

2023 年度（令和 5 年度）

博 士 論 文

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 —

2023 年 9 月

京都精華大学大学院

芸術研究科芸術専攻

村田 のぞみ

2023 年度（令和 5 年度）

博 士 論 文

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 —

2023 年 9 月

京都精華大学大学院

芸術研究科芸術専攻

村田 のぞみ

序論

第1節	研究背景	4
第2節	先行研究、研究方法および本論の目的	5
第3節	本論の構成	6

第1章 上前智祐と作品全体像について

第1節	上前智祐の生い立ち（1920年～1945年）	8
1-1	幼少期から青年期（1920年～1938年）	8
1-2	横浜、帰郷、第二次世界大戦（1939年～1945年）	10
第2節	キャリアの全体像 — 7つの作品様式変化 —	11
2-1	第1期 具象・抽象絵画（1944年～1953年）	12
2-2	第2期 線と点の油彩（1954年～1957年）	15
2-3	第3期 絵具のチューブ、オガクズ、マッチの軸（1957年～1962年）	16
2-4	第4期 「テン」「セン」「油彩の立体」「黒木の立体」（1962年～1974年）	17
2-5	第5期 「縫」「縫立体」墨画（1975年～1992年）	18
2-6	第6期 油彩の「油」（1992年～1999年）	20
2-7	第7期 版画（2000年～2012年）	21

第2章 初期「非具象」作品 —アクションでないタブロー作家—

第1節	線と点の油彩（1954年～1957年）	24
1-1	具象から「非具象」へ	24
1-2	線の油彩	26
1-3	点の油彩	27
1-4	「反具体」的な画家と工場	28
第2節	絵具のチューブ、オガクズ、マッチの軸（1957年～1962年）	35
2-1	油彩からコラージュへ	35
2-2	絵具のチューブ作品	37
2-3	オガクズの絵画	38
2-4	マッチの軸の作品	39

第3章 「テン」「セン」の絵画と立体 — 積層の意図 —

第1節	作品変化の要因と、1960年代から1970年代初頭の時代背景	43
1-1	コラージュから「テン」の油彩へ	43
1-2	変化する「具体」と不動の上前	45

1-3	1970年日本万国博覧会における「第20回具体展」	45
第2節	「テン」「セン」、「油彩の立体」「黒木の立体」(1962年～1974年)	46
2-1	「テン」の油彩	46
2-2	「セン」の油彩	48
2-3	「油彩の立体」と「黒木の立体」	50
第4章 「縫」「縫立体」— 純粹芸術としての造形 —		
第1節	「縫」に至る要因と1970年代の時代背景	52
1-1	油彩から「縫」へ	52
1-2	上前とファイバー・アート	54
第2節	「縫」「縫立体」(1975年～1992年)	55
2-1	前期「縫」(1975年～1982年)	55
2-2	「縫立体」(1983年～1987年)	58
2-3	後期「縫」(1986年～1997年)	60
終論	1954年から1992年の作品に通底する造形	64
参考文献		66
図版一覧		74
卷末資料	上前智祐作品リスト(1944-2012)	123

凡例

- 一、 上前の言葉のうち、記述年月日が判明するものは、() 内に記載している。
- 一、 作品タイトルは《 》、シリーズの総称は「 」で表記を統一した。
- 一、 「縫」のタイトルについては、上前智祐『孤立の道』(1995 年) を参照し、1975 年から 1985 年までの「縫」は《縫》、「縫」の立体作品は《縫立体》に統一し、1986 年以降の「縫」作品は《縫 1》のように、制作番号を含めた表記に統一した。

序論

第1節 研究背景

上前智祐（うまえみちゆう1920-2018）は、京都府中奥郡奥大野村 1459 番地（現在の京丹後市）に生まれ、主に戦後の関西を中心に活動した現代美術家である。現在でも上前の名を知る人は多いとは言えないかもしれない。筆者が上前を初めて知ったのは、『ファイバーアート・ジャパン』という作品集で、そこには彼の「縫」や「縫立体」と呼ばれた作品が掲載されていた。「縫」は、針と糸で布をびっしりと縫い尽くす平面作品で、「縫立体」は布を縫い固めることで自立させた作品である。この作品集はファイバーアーティストを特集した書籍であったが、ファイバーアート＝布や糸という柔軟性がある素材の特性を活かした造形という認識を持っていた当時の筆者にとって、上前の量塊感のある作品は、筆者が思い描くファイバーアートとは異なる印象を抱かせた。

上前は吉原治良（1905-1972）を中心として戦後関西を拠点に活動した美術集団である「具体美術協会（以下「具体」と略記）」のメンバーで、かつグループの結成から解散まで所属した数少ない作家であった。しかしリーダーの吉原治良や、脚で力強い作品を描いた白髪一雄（1924-2008）に比べて、彼の名はあまり知られていない。「具体」は1980年代にパフォーマンス・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、激しい身体動作を用いた作品や、従来の絵画や彫刻といった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、しかも時間をかけて地道に制作するスタイルは、グループとは正反対と言える性質を持っていた。そして1955年の「真夏の太陽に挑む野外実験」展や、1956年の「野外具体美術展」、1957年、1958年の「舞台を使用する具体美術」での作品発表に当初から消極的であった。そのため上前は当時から注目されることは少なく、現在の具体美術協会の展覧会や書籍においても、上前に対する言及は極めて限られているのが現状である。

しかし上前は「具体」の他の作家に無関心であったわけではなく、自作を「貧弱で異質」と認識しながらも、あえて地道な画業を続けていたのである〔上前 1985：276-277〕。

そのことを物語る象徴的な例として、1986年のポンピドゥー・センター内国立近代美術館での「前衛の日本 1910-1970」展を挙げることができる。これは、具体美術協会の先駆性が評価されるきっかけとなった展覧会で、「具体」の初期の活動、つまりアクションやパフォーマンス作品を中心に構成されたため、これに該当しない上前作品は展示から除外されてしまったのである。加えて1993年の第45回ヴェネチア・ビエンナーレ主催者による企画展「東方への道」の具体美術協会野外展でも展示は叶わず、これらの出来事に対して自らのことを自嘲的に「具体のあぶれ者」（1993年）と述べていた〔上前 1995：129〕。

上前の初期作品は風景や人物の油彩であるが、1953年に吉原治良に出会ってからは、具体的なモチーフの再現ではない「非具象」の作品を制作するようになる。彼の作品は、油絵具の点描や線を執拗に重ねた油彩や、大量のマッチ棒を盛り上げたコラージュ絵画、糸で布をひたすら縫った「縫」などで、さまざまな素材や技法が使用された。これらの作品の特徴は行為や素材を「集積」することに共通点があるが、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は詳しく論及されてこなかった。

上前の特異性は、先述のような地道な制作方法と、「具体らしくない」作品を手掛けたことであるが、それ以上に、上前が職業や生活の経験を作品に活かそうとしていたことにこそある。なかでも勤務先の工場に強い関心を示しており、彼の日記や自伝、写真には工場の記録が数多く遺されていた。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年までは、神戸製鋼所に勤務し、どちらでも工場のクレーンマンとして勤務を続けており、そこで見出された工場の造形は彼の作品と密接に関わっていたのである。しかし美術史に基づく具体美術協会の研究では、このような上前と神戸の工場労働との関係性の意義について顧みられることはなかった。

第2節 先行研究、研究方法および本論の目的

これまでの上前作品に関わる個別研究は、主に中塚宏之によって進められてきた。その代表例として、展覧会「上前智祐 集合と稠密にコスモロジー」（大阪府立現代美術センター、1999年）や、「縫」のモノグラフ、『縫=Nui : 「縫い」作品リスト』（西脇寿宏・中塚宏行、一般財団法人上前智祐記念財団、2022年）や、『上前日記：1947-2010：上前智祐と具体』（上前智祐記・中塚宏行編、一般財団法人上前智祐記念財団、2019年）などを挙げるができる。初めに挙げた展覧会は、初期作品である1940年代の具象絵画から、晩年の1990年代の油彩までの作品を一堂した上前の最初の大回顧展であった。この図録の論考において中塚は、1955年の非具象絵画から1990年代の絵画にかけて共通することは、「具体的なイメージ」を内包しない「非具象」の作家であるということと、その作品の特徴としては「職人技のようにコツコツと長い時間をかけて入念に仕上げていく」という「集積」行為で制作されていることであると述べている〔中塚 1999 : 11-12〕。2つ目のモノグラフは、中塚と一般財団法人上前智祐記念財団の西脇寿宏によって編集された資料で、数多く存在する「縫」の制作時期と該当作品を照合した貴重な資料である。最後に挙げた『上前日記』は特に重要で、これは上前が1947年から2010年までの約64年間の日記を編纂したものである。この日記は、「具体」や制作の記録に特化したものではなく、あくまでも上前個人の視点から、「具体」や美術の動向を綴ったもので、その他にも「具体」以外の展覧会案内や目録、書簡、金銭の出納などが等しく記録されている【加藤瑞穂 2019 : 351】。日記に加えて上前は生前に膨大な量の記録を遺しており、以下の7つの自伝および記録集を自費出版している。

- ・ 上前智祐著、嶋本昭三・北村敏行編『とびだしナイフ』嶋本昭三、1976年
- ・ 上前智祐『自画道』共同出版社、1985年
- ・ 上前智祐『現代美術 一僕の場合一』共同出版社、1988年
- ・ 上前智祐『孤立の道』共同出版社、1995年
- ・ 上前智祐『ある人への返書』共同出版社、1998年
- ・ 上前智祐『版画作品 2000年4月～8月』上前智祐、2000年
- ・ 上前智祐『思い出 一神戸の灘浜にて一』ミウラ印刷、2010年

これらの自伝は、過去の出来事の日付に至るまで細く記されている。特に『自画道』（上前智祐、共同出版社、1985年）は、「具体」の結成時期を1954年の8月頃と決定する重要な資料だと位置づけられてきた〔尾崎・平井・森口・横山 1993：30〕。このように上前が過去の出来事を詳細に記述できたのは、1947年から2010年までの約60年間にわたって毎日を綴っていたからであった。ただ残念なことに、上前は具体的な制作方法についてほとんど詳述していない。そのため、彼のテキストを丹念に読み、現物の作品観察を徹底する必要があった。

加えて上前は大量の写真を撮影しており、これらは兵庫県神戸市垂水区に現存する上前のアトリエに今も保管されている。筆者は一般財団法人上前智祐記念財団から許可を得てその調査を行うことができた。日記や自伝の総称を本論では「テキスト」、写真の総称を「イメージ」とし、当時のアートシーンの枠組にとどまらない上前の関心を読み解く手がかりとして扱っている。写真の大半は、印画紙の裏面に撮影年月日が記入されているため、撮影時期は1955年から1980年と判明した。なかには裏面に使用したカメラの機種やフィルムの種類、シャッタースピード、絞りの数値、天候まで記入されており、上前の写真に対する関心の高さを窺うことができるとともに、なかでも勤務先の工場の光景が多数撮影されていることから、上前の並々ならぬ工場への興味が反映されていることが分かる。

そこで本論では、当時のアートシーンの文脈に収まらない上前作品について、上述のテキストとイメージから、工場と彼の作品がどのように関わっていたのかを読み解き、1954年から1992年の作品群の一貫性を論じることを目的としている。

第3節 本論の構成

第1章第1節では、上前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る。上前のテキストに基づいて、彼がどのように美術の知識を獲得してきたかを中心に述べた。また上前作品には工場以外にも、少年期の奉公先での経験も反映されているため、彼の職業やそこでの経験についても記述している。第2節では、上前の作品全体像を紹介する。制作年代順に追うと大きく7つの様式に分けることができるのだが、それぞれの特徴について述べている。ただ、本論では第1期の作品（1944～1953年）、第6期の油彩（1992～1999年）、第7期の版画（2000～2012年）については、その概要の紹介に留め、作家を理解するのにきわめて重要だと考えられる、それ以外の時期の考察に集中させた。

第2章では、上記の7つの様式のうち、第2期、第3期に焦点を当てている。第2期は絵具の点や線を何度も重ねた油彩で、下に描かれた点や線がほとんど見えなくなるほど描画が重ねられた地道な作品である。第3期の作品は、絵具のチューブやオガクズ、大量のマッチ棒を画面にコラージュした作品で、画面を厚く覆うオート・パートな特徴は、1957年に来日したミシェル・タピエの提唱した「アンフォルメル」の影響と捉えられてきた。しかしこのような執拗な描画や、コラージュに至った理由は、上前が勤務先の鋳造工場で、どのように内部の複雑な構造を作るかを観察したことにあると考えられる。

第3章では、第4期の「テン」や「セン」と呼ばれた絵画や、「黄の立体」や「黒木の立体」というオブジェに着目する。この当時は「ハード・エッジ」や「テクノロジー・アー

ト」が日本抽象美術界を台頭した時代であったが、上前は古典的な油絵具とキャンバスという画材を使用し続けていた。「テン」は黄色または赤色を基調とした点描のような作品で、黒色の地肌または点を描いた上に、鮮やかな黄や赤の点を重ねた絵画である。「セン」は黒い絵具を線状に並べた絵画で、等間隔に並んだ絵具の隙間から、地塗りの青色が見え、レイヤーを重ねるように制作された作品である。1972年から制作される「黄の立体」は、オガクズとマッチを混ぜてボンドで混ぜて固めたオブジェで、表面は黄色い絵具の点描で覆われている。「黒木の立体」は、黒色の細い角材を等間隔に並べたオブジェである。双方のオブジェは「テン」や「セン」の絵画の延長線上の作品と言えるのだが、どちらも内部を見ることを意識させる作品であった。

第4章では第5期の「縫」や糸で縫い固めた「縫立体」に着目する。「縫」は先述の「セン」の絵画の延長であると上前は明言しており、当時の上前が神戸製鋼所で再びクレーンマンとして勤務したことが制作のきっかけとなっている。「縫」制作当初は、当時日本でファイバー・アートというジャンルが導入された時期と重なり、上前はファイバーアーティストに転向したと見なされた。しかし「縫」はこれまでの絵画と変わらず「純粹芸術」として制作されていた。「縫」の平面作品は、制作方法の違いから前期と後期に分けることができ、その間の時期にあたる1986年から1987年は「縫立体」が制作される。前期「縫」はひたすら縫ったオール・オーバーな特徴を持ち、その造形方法は、「セン」や「テン」の油彩と共通している。後期「縫」は一定の間隔で縫う「かこの縫い」が使用され、一見簡素化されたように見えるが、布の裏側に複雑な造形を確認することができた。そして上前は「縫立体」について、鑄造工場の製造過程を反映させた作品であると述べたことを手掛かりにして、上前作品における造形の一貫性を結論づけた。

第1章 上前智祐と作品全体像について

本章第1節では、上前智祐という人物像を理解するために彼の生い立ちを述べる。第2節では上前作品全体像について述べている。現在のところ確認できる最も古い上前作品は1944年の油彩なのだが、最初に、それまでの時期、すなわち1920年から1943年までの上前の歩みを取り上げる。

その前に筆者が独自に考案した時代区分について触れておく。上前は多産な作家であったが、その作品図像を年代順に追うと、下記の大きく7つの作品様式変化が確認できた。各時期の特徴も以下に簡略に挙げておく。なお、現在筆者が作品の基本情報を確認できた作品は、巻末資料の「上前智祐作品リスト」に掲載している。本章第2節では、この変遷に従ってそれぞれの時期の作品を概観し、なかでも第1期、第6期、第7期の作品について詳述する。それ以外の第2期から第5期の作品群については、本論第2章から第4章で詳しく分析する。

- 第1期 具象・抽象絵画（1944年～1953年）
- 第2期 線と点の油彩（1954年～1957年）
- 第3期 絵具のチューブ、オガクズ、マッチの軸（1957年～1962年）
- 第4期 「テン」「セン」「油彩の立体」「黒木の立体」（1962年～1974年）
- 第5期 「縫」「縫立体」墨画（1975年～1992年）
- 第6期 油彩の「油」（1992年～1999年）
- 第7期 版画（2000年～2012年）

第1節 上前智祐の生い立ち（1920年～1945年）

1-1 幼少期から青年期（1920年～1938年）

上前智祐（1920-2018）は京都府中奥郡奥大野村、現在の京丹後市で、農民詩人である父・島崎由蔵（^{よしぞう}?-1922）と、伊根村の網元の家の出身であった母・永濱里ん（^{りん}1883-1963）の三男として生まれた。智祐が2歳の時に由蔵が死去し、2人の兄は生まれてまもなく死去したという。由蔵が死去してまもなく、炭焼きを生業とする上前清太朗が養父となるが、清太朗は1925（大正14）年の奥丹後の大地震の際に死去し、その後しばらくは母子2人で生活している。

1928年に智祐は奥大野村倉垣校（小学校）に入学するが、里んが発病したため親子で伊根村に引き取られる。まもなく里んは両親の反対を押し切って、病の治療のために谷市蔵と四国巡りにでる。そのため幼い智祐は、谷市蔵の弟が住職を務める仏心寺（京都府加佐郡八雲村）に預けられ、厳しい躰に耐えながら幼少期を過ごした。

1931年、病から回復した里んが巡業から戻り、谷市蔵と智祐の3人で東吉原に暮らす。が、「電燈もなく、その日の米がない位貧しかった、又その信者（市蔵）はまかり間違うと神

刀をなげつけたり、カンテラをなげたりする荒神で始末がつかなかった」と述べている〔上前 2019 : 22〕。しばらくして市蔵と離別し、母子 2 人で下安原、西吉原を転々とする。最後に的には砂原富蔵(?-1939?)が智祐の養父となり、舞鶴市北田辺で暮らすようになる。この間智祐は幾度も父親との離別を経験し、6 度も学校を転校した。生活は決して豊かなものではなかった。また幼い頃に耳の病を患ったため、人と話すことは億劫であったとも述べている。そこで智祐が夢中になったのは、竹トンボや鉄砲、凧などを自作することであった。智祐は幼少期を振り返って、「学校での手工の時間に、ボール紙で家を作るのだったが、僕は興に乗じて、先生の説明以上に自分で工夫してやっていると、手許が暗くなってきたことに気付いた。見ると、みんなは帰ってしまっていて僕だけが教室に残っているのだった。この様にして、ものを作る事は、のろまと言うのか、又仲間外れになればなる程熱中していった」と記している〔上前 1985 : 20〕。このエピソードは、智祐のものづくりに対する強い関心、そしてものづくりに独自の工夫を凝らすことへの執着を象徴的に物語っている。

1932 年、12 歳になった上前は、舞鶴市の「美術京染洗張りあらいば悉皆店しっかい」へ見習奉公しながら学校を卒業する。洗張りとは着物の洗濯方法の一つであり、一度着物の縫製を解いて洗濯し、必要に応じてシミ抜きや染め直しを施して、再び着物に仕立て直すことである。店の得意先は、西舞鶴にあった朝代新地の遊郭で、華やかで流行に応じた着物を多く扱っていたという〔上前 1985 : 20〕。上前は「僕は小学校を出て京染めの洗い張りの丁稚奉公をしているわけやけど、ここですでに具象系の作品がほとんど見られない訳だよ。全てが抽象と言うよりもデザイン。そこで僕が学んでいるという意識はないにしてもすでにそこで興味を持っていた」と述べている〔上前 2012 : 34〕。後述するように、のちに上前は具象的絵画と決別するのだが、その決断には囚らずも奉公先での経験が影響していたのかもしれない。奉公先で上前は、洗濯や染め直しが終わった着物を、元の縫目に沿って仮縫いする作業を担うのだが、上前は誰よりも早く着物を縫うことができ、周囲を驚かせたという〔上前 2005 : 1〕。この経験は、のちに「縫」と呼ばれるタイプの作品を制作する動機の一つになっている可能性がある。

奉公から 1 年程経過して上前はひどい脚気を患い、絵を描きながら半年ほど義兄の家で養生している。快癒後には、大泉旗染店、西山洗張店、福井屋洗濯店など奉公先を転々とする。1937 年、17 歳になった上前は、杉野洗張店に奉公しながら油絵具を買って自画像を描いている。翌年に大阪屋洗張り店に勤めながら、挿絵画家を目指して通信教育を受け、山口将吉郎(1896-1972)の武者絵の模写などを毎晩のように描いていたようである。また、

上前の母が内職のために古新聞紙を揃えていた時に、小室翠雲こむろすいうん(1874-1945)による南画の通信教育の広告を偶然見かけた上前は、早速カタログを取り寄せて受講している。上前はこの時初めて南画を知ったというが、「今までの僕は、眼に見えるものの表面の写実的な面を追って学んできたと言えるが、新しく南画を学ぶことによって、墨と水の融合(濃淡の美)とそれに運筆(人間精神の表現)によって、今までとは異なった禅的な写意の世界に入った感じであった」と述べている〔上前 1985 : 24〕。この記述は 1985 年に出版された上前の自伝『自画道』からの引用で、青年期を回想した文章である。これは、吉原治良による「具体美術宣言」(1956 年)で語られた精神と物質の確執と調和に準えるようにして、

上前が墨と運筆の関係を解したものだと考えられるが、興味深いことに、同時期の1938年頃、自由美術家協会の長谷川三郎（1906-1957）や瑛九（1911-1960）も、南画をはじめとする東洋美術に深く傾倒していたという〔石川1998：2〕。とはいえ、通信教育を受けるうちに、「画家になる夢は、何としてでも実現したかった。それにはやはり、絵描きの先生から直接学ぶことであった」と考え出すようになった〔上前1985：24〕。

1938年、18歳の上前は、都会に出て美術を学ぶことを決心し、反対する母を残して家を出た。このことについて上前は、「元々、僕が家出をした理由は、小学校を出て、ある者は高等学校へ、又ある者は中学校へ、と別れて、大きな差が生じたことによって、せめて自分の好きなものを、学びたいという念願があった」と述べている〔上前1976：57-58〕。

1-2 横浜、帰郷、第二次世界大戦（1939年～1945年）

まずは東京までの旅費と生活費の調達する必要があったため、神戸の白星社クリーニング店（神戸市灘区琵琶町）に勤めるが、しばらくして賃金の高い港湾労働者として神戸で働くようになる。ここでの仕事は、港に着いた船から大きな荷物を下ろす港湾労働で、人力による荷揚げ作業と、ウインチという荷揚げのための重機が導入されており、上前もここでウインチ操縦を経験している。小柄な上前にとって過酷な仕事であったが、舞鶴の母への送金できるほど収入を得ることができ、また仕事の閑散期は休日が続くため写生に出かける余裕もできた。絵を学ぶにはかえって好都合な仕事であったという〔上前1985：34〕。

神戸の港湾仕事の仲間からの紹介で、1939年には横浜市中区三吉町の港湾で働き始めた。横浜に着いて早速街を見物していると、^{まほりよしとか}馬堀喜孝（1907-1999）が指導している「紅葉会肖像画学院」の看板が目に入り、上前は翌日から馬堀の学院に通うようになる。上前は当時を振り返って「今更僕には、創造性の乏しい肖像画には、何の興味もなかったが、それでもこの肖像画を描いているうちに、どのような画家に巡り会えるやも知れないと思った。この頃はまだ僕の理想の画家と言うのははっきりしていなかった」と述べている〔上前1985：38〕。上前は肖像画家を目指しているわけではなかったが、この学院以外に美術教育を受ける術を見出せず、また彼自身が求める美術の方向性も明確に分からなかったはずだ。しばらく通学した上前は「京孝」の画号を与えられるが、やはり望むような指導を受けられなかったため、まもなく学院を辞めている。上前は故郷を捨てる思いで横浜まで来たのだが、画家修業の場所さえ失った上前は、稼いだ賃金を次第に賭博に注ぐようになり、荒れた生活を送るようになった。差し迫る徴兵検査に焦りを抱えつつ、その後も1年程東京と横浜、横須賀を彷徨っていたという。この当時を振り返って「瘦身の体を張っての労働と、丁半賭博の繰り返しの生活は、筆者にとって忘れられない貴重な経験であった。空しい賭博に対してどこまでも挑戦していく精神力を培った経験と、ウインチ運転の経験は、上前智祐が新しい美術に立ち向かっていくためには、重要な礎としての運命つけられていった様に思われてならない」と述べている〔上前1985：49-50〕。

1940年20歳の上前は、徴兵検査のためにやむを得ず舞鶴に帰郷し、知人の紹介で舞鶴海軍経理部に就職する。そこで上前はいわゆる雑役係として勤務し、その後は経理部の決算書類を製本する経師として勤めている。上前を除いた経理部の給士は次々に昇格したが、ソロバンが使えない上前が昇進する見込みはなく、当時を振り返って「此处でも海軍の雇

員と傭人の差別があった。僕は密かにその差別の恒根（かきね）^{マツ}を振り払うような気持ちで知識欲に燃えた」と述べている〔上前 1985 : 361〕。休日になると、雨や雪の日でも傘を持って写生に出かけ、毎日の昼食を我慢して、浮いた金で画材と本を購入した。上前は、「経理部に通っている時は、哲学、美術は勿論、芸術、詩と言った本は寸暇をおしんで読んだものだ（1948年8月10日）」と述べており、中央美術の通信教育で西洋美術の知識を習得していた〔上前 2019 : 17〕。他には『美術批評』や『みづゑ（新美術）』などの美術雑誌を読んでいたが、書籍に掲載されたのは主に戦争画で、抽象画を見ることはなかったが、古書を通して「立体」「ダダ」「超現実」などを言葉としてはかろうじて知ることができ、あるいはその作品写真も見ることができたという〔上前 1985 : 54-55、69〕。また、海軍経理部の倉庫には、「棚には洋書が詰っていて、床にも大小のいろんなのが無造作に山積みされてあった。文字は読めなかったが、広告のイラスト、絵画の原色版、写真版等、僕が本屋で見るとは異なった、新しいものが一杯にあって、いくら見ても見飽きることはなかった」と述べている〔上前 1975 : 60-61〕。

また当時上前と交流していたのは、職業画家で油絵、肖像画、美人画を手掛けたという西村富司男（生没年不詳）や、海軍爆薬部に勤める丸山昇（生没年不詳）や、中田哥久馬（生没年不詳）であり、1941年「鶴洋会」（翌年「鶴美会」に改称）を結成し、毎年松尾百貨店で展覧会を開催したようである〔上前 1985 : 55、57〕〔上前 1988 : 94〕。

このように再び美術の軌道に乗り始めた上前であるが、1944年の召集によって、京都の37部隊の機関銃中隊に入隊、しばらくして八丈島に上陸する。そこでは、連日山に穴を掘る作業や射撃訓練を行い、時に敵の機上射撃や焼夷弾が落とされることもあったという。また絵が得意なことを見込まれ、従軍教育に用いる図や陣地の写形図を描くこともあったようである。終戦後、復員した上前は1945年11月に帰郷している。

第2節 キャリアの全体像 —7つの作品様式変化—

上前はその生涯をかけて膨大な数の作品を制作し、また数多くの展覧会に出品を続けた。数点から数十点の作品が同時進行的に進められ、過去作品に「上描き」することさえあった。そのため、作品様式の変化は明確に区分できるわけではないが、制作年代順に作品を追跡し、その視覚的特徴から判別すると、様式が少しずつ変化していることは明らかである。その変化はすでに述べたように、大きく7つの段階に分けることができる。以下に各項目を再掲したうえで、各時代の様式的特徴とその変遷について述べる。

- 第1期 具象・抽象絵画（1944年～1953年）
- 第2期 線と点の油彩（1954年～1957年）
- 第3期 絵具のチューブ、オガクズ、マッチの軸（1957年～1962年）
- 第4期 「テン」「セン」「油彩の立体」「黒木の立体」（1962年～1974年）
- 第5期 「縫」「縫立体」墨画（1975年～1992年）
- 第6期 油彩の「油」（1992年～1999年）
- 第7期 版画（2000年～2012年）

2-1 第1期 具象・抽象絵画（1944年～1953年）

1945年11月に復員した上前は、海軍経理部を辞して舞鶴の自宅に戻って肖像画家となったというが、「鶴美会」の指導者的立場であった西村藤雄（生没年不詳）から、注文制作と「純粹美術」を両立することは困難であることを聞かされていたため、上前は注文による肖像画家であり続けることに消極的であったようである〔上前 1998：94〕。そこで「鶴美会」のメンバーである丸山昇の紹介で、1946年に日本通運株式会社海舞鶴支店に就職することとなった。主な業務内容は、貨車やトラックの荷を積み降ろすことであった。また、当時の日本では塩が払底していたため、舞鶴港には海外から岩塩を乗せた輸入船が多く入港した。そこで上前も塩の陸揚げ、さらには袋詰め作業にも従事した。塩は重く、荒縄で荷を縛るため手に血が滲む程に過酷な仕事であった。この塩の荷造りは請負制であったため、上前は一刻も早く仕事を終わらせて帰宅した後、作品制作に没頭した〔上前 2019：13〕。

1947年「二紀会第1回展」に上前の作品《舞鶴港の夕景》【図1-1】が入選した。この展覧会は9月18日から10月4日にかけて東京都美術館で開催され、11月頃に大阪へ巡回したようである。『上前日記』は、掲載した最初の日記の日付が1947年10月20日となっている。すなわち、この作品の入選の直後から日記の記録が開始されたようである。

《舞鶴港の夕景》【図1-1】は、日通で塩の荷役を終わらせたあとに、山に登って描いた作品である〔笹木 2012：6〕。二紀会展の大阪巡回展に足を運んだ上前は、そこで長谷眞次郎（1916-1963）と知り合い、それから長谷の師である黒田重太郎（1887-1970）に指導を受けることを目的に、京都の関西美術院に通うようになる。しかし上前は、「新しい美術としては先生に追従するという様なことは考えていなかった（1997年11月5日）」と記している〔上前 2019：280〕。関西美術院からの帰り道に上前は偶然、京都の百貨店で開催されていた「美術文化展」（1947年5月24日から6月7日まで東京都美術館で開催された「第7回美術文化協会展」の巡回展のことだと推察される〔笹木 2012：6〕）に立ち寄った。この展覧会について上前は興奮気味にこう書き残している。

戦争中、美術雑誌の「新美術」を毎月見れていたがそれには戦争画が主で抽象画などは見られなかった。本屋に度々行っているような美術の本に眼を通したが、抽象画は眼につかなかった。だが古本で僕は美術史を学んだ時に「立体」「ダダ」「超現実」その他の運動について僅かながらも、知っていた。又その写真版も見ていた。それがここでオリヂナルの大作を見られるのだから全く驚愕的であった。非常な感銘をうけた僕は、一刻も早く都会に出て学ぶべきだと思った。／抽象画展で感銘をうけた僕は早速、写生を続けると共に抽象画を試みて描いた。そのなかには、八号の板に、哲学書を頭に被り顔はパレットになって眼からは油の涙が油壺に垂れ落ち、赤い舌をベロっと出している、油絵、又は三〇号のキャンパスに、普段使わない絵具を絞り出して、それをパレットナイフで延ばして見たり、その他いろんな方法で描いたが、この抽象画はどこにも発表することもなかった〔上前 1985：69-70〕

この「美術文化展」で感銘を受けた上前は、再び都会に出る必要性を痛感していた。上前が訪れた展覧会は、大阪の三越や阪急、大阪市立美術館、京都の百貨店などの都市部で

あり、郷土の舞鶴では美術の動向をいち早く知ることができなと感じたのだろう。そこで上前は、1949年1月、二紀会展で知り合った長谷眞次郎の紹介で、神戸の川崎重工業に就職し、神戸に移住した。上前は以前の勤務先である日本通運でクレーン操縦のための運転免許証を取得していたため、川崎重工業ではクレーン操縦士として勤務できた。この勤務先では、1949年から1970年までの約20年間勤務することになるが、この工場での経験はのちの上前作品に大きな作用を及ぼすことになる。就職と同時に神戸の单身寮「川崎寮」に移り住んだ上前は早速、1949年1月16日に伊藤継郎（1907-1994）を訪問し、同年7月3日には小松益喜（1904-2002）のところへ、絵の批評を受けに出向いている〔上前 2019：19、26〕。

同年10月に上前は、母の勧めで宮津市大田病院の看護婦である小谷徳江（1923-?）と結婚する。上前によると「彼女も水彩を描いていたそうだし、ピカソやマチス等の名前等も知っている（1949年10月8日）」と記しており、徳江も美術に少なからぬ関心を寄せていたようである〔上前 2019：28〕。

この頃の上前は、早朝の始発電車で通勤し、道中は鉛筆やペンを使って写生をして回り、夜は抽象画を描くという生活を続けた〔上前 1985：88〕。また、勤め先である川崎重工業には、厚生課が主催する美術同好会のようなグループが存在した。それ以外にも、長谷眞次郎が関与する美術同好会や、上前が参加した「朱舷会」という十人程の美術グループが存在したという〔上前 1985：115〕。上前によると「朱舷会」のメンバーは、岩井寛次（性没年不詳）、山口泰弘（生没年不詳）、元町の大紀写真館の福留勇（生没年不詳）、樽谷慶造（生没年不詳）、鶴園栄三（生没年不詳）、別所昇（生没年不詳）などで、会員は女性を含めて十数人いたという〔上前 1985：115〕。「朱舷会」では、定期的に作品の批評会が行われており、そこに神戸の画家、中西勝（1924-2015）が招かれたことがきっかけとなり、上前は1951年12月から1953年まで中西の絵画教室「リリック」で裸婦デッサンの指導を受けていた〔上前 2019：36〕。

当時上前がペンで描いたと思われる抽象画のスケッチは【図1-2】である。1949年に描かれたこのスケッチは、いくつかの建物が隣接したような作品であるが、通常の再現的な描かれ方が施されている。つまり、死角で見えないはずの裏側の壁や屋根まで描かれている。また画面右上には、奥へと導くような階段と、暗く四角い穴のような空間が描かれている。また画面左下にある家屋の入口や窓のような場所からは、隣接する家屋に向かって湾曲した通路のようなものが複数描かれており、隣り合う建物と複雑に結合している。一見シュルレアリスム的な騙し絵か、多視点によるキュビズム的構成にも見える。この絵に実在のモデルが存在するのかわ定かではない。ただし、右下に描かれた屋根に窓がある建物は、上前が勤務していた工場に似て、横長天窓のある三角屋根の建造物を彷彿とさせる

【図1-3】。また上前は晩年、「第一次世界大戦前後から続く『ピカソ』外の現代美術史で、疑問に思う箇所が生じると、木村重信さんに聞いて教わるなど、いささか自分ながら成長している（2000年）」と記している〔上前 2000〕。木村重信とは、1972年に上前が訪問した近代芸術史と民族芸術学の専門家である。この記述の意味を推測すると、上前はすでに「ピカソ」の知識について自信を持っていたようで、【図1-2】のような多視点構図のスケッチは、ピカソのキュビズムを強意識した作品である可能性が高いだろう。また上前は、セザンヌにも関心を示しているが、「小生はピカソやマチス以上になることを夢描いている（1948年7月20日）」とも記している〔上前 2019：16〕。

ここで上前が読んでいた美術雑誌や書籍について触れておこう。戦中から『みづゑ』(1905年創刊、1941年から1946年は『新美術』に改称)や『アトリエ』(1924年創刊)に加えて、遅くとも1949年には『美術手帖』(1948年創刊)を読んでおり、1951年に『芸術新潮』(1950年創刊)、1952年から『美術批評』(1952年創刊)を読んだことが記されている〔上前 2019: 8、19、37〕。したがって『芸術新潮』と『美術手帖』、『美術批評』は、いずれも創刊から1年以内に講読していることになる。このことは彼の美術に対する関心の高さを示す事実であろう。これらの美術雑誌のなかでも上前が特筆したのは、岡本太郎(1911-1996)の論考「アヴァンギャルド」(『美術手帖』1949年4月号、12-15頁、5月号55-59頁)であった。上前は、『美術手帖』で岡本太郎のアバンギャルド芸術を読んで(この言葉はよく聞いていたが)初めて意味を知る。全く恥しい次第だ。小生にこんな方向へ向へるのかどうか考えて見たりする(1949年4月20日)と述べた〔上前 2019: 24〕。上前はほかにも、美術雑誌における岡本の論述に共感を示すことがたびたびあった。しかし、「作品を見て驚く程のことはなかった。むしろこれが岡本太郎のかと思った位だった(1949年6月16日)」と述べたように、岡本の作品に対してはさほど高い評価を与えてはなかったようである〔上前 2019: 25〕。

その後、1949年6月16日の上前の日記では、当時の美術界の変化と、上前作品における変化を読み取ることができる。そのことと関連して、上前は「此頃アヴァンギャルド芸術だのシュールレアリズムだのと言ったような芸術をとり上げて問題にしている。原色版にしても新人を語るにしても写真派は出てこない」と述べた。つまり、写真とは異なる傾向に注目し始めていたのである。上前は続けて、「たまに抽象画をやってもよいと考えている(1949年6月16日)」と記しており、作品に対する上前の心境の変化が綴られている〔上前 2019: 25〕。

時代を遡ると、上前が舞鶴で生活していた1947年の日記には、「小生はミケランジェロ、レンブラント、ドーミエ、セザンヌ、ゴッホと云った人を最も尊敬(1947年12月17日)」しており、その他に記述されていたのは、ブラックやピカソ、マチス、梅原龍三郎、安井曾太郎、岸田劉生などであった。やがて1952年になると、上前は購入した美術雑誌の作品画像を切り抜いて、作家別に分別して自作の画集を作成しながら「ピカソ、マチス、ブラック、ユトリロ…と云った様に個人別に分ける。ピカソの色刷版が一番多い、その次はマチスである。しかし僕の好ましく思うのはクレーである。ルオー、シャガールも好きであると云える。ピカソもマチスも好きでならないと云うのもあるが、なかには好もしくないものも多いようだ(1952年3月28日)」と述べるようになった〔上前 2019: 11、37〕。さらにその後、「具体」所属直後の上前は、《作品》【図1-4】のような矩形の色彩を構成した作品を手がけており、その画面はパウル・クレーの絵画を彷彿とさせる。また、1953年以降の上前は絵具の点の色彩を並べた作品を制作するのだが、それについてこう述べている。「点と点の色の組み合わせ、この色とこっちの点と、色合わせのようなものですね。だからこの色が違うというように、とにかく色合わせのようなもので、その点点も変わっていくわけです(2012年)」。上前はただ色を並べていたのではなく、画面の色彩の関係性によって使用する色彩を選択していたと考えられる〔上前 2012: 34〕。上前がクレーを「好もしく思う」と記したことは、のちの上前作品の色彩と関係があるようにも考えられる。

2-2 第2期 線と点の油彩 (1954年～1957年)

この時期の作品変化については、後述の第2章で詳しく分析するが、ここでも簡潔に触れておきたい。これまでの上前作品は、風景やモチーフを描く具象絵画が中心であったが、1947年に「美術文化展」で抽象画を見たことがきっかけとなり、上前が「抽象画」と呼んだシュルレアリスム、あるいは構成的な作品を描くようになっていた。関心は次第に抽象画へと傾倒していった。上前が初めて抽象画を展示したのは、勤務先の川崎重工業の従業員が参加する朱舷会展であった。次に上前は1953年10月に「第七回二紀展」に20号から40号の抽象画5点を応募するが、全て落選してしまう。上前は当時の心境を振り返って「四〇号と言え、その頃の僕にとっては大作であった。それだけに落胆は大きかった」と述べている〔上前 1985: 116〕。彼は、この落選を機にこれまで通っていた中西勝のデッサン研究室を辞めている。そして、前年の1952年に見た「現代美術家クレパス展」に出品されていた、吉原治良のクレパス画を思い出し、1953年11月に芦屋の吉原を訪問する。吉原を訪れた帰り道、上前は「今日吉原先生に会ったことに対して、神に感謝した。それからの僕は画学生の様に、先生に見て貰うための作品を作って再三再四先生のアトリエに通った。それによって作品は一举に『非具象』に転換していった」と述べている〔上前 1985: 127〕。上前のように吉原の批評を求める作家は多く存在したようで、そうした面々と顔を合わせることもたびたびあった。このメンバーが一つの集団となったのが「具体」である。

このように、吉原を訪問したことがきっかけで、上前は、みずからの作品が「非具象」に転向したと述べている〔上前 1988: 32〕。以降、生涯「非具象」作家として生きていくのだが、この「非具象」と同義と思われる言葉は、1956年の具体誌5号において吉原が記した「非形象」であろう〔吉原 1956〕。これは文字通り形象を否定するという意味で使用されている。吉原は当時の第二次世界大戦後を振り返って、以下のように述べている。「抽象だけでは気がすまないような、いわば人間が再び絵の中に入り込んでこなければ収まらない感じだった。『鳥と少女』『夜の鳥』『涙を流す顔』などの一連の作品がこの戦争直後の時代を代表する。みんな暗い絵だった。／しかしこんな絵を描いている一方、私は美術の大きな流れとして、ちょうど第一次世界大戦のあとにダダイズムが発生したような何ものか、戦前になかった画期的な考え方が、絵の世界にも起こらなければならないと考えていた」〔吉原 1969: 15〕。このように吉原は、「戦前になかった画期的な考え方」を実現するための方法のひとつとして「非形象」を掲げたのである。

吉原は1966年に、初めて上前が訪問してきた時のことを次のように回想している。

今から数十年前のある日、彼は大きなボヘミアン・ネクタイを結んで、数枚の絵を見せるために私のアトリエを訪れた。どこかの公募展に入選したといていたが、私はそれらの絵をこっぴどくやっつけた。そしてもう二度とその変な芸術家は、私の前には現れないだろうと思っていた。しかしそれは間違いであって、その時以来、私は彼の間断なき訪問に悩まされねばならなかった。彼はその都度相当数の作品を抱えてくる。私は厳しくそっぽを向く。しかし、彼は遂に彼なりの鉦脈につきあたったようであった。彼は子供のように原色の点々の絵を描き、いつしか芸術家気取りも消えうせた。そして具体グループの最古参として今日に至った〔吉原 1966: 252〕

上前が吉原に初めて見せた作品は、「虫とか花とか形のあるもの」の小作品4、5点であり、それらは吉原から批判されてしまったが、それには次のような事情がある。つまり、上前が抽象画に対して正当な批評を受けたことがほとんどなかったと同時に、デッサン技術の習得不足を指摘されてきた経験から、はっきりとした形象が描かれた作品を持参したというのである〔上前 1985：127〕。上前は次第に、油絵具を線状に幾度も重ねた《作品（緑・黄土）》【図 1-5】や、油絵具による色彩の点並べた《作品（緑・黄・赤・点描）》【図 1-6】を制作するようになる。双方とも線や点を何度も重ねて仕上げられた作品である。当時の「具体」では、よく知られる嶋本昭三の《砲による作品》【図 1-7】のように、約 10 メートルのビニールに向かって絵具を噴射した作品など、瞬発的な身ぶりによる作品が注目を集めがちだった。それに対して、実直で地道な上前の作品は『「スローテンポ・アクション」』とでも言いたくなるような作品であった〔井須 2013：3〕。

2-3 第3期 絵具のチューブ、オガクズ、マッチの軸（1957年～1962年）

この時期上前は、キャンバスに油絵具の点や線を重ねる方法から、絵具のチューブを画面に貼り付けた作品【図 1-8】や、本人が「ロッコツ」と呼ぶタイプのもの【図 1-10】や、マッチの軸を盛り上げるシリーズ【図 1-11】などを手がけるようになる。例えば《作品》【図 1-8】では、画面縦方向に並ぶ水色の矩形は、これまで上前が溜めていた空の絵具チューブを切り開いて貼り付けたものである【図 1-9】。「ロッコツ」と呼ばれた《油》【図 1-10】は、画面全体が赤色に着色され、斑点や水平方向に伸びる線條は画肌を削って描かれている。そして【図 1-11】で使用されたマッチの軸は、マッチ棒の頭薬部分を除いた軸木である。この作品は、大量の軸木を塗料やオガクズと混ぜ、画面に盛り上げて形成されている。ひとつ前の時期の作品では、多くの色彩を使用した油彩が制作されたが、この時代は赤、灰、黒などを基調としたモノクロームが中心を占めるようになった。また3期の作品は、絵具や塗料にオガクズのような細かい素材が混ぜられているようで、画面が分厚く覆われていることも特徴である。この特徴は、いわゆる「オート・パート（厚塗り）」で、そのことは、1957年に来日したミシェル・タピエが提唱した「アンフォルメル」からの影響と理解されてきた〔木村 1999：4〕。タピエと「具体」は互いの芸術理念に共感を抱いていた。それは知られるように、グループの活動範囲を海外まで飛躍させる契機となった。また、確かに上前も「アンフォルメル」に関心を持った作家の一人で、タピエの初来日の際の日記では、「今井（俊満）氏、（ジョルジュ）マチウ氏、タピエ氏等の講演会を聞く。

