

京都大学文学研究科博士学位論文

九州派における交流活動考察

—交流を通じた連帯、グループ意識の共感をめぐって—

鄭 賢 娥

2013 年

本 文

圖 版

目 次

序章	1
・九州派の位置づけ	
・九州派に関する先行研究	
・本論の目的と各章の構成	
第1章. 九州派作品の社会的主題—交流のあった雑誌の性格から	5
はじめに	5
第1節. 九州派の初期作品の分析—作品の主題	7
第2節. 九州派と他集団との関わり	11
2-1. 『詩科』『九州詩人』『母音』	11
2-2. 『サークル村』との関わり	15
結びに—九州派の再考察にむけての提案	19
第2章. 集団的共感を求めて—田部光子の作品のテーマに関する—考察	22
はじめに	22
第1節. 初期活動と社会的テーマ(1956年～1961年)	25
第2節. 女性性の表現—オブジェとパフォーマンス(1961年～1968年)	29
2-1. オブジェ—《人工胎盤》(1961年)	29

2-2. パフォーマンス分析—〈英雄たちの大集会〉、「SNACK BOBO」でのハプニング、 〈グループ連合による芸術の可能性〉展でのパフォーマンス……………	32
第3節. 九州派期以後のモチーフ……………	37
3-1. 林檎モチーフ……………	37
3-2. 林檎モチーフから手話モチーフへ……………	40
結びに……………	45
第3章. 九州派における〈英雄たちの大集会〉考察	
—他グループの作家と、「新現実集団」との交流状況から……………	47
はじめに……………	47
第1節. パフォーマンスの始まり—〈英雄たちの大集会〉の前と後……………	51
第2節. 〈英雄たちの大集会〉分析……………	56
2-1. オブジェとパフォーマンス分析……………	56
2-2. 準備展分析—1960年〈オチ・オサム〉展から1962年〈尾花成春〉展まで……………	60
2-3. 糸井貫二、風倉匠、刀根康尚、小杉武久の分析……………	67
第3節. 「新現実集団」との関わり……………	74
3-1. 「新現実集団」の結成……………	74
3-2. 「新現実集団」の活動分析……………	80
結びに……………	84

第4章. 九州派の「共同性」考察—作品の制作過程と、集団「蜘蛛」との関係から	88
はじめに	88
第1節. 九州派における共同意識—1958年のグループの活動から	91
第2節. 作品の制作過程から見られる共同意識	96
2-1. 1958年第10回〈読売アンデパンダン〉展分析	96
2-2. 1962年〈英雄たちの大集会〉分析	100
2-3. 1963年〈九州派〉展と1968年〈グループ連合による芸術の可能性〉展分析	108
第3節. 九州派と集団「蜘蛛」との関わり—共同制作の観点から	116
3-1. 集団「蜘蛛」の結成経緯	116
3-2. 集団「蜘蛛」との関わり	118
結びに	125
結章	130
参考文献	135
図版リスト・所出一覧	140
図版	149

序章

・九州派の位置づけ

1955年にアンフォルメルが日本前衛芸術界に衝撃を与えると、1950年代後半から60年代初めにかけて、オブジェやパフォーマンスへの展開が起り、技法やジャンル、作品傾向の多様化が進んだことは周知の通りである。こうした芸術ジャンルの多様化を担ったのは、当時、新たに結成された幾つかの前衛グループであった。その一例としては、1955年結成の「具体美術協会」(以下「具体」)、1957年結成の九州派、1958年結成の「ゼロ次元」、1960年結成の「ネオ・ダダオーガナイジヤ」(以下「ネオ・ダダ」)と「グループ音楽」、1961年結成の「ハイレッド・センター」が存在する。

その中でも、芸術制作に対して明確な方向性を持ち、活発なグループ活動を展開していた九州派が注目される。九州派は、1957年に福岡で結成され、東京と本拠地・福岡の双方で活動を行ったグループである。1957年から60年までのグループ活動初期には、当時の社会を主題とし批判的観点から表現した、アンフォルメル技法の絵画作品を制作する。その後1961年以降はオブジェ制作、1962年から68年のグループ活動の停止までの時期には、オブジェを活用したパフォーマンス制作にまで作品ジャンルを拡大していった。すなわち九州派は、アンフォルメル技法を用いた絵画作品から、オブジェ、パフォーマンスに至るまで、多様な作品や芸術的活動を生み出していた点で、当時の日本前衛芸術界の動向に敏感に反応していた前衛グループであると言える。

・九州派に関する先行研究

1988年に、九州派を大々的に採り上げた最初の展覧会として、福岡市美術館で『九州派展』が開催されると、本展を機に九州派の活動への関心が高まり、幾つかの重要な研究が発表された。

まず、本展図録に寄稿された、黒田雷児著「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」(『九州派展』福岡市美術館、1988年)と『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年)は、当時知られていなかった新資料や多様な観点を提示している点で注目される。また、九州派研究の比較的早期に執筆された、田代俊一郎著『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』(花書院、1996年)は、九州派に関する膨大な資料をエッセー風に記述したものであるが、依然として史料的価値を失ってははいない。

最近の論考として特筆すべきなのは、山口洋三著「九州派とサークル村—その関係性をめぐるノート」(『「文化」資源としての「炭鉱」「ヤマ」の美術・写真・グラフィック・映画』目黒区美術館、2009年)であり、九州派に関する資料の緻密な検討を通して、九州派をグループとして捉え、その特徴を浮き彫りにした論文として評価される。また、小勝禮子著「田部光子試論—前衛を超えて」(『美術運動史研究会ニュース』93号美術運動史研究会、2008年)は、田部光子に関する多様な資料を明確に整理したものであり、特に田部の作品主題を、九州派のグループ的特徴と関連づけて考察している点が注目される。そして、九州派研究の第一人者となった黒田は、近年『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年)において、前衛グループのひとつである九州派を採り上げ、その多様なジャンルの作品に関して、より詳細な資料が提示しており、九州派研究のための基礎資料として、今後も重要視されると思われる。

以上のように、1988年に始まった九州派研究では、基本的な資料調査に基づく活動の実態解明が進みつつあり、九州派のグループとしての特徴について指摘した、幾つかの注目すべき知見も呈示されている。しかしながら、九州派というグループそのものに関する包括的な研究は勿論のこと、九州派と他の芸術グループとの交流に関する緻密な研究は十分に行われてこなかったのも事実である。そのため、九州派の活動として知られている事実をグループ活動と見做す視点に欠け、また所属作家の活動についても、グループ活動とは切り離された個人活動として論じられることが多かったと言えよう。

・ 本論の目的と各章の構成

以上の先行研究の成果と問題点を踏まえて、本論文では、九州派に関する既知の事項をより詳細に考察し、九州派グループの実態を明らかにすることを目的とする。具体的には、九州派の芸術活動以外の交流や、作家の個人活動として知られてきた事実に関する資料を包括的に検討し、さらにグループの特徴として指摘された事項について、より詳細で綿密な考察を加えることにより、九州派の一前衛グループとしての本質を究明する。その目的のため、以下の章を設ける。

第 1 章では、九州派との交流が確認される地域の詩の同人誌の性格、及び九州派との具体的な交流内容の解明を通して、九州派初期の絵画作品に表わされた社会的テーマの特徴を把握する。ここで取り上げる九州派と地域の詩の同人誌との交流は、従来は個人的次元の交流とされてきた現象であるが、本章ではグループ間の交流として捉え直すことを試みる。第 2 章では、こうした社会的テーマを一貫して表現してきた九州派の女性作家である田部光子の作品について、九州派の一員としての活動期から、それ以降の作品展開に至るまで広範に検討する。ここで新たに注目する九州派グループ期以降の田部の諸作品は、個人の作家活動の一部としても、グループ活動の一環としても取り上げられたことのなかったものであり、本章は、今後の田部の作品研究にも有効な基礎資料を提供することとなる。こうした新出の作品も分析対象に加え、田部が生涯に渡って作品のなかで表現しようとした社会的テーマとジェンダー的テーマの意味を考察することにより、九州派グループにおける田部の作品の位置づけを適切に捉えたい。以上、第 1 章、第 2 章の検討を通じて、これまで断片的に扱われてきた個人レベルの芸術活動や交流が、九州派のグループとしての潮流に対して寄与するところが大きかったという事実が明らかになるだろう。

第 3 章では、九州派のパフォーマンスに着目し、九州派主催の〈英雄たちの大集会〉とそのイベントに参加した他のグループの作家のパフォーマンスを検討し、この時に試みられた多様なパフォーマンスの実態とその意義を探求する。これまで〈英雄たちの大集会〉に関しては、九州派以外のグループの作家の、各々の行為にのみ焦点を当てて論じられる場合が多かったが、本章では九州

派のグループ意識の特徴や、参加したグループ同士の交流といった観点を導入し、再検討を試みる。また、従来は九州派と関係づけて紹介されることのなかった新現実集団との交流について分析し、パフォーマンス自体の多様性と、そこで模索された志向性を明らかにする。最後に、第 4 章では、九州派固有の特徴、あるいは地域性の特徴とも言われてきた共同制作による作品が、どのようなグループ意識に根差し、具体的にどのようなグループ活動によって生み出されたのかを考察する。かつて九州派グループの特徴として指摘されたことのある共同制作について、九州派の活動の変遷のなかで通時的に理解し、さらに九州派と交流のあった集団「蜘蛛」に着目し九州派との連関を探ることで、九州派の集団制作というグループ意識が、続く前衛グループの活動にどのように引き継がれていったのか、明らかにしたい。第 3 章と第 4 章の考察によって、九州派の活動にはパフォーマンスやグループとしての行動が継続してみられることが確認され、そうした具体的な活動の契機となった共同性やグループ意識こそが、九州派のグループとしての軌跡を特徴づけるものであったことが示される。

以上、本研究は、個々の作家の活動と九州派グループの活動の変遷を相互補完的に理解し、九州派の活動記録の中にグループ独自の特徴を見出すことにより、九州派という前衛グループの全容と、当時の前衛芸術界における位置づけを明らかにする点で、本格的な九州派研究としての価値を有するものとなろう。

第1章. 九州派作品の社会的主題—交流のあった雑誌の性格から

はじめに

1950年代後半における日本の美術界の一つの特徴は、この時期に多くの前衛芸術グループが誕生したことだと言える。九州派もまた、そうした時期に福岡で組織され、その前衛性と、さらには地域性を、絵画やオブジェ、パフォーマンスを通して示した。

九州派は、1956年の秋に催された〈ペルソナ〉展を前身として、1957年に福岡で結成され、桜井孝身、菊畑茂久馬、オチ・オサムを代表作家として60年代後半まで活動した前衛グループである。九州派は〈読売アンデパンダン〉展を中心に作品を発表する一方、グループ自らの企画で〈グループQ18人〉展や〈九州派〉展などを開催し、既成美術展への対抗意識を表していた。また、福岡、東京で、九州派連鎖個展を開催したが、このこと自体も、当時としては新しい、意欲的な試みであった。

さて、これまで、九州派を紹介する展覧会では、他のグループと並列的に、数ある前衛グループの一つとしてしか九州派に注目してこなかったのが実情である¹。まず、1981年東京国立近代美術館での〈1960年代—現代美術の転換期〉展は、九州派をグループとして紹介した最初のものである。次に1983年の東京都美術館での〈現代美術の動向Ⅱ—1960年代多様化への出発〉展、そして1986年に開かれたフランスのポンピドゥー・センターでの〈前衛の日本〉展が挙げられる。これらの展覧会では、黒田雷児の指摘にもあるように、60年代前半の前衛グループの一つとして九州派が紹介されていたに過ぎず、出品作品も限定的であった。たとえば、九州派の前衛作品として知られていた桜井孝身の《現代のシンメトリ》(1957年)、《リンチ》(1958年)そして菊畑茂久馬の《奴隷系

¹ 『1960年代現代美術の転換期』(東京国立近代美術館、1981年)、『現代美術の動向Ⅱ—1960年代多様化への出発』(東京都美術館、1983年)、『前衛の日本』(ポンピドゥー・センター、1986年)

図》(1961年)、《ルーレット》(1963年)などが展示されたにすぎない。これらの展覧会では、九州派の初期作品が、一般的な前衛作品の一例として出展されたにすぎず、その時期の九州派の、グループとしての特徴を考察するという視点は欠けている。