夜、吉原先生宅にてタピエ氏とマチウ氏、等と語合^{まじりあ}う。非常に有意義なものを得たと思っている（1957年9月12日）」と書かれていた〔上前 2019：81〕。これまでの上前は、吉原から正当に評価されていないと感じていたことから、「具体」での作品発表に消極的になることもあったが、ある時、上前が吉原から受けた注意の内容は次のようなものだった。「此の前の作品持ち寄りの時の僕の態度と、今度のタピエ氏の来てからの僕の態度とが、手のひらを返したようなのについてからはじまる。つまり僕が『具体』の旗色を見て行動していると言うこと（1957年9月14日）」である〔上前 2019：82〕。上前としては、自作の存在感を示したいという気持ちを強く持っていたようで、タピエを通して作品を広く知らしめる機会を窺っていたのであろう〔上前 2019：129〕。事実、1958年にタピエと吉原が共

同で企画した「絵画の嵐 アンフォルメルと具体」展にて、タピエは上前の「ロッコツ」の《作品》【図 1-10】を絶賛することとなった〔上前 1985 : 315〕。

このように、上前の全キャリアのなかで、いわゆる前期にあたる 3 つの時期の作品たちは端的には厚い盛り上げを造形的特徴としている。それは、上前の言動から判断するに、アンフォルメルを強く意識した結果生じたものと考えられるし、現にこれまでの研究はそう考える傾向があった。しかしそこに疑問が残る。例えば、上前が選んだ素材と制作方法にかかわる疑問である。上前が物質感の強い「空チューブ」を選択したのは理解できるとして、それにあえてハサミを入れて切開し、平らに貼り付けたのだろうか。あるいは、「ロッコツ」ではどうして、あえて画肌を削ったのだろうか。また単純に画面に厚みを与えたいのなら、他の「具体」の作家と同じように、アスファルトやプラスター（石膏）を使えばよいものの、なぜマッチの軸木を選択したのか。これらの点については十分な検討がこれまでなかったように思われる。また、上前作品は共通して手間をかけた制作の産物である。言い換えればそれは、制作の時間を組み込んだような作品である。いずれにせよ第 2 期と第 3 期の作品は、上前の全体像とはやや趣を異にしていると言えるだろう。それゆえに、この問題点については第 3 章で詳述し、この時期と他のそれとの一貫性について検証する。

2-4 第 4 期 「テン」「セン」「油彩の立体」「黒木の立体」（1962 年～1974 年）

この時期の日本の抽象美術は一般に、アンフォルメル的な「熱い抽象」の表現から、「冷たい抽象」と呼ばれる幾何学的抽象へと移行していたと理解されている。それに関連してか、「具体」も新たな動きを見せており、吉原は 1960 年代半ばに新規会員を多く招き入れている。新たな会員の中には当時の日本抽象美術界を台頭する「ハード・エッジ」や、「テクノロジー・アート」の作家が多く含まれており、メンバーの作品も次第に変化していた。

1962 年頃からの上前作品は、画面を厚く盛り上げる方法から転じて、第 2 期に見られたような油彩の点描の《作品》【図 1-12】が再び制作されている。2 期の点描は 50 号キャンバスが最大の大きさであったが、それと比較して第 4 期の作品は 50 号以上の大作が多く手がけられた。第 4 期では《作品》【図 1-12】のような黄、緑、赤、青などの色彩が使用された点描が制作され、1964 年頃から画面全体の色調は赤色、1967 年頃からは黄色に変貌している【図 1-13】。さらに 1971 年からは、上前が「セン」と呼んだ黒色を基調とする《作品》【図 1-14】へと推移する。「セン」はまた、画面の垂直、水平方向などの方向に向かって、線條に絵具を並べることを特徴とした。

1972 年から 1973 年にかけては異質の制作が始まった。それが、黒く着色した木材を組み合わせた《黒木の立体》【図 1-15】や、オガクズとマッチの軸、ボンドを混ぜて固めて表面を着色した《作品（黄の立体）》【図 1-16】のようなタイプである。《黒木の立体》では素材の木材は水平、垂直方向に並べられているが、この特徴は「セン」の絵画にも通ずる。他方、《作品（黄の立体）》のようなマッチ軸を使用したオブジェを、上前は「油彩の立体」と呼んでいた。確かにその表面は黄色い絵具の点描で覆われている。したがってひとまずは、これらのオブジェは絵画の延長線上に位置づけられると見てよいだろう。

2-5 第5期 「縫」「縫立体」墨画（1975年～1992年）

この時期は上前が60代前後の制作にあたる。そこで彼は「縫」を開始する。これまでは油絵の具や塗料、支持体としてキャンバスや板、また木枠に張った薄い綿布を使用していたのに対して、「縫」では布を支持体として、針で糸を縫うという制作手法が採られた。画面全体がその運針で縫い尽くされるという途轍もない作品である。

「縫」は平面と立体の作品が存在し、平面の「縫」の変遷は、1986年を境に前期と後期に二分できる。その変化の途中、1983年から1987年にかけては同時並行で「縫立体」が制作されている。前期の「縫」は《縫》【図1-17】のように、画面全体が運針で覆われる類である。1980年前後から、同じタイトルで【図1-18】のように、画面が異なる色彩や、和紙などの異素材で構成されるようになる。そのかたわら、《縫立体》【図1-19】のように、布を糸で縫い固めることによる自立オブジェが約20点制作された。

1986年以後の後期「縫」の代表作《縫54》【図1-20】は、黒布に白糸で縫った作品である。前期の「縫」は、布地がほとんど見えない程に何度も縫い重ねられていたが、後期の「縫」では、一定の間隔が確保されている点が特徴である。これは、布の裏柄に方眼紙や格子模様の布を縫い付けて、ステッチのガイドとして利用する「かのご縫い」という方法を導入したことによる。

上前は、布と糸という素材に変化した理由について、この章の冒頭で触れた少年期の奉公先の経験を挙げています。第4章でも詳しく検討するが、ここでもこの経験に関わるコメントを下記に挙げる。

〔奉公先の洗い張り悉皆店で着物を仮縫いで - 引用者註〕若し、縫う行為で誰からも褒められなかったら、作家として僕の手から『縫い』の作品は、生まれなかったであろう。(……) この時は縫い作業は、1975年頃の『縫い』という創作作品に現れる〔上前1998:97〕。

「は縫い」は、「波縫い」とも記載される布を等間隔で縫っていく方法のことである。この『縫い』の制作に熱中している時が、丁度、『神戸製鋼所』のクレーンマンとして働いていたのだが、そのクレーンの機器の掃除のためにウエスを受けていたが、このウエス一束を受取ると、早速クレーンのデッキに持って上がって、紐を解いて見るのだったが、このことが僕にとっては宝物を見る思いであった〔上前2005:2〕。

1979年頃から上前は「縫」の制作に加えて、「マッチの軸」を盛り上げた絵画制作を再開していた。1980年頃になると、上前が「墨画」——「墨象」、「墨絵」と記述されることもある——と呼んだ版画のような制作や、シルクスクリーン作品も手掛けるようになる。上前は「墨画」を手がけた頃を回想してこう述べている。

実は1980年は、会社勤めをやめて年金生活に入った歳である。当時、『この時とばかりに』この機会を見逃さず、『非具象絵画』をしっかり身につけたいということから、数千枚の墨画を描いている。(中略) 墨画については、先ず紙について述べると、新聞に挟

み込まれたチラシの裏の白いのを多く用いたが、これには紙質が種々あって面白い表現が見られた。ワラ半紙も多く使った。それから印刷の裁ち屑はいろいろ貼り合わせて、版になる方に用いた。墨は習字用の墨汁で、それを塗るには、スポンジのローラを使用することが多かった。勿論刷毛や筆も使用している。この材料による作業というのは、そのへんにある物に墨汁を塗って、それを紙に写しとるのである。例えばベニヤ板に墨を塗って、紙をそれに重ねて写しとる、という簡単なことである〔上前 2000〕。

上前は「今日から全部自分の時間（1980年12月30日）」と述べたように、1980年に定年退職を迎えた上前は、全ての時間を制作に費やすことができるようになった。そこで新たに「墨画」に取り掛かり、これ以降の上前作品は油彩、「縫い」、版画などさまざまな技法に同時に取り組むようになった〔上前 2019：213〕。

1985年に制作した「墨絵」【図 1-21】は、小枝のように細長い素材をいくつも墨で転写したような作品である。また版にベニヤ板のような木材を使用した例としては【図 1-22】のような墨絵が挙げられる。

「墨画」制作は、退職前に勤めていた神戸製鋼所の脇浜工場での光景から着想得たようで、「この工場の門衛は舗装道路が高くなっていて。その道路から低い門衛の方へ黒い石ころの大小が転がって状態で見られた勿論固定しているが、それを墨画にしたいと思うことから「拓」という、形式によるしかないことを悟った」と述べている〔上前 1998：99〕。この脇浜工場の跡地には現在神戸製鋼所の本社が置かれている。1977年以降の上前の神戸製鋼所の配属先は、灘浜工場、岩谷工場（1979年9月～1980年6月）、脇浜工場と移り変わっていった。第4章でも触れることだが、上前が撮影した写真には灘浜と岩谷工場を撮影したものは確認できるが、脇浜工場の写真は残されていない。そのため上前が述べる「転がる大小の石ころ」が具体的にどのようなものか知りようがないのだが、いずれにせよその光景は、即物的な転写である「拓」でしか写すことができないと感じていたのだろう。その意識が「墨画」につながったのだと考えられる。また、先述のように「縫」の前期では、1980年前後から平面的な構成による《縫》【図 1-18】シリーズが制作されていたが、これらの「縫」は「墨画」や版画と何らかの関係を有していた可能性もある。

この版画的な手法については本論で取り上げることは叶わない。だが、「墨画」や版画は、上前作品に突如現れた技法ではなく、約20年前から関心を示した制作方法であったことは確認しておきたい。実は1957年の「第一回東京国際版画ビエンナーレ」に、上前は作品を応募しようとしていたのである〔上前 2019：77〕。結局は出品を断念するが、関連してこう述べている。「今月の美術手帖の表紙をみて『ハッ』と驚く、と言うのは、僕が国内ビエンナーレ展（読売新聞社主催）のためにとって作った版画（と）同じだからである。作者はミロとなっている。よくも知らずに同じことをやっていたものだと思った。現存の人ならやられたと思ったかもしれない（1959年1月19日）」〔上前 2019：98〕。「第一回東京国際版画ビエンナーレ」は、国立近代美術館と読売新聞社の共同主催であり、この時上前がみた作品はおそらく、シュルレアリストのジョアン・ミロ（1893-1983）の作品【図 1-23】で、木材の断面をフロッタージュまたは転写したような作品であった。先に紹介した上前の墨絵【図 1-22】は、確かにミロの版画と類似している。

作品の変化に関わる事実にも触れておく。「具体」は1972年に解散した。それ以後、上前は1975年に初の自伝『とび出しナイフ』（1975年）を出版している。1983年にかけて

は、上前は「ネオダダイズム・オルガナイザーズ」の主宰者として知られる吉村益信(1932-2011)が結成したグループ、アーティストユニオン(AU)にも参加し、1976年から2002年まではGe展に所属していた。

2-6 第6期 油彩の「油」(1992年~1999年)

1992年から上前は油彩制作に復帰した。日記には「油1のパネル作り(1992年7月15日)」と記されており、作品に通し番号をつけて管理したようである。この時の通し番号は、日記の記述上は106番(1994年11月17日)まで確認できる〔上前2019:248、262〕。

1995年からは「油1-95」のように制作年ごとに通し番号をつけており、その記録は「油の作品1995.1-」と題した大学ノートの作品記録帳に残された【図1-24】。この「油」のシリーズは2001年まで続いたようで、制作年別の作品数は、106作品(1992-1994年)、40作品(1995年)、71作品(1996年)、5作品(1997年)、19作品(1998年)、40作品(1999年)、35作品(2000年)、35作品(2001年)で、記録上では合計351点ある。また1995から1997年には「縫」の作品を制作も並行し、1994年頃からはシルクスクリーンやオフセットの版画作品などにも着手している。2002年以降も「油」シリーズを制作していた可能性もあるだろう。

筆者が図版で確認できたのは、この「油」シリーズのうち70点ほどである。その調査で判ったのは、「油」に四角形が数多く描かれていることである。上前はこの「油」の作品について「現代美術『らしさ』よりも、作者の視覚による、その中軸となる表現技術から生まれたものである。つまりそれは、飽くまで文学性を排除したものである。それを敢えて文字で説明するならば、四角のカタチと色彩、そしてその組み合わせ、となろう(1996年)」と記している〔上前1998:6〕。

《油1》【図1-25】は「油」シリーズの最初期作品である。画面に四角形が散りばめられている。中央の縦方向に並んだ10個の四角形は、他の図形と描かれ方が異なっており、オガクズや砂を混ぜたようなザラザラした質感で、画面から盛り上げて輪郭線が描かれている。この作品については、「矩形はかつての彼の作品において、絵具のチューブを切り裂いてコラージュしていた名残りのようだが、全体の印象は旧作に比べ著しく明快だった」と述べられたこともあった〔山本1996:152〕。確かに1958年の《作品》【図1-8】は、中央部にある絵具の空チューブの周りを囲むように白と黒の物質が盛られている。その周辺にもいくつかの四角形が描かれているが、これはあらかじめ空チューブを設置してマスキングし、赤色の絵具で着色した後にチューブを取り除いた後、白と赤の絵具で着色されたようにも見える。いずれにせよ、見た目にはかなり手が込んだ方法が用いられている。

上前は「油」や「空チューブ」のコラージュ作品の制作方法について何も述べていない。筆者の考えでは、おそらく二種類の制作方法があるように思われる。1つは作品《油23》【図1-26】のように、黒い字塗りの上に四角形状の型を置き、その上から赤色の絵具とオガクズのような素材を混ぜた物質を乗せて、型を抜き取るという方法である。上前が2005年にワークショップを開催したときの画像【図1-27】をみると、上前は単に四角形を描いていたのではなく、新聞紙や広告のような紙を10×8センチメートル程に裁断し、その輪郭からややみ出してなぞり、その後に型紙を取り除いて製作しているように見える。

2つ目の考えられる方法は、《油11》【図1-28】に見られる。一見先ほどの作品と同じ手

法で描かれたように見えるが、細部の筆跡【図 1-29】を見ると、黒い地塗りの上に白い絵具で輪郭が描かれているのではなく、先に白い絵具で描かれた後に、黒い絵具で縁取るように描いたように見える。第4章で詳しく述べるが、この方法は実のところ、「縫い」から一貫した手法であるとも考えられる。

2-7 第7期 版画（2000年～2012年）

晩年の2000年以降の上前作品は、主に版画【図 1-30】で、同時のオガクズを固めた「モリアゲ」のオブジェ【図 1-35】やレリーフが制作される。双方に共通する特徴は、鮮やかな色彩の使用と、少ない色数で簡潔な色彩対比である。

上前は「油彩作品は2000年頃からおおむね小品化され、最近ではレリーフまたはオブジェに進展し、それらに自分で作った色を施している。「縫い」は、90年代中頃から大作が目指されたものの、多くが未完成のままとなり、大量の糸・布、それに針箱も制作当時のままアトリエに残されることとなった。なお、版画に関して言えば、油彩作品とは対照的に大型化し、組み版画となることもあった。他方、並行して銅版画製作も手がけている。この銅版画は、シルクスクリーンとは異なり、手仕事に依拠する部分が多かったからか、上前は一応安定した製作が続くと、色数を増やすなどして実験的な作品に挑戦することも度々であった。時には、「色と色が重なる時のズレが生じて、思わぬ効果に感動することもある（2002年1月24日）」と述べている〔上前 2002〕。

すでに述べたように、「縫」や油彩と並行して1980年頃から「墨画」やシルクスクリーンによる版画を制作してきたが、とりわけ2000年以降にその量が一気に増大した。そのあたりの事情について、上前は以下のように記している。

色彩においてもマチエールにおいてもある限界にきたという危ぐを感じたりするこの頃である。そんな時に20年前の単なる墨画というカタチで表現されているそれらからは、燃え立つ様な制作意欲を我ながら驚きの眼で感じ取れるのである（2000年）〔上前 2000〕。

つまり、これまでの油彩の取り組みにある種の限界を感じた上前が、アトリエの倉庫に眠っていた1980年頃の「墨画」をたまたま発見したことがきっかけとなり、「墨画」を原画とした版画制作を始めた可能性がある〔上前 2000：1、上前 2002：1〕。前述のように、これら晩年の版画作品は、高彩度な色彩の使用と、最小限の色数による色彩対比を特徴とする。つまり従来の作風とはかなり異なる作品が目指されていたことになる。ただし、この版画の原画となるのはやはり、これまでに制作されてきた「墨画」や「縫い」油彩作品であったことは見逃してはならないだろう。上前は「（奉公先の）染織の時には、挿絵を学んでいるが、この絵というのは、印刷効果によって、よしあしが決められるのだが、後年僕が版画を作るには、その知識が役立っている（1996年12月26日）」と述べていた〔上前 1998：98〕。上前は染織工房の奉公時代に、独学で挿絵の模写などを行っていた。約60年前の経験が晩年の版画制作に活かされていたことも考え合わせると、彼の制作にはやはり一貫した何かがあったように思えてならない。

上前は版画について、シルクスクリーン、オフセット、銅版画の技法を用いたが、これ

らの制作は上前のアトリエで行われたのではなく、いくつかの版画工房に上前が通って制作したか、または依頼制作だったようである。例えば、1980年から1994年の間は、シルクスクリーンによる制作のために「田口工房」へ幾度も足を運んでいた。日記では「シルクスクリーン酒井工房、太田妙子刷（1999年10月18日）」と記録されている〔上前2019：211-258、294〕。この「田口工房」には、上前のほかに嶋本昭三も訪れていたようである〔上前2000〕。第7期の版画作品では、上前は複数の工房を訪ねていたようだ。日記に記録された場所をあげると、「太田（2000年1月）」、「追畑工房（2000年1月13日）」、「オリエン工房（2000年2月16日）」、「酒井工房 銅版画依頼（2001年3月16日）」、「中村銅版工房（2005年7月17日）」「ちとせ工房（2006年4月9日）」とある〔上前2019：295、295、294、302、325、327〕。「追畑工房」は、おそらく版画家・追畑和生の工房であろう。また「中村銅版工房」では、上前は「初めて銅版を彫る（2005年7月24日）」と記しており、自ら製版した形跡もある〔上前2019：325〕。

《無題》【図1-30】は、蛍光色に近い黄色の印刷の上から、光沢のある艶消しの銀色で模様のようなディテールを印刷した版画である【図1-31】。銀色の筋が縦に5本入っている様子から、板状の素材を6枚程並べてその表面の拓をとったようにも見える。あるいは、【図1-32】のような墨絵を元に製版した作品とも考えられる。

「墨画」のほかに、これまでの油彩や「縫」を版画に置き換えたような作品も存在し、その例として《無題》【図1-33】を挙げることができる。いくつかの四角形が描かれた作品で、第6期の「油」【図1-25】と構成が類似した作品である。シルクスクリーンで制作されており、白い紙に赤色で刷った上から、やや暗い赤色で四角い形象が印刷されている。赤暗色部は艶があり、細かな凹凸のついたマチエールが付けられている。画面中央部では縦に伸びる不定形と四角形が重なって描かれているが、その重なった部分には、上から四角形をプレスしたような鋭いエッジが確認できる【図1-34】。画面下の余白には、エディションと制作年月日が記入されているが、作品によってエディション数は大きく異なっている。

最後に「モリアゲ」のオブジェ【図1-35】とでも呼ぶべき作品について触れておこう。これは基本的に1色または2色で着色されている。水色、黄色、黄緑色の使用頻度が高く、いずれも純色のような色彩が使用されている。《作品》【図1-35】は「モリアゲ」のなかでももっとも複雑な作品で、いくつかの四角形を組み合わせで構築されている【図1-36】。おそらく《作品》【図1-37】と同様に、塗料とオガクズ、ボンドの混合材で制作されたように見える。余談だが、アトリエのベランダにはオガクズがいまなお残存している【図1-38】。しかもそれは、チップ状の粗いオガクズから粉末に近いものまで、複数の種類があり、作品によって使い分けたか、または細かく砕いてから使用したようである。実際、（おそらく《作品》【図1-35】について）その制作方法【図1-39】を以下のように述べている。

今、塗料と油絵具シンナーで溶くのだが、この時しっくいを多くまぜているが、この頃のは少し様子が違うと思っていたら石膏であった。この石膏は何年も前に藤野（忠利）が壁土と共に送ってきたものであることを思い出す。モリアゲには牛乳パックの4角（四角）9ツを並べたもの、また地の紙色が見えるところがあって、それらをふさぐ（2007年8月14日）。

青のモリアゲは今までのうちで大作と思うのに手掛けている。それには仮の足場（立てて直接作品の一部が地面に触れないように）を作ったり、個々の四角の形（牛乳パックによる）ものを、一応枠内（枠も作品の一部に固定していくための紐（ステンの番線や糸）をつけることなど）をつけて盛り上げにはそれらを見えなくする（2008年11月19日）〔上前 2019：334、336〕。

このように「モリアゲ」の形状によって混ぜる素材を変え、また複雑な形態には、牛乳パックやシンナーの空き缶、ダンボールなどを芯材として使用したようである。この立体制作について上前は、「最近では油彩とおがくずなどを用いた造形作品の創作に取り組んでいます。朝の十時にはアトリエに入り、鉄が年月をかけてまとうサビのように、何度も重ねて塗り、時間の深みを持たせています（2007年）」と述べている〔長嶺 2007〕。形やジャンルは違えど、コツコツと塗り重ねるこの方法は、初期から変わることのない上前の制作スタイルだと考えてよいだろう。制作方法という点でも彼は一貫した作家なのである。

本章ではまず上前という人物像を知るために、上前の生い立ちと作品の変遷を振り返り、その特徴を辿った。上前は少年期から「洗い張り悉皆店」に奉公し、神戸や横浜の港湾労働、海軍経理部の勤務を経て、戦後は日本通運、1949年から1970年まで川崎重工業、1974年から1980年は神戸製鋼所に勤めた。このように、上前の制作は常に労働と並走していた。それは、もちろん生活を維持するための手段であったが、「洗い張り悉皆店」で経験した反物を縫う作業が「縫」に発展したように、上前は労働で得た経験を作品に反映させていたと言えるだろう。

上前は、油彩、コラージュ、縫、版画など、様々な手法と多様な形態の作品を手がけていた。上前が「一貫して非具象から外れることはなかった」と記したように、1950年代はじめに「非具象」に転向してから、およそ60年間に渡り、画面に外界の再現像を持たない作品を制作し続けてきた。「非具象」という同じテーマを貫きつつ、素材や技法を変更しながら旺盛な制作活動を展開したのである。

上前の作品は、油絵具の点描を重ねる、マッチなどの素材を積み上げる、糸で布をひたすら縫うなど、「集積」という制作行為において共通していると言える。しかし「集積」の目的については語られず、作品における一貫した関心について言及されることはなかった。次章では、この「集積」による制作方法に至った理由と、上前の関心を当時の上前の生活環境から考察する。

第2章 初期「非具象」作品 ―アクションでないタブロー作家―

本章では上前の第2期作品に焦点を当てている。第1期では《舞鶴港の夕景》のような風景画が制作されたが、第2期作品では、明瞭な形象は描かれなくなり、油絵具による線の描画を重ねた《作品（緑・黄土）》【図 2-1】や点描の《作品（緑・黄・赤・点描）》【図 2-4】が制作される。第1期から第2期への作品変化は、1953年に上前が吉原治良に師事したことがきっかけで、以後上前は生涯を通して「非具象」作品を手がけるようになる。

本章第1節では、上前のテキストに基づいて、上前が吉原に師事することになる背景と、彼がどのように「非具象」を理解していたかを述べる。続いて第2期の代表作に着目する。第2期から上前作品の特徴である「集積」による制作が開始されるが、これには当時の上前の生活環境が深く関わっていた。また上前は、勤務先である川崎重工業の工場に、単なる職場としてではなく、造形的なものに強い興味を示していた。そこで彼が見たものと上前作品との関係づけを試みた。なお、この工場との関連性は、本論で扱う1954年から1997年の上前作品の一貫した作品として理解するための布石となる重要なテーマであることを付言しておく。

第2節では、第3期の絵具チューブやオガクズ、大量のマッチによるコラージュ作品に焦点を当てている。第2期の点や線を重ねた色彩豊かな油彩から、第3期は赤色や灰色、黒色を基調とした、いわゆる「オート・パート（厚塗り）」な作品へと変化している。この変化は、1957年来日した、ミシェル・タピエが提唱した「アンフォルメル」の影響とみなされる傾向が強かった。確かに上前は「具体」と交流を持ったタピエの存在を意識しなかったわけではなかった。上前が油絵具から絵具のチューブやマッチのような画材を選んだのは、経済的な理由が大きかったと推測される。ただ、上前が絵具のチューブやオガクズ、マッチの軸という画材を選んだことや、それらの作品の複雑な造形方法からは、第2期の点描作品と一貫した関心を読み取ることができるのである。

第1節 線と点の油彩（1954年～1957年）

1-1 具象から「非具象」へ

これまでも述べてきたように、上前作品が具象から変化するきっかけは、1953年に吉原治良を訪問したことにあつたが、まずは上前が吉原に関心を持った経緯を述べる。上前は吉原を知ったのは、1952年に神戸三越で開催された「第2回現代美術家クレパス画展」を介してであった。1953年11月、実際に吉原宅を訪問することになるのだが、きっかけとなった展覧会の様子を上前は以下のように記している。

出品者は、朝井閑右衛門、伊藤継郎、小糸源太郎、小磯良平、小松益喜、須田国太郎、須田剋太、小林和作、岡本太郎、その他三〇人程が当時の有名画家の名前が連なっていた。この会場で僕の眼をひいたのは、黄色の線で、大きな碁盤目状に線描きされただけの作品であった。その作品はあぶり出しでもなく、隠し絵でもない、見ても観ても同じ

である。だがみる人によっては、馬鹿にされた と思って見る人もいるだろうし、又その作品を見てふき出し笑いをする人もいるだろう。僕の場合は、——君にはこれ程に描けるかね、その気になれば、君らがその気になって描けたら、こっちは、又それ以上に変わったのを描くからね——と、話しかけられている様に感じられた。その作品は吉原治良であった。この作品のため他の作品については全く覚えていない。出品者名は、その当時の目録によるものである。／吉原治良の名前は、戦前から変った画家として知っていた。戦時中の『二科三十年』という薄い画集の中でも、吉原治良の「火山」のあるのを覚えている。戦後になって、小鳥や少女などを描いた原色版を見ていたが、それらには興味なかった。だが今度の全くの「非具象」には驚いた。僕が神戸に来て新しい絵画を求めながらも、「具象」の場の環境にあって、こっぴどく叩かれながらふらふらと彷徨っている時、吉原治良の小さなクレパス画は、僕が求めている新しい絵画の道しるべであった〔上前 1985 : 117-119〕。

上掲の出品者の中には、上前が直接指導を受けた作家、伊藤継郎（1907-1994）が含まれている。伊藤は、上前が神戸に移転して間も無く訪ねた画家で、他にも、1949年頃は小松益喜（1904-2002）のアトリエを度々訪問し、1953年頃は中西勝（1924-2015）の塩谷のアトリエで開催された絵画教室「リリック」にも通って指導を仰いだ。加えて、多くの展覧会を訪れており、大阪と京都の美術館や、阪急、松阪屋、三越、そごうなどの百貨店が開催した美術展をはじめ、『みづゑ』、『アトリエ』、『美術手帖』などの美術雑誌を熟読していた。このように神戸で上前は貪欲に、ある意味ではなりふり構わず自らの芸術を磨こうとしていたようだが、それらを通じて、多くの作品を実見する機会を得ていたのは疑いのない事実である。では、なかでもとりわけ吉原のクレパス画に関心を持った理由は何だったのだろうか。

そのことを検討する前に、まず当時の状況を振り返っておく。この頃の上前の主な作品発表の機会は、「二紀会展」や川崎重工業の美術同好者を中心に集まった「朱舷会」が主催する「朱舷会展」であった。これは上前が初めて抽象画を発表した展覧会だが、合評では抽象画ではなくデッサンの習得に務めるように諫められたという〔上前 1985 : 116〕。先の長い引用に登場する「『具象』の場」とは、デッサン以外の指導が受けられなかったこうした環境を指しているのだろう。上前は当時から、「抽象画」や「新しい美術」を望んだが、それらを学ぶ術はなかった。独学で抽象画を描いたものの、二紀会展への応募作も落選している。「若し、二紀会展に入選していたら、吉原治良氏の門を叩くことはなかったかも知れない」と述べたように、おそらく上前が興味を持ったのは、吉原が《鳩と朝顔》【図 2-6】（1931年）のような具象作品から、一切のモチーフを描かない作品に転向した点にあると考えられる〔上前 1985 : 120〕。このクレパス画展の吉原の出品作は確認できなかったが、「碁盤の目状」の描画は上前作品にも幾度か登場する構成であり、何らかの関係性を示唆しているようにも思える。

上前は吉原の作品を「見ても観ても同じ」「非具象作品」と形容し、「1953年吉原治良に学ぶ様になってからすっかり『非具象』に変わった」とさえ言い切っている〔上前 1988 : 101〕。ではこの「非具象」は一体どのような意味あいでも理解されていたのだろうか。

上前にとって「非具象」とは「あるものの表面を見てそれを写し取る『具象』、又はそれをデフォルメする『半具象』とは異なる」という〔上前 1988 : 101-102〕。このことから

「非具象」は、具象のようにモチーフを直接描写したのもでも、また、半具象のように程度の差はあれ元のモチーフを残存させて描いたものとも異なると考えられていたことがわかる。また、『具象』の鉄則であった非具象とは、モデルとなるもの、即ちかたちは、どこから借りることなく、作者自らの精神と材料（物質）の葛藤からくる融合によって何かが生み出されること、そしてそれは、如何に自由（自然）に、何が表現されたか、である。又、それは、視覚の世界に於いて唯一のものでなければならなかった」とされている。すなわち「非具象」作品の制作は、グループ全体の基本方針であった〔上前 1988：116〕。このように「具象」が「非具象」を目指した理由は、上前なりの解釈では次のように説明されている。

セザンヌのりんごはりんごをそのまま似せるために描いたものではなかった。それは、白いキャンパスに向かった時、モデルのりんごは一何を描くか、つまり自分の表現で何をうったえるのかのための手がかりとなるただのかりものに過ぎなかった〔上前 1988：101-102〕。

つまり、これまで絵画を描く「手段」として用いられてきたモチーフやかたちを、絵画の従属から解放することが「具象」、あるいは上前の制作目的であり、それを達成できるのは「あるものの表面を見てそれを写し取る『具象』、又はそれをデフォルメする『半具象』」ではなく、一切の具体的な像を含まない「非具象」作品のみ」だったのである〔上前 1988：101-102〕。

実際、「第4回ゲンビ展」（1956年）に出品された上前作品に対する朝日新聞の批評は以下のようなものであったという。

中でも人目をひいているのは朱や黄、緑など強烈な色彩で、玉ばしる火玉ばかりの点描で描いた四十号四枚の連作。神戸川崎重工業鑄物工場の高いクレーンの上で描いたハンドルを握る運転手、上前智祐さんの作品で、同氏が終日、真赤な火花を散らす溶鉄のルツボの真上から見おろす恐怖の印象を絵にしたもの（1956年10月）〔上前 2019：70〕。

もしこの指摘が正しいのなら、上前は勤務先の工場の「印象」を描いていたことになるだろう。しかし後で詳しく取り上げるようにこの指摘ほど事実から遠いものはない。他方、作品に向けられた上前の言葉そのものも変化していった。例えば、「説明することは文学であって絵の主張を語ることは難しい（1957年3月23日）」という日記の言葉は、絵には具体的な像やイメージ、印象を提示しない「非具象」はそもそも言語で翻訳不可能であると考えるようになっている〔上前 2019：76〕。同様の理解は、『文学性』（物語）に従属しない（1999年12月5日）」という言葉からも窺うことができる〔上前 2019：295〕。同じような指摘が晩年の日記にも確認できることから、この考えはやがて上前にとって確信に変わっていったように思われる。彼は生涯にわたって「非具象」作家だったのである。

1-2 線の油彩

《作品（緑・黄土）》【図 2-1】は、作品裏面に「昭和二九年九月」と記載されているこ

とから 1954 年 9 月の「具体」結成まもなくの作品であることが分かる【図 2-2】。この作品では支持体としてキャンバスが使用されている。だが当時は、木枠に薄い綿布を張り、その上に油絵具で描画された作品や、上前が「紙バス」と呼んだ、「模造紙其の他の紙を貼り重ねて」木枠に張って描いたこともあったという〔上前 1985 : 271〕。

《作品（緑・黄土）》【図 2-1】は、黄土や黄、黄緑、黒の油絵具を、画面の垂直方向に線状に重ねた作品である。先述のように、日記に即して考えれば、上前が「非具象」作品に完全に移行したのは 1956 年から 1957 年頃であった。1954 年のこの作品の時点はそれよりも先行しているが、タイトルは《作品》であること、そして画面全体を顔料で均一に覆うことから、絵具を集積する行為を焦点化した「非具象」として見て間違いのないだろう。上前の「非具象」の概念は、作品がテキストに先行していたことになる。

さらに画面を観察すると、キャンバスの四辺の縁には線の集積がまばらなところがあり、そこを見ると、やや赤みがかかった黄土色が下地に使用されていることが分かる。上前は詳しい描画方法について述べていないが、作品の細部を見ると、黄緑色の絵具には、定規で線を引いた様な直線と、下地の凹凸に沿った歪みのある線の二種類が確認できる【図 2-3】。おそらくこの直線の描画方法は、ペインティングナイフのような薄く固いヘラ状の道具の側面に絵具を付けキャンバスに当てて描かれたもので、現に「ペインティングナイフで細い線を引いていく作品（1956 年 10 月 22 日）」や「油絵具の白と黒でコテで描く（1954 年 1 月 2 日）」のように、「ナイフ」あるいは「コテ」と上前が呼ぶ道具が使用されていたことがわかる〔上前 1985 : 192-193、上前 2019 : 45〕。また線の描画法として別の仮説として、油絵具をペインティングオイルで溶き、流動性を持たせた絵具を筆に付け、キャンバスの上から下に向かって垂らしたとも考えられる。上前はこのように、複数の方法で線の描画を重ねたようだ。1956 年、吉原は上前宛の手紙のなかで、彼の作品について「糸くづのような油絵」という記述を残している〔上前 2019 : 68〕。この頃上前が手がけた作品は、後述する点描か線の油彩である。《作品》【図 2-1】の短いストロークの集合は、短い「糸」の集積にも見えるため、吉原が「糸くづのよう」と呼んだ作品は、このタイプを指すとと思われる。

1-3 点の油彩

《作品（緑・黄・赤・点描）》【図 2-4】は、油絵具の小さな点を画面に敷き詰めた作品である。キャンバスサイズ P50 号に相当する大きさの作品であるが、これは第 2 期（1953～1957 年）の上前作品の中で（作品サイズが判明しているものでは）大型の作品である。しかし「第一回具体展」の案内状に吉原は「彼等にとって二百号のキャンバス十分間と云うのは先ずノーマルなスピードです」と述べている〔吉原 1955 : 60〕これは、激しい身体性を作品制作に用いた「具体」のメンバーは、200 号キャンバスを 10 分で描き上げてしまうという意味である。それに対して上前は、小さな作品をコツコツと仕上げる制作方法を続けており、「具体」の「ノーマルなスピード」とはかけ離れた作家だった。

《作品（緑・黄・赤・点描）》【図 2-4】を近づいて見ると、様々な色彩の点描の上に、さらに点描が重ねて描かれていることが分かる【図 2-5】。また、所々に黒色の絵具が使用されているが、これは青や紫の点を描いたあと、黒色の点を重ね、その黒点をなぞるように、黄緑や黄、橙の点が描かれたと思われる。さらに言うと、上に重ねられた色彩は、黒

色を完全に覆わないように黒点の少し内側に描かれている。この特徴は、先に述べた線を重ねた油彩にはみられず、手間のかかる工程だが、上前がこの描画法をとったのはなぜだろうか。それはおそらく、この方法によって可能になる「効果」を狙ったものだと考えられる。わずかに見える黒色は、点の輪郭を縁取ることと同じ効果をもつ。上層の点描を際立たせることで、下層の点描はかえってそれより奥にあるように見える。上前はこのように、ただ点を集積することに腐心していただけではなく、画面の表面に着彩すると同時に、表面から見えなくなる内部の層を（こう言ってよければ）描こうとしていたのではないだろうか。表面と内部、それらを描くということは、上前作品に通底する一貫した問題意識だと考えられる。

線と点の油彩は、どちらも集積による制作という点で共通しているが、後者では、表面と内部の描画処理をあえて違えてある。では線から点描へと移行するきっかけがあったのだろうか。

1-4 「反具体」的な画家と工場

上前は生涯「非具象」を制作したという点で、「具体」の理念に奉じたメンバーだった。しかし前に述べたように、上前の作品が「具体らしくない」という印象を抱いてしまうのは、激しい身ぶりや野外展や舞台展の作品を彼が制作しなかったからである。ただ注意しなければならないのは、「制作しなかった」というよりはむしろ、「具体」の公式的な活動履歴にそれが登録されていなかったただけだ、ということである。後で述べるように上前は身体性を用いた表現を、一切手がけなかったわけではなかった。現実には、そのようなタイプを試しはしたものの、上前はあえてコツコツと絵画を描く道を選んだのである。

かくして地道な絵画制作を上前が選択した理由は三つ挙げることができる。第一には吉原の発言を参考にしたこと、第二に、当時の上前の生活リズム、つまり工場の労働と制作を並行する必要があったことと、そして最後に、工場での知見が彼の造形と深く結びついていたことである。

まず、吉原の発言についてだが、上前はこう記している。

まだ具体の初期であったが、「もっと反具体的な新人が現れてきてても良いのになあ」と言うのを聞いたことがあった。この反具体的と言うのは、アクションでないタブロー作家を意味していた。それには、具体は、初めから多くのタブロー作家を失った〔上前 1988: 58〕。

確かに、1954年の「具体」結成直後は、「絵画という形式に執着した作家たちは脱落し」、実際に、「具体」結成時のメンバーの半数は、翌年の1955年に退会している〔尾崎 2022: 489〕。この状況は上前によって次のように報告されている。「具体展の第1回は1955年、第2回展は1956年、共に秋で小原会館で開かれたが、具体結成当時の会員の半数以上が、これに不出品であった。この頃の具体会員の出入は多く混沌としたが、こうしたことによって、具体美術の主張は益々アクションに傾倒していった感がある。僕の最も親しくしている関根、岡田らも具体から離れようとしていたが、僕はやはり具体には魅力を感じていた」〔上前 1985: 39〕。「関根」と「岡田」とは、上前が「具体」で特に親しかった関根美

夫（1922-1989）と岡田博（1912-2001）で、彼らも上前同様、タブロー制作を重視した作家であった〔関根 1976：146-147〕。両者とも「具体」結成時のメンバーであったが、岡田は1958年、関根は1959年に退会している。彼らについて上前は「僕は、アクションの強い具体美術に関根氏や岡田氏が残って仕事をするのを、どれ程望んでいたか知れなかった」と記したが、このことから関根と岡田が「アクションでないタブロー作家」であったことが分かる〔上前 1985：286〕。両者はグループ退会後に拠点を東京に移したが、上前とは頻りに手紙を交わし、生涯交友関係があった人物である。

1955年7月に「具体」が芦屋公園で開催した野外展では、上前と関根、岡田で共同制作を行なっている。貴重な作品についての記録に残っていないが、それは「ボートの様な」形の立体を3つ並べた作品で、長さは3メートル程あったという。おそらく三角錐のような形状と思われ、ひとつは赤色、残りは白色に着色されていたという〔上前 1995：135〕当時岡田は、OS映画劇場に勤めており、取引先の看板屋に依頼してベニヤ板を調達ないしは制作依頼をかけたようである。立体作品は3面がベニヤ板で覆われており、残りのもう一面は地に接するためか、板は張られていなかったようである。「作品はよく目立つ場所に、松の枝に凭らかせる様にして立てかけて」仮設置したという〔上前 1985：174〕。赤と白に着色された効果で、松林公園でみるこの作品は「明るく映えていた」が、吉原は内部の骨組みが見えることを嫌ったのか、「穴掘って埋めたら、少しはましになるやろ」と述べ、それを酷評したという〔上前 1985：174〕。最終的には吉原の指示に沿って、本体の三分の一まで地面に埋められた。上前は当時を振り返り、「黒っぽい土砂から、人工的なのが、顔出した感じは、むしろ佳作だったと思うほど」と述べている〔上前 1995：136〕。この吉原の批評がきっかけで、上前は「具体は僕の居心地のよいところではない（1956年4月6日）」や「おじけがついてしまった様だ（1956年4月12日）」と心情を日記で露わにした。この出来事が「具体」や吉原に萎縮する原因となったと考えられる〔上前 2019：65〕。

このように、タブロー制作に重点を置いた上前や関根、岡田は、野外展や「舞台を使用する具体美術展」に対して積極的ではなかった〔上前 1985：278-279〕。この野外展は1956年に第2回展が開催され、この時上前は個人で制作プランを提出している。作品案は、「割箸と和紙とで幟のようなものを、何万本何十万本作って砂地に立てていく」作品で、「雨風によってどの様に変化しようとも面白い作品と思っていた」と述べている【図 2-7】〔上前 1985：185-186〕。ちなみに使用される割り箸は10万本と想定されていた〔上前 1988：38〕。これはいわば、上前の点描を小さな幟に置き換えたような作品で、上前の構想では、風向きに合わせて動く「インスタレーション」だったのであろう。しかし「具体美術協会野外展委員」から出品停止の通知があり、この作品は実現することはなかった。この野外作品の落選通知がきっかけで、上前は一時「具体」から足が遠のくようになってしまった。姿を見せなくなった上前を心配したのか、吉原は上前に手紙を宛ててこう述べた。「上前君 元気ですか、急に顔を見せないのが心配している。東京の第二回展の作品は如何、別に急に作風が変わったりしないでもいいのですよ。芦屋展の時のようなのはやらない方がよい。君は君なりの大分長い事打ち込んだ飯の糸くづのような油絵でいいと思います。なかなか人はかわれないものだし、変る必要はないと思います（1956年9月15日）」〔上前 1985：188-189〕。

1957年、1958年と連続して「舞台を使用する具体美術」が開催された。だが、上前は双方に参加していない。例えば、上前が1957年5月の舞台展に参加しなかった直接の原因

は、開催直前にあたる5月11日から31日にかけて、「美術喫茶 DON」で個展を開いていたことにある。個展の準備にかかりきりであったためか、手伝いをする予定だった舞台展前日のリハーサルも、体調不良のため端で見ているだけであったという〔上前 1985 : 242〕。

「美術喫茶 DON」【図 2-8】は、神戸元町に位置した作家の丸本耕夫妻が運営した喫茶店兼ギャラリーで、上前の記述によると、「具体」の元永定正（1922-2011）や美術評論家の瀬木慎一（1931-2011）が足を運んだことでも知られ、「VOU 形象展」が開かれた場所でもあった〔上前 2019 : 76〕。『VOU』とは前衛詩人・前衛写真家の北園克衛（1902-1978）が中心となり1935年に結成した「VOU クラブ」の機関誌で、北園は上前作品の評論を寄せたという（1957年4月20日）〔上前 1985 : 236〕。上前は先の「野外展」が原因となり、吉原あるいは「具体」から距離を取るようになっていった。それとともに「具体」以外の活動場所を求めるようになっていったのだろう。「美術喫茶 DON」はそのひとつであった。もうひとつの別の拠点として考えられるのは、1957年に阿部展也（1913-1971）が上前のために展覧会を企画した銀座の「養清堂画廊」である〔村田 2022 : 123〕。

翌年、1958年の舞台展についてはどうだっただろうか。当時の日記では「岡田、関根と具体の集りに出席、舞台の案では一応自信が持てないので舞台には出ないことに決める（1958年3月9日）」と記されている〔上前 2019 : 90〕。また、自伝では、作品案を求められた時、「僕は黒い舞台を想像して思いつくままに、『頭の天井から先まで晒木綿を巻きつけた白い肢体で、舞台の端から端まで芋虫の様に這って見たらと思っています』と提案する」と「先生は、『うん、その案はもう少し練る必要があるなあ』との答だった。この舞台美術には最初から参加することは考えていない（1958年3月9日）」〔上前 1985 : 310-302〕。これらの記述から、舞台展のような絵画以外の制作に対して、上前は苦手意識を強く感じていたと見て間違いないだろう。そのことが絵以外の制作はしないというある意味では強硬な態度を生んだのではないだろうか。

先にも触れたように、上前がアクション的な作品を手がけた唯一の例がある。それは1954年の「ゲンビ展」に出品した作品においてである。「ゲンビ展」とは、1952年に大阪で発足した「現代美術懇談会（ゲンビ）」が主催した展覧会である。上前は1954年「ゲンビ展」に「100号2点」を出品し、その作品は「黒の地塗りした上に、白ペンキを含ませた刷毛で、何回も飛沫を振り掛けた作品」であったという〔上前 1985 : 150〕。このように、ジャクソン・ポロックのような方法で制作されたと考えられるのは【図 2-9】【図 2-12】の作品である。この2つの作品は1986年に制作されたものであるが、双方とも画面の裏に「1954年の作品の再現」と記されている【図 2-10】【図 2-13】。自伝では「黒地キャンバスに白ペンキのシブキ」と形容されている〔上前 1988 : 42〕。この2つの作品は、黒色に塗られたベニヤ板の上に、白色の絵具または塗料が画面に飛び散っている作品で、これまでの「糸くづ」や点描作品のような緻密な作品と比較すると、その違いは歴然としている【図 2-11】。

もうひとつの作品は、「具体」メンバーの嶋本昭三のアトリエで、関根美夫が古新聞を再利用して作ったキャンバスを支持体に用いて、「黒ペンキを中央の上から下へ垂れ流れる様にして、左右の空間を刷毛でペンキをかすらせて、新聞の細かい活字がところどころ見える様にした」作品であった〔上前 1995 : 149〕。この作品について上前は、「彼等（嶋本や関根）の見ての前で描き上げることができた」と述べていることから、「糸くづ」や点描とは異なって短時間で仕上げた作品だと分かる。上前は即興で仕上げた作品について、「僕

はここ（嶋本のアトリエ）に来る度に、彼の作品を注意して見ているからです。／つまり彼（嶋本）の影響によって描いたものです」（1994年2月5日）と述べた〔上前 1998：134〕。嶋本のアトリエは、『具体』第1号を印刷するための印刷機が置かれていた場所で、上前は幾度も訪れてもいた。嶋本は当時どんな作品を手がけているかを熟知し、作品も見ていたため、嶋本のように激しい身体性を用いた制作を真似することは原理的には可能であった。「ゲンビ展」にも出品されたこの作品は、吉原から「君の今度の作品はとていいよ」と好評だったというが、その評価とは裏腹に、この作品について上前は、「本当の満足感はありません」と告白し〔上前 1998：134〕、「この様に一気に描き上げる作品制作はその後何度も手を加えて仕上げていく仕事へと変っていった」と記している〔上前 1985：35〕。

それ以後、上前は自作について「如何にも時間と手をかけた、と言う手仕事の作品」を目指した。「具体展」の中で「貧弱で異質にさえ感じられたが、当時の僕は未だ自分の作品に対して、客観的にみる眼は乏しく、又主観的にも『これでよいのだ』と言う強い自己表示は、その時その時で揺れ動いていたであろう。ただ言えることは、自分の思うままに、精一杯時間をむさぼる様にして描き続けていた」とさえ言い切っている〔上前 1985：276〕。自作が「貧弱で異質」と感じながらも上前が地道な制作を続けたのは、他人の作品を真似た作品や、短時間で制作されたものでは、自身が納得できなかったからである。さらに、別の理由もあったようだ。上前は、「あの頃、ボクはサラリーマン生活をやっていたので、いつ筆を置いても次の日にまた続きを描けるような仕事になったのかもしれない。描きたくても、パッと一気にやっつけてしまう一発仕事はできなかったな」とみずからの制作環境について言及している〔藤 1986：43〕。上前が川崎重工に勤務した当初は、朝鮮特需も相まって造船業の需要が急激に高まった時期であった。他方で、上前の記録では「今日もスト（ライキ）（1956年10月21日）」とあるように、幾度かストライキが勃発し、安定した職場環境とは程遠かったようだ【図 2-14】。それは上前にとって、十分な制作時間の確保が困難であることを意味した。もちろん、それでも上前は地道な制作を毎日継続していたのであるが。当時を振り返って「僕にはやはり、会社勤めから帰って、少しずつでも手を加えて作品をよくしていく方法であった」と上前は述べている〔上前 1985：187-188〕。限られた時間のなかで、勤務の合間を縫うようにして制作していたようである。だからこそ、集積という描画法はかえって有利に働いていたと言えるだろう。いつでも手を止めることができ、また翌日に続きから開始できるような着実な方法を選び取り、生活のリズムのなかにそれを組み込んだのである。

このように上前は、1954年にはアクション的な作品を手がけ、（具体の公式記録には残っていないが）1955年の野外展に出品し、1956年の野外展と1958年の舞台展には、作品構想を打ち出していた。これらの作品のうち実現しなかったものが多く含まれるのは、上前が「具体」や吉原から疎外感を感じていたからだろうが、それ以上に切実だったのは、上前が「アクションでないタブロー作家」を目指したこと、そして、制作と工場勤務を両立する必要性があったことの方だった〔上前 1988：58〕。それらのことが手間のかかる非具象を上前に選び取らせたのである。

上前が「反具体的な画家」を目指した第二の理由は、勤務先の工場の影響があると述べたが、上前作品に対して工場は「造形上の」影響を及ぼしていた。「ほんまのこと言うと、野外展なんか、この工場の迫りに比べたら、ちっちゃいことやとその時思ったんです」と上前は率直に述べた〔塚本 1993〕。上前は1949年から1970年にかけて、川崎重工業の造

船所や鑄造工場でクレーンマンとして勤務しており、高熱で溶けた金属を扱う灼熱の鑄造工場の現場は、時に「見るからに恐ろしい地獄絵を思わせる」ようだったという〔上前 1985: 161〕。

上前と同様に「具体」メンバーで工場工員として勤務していた作家として、堀尾貞治(1939-2018)がいる。堀尾は中学卒業後、三菱重工業神戸造船所に勤務し、製造部門で定年まで勤めた。堀尾について上前は次のように述べている。「僕の作品を具体時代からずと見ているのは彼以上の人はいない(1990年3月18日)」、「彼は学歴なく作品は色々作れることなど僕と同じで(彼は中学卒)よく話合う」(1990年4月21日)〔上前 2019: 234、235〕。よく似た経歴や境遇の持ち主同士で、両者は親しくしていたようだ。ただし、パフォーマンスが中心の堀尾と、反アクション的な上前では、作品制作は正反対であった。上前は実際に、「芦屋市美博での堀尾貞治のパフォーマンスとカタログに書かれた内容などによると、僕の作品などに対する全く根本的な反発を感じる(2002年7月24日)」と不満を漏らしている〔上前 2019: 311-312〕。

堀尾の展覧会を企画した山本敦夫は、堀尾と上前の共通点について、工場の労働者であったこと、異常なまでに多作であること、「具体」に対して劣等感を覚えていたことだと述べている〔山本 2002: 8〕。堀尾が「具体」会員となった1966年は「具体」がある程度認知された時期で、「具体」の結成当初のような先鋭的で実験的な活動は影を潜め、堀尾はいわば「初期『具体』という黄金時代に乗り遅れた作家」であったという。また、堀尾も上前と同様に、吉原から辛辣な批評をたびたび受けたようだ。その理由は「吉原がそのあまりにも鋭敏な嗅覚で彼ら(堀尾と上前)の作品の背後に嗅ぎつけ、拒否反応を示したものの、それはおそらく『生活』に関係した何かであった」という〔山本 2002: 8〕。これと同じような解釈は別にもある。濱下昌宏は「上前を嫌っていたとしたら、彼の作品や才能ではなく、べつの点においてではないか。つまりあえて下世話な推測をすれば、上前の『育ちの悪さ』、それゆえの洗練されていない態度に対してであろうか。すなわち、「お坊ちゃん」吉原のスノビズムゆえであろうか」と述べている〔濱下 2014: 14〕。

吉原はこのように、上前や堀尾に対してとりわけ厳しく応じた。実際、日記の中でも、吉原が1958年に企画された上前の東京での個展を中止させたこともあった〔中塚 1999: 8〕。これは上前に限った話ではないが、現在に至るまで具体美術運動の先行研究で、上前の評価がされていないのは、吉原との確執も遠因にあるだろう。

また、上前と堀尾の作品の違いについては別の観点もありうるように思われる。堀尾のように1960年代後半から「具体」に加入したメンバーにとって、具体の初期が放っていた華々しさは、憧れの対象でもあっただろう。後発の堀尾がパフォーマンスに傾倒した理由も、そのあたりにあるのではないだろうか。上前と堀尾は、年齢が一回り以上離れており、「具体」加入時期の違いが、彼らの作風を分かった要因のひとつだろう。後述するように、少なくとも上前は、工場の経験を(間違っても短絡的かつ直接的にはないが)作品に色濃く反映させた作家である。上前特有の表現として、鑄造の製造過程から着想を得たとおぼしき作品が見受けられるが、それは堀尾が所属した造船工場では決して見られない光景である。工場勤務にともなう生活リズムと制作のバランスは、両者に共通するが、だからと言ってそれは、完全に一致するものではなかった。

上前は時に「何とかして会社をやめる様にして画家として生計をたてたい…と言う事をつくづく考えさせられる(1961年11月27日)」とこぼすこともあった。工場での勤務は

やはり、上前の制作のために欠かせない時間を圧迫するものであった〔上前 2019 : 119〕。ただそれでもなお、上前が工場に強い興味を持って、その光景を観察していたのもまた事実であった。例えば「毎日接している鑄造工場内で、出来上がる造形物の過程に、どんなに興味を持ったことか知れなかった」、「若し僕が具象画で終わっていたら、造船や鑄造工場で見るとにはそれ程に興味はなかったであろう」とも述べていたことを思うと、工場とそこでの労働は上前の「非具象」作品に何らかの作用を及ぼしていたことは間違いないだろう〔上前 1988 : 101-102、上前 1985 : 159〕。勤務先の工場での光景や体験が頻繁に記された。また、1949年から1970年に川崎重工業、1974年から1980年まで神戸製鋼所に勤めたのだが、上前は生涯、工場に関与しながら制作を続けたのである。ただし工場の形姿や光景がそのまま画題になったと考えるのはあまりに短絡的である。「上前さんの絵はいつも画面一杯に、鑄型、型ワクなど雑然とした地上のものが描かれている」と評されたことに対し、「工場にあるものを描いたかのような記事を見ると不満だった」と上前は述べている〔上前 1988 : 38〕。繰り返しておくが、工場の造形物をそのまま絵画に描いたわけではなかったのだ。

では上前は、工場のどのような点に注目していたのだろうか。関連して興味深い事実がある。実は上前は、1954年から日常をカメラで記録しているのである。初めてカメラを購入したのはしばらく後の1955年11月24日で、その種類は、中古のプリモ二眼レフであった〔上前 2019 : 62、上前 1985 : 180〕。被写体としてたびたび撮影されているのがほかでもなく工場であった。例えば、勤務先のクレーンを捉えた写真がある【図 2-15】。日記や自伝で工場の撮影が次のように記録されている。「鑄造工場に行く。ここでは、前から、ゆっくり湯の出るところを写したいと思っていたことを実行する（1956年1月20日）」〔上前 1985 : 182〕。「湯」とはおそらく、高温に熱されて溶解した鉄を指す言葉で、他にも「鉄の湯」などと上前は呼んでいる〔上前 1985 : 159〕。「湯の出るところ」を撮影したものとしては【図 2-16】のような場面がある。

この時期に言及した日記や自伝には、工場の記述は数多く存在する。内容ごとに大分すると、それは「造船の工程」と「鑄造過程の鑄型」に分けられ、どちらも製造のプロセスに関連している。少し長くなるが、その具体例を以下に引用する。

目の前で、尨大な鉄板造形作業を見るのは壮絶であった。それに出来上がった物は船なので、美的にはただ大きいということだが、その過程は、吊り下げられた大きな鉄板がある大きなかたちのものに組み込まれたりして、その空間の変化していくのが、どこかの公園で見かける、現代美術作品としてあるものよりも、はるかに雄大さを覚えるものだった。鑄造工場内の造形過程を見ても同じ様なことが言える。高いクレーンから、土と火による複雑に入り組んだ鑄造過程を見てきた。そこには、太陽のほんの一部と思われるものを傍で見る様な、鉄の煮えくりかえった光があった。その湯を見るだけでも、いろいろと変化があって見飽きることはなかった。この湯には、扱い方によっては、ハプニングがつきもので、ある時には爆発したこともあったし、又鑄型を破った湯が滝のように流れ落ちて、忽ちにして赤い海の様になって、多くの職人達があわてふためいたこともあった。鑄型造りは、製品と同型の木の模型から、土に写し変えられる土の造形だが。複雑なのは、中子が多く組み込まれて一つの鑄型になるのだが、これには鉄棒

に被われて頑丈になっている。製品が 10 トンにもなる様な鑄型は、大きなトルベの湯を流し込む時の、湯口、上り口、押し湯口そして足場づくり、その他いろんな準備が整うと、これも一つの大きな造形である。また中子を多く組み入れられた鑄型の中は、表面からは見えないが、ホコリ一つなく清楚で、そして複雑な空間が作られているのである。この空間こそが大事であって、そこに湯が詰められて固まると、土の鑄型をばらして製品が取り出されるのである」〔上前 1988 : 102-103〕(傍点筆者)。

これは、造船と鑄造についての上前なりの分析だと考えてもいいだろう。そのなかでは「複雑」「空間」という言葉が繰り返されている。そこから判断するに、上前が双方の現場で特に着目していたのは、いわば製造プロセスにおける内部の造形だったのだろう。例えば、巨大な鉄板が組み込まれることによって、船の内部の空間が作られていくことに関心を持っていたことが分かる。また上前は鑄造工場では、「高いクレーンから、土と火による複雑に入り組んだ鑄造過程」を見ていたという。この「土」は、おそらく溶解した鉄を流し込んで成形する鑄型に使用されたもので、「火」は赤く煮えたぎった「鉄の湯」のことだろう。上前はクレーンで吊り上げた「鉄の湯」を運び、それを鑄型の湯口から注ぐ役割を担っていた〔上前 1985 : 161〕。

写真【図 2-17】には、画面中央に数人の人間が白い円形の光を取り囲むように写っている。この白い光は熱して溶けた金属で、また別の写真【図 2-18】は、その金属を足元の型に流し込んでいる場面である。この鑄造作業の規模は様々で、製品の重さが 10 トンを超える大きなものは、写真【図 2-19】のように人間よりも大きなバケツのような装置で成形されたようである。上前は特に鑄造工場で見た「鑄型」について述べることが多い。上前の写真でおそらく鑄型を写したものは写真【図 2-20】に大きく映る格子状の直方体の物質と推定される。というのも、は「鉄の湯」を注ぐ場面(写真【図 2-21】)には、その「湯」の下部に【図 2-20】と同じ格子状の直方体を確認できるからである。ここで思い出されるのが、先述した 1953 年に上前が吉原のクレパス画のなかの「格子状」に強い関心を払っていたことである。すでに述べたように、上前作品にも「格子状」の構成がいくつか見られる。上前が鑄造部門に勤めたのがいつなのか、断定はできないが、吉原のクレパス画に出会う以前、すなわち「非具象」概念を獲得する以前から、上前は生活の中に見られる特定の造形に強く惹かれていた可能性が高いだろう。そのひとつが工場の鑄型なのだが、そのどのあたりに関心を寄せていたのだろうか。

上前は鑄型のなかでも「中子を多く組み入れた鑄型」を注視していた〔上前 1975 : 159〕。「中子」は鑄型の 1 つで、鑄物の中に空洞を形成するために設置され、後から取り除くことができるものの名称で、いわば鑄物の内側の空間を作るためのものである。あらかじめ、必要な空洞に合わせた型を作り、その型に砂を入れて硬化させて作られる。これを鑄型の中に設置して溶けた金属を流し込む。中子は砂でできているため、形を崩して取り出すことができる。ドリルで削るより、内部のより複雑な造形が可能な鑄造法であった。鑄型を側面から見ただけでは、この中子が複雑に組み込まれた姿を見ることはできないが、「この内部の空間を想像しても、外観を見ても、造形美意識をもたない職人達が造ったものだが、僕には一つの造形美として興味があった」というきわめて重要なコメントが残されている〔上前 1985 : 159〕。つまり上前は、外観と、外観からは見えない「内部の空間」のどちら

か一方ではなく、双方を「造形美」という概念で認識していたのである。

この表面を造形することと、見えない内部を造形することは、上前作品にも見られる特質である。先述した点描の油彩は、点と点が重ねられる間に黒色の点描を用いることで、表層と下層の描き分けが意識的に行われていた。これは、工場から得た造形術、つまり鋳型のように表面と内部が造形的に異なり、双方に「造形美」があることと類似関係にある。そのことは、点描作品以降の上前作品にも通底している。上前独自の造形論は、素材や形態を変えて、彼の制作を支える一貫した原理だったのである。

第2節 絵具のチューブ、オガクズ、マッチの軸（1957年～1962年）

第1章で述べたように、第3期では絵具のチューブをコラージュした《作品》【図 2-22】、オガクズを盛り上げた《油》【図 2-24】や「マッチの軸」の《作品》【図 2-25】が制作された。2期の上前作品では油彩が中心だったが、第3期では軸木などの通常絵画向きではない物質と塗料を混ぜて画面に厚く覆い重ねるような作品が多数制作されている。これは一見すると、アンフォルメルの影響による「オート・パート」的な作品であり、実際にそう考えられる傾向が強かった。

色彩についても変化を観察できる。第2期に見られたような、複数の色の油絵具で点や線をコツコツと重ねる緻密な絵画に対して、第3期の作品は、赤・灰・黒色を基調としたモノクローム絵画である。質感も対照的で、物質の塊を盛り上げた画面は、第2期作品の緻密さと比較して、ゴツゴツとした荒々しい印象を受ける。こうした視覚的特徴に依拠すると、第2期から第3期の作品は、変化のほうにどうしても目を向けがちになる。加えて上前自身も、そのように画風を変化させた理由について取り立てて述べることはなかった。そこで本章では、作品に見られる特徴的な変化と上前のテキストを照らし合わせながら分析することで、第2期の油彩から質量のある物質の絵画へ変化した理由を探る。そうすることで、第2期と第3期に一貫して共通した上前の造形性を明らかにする。議論を先取りするのなら、上前が「工場」で得た造形の原理が、第3期作品にも確認できることを示し、これまで見過ごされてきた第2期作品との一貫性を明らかにすることを目的としている。

2-1 油彩からコラージュへ

上前が使用していた素材は、油絵具やエナメルなどであったが、1957年頃から素材が徐々に変化していく。第3期の代表作品は、絵具のチューブやそのフタを画面に貼りつけた《作品》【図 2-22】や、絵肌を盛り上げて削った「ロココツ」と呼ばれる《油》【図 2-24】、絵具とマッチを混ぜて画面を覆った《作品》【図 2-25】である。前章の第2期作品は、主に油絵具で描画を重ねた作品であったのに対して、第3期は物質性を前面に押し出したようなコラージュ作品が目指された。とはいえ、「集積」という点においては、第2期の線や点描の油彩と共通している。他方、第3期の作品はそれが、油彩とは異なる物質と合わせて制作された。そのため、そもそも絵の物理的な重さがこの頃の作品には顕著であった。色彩については述べた通り、赤色や黒色、灰色を基調としたモノクロームへと移行

している。第2期の色彩豊かな作品と比較すれば、同一人物の作品とは思えないほどである。

まず、コラージュ作品について考察する。上前と同様、「具体」で制作し続けた「画家」として、正延正俊(1911-1995)が挙げられる【図 2-27】。絵画に絞って制作するという態度は「具体」において出色であることはすでに述べておいたが、正延と上前との違いは、後者がコラージュを用いたことである〔加藤瑞穂 2015 : 89〕。上前はまず、使用した素材について次のように述べている。

四〇号1点、アンペラに紙を貼りつけて作ったり、又これ迄に多く溜めていた油絵具の空になったチューブも制作に使用するために整理するなどで二四時になる。／正月休みは僕の最も落ちついて制作できる時と考えているが、なかなかそうはいかない。ここで僕が使用する材料等について説明しておきたい。僕はできる限り木枠に張ったキャンバスに、油絵具で描くことを理想とするが、経済上なかなかそうはいかない。多くの場合は自分で木枠を作り、それにベニヤ板を張ったり、紙を重ねたり、ある時には、眼についたアンペラをそれに張ったり、その他いろんなことを試みている。又色になる材料は、油絵具、タネペン、ラッカー、エナメル、ペンキ、その他油絵具の空になったチューブを貼りつけたりするのもある〔上前 1985 : 292-293〕。

「アンペラ」とはカヤツリグサ科の植物で、^{すだれ} 簾^{むしろ} や^{むしろ} 蓆、帆の材料として使用されたものである。上前は《油》【図 2-28】は、「眼についたアンペラ」を支持体に貼ったと述べているが、この素材の選択は当時、上前が野外で制作していたこととも関わっているだろう〔上前 1995 : 293〕。また「タネペン」とは、上前だけでなく「具体」の作家もよく使用した色を調整する着色剤である。上前の記述では、川崎重工業に勤める人物から「タネペン」を購入したと言う記述が確認できる(1971年8月17日)〔上前 2019 : 209〕。

ここで、当時の上前の制作環境について述べておきたい。1951年以降上前は、神戸市東垂水区に位置する川崎重工業の家族寮である「千鳥荘」3号舎の2階に居住していた。8畳1間の部屋で、上前と妻、上前の母親、長男の智明(1951生)、長女の智里(1953生)、次男の裕二(1958生)の6人で生活していた。この「千鳥荘」について上前は次のように述べている【図 2-29】。

僕の制作にとって、この寮は、後になって大作を作るのに好都合であった。廊下や階段、その踊り場等の壁には大小の作品を掛けて、毎日歯ブラシを使用する間でも自分の作品を見ることができた。又作品の置き場としても階段やその踊り場の端の方を利用していた。そして寮の一棟毎には、広い空地があって、そこでは大作の制作その他何をするにも利用することができた〔上前 1985 : 112〕。

上前は両手で抱えられる程の作品は、室内で制作していたようである〔上前 2019 : 86〕【図 2-30】。しかし150号を超える大作については、寮の戸外で制作したようだ【図 2-31】。この写真についてはコメントが残っていて、上前は「バックのナイロンのかぶさっているのは僕の作品150号、この場所は何時も僕の制作する場所となっている。作品の前の妻と智

里のランドセル（寮の外の制作場所で）（1960年4月6日）」と述べている〔上前 2019 : 107〕。

このように上前の大型作品は寮の空き地を利用して制作されたが、制作には「何日もかかるため、写真の様に描かない時は覆いをしていた」という【図 2-32】。おそらくこの写真に写っている作品は、マッチの軸木を使用した作品と思われる。上から透明なビニールを被せ、風で飛ばされないように杭に巻きつけて固定していたようである。ここまでの処置を施して上前が大作を目指した理由は、「具体」の躍進にあった。上前が100号以上の作品制作を開始するのは1957年からで、それ以降も大型化の傾向が続く。そのことの背景は、1950年代初頭にミシェル・タピエが提唱したアンフォルメルと、「具体」の理念との共通性を見出していた吉原が、1957年9月のタピエ来日をきっかけに交流を深めたことにある。その後「具体」は、国内外で展覧会を開催するようになった。こうした状況のなか、上前も他の作家に見劣りしないように大型作品を制作する意識を抱いたはずだ。

タピエ来日の翌年、1958年にタピエと吉原が共同企画した大規模国際展「新しい絵画世界展-アンフォルメルと具体」が開催された。開催直前の上前の記録には次のようにある。

「先生を訪ねると、何かそわそわしていられた。いづれの具体展のことであろう、外国との交渉中であるとのことであった。僕の作品は一応好評であったが、具体展には大きいものを出す様に言われる。そして身体をこわさない様にと注意を受ける（1958年1月18日）〔上前 1985 : 294〕。上前が大型作品の制作を目指した理由のひとつとして、吉原からの発破もあったのである。

しかし作品を大型化するには、大量の絵具が欠かせない。だからこそすでに紹介したように、上前は「油絵具で描くことを理想とするが、経済上なかなかそうはいかない」とこぼすようになったのである。これまでのように油絵具を使用した線や点を重ねるようなやり方では、予算面で制作を継続することができなかつただろう。上前の記述では、「具体展」の作品輸送料や「具体誌」の発行費はメンバーのカンパで負担していたようで、そのことが上前をいっそう困窮させることにもなった。「僕にとっては具体の方がなるべく活動しないことを望む、と言うのは僕の経済がもたない（1956年4月1日）」とは、国際展よりかなり前の言葉で、タピエが来日する以前から「具体」での活動は上前にとって経済的負担となっていた〔上前 2019 : 65〕。このように、上前は油絵具のチューブを切り開いて、中の絵具まで残さず使用し、油絵具の代用としてタネペン、ラッカー、エナメル、ペンキなどの大量で比較的安価な塗料を使用したのには、苦肉の策という面があったのだろう。

2-2 絵具のチューブ作品

では、絵具のチューブを貼り付けた《作品》【図 2-22】を分析し、その目に見える特徴を明らかにしておこう。この作品は1957年頃から制作された〔上前 1985 : 293〕。赤色に着色された縦長の板を支持体とし、中央付近には、白色と黒色の絵具で着色され、かつ、やや灰色がかった水色の四角形の物体が15個帯状に貼り付けられている。素材や技法として「コラージュ」と記されているが、この物体を近づいてみると、地色は鉛や錫のような金属質の銀色である。これこそが切れ目をいれて開き平らに均した「絵具のチューブ」である【図 2-23】。またチューブの中央には、折り目が入っているが、これはチューブの尾

部の糊代部で、あえてチューブの内側が観客に見えるように工夫されている。またこの作品の細部【図 2-23】を見ると、その左側にある黄色い円形物が、「絵具のチューブ」の蓋である。これらに共通するのは、チューブの「内側」や、蓋の「内側」が見えるように貼付されていることで、いずれもその内側が水色や黄色で着色されている。

こうした操作の意図はどこにあるのか。筆者は前章で述べた工場の「造形美」を用いて説明することができると思う。「絵具のチューブ」は普通、表から見るものであり、一般にはその内側に思いを至らせることはないだろう。あるいは、内側を見るという経験はまた、もしその人が画家であったとしても滅多にないと考えていいはずだ。チューブから出された絵具で描かれた「作品」をわたしたちは見ているのだが、上前の関心は、道具という、「作品」を成立させる条件そのもののさらに内側にこそ向けられていた。言い換えればそれは、作品の表層を構成するのに必須となる内側の構造を思考することである。上前は、普段から使い切って空になったチューブを溜める習慣があったようだが、それさえも余すことなく使用しようとした。そんな上前だからこそ、チューブを切開し均して、あえて内側が見えるように貼るというアイデアに至ったのではないだろうか。

2-3 オガクズの絵画

1958年4月になんば高島屋で開催された「新しい絵画世界展-アンフォルメルと具体」展に、上前は「赤い一〇〇号と黒い一〇〇号の変形」を出品したと報告している。前者の「赤い一〇〇号」に当たるのが《油》【図 2-24】である。前に触れたように、吉原やタピエから絶賛された作品がこれであった。その吉原が作品を見た時の様子は、上前にとって印象的だったようで、それは次のように書かれている。

新しい絵画・世界展の出品作、一二〇号と一〇〇号の計三点を、芦屋の先生宅の庭に運んだ時には、作品搬入の人と作品でごった返していた。そんな中で先生から批評を乞うと、三点並べたうちの赤い一〇〇号一点を凝視していられたが、『これは良い作品やで』ともらされた。そして尚もその作品に見入っていられたが、暫くすると、先生は、自分の額を握拳でぽんぽんと叩いて笑いながら『上前君にこんな傑作ができるんだからなあ』と自分のことの様に喜ばれるので驚いた。先生は人の作品に対して『ええなあ』と言って褒められることは殆どなかった〔上前 1985 : 314〕。

「絵具の層の、ところどころ堀りおこした跡が、骨の様」に見えたため、上前はこの作品を「ロッコツ」と呼んでいる〔上前 1985 : 315〕。ちなみに、この日より以前の記録に「ロッコツ」の制作方法と思われる以下の記述がある。「制作の方は定時から帰宅して、一〇〇号にかかっているが、此の間から塗っていたペンキの色をすっかり削り落とすと、下の油絵具の層が少し見えてきて面白い。それに黄のタネペン、又黒と赤のペンキが斑に剥れて尚も面白い（1958年2月22日）〔上前 1985 : 299-300〕。この作品では、絵肌を削って下層の絵具をあらわにすることで、作品の内側を提示しようとしていたのである。

そうした内部構造をもつ「ロッコツ」と類似する作品として、《作品（赤・白）》【図 2-33】がある。画面全体が赤色で、下層の着色がところどころ見えており、白く着色されたフォルムが定かでない形態が描かれているという点で、「ロッコツ」と共通する部分が多い。

さらにこの作品の細部をよく見ると【図 2-34】、黒色でデコボコの下地に青色と黄色の描画がなされた後、その上から白、赤の順で重ねられたようである。赤色の描画はヘラやコテのような平滑な面で塗り重ねられたようであるが、下地が凹凸しているため、部分的に下層の描画が見えたままになっている。キャンバスの裏を見ると、上前のサインと制作年として「1959年、1967年、92年」と記されているところからすると、おそらく長年にわたって加筆または修理された作品なのだろう【図 2-35】。着目したいのは、キャンバスを裏側から見て、向かって右側に、白色のチョークのようなもので薄く「吉原」とサインが描かれていることで、此の作品は、吉原治良（あるいは治良の二男、道雄（1933-1996））のキャンバスを利用して描かれたと可能性もある。改めて表を観察すると、《作品（赤・白）》の画面の中で濃い赤色の部分をなぞるように目を追えば、大きく描かれた「丸」のような形象をうっすらと認識することができないだろうか。先にも触れたが、この作品のキャンバスには、もともと何かしらの描画があった可能性も捨てきれないものの、実際にはどうだったか、定かではない。ただ、円の形象は、吉原治良の作品に1955年から出現し始めたシリーズを想起させるものであろう【図 2-36】〔拝戸 2005：22〕。推測の域を出る考察ではないものの、もし、この《作品（赤・白）》【図 2-35】の下層に吉原治良の描画があったならば、上前は、表面からは不可視の下層と表層を呼応させるように、かつてあった吉原の「円」を内包する描画を試みたのかもしれない。

2-4 マッチの軸の作品

続いて上前は「マッチの軸」を使用した《作品》【図 2-25】に着手している。この作品は、板の上に灰色に着色されたとおぼしき無数の「マッチの軸」が積み重ねられたものである。「マッチの軸」とは、マッチ棒の着火部分である頭薬がついていない軸木を指し、上前はそれを「マッチの軸」ないしは「マッチ軸」と呼んでいた。この素材は、上前が明石や神戸のマッチ工場から購入したもので、マッチの製材過程で折れ曲がり、製品にすることができない軸木を再利用したものである〔笹木 2012：9〕。

作品を眺めてみると、額縁に沿う部分から中央にむかって軸木の塊が徐々に隆起しているように見える。それはあたかも上空から見た小丘のようでもある。画面の中央よりやや下の部分では、木立のあいだから赤みがかかった層が見え隠れしている【図 2-26】。灰色の軸木群には入り組んだ隙間が形成されており、その隙間から赤褐色に塗られた軸木の塊が垣間見える。この赤褐色の部分をよく観察するためには、鑑賞者の視線は軸木の間をすり抜けるように、画面に対して斜めや下から仰ぎ見る必要がある。いずれの色彩の塗料にも粒子状の何か（オガクズや砂などか）が混ぜられているようで、泥のように粘り気の強い質感が現れている。赤褐色の着彩には、おそらく灰色の軸木群より前に着色したものと、後に着彩したものの両方が認められる。ちなみに、この作品は展示の際、額縁の下部に支え棚が仮設されていることから、相当な重量であると推測される。それだけ大量の軸木が使用されているということである。このように、この時期の上前作品は、「マッチの軸」がマチエールとして板やキャンバスの上に大量に積み重ねられており、それだけに画面は圧倒的な存在感を誇っている。

上前は、軸木の入手先について、「扇港マッチや藤沢マッチの両方の工場にマッチの軸を売って貰える様訪ねる」と簡単に触れるにとどまっている〔上前 2019：105〕。この「藤沢

マッチ」はおそらく神戸市長田区にあった「株式会社藤沢燐寸社」のことではないだろうか。ちなみにマッチについて補足しておく、マッチは兵庫県の特産物であった。その理由は、輸出に有利な土地であることと、労働力の確保や製造上の気候条件がマッチ製造に適していたことにあり、兵庫県は全国シェアのほとんどを占めていたという。上前の住まいの近隣にもマッチ工場が点在していたのは間違いないだろう。

軸木の使用を暗示する最初の記録は、「うちに紙とのりとマッチの軸で作った作品にコーラタールを塗り（1956年1月16日）」という日記の記述である〔上前2019：63〕。この軸木に関する言及は1982年まで確認することができ、長い時間をかけて上前が何度も試みた実験作だったのである〔上前2019：215〕。

さらに、軸木の作品についての上前の発言を注意深く読んでみると、次のような興味深い指摘に突き当たる。『『鑄造』の製品過程については、その知識によって、マッチの軸による大作が生じた。特に芦屋市美術博物館にある作品は、そうであった。その説明はここでは省くが、言いたいことは、僕の生活過程によってその時その時得た知識又は感動などが、自然に表現されてきたと信じている（1996年12月26日・夜）〕〔上前1998：99〕。言及されている芦屋市美術博物館に所蔵されたこの類の作品は《作品》【図2-25】1点のみである。つまり、この作品は『『鑄造』の製造過程』からヒントを得たものだというのだ。では、軸木作品と鑄造はどう関連しているのだろうか。

残念ながら、この関連性について上前本人ははっきりと述べてはいない。だからこそ、この意味を探らねばならないだろう。まず、軸木作品の制作方法は次のように説明されている。

東垂水区の家族寮の戸別が使用する花壇用地を利用し、四隅に石炭箱を置き、自作のパネルを載せて制作、雨の日はビニールシートを掛け、風で飛ばされないよう固定した。白・黒・赤のペンキは一斗罐入りを使用した。マッチ軸とオガ屑をのりで混ぜて、新聞紙をまるめて土台にした上に置き、定着してから新聞紙を抜くなどして、納得するまで何度も塗り重ねた。作品が平坦すぎると、着衣のカッターシャツを白ペンキに突っこみ、画面中央に投げ込んだ〔笹木2012：9〕。

軸木の作品は屋外で制作された。「制作中」の貴重な写真【図2-37】のように地面に水平に寝かせた状態で制作されたようである。ここで注目したいのは、「新聞紙」や「カッターシャツ」が土台として使用されていることで、「制作中」の写真【図2-37】があるが、これを見ると、画面上方に、まさしく新聞紙のような紙が写り込んでいる。ただ、よく分からない点もある。例えば、ただ積み重ねることだけが目的であれば、作品が乾いてから、芯材である新聞紙をわざわざ取り除かずにそのままにしておくことは可能だろう。また、土台となる芯を抜けば、構造上は弱くなるため、その上からさらに軸木を重ねることはいっそう難しくなる。また、この写真が撮影されてから12年を経た後の軸木作品の制作記録でも、「古新聞を抜きとって空洞になるようにしている（1972年11月14日）」という記述が見られる。つまりかつてと同様の方法で制作されていたということになる〔上前2019：191〕。

だとするならば、上前の目的は、ただ軸木を集積することではなく、軸木の間空間や空洞を形成することだったのでないだろうか。この空洞形成は、鑄造工場で上前がかつて

観察した鋳型の中子と似ている。新聞紙やカッターシャツは、鋳物の中に空洞を作るために使用された中子と同じ役目を果たした。そうすることで、軸木の間に空洞が生まれ、絵の内部に複雑な構造が形成されるのである。それは上前が紙（新聞紙）や布（シャツ）といった素材を選択した理由にもなっているだろう。紙や布には可塑性と柔軟性がある。そのため、内部の空間を複雑に造形するにはうってつけの素材なのだ。しかも、軸木の硬化後に取り出すことができる。結果的に軸木の作品は、内部に複雑な空間を形成している。「鋳造の製造過程」から着想を得た作品とは以上述べてきたような意味で理解してもよいのではないだろうか。先に引用した言葉にあったように、上前のマッチ軸の作品は、「僕の生活過程によってその時その時得た知識又は感動などが、自然に表現されてきた」という。工場での経験は、表面から見えない内部の構造という形で、上前にとっては「自然に表現されている」のではないだろうか。いかに見た目大きく違っていても、この点において、第2期と第3期の作品の間には一貫性を見ることができるのである。

第2期、第3期では一貫して、上前は絵具や素材を集積することによって絵画を、しかも本質的にはその内側を描いていた。

1954年から1955年頃から上前作品の特徴である、何度も絵具を重ねる描画法が試された。「何回も塗らなければ僕の気に入る様に出来ない様だ」と記したことからもわかるように、上前は一気に描き上げるやり方に戸惑いを感じていた。しかし、そのコツコツとした制作法は次第に、「アクションでないタブロー作家」という「反具体的」な作家であるための方法と化していく。ただ、上前が「反具体的」な作家になることを決定づけた理由のひとつとして、彼が工場に勤務し、鋳造現場や造船などの、圧倒的で巨大なものの造形過程を見ていたことを見逃してはならないだろう。上前はすでに不遜にも、「野外展なんか、この工場の迫りに比べたら、ちっちゃいことや」と述べていたのである。そのことは、野外展や舞台でのパフォーマンス、アクションの作品を制作しなかった遠因ともなっていた。

上前の全画業を通覧すれば、点描作品の数は決して多くはない。だが、その特徴については見落とすべきではない重要なことが含まれている。点描の下層には、あらかじめ黒色の点描が描かれていた。そのおかげで、上層の点描は一筆一筆の輪郭を明瞭に識別でき、また絵の具がレイヤー状に重ねられていると認識させる構造を持っていたのである。

また、第2節で分析した、絵の具チューブのコラージュ、オガクズを盛り上げて削った作品、マッチ軸を盛り上げた三種類の作品と第2期の点描には共通点がある。地と図という二分法的な構成がないこと、「集積」による制作がされていることが目に見えるそれであった。第3期では、軸木などの質量のある物質を使用したため、第2期の油絵具の画面よりも厚く盛り上げた作品が生み出された。この素材変化の直接の要因は、1957年から「具体」がタピエと交流したことで、大型絵画作品の展示機会が増えたことに触発されたことだと思われるが、大作を油絵具で制作することは、上前にとって経済的に困難であった。だからこそ、近場で安価に入手できる軸木やオガクズを使用し、それを塗料に混ぜることという手に打って出たのである。

ただしそうした経済的事情は、上前の芸術の条件のひとつにすぎない。より本質的には問題はすでに述べた通り、絵の内側にこそあった。絵具チューブを切り開いて、チューブの内側が見えるように貼り付けた作品は、絵具の内部を見せることを狙った作品である。

またオガクズの絵画は、削り取られて一部露呈した絵の内部の造形に注意を向けさせる作品であった。

そして最後に「マッチの軸」の作品は、鑄造過程から着想を得た作例であった。それはあたかも中子を用いた鑄造のように、内部に「複雑な空間」を持たせることができる。「マッチ軸」に使用された新聞紙やカッターシャツは、軸木の内部に空間を作るための鑄型だったのではないだろうか。外側からは見尽くすことのできない内側の空間を造形すること、それこそが上前の終生抱え込んだ、一貫した制作課題だったと考えられる。

第3章 「テン」「セン」の絵画と立体 — 積層の意図 —

本章では第4期に制作された絵画や立体作品を考察対象とする。この時期の作品は、「テン」【図3-1】と呼ばれた点描の絵画や、「セン」と記された、黒色の絵具を線状に重ねた油彩である。1972年からは「油彩の立体」という、オガクズやマッチ軸とボンドを混ぜて固めたオブジェや、「黒木の立体」と記載された黒色の角材を使用したオブジェが制作されている〔上前1988：49、上前1995：38-41〕。

第1節では、まずは「テン」や「セン」の絵画の制作時の時代背景について述べる。この頃の日本抽象美術界は、アンフォルメルが影を潜め、平滑でシャープな輪郭をもつハード・エッジが台頭し、光やモーターを使用したテクノロジー・アートと呼ばれる作品群が出現した時代であった。また1965年に「具体」は、グループ活性化のために新規会員を大量に招き入れたのだが、そのなかには、前述のテクノロジーを駆使した作家も含まれていた。それに対して上前は、時代の潮流に逆らうように、油絵具とキャンバスといった古典的な画材を使用していたのである。

第2節では、「テン」や「セン」の油彩、立体作品の特徴と制作方法について述べる。これらの絵画は、レイヤーを重ねるように制作されていることが特徴で、その関心を基に制作されたのが「黒木の立体」などのオブジェであった。なお、この絵画の特徴は後述の第4章で扱う、「縫」の作品に継承されていることを付言しておく。

第1節 作品変化の要因と1960年代から1970年代初頭の時代背景

1-1 コラージュから「テン」の油彩へ

上前の日記によると、マッチの軸の作品から「テン」の油彩に変化するのには、1962年である。その変化の直前にあたる時期の日記を見てみると、「此の頃制作のことが実に不安でならない。マッチの軸で盛上げるも、うまくゆかないと言うことになると、線で出来る作品をやるより仕方ないと思う（1961年5月8日）」と記されている〔上前2019：116〕。この「線で出来る作品」とは、第2期に制作された、油絵具の線を並べた油彩を指しており、上前の制作に対する「不安」は、翌年1962年の4月まで記述されている。軸木の作品が「うまくゆかない」要因は主に2つで、一つ目は制作環境の変化、もう一つは当時のアートシーンの変化である。

上前が油彩制作に至る理由としては、嶋本から上前に宛てた手紙に以下のような記述が確認できる。「上前さんの作品について最近いろいろと考えているのですが、えのぐのフタ、ロココツは何れもよい作品なのですが僕たちの経験からいっても、そのよいのと同じのをあてにして描いても、それ以上のものは出来ない事が分りました。それでそのようなのを追求する反面もう一つ別の試みもやってみたら如何かと思ひます。それは何かという事はわかりませんが、僕が上前さんの体質などから考えて、一つは同封した絵のように以前のテボテボの絵をもう少しオートマチック化したら如何でしょう。あれは大変美しいし、ロココツなどよりも上前さんらしいのですが、ただ、やや古くさく抽象画的であったので、

少し大小をつけて（適当にでなく思いがけぬようなところに大きいのがあったりして）色も出来るだけ多くコツコツとマメに描いた感じは従来のようにして…というのは如何かと思えます（1962年3月14日）」と綴られている〔上前 2019：122〕。「えのぐのフタ」や「ロッコツ」は、第3期の作品で、この手紙に「同封した絵」の詳細は判明していないが、第2期のような油絵具の点描を重ねた作品を指したと考えられる。

嶋本の手紙と関連して、翌月の日記では上前はこう書いている。

古作品を抽出してみんなで見る。嶋本さんはテンテンの色のあるのがよいと言う、そして昨日パレットに余った色を、黒を地塗りした新しいキャンパスに地肌を作るためにテンテンを描いてかけてあるのを見て是非それ続けてやった方がよいと言う。嶋本さんの熱心なすすめにさからうわけにもいかずやることにし、今夜は25時迄かかって1点一応描上げてしまう。前のテンテンの作品より出来がよいと思われる（1962年4月8日）〔上前 2019：123-124〕。

これは嶋本らが、上前のアトリエを訪れた際に、上前作品を鑑賞した時のことを記した一節である。当時の上前は、川崎重工業の家族寮を出て、神戸市の舞子に建てた住居で暮らし始めていた【図3-2】。これまで上前が制作場所として使用していたのは、主に家族寮の空き地で、寮の階段の踊り場や共同スペース、友人宅に預けるようにして作品を保管していた。しかし屋外での作品制作は、天候や日照時間に左右されるため、制作や保管の環境として最善の場所ではなかった。上前は「アトリエが出来れば具体の人達と同等の立場で制作できるのだ（1958年11月6日）」と記していたように、アトリエや作品倉庫の必要性を痛感していたのである〔上前 1985：336-337〕。

上前の住居は1960年12月頃に完成したようであるが、1956年の土地の購入から約5年も経過していた理由は、上前が自らの手で土地を開墾し均したからであった【図3-3】。上前はブルドーザーなどの重機を使用せず、毎週日曜日にツルハシを持って整地作業を行い、アトリエと作品倉庫は、上前と友人の2人で建築したという〔笹木 2012：8〕。