一方、これらの展覧会開催と時期を同じくして、九州派に関する研究も、1980年代から、集中的になされた²。まず、黒田雷児は九州派研究を持続的に行っていることで知られているが、1988年の〈九州派〉展の図録に執筆した論文「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」は、はじめて九州派について体系的考察を行った論文として注目され、九州派が活動時期に応じて、どのようにメンバーを変え、作品の性質を変遷させていったのかを考察している。また、2005年の論文“Kyushu-ha as a Movement; Descending to the Undersides of Art”では、当時の福岡の地域的特性やメンバーたちの実生活を社会的問題と関係づけて、初期の九州派を説明している。2007年の論文「韓国民衆美術から見る日本戦後前衛美術についての断章」では、韓国の民衆美術には社会的主題が特徴的に見られることを指摘し、これに類似する日本の前衛活動として、九州派に言及している。さらに黒田は、2010年の著書『肉体のアナーキズム』でも、九州派初期作品の特徴として、社会的主題が見られるという点を指摘している。ただ、黒田の研究は個々の作家・作品の分析に重点を置いており、その反面で、初期の九州派作家たちの集団としての特徴や、他の創作集団との具体的な交流の実態について、さらなる究明が必要であるように思われる。

他方、1996年に発表された田代俊一郎の『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』も注目される。田代は西日本新聞社の記者で、同新聞社には桜井孝身や俣野衛ら九州派の主要メンバーが社

² 黒田雷児「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち(以下、「異説」に略)」(『九州派展』福岡市美術館、1988年) p. 18~19、Kuroda Raiji, “Kyushu-ha as a Movement; Descending to the Undersides of Art”(Review of Japanese culture and society, Josai University, 2005) p.12~35、黒田雷児「韓国民衆美術から見る日本戦後前衛美術についての断章」(『民衆の鼓動、韓国美術のリアリズム 1945~2005年』新潟県万代島美術館、2007年) p. 163、黒田雷児『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年) p. 327~328、田代俊一郎『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』(花書院、1996年) p. 88~90、山口洋三「九州派とサークル村—その関係性をめぐるノート」(『「文化」資源としての「炭鉱」「ヤマ」の美術・写真・グラフィック・映画』目黒区美術館、2009年)p. 154~158

員として在籍していた。田代のこの著書については、九州派初期作品の社会的主題について述べている点が注目されるが、この点に関して彼は、谷口利夫の《ホッパ》(1960年)についての分析と作家本人のインタビューも踏まえて、九州派全体において社会的主題が見られるとは言いがたい、と結論づけている。また、山口洋三の論文「九州派とサークル村—その関係性をめぐるノート」では、九州派と雑誌『サークル村』の交流関係を、作家たちの個人的交流を中心に論じているが、九州派と『サークル村』との全体的な交流の実態や、そうした交流の時期に関する考察はなされていない。

以上のように、これまで、九州派を紹介した展覧会や九州派の研究においては、九州派は60年代の前衛グループの一つとして紹介されるにとどまっている。また、九州派の初期作品に関しては、一部の作家による作品においては社会的主題という特徴が認められているものの、九州派作家の一部がそうした主題を作品化するようになった背景については、さほど研究されていない。本論では、まず、九州派が最も活発に活動していた初期の作品の主題的特徴を分析する。次に、九州派作家たちが、同時期に九州圏で活動していた詩の同人誌『詩科』『九州詩人』『母音』ならびに雑誌『サークル村』との間に持っていた関わりの実態を明らかにすることで、こうした九州派作品の社会的な主題性を考える上での新たな観点を提案したい。

第1節. 九州派の初期作品の分析—作品の主題

九州派は、グループが結成された1957年から、既存の展覧会である〈福岡県美術〉展や〈読売アンデパンダン〉展に出品し、さらに、九州派の主催の〈グループQ—18人〉展(1957年)や〈九州派〉展(1958年～1968年まで7回開催)を開くなど、活発なグループ活動をしていた。この時期の九州派の作品には、アンフォルメル技法による抽象的なモダニズム作品も存在する一方で、特にいくつかの作品においては共通した社会的主題が見られる。

まず、八柄雄高の《裏切った顔》(1957年、図1)は、黒田雷児の論文にも指摘されているとおり、

労働組合の分裂を主題にした作品で³、分裂状況に直面した労働組合員たちの複雑な感情を、不安そうな瞳と直線的なこわばった腕の形で表現している。この作品は、実際に岩田屋百貨店で労働組合活動をしていた八柄が、自身の経験に基づいて制作したと考えられる。また、彼は、社会的な主題の作品が主に出品される日本美術会主催の〈日本アンデパンダン〉展にも出品している⁴。

さらに、黒田の同論文は、政治的な事件を作品化した俣野衛の《菅生事件》(1958年、図2)にも言及している。作品名となっている菅生事件とは、日本共産党員のイメージダウンを狙って警察が爆発事故を起こし、二人の共産党員をその被疑者として逮捕した、という実際にあった事件のことである。この作品は、特にアスファルトとペンキによって画面に荒々しい質感を造成し、この事件の真実を見抜く怒りに満ちた瞳を、生き生きと描き出している。

加えて、俣野衛の《裏切りのイメージ》(1957年、図3)も注目すべき作品である。これは、これまでの九州派研究においてはほぼ省みられることのなかった作品であるが、1998年に名古屋市美術館で開催された〈戦後日本のリアリズム 1945～1960〉展で、この作品を50年代のリアリズム作品の一つとして紹介している⁵。この作品では、頭が不自然に小さく、身振りの誇張された人間の姿が凸凹の目立つ粗いマチエールのもと、くすんだ色合いで表現されている。俣野衛自身、労働組合の経験がある点も踏まえれば、この作品は社会的主題を扱っている可能性は充分にある。

他方、黒田は、社会制度に抑圧される人間像を描いた作品として桜井孝身の《リンチ》(1958年、図4)と谷口利夫の《坑内の切羽》(1960年、図5)ならびに《人工島》(1960年、図6)も挙げている。これらの作品にもアスファルトが画材として用いられている。

さて、アスファルトの使用という点に関して、いま言及した谷口の《坑内の切羽》と《人工島》は、とりわけ注目される。これらの作品は、谷口の個展で「三池シリーズ」として出品されたものであるが、このことは、田代俊一郎も指摘するように、鉱山産業の中心地であり、当時の炭鉱争議の最も激しい

³ 黒田雷児「異説」(前掲書、注2番)p. 19

⁴ 田代俊一郎、前掲書(注2番)p. 120、125、127

⁵ 『戦後日本のリアリズム 1945～1960(以下『リアリズム』と略)』(名古屋市美術館、1998年)p. 120

地域であった大牟田に谷口が住んでいたことと決して無関係ではないと考えられる⁶。《坑内の切羽》は、抽象画ではあるが、石炭の採石場を表現している。絵の具の色やアスファルトによる質感の表現は、鉱山の切羽の壁面そのものの質感を思わせる。一方、《人工島》は、絵の具とアスファルトを混ぜた黒色の塗料でキャンバスを塗りつぶし、その上に軽い筆触で黄色の絵具が乗せられた抽象画である。作品名となっている人工島とは、石炭の発掘のために人工的に造成された島のことを指す。当時からこうした人工島は、人間の尊厳をおびやかす空間であるとして問題視されており⁷、谷口のこの作品も、こうした社会的な問題意識から生まれた可能性は高いと考えられる。

谷口のこれら二つの作品の共通点は、炭鉱産業と関連したテーマをアスファルトで描いていることである。九州派メンバーの中でも画材としてのアスファルトをとりわけ重視していた桜井孝身は、次のように述べている。「思えば、オチ・オサム先生の発見、メチエとしてのアスファルトは道路を作るとき材料であった。(中略)アスファルトの黒光りは三池の、大正炭鉱の石炭の黒光りに似ていなくはなかった」⁸。こうした発言は、画材としてのアスファルトが当時の炭鉱産業や社会的背景と無関係ではないことを示唆している⁹。

このように炭鉱産業と関連したテーマをアスファルトで表現した作例としては、尾花成春の《自画像》(1958年、図7)も挙げられる。この作品について山口洋三は、「坑口から上がってきた炭鉱労働者の黒々とした顔面に衝撃を受けた尾花成春が労働者の抵抗の意志とエネルギーを込め《自画像》を描いた」¹⁰と述べている。この作品は、アスファルトのみを用いて、炭鉱夫の顔を表現している。この作品が初めて展示された際には、作品の上にメガネが掛けられており、真っ黒な炭鉱労働

⁶ 田代俊一郎、前掲書(注2番)p. 88～89

⁷ 1956年開催の奈良原一高の写真展(人間の土地)でも「人工島」が問題視されている。『リアリズム』(前掲書、注5番)p. 103

⁸ 桜井孝身「九州派について」『九州派展』(前掲書、注2番)p. 142

⁹ 他方、黒田雷児は九州派のアスファルト使用について、当時福岡市では道路改良工事のためにアスファルトが常に溢れていたという社会的背景から説明している。黒田雷児「異説」(前掲書、注2番)p.

21

¹⁰ 山口洋三、前掲書(注2番)p. 157

者の顔をより想起させるものであった。

さらに、アスファルトを用いて社会的問題を扱った作品として、田部光子の《魚族の怒り》(1958年、図8)にも言及しておきたい。柴田勝則によると、《魚族の怒り》は、当時の水爆実験に対する作家の怒りを主題とした作品である¹¹。水爆実験が日本で特に問題視され始めたのは、1954年に、第五福竜丸が水爆実験によって被爆するという事件があったからである。この作品は、アスファルトの質感のみならず、黒と赤の対比的な色彩によって被爆の被害と怒りをよく表現している。また、同じく田部の《プラカード1》《プラカード2》(1961年、図9・10)は、アメリカ国旗の図像をコラージュした作品であるが、田代俊一郎が指摘するように、当時の60年安保と三池闘争を表現した作品である。田代俊一郎は、田部の「大衆のエネルギーを受け止められるだけのプラカード」¹²という言葉を用いながら、この作品が、60年安保と三池闘争を当時の大衆のエネルギーの発露として表現していると論じている。田部は、継続的に社会的主題の作品を制作した作家の一人であり、第12回〈日本アンデパンダン〉展にも出展している。

以上のように、九州派メンバーの初期作品の中から、社会的主題を扱った絵画作品として、6名の作家による約10点の作品が確認された。これらの作品は、菅生事件や水爆実験、あるいは安保闘争といった日本全体に関わる社会問題、とりわけ九州で起きた三池闘争などの、労働争議、特に炭鉱労働者に関わる問題を、その主題とした。さらに、これらの作品は、少なくとも、九州派が結成される1957年から1961年までの間に集中的に制作されていることも注目すべきである。

さて、このように少なからぬ数の九州派の初期作品に社会的な主題が見られるということを踏まえれば、ここに、この時期の九州派の思想的性格の一側面が表れていると論じても良いように思う。こうした点は、従来の研究でも指摘されることはあったが、主として作家個人の資質や環境の面から説明されてきた。しかし、本論では、九州派をより集団的に捉え、他の芸術集団との間の、集団的な交流関係を検討する必要がある、ということを主張したい。こうして次節では、初期の九州派の活

¹¹ 柴田勝則「魚族の怒り」No.258『エスプラナード』(福岡市美術館、2006年)

¹² 田部光子「プラカードの為に」第5号『九州派』(九州派事務局、1961年9月10日付)

動の中で、九州派がどのような集団と、どのように関わってきたのかを検討する。議論を先取りして言えば、とりわけ、九州派メンバーが『詩科』『九州詩人』『母音』といった詩の同人誌において詩人としても活動していたことや、九州派主導の展覧会〈全九州アンデパンダン〉展において雑誌『サークル村』の主要メンバーが企画者として参加していたことなどが注目される。

第2節. 九州派と他集団との関わり

2-1. 『詩科』『九州詩人』『母音』

九州派の活動の前身とも言える〈ペルソナ〉展から論じ始めたい。〈ペルソナ〉展は1956年秋、福岡県庁西側大通りの壁面の約300メートルを使い、九州派の創始者で〈二科〉展出身の画家である、桜井孝身、オチ・オサム、石橋泰幸、黒木燿治の絵画作品と、詩の同人誌『詩科』『九州詩人』の詩人10名の詩作品を展示した、野外詩画展である¹³。