上前のアトリエについて嶋本は、「彼は、次にその横にトタン板の大きなアトリエをつくりにかかった。師吉原治良のアトリエを模して何百号という大きな絵が入り、うしろ手の中二階から眺められるという構想の部屋であったが、母屋からは一たん外に出ねば入られないので、母屋の窓からスベリ台でアトリエにすべって入り、母屋に行くときはロープで入るのなら直接に出入りできる」と記している〔嶋本 1973a：121〕。この指摘は、改修前の内装についてのものだが、入口の設計は現在でも変わっておらず、高さが2メートル以上の大型の作品を運び入れることが可能である。

このアトリエと倉庫は、上前の作品変化にも大きく関与したと考えられる。事実、「テン」の油彩をはじめとする第4期の絵画は、第2期の点描絵画と比較して、大型の作品が多数制作されている。それ以上に重要なのは、過去作品に容易にアクセスできるようになったことである。実際に上前は、「古い作品を出して見る。現在の描きかけている作品よりも前の作品にひかれるものがある。いま描きかけのもそれに近い様な方法を取りたいと思う（1962年9月24日）」とし、頻繁に過去の作品を参照したことを窺うことができる〔上前 2019：127〕。これに限らず、上前は過去作品と同じ制作法を用いることが多々あるのだが、「テン」の油彩が、第2期の点描と似通っているのは、こうした制作環境が整備されたこ

との影響が大きかったと考えられる。

1-2 変化する「具体」と不動の上前

「テン」の油彩制作当時である1960年代初頭は、アンフォルメル熱狂が過ぎ去り、日本の抽象美術は、俗にいう「熱い抽象」から「冷たい抽象」へと変化したと考えられている。平面的でシャープな輪郭を持つハード・エッジや、光やモーターによって稼働するテクノロジー・アートと称する作品が多数見られるようになっていた。このようなアートシーンの変化の波は、「具体」にも押し寄せていた【平井 2004 : 131】。上前の日記にも、「具体の例会の議題と言うのは、現在の具体、或は具体展は、足踏み状態であるから反省する必要がある。このことについてはタピエ氏も言っている（1961年10月6日）」と具体の窮地について綴られている【上前 2019 : 118】。

タピエと交流した1957年の「具体」の作品変化については諸説あるが、一般的には海外に輸送が容易な絵画制作へと移行していったと言われている。しかし1965年のオランダのアムステルダム市立美術館で開催された「ヌル国際展」【図 3-4】では、1956年に「第2回具体美術展」で制作された村上三郎（1925-1996）の《通過》【図 3-5】や、1956年の野外展で展示された嶋本昭三の《この上を歩いてください》【図 3-6】のような、グループ結成当初のような、タブロー形態に留まらないパフォーマンス作品が再制作されるようになっている【ティアンポ 2016 : 154】。吉原治良の考える「ヌル国際展」の当初の構想は、絵画作品がメインであったが、それに対してキュレーターであるヘンク・ペーテルスは、吉原が「時代遅れのキャンバス作品」を持ってきたことに驚愕したという【ティアンポ 2016 : 153】。

オランダから帰国後の吉原は、「第15回具体展」において、ヨシダミノル（1935-2010）などを新規会員として迎え、また今井祝雄（1946生）や名坂千吉郎（1923-2014）、猶原通雄（1941-1995）、堀尾貞治などが初出品したように、かつてないほど大勢の新規作家を迎え入れている。この作家のなかには、プラスチックなどの新素材や、映像、テクノロジーを導入した作家、手跡を排除した作品を手がける作家も含まれていたことからわかるように、吉原は「具体」の革新を測ったのである。

この当時、ハード・エッジやテクノロジー・アートといった作品が発生した理由として、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や、科学技術の発展による映像の普及が背景となっている。ところが、このように時代の趨勢に応じて変化を遂げる「具体」の中で、上前は変わらず絵画を制作し、しかもその作品はキャンバスに油絵具という古典的な手法で描かれていた。当時の上前作品はタピエにも異色に映ったようで、「彼は僕の作品を一寸見ただけで皮肉った様に油絵を見るのは珍しいとのこと（吉原先生が通訳してくれる）（1966年9月7日）」との評を受けたという【上前 2019 : 156】。確かに当時の「具体展」を振り返ると、そのアナログ手法による上前作品は、かなり異質に見えてくるのである。

1-3 1970年日本万国博覧会「第20回具体展」

上前の異彩さを明確に表しているのは、1970年の「日本万国博覧会」で開催された「第

20回具体展」で、これは実質的には最後の具体展となった。この時「具体」は、会場内で5つの展覧会を開催しており、それらを順に挙げると、お祭り広場での「具体美術まつり」（舞台展）、「万国博美術展〈現代の躍動の躍動の部〉」、「万国博美術展野外展示」の集団制作、「みどり館」の映画作品、「みどり館」のエントランスの「グタイグループ展」である。上前が関与したのは、最後に挙げた展示のみである。日記によると、上前は舞台展の制作プランを提出したようだが、実現することはなく、「移動舞台などでやることは苦手だ(1968年9月11日)」と記されている〔上前 2019 : 169〕。

「グタイグループ展」が開催された「みどり館」とは、万博パビリオンの1つで、この館の目玉の展示物は、「アストロラマ」と呼ばれる、現在のプラネタリウムのような構造で、ドーム内が巨大なスクリーンとなり、そこに映像が投影されるという当時最新の映像・音響技術を駆使したものであった〔串間 2005 : 262〕。「グタイグループ展」はそのエントランスで展開され、観客は「具体」の作品を通過して映像を鑑賞したようである。上前は「グタイグループ展」の作品を見て、「白髪、元永等（先生は別として）はプラスチックで画面の全面を覆っている」と記しており、この覆いは、大勢の観客から作品を保護するための処置と思われるが、実際に「みどり館」は600万人が来場する人気パビリオンであった〔上前 2019 : 174〕。

「グタイグループ展」の会場でまず目を惹くのは、名坂千吉郎の銀色の金属管の作品であろう【図 3-7】。150メートルある金属パイプは、観客を誘導するように会場内を蛇行し、そのパイプからは吉原通雄(1933-1996)のミュージック・コンクレートが流れていた。名坂と吉原通雄のパイプ作品は、「具体の歴代作品」と若いメンバーの「不気味で未来的なライトの作品」をつなぐように配置され、それらを相互的に連結する役割を果たしたという〔ティアンポ 2016 : 185〕。上前はここに、黄色を基調とした100号の油彩【図 3-8】を出品している。上前の他にタブローの出品が確認できるのは、吉原、元永、白髪、正延、猶原などであるが、上前のようにキャンバスに油彩という古典的な絵画は他になく、上前のアナログな手法は、「未来的なライトの作品」とは最も対極の存在とすることができるだろう〔尾崎・平井・森口・横山 1993 : 226〕。この「グタイグループ展」で「最も注目された」のは、ヨシダミノルの《Bisexual Flower》【図 3-9】である〔ティアンポ 2016 : 184〕。この作品は、植物のめしべとおしべを模したようなアクリル製の造形が組み合わされたもので、蛍光色の光やモーターの動きを交えた作品であった。経済大国日本の姿を発信する万博において、上前が古典的な絵画を展示したことは、その時代に逆行するようなものだったとも考えられるのである。

第2節 「テン」「セン」「油彩の立体」「黒木の立体」(1962年～1974年)

2-1 「テン」の油彩

これまで「テン」の制作に至った理由と、当時の時代背景について述べてきた。それでは「テン」はどのように制作され、どのような目的で制作されたのだろうか。

「テン」の油彩は、さまざまな色彩を使用したものと、黄色または赤色を基調とした作品が制作されている。1962年の《作品》【図 3-1】は、黄、赤、緑、青、水色などのカラフ

ルで鮮やかな色彩が用いられている。この色彩は、第2期の点描と類似するが、この第4期の点描はタッチがより一層細かなものに変化している。この巨大な画面を見ていると、明度の高い黄色の点描が密集する部分と、青や水色などの明度が低い寒色の点描が集中する部分に分かれているように見えてくる。それは明確な描き分けではないだろうが、画面の垂直方向に3本、横方向に2本の線が浮かび上がっていると理解するのなら、それらに区切られた合計12の区画が青緑で示されているように見えてくるだろう。それはあたかも、グリッド状に区切られた街区の地図のようでもある。その秩序ある空間を黄色いステッチのような点塊が画面を攪乱するように大きく斜めに横切っている。

上前は「テン」について「赤だけが最後に残って静かな生命が保たれた、つぎにイエローオーカーが忍足で現はれ、そして堰を切って黄が溢れてきた(1967年6月17日)」と述べている。このことから、上前は「赤」や「イエローオーカー」、「黄」をメインカラーとして使用していたとがわかる〔上前2019:160〕。実際に1963年からは、赤色を基調とした《作品(赤・点描)》【図3-10】が制作され、そして1968年からは黄色を基調とした《作品(黄・点描)》【図3-12】に変化していく。

上前は「テン」と類似する作品として、瑛九の作品を挙げていた。「昨日近代美術館で瑛九の作品に僕の作品に似たようなものがあって全く驚いた。それを思い出す(1967年9月10日)」と綴っている〔上前2019:162〕。瑛九は1958年から油彩による点描作品を手がけており、上前が見た展覧会は、「異色の近代画家たち」(1967年、京都国立近代美術館)であろう。この展示では、瑛九の1938年から1959年までの作品10点が出品され、そのうち《午後(虫の不在)》や、《花束》、《つばさ》【図3-14】の3点は、点描の油彩であった。いずれの3点も、筆のタッチをキャンバスに並べて制作されており、明瞭な形態が描かれていないという点において、上前の「テン」と共通していると言えるだろう。ただ両者とも油絵具が使用されているが、瑛九の作品は、下に塗られた絵具が透けて見える程に薄く着色されていることに対して、上前の「テン」は絵具に厚みがあることが特徴的である。

《作品(赤・点描)》【図3-10】は、薄い綿生地の上に油絵具が使用された作品で、画面上部には5~6つの大きな赤く細長い模様が描かれている、よく見ると、画面のあちこちに赤い斑点模様が散りばめられている。画面全体を覆う点描は、赤色を基調としているが、よく見ると黒色、黄色、橙色、緑色、やや白みを帯びた青色、青紫色などの色彩が使用されている。この点描の描画方法について、上前は詳細を語っていないが、絵具に刷毛跡が見られないため、細く平滑な道具で絵具が並べられたと推測される。近づいて見ると、この《作品(赤・点描)》の地色は、艶消しの赤色の絵具で着色され、その上に少なくとも3回の点描が重ねられている【図3-11】。僅かに見えるだけであるが、まずは地色と同じ艶消しの赤色の絵具で点が描かれ、さらにその上から黒色の絵具で点を重ね、最終的にその上から赤色や青色などの点が重ねられているのである。したがってこの《作品(赤・点描)》は、レイヤーを重ねるようにして制作されているのである。

上前は1966年にグタイピナコテカという、吉原が所有していた土蔵を「具体」独自の展示施設として改装した場所で、メンバーとして13番目に個展を開催する【図3-15】。この13番目という順番は、「具体」結成直後から所属を続けた、いわゆる「具体第一世代」の作家の中で、最も遅いグタイピナコテカでの個展であった。上前は点描作品を中心に展示しており、個展案内文を吉原は、「上前智祐の赤黒い点々の絵画は、彼が若い時から親しんできた職場の溶鉱炉の火の色だという。だいぶん以前にそんな話を本人から聞かされたこと

があった。／私はそんなせんさくにはあまり興味はもたないのだが、なんにしても彼は造船所の高い場所でクレーンの運転をしながら、眼下の炉の火をいやでも毎日ながめて暮し、彼の作品は激しい日々の労働の間に生まれてきた。しかも夥しい数の作品が出来上る（中略）彼の絵のスタイルは一貫した軌道をはずれなかった（後略）」と記している〔吉原 1966：252〕。

これを読んだ上前は、『赤黒い色が、溶鉱炉の色だ』ということも、先生に話したことはない。そのことを反問しようとした時、隣にいた村上三郎氏が、僕の袖を引張って『やめとけ』と小声で言っていた」と記している〔上前 1985：9〕。上前が「反問」した理由は、モチーフの再現ではない「非具象」が彼の信条だったからである。このことから、吉原が上前の作品意図を正確に理解していたのかは不明であるが、「テン」の油彩も変わらず「非具象」作品として制作されていたことだけは確かなようだ。

《作品（黄・点描）》【図 3-12】は、黄色を基調とした油彩で、これも薄い綿の生地に描かれている。純色に近い黄色や、山吹色、やや白味を帯びた黄色が使用された作品で、点描の一部に刷毛跡のような痕跡が確認できるため、筆を使用したとも考えられるが、詳細は不明である。描かれる点の幅や大きさは殆んど一定であるが、所々に山吹色のやや長めの点が描かれ、それはステッチのように画面左上から右斜め下に向かって描かれている。黄色の「テン」の作品に特徴は、地色に黒色などの色彩で点描が描かれており、その上から黄色の点描が描かれていることである【図 3-13】。黄色の点描は、僅かに隙間を開けて並べられているため、その隙間から除く黒色はほとんど隠れてしまっているが、黄色の点描をより鮮明に見せる効果を持っている。これらの「テン」の作品について、「具体」の嶋本昭三は、上前の制作方法をこのように論じた。

えのぐを点描きにして何度も上にかさねていく。赤いえのぐの点の上に黄色を重ねると下の色は消えてしまって、ふつうに考えれば無駄のようであるが、彼はその上に何度も何度も点描きを重ねてうった。下の色は見えなくなっているが、しかし要領よくやっつけたものとは全くちがう力でうったえてくる〔嶋本 1973a：120-121〕（傍点筆者）

嶋本が述べたように、点描の上に点描を重ねると、当然下層の描画は見えなくなり、その行為は一見「無駄」に思えるだろう。しかし、嶋本は「えのぐの下は見えなくても見える」と評したように、上前にとっては、表層からは殆ど見えない絵の内部を描くことは、彼の制作において不可欠なプロセスだったのである〔嶋本 1973a：121〕。したがって、表面からは見えない内部の造形を意識したということにおいて、「テン」の油彩は、これまでの作品と一貫した作品であると言えるだろう。

2-2 「セン」の油彩

1970年から制作される「セン」の油彩《作品（黒）》【図 3-16】は、黒色の油絵具を線状に並べた作品である。画面の上部には菱形、中央部には画面の上から下にかけて帯状の形態が描かれているが、これは黒色の絵具の量を調節することで描き分けられている【図 3-

17】。

この作品について、上前の日記に記述されるのは、「初めて黒い線の作品 (30/2) にかかる (1970年11月21日)」や、「黒の線の立体100号A完成 (1971年9月3日)」という記述である〔上前 2019 : 178-180〕。「テン」と「セン」の違いは、前者ではやや丸みを帯びた点描があらゆる方向に向かって敷き詰められたのに対して、後者では、線状に盛り上げた絵具が水平・垂直などの一定の方向に並べられ、黒色を基調とした作品が多く制作されている。描画方法の詳細は判明していなが、上前は「(縫い)の前の作品は、ペンチングナイフと油絵具による線の集積したものであった」と述べており、「セン」の制作ではペインティングナイフを使用し、おそらくそのエッジを利用して制作されたのではないだろうか〔上前 1998 : 5〕。また使用した画材については、油絵具のほかに、黒色や青色の「タネペン」と呼ばれる塗料を使用したようである〔上前 2019 : 183〕。この「タネペン」は他の「具体」メンバーも使用したようであるが、上前は川崎重工業の神納という人物から購入したと記しており、「タネペン」と似た名称の「黒ペン」という塗料も、同じく神納に注文しており、これは船底に塗る塗料だと述べている〔上前 2019 : 183, 209〕。

「セン」の作品には《作品(黒)》【図3-16】の菱形のような、幾何学形態が描かれている。この形態が描かれたのは、関根美夫から譲り受けたキャンバスを再使用したことが影響している。関根とは元「具体」の作家で、第2章で述べたように、上前と特に親しかった人物である。関根は1964年から「ソロバン」をモチーフにした《ナンバー181》【図3-18】を制作していた。

上前の日記には、「関根氏のキャンバス100号にやっと描き始める。彼のソロバンの玉を2ツそのまま描いてみる (1971年8月10日)」、「いまかかっている100号は関根氏のキャンバスを使用しているが、彼の絵の跡をそのままセンで追って描いている。ソロバンの玉2ツ重ねたものだが、全体に黒い調子でやっているが、とても立体的になって面白い。これはネオキュービズムとでもいうのだろうか (1971年8月12日)」と記されている〔上前 2019 : 182〕。上前は幾度か関根が描き損じたキャンバスを購入しており、自身の作品制作に活用していたようである。実際に《作品(黒)》【図3-16】の裏側には、「関根美夫」のサインが記されている【図3-19】。このキャンバスには、ソロバンの下書き、または描きかけの跡が残っており、その形を上前がなぞったのである。それを念頭に《作品(黒)》を見ると、画面に描かれた菱形は、関根のソロバンの形状のようにも見えてくる。かつて、吉原のキャンバスを利用した第3期の《作品(赤・白)》【図3-20】と同様に、ここでも上前はキャンバスにもともと描かれていた下層の形状を意識して、表層の描画を行った可能性が考えられるのである。

《作品(黒)》【図3-16】をよく見ると、黒色の絵具の線は1~2ミリメートル程の間隔を開けて並べられており、その隙間からは、下に塗られた青色の色彩が見えるようになっている【図3-17】。このことから、まず地色に青色を塗布し、続いて菱形の中央から放射線状に黒い線を引き、その上から厚みのある線を重ねたと考えられる。従ってこの「セン」の作品においても、「テン」の油彩のようにレイヤーを重ねるように制作されているのである。「テン」の油彩では、点描を何度も重ねることで、下層の描画は隠れて見えなくなっていたが、「セン」の作品では、表層と下層を同時に提示する事ができたのである。

2-3 「油彩の立体」と「黒木の立体」

1972年から制作された、《作品(黄の立体)》【図3-21】は、表面が黄色の点描で覆われた立体作品である。所々に青色、緑色、橙色の色彩が使用されており、その点描の隙間からは、黒色の着色が見えるようになっている【図3-22】。この特徴は、黄色の「テン」の油彩と共通している。上前はこのような立体を、「油彩の立体」とも記していることから、「テン」の絵画を立体に展開した作品と言える〔上前 1988 : 49〕。

この「油彩の立体」の制作方法は、「薄めたボンド液にオガクズとマッチの軸を交ぜてねって(1973年8月7日)」形成されている〔上前 2019 : 193〕。また同時期に上前は「マッチの軸」の絵画を制作しており、その際に剥ぎ落とした余分なマッチを「油彩の立体」制作に再利用した記述も確認できる(1973年2月13日)〔上前 2019 : 192〕。この《作品(黄の立体)》【図3-21】の上下からは角材の端が4本ずつ見えているが、立体を形成するための支柱として組み込まれたようである。

《作品(黄の立体)》と同時期に制作された「黒木の立体」【図3-23】は、「黒木の立体」は、黒色に着色した細い角材を短く裁断し、それらを組み合わせた立体作品である。木材は一定の隙間を開けて釘で止められており、その隙間から中の構造を見ることができる。このように直線が一定間隔で並べられることと、内部の構造が見えることは、「セン」の絵画と一致している。「黒木の立体」には、高さが180センチメートル以上の作品も存在し、また幾つかの作品には、窓のような造形が付属している【図3-24】。窓から内部を覗くと、作品の内部はビルのように複数の階層が設けられている。この窓には、蝶番金具が取り付けられており、扉のように開閉させて、最初から内部を見ることを意識して作られていることが分かる。したがって「油彩の立体」や「黒木の立体」は自立したオブジェという形態ではあるが、その造形的特徴は、「テン」や「セン」の油彩と共通しており、絵画と同様、表面と内側の関係性に着目した作品であると言える。

絵具チューブやオガクズ、軸木のコラーージュのような質量のある作品から、「テン」や「セン」の油彩に移行したことは、当時、ハード・エッジやテクノロジー・アートといった、フラットで反物質的な現象の作品が生み出されたことが、少なからず関与していると思われるが、それ以上に直接的に作品の変化を促したのは、アトリエや作品倉庫という、彼の個人的な制作環境の変化だったのではないだろうか。上前は多産で、息の長い作家であったのだが、これは容易に過去作品にアクセスできたということが、新たな制作の展開とその継続を可能にした理由だと考えることができる。

第4期の絵画と立体は、レイヤーを重ねるように制作され、下層あるいは内部の造形が強く意識されているという点で、第2、3期の作品にも通底する関心を持った作品であった。「テン」の絵画はただの点描ではなく、まずは黒や紫色の点を描き、その上から鮮やかな黄または赤色の点が描かれていた。この制作方法によって、表層の黄や赤の点をより鮮明に見せる効果が生じており、下層との描き分けが意識的に行われていたと言えるだろう。点描の上から点描を重ねるといふ、一見「無駄」に見える行為そのものが、上前にとって重要な制作プロセスなのであり、上前作品の特徴である「集積」は、作品の内側または下層を描くための行為だったのである。

「セン」の絵画では、線状に並べられた絵具の隙間から、下層の絵具の色彩が見えるようになっており、「テン」の絵画と同様に、上層と下層の描き分けが行われていた。そして「セン」の絵画を立体に展開したような「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、その内部を覗き込む視線を意識した作品であった。このように第4期の平面・立体作品の双方でもやはり、上前の関心は表面だけではなく内部にも向けられていたということができよう。

次章では、続く時代に制作される「縫」と「縫立体」において、この表面と内部がどのように組み立てられていたのかについて考えていくことにしたい。

第4章 「縫」「縫立体」 — 純粹芸術としての造形 —

本章では、1975年以降に制作された「縫」の変化とそれに関連するテキストを考察する。

「縫」は1975年から1997年までの約22年にわたって制作されたシリーズである。上前作品の一貫性が不明瞭な理由として、油彩から、糸や布と、使用する素材が目まぐるしく変化したことが挙げられる。そして「縫」制作が開始された1970年代は、日本にファイバー・アートが流入した時代であり、繊維による造形である「縫」を手がけた上前は、ファイバーアーティストとして認知されたことが影響したと考えられる。確かに上前は、いくつかのファイバーアートの展覧会に参加していた。結論から述べると、上前はファイバーアーティストに転身したのではなく、あくまでファインアートの作家として展覧会に参加しており、その姿勢について第1節で考察する。

そして第2節では、「縫」と「縫立体」の制作方法の推察とテキストから、上前が「縫」で目指した表現を考察することで、これまでの造形との一貫性について考えてみたい。

第1節 「縫」に至る要因と1970年代の時代背景

1-1 油彩から「縫」へ

上前は「縫」について「油彩によるセンの延長であった」と述べたことから、「セン」の油彩と連続した作品であったとひとまずは理解することができる。素材が変化した理由は、油絵具やキャンバスが高価であるために、より入手が容易な古着をハサミで切って平面に繋ぎ合わせて支持体を作り、油絵具の線をひくように糸で縫目を入れたという〔上前2005:1〕。当時の上前の経済状況も決して恵まれていなかった。1970年に川崎重工業を辞職して、翌年からそれに代わる仕事して、子どもの絵画教室で絵を教えていたが、「作品制作も現金収入もガタ落ちになっていた」という〔笹木2012:11〕。上前はこれまでの油彩作品でも、キャンバスの代用として極めて薄い綿生地を頻繁に使用していたようである。

「セン」の油彩の細部を見ると、線條で重ねた絵具は、塗料を纏った糸が規則的に並んでいるようでもある。毎日新聞の記者である亀田正雄は、「整然とおかれた絵具の層の不規則な厚みが、織目のような感じを見せる。その目の疎密、タテ糸、ヨコ糸ふうの変化、色合いの濃淡でこの絵は、本来の絵具や技法を離れた手仕事の感じに変ぼうしている」と評し、「セン」の油彩と織物の類似性を指摘している〔亀田1972〕。このことからすると、「セン」の描画は、糸や「織目」のような繊維を想起させる方法だったと言える。よって、油彩が布と糸による「縫」に発展したのは、その外見的特徴の類似からであると推測することができる。

これまで上前は、自作に対する批評のなかで、「染め物」や「工芸的」という言葉を、ネガティブに捉える傾向があった。例えば、「吉原先生に見て貰うと僕の作品の欠点は『やはり力作だが染め物の様な安っぽさがありとのこと』いたいところを突かれた様な感じだがやむを得ない。今後はこのことに最大の注意を払わなければならないと思う（1965年10月5日）」、「僕の作品について、先生は3点程工芸的すぎるという。そういわれて僕の一

弱点を突かれたような思いだ(1968年11月30日)」と述べている〔上前 2019:149、170〕。ともに吉原治良による作品評への見解である。もうそうであるなら、「工芸的」という解釈から脱するためには、ファインアートの流儀、すなわちこれまで通り油絵具や塗料を選ぶべきだろう。にもかかわらず、上前はあえて布や糸といった手工芸的な素材を選ぶに至った。そこには経済的な事情が絡んでいたのはすでに述べた通りだが、上前が繊維素材を選んだのはまた別の理由があったと考えるのが適切だと思われる。

関連して思い出しておきたいのが、第1章でも言及した、少年時代の奉公先の経験である。上前は小学校卒業間際から、洗張り悉皆店などの着物のクリーニングや染め直しを担う工房に勤めていた。着物を洗う際は、一度全ての縫製を解き、再度仕立てる際に着物を仮縫いする。上前は直線的に縫う「波縫い」に従事した。「僕は小学校を出て京染の洗い張りの丁稚奉公しているわけやけど、そこですでに具象系の作品が見られない訳だよ。全てが抽象というよりもデザイン。そこで僕が学んでいるという意識はないにしてもすでにそこで興味を持っていたわけ」〔上前 2012:34〕。つまりひとつの造形的要素として、上前が純粋美術よりも先に学び取ったのは奉公先の着物柄のデザインであり、「波縫い」という工芸的な作業だった。その経験したことについて、「僕はこの針仕事が得意で誰よりも早く縫うのでよく褒められた。今思えば、よくもこんなことに褒められて得意になっていたものだ。そして僕が現代美術に取り入れたことは何と因果なことか、と。」(傍点筆者)と半ば皮肉のように述べている〔上前 1988:85〕。上前はもしかしたら、工芸を経験したことをある種のコンプレックスとして認識していた可能性もあるが、とはいえ経済上、油絵具に代わる素材として布と糸を選ばざるを得ず、「油絵具も繊維も物質に変わらない」という開き直った心境に達したというのが自然な理解だと考えられる。物質に即する思考を頼りに上前は、この「縫」を純粋芸術として仕上げていくことに推敲していったのである〔上前 1998:5〕。事実、上前が「縫」へ移行したことは、「工芸」批判への抵抗のようにさえ思えてくる。つまり、工芸的な素材から純粋美術、現代美術への挑戦する試みだったと考えることもできるのだ。

「縫」制作の契機の3つ目は、「具体解散後も、やはり現代美術を続けるため、神戸製鋼所のクレーンに乗った」と記述したことにある〔上前 1988:103〕。ただし上前が再び工場に勤めたことは、単なる経済的な理由ではなかった。この言葉は、工場で収入を得ることで制作が継続できたことを直接には意味するが、それ以上に「工場」の造形が制作のヒントになっていたことを表している。上前は1974年から1980年の定年まで神戸製鋼所でクレーン操縦士として勤務するのだが、上前はこの職場を「具体的に代わる幻の造形都市」や「造形大学」とひそかに呼んでいた〔上前 1998:112、上前 2010:50〕。1974年6月に工場に再就職してから1975年8月に「縫」を着手するまでの間、上前は幾つか油彩を制作していたようだが、この間に制作された油彩作品は自伝にさえ記録されていない。他方、上前のアトリエを調査した結果、1974年から1975年の間に、上前は人生のうち最も多く工場の写真を撮影していたことが判明した。このことから「縫」に至るまでの上前の眼差しは(写真を介した)工場の造形に注がれていたと言えるだろう。

しかし、いうまでもなく工場とは、上前自身がそこで働く内側と、巨大な躯体が見る者を圧倒するその外部、外側の両方を備えている。ただしこの内と外の造形を一度に見たり、撮影することは現実には不可能である。紙にプリントする写真では、この造形を真に捉え

ることはできず、「写真では僕のうけた感動は伝わらない」と上前は考えていた〔上前 1998: 3〕。だからこそ上前は、布の表面を通過して裏面を描画することができる「縫」に至ったのではないだろうか。本章ではこの仮説に説得力を与えてみたい。

1-2 上前とファイバー・アート

「縫」が制作された1970年代は、日本で「ファイバー・アート」が興隆した時期と重なっていた。そのこともあって、上前の「縫」は『「上前はファイバーアートになり下がった』と、批判する人もいた」という〔上前 2005: 10〕。

ファイバー・アートとは1960年代にスイスを中心としてヨーロッパで誕生し、1970年代から1980年代に隆盛期を迎えた繊維造形のことである。1970年代に入ると、日本の作家が海外の公募展で入選を果たすようになり、いわば逆輸入のかたちで日本にファイバー・アートは紹介された〔久保田 2004: 34-35〕。本格的な国内での展覧会は、1976年に京都国立近代美術館で開催された「今日の造形〈織〉ヨーロッパと日本展」が最も早く、国内外の繊維造形を紹介する機会となった。1980年代後半から1990年代前半では、国公立の美術館やワコール・銀座アートスペース（スパイラルガーデン）にてファイバー・アートの展覧会が多数開催されるようになった〔大津 2004: 2〕。最後に挙げたスパイラルガーデンでは、複数回ファイバーの展示が開かれ、それに上前は一度出品している。また、作家の多くは京都の美術大学の出身であることや、染織技術の文化・企業が残る土地柄も作用したのか、京都を中核として徐々に浸透していった。

しかし『美術手帖』をはじめとする美術専門誌では、ファイバー・アートの特集記事は少なく、また批評家、東野芳明（1930-2005）が純粋美術と応用美術の間にある曖昧な位置付けのファイバー・アートを「風邪をひきそうな美術」と批判したことからもわかるように、必ずしも広く受け入れられた動向とは言えなかった〔東野 1988: 27〕。そのこともあって、ファイバー・アートを純粋美術より格下に見なす風潮は根強く、この傾向は現在も基本的には変わっていないように思われる。

無論、「ファイバーアートになり下がった」という批判を上前は快く思わなかったようで、「ファイバーアートと違うという意識がある」と言い張っている〔上前 2005: 35〕。「ファイバーアートとは違う」のであれば、そもそも出品を回避すれば済むような話であるにもかかわらず、上前には実際には、1984年の「ファイバーワーク・ミニアチュールジャパン」展（ワコール銀座、京都マロニエ、スカイプラザ金沢）をはじめ、1986年の「現代美術 糸・布の断面展」（スパイラルガーデン）など、複数の繊維造形の展覧会に出品した。それはなぜだったのだろうか。

上前がファイバー展に参加した契機について日記を参照すると、辻喜代治との出会いが関わっていたことが分かる。辻は、京都河原町のギャラリーマロニエの企画を1991年まで担当したフリーランスキュレーターで、木・紙・土などの造形にも関心を持っていたようだが、特に布などの日本の繊維造形作家を国内外に発信することに貢献した。

先に述べた「現代美術 糸・布の断面」展は辻の企画で、内山武夫（1940-2014、京都国立近代美術館学芸員）、村田慶之輔（1930-2015、国立国際美術館学芸員）の協力による展覧会である。内山は国内初の繊維造形展である『今日の造形〈織〉ヨーロッパと日本展』（京都国立近代美術館、1976年）の図録冒頭に寄稿していることから、この展覧会の実質

的な主導者と考えられる。また上前が参加した「ファイバーワーク・ミニアチュールジャパン」展は、内山と村田が選考委員を勤めており、その会場は辻が仕事をしたギャラリーマロニエであった。辻、内山、村田の共通点は、ファイバー・アートというジャンルを確立することではなく、現代美術のなかに位置付けることであっただろう。その理由として辻企画の「現代美術 糸・布の断面」展は、いわゆるファイバー・アーティストだけでなく、「ジャンル（分野）、経歴を異にする作家を、糸・布という素材だけでくくってみる」と述べ、上前や「グループ〈位〉」の河口龍夫（1940 生）、植松奎二（1947 生）のような造形作家の繊維作品を交えた展示となっていた〔辻 1986：61〕。要するに辻、内山、村田と上前は、工芸的な素材による作品を現代美術として提示する点では利害を一致させていた。それゆえ上前は彼らが関与したファイバー・アートの展覧会に参加したと考えられる。そして上前は当時、「ファイバーアートと違うという意識があるから、皆、作品を枠に張っていた」、「この作品を枠に張ることは、『タペストリーではない』という強い意味が込められていることであつた」とも述べている〔上前 2005：35、12〕。

第2節 「縫」の変遷（1975年～1992年）

2-1 前期「縫」（1975年～1982年）

ここからは具体的な作品分析を試みる。前期「縫」は2つの傾向があり、1つは幾度も縫いのステッチを重ねたオールオーバーの作品《縫》【図4-1】である。

まず《縫》【図4-1】は、白色の布に濃赤色の糸で画面全体を縫った作品で、画面の垂直方向に向かってステッチが繰り返されている。本作は、不規則なステッチを幾度も重ねることが特徴で、最後にはペンチで針を引き抜く必要があるほど縫い重ねられている。

上前は油彩や「縫」に制作において、作品が一旦完成した後に再び手を加えることが多々あった。この作品も1978年から1986年にかけて何度か修正が加えられたようである。画面中央部にぼんやりと長方形の白い筋が見えているのは、作品手直しの際の痕跡だと思われる。また上前は「縫」以降、日記に加えて「制作ノート」と呼ばれる記録帳を記し始めた。その内容と上前の記録写真を手がかりにすると、《縫》【図4-1】が制作された1978年当初はもともと、【図4-2】のような作品で、1978年のGe展に出品当時はタペストリーのように壁から吊り下げて展示された記録も残っている。さらに、1979年には布を継ぎ足して枠に貼られ、続く1980年には、表裏を逆にして枠に張った状態で展示されていたという〔西脇 2022：132〕。「枠に張る」とは、自作の木枠に布を細い釘やタッカーで留めることを指す。これによって上前は『タペストリーではない』という強い意味を示そうとしたわけである〔上前 2005：12〕。この形態への強いこだわりは、ファイバー・アートではなく絵画として作品を制作していることの証であり、これまでの上前作品との連続性を示唆していると考えていいだろう。また、前期「縫」のオールオーバーな作品では、支持体に白色や黒色の布を使用し、その上に赤色の糸で縫うものが多く制作されている。《縫》【図4-1】もその一例であるが、制作ノートには「白地に赤糸は日の丸の旗がヒント」とメモ書きのように記載されている。

続いて前期「縫」のふたつ目の傾向は、《縫》【図4-3】のような四角形や直線で構成され

た作品で、先述のオール・オーバーな「縫」とは対照的な作品だと言えるだろう。このような作品は1979年頃から81年まで確認できる。それはむしろ形態的には後期の「縫」と近い特徴を持つ作品である。《縫》【図4-3】の赤色の布地の上に、ふたつの大きな白い長方形と、黄色い長方形がふたつ配置された作品のように見える。近づいてみるとふたつ並んだ縦長の長方形には、薄い和紙が使用されていることが分かる【図4-4】。また黄色の長方形は、やや光沢のある薄い（ナイロンのような）素材が使用されている。画面左側の和紙には切り込みが入っており、そこを黄色の布がくぐり抜けるように配されていることが分かる。これらの和紙や黄色い布を画面に固定するように、上から二本取りの糸で等間隔に縫い付けられている。

「縫」は、これまでの作品で最も長く制作されたシリーズで、上前は「僕が力説したいのは、やはり縫いの作品ですよ」と述べている〔上前 2012：35〕。上前が「縫」に至ったのは、経済的な理由で高価な油絵具とキャンバスから変更せざるを得なかったと先に述べたが、だからといって彼は制作に消極的であったわけはなかった。それどころか次第に、「縫」の素材の特性や表現方法の特異さを見出していくのである。

興味深いことに、「縫」の制作風景を記録したビデオが残っている。上前は床に布を広げて正座した状態で縫っている【図4-5】。針は「大きくけ」の「フトン針」を使用したという【図4-6】〔上前 2005：2〕。大きくけやフトン針とは、キルティング生地やフェルトなどの厚い生地を縫うための針で、一般的な針よりも長く、太い糸を縫うことができる。これらの針を選んだ理由はおそらく、短い針よりも長い針の方が効率良く縫うことができ、また使用した糸の太さが影響したと考えられる。上前が使用した糸は「オリンパスエミーグラント」であることが判明しているが、これは一般的にレースを編むための糸で刺繍用ではない。このレース糸は市販の縫糸よりも太いという特徴がある。また「縫」のステッチは、一本の糸ではなく、二本の糸を束ねて縫う「二本取り」が使用されている。

他方、上前はミシンの使用にも挑んでいる。1975年と1988年の日記にはミシンの購入が記録されている〔上前 2019：197、226〕。上前はかなりの速さで縫うことができたにせよ、広い面を手縫いする「縫」完成までかなりの時間を要した。だからこそ上前はミシンの使用を試みたと推測されるが「僕の気に合うものではなかった」と記し、再び手縫いの制作に戻している〔上前 2005：3〕。実際にミシンを用いた作品は《縫》【図4-7】である。この作品には中央部の白色の曲線の縫目と、四角形の輪郭線上に赤糸による二種類の縫目が確認できる【図4-8】。白色の縫目はステッチの幅が均等であるためミシンを使用し、四辺の赤糸は手縫いによるものと考えられる。速く縫うことができる点ではミシンは便利な道具だが、なぜ上前は、あえて時間を要する手縫いを選択したのだろうか。上前は「縫い」の作品の特徴についてこう述べている。

例えば、黒布に赤糸で、ある一定の面積を縫い詰めて見る。と、糸自体にも明暗があり、そして縫い詰まった糸目のわずかな隙間からも、黒地が現れて、画面のマチュールは、色彩的にも微妙である（1997年）〔上前 1998：5〕（傍点筆者）。

つまり手縫いによる「縫」には大きく2つの目的がある。第一に一針一針のステッチの糸の立体感や質感が現せること、第二に僅かに見える布地の色が画面全体の色調に影響して

いることを気遣った点である。まず糸自体の明暗についてだが、手縫いの縫目とミシンの縫目を比較してみると明らかなように、糸に明暗を生じさせるためには、ある程度太い糸を使用する必要がある。上前がミシンを使わなかった理由は、使用できる糸の太さが限られているからで、細いミシン糸では糸自体に明暗が生じず、作品に近づいて見た際に上前の望むような効果が出なかったのだろう。

もうひとつの側面である、一針一針の糸を際立たせて見せる方法にも実はふたつのやり方がある。布地と糸のコントラストを強くするか、または反対にコントラストを無くす方法である。例えば《縫》【図 4-9】はその両方の性質を持つ作品である。縫糸には同じ赤糸が使用されているが、中央部の隆起している部分は赤布を使用し、その周囲の長方形には黒布を使用した作品である。つまり「地」となる布の色を変えた作品である。黒地に赤糸を使用した部分【図 4-10】は、布地とのコントラストが強く生じているために赤糸のシルエットが強調されて見えている。これは第 4 期の「テン」の油彩が、黒地に黄や赤の点が描かれたのと同様の手法で、ひとつひとつの筆触やステッチを際立たせる効果がある。前期「縫」で多用される色彩は、白布または黒布に赤糸であった。白布に赤糸を用いた《縫》【図 4-1】は「日の丸」から着想を得たと述べたのは、日本国旗の視認性の高さを感じ取ったからこそこの指摘だったのかもしれない。

反対に中央部の赤布に赤糸で縫った部分【図 4-11】は、布と糸のコントラストがないため、糸の明暗が鮮明に現れている。上前はこの布と糸の色彩関係について「赤糸と同じ赤い色を、キャンバスに塗ったとしても、全く異なったマチュールである」と記した〔上前 1995 : 7〕。《縫》【図 4-12】は、「縫」の最初の作例と推測されるもので、白布に赤糸で縫った作品である。この作品について上前は、「制作、布を縫う作品を作っているがうまくいくか不安である。赤色を使用しているが、補色が必要 (1975 年 9 月 16 日)」と記している〔上前 2019 : 198〕。この指摘について中塚は、『補色』とは『赤と緑』といった補色関係のことではなく、『赤い色を彩色で補う = 補筆、補彩』という意味と思われる」と述べている〔中塚 2022 : 6〕。上前はステッチの上から赤色の絵具で着色したようで、絵具が塗布された部分は、糸が絵具に埋まってかえって平面的に見えてしまっている。そのためなのか、この《縫》【図 4-12】以降は、絵具による彩色はされていない。

すでに述べたように、「縫」の第二の効果は、画面全体の色調に縫目の隙間から見える布地の色が少なからず反映することであった。油彩の場合、下層の色彩や描画は、ほとんど見えなくなる程に上から描画を重ねていた。しかし「縫」の糸の太さは、油彩よりもタッチが細いため、下層を完全に覆い隠すことは困難で、どんなに縫い詰めたとしても、支持体の色や下層のステッチは表面に作用する。例えば《縫》【図 4-13】は、赤布に黒糸と紺糸で縫った作品であるが、糸と布の色彩を見分けるのは困難で、反対に黒布に赤糸と紺糸で縫ったと錯覚してしまうような作品である。この下の色が隙間から見えるという特徴は「セン」の油彩と共通していると言えるだろう。

ここまで前期「縫」の特徴について述べてきたが、「縫」は先述のように油彩の「セン」と連続する絵画のようなものとして制作された。布地と糸に色彩または明度のコントラストを生じさせることで、ステッチのひとつひとつを強調して見せることは点描の油彩にも通ずる手法であった。

かつての上前の油彩の制作法は、初期の「非具象」絵画から一貫して、下に塗った絵の具が見えなくなっても、絵具を何度も何度も重ねる方法で、「普通に考えれば無駄の様」な

方法であった。上前にとって、表面から隠れて見えなくなる部分、すなわち下層を「組み立てる」ことこそが重要で、上前の「集積」は、その絵画の表面の背後にある見えない造形を意図した行為であったと考えることができる。

2-2 「縫立体」(1983年～1987年)

「縫立体」は1983年から1987年まで5年間に、同種のものが20点制作された作品群である。「縫立体」と並行して「縫」の平面作品も制作されている。「縫立体」はレリーフ状の作品もいくつか存在するが、ほとんどが自立するオブジェの作品で、大きさは20～30立方センチメートル前後のものが多い。「縫立体」に使用された色彩は、ほとんどが「黒布に紺糸」を使用したと記述されている。実際は黒布に紺色よりやや赤みを帯びた紫色が使用されているが、ここでは上前の表記に倣って「紺色」と表記する。

《縫立体》は何度も糸で縫い固め、また外側と同様に内側もびっしりとステッチが施されているため、布は厚みを増してゴツゴツとした質感である【図4-14】【図4-15】。《縫立体》を上から見ると、立体を支えるように十字や円形の構造が組み立てられていることが分かる【図4-16】。美術記者の藤慶之は、「黒っぽい薄手の木綿布地を紺色の刺繍糸で縫い重ねただけなのに、中に針金の芯でも入れているかのように堅くて強靱な感触」と述べており、相当な密度で縫われた布は、かなりの硬さだが、針金のような芯材は使用されておらず、布と糸だけで制作された〔藤 1986 : 42〕。藤は「縫立体」の制作方法について「立体的な構造物にはなっているが、全て平面の布を縫うことから始まり、増殖的に結合させ、立体化していく」と記しており、縫い固めた布に、もう一枚の別の布を付け加え、接合部も縫い固めて組み立てていったようである〔藤 1986 : 42〕。

「縫立体」に着手したきっかけは語られていないが、おそらく1982年に辻喜代治と交流したことが機縁となったのだろう。そしてその造形には当時上前が勤務した神戸製鋼所が影響していた〔上前 2019 : 216〕。辻は1982年に上前のアトリエを訪ねており、以降交流を深めることになる〔上前 2019 : 216〕。対する上前は、1984年に京都のギャラリーマロニエで開催された「ファイバーアート・ミニアチュール'84」展に「縫立体」を出品している。展覧会当時のタイトルは「無題」であったが、これは上前が「ファイバーアート」と題された展覧会への初出品となった。企画者は言うまでもなく、辻だった。この「ファイバーアート・ミニアチュール」展は1981年から開催され、「ミニアチュール」とあるように、小さな作品を集合させた複数の作家による繊維造形のグループ展であった。上前が参加した1984年の第4回展は96名の作家が集まり、20センチメートル平方又は立方の小さい作品という規定が設けられていた〔内山・村田・辻 1984 : 28〕。この展覧会は公募制であったようで、すでに紹介した京都国立近代美術館の内山武夫と、国立国際美術館の村田慶之輔が選考委員を勤めていた（ちなみに上前自身が応募したのか招待作家であったのかは分かっていない）。1983年の第3回展から選考委員を勤めた村田慶之輔は、「あえてファインアート（純粋美術）系の人を入れて、その中でファイバーワークというのを少し揺り動かせるかということをやってみた」と述べたように、出品者はファイバーアーティストに限らず、造形に繊維を用いた作家という視点から選考されたという〔内山・村田 1984 : 29〕。第4回展には上前の他に、元「具体」の前川強（1936生）の《流れ》【図4-17】などの美術作家が参加しており、彼と同様上前もファインアーティストの1人として迎えられ

たのだろう。

上前は「縫立体」について、「小さくとも作品の大きさを見せるためには立体であった」と記したことから推察すると、20センチメートル平方または立法というミニアチュール展の作品サイズ規定を考慮し、「縫」の存在感を持たせるために、平面から立体作品に展開させたと考えられるだろう〔上前 1988：103〕。

上前は「縫立体」について、「作った立体作品を、ボンドで固めて見ると、糸、布の素材による柔軟性が生かされない、また針金を使用して見るが、案外に時間がかかり、複雑なものを作るには不可能であった」と述べている〔上前 2005：4〕。

ボンドは布・糸の固有の触覚性が損なわれるため、時間をかけてでも、糸を縫い込んだ布を更に刺し縫いの様にしたものだが、これも鋳型つくりの中子を入れ込む様に、内造にも尽くしていった〔上前 1988：105〕。

上前は初め、芯材や固着材の使用を試みたようである。この針金を使用した《縫立体》【図4-18】は、針金を「8」の字状に曲げて支柱にしたようだが、この方法は上前にとって「複雑なものを作るには不可能」であったのはなぜだろうか。「縫立体」の制作方法は、「増殖的に結合させ」ていくものであり、針金を使用した場合、あとから造形を継ぎ足すことが困難であったと考えられる。またボンドを使用した《縫立体》【図4-19】は、平面の「縫」を裁断して結合させたように見える。布同士は縫って結合させたようで、おそらくボンドはステッチの表面または、端の襷の固着に使用されたと思われる。この方法も増殖的に制作することが難しく、直方体のような安定した形状以外の造形が困難だったのかもしれない。

では、この「縫立体」と神戸製鋼所にはどのような関係があったのだろうか。それを考えるヒントとして、「縫立体」は「膨大な『鉄鋼』業のなかから生まれた」造形であるという上前の言葉に注目してみよう〔上前 1995：5〕。額面通りに受け取れば、「縫立体」は工場の造形が生かされた作品だということになる。

だとすれば、上前が見た工場はどのようなものだったのだろうか。

上前は1974年から勤めた神戸製鋼所の工場構内でも写真を撮影している。写真の裏側に撮影場所として「灘浜」と記されたことや、『『神鋼』灘浜のクレーンに乗る』『灘浜工場の鋼片課』という記述から、上前の配属先は神戸市灘区にあった「神戸線条工場」と推測される〔上前 1998：22、31〕。ここで撮影された写真は印画紙に現像された状態で保存されており、ほとんどのものが印画紙の裏面に撮影年月日が記入され、撮影年は1974年から1980年までである。写真に加えて8ミリフィルムを使用したビデオ撮影も行われており、それは現在アトリエにビデオテープで保管されている。上前は1950年代にも川崎重工の工場写真を多く撮影していた。1974年以降の写真はサイズが複数あるものの、ほとんどがLサイズ(89×127ミリメートル)に収まるサイズである。白黒とカラー両方の写真が確認でき、写真裏面の記述から、ポケットカメラという小型カメラを頻繁に用いていたようである。なお、1970年代以降に撮影された工場の写真は、判別する限りのほとんどは、灘浜にあった工場であった。岩屋の工場は数枚確認でき、第1章で述べた墨画の着想元となった脇浜工場の写真は確認できていない。

上前は神戸製鋼所での撮影について「鉄の中の造形を写す。いくら写してもつきない。

人に気付かれぬようにすることに気を配る（1974年8月30日）」と記し、撮影が隠し撮りだったことを打ち明けている。ポケットカメラを用いたのは、当たり前のことだが構内の撮影が禁じられていたからである〔上前 2019：195〕。

上前は神戸製鋼所について、「その広い場所全体は、普通僕達が外部から見ると、何ぞ動じることはないにしても。一旦その構内に足を踏み入ると、「あっ」と驚くばかりです」と述べた。工場という建造物の多くはそうだが、神戸線条工場を外側から見ても、巨大な建物が壁のように建設されているために、「動じる」様子は一切感じられない。もちろん、外から内部の様子をみることはできなかつた〔上前 1998：95〕。そうした限界があつてなお、上前は工場の魅力をこう説いている。

1975-80年頃の僕は、80mの高炉がそびえる製鋼所に通っていた。そこには鉄からなる、大小の奇怪な、建造物の多くが連なつて、一つの魔法都市が形成されていた。そしてその広い敷地には、鉄、土、火、水、ガスといったものが、それぞれの建造物との関連によって、「流れ」と言う動きも交えて、構内全体に織りなす複雑な「造形」は、誰も見向きもしないのに、僕一人が、胸ときめかせて、毎日その造形に見入っていたのであつた〔上前 1995：5〕。

工場という「魔法都市」の外観はもちろん、その中で上前がもっとも関心を持ったのは、「高炉」や様々な物質の「流れ」であり、それが運動のなかで織りなす「複雑な造形」であつた。

上前は神戸製鋼の写真をもとめた写真集を『思い出-神戸の灘浜にて』（上前智祐、2010年）として纏めており、その写真集は50枚ほどのカラーと白黒写真によって構成されている。この写真集を見ていると、上前は工場での物質の流れをページ順に並べたようで、工場内のクレーンの窓から見た光景【図 4-20】から、鋼材や水が流れる様子を通して場外へと視点を移し、さらに、場外の鉄パイプや階段を通して【図 4-21】、再びクレーンの窓からみた光景に戻るといふ、工場の循環を順にたどつたような構成が取られている。

「縫立体」には、こうした複雑な「造形」が宿っている。作品には正面と思われる面がないようで、展示の際は全方向から見るように配置されていた。その造形は、全ての面が繋がっているため独立した面や辺が存在せず、上前は工場で見た循環や流れをとつた動きを「縫立体」に取り入れていたと考えられるのである。

2-3 後期「縫」（1986年～1997年）

1986年から1992年にかけて「後期」と形容するまた別のタイプの「縫」が制作された。たとえば《縫54》【図 4-22】では、縫目の入れ方が明らかに変化している。

最新の研究である『上前智祐『縫い』作品リスト』（2022年）によると、この時期に該当する作品として60作品が現在確認済である。後期「縫」の特徴のひとつは、上前が「かのか縫い」と呼んだ方法で縫われていることと、第二に円や四角の形体が描かれていること、第三に直線を使用して格子状の画面構成が行われていることである。「かのか縫い」とは、布の裏側に方眼紙や「チェック柄の布」と上前が呼んだ格子模様の布を貼付し、そのマス

目に沿って縫う方法である〔上前 2005 : 3〕。この格子模様に沿って縫うことで、直線的で均等なステッチを施すことが可能になった。方眼紙は作品が完成した後に取り除かれたようだが、「チェック柄の布」は作品に縫い付けられたままになっている【図 4-23】。上前はこれらの「縫い」について「縫う方法として新しく改革した初めての作品」と記し、制作順に 1 から 60 までの通し番号が付けられている〔上前 1998 : 47〕。上前のアトリエには格子幅の異なる「チェック柄の布」が 2 種類現存しており、5 ミリメートルと 8 ミリメートル幅の柄を作品によって使い分けたと考えられる。

《縫 54》【図 4-22】は、黒布に白糸が均等な間隔で縫われた作品で、上前はこの《縫 54》について、「縫う」という意味が効果的に現れた作品であると述べている〔上前 1995 : 7〕。後期の「縫い」の制作方法は、この《縫 54》も縫目が均等に配置されているため「かのご縫い」による作品と推測されるが、上前のいう「効果」とはどのあたりにあったのだろうか。この《縫 54》と同じ黒布に白糸で「かのご縫い」した作品はいくつか存在するが、《縫 48》【図 4-24】のように、白糸の配列の密度によって、（モアレのように）横縞模様が現れた作品か、《縫 37》【図 4-25】のように、円形が浮かび上がって見える作品が多くを占める。したがって《縫 54》は白糸のステッチの密度の差はあるが、明確な図形や模様が現れる寸前の状態を保ち、これまでの絵画と同じく「非具象」を糸と布で達成できたという点で「効果的に仕上がった」と述べたのではないだろうか。そのため《縫 54》を離れた距離から見ると、規則的な運針が延々と繰り返された画面は二進法のデジタルデータのようでも、アナログテレビの「スノーノイズ」や「砂嵐」のような無機質な電気信号のようでもある。上前はこれらの現象と「縫」の関係性については一切述べていない。他方、近づいて見ると、糸に若干のゆとりを持たせて縫われているため、柔らかな糸の質感が感じられ、鑑賞する距離によって相反する印象を見せる作品である。筆者の考えでは、日本において 1980 年代に「メディア・アート」という言葉が普及したことと、「縫」がデジタル信号のように見えるのは無関係だったとは言い切れないように思われる。そもそも美術について勉強熱心だった上前は「メディア・アート」の先駆者として活動した元実験工房の山口勝弘（1928-2018）の作品を実見した経験もあった。しかし「思った程に興味はもてなかった（1978 年 6 月 2 日）」や「ビデオアートには少し物足りないものを感じる（1981 年 6 月 5 日）」と記していたことから、上前の「縫」とビデオアートの直接関係は乏しいと言わざるをえない〔上前 2019 : 204、214〕。

後期「縫」の作品の第二の特徴は、円形や四角形が描かれていることである。《縫 37》【図 4-25】は黒布に白糸で縫われた作品で、ステッチ幅を変えることで円形の模様が描かれた作品である。これは画面の裏に円形のガイドラインを引いて、その線を避けるように縫うことで、いわば描かずして円を描く技法であった〔中塚 2022 : 7〕。このように「かのご縫い」が使用された後期「縫」は、ガイドとなる布が作品の裏側に貼付されているため、作品の表を見ながらではなく、裏から縫い進められていたようである。

四角形が描かれた《縫 15》【図 4-26】は、画面が黄、赤、黒色の直線で区切られ、左下には黄色の輪郭で縁取られた四角形が描かれた作品である。上前はこの形体を「四角い穴」、または「制作ノート」には「□型」または「ロ型」と記している（本論では「四角」と表記する）〔上前 2005 : 4〕。晩年の油彩でも「四角のカタチ」と上前が呼んだ同様の形体が描かれており、これは「縫」と油彩の連続性の考慮するヒントであるかもしれない〔上前 1998 : 6〕。

《縫 15》は紺色の化繊の布地に白糸によるステッチが全体に施され、白糸の粗密によって5本の横縞状の様子が現れた作品である。画面左下に輪郭が黄色で縁取られた「四角」が配され、赤、黒の線が各1本、黄の線が2本の計4本の直線が画面を大きく分割している。この作品は1997年に裁断され、小作品《縫 97-23》【図 4-27】に展開されているため、筆者が確認できたのは、元の「縫 15」の左半分である。《縫 15》の画面右端にある黒線を中心に切り取って《縫 97-23》が制作されたと推測される。この小作は左右でステッチの幅が異なるため、柄のサイズが異なる「チェック柄の布」を画面裏側に貼付して制作されたようである。

《縫 15》に描かれた「四角」は、窓のように布を切り抜いて制作されており、その布端は黄色の糸で巻き込むようにかがり縫いされている【図 4-28】。裏側からは赤色の布が当てられており、こうしたわずかな工夫が表に効果を生じさせている。実際表から見ると、隙間から赤の色彩が見えるようになっている【図 4-29】。黄色の線は支持体の布を巻き込むようにして黄糸で縫われている【図 4-30】。線の描画方法は、このように刺繍による方法だけでなく、支持体の布を裁断する方でもなされた。【図 4-31】は青布に赤色の直線を配した例で、未完成のままアトリエに残された作品である。この作品では、青布を垂直方向に裁断してその間に赤布が挟み込まれている。この方法によって、使用する布を最小限に抑えることができるとともに、糸と布以外の素材に頼らずとも、表面に余分な縫目を加えることなく直線を描くことができたのだろう。また、【図 4-32】は、まるで紫布を刃物で切り裂いたような線の描画がされており、その奥から赤い色彩が見えるようになっている。緑色の糸で輪郭を縁取ることで、支持体の紫と赤布の距離が実体以上に離れて見える効果を生んでいる。

上前はかつて、油絵具やマッチの軸といった素材を使用してきたが、「縫」では糸や布といった繊維素材が使用されるようになり、当時の日本でファイバーアートが流入したことも相まって、ファイバーアーティストに転身したと批判される傾向があった。上前が布と糸を選択したのは、経済的な理由から高価な油絵具とキャンバスに代わる素材が必要だったからで、「縫」はファイバーアートではなく、これまでの作品と同様に「ファイン・アート」として制作されていた。

前期「縫」は、第4期の「テン」の油彩と同様に、一つ一つの糸のステッチを強調して見せる方法が採られる点で共通しており、縫目の隙間から見える布地の色を、画面全体の色調に影響させるやり方であった。つまり下層から組み立てるという意識は、これまでの作品と共通していると言えるだろう。

「縫立体」は、上前が神戸製鋼所を見た「流れ」や「構内全体が織りなす複雑な『造形』」から着想を得たもので、作品の正面性が見られないことや、独立した面が存在しない作品であった。その造形は全てステッチが施されており、上前の言葉で言う「内造」、つまり表面から見えない内部の造形による作品であった。

後期「縫」は、前期「縫」と比較して、ステッチが規則化、簡素化されたように思えてしまう。それによって上前が一貫して目指した「造形の複雑さ」は後景に退き、単純化されてしまったように感じられるかもしれない。しかし作品を細かく丁寧に観察すると、事実は逆であることに気づかされる。後期「縫」に見られる、画面に窓や穴を開けたような

「四角」の造形や、支持体となる布の切開は、絵画の裏側を巧みに操作することで、表の見え方の効果を慎重にコントロールする方法だったのである。それは上前が工場の造形のヒントを得て複雑なものを作り出そうとし続けていた確たる証ではなかなっただろうか。したがって「縫」や「縫立体」に共通するのは、表層と外観からは見えない下層または内部の双方が造形されていることであり、この特徴は第2期から第4期の絵画・立体に通底する関心だと言える。

終論 1954年から1992年の作品に通底する造形

本論の目的は、上前智祐の1954年から1992年までの作品群に見られる一貫性を論じることを目的としており、作品と彼の遺したテキストやイメージを照合することで、勤務先の工場が体現した造形性が作品に反映されていることを明らかにした。

第1章第1節では、上前の生い立ちと1953年に吉原治良に出会うまでの足取りについて述べた。上前は少年期に「洗い張り悉皆店」などに奉公し、当時はそこで学んでいるという意識はなかったとしても、鮮やかな着物の色彩やデザインは、彼の脳裏に強く残る光景であったことが分かる。上前の作品には、度々、鮮やかな色彩が使用されていたが、この奉公先での原体験が、彼の作品に反映されていたのかもしれない。そして奉公先で上着物を縫うという経験をするのだが、これは1975年以降の「縫」につながる経験であったと述べていた。

戦前の上前は、通信教育の受講や、『みづゑ』や『美術手帖』などの美術雑誌を熟読し、一時的に横浜の肖像画学院に通いながら美術に関する知識や技術をほとんど独学で習得していた。その後は戦時統制のために、戦争画以外は滅多に見られなかったが、古書から「抽象」や「ダダ」「シュルレアリスム」といった知識を得ており、戦後は書籍に加え、関西美術院や美術館、関西都市部の百貨店での展示会から、美術動向に関する知識を得ていた。特に上前はピカソやマチスの作品や、岡本太郎の論述に関心を示しているものの、完全に彼らを受け入れるのではなく、さらに「新しい美術」を常に求めていたようである。以後、上前が油彩以外にもさまざまな素材や技法を駆使したのは、その時々状況に加えて、自身の作品を常に「新しい美術」として改革するための方法であったのかもしれない。

第2章では、作品様式の第2期（1954年～1957年）の線や点を重ねた油彩と、第3期（1957年～1962年）の絵の具チューブやオガクズ、マッチのコーラージュ作品に着目した。

1953年に吉原と出会ってから「非具象」に転向したが、これは「具体」の理念であり、上前が生涯一貫して継続したものであった。この点において上前は「具体」を体現し続けた作家であると言ええるのだが、地道な制作スタイルを用いた「反具体」的な画家であろうとするという、矛盾を抱え込んだ立ち位置を選んだのである。その背景には、日々上前が常に危険と隣り合わせの工場に接していたことが影響していた。特に上前が関心を示した、「鑄型」や「中子」を用いた鑄造工程は、作品の「内部」を作り込むという造形に反映されていた。そしてこの特徴は、第2期の油彩と第3期のコーラージュ作品に一貫した関心であった。

この作品の「内部」を造形するというプロセスは、第4期の「テン」「セン」の絵画にも共通していた。この制作当時は、平面的な抽象絵画や、テクノロジーや映像技術を駆使した作品が発生したが、上前は油絵具という古典的な手法を用いていた。この頃の上前の制作方法は、やはり、下の絵具が見えなくなるまで描画を重ねる「集積」によって制作され、この行為は一見「無駄」のように見えるが、「内部」の造形を目的とする上前にとっては、このプロセス自体が重要な意味を持っていたのである。このようにして制作された絵画は「油彩の立体」や「黒木の立体」といったオブジェに展開したが、上前の関心はそれでもなお、作品の表層と「内部」の関係性へと注がれていたのである。

そして「テン」「セン」の点描や線の描画は、「縫」のステッチへと変換されていく。こ

の油彩から糸への変化が理由で、上前はファイバー・アーティストと見なされる傾向があったが、上前はこれまでと変わらない「純粹美術 (ファイン・アート)」として制作していた。オールオーバータイプの前期「縫」では、布地の色彩は、縫目のわずかな隙間からでも、表層に効果を及ぼしていた。「縫立体」は、360度どの方向からも縫い尽くされた作品で、鋳型と中子を用いた内部の複雑な造形が目指された作品であった。後期「縫」は、ステッチが簡素化されたように見えるが、布の裏側に複雑な造形がされていた。ここからわかるように、「縫」シリーズにおいても、上前が工場から得た「内造」が着実に反映されていたのである。

上前はその生涯を通して、さまざまな素材や技法を用いた作家であり、表向きには特定のジャンルに留まらない作品を制作したため、造形の一貫性が見落とされてきた作家であった。彼はその都度の生活環境に応じながらも、制作を継続することができたのは、日常をくまなく観察することで、生活と制作を分かれ難く結び付けることができたからであり、もっと言えば、そこで得た経験を作品に応用することができたからであろう。ただし、美術史を前提とする「具体」研究では、上前が神戸で経験した工場労働の意義それ自体が過小評価され、見過ごされてきたのである。本論では、だからこそ上前個人が遺した記録に基づいた作品の照合を行ってきた。それは、美術史という狭い専門領域から芸術を解放することを可能にする方法論であり、上前も実はそれによって、狭量な芸術の領域に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。

参考文献

※参考文献は、著者名「論文、記事名」、『書名（雑誌、新聞名）』巻号、発行所名、発行年、掲載頁数の順に記載している。

赤根 1966a: 赤根和夫「月評」、『美術手帖』、No. 265、美術出版社、1966年、136頁。

赤根 1966b: 赤根和夫「情念を物質の輝きに」、読売新聞、1966年2月6日。

赤根 1966c: 赤根和夫「月評 関西」、『美術手帖』、No. 265、美術出版社、1966年、135頁。

赤根 1968: 赤根和夫「先端派と単純派」、読売新聞、1968年7月12日夕刊。

芦屋市美術協会 1997: 『芦屋市展 1948-1997』芦屋市立美術博物館、1997年。

芦屋市立美術博物館 1994: 『具体 I・II・III』、財団法人芦屋市文化振興財団、1994年。

芦屋市立美術博物館 2010: 芦屋市立美術博物館監修『復刻版 具体』、藝華書院、2010年。

芦屋市立美術博物館『限らない世界 村上三郎』、芦屋市立美術博物館、2022年。

石川 1998: 石川千佳子「長谷川三郎の東洋画論と瑛九の点描画をめぐる試論」、『宮崎大学教育学部紀要』、第85号、1998年、1-7頁。

井須 2013: 井須圭太郎「上前智祐の作品について」、京丹後市教育委員会編『Chiyu Uemae 上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』、京丹後市教育委員会、2013年、2-3頁。

伊藤 1966: 伊藤誠「上前智祐個展」、神戸新聞、1966年2月9日。

上前 1956: 無記名記事「青鉛筆」、朝日新聞、1956年10月24日、上前智祐著・中塚宏行編『上前日記 1947-2010 上前智祐と具体』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2019年、70頁。

上前 1964: 上前智祐「表紙のことば」、『朝日ジャーナル』、No. 290、朝日新聞社、1964年。

上前 1976: 上前智祐著・嶋本昭三・北村敏行編『とびだしナイフ』、嶋本昭三、1976年。

上前 1979: 上前智祐「グタイと私」、兵庫県立近代美術館『吉原治良と具体のその後 展覧会図録』、兵庫県立近代美術館、1979年。

上前 1985: 上前智祐『自画道』、共同出版社、1985年。

上前 1988: 上前智祐『現代美術 一僕の場合一』、共同出版社、1988年。

上前 1995: 上前智祐『孤立の道』、共同出版社、1995年。

上前 1998: 上前智祐『ある人への返書』、共同出版社、1998年。

上前 2000: 上前智祐『版画作品 2000年4月～8月』、上前智祐、2000年。

上前 2002: 木村重信テキスト・兵野豊子コーディネイト『上前智祐 非具象の仕事 2000-2001 図録』、2002年。

上前 2005: 上前智祐「縫いの作品について」、2005年。

上前 2010: 上前智祐『思い出 一神戸の灘浜にて一』、ミウラ印刷、2010年。

上前 2012: 上前智祐「島文と私」、坂上義太郎・宮本亜津子編『卒寿を超えて 上前智祐の自画道』、BBプラザ美術館、2012年、2頁。

上前 2012: 「インタビューシリーズ 世界に発信するアーティストたち No.5 上前智祐」、本多隆彦編『月刊ギャラリー』、No. 332、株式会社ギャラリーステーション、2012年、32-35頁。

上前 2019: 上前智祐著・中塚宏行編『上前日記 1947-2010 上前智祐と具体』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2019年。

内山・村田・辻 1984: 内山武夫・村田慶之輔・辻喜代治「対談 ミニアチュールに見るファイバーワークの動向」、『月間染織α』、No. 45、1984年、28-33頁。

内山・村田 1986: 内山武夫・村田慶之輔編『糸・布の断面展』、ワコールアートセンター、1986年、6-9頁。

大阪府・財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』、大阪府・財団法人 大阪府文化振興財団、1999年。

大津 2004: 大津由美子「ファイバーワークの系譜-建築空間と『ファイバーワーク』の関わり」、『日本インテリア学会論文報告集』、14号、日本インテリア学会、2004年、1-9頁。

大槻 2022: 大槻晃実編『限らない世界 村上三郎』、芦屋市立美術博物館、2022年。

尾崎 2004: 尾崎信一郎編『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。

尾崎 2022: 尾崎信一郎『戦後日本の抽象美術：具体・前衛書・アンフォルメル』、思文閣出版、2022年。

尾崎・佐々木 2000: 尾崎真人・佐々木英理子編『「崇高と労働」図録』、板橋区立美術館、2000年。

尾崎・平井・森口・横山 1993: 尾崎信一郎・平井章一・森口まどか・横山幾子編集協力・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振興財団、1993年。

小野田・古屋 2021: 小野田イサ・古屋歴編『小野田實 私のマル』、青幻舎、2021年。

小野田・藤木 1987: 小野田實企画・藤木明子著「作家訪問 増殖する時間の狩人／上前智祐の具体」、『季刊芸術駟路』、6号、駟路の会、1987年、12頁。

加藤瑞穂 2008: 加藤瑞穂『童美展 1948-2008』、芦屋市立美術博物館、2008年。

加藤瑞穂 2015: 「タッチがつくりだす新しい空間—正延正俊個展（1965年）での達成を考える」、平井章一・池上司・加藤瑞穂・川浪千鶴編『没後 20年 具体の画家—正延正俊』、公益財団法人西宮市大谷記念美術館・高知県立美術館、2015年、80-89頁。

加藤瑞穂 2019: 加藤瑞穂「具体アートテーブル—上前智祐日記から読み解く初期具体の知られざる活動」、上前智祐記・中塚宏行編『上前日記 1947-2010 上前智祐と具体』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2019年、349-352頁。

加藤瑞穂 2023: 加藤瑞穂『田中敦子と具体美術協会 金山明および吉原治良との関係から読み解く』、大阪大学出版会、2023年。

加藤義夫 1999: 加藤義夫「展評」、『美術手帖』No. 770、美術出版社、1999年、194頁。

加藤義夫 2012: 加藤義夫「『卒寿を超えて 上前智祐の自画道』展 静謐な祈り、布と糸で紡ぐ」、朝日新聞、2012年12月13日夕刊。

亀田 1972: 亀田正雄「美術評」、毎日新聞、1972年4月11日。

川崎製鉄株式会社社史編集委員会 1976: 川崎製鉄株式会社社史編集委員会編『川崎製鉄二十五年史』、ダイヤモンド社、1976年。

木村 1960: 木村重信「第10回モダンアート展 目立つ類似性の非力」、朝日新聞、1960年5月21日朝刊。

木村 1999: 木村重信「触覚性への志向」、『集合と稠密の コスモロジー 上前智祐図録』、大阪府・財団法人 大阪府文化振興財団、1999年、4-6頁。

京丹後市教育委員会 2014: 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 ～小牧源太郎・上前智祐展～』、京丹後市教育委員会、2014年。

串間 2005: 串間努『まぼろし万博博覧会』、ちくま文庫、2005年。

國井・福本 2022: 國井綾・福元崇志構成・執筆・資料編纂『すべて未知の世界へ-GUTAI 分化と統合』、大阪中島美術館、国立国際美術館、2022年。

久保田 2004: 久保田繁雄「国際タペストリー・ビエンナーレ（ローザンヌ）の変遷とその役割」、佐藤能史編『月刊染織α』、No. 274、株式会社 染織と生活社、2004年、32-36頁。

国立国際美術館 1985: 『絵画の嵐・1950年代 アンフォルメル・具体・コブラ』国立国際美術館、1985年。

国立新美術館 2012: 『『具体』 ニッポンの前衛18年の軌跡』国立新美術館、2012年。

坂上 2012a: 坂上義太郎「『具体』を超えて 上前智祐」、坂上義太郎・宮本亜津子編『卒寿を超えて 上前智祐の自画道』、BBプラザ美術館、2012年、2-3頁。

坂上 2012b: 坂上義太郎「『上前智祐の自画道』—卒寿を超えて—」、本多隆彦編『月刊ギャラリー』、No. 332、株式会社ギャラリーステーション、2012年、28-35頁。

坂上・宮本 2012: 坂上義太郎、宮本亜津子編『上前智祐の自画道：卒寿を超えて』BBプラザ美術館、2012年。

笹木 2012: 笹木繁男「上前智祐 年譜」、坂上義太郎、宮本亜津子編『卒寿を超えて 上前智祐の自画道』、BBプラザ美術館、2012年、4-15頁。

塩田 2018: 塩田純一編集『阿部展也—あくなき越境者』新潟市美術館・広島市現代美術館・埼玉県立近代美術館・美術館連絡協議会、2018年。

嶋本 1966: 嶋本昭三「上前智祐 個展」、グタイピナコテカ、芦屋市立美術博物館『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』、財団法人芦屋市文化振興財団、1993年、252頁。

嶋本 1973a: 嶋本昭三「ウアッハッハ具体・3—上前智祐—」、『未生』、1973年（上前智祐『孤立の道』、共同出版社、1995年、120-121頁再掲）。

嶋本 1973b: 嶋本昭三「ウアッハッハ具体・4—上前智祐—」、『未生』、1973年、（上前智祐『孤立の道』、共同出版社、1995年、122-123頁再掲）。

嶋本 1994: 嶋本昭三『芸術とは、人を驚かせることである』、毎日新聞社、1994年。

関根 1976: 関根美夫「具象と抽象の混血児〈測定絵画〉（作家論＝関根美夫）」、『美術手帖』、No. 402、美術出版社、1976年、146-151頁。

十河 1955: 十河巖「生活から生まれるモダン・アート」、朝日新聞、1955年7月22日夕刊。

竹口 2017: 竹口浩司執筆・編集『交わるいと「あいだ」をひらく術として』、広島市現代美術館、2017年。

千葉 2021: 千葉成夫『増補 現代美術逸脱史 1945～1985』、筑摩書房、2021年。

辻 1986: 辻喜代治「現代美術—糸・布の断面展より 繊維素材と今日の造形」、『月刊染織α』、No. 66、株式会社 染織と生活社、1986年、60-63頁。

ティアンポ 2016: ティアンポ・ミン著・富井玲子翻訳監修『GUTAI 周縁からの挑戦』、三元社、2016年

外館 2005: 外館和子「日本染織工芸の遠近法（16）ローザンヌ・タピスリー・ピエンナーレを検証する ローザンヌ今ふたたび」、田中直一編『月刊染織α』、No. 297、染織と生活社、2005年、42-47頁。

富山 1983: 「〈縫い〉による平面作品—画家・上前智祐個展より」、富山弘富編『月刊染織α』、No. 33、株式会社 染織と生活社、1983年、112-113頁

中嶋 2019: 中嶋泉『アンチ・アクション—日本戦後画家と女性画家』、ブリュッケ、2019年。

中塚 1999: 中塚宏行「上前智祐 その生涯と芸術—集合と稠密のコスモロジー」、『集合と稠密の コスモロジー 上前智祐図録』、大阪府・財法人 大阪府文化振興財団、1999年、7-12頁。

中塚 2015: 中塚宏行「上前智祐『具体』の異端/集合と稠密のコスモロジー」、中塚宏行編著『美術/漂流3』、彩都メディアラボ、2015年、134-151頁。

中塚 2019: 中塚宏行「上前智祐さんとの出会いとその後」、中塚宏行編『上前日記1947-2010 上前智祐と具体』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2019年、347-348頁。

中塚 2021: 中塚宏行「上前智祐(1920-2018)「具体」以降の展開-縫い、モリアゲ、四角い輪」、中塚宏行編・著『美術/漂流V(第3巻)』中塚宏行、2021年、124-139頁。

中塚 2022: 中塚宏行「上前智祐の『縫い』とその芸術の本質」、西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、6-11頁。

中原 1964: 中原佑介「正面の表面(作家論=関根美夫)」、『美術手帖』、No. 402、美術出版社、1964年、118-124頁。

長嶺 2007: 長嶺麻子「造形作品に時の深み」、神戸新聞、2007年8月27日夕刊。

西脇・中塚 2022: 西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、132-139頁。

拝戸 2005: 拝戸雅彦「吉原治良—マティエール・平面化・美術史」、大阪市立近代美術館建設準備室・愛知県美術館・東京国立近代美術館・宮城県美術館・朝日新聞社編『生誕100年記念 吉原治良展』、朝日新聞社、2005年、21-23頁。

橋爪・加藤 2013: 橋爪節也・加藤瑞穂編『戦後大阪のアヴァンギャルド芸術-焼け跡から万博前夜まで-』、大阪大学出版会、2013年。

はた 2005: はたよしこ「風の響き」、毎日新聞、2005年3月25日夕刊。

濱下 2014: 濱下昌宏「神戸の美術史と上前智祐・表層から実存へ」、『居留地の窓から』第9号、神戸外国人居留地研究会年報、2014年、1-21頁。

東野 1988: 東野芳明・新井淳一「かりそめの身振り(ファイバー・ウェイヴ糸の発想、布の提案)」、『美術手帖』、No. 591、美術出版社、1988年、26-39頁。

兵庫県立近代美術館 1986: 『具体: 行為と絵画』兵庫県立近代美術館、1986年。

平井 1992: 平井章一「REVIEWS 京阪神」、『美術手帖』、No. 656、美術出版社、1992年、204頁。

平井 2004: 平井章一編『「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』、美術出版社、2004 年。

藤 1986: 藤慶之「'86 作家フラッシュ 実在感ある手仕事の造形 上前智祐」、富山弘富編『月刊染織α』、No. 61、株式会社 染織と生活社、1986 年、42-47 頁。

藤本 2020: 藤本幸大「展覧会 芸術家の発想生かす」、読売新聞、2020 年 1 月 27 日夕刊。

本多 2012: 「世界に発信するアーティストたち No. 5 上前智祐 世界へ」本多隆彦編『月刊ギャラリー』、No. 332、株式会社ギャラリーステーション、2012 年、28-35 頁。

三木 1966: 三木多聞「月評」、『美術手帖』、No. 267、美術出版社、1966 年、121-137 頁。

村田 2020: 村田のぞみ「上前智祐研究-生涯と作品様式の変化について」京都精華大学紀要委員会『京都精華大学 紀要』、第 54 号、京都精華大学、2020 年、169-178 頁。

村田 2022: 村田のぞみ「上前智祐研究 (2) 一日記と写真から見た作品一」、京都精華大学紀要委員会『京都精華大学 紀要』、第 55 号、京都精華大学、2022 年、119-129 頁。

本江 2013: 本江邦夫「『今日は、ホンネで』 (第 57 回) 現代美術家 上前智祐: いま世界が注目する 92 歳『具体』の生き証人、上前の自画道」、『月刊美術』、No. 448、サンアート、2013 年、74-79 頁。

本江 2015: 本江邦夫「労働者=画家」、株式会社ギャラリーステーション 月刊ギャラリー編集部編『具体人 GUTAI STILL ALIVE 2015 vol. 1』、財団法人軽井沢ニューアートミュージアム、2015 年、19-28 頁。

山内 2005: 山内重太郎「ベスト展 上前智祐と具体美術協会 (福岡市美術館)」、読売新聞、2005 年 10 月 12 日朝刊。

山本 2002: 山本淳夫「あたりまえのこと-堀尾貞治の 90 年代」、山本敦夫編『あたりまえのこと: 堀尾貞治 90 年代の記録』、芦屋市立美術博物館、2002 年、6-14 頁。

吉原 1955: 吉原治良「具体の人々」(第 1 回具体展 案内状)、上前智祐記・中塚宏行編集『上前日記 1947-2010 上前智祐と具体』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2019 年。

吉原 1956: 吉原治良「具体第 2 回野外美術展について」、芦屋市立美術博物館『復刻版具体』、5 号、藝華書院、2010 年。

吉原 1966: 吉原治良「上前智祐 個展」、グタイピナコテカ、芦屋市立美術博物館『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』、財団法人芦屋市文化振興財団、1993年、252頁。

吉原 1969: 神戸新聞学芸部編『わが心の自叙伝 3』、のじぎく文庫、1969年、1-17頁。

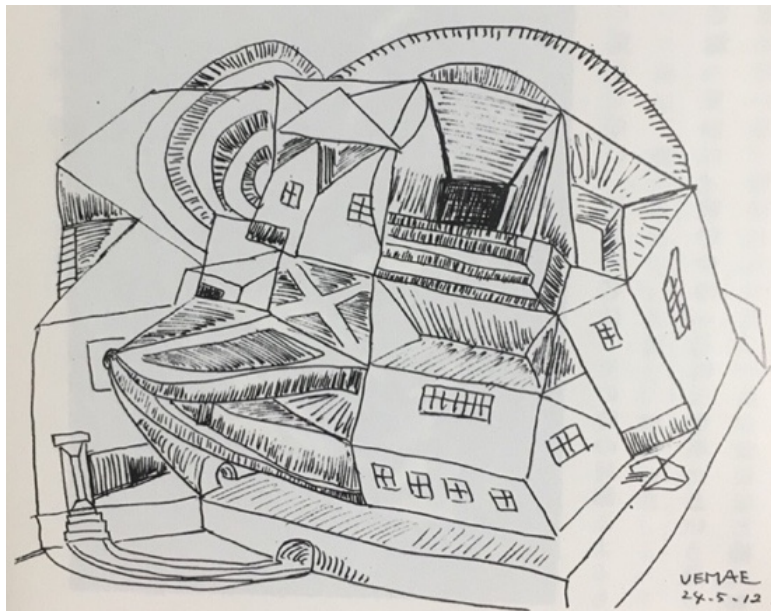
ウェブサイト記事

塚本 1993: 塚本真美「ロートルポテンシャルパワー(18)シリーズ『具体』その11～上前智祐『緻密な絵』」、『花形文化通信』、No. 52、1993年
<https://hanabun.press/2018/09/13/uemae> (2023年7月1日最終アクセス)。

図版一覧



【図 1-1】 上前智祐《舞鶴港の夕景》
60×80cm、油彩、キャンバス、1947年、大阪府20世紀美術コレクション〔出典：大阪府・財団法人大阪府文化振興財団『集合と緻密のコスモロジー 上前智祐展図録』、1999年、15頁〕



【図 1-2】 上前智祐のスケッチ
1949年〔出典：上前智祐『自画道』、共同出版社、1985年、117頁〕



【図 1-3】 上前の写真
(裏面に「1957. 12. 6」と記載)



【図 1-4】 上前智祐《作品》
32×41.3cm、油彩、キャンヴァス、1954
年〔出典：坂上義太郎、宮本亜津子編
『卒寿を超えて 上前智祐の自画道』BB
プラザ美術館、2012年、17頁〕



【図 1-5】 上前智祐《作品（緑・黄土）》
40.9×31.8cm、油彩、キャンバス、1954-1955年、大阪府 20 世紀美術コレク
ション（作品裏面に「昭和二九年九月 上前智祐」と記載あり、筆者撮影）



【図 1-6】 上前智祐《作品（緑・黄・赤・点描）》
117×80cm、油彩、キャンバス、1956年、大阪府 20 世紀美術コレクション
(筆者撮影)



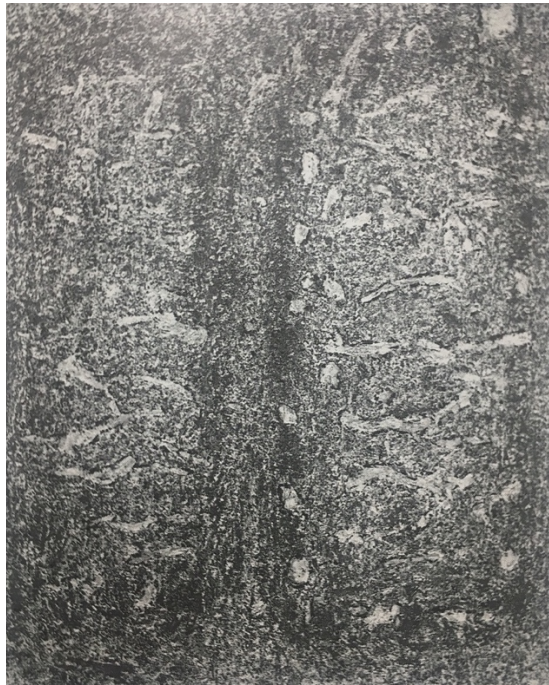
【図 1-7】 嶋本昭三の砲による作品
〔出典：平井章一編・著『「具体」ってなんだ？ 結成 50 周年の前衛美術グループ 18 年の記録』株式会社美術出版社、2004 年、44 頁〕



【図 1-8】 上前智祐《作品》
183.5×93.7cm、油彩、板、コラージュ、
1958年、兵庫県立美術館蔵



【図 1-9】 図 1-8 の部分拡大図



【図 1-10】 上前智祐《油》
100号キャンバス、1958年（白黒写真）〔出典：上前智祐『孤立の道』
共同出版社、1995年、145頁〕



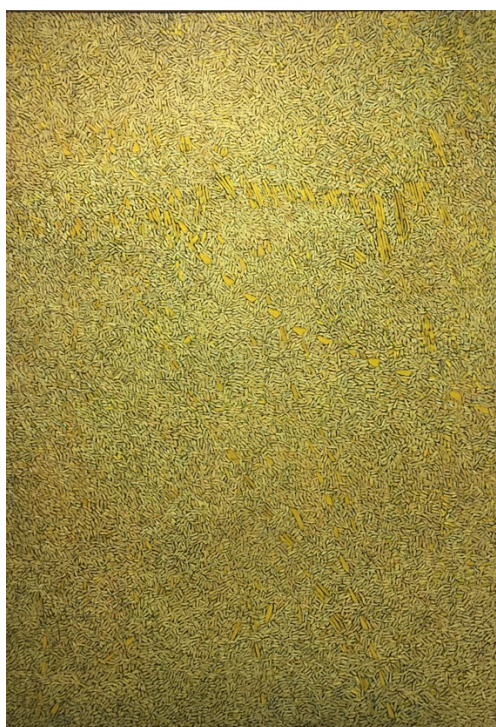
【図 1-11】 上前智祐《作品》

187.0×242.5cm、マッチ棒、塗料、板、1960年、芦屋市立美術博物館蔵



【図 1-12】 上前智祐《作品》

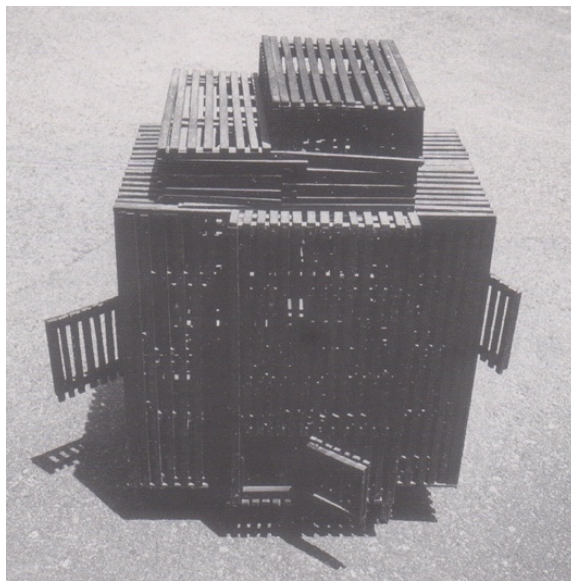
185×290cm、油彩、カンヴァス、1962年、大阪中之島美術館蔵、
画像提供：大阪中之島美術館／DNPartcom



【図 1-13】 上前智祐 《作品（黄色・点描）》
184×129cm、油彩、布、1969 年、大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 1-14】 上前智祐 《作品（黒）》
162×112cm、油彩、キャンバス、1976 年、大阪府 20 世紀美術コレクション〔出典：大阪府・財団法人 大阪府文化振興財団『集合と緻密のコスモロジー 上前智祐展図録』、1999 年、47 頁〕



【図 1-15】 上前智祐 《作品（黒木の立体）》
72×52×42cm、素材不明、1972年〔出典：上前智祐『孤立の道』
共同出版社、1995年、98頁〕

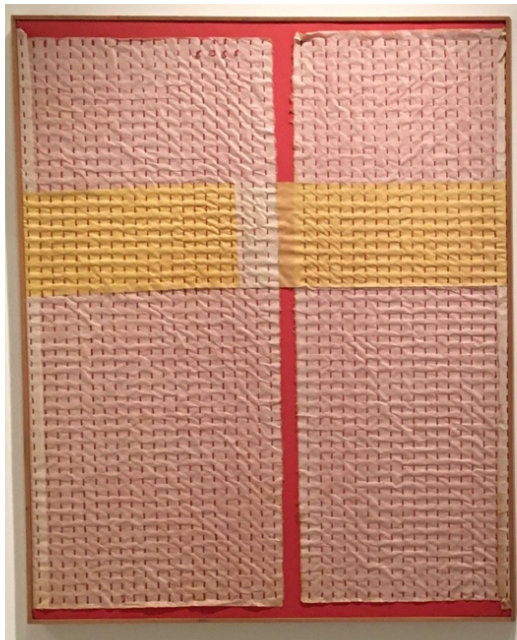


【図 1-16】 上前智祐 《作品（黄の立体）》
26×27×23cm、マッチ棒、オガクズ、1972年頃（筆者撮影）



【図 1-17】 上前智祐 《縫》

261×190cm、白布、濃赤糸、1978-1986年、大阪府 20 世紀美術コレクション〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人上前智祐記念財団、2022年、34頁〕