九州派メンバーは、〈ペルソナ〉展以前から、これら『詩科』や『九州詩人』などの同人誌に詩人として参加していた。まず、九州派創始者の一人である桜井孝身は『詩科』の同人でもあった。さらに彼は、〈ペルソナ〉展に『詩科』の同人として参加していた俣野衛（彼も後に九州派に加わる）と共に、西日本新聞社内の同人誌を発刊している。また〈ペルソナ〉展に参加した九州派画家の黒木燿治が、『詩科』の表紙やカットを継続的に描いていること、第15号の『詩科』には〈ペルソナ〉展を経て結成された九州派の企画による初めての詩画展〈アンフォルメル野外〉展に関する報告が見られること¹⁴からも、『詩科』と九州派との関係の深さが伺える。

また、先に述べた桜井孝身は、『詩科』と同じく〈ペルソナ〉展に出展した同人誌である『九州詩人』の同人でもあった。さらに、同じく先にも言及した俣野衛に加え、高松文樹、原田種夫の三人は、『九州詩人』の中心的な編集メンバーであったが、彼ら三人が同時に詩人として〈ペルソナ〉展

¹³ 岸田勉「街頭に出た美術の秋」『西日本新聞』（西日本新聞社、1956年11月3日付）

¹⁴ 鈴木昭平「アンフォルメル野外展」第15号『詩科』（詩科の会、1958年1月）

に参加していることから、『九州詩人』は〈ペルソナ〉展へ強い関心を持っていたことが見て取れる。

さらに、〈ペルソナ〉展には参加していないが、九州派と密接な関わりのある詩の同人誌として、『母音』に言及しておきたい。『母音』メンバーとしては、後に九州派に加わる俣野衛、『詩科』の同人でもあり〈ペルソナ〉展に参加した各務章、西日本新聞に〈ペルソナ〉展の記事を書いた岸田勉らが挙げられる。また、俣野衛は『母音』の中心的メンバー谷川雁の詩集『大地の商人』の編集を担ったが、この谷川は、後に九州派と密接な関わりを持った『サークル村』の中心人物でもある¹⁵。

以上、桜井などの九州派創始者たちと、『詩科』『九州詩人』『母音』の詩人たちは、九州派の結成前後に、密接な関わりを持ち、それぞれの団体を掛け持ちしていた事例も多く存在するということがここで指摘した。〈ペルソナ〉展はこのように互いに複雑に関係し合った諸団体の活動から結実した展覧会であり、これが九州派の母体となっているのである。

次に、『詩科』『九州詩人』『母音』の詩人たちが扱った詩作品や文書の内容を検討したい。ここには、第1節で九州派の初期作品において指摘したのと同様の、社会的な主題への意識が見て取れる。

『母音』は、主に抒情詩を掲載するという規定を掲げた同人誌であるが¹⁶、地域社会に現実に生じていた様々な問題を扱う作品も見られる。1954年第20号の『母音』には、筑後の農民をルポルタージュした松永伍一の「貧困の土地」「土語」「糞尿車」、そして筑後の農民史を扱った「一揆の血」が載せられている¹⁷。その他の号の『母音』にも、例えば、『母音』メンバー一同による「破壊活動防止法」を批判する声明書や、文学が社会的テーマを扱うことの根本的な意味を問う文書などが見られ

¹⁵ 松本健一「薄明の時—『母音』にふれて—」『谷川雁、革命伝説—一度きりの夢(以下、『革命伝説』に略)』(河出書房新社、1997年)p. 178~179

¹⁶ 「新『母音』規定」『母音(復刻版下巻)』創言社、1993年(1951年11月、通刊第13号)p. 155

¹⁷ 松永伍一のこれらの作品は、それぞれ、『母音(復刻版下巻)』(創言社、1993年)を参照した。「貧困の土地」はp. 258~259、「土語」はp. 278~279、「糞尿車」はp. 314~315、「一揆の血」はp. 356~357に掲載

る¹⁸。他に、地元作家坂本繁二郎の手による『母音』の表紙絵も注目される。この絵は、松本健一によると「坑夫がスコップで地面を掘っている」¹⁹(図11)姿を描いた版画作品で、『母音』第7冊(1948年)と第8冊(1949年)に連続して、表紙に使われている。このことから、『母音』が九州の炭鉱産業と坑夫たちにも関心を持っていたことが伺える。さらに、〈ペルソナ〉展に参加した詩人の各務章の詩作品にも言及しておきたい。〈ペルソナ〉展の2年前、1954年の『母音』第19冊に掲載された各務章の「広場」は、貧しい家で生まれた少年が労働に対する絶望の感情を淡々と語っている詩作品である²⁰。

一方、『詩科』には、米軍基地に近い街の風景を表現した林義人の「不遜な宿」、イギリスの原爆実験をテーマにしたという徳成敏康の「抵抗の詩」、炭鉱町の風景を表現した中村盛利の「石炭」など、当時の社会問題や地域社会の現状と関連した内容の詩作品が多く見られる²¹。ここでは特に、〈ペルソナ〉展に参加した九州派メンバーと詩人たちの詩作品に注目する。九州派メンバーでもある桜井孝身は、1956年11月号の『詩科』に、当時全国的に問題視された砂川の米軍基地闘争をテーマにした詩を発表している²²。また〈ペルソナ〉展に参加しており、『母音』の同人でもあった各務章は、『詩科』第9号に「蝸牛」を発表しているが、これは炭鉱労働者を蝸牛に喩えて表現した作品である。また、同じ号には、各務と同様〈ペルソナ〉展に参加した鈴木召平の「緑色の旗」という詩作品が掲載されており、これは労働者たちが登場するある町を幻想的に語る作品である。さらに、『詩科』第10号に見られる桜井孝身の「常緑樹」は、資本主義によって庶民の生活が変化したとい

18 「声明」『母音(復刻版下巻)』創言社、1993年(1952年7月、通刊第17号)p. 206、平野滋夫「文学概念の再検討」『母音(復刻版下巻)』(1954年11月、通刊第21号)p. 280～282

19 「表紙(坂本繁二郎の作品)」『母音(復刻版上巻)』創言社、1993年(1948年8月、通刊第7号)p. 81、(1949年2月、通刊第8号)p. 101、松本健一『革命伝説』(前掲書、注15番)p. 177

20 各務章「広場」『母音(復刻版下巻)』創言社、1993年(1954年7月、通刊第19号)p. 246

21 林義人「不遜な宿」第12号『詩科』(詩科の会、1957年2月)p. 3～4、徳成敏康「抵抗の詩」第13号『詩科』(詩科の会、1957年5月)p. 7、中村盛利「石炭」第16号『詩科』(詩科の会、1958年4月)p. 4～5

22 田代俊一郎、前掲書(注2番)p. 18

うことや、沖縄基地、原水爆実験などの当時の社会問題を、詩のテーマとして盛り込んでいる。また、第13号の『詩科』には、工場の労働者たちをテーマにした板橋謙吉の「美しい人—作品3」が載せられている²³が、板橋謙吉も〈ペルソナ〉展に参加した10人の詩人の一人である。このように、『詩科』に見られる詩作品には、当時の社会問題や地域社会の厳しい現実を扱ったものが散見されるが、特に〈ペルソナ〉展に参加した詩人たちの詩作品にこの傾向が強い。また、これらの作品は〈ペルソナ〉展が開かれた1956年か、その直後の57年に集中的に書かれていることから、〈ペルソナ〉展に参加した『詩科』の詩人たちは、この時期に地域労働者や基地問題といった社会問題に対して強い関心を持っていたことが十分に考えられる。

他方、『九州詩人』の場合は、前述した『母音』と『詩科』に比べて、社会的問題や地域社会と関連したテーマを扱った詩作品は少ないが、例えば、『九州詩人』第10号(1958年)掲載の吉原実「羽田空港」では詩的モチーフとして水爆実験への言及がある。九州派作家としても後に活躍する桜井孝身の詩作品に注目すると、彼の「ニッポン風景」(第4号掲載、1956年)には砂川基地闘争への言及がある。さらに、詩人として〈ペルソナ〉展にも参加した原田種夫が、第1号(1955年)に、農民たちの祭を「為政者に対するデモンストレーション」²⁴と捉える文書を書いていることも注目される。

さらに、〈ペルソナ〉展と関係があるこれら三つの同人誌『詩科』『九州詩人』『母音』の間には、次のような相互交流も確認できる。まず、1954年に『母音』と『詩科』の合同研究会が開催されており、その報告が『母音』第20冊(1954年)に確認できる。さらに、『詩科』第9号(1956年)には『母音』の同人である松永伍一の詩集『草の城壁』についての書評が見られる。また、『詩科』第10号

²³ 各務章「蝸牛」第9号『詩科』(詩科の会、1956年4月)p.5、鈴木召平「緑色の旗」第9号『詩科』(詩科の会、1956年4月)p.13~15、桜井孝身「常緑樹」第10号『詩科』(詩科の会、1956年7月)p.12~13、板橋謙吉「美しい人—作品3」第13号『詩科』(詩科の会、1957年5月)p.2~3

²⁴ 吉原実「羽田空港」第10号『九州詩人』(福岡詩人クラブ編、1958年3月)p.15、桜井孝身「ニッポン風景」第4号『九州詩人』(福岡詩人クラブ編、1956年12月)p.6、原田種夫「虫追祭」第1号『九州詩人』(福岡詩人クラブ編、1955年11月)p.15

(1956年)には、『九州詩人』の同人である原田種夫と高松文樹についての作家評が掲載されている(さらにこの二人は〈ペルソナ〉展に参加した詩人でもある)²⁵。

以上のように、〈ペルソナ〉展と関係の深い詩の同人誌3誌には、当時の社会像に関心を持った詩作品が散見され、その中でも、〈ペルソナ〉展に参加した詩人たちが書いた詩作品は、社会問題や地域労働者の問題を扱う傾向が強いと言える。さらに、同人誌同士も交流を持っていたことが確認された。詩と絵画という芸術ジャンルの差異を別途考察する必要はあるが、ともあれ、これらの詩作品から伺える関心は、第一節で論じた九州派初期作品にみられる主題上の特徴とほぼ一致していると言って良いだろう。続いては、初期九州派を考察するうえで重要なもう一つの雑誌『サークル村』に注目し、ここにも社会的主題への関心が表れていることを確認する。

2-2. 『サークル村』との関わり

『サークル村』は、九州派結成の翌年、1958年に福岡県中間市で創刊された会員誌であり、「職場での組合活動の連合と交流を図る」ことを目的にしている²⁶。創刊以後、1961年10月号まで発行された『サークル村』は、『母音』同人でもある谷川雁、炭鋳夫の経験がある作家の上野英信、詩人の森崎和江、そして福森隆が思想的中心となって、主に全九州と山口県の労働者団体が参加する芸術サークルの「表現の場」²⁷として機能していた²⁸。

『サークル村』には文学、美術、合唱、映画のサークルが参加しており、しかも各サークルの活動

²⁵ 「社報」『母音(復刻版下巻)』創言社、1993年(1954年9月、通刊第20号)p. 271、各務章「松永伍一『草の城壁』」第9号『詩科』(詩科の会、1956年4月)p. 23~24、第10号『詩科』(詩科の会、1956年7月)p. 25

²⁶ 田代俊一郎、前掲書(注2番)p. 86

²⁷ 安新木利『サークル村の磁場』(海鳥社、2011年)

²⁸ 九州派メンバーの多くは、美術作家以外の生業を持ちながら作品を制作し、また各職場の労働組合活動に積極的に参加していた事例もある。皆島万作「元九州派へ」(『九州派展』、前掲書、注2番)p. 154、黒田雷児「異説」(『九州派展』、前掲書、注2番)p. 17、山口洋三、前掲書(注2番)p. 160