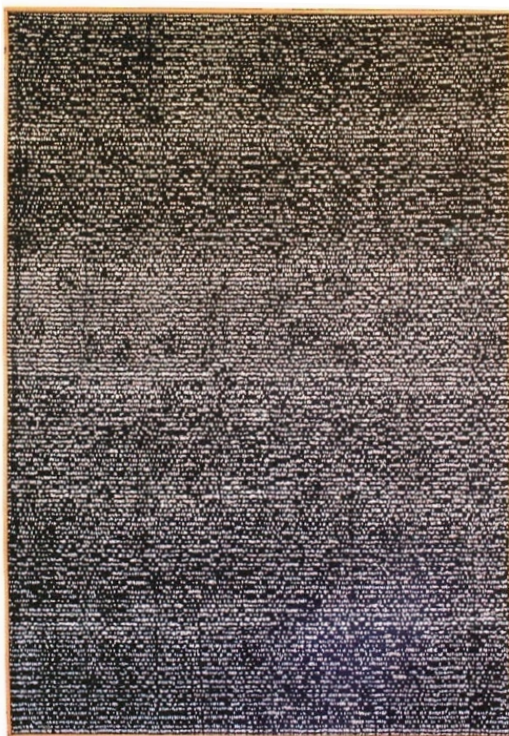
【図 1-18】 上前智祐 《縫》

91×65cm、素材不明、1981年、大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 1-19】 上前智祐 《縫立体》

41×25×25cm、黒布、紺糸、1986年、大阪府20世紀美術コレクション〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、115頁〕

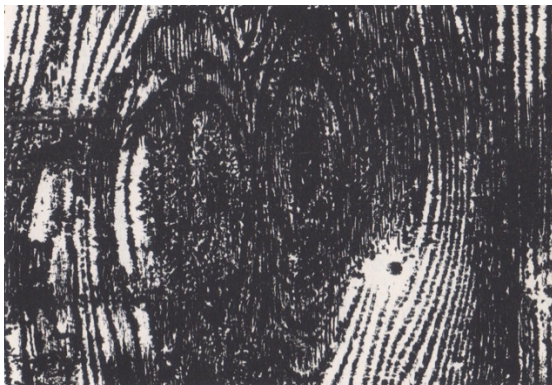


【図 1-20】 上前智祐 《縫 54》

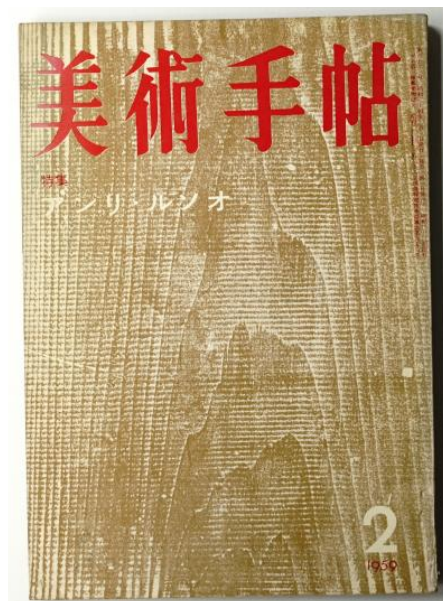
164×114cm、黒布、白糸、1991年、大阪府20世紀美術コレクション〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、79頁〕



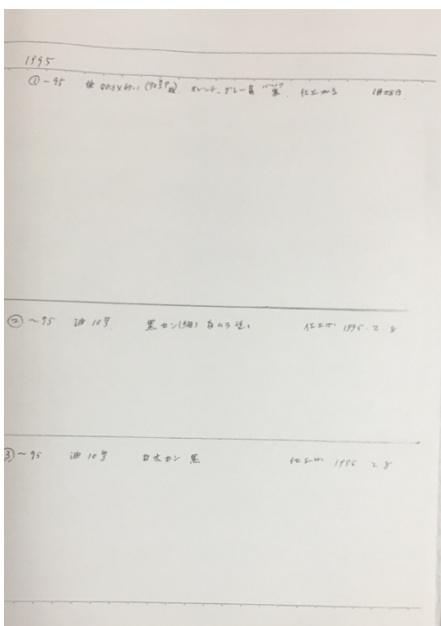
【図 1-21】 上前智祐「墨絵」
サイズ素材不明、1985 年頃〔出典：上前智祐『自画道』共同出版社、1985 年、扉絵〕



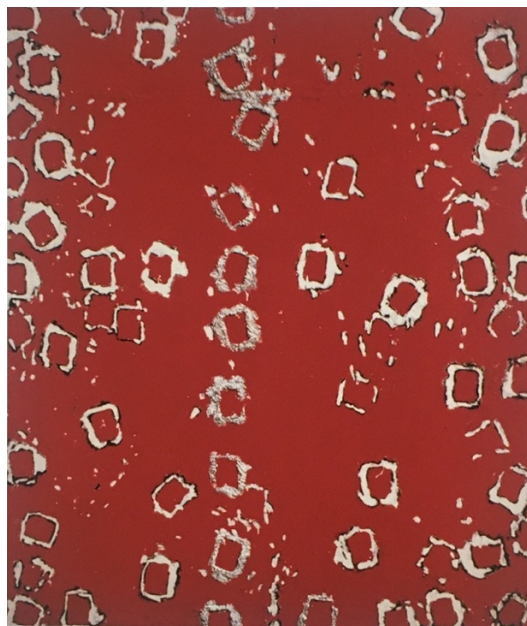
【図 1-22】 上前智祐「墨絵」
サイズ素材不明、1985 年頃〔出典：上前智祐『自画道』共同出版社、1985 年、224 頁〕



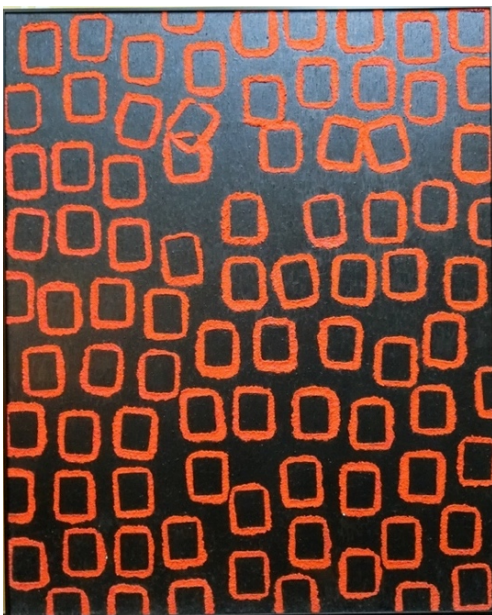
【図 1-23】 ジョアン・ミロの作品
〔出典：『美術手帖』美術出版社、1959 年 2 月号表紙〕（筆者撮影）



【図 1-24】 上前智祐の「油の作品 1995. 1-」と記載されたノート
の 1 頁目 (筆者撮影)



【図 1-25】 上前智祐《油 1》
217×183cm、素材不明 1992 年〔出典：上前智祐
『孤立の道』共同出版社、1995 年、74 頁〕



【図 1-26】 上前智祐《油 23》
100×130cm、素材不明 1993 年 2 月、上
前智祐記念財団所蔵(筆者撮影)



【図 1-27】 上前智祐 2005 年 8 月 18 日
のワークショップの様子 (現代っ子ミ
ュージアムにて、藤野忠利撮影)



【図 1-28】 上前智祐《油 11》
100号、素材不明、1992年10月、上前
智祐記念財団所蔵（筆者撮影）



【図 1-29】 1-28 の細部（筆者撮影）



【図 1-30】 上前智祐《無題》
109.4×79cm、シルクスクリーン、紙、2007
年、大阪府 20 世紀美術コレクション（作
品下部に「5/12 2007 4 10 上前智祐」と
記載、筆者撮影）



【図 1-31】 図 1-30 の細部
（筆者撮影）



【図 1-32】 上前智祐「墨絵」
サイズ素材不明、1985 年頃
〔出典：上前智祐『自画道』共同出版社、1985 年、216 頁〕



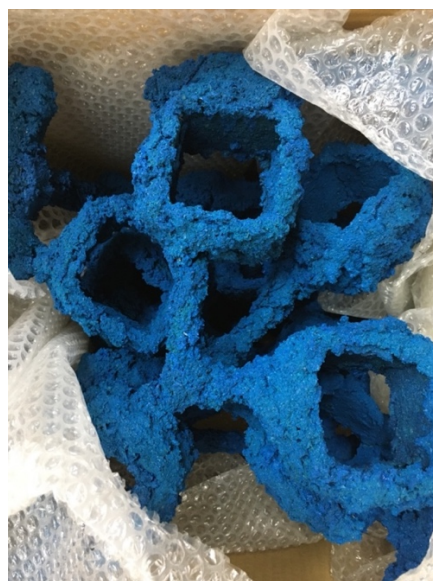
【図 1-33】 上前智祐《無題》
93.5×72.7cm、シルクスクリーン、紙、2007 年、
大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 1-34】 図 1-33 の細部
（筆者撮影）



【図 1-35】 上前智祐 《作品》
55.0×40.0×40.0cm、塗料、オガクズ、ボン
ド、紙、木、一般財団法人 上前智祐財団蔵
(筆者撮影)



【図 1-36】 図 1-35 の細部
(筆者撮影)



【図 1-37】 上前智祐 《作品》
9×8.5×6cm、塗料、オガクズ、ボン
ド、2008年9月、さとかえり [出典：
京丹後市教育委員会 『Chiyu Uemae
上前智祐・最初の始まり・さとかえり
てん』 2013年、25頁]



【図 1-38】 アトリエのベランダに残
るチップ状のオガクズ (筆者撮影)



【図 1-39】 作品 7-2 の制作中と思われる写真（画像左側）
〔出典：中塚宏行編『上前日記』一般財団法人 上前智祐記念財
団、2019 年、336 頁〕



【図 2-1】 上前智祐《作品（緑・黄土）》
40.9×31.8cm、油彩、キャンバス、1954-1955年、
大阪府20世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 2-2】 図 2-1 の裏側（筆者撮影）



【図 2-3】 図 2-1 の細部（筆者撮影）



【図 2-4】 上前智祐《作品（緑・黄・赤・点描）》
117×80cm、油彩、キャンバス、1956年、大阪府20世紀美術コレクション（筆者撮影）

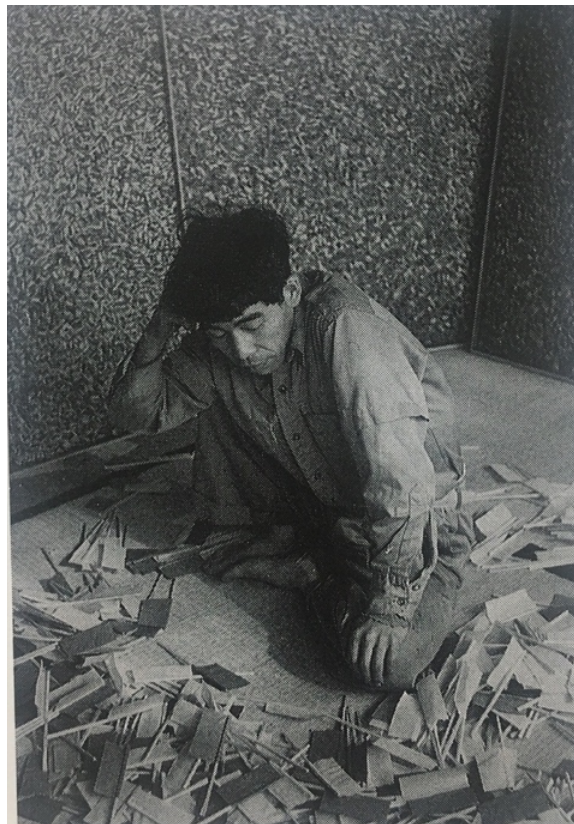


【図 2-5】 図 2-4 の細部（筆者撮影）



【図 2-6】吉原治良《鳩と朝顔》

53×45.4cm、油彩、カンヴァス、1931年頃、大阪中之島美術館蔵、
画像提供：大阪中之島美術館／DNPartcom]



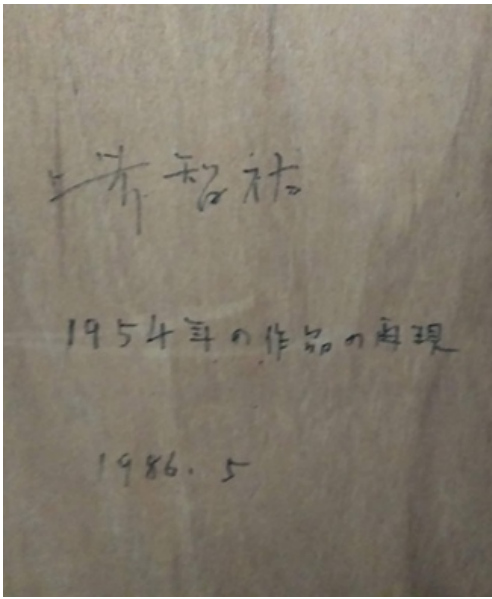
【図 2-7】上前の写真（1956年の野外展出品予定作品を制作する上前）
〔出典：上前智祐『ある人への返書』、共同出版社、1998年、104頁〕



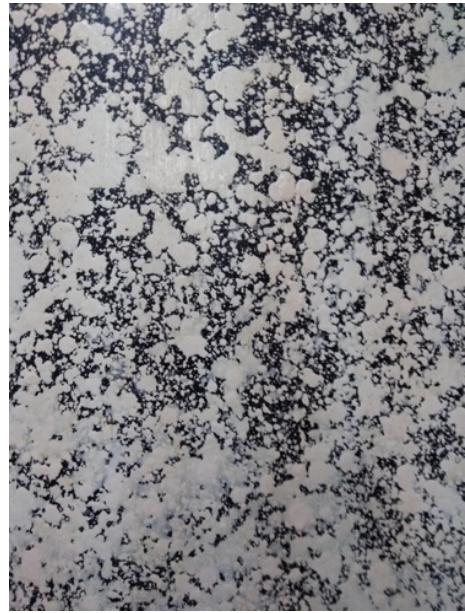
【図 2-8】 上前の写真
(喫茶 DON の入口。ネガフィルムのため白黒が反転している。)



【図 2-9】 上前智祐の作品
タイトル不明、175×93cm、素材不明、1986年5月、
一般財団法人 上前智祐記念財団蔵 (筆者撮影)



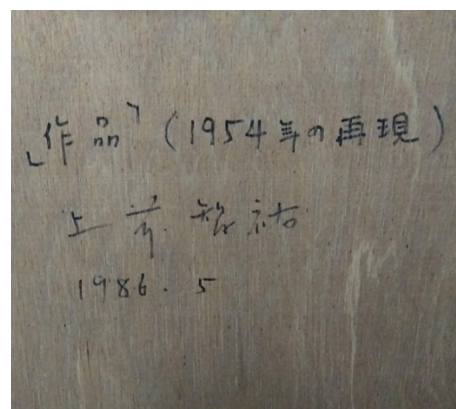
【図 2-10】図 2-9 の裏側
「上前智祐 1954 年の作品の再現 1986. 5」
と記載



【図 2-11】図 2-9 の細部
(筆者撮影)



【図 2-12】上前智祐《作品》
175×93cm、素材不明、1986年5月一
般財団法人 上前智祐記念財団蔵
(筆者撮影)



【図 2-13】図 2-12 の裏側
「上前智祐 1954 年の作品の再現
1986. 5」 と記載 (筆者撮影)



【図 2-14】 上前の写真
(裏面に「1959. 3. 18 13:00」と記載)



【図 2-15】 上前の写真
「川崎重工業 ガントリクレン」(裏面に「1955年12月19日」と記載)



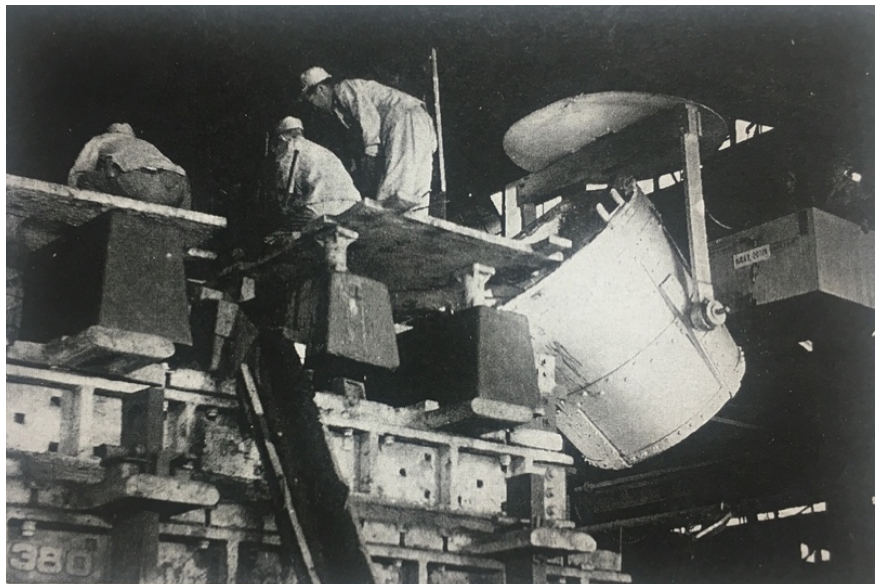
【図 2-16】 上前の写真 (裏面に「1959. 5. 2」と記載)



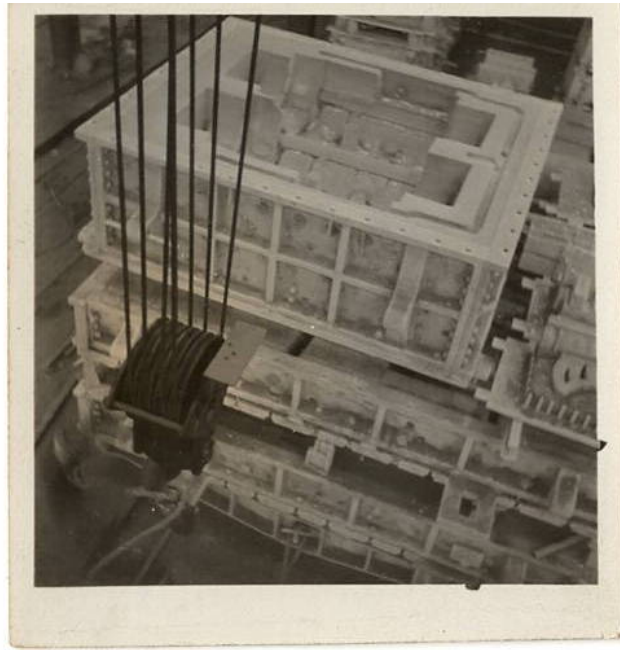
【図 2-17】 上前の写真
(裏面に「1956. 4. 6 15 時半頃
ユニパン SSS 0×50」と記載)



【図 2-18】 上前の写真
(裏面に「1956. 4. 6 ユニパン SSS
0×50」と記載)



【図 2-19】 上前の写真 (鑄込めの光景)
〔出典：上前智祐『現代美術 一僕の場合』、共同出版社、1988年、32頁〕



【図 2-20】 上前の写真



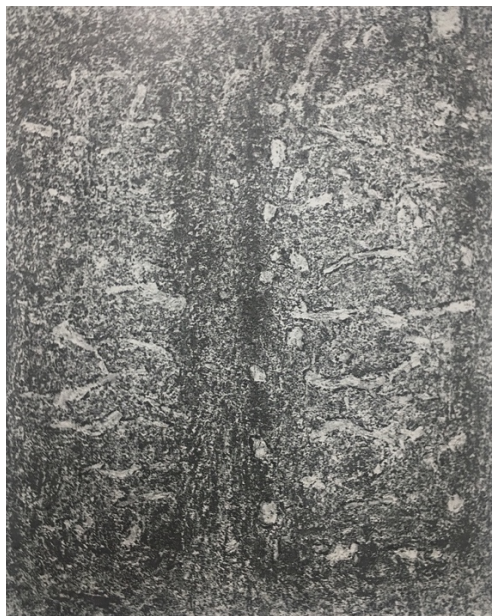
【図 2-21】 上前の写真
(裏面に「1956.4.6 ユニパン SSS 0×50」と記載)



【図 2-22】 上前智祐《作品》
183.5×93.7cm、油彩、板、コラージュ
1958年、兵庫県立美術館蔵



【図 2-23】 図 2-24 の細部



【図 2-24】 上前智祐《油》
100号キャンバス、1958年（白黒写真）〔出典：上前智祐『孤立の道』
共同出版社、1995年、145頁〕



【図 2-25】 上前智祐 《作品》
187.0×242.5cm、マッチ棒、塗料、板、1960年、芦屋市立美術博物館蔵



【図 2-26】 図 2-25 の部分拡大図
(【図 2-26】 の作品中央から下にさがった部分にあたる)



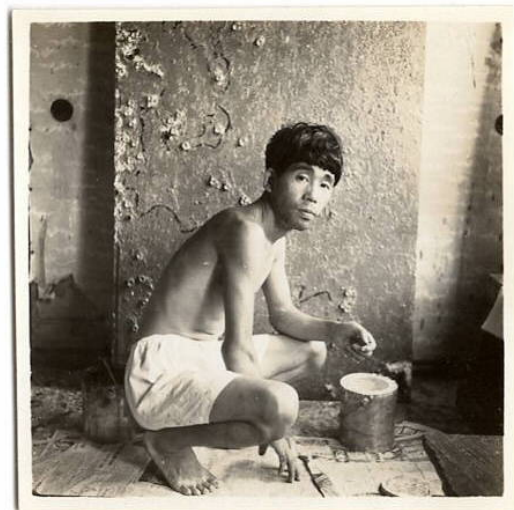
【図 2-27】正延正俊《作品》
225.5×180.0cm、エナメル、綿布、合板、1964年、中之島美術館蔵（筆者撮影）



【図 2-28】上前智祐《油》
40号、油絵具、アンペラ、紙、1960年〔出典：上前智祐『孤立の道』共同出版社、1995年、144頁〕



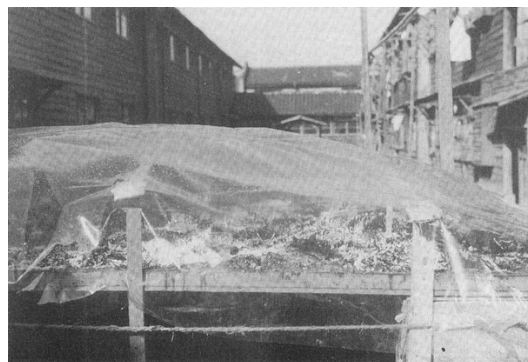
【図 2-29】上前の写真
〔出典：上前智祐『ある人への返書』、共同出版社、1998年、17頁〕



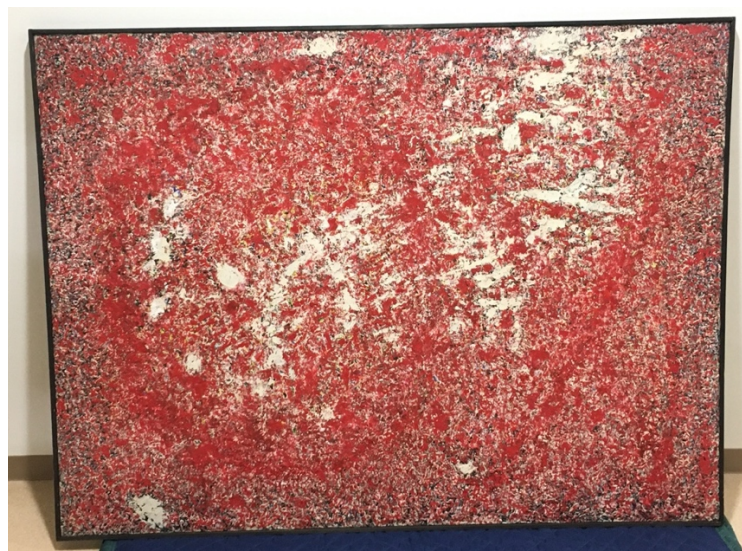
【図 2-30】上前の写真



【図 2-31】上前の写真
(妻と長女の後ろに作品が立てかけてある)〔出典：上前智祐『上前日記』2019年、107頁〕



【図 2-32】上前の写真「千鳥荘での制作の様子」
〔出典：上前智祐『ある人への返書』共同出版社、1998年、18頁〕



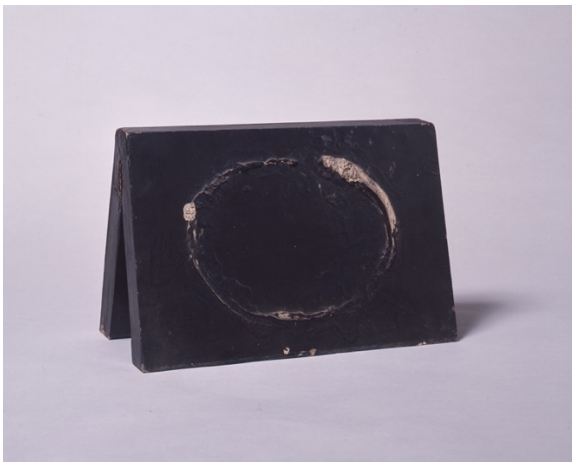
【図 2-33】上前智祐《作品 (赤・白)》
130×90cm、油彩、キャンバス、1967年、大阪府 20 世紀美術コレクション
(筆者撮影)



【図 2-34】 図 2-33 の細部
(筆者撮影)



【図 2-35】 図 2-33 の裏側
(右側に白色の文字で「吉原」と記載されている、筆者撮影)



【図 2-36】 吉原治良《作品》
21.5×33.3×16.0cm、油彩、紙、木、
1955年、芦屋市立美術博物館蔵



【図 2-37】 上前の写真「制作中
1960.3.6」〔出典：上前智祐『孤立の
道』、共同出版社、1995年、93頁〕



【図 3-1】 上前智祐 《作品》

185.0×290.0cm、油彩、カンヴァス、1962 年、大阪中之島美術館蔵、
画像提供：大阪中之島美術館/DNPartcom



【図 3-2】 上前の写真

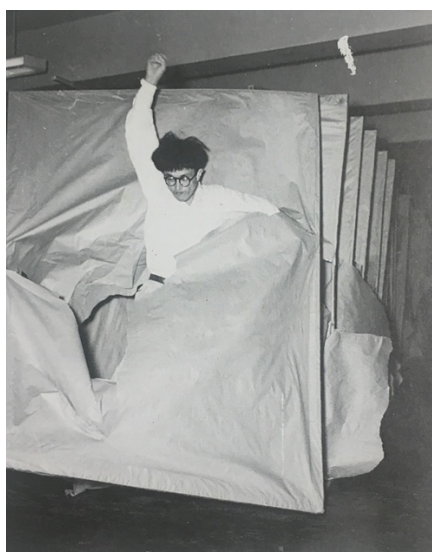


【図 3-3】 上前の写真

（裏面に「8×1/250 フジSS RD
1959. 5. 10」と記載



【図 3-4】「ヌル 1965」展における具体展示室での展示風景
 [出典：ティアンポ・ミン著『GUTAI 周縁からの挑戦』富井
 玲子翻訳監修、三元社、2016 年、154 頁、フィリップ・メカ
 ニカス撮影]



【図 3-5】村上三郎「通過」1956 年（第
 2 回具体美術展）[出典：尾崎信一郎・
 平井章一・森口まどか・横山幾子・芦屋
 市立美術博物館『具体資料集—ドキュメ
 ント具体 1954-1972』、財団法人芦屋市
 文化振興財団、1993 年、97 頁]



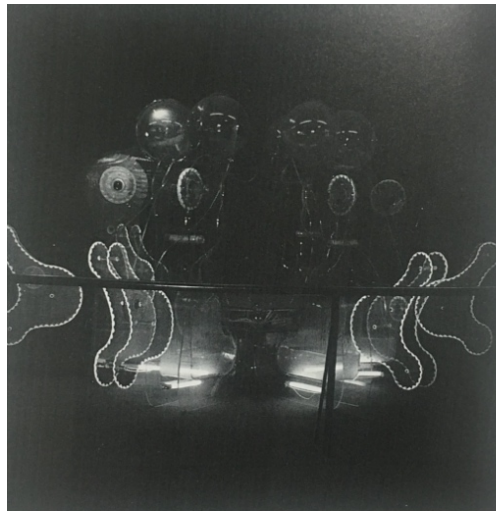
【図 3-6】嶋本昭三『この上を歩いて下さ
 い』1956 年（野外具体美術展）[出典：尾
 崎信一郎・平井章一・森口まどか・横山
 幾子・芦屋市立美術博物館『具体資料集
 —ドキュメント具体 1954-1972』、財団法
 人芦屋市文化振興財団、1993 年、90 頁]



【図 3-7】「みどり館」エントランスでの「グタイグループ展示」の様子
 〔出典：尾崎信一郎・平井章一・森口まどか・横山幾子・芦屋市立美術博物館『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』、財団法人芦屋市文化振興財団、1993年、225頁〕



【図 3-8】「グタイグループ展示」の様子(左が上前の作品、正延正俊《作品》麻布、油彩、227.7×136.2cm、1970年)〔出典：尾崎信一郎・平井章一・森口まどか・横山幾子・芦屋市立美術博物館『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』、財団法人芦屋市文化振興財団、1993年、226頁〕



【図 3-9】ヨシダミノル《Bisexual Flower》
 〔出典：尾崎信一郎・平井章一・森口まどか・横山幾子・芦屋市立美術博物館『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』、財団法人芦屋市文化振興財団、1993年、228頁〕

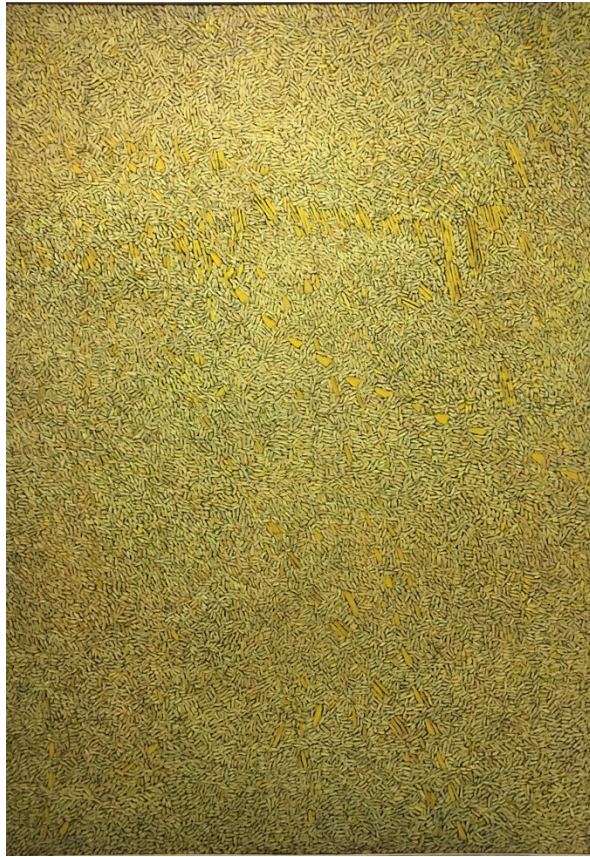


【図 3-10】 上前智祐 《作品（赤・点描）》

187×127cm、油彩、布、1965 年、大阪府 20 世紀美術コレクション〔出典：大阪府・財団法人 大阪府文化振興財団『集合と緻密のコスモロジー 上前智祐展図録』、1999 年、35 頁〕



【図 3-11】 図 3-10 の細部（筆者撮影）



【図 3-12】 上前智祐《作品（黄色・点描）》
184×129cm、油彩、布、1969年、大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）

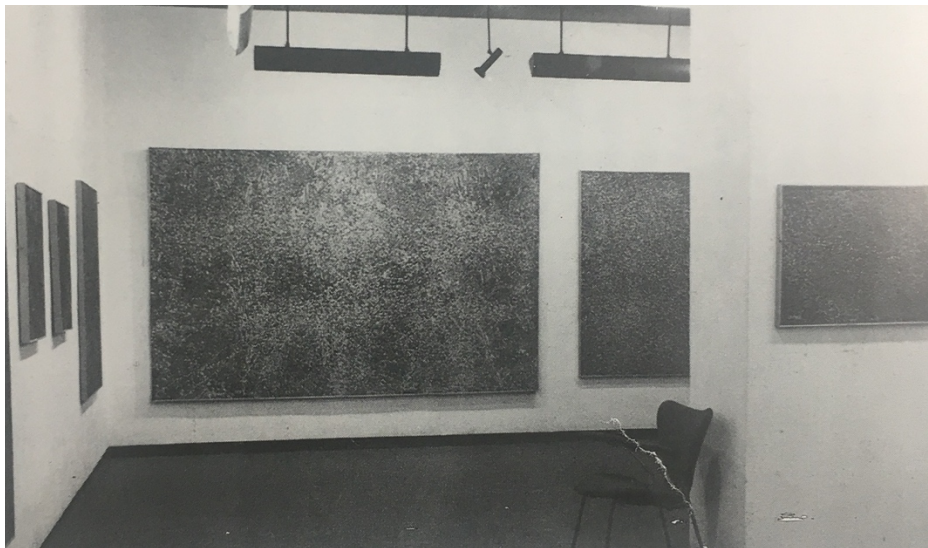


【図 3-13】 図 3-12 の細部（筆者撮影）



【図 3-14】 瑛九 《つばさ》

259.0×181.8cm、油彩、1959年、宮崎県立美術館蔵〔出典：本間正義監修、竹内正義発行『瑛九作品集』日本経済新聞社、1997年、137頁〕



【図 3-15】 上前の写真（グタイピナコテカでの個展の様子、1966年）

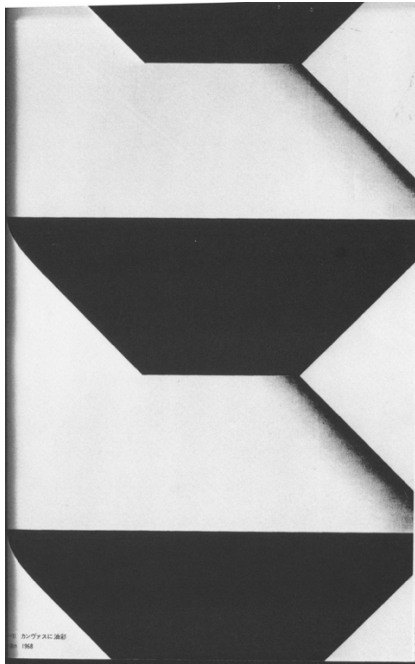
〔出典：上前智祐『孤立の道』、共同出版印刷、1995年、119頁〕



【図 3-16】 上前智祐《作品（黒）》
162×112cm、油彩、キャンバス、1976年、
大阪府 20 世紀美術コレクション〔出典：大阪府・財団法人 大阪府文化振興
財団『集合と緻密のコスモロジー 上前智祐展図録』、1999年、47頁〕



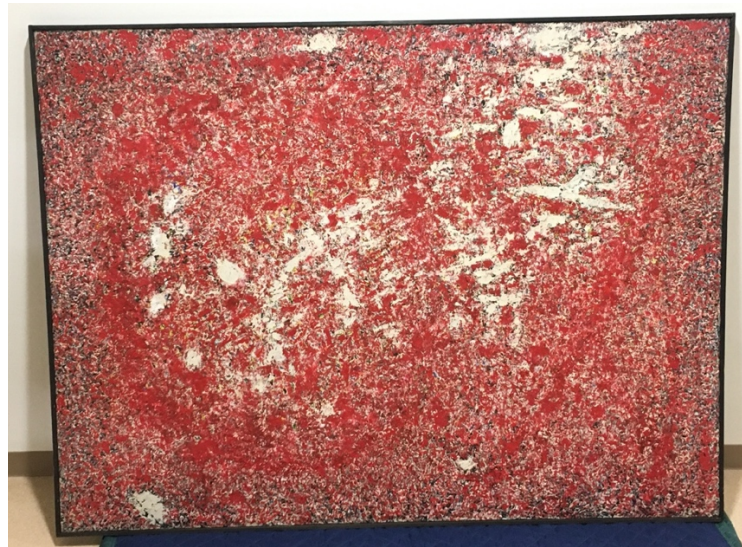
【図 3-17】 図 3-16 の細部（筆者撮影）



【図 3-18】関根美夫《ナンバー181》
1968 年、カンヴァス、油彩〔出典：
中原佑介「作家論 関根美夫 正面
の表面」、『美術手帖』、No. 402、美術
出版社、1976 年、121 頁〕



【図 3-19】図 3-16 の裏側。
天地が反転しているが「関根美夫」
の署名が記されている。（筆者撮影）



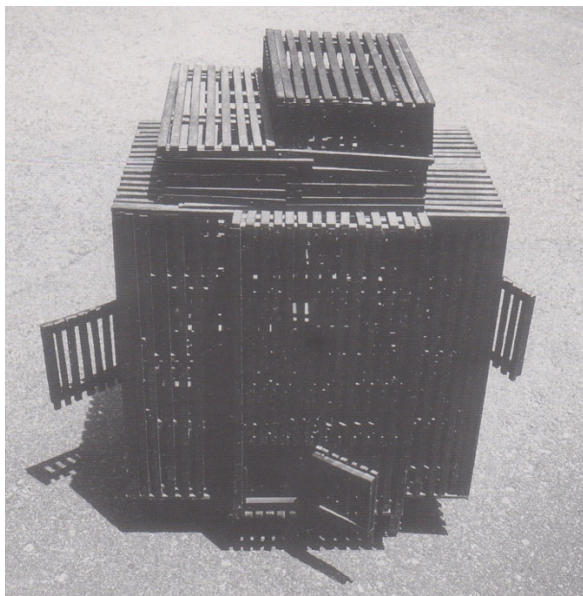
【図 3-20】上前智祐《作品（赤・白）》
130×90cm、油彩、キャンバス、1967 年、
大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 3-21】 上前智祐 《作品(黄の立体)》
26×27×23cm、マッチ棒、オガクズ、1972
年頃 (筆者撮影)



【図 3-22】 図 3-21 の細部 (筆者撮影)



【図 3-23】 上前智祐 《作品(黒木の立体)》
72×52×42cm、素材不明、1972年〔出典：上前
智祐『孤立の道』共同出版社、1995年、98頁〕



【図 3-24】 図 3-23 の細部
(筆者撮影)



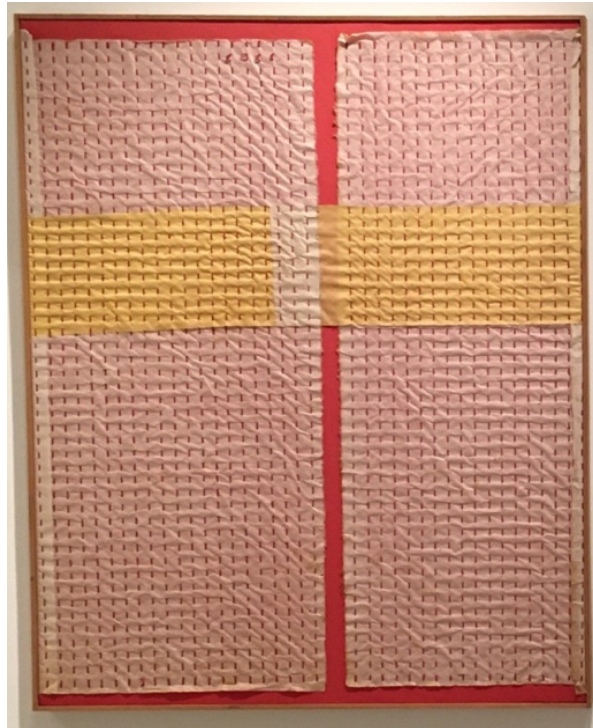
【図 4-1】 上前智祐 《縫》

261×190cm、白布、濃赤糸、1978-1986年、大阪府 20 世紀美術コレクション〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022 年、34 頁〕

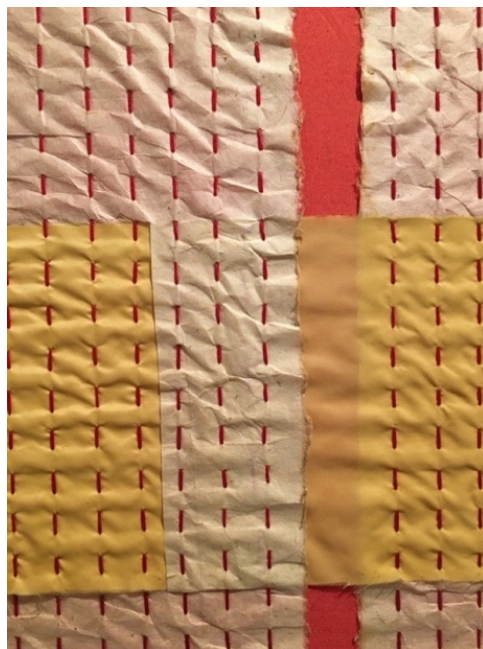


【図 4-2】 上前智祐 《縫》

260×190cm、白布、濃赤糸、1978年〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人上前智祐記念財団、2022 年、34 頁〕



【図 4-3】 上前智祐 《縫》
91×65cm、1981 年、大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 4-4】 図 4-3 の細部（筆者撮影）



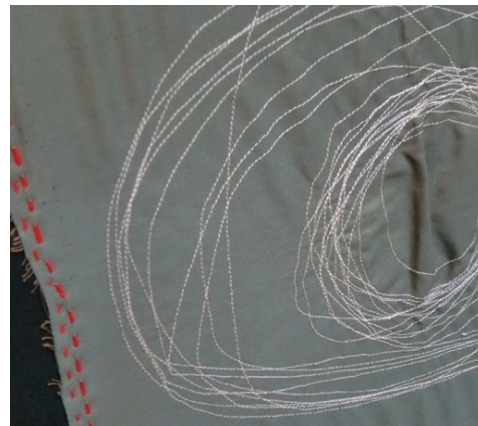
【図4-5】上前が「縫」制作を再現したビデオ（1980年8月24日撮影）



【図4-6】アトリエに現存するフトン針（筆者撮影）



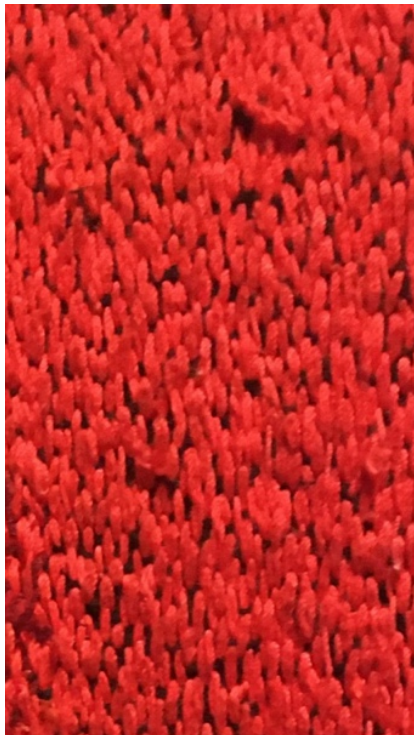
【図4-7】上前智祐《縫》41×40cm、1975-80年（筆者撮影）



【図4-8】図4-7の細部（筆者撮影）



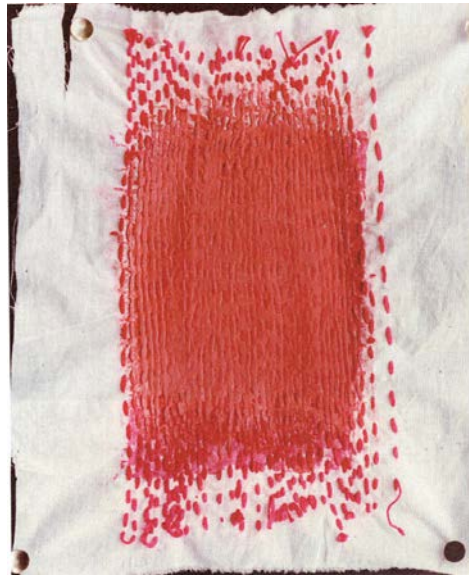
【図 4-9】 上前智祐 《縫》
93×57cm、1982 年、大阪府 20 世紀美術コレクション（筆者撮影）