は様々であった。例えば、文学サークルの活動は詩や短歌に限られず、農村の青年団との手紙のやりとり、炭坑町のルポルタージュなども行われていた。とはいえ、雑誌『サークル村』の誌面全体を通して最も多かったのは詩作品であった。そして、『サークル村』参加者の多くは労働者や農民であったため、それらの詩作品にも、炭鉱夫や農民の生活と関連したテーマを扱ったものが多い。例えば、炭鉱町の描写に仮託して作家自身の苦悩を表現した山本詞の「柾の下にて」や「荷圧」、あるいは、中鶴炭鉱の坑夫たちをテーマにした大長静代の「断層」などが見られる。その他に、労働組合の立場から文学について考えた小論文や、炭鉱事故をルポルタージュした写真作品「裂」、東見初炭鉱の文学サークルと八幡製鐵社内の文学サークルが交換した手紙も確認される²⁹。また、『サークル村』の挿絵には労働者をテーマにした版画も見られる³⁰。以上のような事例から、『サークル村』では地域社会と労働者に関わる主題への関心が非常に高かったと言える。

さらに、『サークル村』には、前節で論じた三つの詩の同人誌との密接な関連が指摘できる。『サークル村』を創刊した谷川雁は、『母音』と『九州詩人』の同人として活動しており、『サークル村』の中心メンバーである森崎和江もまた『母音』の同人であった。他方、『サークル村』の中心的な編集者であった田中巖は、〈ペルソナ〉展に参加した詩人の一人で、『詩科』の同人でもあった。また、田中巖は、編集を担当しただけではなく、佐賀県杵島の炭鉱見学記や、そこでの炭鉱労働者に関するルポルタージュ、そして一般労働者たちの生活を主題とした詩作品など、当時の九州圏の労働者たちに関する多様な文学作品や文書を『サークル村』に活発に寄せている³¹。

²⁹ 山本詞「柾の下にて」「荷圧」『サークル村(復刻版)』不二出版、2006年(1958年9月)p. 20~21、大長静代「断層」(『サークル村(復刻版)』、1958年11月)p. 35、岩田まき「労組から発禁をくった山田文学」(『サークル村(復刻版)』、1958年12月)p. 26、上野英信「裂」(『サークル村(復刻版)』、1958年10月)p. 26、花田克己「ダラ幹の演説をぶち壊せ(東見初炭鉱)」(『サークル村(復刻版)』、1959年1月)p. 22~23、永淵竜男「さらに深く地の底を這え(八幡製鉄)」(『サークル村(復刻版)』、1959年1月)p. 24

³⁰ 「挿絵(上田博の作品)」(『サークル村(復刻版)』、1958年10月)p. 2

³¹ 田中巖の作品として、「杵島よいとこ」(『サークル村(復刻版)』、1958年9月)p. 8、「見えない鬼を通して」(『サークル村(復刻版)』、1958年11月)p. 39、「はじまり」(『サークル村(復刻版)』、1959年1月)

また 1958 年 11 月号の『サークル村』に、『九州詩人』第 8 号掲載の詩作品、外村一男の「恐怖」が再掲載されており、このことは『サークル村』と『九州詩人』の関係の深さを示している³²。他方、『詩科』第 14 号(1957 年 9 月)掲載の「九州詩人祭懇話会」の報告にも注目したい³³。その行事には『サークル村』中心メンバーである谷川雁、森崎和江、福森隆が参加し、またこの三人は『詩科』が主催する詩集の合評会にも参加している。特に谷川雁は『詩科』の同人たちや、その他の詩人たちと一緒に「現代詩研究会」を開いていた³⁴。以上のように、『サークル村』は『詩科』『九州詩人』『母音』とも密接な関係を持っていたのである。

さて、これまで述べたように地域社会に関心を持ち、『詩科』『九州詩人』『母音』といった詩の同人誌とも密接な関わりがあった『サークル村』は、同時代・同地域に活動していた九州派とも交流を持っていたことが確認される。表現を通して労働者たちの連合を志向した『サークル村』と、制作方法において多様な試みを志向する九州派。このように活動の性質を異にする両者ではあったが、両者の交流は、『サークル村』の福森隆が九州派の寺田健一郎に絵を学ぶようになった頃から始まったことが知られている³⁵。さらに、1959 年に九州派の桜井孝身が『サークル村』の谷川雁を招待し、福岡市の農民会館で、九州派全員参加の講演会を開いたことが、田代俊一郎と山口洋三それぞれによって指摘されている³⁶。両者はそれぞれに、九州派の寺田健一郎や八柄雄高の描いた『サークル村』の表紙絵・挿絵を紹介しながら、九州派の作家が個人的に『サークル村』と交流を持っていたことがあると論じている。

本論ではさらに、山口は論じていないが重要であると思われる、次の点に着目したい。すなわち、〈全九州アンデパンダン〉展における『サークル村』と九州派との関係についてである。九州派は、

p. 19、「国鉄モラリズムの思想」(『サークル村(復刻版)』、1959 年 6 月)p. 40 等がある。

³² 外村一男「恐怖」(『サークル村(復刻版)』、1958 年 11 月)p. 18～19

³³ 第 14 号『詩科』(詩科の会、1957 年 9 月)p. 1

³⁴ 第 16 号『詩科』(詩科の会、1958 年 4 月)p. 23

³⁵ 田代俊一郎、前掲書(注 2 番)p. 86

³⁶ 田代俊一郎、前掲書(注 2 番)p. 87、山口洋三、前掲書(注 2 番)p. 154～155

1960年6月に第1回〈全九州アンデパンダン〉展を開催したが、この展覧会は、九州派主催の2回の〈九州アンデパンダン〉展(1958年9年)に続く、九州派にとって非常に重要な展覧会であり、九州派メンバー全員に加え、北九州在住の作家を含む、より大規模な展覧会として企画されていた。

ここで注目したいのは、九州派メンバーではない桜井浩一が〈全九州アンデパンダン〉展の実現のための中心的人物であったことである。九州派の解体後の1981年8月に行われた九州派座談会での桜井孝身と菊畑茂久馬の発言によると、〈全九州アンデパンダン〉展の開催場所が北九州に決まったことから、北九州在住の桜井浩一に〈全九州アンデパンダン〉展の仕事を任せることになった³⁷という。また、田代俊一郎は、桜井浩一をこの展覧会の「組織者」と述べている³⁸。このように九州派にとって非常に重要な展覧会の中心人物として参加していた桜井浩一は、『サークル村』の表紙絵と挿絵を、創刊以来最も多く、継続的に描いた人物の一人でもある³⁹。また、桜井と同じく『サークル村』の表紙絵・挿絵を多く、継続的に描いたもう一人の作家上田博も、九州派作家ではないが、〈全九州アンデパンダン〉展に参加し、『むら』という作品を出品していることが確認できる⁴⁰。

九州派と『サークル村』との交流に関して、谷川雁による招待講演、作家個人同士の交友関係、『サークル村』表紙絵・挿絵のうえでの交流、といった諸点については、先行研究でも指摘されてきた。さらに本論では、これまで見落とされていた点として、『サークル村』の重要人物であった桜井浩一と上田博が、前述のように〈全九州アンデパンダン〉展に深くかかわっていたことを補足しておきたい。また、山口も指摘しているように、九州派の寺田健一郎と八柄雄高が、『サークル村』に表

³⁷ 桜井孝身、田部光子、オチ・オサム、尾花成春、小幡英資、宮崎準之助、石橋泰幸、大山右一、谷口利夫、大黒愛子、菊畑茂久馬「九州派座談会記録」(福岡画廊、1981年8月)p. 21(本資料は福岡市美術館から提供していただいたものである。)

³⁸ 田代俊一郎、前掲書(注2番)p. 131~132

³⁹ 『サークル村(復刻版)』(1958年9月号~1960年5月号)

⁴⁰ 「出品作家、作品リスト」『全九州アンデパンダン展』八幡市美術工芸館、1960年6月(本資料は九州派に関する資料調査の時に、福岡市美術館から提供していただいたものである。)

紙えと挿絵を描いたのは1958年12月から1960年3月までであり、九州派が谷川雁を招待したのは1959年5月であるが、これらが時期的に、〈全九州アンデパンダン〉展が開かれた1960年6月にほぼ一致していることも指摘しておきたい。こうして、この時期に九州派と『サークル村』は非常に接近し、個人同士のレベルにとどまらず、集団同士のレベルにおいても交流を持つようになっていた可能性も否定できない。

これまでの議論で、『サークル村』は、〈ペルソナ〉展と密接な関わりを持つ『詩科』『九州詩人』『母音』とも強い結びつきがある、ということを確認できた。このことは、九州派と『サークル村』の間にもより積極的な交流関係を想起させるような傍証として有効であると思われる。また、『サークル村』の文学作品や文書に頻繁に見受けられる、地域社会の現実やそこでの労働者たちの姿を表現しようとする意識は、初期の九州派の一部のメンバーが、テーマに据えた社会的な問題意識と類似している。これらのことから、九州派と『サークル村』との交流が特に活発になったと思われる〈全九州アンデパンダン〉展前後の時期に、両グループはある程度共通した意識を抱いて活動していたと考えて良いように思われる。さらに、本論は、〈全九州アンデパンダン〉展を、九州派を含む九州諸芸術グループと、『サークル村』のメンバーの多くを占めていた一般労働者たちとが共有していた大衆的な社会意識が、作品を通して表現されていたことを象徴的に示す展覧会とも見なしたい。中期以後の九州派は、このような大衆路線から離れてゆくが、こうした路線から歩み始めた九州派の抱いていた社会意識は、九州派と九州の詩人や労働者たちの交流を可能にした九州圏の共有意識であり、初期九州派の作品は、この共有意識の一側面を具現化していたのではないかと。

結びに—九州派の再考察にむけての提案

本論は、まず、1957年に結成され、60年代の後半まで活動した九州派について、グループ初期には社会的主題を持つ作品が相当数見出せることに注目した。九州派の初期作品の中には、菅生事件と原爆実験、あるいは安保闘争などの社会問題や、とりわけ九州で起きた三池闘争や炭鉱

労働者に関わる問題を、その主題にしているものが確認できた。また、それらの作品は、少なくとも九州派が結成される 1957 年から 1961 年までの間に集中的に制作されていることも注目される。このように九州派の初期作品に社会的な主題が多く見られるということは、この時期の九州派の思想的性格の一側面を示していると思われる。

次に、九州派と九州圏で発刊されたいくつかの雑誌との交流関係を探った。まず、九州派の前身とも言える〈ペルソナ〉展と密接な関わりを持つ三つの同人誌『詩科』『九州詩人』『母音』に注目した。これら三誌には、当時の社会のありようをテーマにした詩作品が多く見られるが、中でも〈ペルソナ〉展に直接に参加した詩人の作品には、当時の社会問題や地域労働者の問題への関心の高さが顕著に表れている。また、それらの詩作品で扱われていたテーマは、初期九州派の作品に頻繁に見られるテーマに、ほぼ一致している。

さらに、九州派結成とほぼ同時期に創刊され、地域の労働者たちが主体となっていた雑誌『サークル村』に注目した。九州派と『サークル村』との関係について、九州派の作家が個人的に『サークル村』の表紙絵と挿絵を描いたことなどは先行研究でも指摘されてきた。しかし、そうした交流以外に、九州派主導の〈全九州アンデパンダン〉展において、『サークル村』の中心人物が非常に重要な役割を担っていることなどから、九州派と『サークル村』の間には、より積極的な、集団レベルでの交流も想定して良いように思われる。さらに、『サークル村』に見られる詩作品や文書は、地域社会やその地域の炭鉱夫たちの労働状況を表現しているが、そうしたテーマも九州派のメンバーが初期作品で選んだ社会的テーマと類似している。

以上のことを踏まえると、九州派の初期作品に見られる社会的テーマは、同時期に交流していた『詩科』『九州詩人』『母音』と『サークル村』と九州派との関わりにおいて共有されていた、社会的意識の表現であるということが考えられる。ただし、本論は、九州派がこれらの雑誌との交流によって社会的意識を形成し、初期の絵画作品に反映させた、と論じようとしているのではない。本論の立場としては、九州派がグループ初期からそうした問題意識を持っており、その意識を作品化する動機と意志は、九州圏の地域状況から生まれ、育てられたのだと考えたい。

九州派と『母音』『詩科』『九州詩人』にはメンバーの重複すら見られること、同人誌同士の交流も盛んであったこと、そして九州派主導の〈全九州アンデパンダン〉展において、『サークル村』の主要人物が重要な役割を担ったこと、さらに九州派と関係の深い『母音』『詩科』『九州詩人』が『サークル村』とも交流していたことは、特に注目される。これらの諸点から、九州派を含む『母音』『詩科』『九州詩人』と『サークル村』に共通して見られる社会的意識は、各グループにおいて別個に生じたものではなく、九州圏に存在していた種々の諸集団において、ある程度総体的に醸成されたものであり芸術家や詩人は、その意識をそれぞれの作品において表現していたのだ、という見方が出来ないだろうか。即ち、初期九州派の一部の作品に見られる社会的意識は、九州派によって独立に生成されたのではなく、九州派を含む九州の諸芸術集団や一般労働者の集団において組成され、共有されたものではないか。そうして、九州派の初期作品に見られる社会的主題は、こうした社会意識が引き起こす全体的なうねりの一つとして捉えることが可能なのではないかという観点を本章の結びに提案する。

次の章では、九州派の女性作家として社会的主題を継続的に表現していた田部光子の作品について考察したい。

第2章. 集団的共感を求めて—田部光子の作品のテーマに関する一考察

はじめに

1950年代の日本美術界に誕生した、様々な前衛グループは、それ以前の時期には見られない作風やジャンルの変化を示し、それぞれに注目すべき活動の証跡を残している。その中でも注目されるのが、女性作家の存在と、彼女らの作品群ではないかと考えられる。1950年代の諸前衛グループに確認される女性作家の存在としては、〈九州派〉(1958年結成)の田部光子、大黒愛子、中西和子、長頼子と、〈具体美術協会〉(以下〈具体〉、1955年結成)の田中敦子、そして〈ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ〉(以下〈ネオ・ダダ〉、1960年結成)の岸本清子などが挙げらる。全体的に女性作家たちの数は少なかったが、彼女たちの作品活動は当時のメディアや評論家たちに注目されていた。その中で、本章で扱う九州派において確認される女性メンバー、特に田部光子の作品には一定のテーマの、持続された模索が見られると考えられる。

前章に言及したように、九州派に関する研究は、1988年福岡市美術館で開かれた〈九州派〉展の以来、黒田雷児の本格的で持続的な研究をはじめ、九州派に関する論文や本が発表されているが、その中で、女性作家の田部の作品に関する研究は、限定的である。田部光子に関する資料としては、田部光子本人が書いた『着信人払い地球郵便局』(華書房、1984年)、『受胎告知』(花書院、1997年)、『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(西日本新聞社、2001年)と、河野信子との共著『夢劫の人—石牟礼道子の世界』(藤原書店、1992年)と、田部の今までの活動と作品を紹介した『田部光子—Recent Works』(ギャラリーとわーる、2002年)が挙げられる⁴¹。これらの本は、田部の現存する作品を理解できる資料として、また田部の作品世界の全体を理解するものとしても

⁴¹ 田部光子『着信人払い地球郵便局』(華書房、1984年)、田部光子『受胎告知』(花書院、1997年)、田部光子『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(西日本新聞社、2001年)、河野信子・田部光子共著『夢劫の人—石牟礼道子の世界』(藤原書店、1992年)、『田部光子—Recent Works』(ギャラリーとわーる、2002年)

重要な参考資料になっている。特に、『田部光子—Recent Works』は、田部の展覧会の履歴を資料として集めており、彼女が九州派の一員として活動した時期(この時期を「九州派期」と呼ぶことにする)の作品のみならず、1990年代以後の最近の作品までを時期ごとに紹介している。とはいえ、田部の作家活動について、何かしらの統一的な観点を示すような研究は、果たされていないのが現状である。

また、田部の作品を紹介した展覧会としては、2005年7月に栃木県立美術館で開かれた〈前衛の女性1950～1975〉展が注目される⁴²。この展覧会では、50年代の女性作家たちの一連の活動傾向をよく纏めており、特に田部の九州派期に見られる作品傾向をよく示している。この展覧会の企画者の一人である小勝禮子による「戦後の『前衛』芸術運動と女性アーティスト1950～1960年代」⁴³には、5、60年代に見られる活発な女性作家の活動が、時期ごとに詳しく紹介されているが、とりわけ、1950年代後半に見られる前衛グループの誕生と、女性作家が制作した前衛芸術ジャンルの多様化傾向について論じる段において、田部の作品に関する言及が見られる。この箇所において小勝は、九州派期に制作された田部の作品について、作品の主題性や女性性の表現などを指摘しており、田部の作品傾向の変化をよく示している。しかし、この論文での田部の作品研究は、九州派期に限定されており、今でも活発に作品制作をしている現存作家としての、九州派期以後の田部作品に関する論考は欠けている。

また、田部の作品や活動履歴を詳細に論じている、同じく小勝禮子の「田部光子試論—前衛を超えて」(『美術運動史研究会ニュース』93号、美術運動史研究会、2008年5月)も確認される⁴⁴。この論文では、田部の出生時から作家になるまでの生活、そして作家になってから今までのあまり知られていない田部の作品活動を紹介している。特に、この論文の最大の特徴は、田部の生涯を

⁴² 『前衛の女性展 1950-1975』(栃木県立美術館、2005年)

⁴³ 小勝禮子「戦後の『前衛』芸術運動と女性アーティスト 1950～1960年代」(『前衛の女性 1950～1975』栃木県立美術館、2005年7月) p. 9～29

⁴⁴ 小勝禮子「田部光子試論—前衛を超えて」(『美術運動史研究会ニュース』No.93 美術運動史研究会、2008年5月)

総体的に捉えて、作品を理解する態度を取り入れている点にあると考えられ、このことにより、本論文の作品論は、より説得力を得ていると考えられる。しかし、小勝禮子がこの論文で言及している田部の作品も、九州派の時に制作した作品(1957年に九州派結成～1968年に九州派解体)に限られており、田部の作品に関する本格的な論文であることは間違いないとしても、その以後に見られる作品の特徴についての考察はなされていない。

1988年の〈九州派〉展の図録に掲載されている黒田雷児による論文「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」(福岡市美術館、1988年)は、最初に見られる田部の作品論として、その特徴を詳細にまとめており、また、同じく黒田による書物『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年)に見られる田部の絵画論やパフォーマンス論に関しても、その特徴をよく論じている⁴⁵。しかし、二つの論文に扱われている作品は、依然として、九州派期の作品論に止まっている。また、田部のパフォーマンスに関しては、ヨシダヨシエの『九州派』の英雄たち(『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』造形社、1982年)に、当時のイベントの雰囲気と共に詳細に描写されている⁴⁶。特に、田部が九州派期に試演したパフォーマンスを参加した観覧者の視点から説明し、評価している点は、重要な資料として考えられる。

以上のように、これまで田部の作品を紹介した論文や書物の考察対象は、九州派期に制作された田部の作品に限られており、それ以後の作品が、九州派期の作品とどのような関係を持ちながら、変化していくのか、という観点は欠けている。また、小勝禮子が田部の作品論について「当時の前衛美術の先端である斬新な手方を使って、社会性とジェンダーを渾然と融合させたのが、他の九州派の作家たちとは異なる田部独自の特徴」と論じた観点については、九州派期に制作された作品に限っては認められるが、その以後の作風やモチーフの変化は、論文の考察対象になっていな

⁴⁵ 黒田雷児「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」(『九州派展』福岡市美術館、1988年)p. 21～22、黒田雷児「第17章. 女性パフォーマーたち—挑戦と独立」(『肉体のアナーキズム』grambooks、2010年)p. 402～408

⁴⁶ ヨシダヨシエ「九州派』の英雄たち」(『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』造形社、1982年)p.

い。

本章では、まず、田部の初期作品(1956年～61年まで)に見られる社会的テーマと、そして社会的テーマと女性性(小勝が名づけた田部作品に見られる「ジェンダー」を、本章では「女性性」と呼ぶことにする)が融合された表現について、その経緯を考察し、社会的テーマと女性性の表現の特徴について分析する。次に、1961年から68年まで制作されたオブジェとパフォーマンスに表れている女性性を表現した作品を分析し、女性性というテーマの表現においての変化を考察する。また、九州派期以後に制作された作品に持続的に見られる社会的テーマと、女性性の表現の特徴を明らかにすることで、田部が作品を通して究極的に表現しようとするテーマに関する新たな観点を提案したい。

第1節. 初期活動と社会的テーマ(1956年～1961年)

田部光子の作品を考察してきた先行研究では、田部が九州派期に活動した作品群に関して、二つの側面が指摘されてきた。その一つは、九州派の初期メンバーの1961年頃までの作品に特徴的に見られるような、当時の社会的状況をテーマにしているという側面。二つ目は、女性作家特有の観点から女性性をテーマにして制作されているという側面である。まず、田部光子の作品を考察した先述の小勝の論文を踏まえて、田部の代表的な初期作品から考察する。

第1章でも論じたように、田部は九州派期の早い時期から社会的主題を扱った作品を制作しており、それ以後も社会的主題の作品を持続的に制作してきた。社会的主題が見られる田部作品の最初のものとして確認されるのは、1958年、第2回(九州派)展に出品された《魚族の怒り》(1957年、図12)である。作品に見られる造形は、「ある日行った水族館の魚のうろこの形から」⁴⁷作品のモチーフを取っていたという田部自身の言葉からも分かるように、田部は日常生活から着想したモチーフを作品に取り入れている。また、作品の主題も、周辺で日常的に話題になっている社会的事

⁴⁷ 柴田勝則「魚族の怒り」No. 258『エスプラナード』(福岡市美術館、2006年)

件から取り入れている場合が多い。《魚族の怒り》は、1950年代から継続したアメリカの水爆実験による被曝被害と、その実験によって人命が失われたにもかかわらず、実験事実を隠蔽しようとしたアメリカの行動に対する作家の怒りをテーマに表現したものである⁴⁸。また、この作品のテーマになった1954年の第五福竜丸被曝事件のほか、この作品が描かれたころの日本では、工場排水による水域汚染から水俣病が発生するなど、環境汚染の問題が社会に大きな衝撃を与えていた。このことに関連して山口洋三は、田部が1958年に開かれた〈九州詩画〉展で石牟礼に出会っていたことを指摘し、石牟は当時に水俣病について強い関心を持っていたこと、後にそれについての本を出版する人物でもあることを述べている⁴⁹。また、第五福竜丸事件においても、水俣病問題においても、被害水域の環境や生物の汚染が深刻な問題となっており、50年代初期のルポルタージュ絵画では、第五福竜丸被曝事件をテーマにしつつ、汚染された海や海洋生物をモチーフにした作品が確認される(図13-1、図13-2)。加えて、第五福竜丸事件にたいする関心の背後には、米軍基地建設反対などに代表される、50年代初期から高まり、広がりを見せていた反米感情を指摘できるであろう。従って、《魚族の怒り》は、水爆実験や工場排水による水域汚染という深刻な環境問題を主題に扱っているが、特にアメリカによる水爆実験を作品の主題にしたのは、環境問題のみならず、50年代当時の日本に一般的に見られた反米感情が反映されているからであると考えられる。この作品は、第五福竜丸事件というひとつの社会事件を通して、より一般的な環境問題や日米関係の問題などについての表現になっているといえる。

このように、特定の社会事件を通して、それに象徴されるより大きな主題を表現した作品群を、田部は、他にも多数制作している。例えば、田部はプラカードをモチーフにし、コラージュ技法で制作した5点のシリーズを1961年第3回〈九州派〉展で出品していた。いわゆる《プラカード》シリーズ(1961年)である。《プラカード》シリーズは、多様な社会状況や事件を主題に取り入れている作品と

⁴⁸ 柴田勝則、前掲書(注47番)同頁。

⁴⁹ 山口洋三「九州派とサークル村—その関係性をめぐるノート」(『「文化」資源としての「炭鉱」「ヤマ」の美術・写真・グラフィック・映画』目黒区美術館、2009年)p.155

して知られているが、田部は、九州派機関誌の『九州派』(第5号、1961年9月10日付)に、《プラカード》シリーズに関連して「大衆のエネルギーを受け止められるだけのプラカード」⁵⁰と述べている。この言葉は、作品のモチーフのプラカードについてのコメントと考えられるが、この言葉の通り、田部は《プラカード》シリーズにおいて、「大衆のエネルギー」と関連した多様な社会的テーマを扱っている。