【図 4-10】 図 4-9 の細部
黒布に赤糸で縫った部分（筆者撮影）

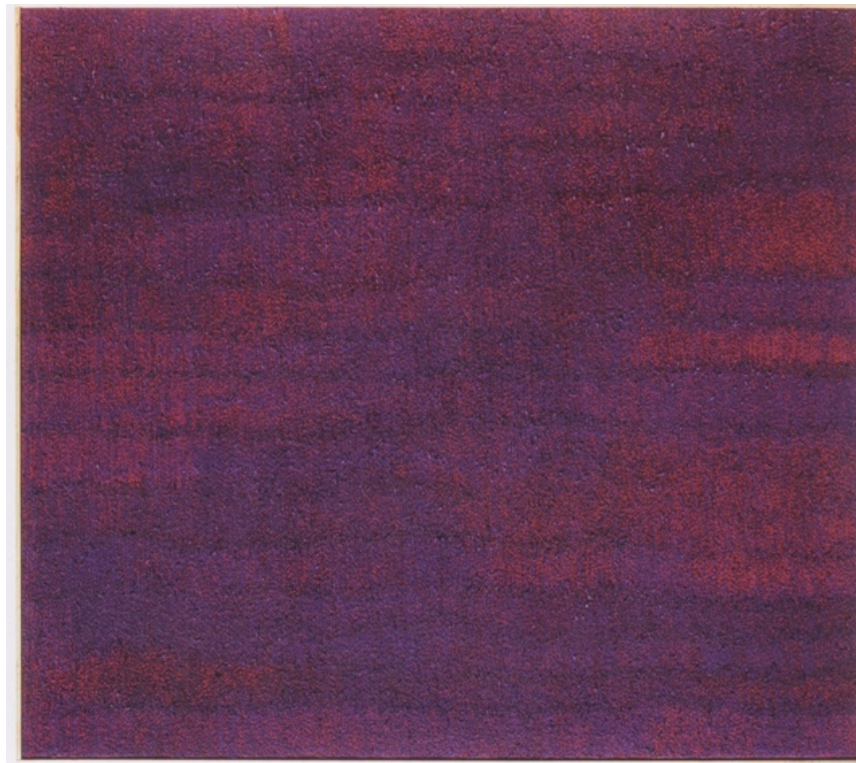


【図 4-11】 図 4-9 の細部
赤布に赤糸で縫った部分（筆者撮影）



【図 4-12】 上前智祐 《縫》

サイズ不明、1975 年〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2022 年、20 頁〕



【図 4-13】 上前智祐 《縫》

169×188cm、赤布、黒と紺の糸、1983 年、大阪府 20 世紀美術コレクション〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022 年、44 頁〕



【図 4-14】 上前智祐《縫立体》

41×25×25cm、黒布、紺糸、1986年、大阪府20世紀美術コレクション

〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、115頁〕



【図 4-15】 図 4-14 の細部
(筆者撮影)



【図 4-16】 図 4-14 を上から見た図
(筆者撮影)



【図 4-17】前川強《流れ》

サイズ不明、キャンバス地、制作年不明、1984年第4回「ファイバーワーク・ミニチュール展」出品作品〔出典：内山武夫・村田慶之輔・辻喜代治「ミニチュールに見るファイバーワークの動向」、『月刊染織α』、No. 45、1984年、33頁〕



【図 4-18】上前智祐《縫立体》

11×16×13.5cm、1983年〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、108頁〕



【図 4-19】上前智祐《縫立体》

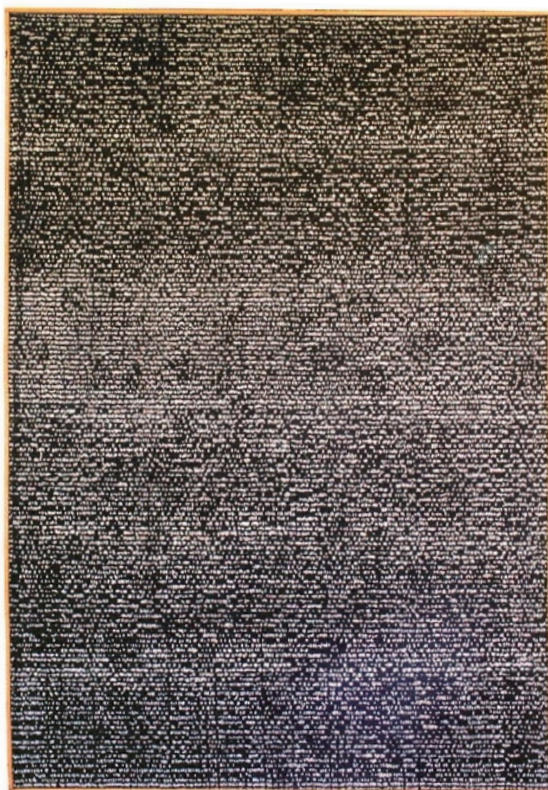
14×16×13cm、黒布、赤（朱）糸、1983年〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、109頁〕



【図 4-20】 上前の写真「鋼材の流れ作業、クレーンの窓から」
〔出典：上前智祐『思い出』、ミウラ印刷、2010年、3頁〕

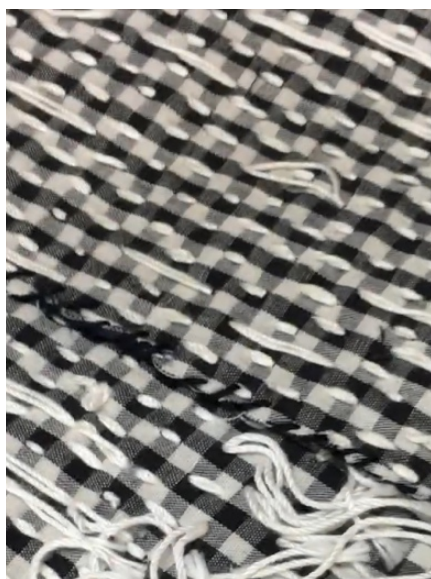


【図 4-21】 上前の写真
〔出典：上前智祐『思い出』、ミウラ印刷、2010年、35頁〕



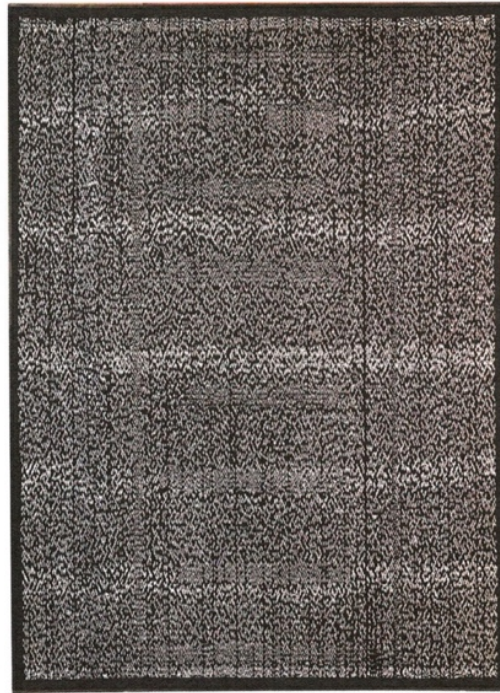
【図 4-22】 上前智祐 《縫 54》

164×114cm、黒布、白糸、1991年、大阪府 20 世紀コレクション〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2022 年、79 頁〕



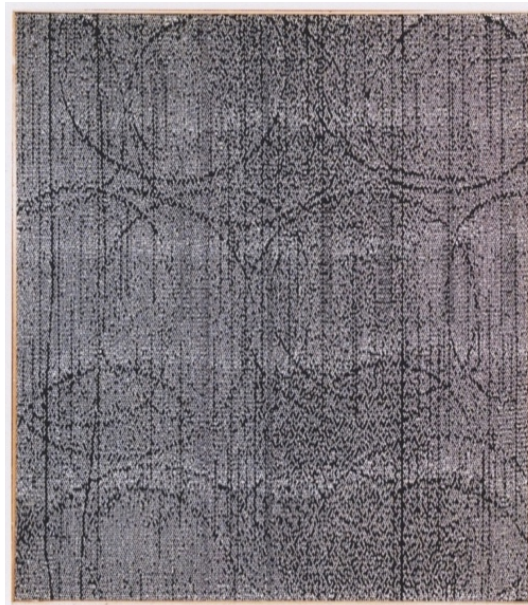
【図 4-23】 「縫」(試作品) の裏側

格子模様に沿って白糸がステッチされている (筆者撮影)



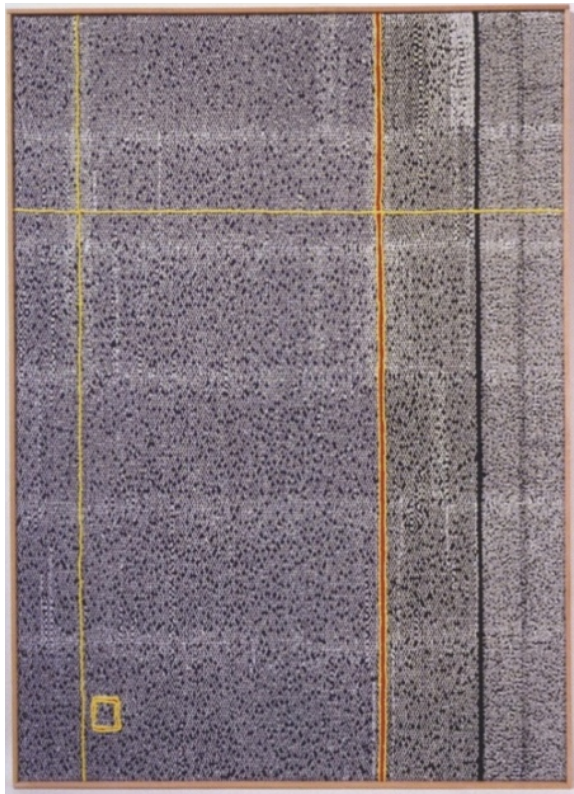
【図 4-24】 上前智祐 《縫 48》

201×147cm、黒布、白糸、1990/1997年〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、76頁〕

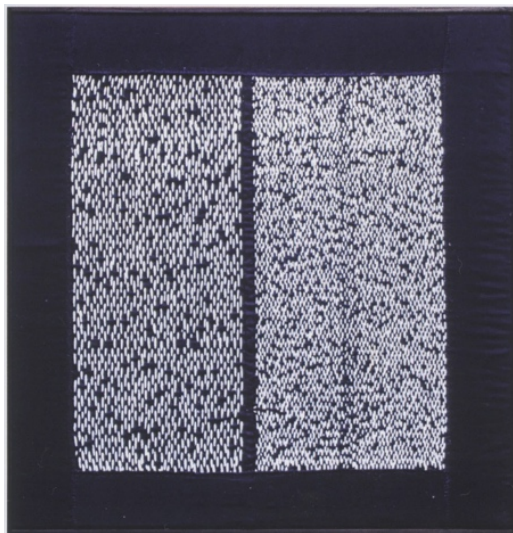


【図 4-25】 上前智祐 《縫 37》

193×168cm、黒布、白糸、1990年3月〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』、一般財団法人 上前智祐記念財団、2022年、70頁〕



【図 4-26】 上前智祐 《縫 15》
177×127cm、紺布（化繊）、1988 年〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人上前智祐記念財団、2022 年、59 頁〕



【図 4-27】 上前智祐 《縫 97- 23》
54×52cm、黒布、白糸、1997 年 8 月 1 日〔出典：西脇寿宏編集・執筆、中塚宏行監修・執筆『上前智祐『縫い』作品リスト』一般財団法人 上前智祐記念財団、2022 年、99 頁〕



【図 4-28】 図 4-26 の細部
(筆者撮影)



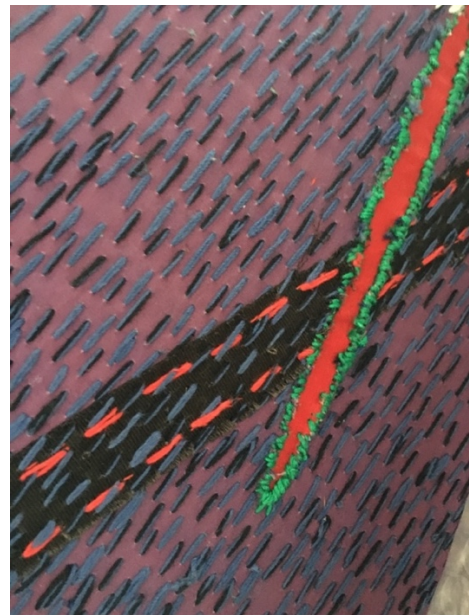
【図 4-29】 図 4-26 の裏面
(筆者撮影)



【図 4-30】 図 4-26 の線表現
(筆者撮影)



【図 4-31】 「縫」 の裏面
(筆者撮影)



【図 4-32】 「縫」 の線表現
(筆者撮影)

巻末資料 上前智祐作品リスト (1944-2012)

※ 作品は、実物及び図版から収集している。

※ 作品情報は、《タイトル》制作年月日、サイズ（センチメートル）、素材、所蔵先、出典の順に表記している。なお、タイトルは書籍の表記に従って表記している。

※ 画像の掲載順は、制作時期が判明するものは制作順に掲載している。制作時期が特定できないものは、作品が掲載されている書籍の発行年順、頁順に並べている。

※ 収集した画像のうち、制作年が不詳のものが 259 点あるが、今回一覧化は見送った。制作年の同定についても今後の課題にしたい。

1944



《朝光》51×39、油、板、上前
智祐『孤立の道』12頁

1945

1946



2月3日、上前智祐『自画
道』74頁



2月19日、上前智祐『自画
道』67頁



2月19日、上前智祐『自画
道』56頁



10月8日、上前智祐『自画
道』74頁



《残雪》10号キャンバス、油、
上前智祐『孤立の道』12頁



《作品》26.8×18.5、油彩、板、
坂上・宮本『卒寿を超えて
「上前智祐の自画道」』16
頁

1947



1月12日、上前智祐『自画
道』73頁



1月、上前智祐『自画道』34
頁



4月10日、上前智祐『自画
道』62頁



11月、上前智祐『自画道』61
頁



《少女像》40.9×31.8、油彩、
大阪府20世紀美術コレク
ション、大阪府、財団法人大
阪府文化振興財団『集合と稠
密のコスモロジー 上前智祐
展図録』13頁



《舞鶴港の夕景》60×80、油
彩、キャンバス、大阪府20世
紀美術コレクション、大阪府、
財団法人大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ジー 上前智祐展図録』15頁

1948



《丹後富士の夕景》80×60、
油彩、キャンバス、大阪府20
世紀美術コレクション、大阪
府、財団法人大阪府文化振興
財団『集合と稠密のコスモロ
ジー 上前智祐展図録』14頁



《ウキ》53×45.5、油彩、
キャンバス、大阪府20世紀美
術コレクション、大阪府、財
団法人大阪府文化振興財団
『集合と稠密のコスモロジー
上前智祐展図録』16頁

1949



5月12日、上前智祐『自画
道』117頁

1950



《作品》21.3×27.5、油彩、
キャンバス、坂上・宮本
『卒寿を超えて「上前智祐の
自画道」』16頁



《作品》1950年頃、15.5×23
、油彩、キャンバス、坂上・
宮本『卒寿を超えて「上前智
祐の自画道」』16頁



《作品》1950年頃、15.8×
22.9、油彩、キャンバス、坂
上・宮本『卒寿を超えて「上
前智祐の自画道」』17頁

1951



5月6日, 上前智祐『自画道』89頁



6月1日, 上前智祐『自画道』100頁



7月16日, 上前智祐『自画道』99頁



8月1日, 上前智祐『自画道』108頁

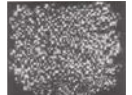
1952

1953

1954



《油》4号キャンバス, 油, 上前智祐『孤立の道』14頁



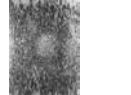
《油》1953-1954年, 40号, 油, キャンバス, 上前智祐『孤立の道』144頁



《作品(茶・黄土)》130×90, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』17頁



《作品》32×41.3, 油彩, キャンヴァス, 板上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』17頁



《作品》油絵, 上前の写真



《作品》65.0×53.0, 油彩, カンヴァス, 大阪中之島美術館蔵, 画像提供: 大阪中之島美術館/DNPartcom

1955



《油》10号キャンバス, 油, 上前智祐『孤立の道』15頁



《油》3号キャンバス, 上前の写真

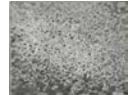


《作品(緑・黄土)》1954-1955年, 40.9×31.8, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』18頁



《作品(黒・白)》16×23, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』19頁

1956



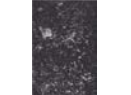
上前の写真, 裏面に「1956.2.20, オリエンタルXX, 56×10分1」と記載



《作品》20号, 上前智祐『自画道』254頁



《作品》1956年頃, 40号, 上前智祐『自画道』256頁



《作品》1956年頃, 上前智祐『自画道』257頁



《油》20号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』17頁



《作品(緑・黄・赤・点描)》117×80, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』20頁



《作品(緑・黄・赤・点描)》100×80.3, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』21頁

1957



上前智祐『上前日記』79頁(6月28日)



上前智祐『上前日記』84頁(10月9日)



上前の写真, 裏面に「1957.11.4, フジSS, 0×1/2」と記載



上前智祐『上前日記』86頁(11月9日)



《作品》100号, 上前智祐『自画道』255頁



《作品》50号, 上前智祐『自画道』259頁



《油》8号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』15頁



《油》4号キャンバス,上前智祐『孤立の道』15頁

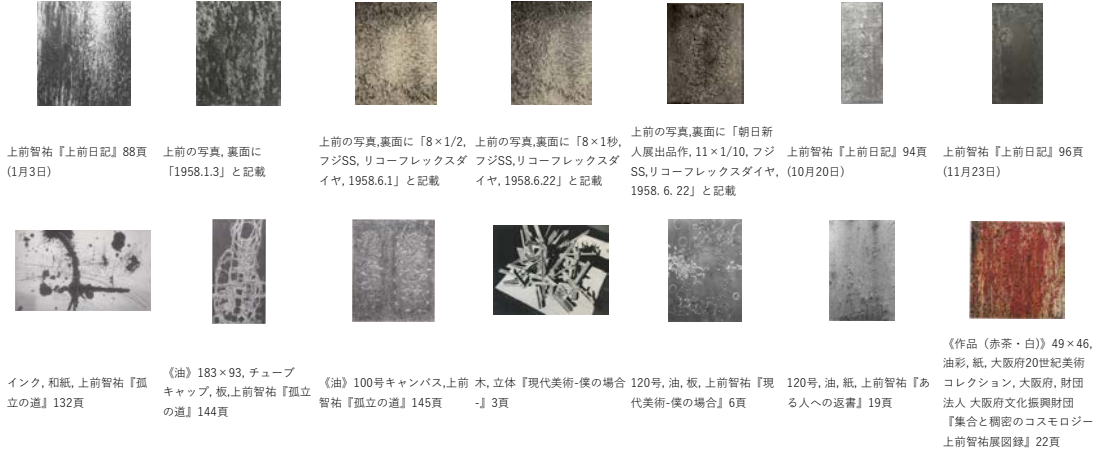
《作品》52.9×65.4, 油彩, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画像」』18頁

《油》上前の写真, 「油, 4号キャンバス, 1957」と記載

《油》上前の写真, 「油, 2号キャンバス, 1957年頃」と記載

《作品》90.0×87.0, 油彩, 紙, 大阪中之島美術館蔵, 画像提供: 大阪中之島美術館/DNPpartcom

1958



上前智祐『上前日記』88頁(1月3日)

上前の写真, 裏面に「1958.1.3」と記載

上前の写真, 裏面に「8×1/2, フジSS, リコーフレックスダイヤ, 1958.6.1」と記載

上前の写真, 裏面に「8×1/2, フジSS, リコーフレックスダイヤ, 1958.6.22」と記載

上前の写真, 裏面に「朝日新人展出品作, 11×1/10, フジSS, リコーフレックスダイヤ, (10月20日) 1958. 6. 22」と記載

上前智祐『上前日記』94頁

上前智祐『上前日記』96頁(11月23日)



インク, 和紙, 上前智祐『孤立の道』132頁



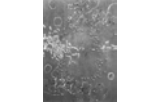
《油》183×93, チューブキャップ, 板, 上前智祐『孤立の道』144頁



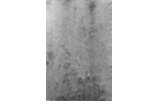
《油》100号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』145頁



木, 立体『現代美術-僕の場合』-I』3頁



120号, 油, 板, 上前智祐『現代美術-僕の場合』6頁



120号, 油, 紙, 上前智祐『あの人への返書』19頁



《作品(赤茶・白)》49×46, 油彩, 紙, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』22頁



《作品(黒・白)》49×46, 油彩, 紙, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』23頁

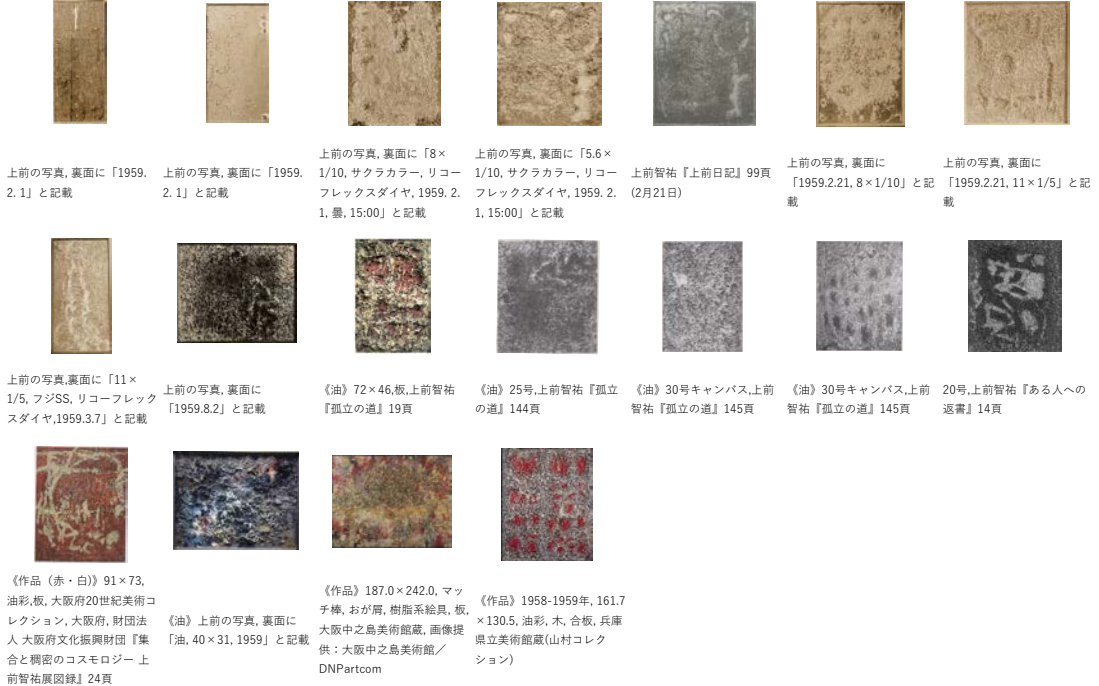
《作品(灰色)》188×131, 油彩, 板, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』26頁

《作品》60号, Whitestone Gallery, CHIYU UEMAE A SOLITARY PATH, 15

《作品》上前の写真, 裏面に「作品, 油, 100×80, 油, 熱せられるトタンの影から発, 現在破壊」と記載

《作品》183.5×93.7, 油彩, 板, コラージュ, 兵庫県立美術館蔵

1959



上前の写真, 裏面に「1959. 2. 1」と記載

上前の写真, 裏面に「1959. 2. 1」と記載

上前の写真, 裏面に「8×1/10, サクラカラー, リコーフレックスダイヤ, 1959. 2. 1, 曇, 15:00」と記載

上前の写真, 裏面に「5.6×1/10, サクラカラー, リコーフレックスダイヤ, 1959. 2. 1, 15:00」と記載

上前智祐『上前日記』99頁(2月21日)

上前の写真, 裏面に「1959.2.21, 8×1/10」と記載

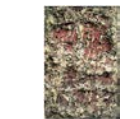
上前の写真, 裏面に「1959.2.21, 11×1/5」と記載



上前の写真, 裏面に「11×1/5, フジSS, リコーフレックスダイヤ, 1959.3.7」と記載



上前の写真, 裏面に「1959.8.2」と記載



《油》72×46, 板, 上前智祐『孤立の道』19頁



《油》25号, 上前智祐『孤立の道』144頁



《油》30号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』145頁



《油》30号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』145頁



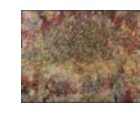
20号, 上前智祐『あの人への返書』14頁



《作品(赤・白)》91×73, 油彩, 板, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』24頁



《油》上前の写真, 裏面に「油, 40×31, 1959」と記載



《作品》187.0×242.0, マッチ棒, おが屑, 樹脂系絵具, 板, 大阪中之島美術館蔵, 画像提供: 大阪中之島美術館/DNPpartcom



《作品》1958-1959年, 161.7×130.5, 油彩, 木, 合板, 兵庫県立美術館蔵(山村コレクション)

1960



《油》4号, 板, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』20頁



《油》10号キャンバス, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』21頁



《油》6号キャンバス, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』21頁



《油》50号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』22頁



《油》40号, アンペラ, 紙, 上前智祐『孤立の道』144頁



《油》83×41, 油彩, 塗料, マッチ軸, 紙, 上前智祐『孤立の道』19頁



《油》6号キャンバス, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』20頁



《油》4号, 板, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』20頁



《油》10号キャンバス, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』21頁



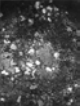
《油》6号キャンバス, マッチの軸, 上前智祐『孤立の道』21頁



《油》50号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』22頁



《油》40号, アンペラ, 紙, 上前智祐『孤立の道』144頁



242×193, 油, 板, 上前智祐『現代美術-僕の場合』7頁



《作品(黒・白)》162×112, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』25頁



《作品(赤・黄・マッチ)》182×243, 油彩, マッチの軸, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』27頁



《作品(灰色・マッチ)》94×78, 油彩, マッチの軸, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』28頁



《作品(茶・マッチ)》83×70, 油彩, マッチの軸, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』29頁



《作品(赤・白・青)》91×65, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』30頁

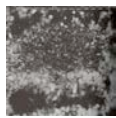


《油》上前の写真, 裏面に「油, 8号キャンバス, 1960」項と記載



《作品》187.0×242.5, マッチ軸, 塗料, 板, 芦屋市立美術館蔵

1961



約200号, 上前智祐『上前日記』116頁, 4月6日撮影



上前の写真, 裏面に「1961.10」と記載



《作品(赤・白)》116×80, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』31頁

1962



《油》10号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』24頁



《油》30号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』25頁



《油》上前の写真, 「油, 30号キャンバス, 1962」と記載



《油》上前の写真, 「油, 50号キャンバス, 1962」と記載



《作品》185.4×129.0, 油彩, キャンバス, 大阪府中之島美術館蔵, 画像提供: 大阪中之島美術館/DNPartcom



《作品》185×290, 油彩, キャンバス, 大阪府中之島美術館蔵, 画像提供: 大阪中之島美術館/DNPartcom

1963



《油》50号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』22頁



《油》184×94, 板, 上前智祐『孤立の道』25頁



《作品(赤・黄・白・点描)》129×96, 油彩, 布(裏打), 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』32頁



《作品(赤い輪2つ)》183×94, 油彩, 板, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』33頁

1964



《油》60号, 布, 上前智祐『孤立の道』22頁



《油》155×82, 布, 上前智祐『孤立の道』23頁



《油》50号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』23頁



《油》182×92, 板, 上前智祐『孤立の道』23頁



《油》64×53, 布, 上前智祐『孤立の道』24頁



《油108》6号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』129頁



《油》183×91, 上前智祐『孤立の道』135頁



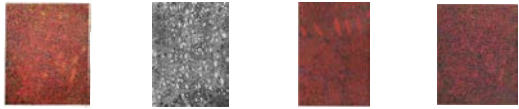
《油》182×92,上前智祐
『孤立の道』136頁

155×82,油,板,上前智祐
『現代美術-僕の場合』9頁

216×183,油,板,上前智祐
『現代美術-僕の場合』10頁

《作品(黄・赤・紫・点描)》
65×53,油彩,布,大阪府20
世紀美術コレクション,大阪
府,財団法人 大阪府文化振興
財団『集合と稠密のコスモ
ロジー 上前智祐展図録, 34頁

1965



《油》90×73,板,上前智祐
『孤立の道』22頁

上前智祐『孤立の道』120頁

《作品(赤・点描)》187×
127,油彩,布,大阪府20世紀
美術コレクション,大阪府,
財団法人 大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ロジー』35頁

《作品》90.6×73.2,油彩,
布,坂上・宮本『卒寿を超え
て「上前智祐の自画像」』
18頁

1966



《油》20号キャンバス,上前
智祐『孤立の道』24頁

《油》8号キャンバス,上前智
祐『孤立の道』27頁

《油》104×93,板,上前智祐
『孤立の道』29頁

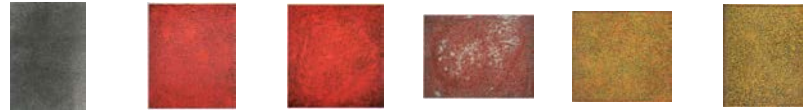
《油》163×91,上前智祐
『孤立の道』138頁

120号,上前智祐『現代美術-
僕の場合』11頁

《作品》46.1×38.4,油彩,
布,坂上・宮本『卒寿を超え
て「上前智祐の自画像」』
18頁

(Untitled) 45.0×38.0, Oil
on canvas, Whitestone
Gallery, the world of Chiyo
Uemae

1967



上前智祐『上前日記』160頁
(6月29日)

《油》57×48,布,上前智祐
『孤立の道』27頁

《油》1967年頃,77×71,布,
上前智祐『孤立の道』27頁

《作品(赤・白)》90×130,
油彩,キャンバス,大阪府20
世紀美術コレクション,大阪
府,財団法人 大阪府文化振興
財団『集合と稠密のコスモロ
ロジー 上前智祐展図録』36頁

《作品》1963-1967年,120
×129,油彩,布,坂上・宮本
『卒寿を超えて「上前智祐の
自画像」』18頁

《作品》65×53.5,油彩,布,
坂上・宮本『卒寿を超えて
「上前智祐の自画像」』19
頁

1968



《作品(黄・点描)》115×
85,油彩,布,大阪府20世紀美
術コレクション,大阪府,財
団法人 大阪府文化振興財団
『集合と稠密のコスモロジー
上前智祐展図録』37頁

《作品(黄・点描)》162×
120,油彩,板,大阪府20世紀
美術コレクション,大阪府,
財団法人 大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ロジー 上前智祐展図録』38頁

(Untitled) 45.5×38.0, Oil
on canvas, Whitestone
Gallery, the world of Chiyo
Uemae

(Untitled) 201.4×138.3,
Oil on canvas, Whitestone
Gallery, the world of Chiyo
Uemae

1969



《油》4号,上前智祐『孤立の
道』8頁

《油》8号キャンバス,坂上
前智祐『孤立の道』28頁

《油》40×31,布,上前智祐
『孤立の道』28頁

《作品(黄・点描)》184×
129,油彩,布,大阪府20世紀
美術コレクション,大阪府,
財団法人 大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ロジー 上前智祐展図録』39頁

1970



《油》28×21,上前智祐『孤
立の道』8頁

《油》100号キャンバス,坂上
前智祐『孤立の道』30頁

《油》67×55×7,黒木の縁
付,上前智祐『孤立の道』32
頁(《作品》1982年,67.3×
55.6×7と同作の可能性あり)

《作品》100.8×72.8,油彩,
キャンバス,坂上・宮本
『卒寿を超えて「上前智祐の
自画像」』18頁

(Untitled) 41.0×31.5, Oil
on canvas, Whitestone
Gallery, the world of Chiyo
Uemae

1971



《油》60号キャンバス,上
前智祐『孤立の道』30頁



《油》8号キャンバス,上
前智祐『孤立の道』30頁



《油》44×32,板,上
前智祐『孤立の道』30頁



《油》30号キャンバス,上
前智祐『孤立の道』32頁



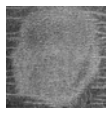
《油》40号キャンバス,上
前智祐『孤立の道』33頁



《油 立体》22×22×67,マ
ッチの軸,オガクズ,上
前智祐『孤立の道』34頁



《油》57×39,板,上
前智祐『孤立の道』135頁



92×92,油,板,上
前智祐『現代美術-僕の場合』12頁



40号,油,キャンバス,上
前智祐『現代美術-僕の場合』13
頁



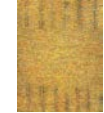
《作品(黄・横線)》72.7×
60.6,油彩,板,大阪府20世紀
美術コレクション,大阪府,
財団法人 大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ジー 上 前智祐展図録』40頁



《立体(オブジェ)(黒)》28×
26×30,油彩,マッチの軸,オ
ガクズ,大阪府20世紀美術コ
レクション,大阪府,財団法
人 大阪府文化振興財団『集
合と稠密のコスモロジー 上
前智祐展図録』41頁



《作品》90.3×72.2,油彩,
板,板上・宮本『卒寿を超え
て「上 前智祐の自画道」』
22頁



《Untitled》41.0×32.0, Oil
on canvas, Whitestone
Gallery, the world of Chiyo
Uemae



《作品》1月, 41.7×33.0, 油
彩,京丹後市教育委員会『丹
後の前衛 小牧源太郎・上
前智祐展』25頁

1972



《油》38×29,油,板,上
前智祐『孤立の道』33頁



《油》53×45,キャンバス,
上 前智祐『孤立の道』33頁



《油》168×138,板,上
前智祐『孤立の道』34頁



《油》108×56,木,上
前智祐『孤立の道』36頁



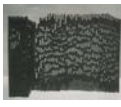
《油》1972年頃,66×27×
11,上 前智祐『孤立の道』36
頁



《油》1972年頃,61×40,木,
石膏,上 前智祐『孤立の道』
36頁



《油 立体》1972年頃,26×
27×23,オガクズ,木,上 前
智祐『孤立の道』37頁



《黒木の立体》54×72×32,
上 前智祐『孤立の道』39頁



《黒木の立体》53×75×31,
上 前智祐『孤立の道』40頁



《黒木の立体》80×70×69,
上 前智祐『孤立の道』41頁



《黒木の立体》54×34×31,
上 前智祐『孤立の道』41頁
(《作品》1973年頃,53×33
×32 と同作の可能性あり)



《黒木の立体》180×92×
53,上 前智祐『孤立の道』97
頁



《黒木の立体》72×52×42,
上 前智祐『孤立の道』99頁



《黒木の立体》25×16×16,
上 前智祐『孤立の道』100頁



《黒木の立体》25×15×9,
上 前智祐『孤立の道』100頁



《油》118×92,キャンバス,
チューブ,キャップ,木,上 前
智祐『孤立の道』147頁



《立体(オブジェ)(黄)》26×
27×23,油彩,マッチの軸,オ
ガクズ,大阪府20世紀美術コ
レクション,大阪府,財団法
人 大阪府文化振興財団『集
合と稠密のコスモロジー 上
前智祐展図録』42頁



《立体(オブジェ)(黄)》26×
27×23,油彩,マッチの軸,オ
ガクズ,大阪府20世紀美術コ
レクション,大阪府,財団法
人 大阪府文化振興財団『集
合と稠密のコスモロジー 上
前智祐展図録』43頁



《作品(黒)》1972年頃,187
×257,油彩,板,大阪府20世
紀美術コレクション,大阪府,
財団法人 大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ジー 上 前智祐展図録』46頁



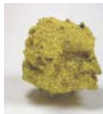
《作品(黒・板棚)》162×
130,油彩,板,大阪府20世紀
美術コレクション,大阪府,
財団法人 大阪府文化振興財
団『集合と稠密のコスモロ
ジー 上 前智祐展図録』45頁



《作品》29.2×38.1,油彩,
板,板上・宮本『卒寿を超え
て「上 前智祐の自画道」』
22頁



《作品》32.5×39.5×39.5,
墨,木,板上・宮本『卒寿を超
えて「上 前智祐の自画道」』
40頁



《Untitled》28×33×31, oil,
sawdust and wood, CHIYU
UEMAE A SOLITARY PATH,
Whitestone Gallery, 70



《Untitled》136.3×45×6,
wood, oil mounted on
board, CHIYU UEMAE A
SOLITARY PATH,
Whitestone Gallery,72



《作品(黄の立体)》1972年
頃,26×27×24,マッチの軸,
オガクズ,筆者撮影

1973



《油》49×46,紙,上
前智祐『孤立の道』19頁



《立体》1973年頃,45×47
×46,木(ラワン) 上 前智祐
『孤立の道』38頁



《立体》1973年頃,73×29
×27,木(ラワン) 上 前智祐
『孤立の道』38頁



《作品》80.5×100.2,油彩,
キャンヴァス,板上・宮本
『卒寿を超えて「上 前智祐の
自画道」』22頁



《作品》1972年頃,54×34×32
×31,油彩,木,板上・宮本
『卒寿を超えて「上 前智祐の
自画道」』39頁(《黒木の
立体》1972年,54×34×32
と 同作の可能性あり)

1974

1975



《Untitled》西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』20頁



《Untitled》西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』20頁



《Untitled》西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』21頁



《Untitled》(framed1996.11) 54×54, 紺布, 黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』22頁



《Untitled》(framed1996.11) 48×68, 紺布, 黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』22頁



《Untitled》(framed1996.11) 47×44, 紺布, 黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』23頁



《Untitled》(framed1996.11) 40×41, 白布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』23頁



《Untitled》(framed1996.11) 51×40, グレー系布, 白糸, 黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』24頁

1976



《油》30号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』31頁



上前智祐『孤立の道』127頁(個展会場)



《作品(黒)》162×112, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』46頁



《作品(黒)》162×112, 油彩, キャンバス, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』47頁



《作品》22×22×17, 油彩, オガクズ, マッチ軸, 板上, 宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』39頁



《Untitled》55×47.5, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』27頁



《Untitled》西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』27頁

1977



《Untitled》65×80, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』28頁



《Untitled》78×70, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』29頁



《Untitled》西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』29頁



《Untitled》57×66, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』30頁(両面の作品)



《Untitled》西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』31頁

1978



《Untitled》1975-1978年, 100×83, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』30頁



《Untitled》1975-1978, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』31頁



《Untitled》53×65, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』32頁



《Untitled》260×190, 白布, 濃赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』34頁



《Untitled》6×6×26, 赤白の布, 黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』109頁

1979



《作品(食パン包装袋)》1979年頃, 300×200, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』48頁



《Untitled》1978-1979年, 50×65, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』31頁



《Untitled》1978-1979年, 85.3×116.5, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』32頁



《Untitled》1978-1979年, 124×103, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』33頁



《Untitled》6月, 53×65, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』35頁

1980



《油》10号,布,上前智祐『孤
立の道』64頁



《油》10号キャンバス,上前
智祐『孤立の道』64頁



《作品(板レリーフ)》79×
60,板,大阪府20世紀美術コ
レクション,大阪府,財団法
人 大阪府文化振興財団『集
合と稠密のコスモロジー-上
前智祐展図録』50頁



9月, 34.5×51.5, 上前智祐
『版画作品』21頁



9月, 52×42, 上前智祐『版画
作品』25頁



29×49, 上前智祐『版画作
品』24頁



34×55.5, 上前智祐『版画作
品』27頁



《版画》(ED.6/20) 56.0×
74.2, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』28頁



《版画》(ED.36/36) 52.8×
41.3, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』28頁



《版画》9月(ED.12/15) 56.0
×74.2, 紙, 京丹後市教育委
員会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』28頁



《版画》4月(ED.8/22) 50.2
×60.3, 紙, 京丹後市教育委
員会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』31頁



《Untitled》1975-1980
(framed1996.12), 41×40,
グレー系布, 白糸, 西脇・中
塚『上前智祐「縫い」作品リ
スト』24頁



《Untitled》1975-1980
(framed1996.12), 41×41,
花金巾, 西脇・中塚『上前智
祐「縫い」作品リスト』25
頁



《Untitled》1975-1980
(framed1996.12), 62×56,
スカート地, 西脇・中塚『上
前智祐「縫い」作品リスト』
25頁



《Untitled》1975-1980
(framed1996.12), 61×46,
野良巻, 西脇・中塚『上前智
祐「縫い」作品リスト』26
頁



《Untitled》1975-1980
(framed1996.12), 25×44,
紺布, 西脇・中塚『上前智祐
「縫い」作品リスト』26頁



《Untitled》3月, 15号, 西
脇・中塚『上前智祐「縫い」
作品リスト』36頁



《Untitled》32×48, 西脇・
中塚『上前智祐「縫い」作
品リスト』37頁

1981



2月, 24.5×35, シルクスク
リーン, 上前智祐『版画作
品』23頁



上前智祐『版画作品』背表
紙, 作品下部に「81. 25/46」
と記載



上前智祐『現代美術-僕の場合-』114頁, 作品下部に
「81. 45/46」と記載



《版画》2月(ED.23/23) 52
×40, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』28頁



《版画》3月(ED.8/29) 51.7
×40.0, 紙, 京丹後市教育委
員会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』26頁



《版画》4月(ED.34/36)
51.7×44.0, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』26
頁



11月30日, 35.5×51, 上前智
祐『版画作品』26頁



《作品(食パン包装袋)》162
×64×40, 大阪府20世紀美術
コレクション, 大阪府, 財団
法人 大阪府文化振興財団
『集合と稠密のコスモロー
ジ-上前智祐展図録』49頁



《Untitled》(framed
1994.11) 82×126, 西脇・中
塚『上前智祐「縫い」作品リ
スト』39頁



《Untitled》100×73, 大阪
府20世紀美術コレクション,
西脇・中塚『上前智祐「縫
い」作品リスト』39頁



《Untitled》91×65, 大阪府
20世紀美術コレクション, 西
脇・中塚『上前智祐「縫い」
作品リスト』40頁



《Untitled》100×116, 西
脇・中塚『上前智祐「縫い」
作品リスト』40頁

1982



《Untitled》1月18日, 108×
91, 西脇・中塚『上前智祐
「縫い」作品リスト』41頁



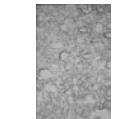
《作品》2月4日, 50.4×34.8,
銅版, 紙, 坂上・宮本『卒考
を超えて』上前智祐の自画
道』41頁



《版画》2月18日, 88×
56, 西脇・中塚『上前智祐
「縫い」作品リスト』42頁



《版画》2月(ED.2/6), 73.3
×54.8, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり
・さとかえりてん』33頁



《油》79×48, 板, 上前智祐
『孤立の道』6頁



《油》105×55, 板, 上前智祐
『孤立の道』6頁



《作品(赤)》1966-1982年,
183×183, 大阪府20世紀美術
コレクション, 上前智祐『孤
立の道』64頁



《油》100号キャンバス, 上
前智祐『孤立の道』65頁



《油》100号, 布(裏打), 上前
智祐『孤立の道』65頁



《油》30号キャンバス, 上前
智祐『孤立の道』66頁



《油》85×75, 板, 上前智祐
『孤立の道』66頁



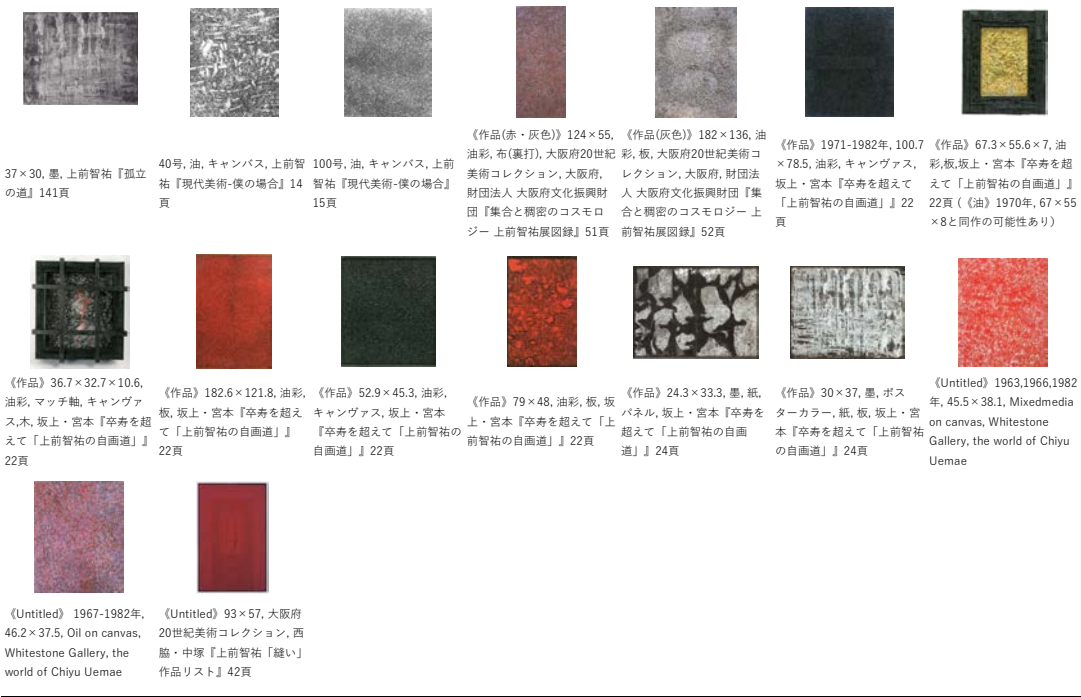
《油》86×69, 板, 上前智祐
『孤立の道』67頁



《油》40号キャンバス, 上前
智祐『孤立の道』67頁



《油》50号キャンバス, 上前
智祐『孤立の道』68頁



37×30, 墨, 上前智祐『孤立の道』141頁

40号, 油, キャンバス, 上前智祐『現代美術-僕の場合』14頁

100号, 油, キャンバス, 上前智祐『現代美術-僕の場合』15頁

《作品(赤・灰色)》124×55, 油彩, 布(裏打), 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』51頁