まず、田代俊一郎が『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』に指摘している⁵¹ように、《プラカード》シリーズは、1960年のアメリカと日本との安全保障条約をテーマにしている。とりわけ、《プラカード》(1961年)シリーズのうち、《プラカード》(1961年、図14)と《プラカード》(1961年、図15)には、アメリカの国旗やアメリカ兵の軍靴を想起させる図像が描かれているが、これらアメリカ国旗や軍靴のイメージは、当時に強行採決された安全保障条約の非合理性を象徴的に表し、当時安保条約に反対した大衆の、「大衆的エネルギー」の表現として考えられる。加えて、田部はこの《プラカード》シリーズに、炭坑で配られていたチラシの切れ端を使ってコラージュ作品を制作していたと言われている⁵²が、例えば、《プラカード》(1961年、図15の部分)に見られる文字の部分や炭鉱争議と関わる女性たちの図像は、そうした炭鉱のチラシの一部分であろう。このような炭鉱労働者や炭鉱闘争を思わせるようなものをコラージュに使ったのは、以前、田部が富山妙子と共に筑豊地方の田川炭坑に取材に行った時の経験によるものと思われる⁵³。また、田川炭坑の炭鉱労働者たちによる闘争は、九州の三池炭鉱の労働者による三池闘争とほぼ同時期に起こっていたことから、三池闘争を間近で見聞きしていた福岡在住の田部にとって、これらの闘争は同じ根を持つ闘争として連続的に認識されていたと考えられる。また、福岡を含む九州地域では、三池闘争とほぼ同じ時期に起こった安保闘争とを結び付けて捉える意識があり、安保と三池の連帯闘争も起こっていた。以上

50 田部光子「プラカードの為に」(第5号『九州派』九州派事務局、1961年9月10日付)

51 田代俊一郎「作品主義の前に男と平等だった」(『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』花書院、1996年)p. 94~95

52 小勝禮子「田部光子試論—前衛を超えて」、前掲書(注44番)p. 9

53 小勝禮子、前掲書(注44番)同頁。

をまとめると、今取り上げた二点の作品(図 14、図 15)には、安保反対運動の「大衆的エネルギー」が表現されており、加えて後者(図 15)には、九州各地の炭坑に起こった労使紛争が、もう一つの「大衆的エネルギー」として安保闘争と結び付けて表現されている。

また、《プラカード》(1961 年、図 16)、《プラカード》(1961 年、図 17)、《プラカード》(1961 年、図 18)に描かれている地図のような図形も、ある歴史的イベントを表現している。小勝によると、この図形はアフリカを表現しているもので、とりわけ、1960 年に独立したアフリカのコンゴを念頭に置いた表現である⁵⁴。田部はコンゴの歴史的独立を讃えるために、自ら描いたアフリカ地図を無数の黒いキスマークで覆っている。実際にこれらの 3 点の作品には、キスマークの他に、黒人の写真や「ブラック」というカタカナの文字をコラージュした部分が見られる。独立までにコンゴが経験した闘争の歴史が地図の上に表現され、また独立を迎えるコンゴ民衆の喜びのエネルギーが地図を覆う黒いキスマークで表現されている。

以上 3 点の《プラカード》シリーズは、フランスとベルギーの植民地から解放されたコンゴの独立運動をテーマにしているものでもあるが、こうしたテーマ設定は、田部の中では、戦後にアメリカに従属させられていた日本の状態とそれにたいする反米運動と重ねあわされていたのではないかと考えられる。この点に関して、田部は《プラカード》シリーズについて、「高らかな笑いのもとに星条旗を破る為のカンパニアが組織でき」⁵⁵ようなプラカードとして構成したと述べている。この言葉は、《プラカード》シリーズが、安全保障条約への反対運動を「大衆的エネルギー」と捉え、「星条旗を破る」という、アメリカへの明確な抵抗を実現する為の「カンパニア」(=闘争)として表現していることを示している。このことは、後者の《プラカード》シリーズ 3 点においても、コンゴの独立事件を通して、当時日本社会が直面した戦後の日米関係に結びつけるものとして表現したと考えられる。

以上、田部の初期作品である《魚族の怒り》、《プラカード》シリーズは、それぞれに社会的イベントを

⁵⁴ 小勝禮子、前掲書(注 44 番)p. 7

⁵⁵ 田部光子「プラカードの為に」(前掲書、注 50 番)同頁、田部光子『美術ジャーナル』(No.43、1963 年 8 月号)p. 5、小勝禮子、前掲書(注 44 番)同頁。

テーマに取り入れ、さらに戦後当時の日本とアメリカとの関係を投射した表現であったと考えられるが、こうした点は、従来の田部に関する研究においても指摘されてきた。しかし、本章では九州派期に見られる田部の社会的主題をより包括的に捉え、田部の九州派期とその以後の近年の作品までを含めて、社会的主題の焦点が変化していく経緯を検討してみる必要があると主張したい。

こうして次節では、田部が1961年から1968年までに制作したオブジェや行ったパフォーマンスにおいて女性性を表現した事例を検討する。とりわけ、この時期に見られる田部の作品には、制作方法において既成作家(デュシャン)の作品を意識して表現していたことや九州派関連の展覧会、女性展、海外展といった多様な展覧会を通して、一貫した作品主題が見られることなどが注目される。

第2節. 女性性の表現—オブジェとパフォーマンス(1961年～1968年)

2-1. オブジェ—《人工胎盤》(1961年)

前節に論じたように、50年代の田部の作品主題にはアメリカに対する抵抗意識が主に見られたが、1961年から女性性に関する主題意識が顕著に見られるようになり、表現媒体においても、絵画からオブジェ、さらにはパフォーマンスへと広がってゆく。そのような変化が作品としてはじめて登場するのは、1961年に東京の銀座画廊で開かれた〈九州派〉展(1961年9月14日～19日)においてである。この展覧会では、九州派の参加作家たちが東京のひろく一般の観客の来場を意識していたことが窺える。例えば、彼らは「東京地方、九州派、突如来演、総員19名」と書いたポスター(図19)を制作し、また九州派メンバーの菊畑茂久馬が湯飲み茶碗に九州派と書いて配るなど、展覧会の宣伝のためにグループは様々な工夫を凝らしたようである⁵⁶。

この〈九州派〉展には、前節に述べた《プラカード》シリーズ5点と、《人工胎盤》(1961年)が出品されるが、これらの作品には共通して、女性性を想起させるモチーフの表現が見られる。これらの

⁵⁶ 『九州派展』(前掲書、注45番)p.24、田代俊一郎、前掲書(注51番)p.134

作品に見られる田部の女性性の表現に関しては、この展覧会を紹介している大衆週刊誌の『土曜漫画』(1961年10月20日号)の記事「女性器にいどむ芸術家たち」から確認される。この記事では、1961年に開かれた〈九州派〉展の全体的な印象を述べ、いくつかの出品作と出品作家たちを紹介しているが、とりわけ、田部の作品に注目し、彼女へのインタビューをも行っている。このインタビューにおいて田部は、「われわれの先祖が神体として男女の性器を拝んだ、あの気持ちを表現しなかった」⁵⁷と述べている。この発言は、田部が女性性の表現において、伝統的に先祖が持ってきた性器に対する身近な、あるいは、親密な感情や感覚を作品に表現しようとしていたことが窺える。

田部がこの展覧会に出品した各々の作品に見られる女性性の表現のうち、まず注目されるオブジェ作品が、《人工胎盤》(1961年)(2004年に再制作、図20)⁵⁸である。この作品は、小勝の論文「田部光子試論—前衛を超えて」(『美術運動史研究会ニュース』第93号 2008年5月)でも述べられているように、当時に制作された作品がすでに燃やされてしまい、その後、熊本市現代美術館の依頼によって2004年に再制作されたものが、現存作品として残っている。作品の形状や作品名から明らかな通り、この作品は女性の下腹部、特に子宮を作品化したものであるが、2004年の再制作の時に田部が書いた「再制作メモ」⁵⁹によると、この作品は、女性のマネキン人形の下腹部から脚の付け根のところまでを切り出し、上下をひっくり返して設置したものである。作品の表面にはアスファルト・ピッチの下地に白いパテを塗り、下腹部の中央部に大きな穴をうがち、その周縁部を、真綿と脱脂綿、そして特殊針とピンポン玉を使って装飾した。穴の中には、真空管と電気コードを入れこみ、女性の子宮を表現している⁶⁰。田部はこの作品を制作した重要な動機として、自身の妊娠経験を言及している⁶¹が、実際にこの作品を出品した時の田部は妊娠5ヶ月目であった⁶²。そのよう

⁵⁷ 「女性器にいどむ芸術家たち」『土曜漫画』(1961年10月20日)p. 33

⁵⁸ 本来この作品が出品された時の作品名は、上記の《人工胎盤》ではなく《無題》だった。「女性器にいどむ芸術家たち」、前掲書(注57番)p. 32

⁵⁹ 小勝禮子、前掲書(注44番)p. 4

⁶⁰ 田代俊一郎「世界の諸潮流がキャンバス染めた」、前掲書(注51番)p. 94～95

⁶¹ マーレン・ゴツィック「田部光子—アーティストとして女性として」『田部光子—Recent Works』(前掲書、注41番)p. 14

な状況の中で、さらに絵画教室の仕事と作品制作に追われていた田部は、1961年に発行される九州派の機関紙『九州派』(5号、1961年9月10日付)において、「人工胎盤ができれば、はじめて女性性は、本質的に解放されるのだけれど」⁶³と述べ、また『美術ジャーナル』(1963年8月号)にも、同じく《人工胎盤》に関連して、「真の女性の解放は、妊娠から解放されなければありえない」⁶⁴という発言が見られる。このように、当時の田部は女性の妊娠と女性解放とを結び付ける意識を持っていたことは確かである。事実、《人工胎盤》に見られるマネキン人形の下腹部を上下逆さまにして、子宮のような空洞部分の周囲に綿や太い釘のような特殊針をあしらう表現は、痛みに満ちた子宮の形を、よりグロテスクに表しており、女性解放を訴える作家の意識を、より効果的に表現したと言えるだろう。小勝はこの《人工胎盤》について、「世界でも稀なジェンダー意識による先駆的な作品」⁶⁵と述べているが、この点に関しては、田部自身も述べているように、《人工胎盤》が制作された当時は「ウーマンリブもフェミニズムもジェンダーも日本に入っていない頃」⁶⁶であり、この作品に関する「対外的な評価や女性たちによる意見や関心もあまりに少なかった」⁶⁷という田部の言葉から、当時女性性の表現に関する関心は消極的であったことが分かる。とはいえ、前述した田部の女性性の表現において、伝統的に先祖が持ってきた性器に対する身近な、あるいは、親密な感情や感覚を表現しようとしていたことや、特に《人工胎盤》において、田部の個人的な経験に動機付けられたモチーフの表現であるということは、女性一般という、より集団的共感を得る可能性を秘めていたのではないかということも、ここに指摘しておく。

続いて、これらの作品に表現された女性性は、必ずしもジェンダー意識の問題に回収されない

⁶² 田部がこの時の〈九州派〉展の展覧会費用の20万円を妊娠服の中に入れて運んでいた。田代俊一郎、前掲書(注51番)p.80、田部光子「6.人工胎盤」『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(前掲書、注41番)p.21

⁶³ 田部光子「プラカードのために」『九州派』(前掲書、注50番)p.7

⁶⁴ 田部光子『美術ジャーナル』(前掲書、注55番)同頁。

⁶⁵ 小勝禮子、前掲書(注44番)p.6

⁶⁶ 田部光子「6.人工胎盤」(前掲書、注41番)p.21

⁶⁷ 小勝禮子、前掲書(注44番)同頁。

側面が指摘できるということを、本章では指摘しておきたい。例えば、今述べてきた《人工胎盤》について言えば、この作品の形状や白を基調とした色合いは、マルセル・デュシャンの《噴水》(1917年)を思い起こさせるのではないだろうか。さらに、その形状や色合いも然ることながら、《人工胎盤》は前述したように、既製品、すなわちレディ・メイドのマネキンの下腹部をひっくり返して用いて制作している。言うまでもないが、デュシャンの《噴水》もまた、レディ・メイドの男性用小便器をあえてひっくり返して展示する作品である。後年に田部が制作した作品《デュシャンの旅》(1997年、図21)は、デュシャンの《トランクの中の箱》(1936-41年、図22)と同様、分けられた木の箱のなかに今まで自身が制作した作品の主なモチーフを配置しており、さらに、デュシャンの《大ガラス》からの引用と思われる図形が確認できる。少なくともこの作品制作時には、田部がデュシャンの作品に高い関心を持っていたことは確実であろう⁶⁸。

次に、1960年代前半のパフォーマンスで見られる女性的モチーフを検討するが、ここにおいても、田部なりのジェンダー意識を窺わせる女性性の表現と、必ずしもジェンダー意識の問題に回収されない女性的モチーフが指摘できる。

2-2. パフォーマンス分析—《英雄たちの大集会》、「SNACK BOBO」でのハプニング、

〈グループ連合による芸術の可能性〉展でのパフォーマンス

九州派はグループの活動期間の間に、二度の大きな転換期を迎えるが、一度目の転換期といわれているのは、1962年に開催された大規模なパフォーマンスの集会、すなわち《英雄たちの大集会》である。《英雄たちの大集会》は、九州派メンバーが中心となりながら、「ネオ・ダダ」や「グループ音楽」など他グループからきた3名の芸術家⁶⁹(刃根康尚、小杉武久、風倉匠)と、東京からきた

⁶⁸ 田部はごく最近に制作されたオブジェ作品の《デュシャンの旅》(1997年)においてもデュシャンの影響が窺える作品を制作している。『田部光子—Recent Works』(前掲書、注41番)p. 83、91

⁶⁹ 3人の芸術家のうち、刃根康尚と小杉武久は60年代にフルクサスというグループで活躍しており、フルクサスは、60年代初頭ニューヨークのキャナルストリートを拠点に非集団ともいえる集団を形成してい

作家たち、評論家、そして地元福岡の作家たちが集まって開催された。(《英雄たちの大集会》に関する詳細は、第3章で論じる。)

田部光子も《英雄たちの大集会》に参加し、単独パフォーマンスを行っているが、田部が企画したパフォーマンス(1962年、図23)は、ストッキングだけを履かせた裸の女性のマネキン人形に、一晚中、釘を打ち続けるというものであった⁷⁰。また、田部はこのパフォーマンス以外に《英雄たちの大集会》の会場となった「白道屋」の二階の部屋を様々な性的な物品で飾っていた。この部屋の情景を、《英雄たちの大集会》に参加していた評論家のヨシダ・ヨシエは、「マネキンの首や乳房、スラリと伸びた足とストッキング、それにヌードのフォトコラージュをスクリーンにした田部光子の触感的な環境」⁷¹と描写している。そのうえで、さらに、ヨシダ・ヨシエは田部を含む九州派女性群の特徴はこうした「色情狂的表現」にあるとしている。《英雄たちの大集会》で行われた田部のパフォーマンスや、「白道屋」の二階の部屋に散りばめられた性的な品々は、《人工胎盤》において小勝が指摘していたような性的差異に基づいた問題意識(ウーマンリブやフェミニズム、ジェンダー)の表現としては認められるものの、こうした表現には、実際、ある集団の共感を得るような表現としては考えにくい。むしろ、ここには、より素朴に、田部なりの女性性の表現を様々に試みている過程であると捉えた方が、自然ではないかと考えられる。

《英雄たちの大集会》以後、田部はより積極的に、女性性を思わせるモチーフをパフォーマンスに取り入れるようになる。その一例が、1967年に福岡市の「SNACK BOBO」で開かれた詩画展

った一群のアーティストを示す。経済流通芸術とは別な方向で表現行為の社会化を試み、パフォーマンス、コンセプチュアル・アートなどジャンルを超えた無償の行為を行う。刃根康尚、小杉武久、風倉匠、長崎由美、田部光子の座談会「九州派を放談する(2)」『二千年の林檎—私の脱芸術論』(前掲書、注41番)p. 202

⁷⁰ このパフォーマンスは後に、尾野洋子があるロンドンの劇場で行ったハプニングの形と類似している。刃根康尚、小杉武久、風倉匠、長崎由美、田部光子の座談会「九州派を放談する(2)」『二千年の林檎—私の脱芸術論』(前掲書、注41番)p. 207

⁷¹ ヨシダ・ヨシエ「九州派の英雄たち」『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』(前掲書、注46番)p.

152

〈PAPA SNACK BOBO〉での、田部と尾花によるパフォーマンス(1967年、図24)である⁷²。(※表2-1)

(※表2-1)1962年～1967年まで田部が参加した展覧会、及び詩画展

展覧会名	年度、日時	田部が出品した展覧会や作品の性格
①〈英雄たちの大集会〉	1962年11月15日夜～16日朝	・マネキンに釘を打つパフォーマンス;女性の性的イメージの表現(福岡市、白道海水浴場の白道屋)
②〈渡米準備〉展	1964年 2月1日～2日	・田部、大黒、長頼子ら3人の女性だけ参加した渡米準備展(福岡市、天神ビル)
③〈APAP SNACK BOBO〉(詩画展)	1967年 7月30日～8月6日	・モデルに泡をつけるパフォーマンス;女性の性的イメージの表現(福岡市、SNACK BOBO)
④〈九州派女性作家〉展	1967年 9月11日～16日	・田部、大黒、長、野田の九州派の女性作家が参加、展覧会のテーマは女性らしい「結婚」(東京、揆画廊)
⑤〈グループ連合による芸術の可能性〉展	1968年 5月7日～12日	・田部、大黒によるミシンでペニス状のオブジェを縫い続けるパフォーマンス ・田部による、ヒョウタンを胎児の形にしたオブジェを洗濯機に入れて回す設置作品

(※表2-1、③)田部が演じるハプニングに尾花が補助するという形式で行ったとされているこのパフォーマンスは、ソファの上に裸体で横になっている女性のモデルに泡を塗りつける、という内容のものであった。「SNACK BOBO」での泡パフォーマンスは、「英雄たちの大集会」でのパフォーマンスと比べると、裸のマネキンではなく、実際の女性のヌードモデルを使って行っている点で、より積極的な性的表現が行われているといえる。また、人間そのものを芸術パフォーマンスの行為の対象にした点や、裸の女性モデルを「SNACK BOBO」という公共の場所で芸術パフォーマンスとして見せた点も、以前のパフォーマンスに比べるとより大胆である。芸術に女性性を想起させる表

⁷² 1967年7月30日～8月6日に行われた詩画展〈PAPA SNACK BOBO〉(福岡市、SNACK BOBO)でのパフォーマンスは、田部、尾花、大黒の他、詩人の福森隆、近藤源三と、映画作家の柳原陽茂が参加し、田部と尾花がヌードモデルに泡を塗りつけるハプニングを演じた。また、「SNACK BOBO」は尾花の弟の尾花新生が経営する中洲の Snackbar である。田代俊一郎、前掲書(注51番)p.146

現を果敢に織り込んでゆくという田部の態度は、1962年の《英雄たちの大集会》当時から一貫していると言えるが、それ以降1967年にかけて、田部の女性性の表現は堂々としたものとなり、より大胆さを増していると要約できるだろう。また、黒田の指摘のように、この時、田部の泡パフォーマンスは「当時としてもあまり新鮮なアイデアとはいいがたい」⁷³が、人間そのものを芸術パフォーマンスの対象にした点や、「SNACK BOBO」という福岡市内の公共の場所で行った点においては、パフォーマンスをより身近なものにし、パフォーマンスに表現された女性性を、より共感を呼びやすい表現として試みる一つの過程であったと考えられる。

一方、《英雄たちの大集会》が行われた1962年以降、女性性を強く意識する田部の様々な作品活動が見られるが、表(※表2-1)中の展覧会のうち、(※表2-1、②)〈渡米準備〉展と、(※表2-1、④)〈九州派女性作家〉展について見ておこう。〈渡米準備〉展(1964年2月1日～2日)は(※表2-1、②)、九州派が1964年に渡米展覧会を準備している時に、九州派の女性メンバー(田部光子、大黒愛子、長頼子)3人だけで、福岡市にて開催された⁷⁴。渡米展覧会は、女性だけの展覧会ではなかったものの、そのための準備展として位置づけられていた展覧会が、九州派の女性作家のみで開かれたという点は注目される。他方、「SNACK BOBO」での泡パフォーマンスが演じられた翌月には、(※表2-1、④)〈九州派女性作家〉展(1967年9月11日～16日)が東京で開催される。この展覧会には、田部光子、大黒愛子、長頼子、野田紀美子の4名の九州派の女性メンバーが参加しているが、当時の『美術手帖』の展覧会案内では、本展覧会を次のように紹介している。「女性らしく『結婚』をテーマに、妍ならぬ画技を競いあう。(中略)意図しているように、女性特有の嗅覚が今日的コミュニケーションのいとぐちをさがしあてるかどうか」⁷⁵。この記事からは少なくとも、女性は一般的に「結婚」に関心があり、女性が複数集まれば妍を競い合うものだ、というステレオタイプが、芸術に関心を持つ『美術手帖』読者の間でも共有されていたことが伺える。とはいえ、

⁷³ 黒田雷児「第17章. 女性パフォーマンス—挑戦と孤立」『肉体のアナーキズム』(前掲書、注45番)p. 407

⁷⁴ 田代俊一郎、前掲書(注51番)p. 114

⁷⁵ 「展覧会案内(東京)」『美術手帖』(美術出版社、1967年9月)p. 197

そうしたステレオタイプに対して、この記事の筆者や読者、あるいは、作家がどのような思いを抱いていたかは不明である。

以上の田部が出品した両展覧会の特徴をまとめると、両者とも女性作家だけで開いた展覧会という特徴があり、とりわけ、後者〈九州派女性作家〉展においては、作品に決められた主題に関する作家たちの意図は明確ではないが、少なくとも展覧会テーマを、当時の女性一般の関心が寄せられるような「結婚」に設定している点では、この展覧会はひろく一般の、特に女性の来場者を期待していたものであることが想像される。

それ以降の活動を見ていくと、(※表 2-1、⑤)1968 年福岡県文化会館で開かれた〈グループ連合による芸術の可能性〉展(1968 年 5 月 7 日～12 日)での田部のパフォーマンスにも女性性の表現といえる要素を指摘できるが、ここでは、社会の中での女性性という問題意識がはっきりと見て取れる。この展覧会は、1968 年まで 2 回の分裂を経ていた九州派メンバーが再び集まり、「セックス博物館」を展覧会の共同テーマとして定めて開催されたものであるが、九州派メンバーがグループとして開催したなかでは最後の展覧会となる。

田部はこの展覧会で、鏡に男女の姿を描いた作品を出品し、また大黒愛子との合同パフォーマンスを行っている。田部のこの鏡のオブジェと、大黒との合同パフォーマンスは、2 点とも性的イメージを表現した作品ではあるが、少し異なる観点が見られる。まず、鏡の作品(1968 年、図 25)は、裸体の男女が抱き合う姿が鏡に描かれている作品であり、この展覧会のテーマである「セックス博物館」を直接的表していると言える。この作品での男女の姿は、美しい性的イメージとして表わされており、このイメージを通して社会的問題意識を提示しているとはいいがたい。他方、この展覧会でを行った田部と大黒との合同パフォーマンス(1968 年、図 26)における黒田雷児の描写によると、田部と大黒が、「布で作った男性のペニス状のオブジェ[ママ]をミシンで縫い続ける」⁷⁶行為をし、その傍らには、「胎児に見えるゴムの臍がついたヒョウタンを電気洗濯機に入れてかき回す」展示物