《作品(灰色)》182×136, 油彩, 板, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』52頁

《作品》1971-1982年, 100.7×78.5, 油彩, キャンバス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁

《作品》67.3×55.6×7, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁(《油》1970年, 67×55×8と同作の可能性あり)

《作品》36.7×32.7×10.6, 油彩, マッチ軸, キャンバス, 木, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁

《作品》182.6×121.8, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁

《作品》52.9×45.3, 油彩, キャンバス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁

《作品》79×48, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁

《作品》24.3×33.3, 墨, 紙, パネル, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁

《作品》30×37, 墨, ポスターカラー, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁

《Untitled》1963, 1966, 1982年, 45.5×38.1, Mixedmedia on canvas, Whitestone Gallery, the world of Chiyo Uemae

《Untitled》1967-1982年, 46.2×37.5, Oil on canvas, Whitestone Gallery, the world of Chiyo Uemae

《Untitled》93×57, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』42頁

1983



上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 裏側に「54.5×39.5, 1983.7」と記載

《Untitled》8月, 120×102, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』44頁

《Untitled》8月, 215×173, 黒布, 黒糸で赤線入り, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』45頁

《Untitled》1982-1983年, 91×116.7, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』43頁

《Untitled》1982-1983, 210×110, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』43頁

《Untitled》169×188, 赤布, 黒と紺の糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』44頁

《Untitled》160×93, 白布, 縦ぎ足し, 多色の糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』45頁

1984



《Untitled》11×16×13.5, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』108頁

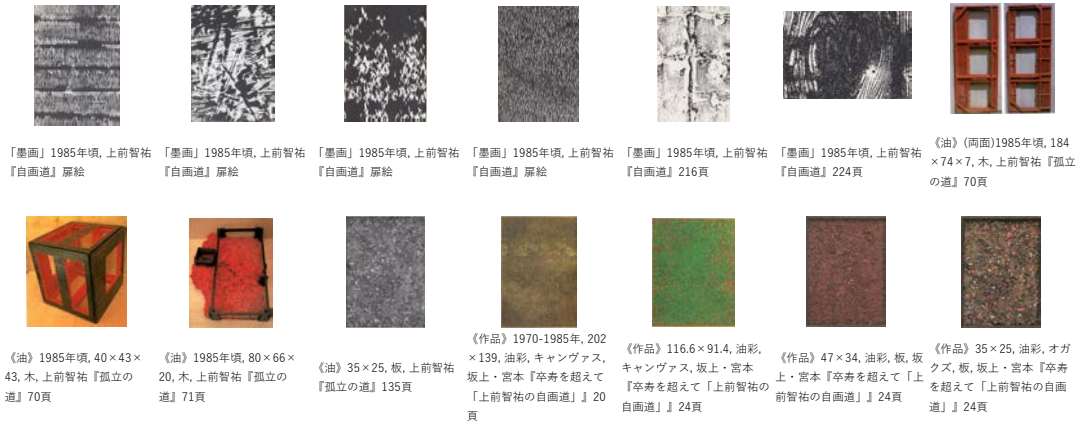
《縫立体1》14×16×13, 上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 『縫い』作品リスト』108頁

《縫立体2》11×19×15, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』109頁

上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影

《油》1962-1984年, 145×99, 紙(裏打), 上前智祐『孤立の道』6頁

1985



「墨画」1985年頃, 上前智祐『自画道』屏絵

「墨画」1985年頃, 上前智祐『自画道』屏絵

「墨画」1985年頃, 上前智祐『自画道』屏絵

「墨画」1985年頃, 上前智祐『自画道』屏絵

「墨画」1985年頃, 上前智祐『自画道』216頁

「墨画」1985年頃, 上前智祐『自画道』224頁

《油》(両面)1985年頃, 184×74×7, 木, 上前智祐『孤立の道』70頁

《油》1985年頃, 40×43×43, 木, 上前智祐『孤立の道』70頁

《油》1985年頃, 80×66×20, 木, 上前智祐『孤立の道』71頁

《油》35×25, 板, 上前智祐『孤立の道』135頁

《作品》1970-1985年, 202×139, 油彩, キャンバス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』20頁

《作品》116.6×91.4, 油彩, キャンバス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁

《作品》47×34, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁

《作品》35×25, 油彩, オガクズ, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁



《Untitled》7月, 82×63, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』47頁



《縫立体3》17×17×15, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』111頁



《縫立体4》27×22×21, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』111頁



《縫立体5》35.5×24×24, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』112頁



《縫立体6》21×17×16, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』112頁

1986



《縫立体7》26×21×21, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』113頁



《縫立体8》26×20×19, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』113頁



《縫立体9》78×47×6, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』114頁



《縫立体10》63×75×6, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』114頁



《縫立体11》24×25×25, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』115頁



《縫立体12》23×25×19, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』115頁



《作品》175×93, 上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「『作品』(1954年の再現)1986.6」と記載



175×93, 上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「1954年の作品の再現, 1986.6」と記載



《作品(赤・板レリーフ)》85×75, 油彩, 板, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人 大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』54頁



《Untitled》1978-1986年, 261×190, 白布, 濃赤糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』34頁



《Untitled》1978-1986年, 287×217, 白布, 濃赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』35頁



《Untitled》1982, 1986年, 135×115, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』41頁



《Untitled》1979-1986年6月, 145×91, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』47頁



《Untitled》8月11日, 73.3×85.4, 紅絹, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』47頁



《Untitled》1980-1986年, 169×106, ピンク布, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』48頁



《縫1》248×166, 黒布, 白糸 タテ赤ゼン, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』52頁



《縫立体13》41×20×25, 黒布, 紺糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』116頁



《縫立体14》127×72×6, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』116頁



《縫立体15》60×45, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』117頁



《縫立体16》27×9×9, 黒布, 紺糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』117頁



《縫立体17》24×24×22, 薄黄布, 薄黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』117頁

1987



《縫4》8月, 192×138, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』53頁



《縫5》65×83, 黒布, 白糸, 黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』54頁



《縫6》1987-1988年, 303×200, 黒布, 白糸, 黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』54頁



《縫立体18》43×43, 薄黄布, 薄黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』117頁



《縫立体19》15×15×15, 黄布, 黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』119頁

1988



《縫2》1987-1988年, 258×183, 黒布, 白糸(赤布のタテ線2筋), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』52頁



《縫3》1987-1988年, 261×186, 黒布, 白糸, 黄糸(中央), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』53頁



《縫7》1987-1988年, 323×241, 黒布, 黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』55頁



《縫8》158×123, 黒布, 白糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』55頁



《縫9》4月8日, 68×53, 黒布, 白糸(黄線一部赤布も), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』56頁



《縫10》181×140, 黒布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』56頁



《縫11》143×40, 黒布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』57頁



《縫15》177×127, 紺布(化織), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』59頁 (1997年に廃盤)

1989



《縫17》197×130, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』60頁



《縫31》187×134, 黒布, 白糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』67頁



《縫32》11月(framed 1990年8月), 142×113, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』68頁



《縫33》235×196, 黒布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』68頁



《縫34》12月3日, 182×142, 黄布, 黒糸(4重), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』69頁

1990



《縫29》1989-1990年, 293×216, 紫(青)布, 白, 黒, 緑糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』66頁



《縫30》1989-1990年, 165×135, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』67頁



《縫35》1989年12月18日-1990年1月7日 (framed 1990年2月28日), 227×187, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』69頁



《縫37》3月, 193×168, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』70頁



《縫38(B)》23×20, 黒布, 薄緑糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』71頁



《縫39》1月24日-2月23日, 310×216, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』72頁



《縫40》2月23日-5月7日, 183×150, 黄布, 黒糸(4重), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』72頁



《縫41》4月19日, 293×226, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』73頁



《縫42》5月10日-6月28日, 231×195, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』73頁



《縫46》80×72, 黒布, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』75頁



《縫47》9月2日-9月12日, 188×144, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』76頁



《縫49》212×180, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』77頁



《縫51》197×156, 白布, 黒糸(4重), 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』78頁



上前の写真「ペーパーワーク」と記載



上前の写真「ペーパーワーク」と記載

1991



《縫12》1988-1991年, 64×76, 黒布(赤布線入り)黄と白の糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』57頁



《縫14》1988-1991年, 230×202, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』58頁



《縫16》1988-1991年, 244×200, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』59頁



《縫21》1988-1991年, 202×167, 赤と緑の布, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』62頁



《縫22》1988-1991年, 185×150, 紫布(赤・黒・黄線)白, 黒青の糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』63頁



《縫24》1988-1991年, 205×170, 紫(青)布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』64頁



《縫27》1988-1991年, 148×100, うす色, 大柄布, フトン柄布, 糸は主に黒, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』65頁



《縫28》1988-1991年, 250×183, 青布, 白布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』66頁



《縫38(A)》1990-1991年, 50.8×61.6, 黒布, 白糸, 黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』71頁



《縫43》1990-1991年, 207×142, 黄布, 黒糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』74頁



《縫44》1990-1991年 (framed 1997.3) 236×182.4, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』74頁



《縫45》1990-1991年, 210×161, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』75頁



《縫50》1990-1991年, 203×145, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』77頁



《縫53》192×145, 黒布, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』79頁



《縫54》164×114, 黒布, 白糸, 大阪府20世紀美術コレクション, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』79頁



《縫55》59×39, 黒布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』80頁



《縫58》89×69, 黒布, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』81頁

1992



《油6》160×92, 板, 上前智祐『孤立の道』72頁



《油7》184×129, 布(裏打), 上前智祐『孤立の道』72頁



《油8》170×93, 板, 上前智祐『孤立の道』73頁



《油1》217×183, 上前智祐『孤立の道』74頁



《油2》170×93, 板, 上前智祐『孤立の道』74頁



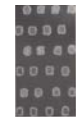
《油3》182×92, 上前智祐『孤立の道』136頁



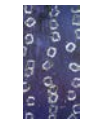
《油5》175×92, 板, 上前智祐『孤立の道』77頁



《油6》120号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』78頁



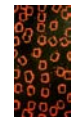
《油7》175×93, 板, 上前智祐『孤立の道』111頁



《油8》182×92, 上前智祐『孤立の道』75頁



《作品(9)》2, 油彩, 板, 大阪府20世紀美術コレクション, 大阪府, 財団法人大阪府文化振興財団『集合と稠密のコスモロジー 上前智祐展図録』72頁(上前智祐『孤立の道』75頁)



《油10》182×92, 上前智祐『孤立の道』75頁



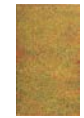
《油11》100号, 上前智祐『孤立の道』78頁



《油12》182×92, 上前智祐『孤立の道』77頁



《油18》92×72, 上前智祐『孤立の道』79頁



《作品》1985-1992年, 160×93, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁



《作品》71.7×92.1, 油彩, 12月, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』25頁



《縫23》1989-1992年, 180×118, 青布, 白, 緑, 黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』63頁



《縫25》1989-1992年, 182×128, 青と黒布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』64頁



《縫26》1989年7月-1992年8月, 180×122, 青布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』65頁



《縫59》3月, 257×207, 黒布, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』82頁



《縫60》3月19日-6月18日, 275.5×218.5, 黄布, 黒糸(4重), 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』82頁

1993



筆者撮影, 作品裏側に「21, 91×71, 1992.11 1993.3」と記載

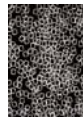


《油23》100号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』76頁

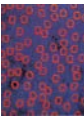


《油24》227×183, 板, 上前智祐『孤立の道』79頁

1994



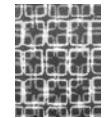
《油22》274×182, 板, 上前智祐『孤立の道』84頁



《油25》227×183, 板, 上前智祐『孤立の道』84頁



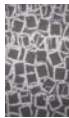
《油34》240×183, 板, 上前智祐『孤立の道』85頁



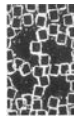
《油40》6号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』127頁



《油45》20号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』81頁



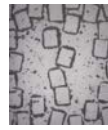
《油48》77×55, 上前智祐『孤立の道』138頁



《油63》90×55, 板, 上前智祐『孤立の道』8頁



《油64》8号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』87頁



《油65》75×65, 上前智祐『孤立の道』129頁



《油68》10号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』7頁



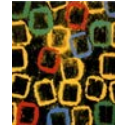
《油69》10号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』7頁



《油79》38×26, 板, 上前智祐『孤立の道』82頁



《油81》66×51, 板, 上前智祐『孤立の道』81頁



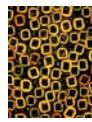
《油83》54×45, 板, 上前智祐『孤立の道』82頁



《油85》183×93, 板(布貼), 上前智祐『孤立の道』83頁



《油91》183×93, 板, 上前智祐『孤立の道』83頁



《油92》113×86, 板, 上前智祐『孤立の道』82頁



《油94》100号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』85頁



《油95》83×49, 紙, 上前智祐『孤立の道』81頁



《油96》10号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』80頁



《油102》8号キャンバス, 上前智祐『孤立の道』80頁



《作品29》73.7×60.8, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』24頁



《作品40》40.9×32, 油彩, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁



《作品63》90×55, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁



《作品99》90.8×65.6, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁



《作品》4月4日(ED.5/23) 45.9×61, オフセット, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』40頁



《作品》4月(ED.19/24) 51.4×39.7, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』40頁



《作品》4月(ED.16/22) 55.0×42.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』26頁



《版画》4月(ED.11/22) 51.3×39.8, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』29頁



《版画》4月(ED.22/23) 51.3×39.8, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』29頁



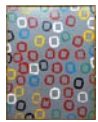
《版画》4月(ED.13/20) 55.0×42.8, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』29頁



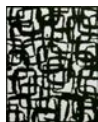
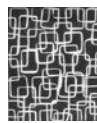
《版画》4月(ED.10/22) 61.0×46.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』30頁

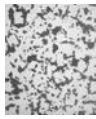


《版画》4月(ED.7/17) 60.8×45.8, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁

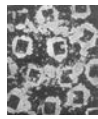


1995

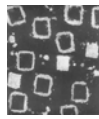




《油53-96》6月, 20号キャンパス, 上前智祐『ある人への返書』58頁 (《作品53-96》1996年, 169×94と同伴の可能性あり)



《油66-96》8月, 12号キャンパス, 上前智祐『ある人への返書』56頁



《油67-96》8月, 53×45, キャンパス, 上前智祐『ある人への返書』55頁



《油68-96》8月, 73×51, 板, 上前智祐『ある人への返書』57頁



《作品17-96》45.4×37.7, 油彩, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁



《作品18-96》73×52, 油彩, 板, 上前智祐財団蔵, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁, 作品裏面に「18-96, 1996.3」と記



《作品31-96》169×93, 油彩, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁



《作品33-96》41×26, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』25頁



《作品36-96》36×25.2, 油彩, オガクズ, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』27頁



《作品46-96》38×26, 油彩, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』26頁



《作品52-96》100.4×80.5, 油彩, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』26頁



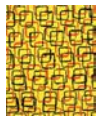
《作品53-96》169×93, 油彩, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』26頁 (《油53-96》1996年6月, 21号キャンパスと同伴の可能性あり)



《作品58-96》169×93, 油彩, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』27頁



《作品》1973-1996年, 104×88×5.5, 墨, 木, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』22頁



《Untitled》65.0×53.0, Oil on canvas, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae



《Untitled》65.0×53.0, Oil on canvas, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae



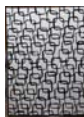
《Untitled》169.8×93.1, Mixedmedia, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae



《作品》3月, 66.5×54.8, 油彩, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』26頁



《Untitled》65.3×53.1, Mixedmedia on board, Whitestone Gallery, CHIYU UEMAE: A SOLITARY PATH, 号」と記載



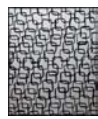
上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「4-96, 26」と記載



上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「59-96, 130×91, 1996.9」と記載



上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「64-96, 168×92, 1996.8」と記載



上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「4-96, 26」と記載



上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「59-96, 130×91, 1996.9」と記載



《Untitled》112.0×45.1, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae



《Untitled》1978-1980/1991/1997年, 265×345, 黒布, 赤糸青糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』34頁



《縫13》1988-1997年, 176×148, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』58頁



《縫17》207×96, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』60頁



《縫18》1989/1991/1997年, 229×168, 赤と黒布, 白糸と黒糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』61頁



《縫19》169×118, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』61頁



《縫20》1989/1997年, 172×131, 紫(青味かかった)布と白, 黒, 青糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』62頁



《縫48》1990/1997年, 201×147, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』76頁



《縫57》1991/1997年, 224×170, 黒布, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』81頁



《縫1-97》167×114, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』88頁



《縫2-97》1月, 43×28.5, 黒布, 白糸 黄緑も, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』88頁



《縫3-97》(framed 1997.1) 72×48, 白布, 黒, 赤糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』89頁



《縫4-97》282×153, 赤布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』89頁



《縫5-97》3月, 50×40, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』90頁



《縫6-97》30×30, 黒布, 白糸, うす黄糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』90頁



《縫8-97》8月, 52×23, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』91頁



《縫9-97》3月, 26×24, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』92頁



《縫10-97》3月, 48.5×70, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』92頁



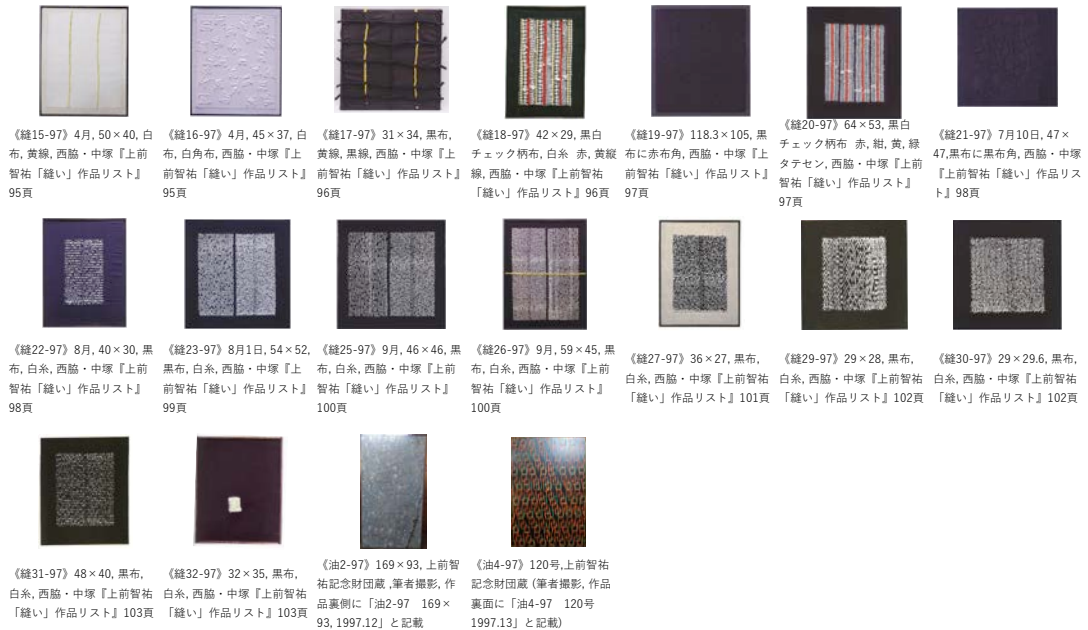
《縫11-97》5月, 19×23, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』93頁



《縫13-97》4月, 56×41, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』94頁



《縫14-97》4月, 55×40, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』94頁



《縫15-97》4月, 50×40, 白布, 黄線, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』95頁

《縫16-97》4月, 45×37, 白布, 白角布, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』95頁

《縫17-97》31×34, 黒布, 黄線, 黒線, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』96頁

《縫18-97》42×29, 黒白チェック柄布, 白糸, 赤, 黄線, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』96頁

《縫19-97》118.3×106, 黒布に赤布角, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』97頁

《縫20-97》64×53, 黒白チェック柄布, 赤, 紺, 黄, 緑, タテセン, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』97頁

《縫21-97》7月10日, 47×47, 黒布に黒布角, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』98頁

《縫22-97》8月, 40×30, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』98頁

《縫23-97》8月1日, 54×52, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』99頁

《縫25-97》9月, 46×46, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』100頁

《縫26-97》9月, 59×45, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』100頁

《縫27-97》36×27, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』101頁

《縫29-97》29×28, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』102頁

《縫30-97》29×29.6, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』102頁

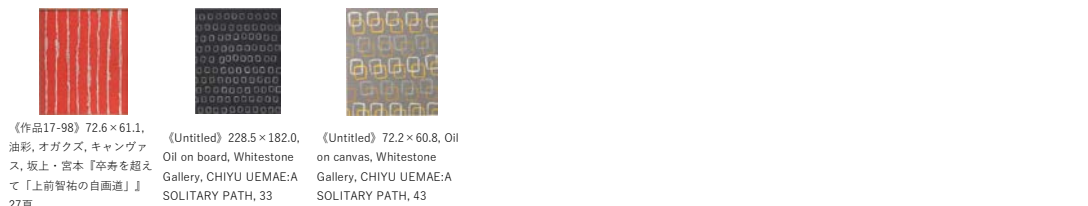
《縫31-97》48×40, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』103頁

《縫32-97》32×35, 黒布, 白糸, 西脇・中塚『上前智祐「縫い」作品リスト』103頁

《油2-97》169×93, 上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「油2-97 169×93, 1997.12」と記載

《油4-97》120号, 上前智祐記念財団蔵 (筆者撮影, 作品裏面に「油4-97 120号 1997.13」と記載)

1998



《作品17-98》72.6×61.1, 油彩, オガクズ, キャンプアス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』27頁

《Untitled》228.5×182.0, Oil on board, Whitestone Gallery, CHIYU UEMAE:A SOLITARY PATH, 33

《Untitled》72.2×60.8, Oil on canvas, Whitestone Gallery, CHIYU UEMAE:A SOLITARY PATH, 43

1999



《作品》10月16日, 42.8×60.8×45.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』40頁

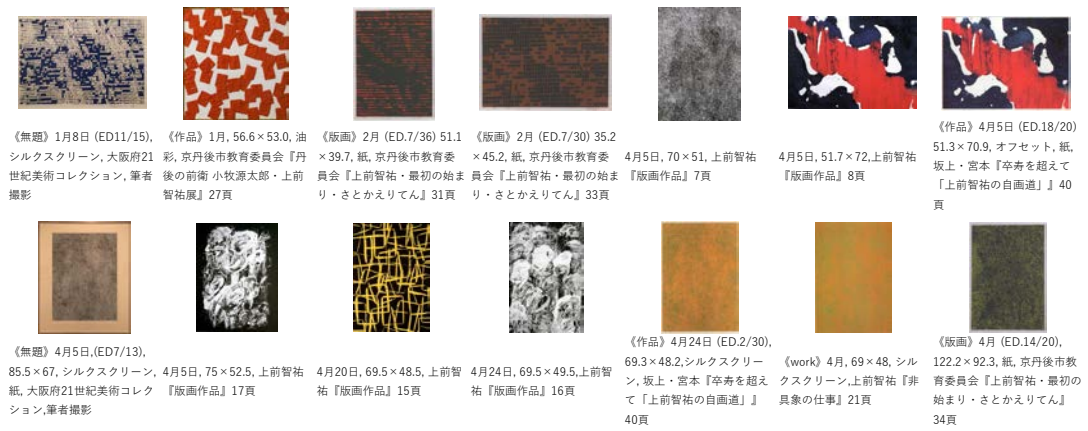
《版画》10月 (ED.15/25) 60.8×45.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』30頁

《版画》4月 (ED.30/30) 45.8×61.0, 紙, 4月, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』31頁

《版画》10月 (ED.24/25) 61.0×46.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』32頁

上前智祐記念財団蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「182×92, 99.8.10」と記載

2000



《無題》1月8日 (ED.11/15), シルクスクリーン, 大阪府21世紀美術コレクション, 筆者撮影

《作品》1月, 56.6×53.0, 油彩, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐版』27頁

《版画》2月 (ED.7/36) 51.1×39.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』31頁

《版画》2月 (ED.7/30) 35.2×45.2, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁

4月5日, 70×51, 上前智祐『版画作品』7頁

4月5日, 51.7×72, 上前智祐『版画作品』8頁

《作品》4月5日 (ED.18/20) 51.3×70.9, オフセット, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』40頁

《無題》4月5日 (ED.7/13), 85.5×67, シルクスクリーン, 大阪府21世紀美術コレクション, 筆者撮影

4月5日, 75×52.5, 上前智祐『版画作品』17頁

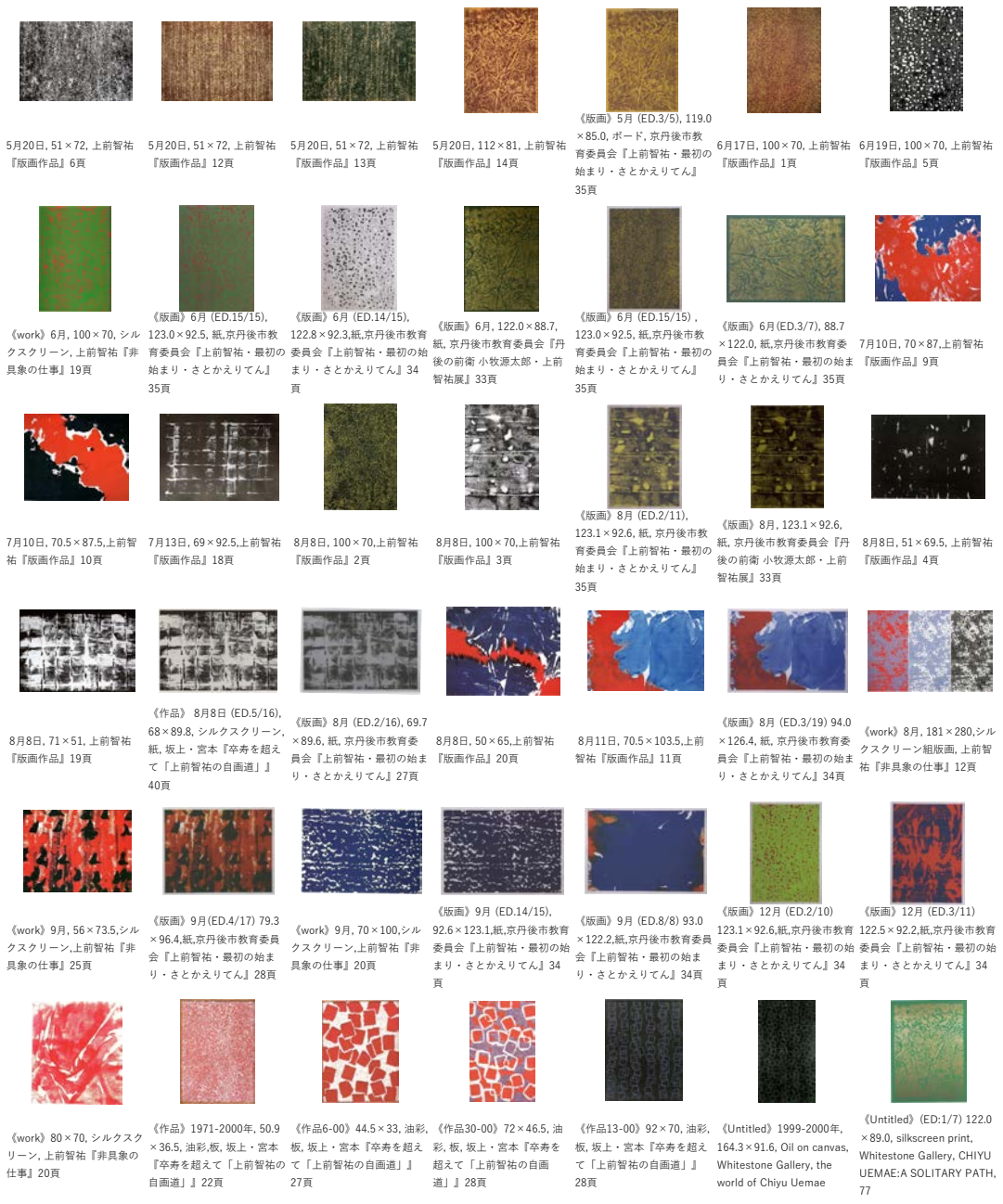
4月20日, 69.5×48.5, 上前智祐『版画作品』15頁

4月24日, 69.5×49.5, 上前智祐『版画作品』16頁

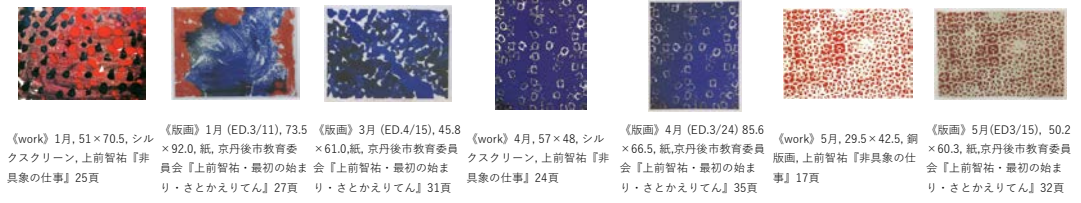
《作品》4月24日 (ED.2/30), 69.3×48.2, シルクスクリーン, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』40頁

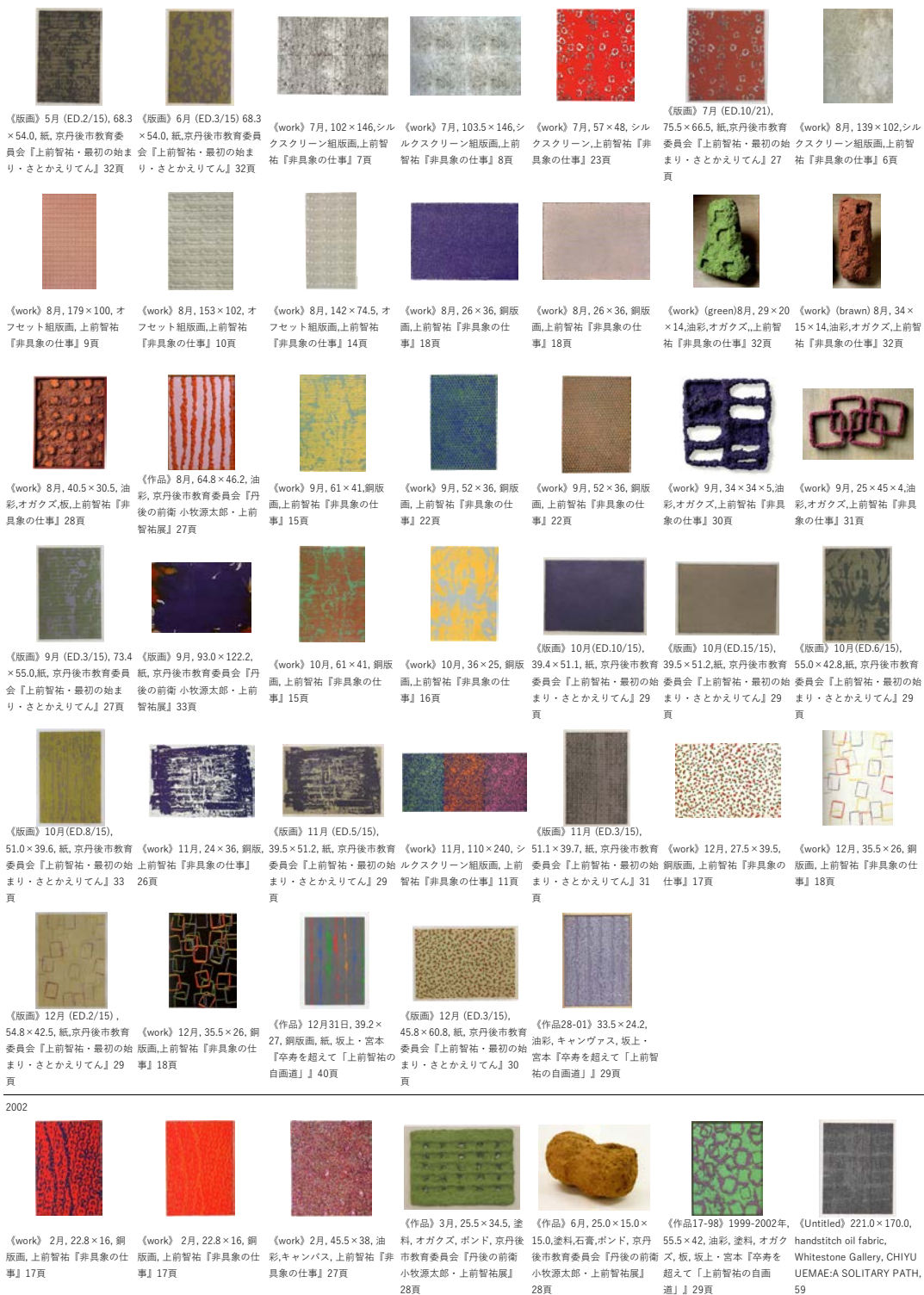
《work》4月, 69×48, シルクスクリーン, 上前智祐『非具象の仕事』21頁

《版画》4月 (ED.14/20), 122.2×92.3, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』34頁



2001







《Untitled》11.0×39.5×
67.5, oil and saedust,
Whitestone Gallery, CHIYU
UEMAE:A SOLITARY PATH,
73

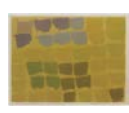
2003



《版画》2月 (ED.2/15), 38.4
×29.0, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』26頁



《版画》2月 (ED.2/30), 39.6
×51.1, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』30頁



《版画》3月 (ED.3/8), 39.6
×51.1, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』30頁



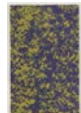
《版画》4月 (ED.8/15), 44.0
×50.0, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』29頁



《版画》4月 (ED.5/21), 39.6
×51.1, 紙, 京丹後市教育委
員会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』30頁



《版画》4月 (ED.5/11),
55.0×42.7, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』28
頁



《版画》5月 (ED.7/10), 55.0
×42.7, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』31頁



上前智祐『上前日記』315頁

2004



《版画》1月 (ED.5/10), 51.2
×39.5, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』28頁



《版画》5月 (ED.11/15),
35.0×44.0, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』33頁



《版画》6月 (ED.3/27),
51.2×66.4, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』32
頁



《版画》6月, 80.6×83.4,
ボード, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』35頁



《作品》11月27日
(ED.1/10), 77.4×54, 銅版画
紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて
「上前智祐の自画道」』
41頁



《版画》11月 (ED.4/7),
104.5×73.2, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の
始まり・さとかえりてん』
28頁



《版画》11月, 39.6×58.6,
京丹後市教育委員会『丹後の
前衛 小牧源太郎・上前智祐
展』33頁



《作品》12月1日 (ED.1/19),
36.8×26, シルクスクリーン,
紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて
「上前智祐の自画道」』
41頁



《版画》12月 (ED.2/19),
55.0×43.0, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』29
頁



《版画》12月 (ED.6/8), 66.4
×51.2, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』32頁



《版画》12月 (ED.2/8),
73.0×54.3, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』32
頁



《作品》41.3×32.3, 油彩, オ
リクス, キャンヴァス, 坂
上・宮本『卒寿を超えて「上
前智祐の自画道」』29頁



《Untitled》83.0×52.1,
Mixedmedia on panel,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyou Uemae



《Untitled》45.5×37.9,
Mixedmedia on canvas,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyou Uemae



《Untitled》45.5×38.0,
Mixedmedia on canvas,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyou Uemae



《Untitled》37.0×31.0×
5.3, Mixedmedia on panel,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyou Uemae

2005



《版画》2月 (ED.7/15),
32.0×38.9, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』26
頁



《版画》2月 (ED.2/10),
55.0×42.8, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』30
頁



《版画》2月 (ED.5/10),
44.0×50.0, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』30
頁



《版画》(ED.2/10) 55.0×
42.7, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』31頁



《版画》3月 (ED.10/10),
50.9×69.8, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』
33頁



《版画》4月 (ED.12/20),
38.4×29.0, 紙, 京丹後市教育
委員会『上前智祐・最初の始
まり・さとかえりてん』26
頁



《版画》4月 (ED.2/10), 50.5
×68.0, 紙, 京丹後市教育委員
会『上前智祐・最初の始まり・
さとかえりてん』32頁

2006



《無題》1月12日 (ED.7/20), シルクスクリーン, 大阪府21世紀美術コレクション, 筆者撮影



《版画》4月 (ED.14/20), 38.3×29.2, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁



《版画》5月 (ED.9/23), 38.4×29.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』26頁



《版画》5月 (ED.11/23), 51.4×39.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』27頁



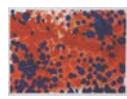
《版画》(ED.2/5) 103.6×92.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』28頁



《版画》6月 (ED.8/19), 38.3×29.2, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁



《版画》7月 (ED.13/20), 38.3×29.2, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁



《版画》10月 (ED.3/24), 45.8×61.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』31頁



《作品》41.5×32, 油彩, 塗料, オガクズ, キャンヴァス, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』29頁



《Untitled》72.6×60.6×5.4, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae



《Untitled》45.2×38.3, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae



《Untitled》53.0×45.6, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae

2007



《版画》1月 (ED.2/22), 42.7×55.2, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』28頁



《版画》1月, 42.7×55.2, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』32頁



《版画》1月, 55.0×42.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』31頁



《版画》1月, 55.0×42.7, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』32頁



《無題》2月24日 (ED.13/22), シルクスクリーン, 大阪府21世紀美術コレクション, 筆者撮影



《版画》2月 (ED.2/30), 39.6×51.1, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』30頁



《版画》3月 (ED.5/10), 38.3×29.2, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁



《無題》4月10日 (ED.5/10), 109.4×79, シルクスクリーン, 大阪府21世紀美術コレクション(筆者撮影)



《版画》4月 (ED.2/20), 55.0×42.8, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』30頁



《作品》7月3日 (ED.2/24), 26×26.6, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』41頁 (阿部展也が上前に宛てたハガキが印刷されている)



《無題》7月12日 (ED.2/5), 93.5×72.7, シルクスクリーン, 紙, 大阪府21世紀美術コレクション, 筆者撮影



《版画》9月 (ED.3/21), 73.4×55.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』27頁



《作品》10月21日, 42.8×55, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』41頁



《作品》10月, 20×18×25, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁



《版画》10月 (ED.6/20), 36.8×44.5, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』26頁



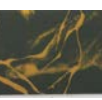
《版画》10月 (ED.7/20), 47.6×56.8, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』30頁



《版画》10月, 47.6×56.8, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』32頁



《作品》11月14日 (ED.6/20), 68.5×54.4, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』41頁



《版画》11月 (ED.4/20), 55.0×73.4, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』27頁



《版画》11月 (ED.10/10), 95.1×81.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』27頁



《版画》11月 (ED.10/10), 95.1×81.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』27頁



《無題》12月30日 (ED.15/20), シルクスクリーン, 大阪府21世紀美術コレクション, 筆者撮影

2008



《作品》2月1日 (ED.1/4), 75×52.5, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』41頁



《作品》2月18日 (ED.2/5), 57.4×43.2, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁



《作品》2月1日 (ED.1/6), 42.3×33.1, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁



《作品》3月19日 (ED.1/15), 45.3×31.2, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』41頁



《作品》3月31日 (ED.5/12), 54.7×79, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁



《版画》3月 (ED.2/16), 66.4×85.4, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』33頁



《版画》3月 (ED.2/15), 106.0×78.4, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』34頁

- 《版画》6月 (ED.2/5), 73.2 × 54.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』34頁
- 《版画》6月, 73.2 × 54.7, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』32頁
- 《版画》6月 (ED.3/30), 42.6 × 55.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』35頁
- 《作品》8月16日 (ED.1/24), 60 × 40.7, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁
- 《作品》9月4日 (ED.3/15), 78.9 × 54.5, シルクスクリーン, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』41頁
- 《作品》9月, 11 × 9 × 11, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 12.5 × 10.5 × 2.7, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 23 × 9 × 4, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 13.5 × 8.5 × 8.5, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 20 × 9 × 9, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 25 × 14 × 6, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 27 × 11 × 12, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 11 × 6 × 11, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 19 × 13 × 12, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 10.5 × 11 × 9, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 9 × 9 × 9, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 17 × 12 × 7, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 9 × 8 × 3, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 9 × 8.5 × 6, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《作品》9月, 12.5 × 10 × 14, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』25頁
- 《版画》9月 (ED.4/25), 42.7 × 55.0, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』26頁
- 《版画》9月 (ED.5/20), 55.0 × 42.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』26頁
- 《作品》55 × 44 × 44, 塗料, オガクズ, ボンド, 紙, 木, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』39頁
- 《Untitled》72.6 × 60.6, Mixedmedia on canvas, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 《Untitled》72.6 × 60.5, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, CHIYU UEMAE: A SOLITARY PATH, 47
- 《Untitled》61.0 × 73.0 × 4.1, Mixedmedia on canvas, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 《Untitled》31.0 × 48.0 × 5.1, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 上前智祐記念財団所蔵, 筆者撮影, 作品裏側に「2008」と記載
-
- 2009
- 《作品》31 × 41 × 5, 油彩, 塗料, オガクズ, ボンド, 紙, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』30頁
- 《作品》38.1 × 45.7 × 3.7, 油彩, 塗料, オガクズ, ボンド, ビニール, 板, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』30頁
- 《作品》12月5日 (ED.1/6), 36.8 × 36.7, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁
- 《版画》6月 (ED.2/7), 55.0 × 42.7, 紙, 京丹後市教育委員会『上前智祐・最初の始まり・さとかえりてん』31頁
- 《作品》8月, 32.0 × 40.7, 塗料, オガクズ, ボンド, 京丹後市教育委員会『丹後の前衛 小牧源太郎・上前智祐展』28頁
- 《Untitled》32.0 × 41.0 × 1.6, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 《Untitled》30.5 × 39.0 × 7.1, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
-
- 2010
- 《作品》5月22日 (ED.8/20), 28 × 38.5, オフセット, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁
- 《Untitled》6月12日 (ED.10), L: 24.5 × 16.6, S: 35.0 × 25.1, Copperplate print, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 《作品》8月7日 (ED.1/5), 59.6 × 48, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』42頁
- 《Untitled》41.0 × 32.0 × 6.6, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
-
- 2011
- 《作品》11月3日 (ED.1/5), 86.1 × 52, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』43頁
- 《作品》11月3日 (ED.1/6), 86.1 × 52, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』43頁
- 《作品》11月3日 (ED.1/6), 86.1 × 52, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』43頁
- 《作品》11月3日 (ED.1/5), 86.1 × 52, 銅版画, 紙, 坂上・宮本『卒寿を超えて「上前智祐の自画道」』43頁
- 《Untitled》53.0 × 45.5 × 8.2, Mixedmedia on panel, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 《Untitled》(ED5) L: 74.0 × 36.0, S: 86.7 × 52.1, Copperplate print, Whitestone Gallery, the world of Chiyu Uemae
- 《Untitled》45.5 × 53.0, Mixedmedia on board, Whitestone Gallery, CHIYU UEMAE: A SOLITARY PATH, 51



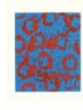
《作品》3月2日 (ED.1/6),
47.1×35.4, 銅版画, 紙, 坂
上・宮本『卒寿を超えて「上
前智祐の自画道」』42頁



《作品》3月14日 (ED.1/6),
47.1×35.5, 銅版画, 紙, 坂
上・宮本『卒寿を超えて「上
前智祐の自画道」』42頁



《Untitled》9月20日 (ED5),
L: 46.7×38.6, S: 65.0×
50.10, Copperplate print,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyu Uemae



《Untitled》9月20日 (ED5),
L: 47.0×38.8, S: 65.3×
51.1, Copperplate print,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyu Uemae



《Untitled》11月7日 (ED4),
L: 44.5×35.7, S: 63.1×
49.6, Copperplate print,
Whitestone Gallery, the
world of Chiyu Uemae



《Untitled》56.8×44.0, oil,
sawdust on board, 1982,
2012年, Whitestone Gallery,
CHIYU UEMAE:A
SOLITARY PATH, 41