⁷⁶ 黒田雷児「第 17 章. 女性パフォーマーたち—挑戦と孤立」、前掲書(注 45 番)p. 407

が置かれる。黒田は、この作品について「田部らしいジェンダー的観点が見られる」⁷⁷と述べているが、確かに、この作品には社会における女性性を批判的に捉える問題意識が指摘できるだろう。胎児と洗濯機は、普段、女性が担っている育児や家事労働を示し、育児と家事労働に翻弄される女性の姿を劇的に想起させるだろう。また、ペニス状のオブジェをミシンで縫う行為は、こうした労働を女性に押し付ける男性中心的社会への痛烈な批判として考えられる。このような表現は、男性中心的社会が女性に育児や家事労働を押し付けることによって、女性を抑圧しているという当時の現状に対する問題意識を示す表現ではないかと考えられる。

以上のことから、田部の作品に見られる女性的モチーフは、女性性を堂々と解放的に表現する側面と、社会において女性が直面している抑圧的状况に対する抵抗を示す側面とを指摘できるだろう。とりわけ、1968年の展覧会で田部が大黒と合同で行ったパフォーマンスでは、女性性の問題が社会的問題意識として明瞭に表れている。1968年当時にはウーマンリブ運動の高まりもあったことから、このような意識の表現は、女性一般に共感されるような主題であったことが予想される。こうした女性性の問題を含む社会的問題意識は、第一節で述べたように、九州派の初期の活動から指摘できることであるが、1968年以後の田部作品にも持続して見られる。こうした作品について、次節では林檎モチーフに注目して考察する。

第3節. 九州派期以後のモチーフ

3-1. 林檎モチーフ

田部の作品に表れるもう一つの重要なモチーフに、林檎モチーフが挙げられる。林檎モチーフは、田部の九州派期以後の作品を論じるに欠かせないモチーフであり、田部は多様な事物や人、社会事件を、林檎を用いて表現している。

まず、林檎モチーフの由来は、田部が幼少時代を過ごした台湾での思い出からと言われている。

⁷⁷ 黒田雷児、前掲書(注45番)同頁。

田部の言葉によると、台湾は亜熱帯気候であるため林檎はめずらしいものであり、それゆえ田部は、日本から林檎が木の箱に入って送られてくるのを嬉しく見ていたと回想している⁷⁸。また、田部の林檎について、非常に強い関心を持っていたことをよく表わしている文書もいくつか確認される。例えば、田部の著書『千年の林檎—私の脱芸術論』のなかには、林檎についての多数のエッセイが掲載されているが、その内容は「狂信的な林檎教である」⁷⁹田部の個人的エピソードから、北島広敏が田部に送った『林檎大全』3巻の話⁸⁰や彼が書いた『林檎の現象学』の話⁸¹、そして林檎のモチーフと関連した様々な映画、絵画、歴史、神話を紹介するエッセイなど⁸²、林檎について非常に広範囲な切り口から様々に書いている⁸³。

さらに、自身の作品における林檎モチーフについて、田部は、1999年にニューヨークでの個展を開催した折に、林檎モチーフの意味について次のように述べている。「アップルは、人類が初めて食べた食物です。アップルは、日本では健康のシンボルとして好まれています。ヨーロッパでは、不倫とか、毒とか、悪い意味も含めて、よく絵に描かれています。(中略)そのアップルは、観客の人々が、心臓に見えるとか、女性の子宮に見えるとかいろいろ言っていますが、私はそれを全て喜んで受け止めております」⁸⁴。また、2007年1月19日にギャラリー58で行われたトークイベントで田部は、田部自身にとって林檎は「女性の身体を象徴するもの」⁸⁵とも述べている。この発言に

78 田部光子「25. アメリカ林檎」『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(前掲書、注41番)p. 58～59

79 田部光子、前掲書、p. 46～47

80 田部光子、前掲書、p. 48～49

81 田部光子、前掲書、p. 58～59

82 田部光子、前掲書、p. 50～51(神話)、p. 52～53(映画)、p. 54～55(絵画)、p. 56～57(歴史)

83 田部の林檎モチーフで制作された約110点は、福岡県の甘木市黒川の黒川INN美術館に展示されている。黒川INN美術館は1996年廃校になった黒川小学校を再生させて2001年4月に開館した美術館である。田部光子、前掲書、p. 10～11

84 「インタビュー記事の要約」『田部光子—Recent Works』(前掲書、注41番)p. 51、田部光子『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(前掲書、注41番)p. 51

85 田部光子「1. 現代美術で村おこし」『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(前掲書、注41番)p. 10、小勝禮子「田部光子試論—前衛(九州派)を超えて」(前掲書、注44番)p. 11

基づくならば、作品の中の林檎のイメージは、一般的シンボルの上に女性の身体や女性性を象徴したものであると考えられる。このように、田部の林檎モチーフは、作家の個人的嗜好と記憶、そして人間にとっての一般的な林檎の意味、そして、女性性の象徴という、三つの側面を持つと考えるべきであろう。

林檎モチーフが登場する作品として注目されるのは、1963年に制作された《たったひとつの实在を求めて 1》(1963年)というタイトルを持った一連のシリーズである⁸⁶。この作品は、同一のサイズ4点の《たったひとつの实在を求めて 2~5》(1963年)を加えて、全5点のシリーズとして制作され、1964年に福岡市の天神ビルで開かれた九州派の女性メンバー3人(田部光子、大黒愛子、長頼子)による〈渡米準備〉展(1964年2月1~2日)で出品される。これらの作品のタイトルは抽象的であるが、実際、作品に見られる詳細の部分は、具体的な出来事や状況を思い起こさせている。

まず、《たったひとつの实在を求めて 1》(1963年、図 27)は、血を流しているかのようにペイントされた林檎が左側に配置され、その林檎の近くから、あたかも殺人犯が現場を後にして去っていったことを示すかのような矢印が伸びている。矢印の軌道沿いには、さらに2つの林檎が配置されている。《たったひとつの实在を求めて 2》(1963年、図 28)では、画面左側に赤林檎、右側には白林檎がそれぞれ一列になって配置されており、一見して、明確に分けられた二つの色の領域が目を引き。よく見ると、白林檎はくもりのない鮮明な白い絵の具で塗られているのに対して、赤林檎の上には、灰色の絵の具が垂らされている。《たったひとつの实在を求めて 3》(1963年、図 29)では、中央にジョン・F・ケネディ夫婦の写真が貼ってあり、その上下にある四角形の中央には、それぞれ、瞳のような図形が描かれている。そして、それぞれの四角形の上に流れ落ちる白い絵の具は、涙を思わせる。この作品の制作年度は1963年であることが確認されているが、このケネディ夫妻の写真は、1963年11月のケネディ暗殺事件を念頭において使用したものであろう。また、《たったひとつの实在を求めて 4》(1963年、図 30)には、赤い林檎が目標物としての的においてあり、《たったひとつの实在

⁸⁶ 《たったひとつの实在を求めて》(1963年)の5点の作品には、本来作品名には番号がついていないが、シリーズ作品の5点を区分するために、論者自志で番号を付けた。

在を求めて5》(1963年、図31)では、四つの赤い林檎が三つの標的に当てられ、その上には人が歩いた足跡が見られる。《たったひとつの实在を求めて》のシリーズ5点は、それぞれに、人間や人間集団の状態や振る舞いを象徴しているように思われるが、特に、このシリーズのうち1点には、特定事件のジョン・F・ケネディの暗殺事件を想起させる。田部は林檎モチーフを、ある社会事件と関わる人間や理解関係の集団を象徴するものとして用いているのではないだろうか⁸⁷。

また、林檎モチーフを用いた以上のシリーズ作品に、アメリカで生じた事件が直接的あるいは間接的に表現されているのは、これらの作品がアメリカで発表することを念頭に制作されたものであること(結局、田部の渡米は実現しなかったが、これらの作品は渡米のための〈渡米準備〉展に出展されている)によるものと思われる。《たったひとつの实在を求めて》シリーズの5点は、アメリカでの観覧者を意識して制作したと考えるべきであろう。

以上のように、田部は九州派期にすでに、林檎モチーフを用いた社会的テーマの作品を制作しており、それらの作品は、アメリカでの観覧者という、より多くの人々の共感を得るための表現ではないかと考えられる。このように、アメリカでの観覧者を意識した主題意識は、林檎モチーフと共に、田部がアメリカでの活動を本格的に開始する1990年代に入ってから、持続的に、作品に表われているが、この点に関しては次節で論じることにする。

3-2. 林檎モチーフから手話モチーフへ

前述した林檎モチーフは、1993年より継続的に制作される「アップル・シリーズ」⁸⁸において、前

⁸⁷ 林檎シリーズではないが、田部が当時世界情勢と関係がある事件を作品化した、もう一つの作品《タイトル未詳(ベトナム絵画と知られている)》(1965年)が存在する。この作品は1967年6月、サンフランシスコでの第2回九州派展に出品されているが、板6枚を屏風のように並べ立てて描いた作品である。『九州派展』(福岡市美術館、1998年)p.101

⁸⁸ 「アップル・シリーズ」の作品タイトルの表記は、田部が1994年代以後にアメリカで多数の個展や展覧会を開くことが多かったためか、《林檎シリーズ》という表記の代わりに、《Apple Series》という英文字表記のタイトルが多く見られる。本章において作品タイトルの表記は、田部の作品図録の『田部光子—

面に現れている。特に 1993 年から 95 年にかけて制作された「アップル・シリーズ」には、多様なテーマを取り入れていることが注目される。これらの作品は、1995 年 11 月 11 日から 30 日にかけてニューヨークのケスト・アイロンギャラリーで開催された田部光子の個展で出品されるが、このときに出品された作品は次の通りである。

まず、1993 年制作の、「アップル・シリーズ」そのものをタイトルにした《Apple Series》(1993 年、図 32)と、「アップル・シリーズ」に帰属される 2 点の《Apple Zoo》(1993 年、図 33・34)が確認されるが、これら 1993 年作の「アップル・シリーズ」では、印刷された絵や写真を構成的にコラージュしたり、立体的に作った林檎の造形物を画面四隅に配置したり、といった手法において、田部が「アップル・シリーズ」以前から持続的に試みてきた制作方法との共通点が見られる。さらに、他の出展作としては、1995 年制作で、やはり「アップル・シリーズ」に帰属される《ショパンの手》(1995 年、図 35)、《レオナルド》(1995 年、図 36)、《図書館》(1995 年、図 37)、《I Love N. Y. 》(1995 年、図 38)、そして 6 点以上の《The Universe》(1995 年、図 39・40)という作品群が確認できる。これらの作品においても、コラージュ技法と林檎の造形物が確認でき、さらに、これら作品の以後に「サイン・ランゲージ・シリーズ」において積極的に利用される手の形の彫刻的要素が先行的に確認できる。

これらの「アップル・シリーズ」の作品には、社会的事件に対する田部の具体的な関心が強く感じられるが、特にこれらの作品が出品されるニューヨークでの個展を意識し、制作されたものとして考えられる。まず、注目したい作品は、《Apple Series》(1993 年、図 32)であるが、この作品では、画面中央に巨大な赤い林檎を思わせる図形が描かれ、その上に、人体の様々な部分、腕や手、足、目、口がコラージュされている。特に作品の下部に見られる「AUGUST 6, 1945」という文字が注目されるが、これは広島に原子爆弾が投下された日を示している。さらに、画面の真中には痛々しい足首の図像がコラージュされており、その右側には、足首を指し示す手が配置されている。これはあたかも、原子爆弾で被害を受けた人の足を指差すことで、原爆の被害をアメリカの鑑賞者たち

Recent Works』(ギャラリーとわーる、2002 年)に掲載されたタイトルの表記に従った。

に強く訴えかけているように思われる。

また、同じく1995年の「アップル・シリーズ」の一つである《I Love N. Y.》(1995年、図38)にも、《Apple Series》(1993年)と同じ「AUGUST 6, 1945」という文字や、さらには「AUG 6, 1945 Hiroshima: Why America Dropped the Bomb」という文字列までもが見られる。また、6点以上制作されたと思われる《The Universe》の中でも、《The Universe》(1995年、図39)には、原子爆弾が爆発したときに発生した原爆雲の写真がコラージュされ、またもう一つの《The Universe》(1995年、図40)においても、上述した作品と同じく「AUGUST 6, 1945」という文字が見られる。後者の《The Universe》の場合は、中央の「X」と書かれた部分と、その下に見られる花の写真の部分を除けば、田部が同年に制作した《1945年》(1995年、図41)と殆ど同様の作品である。以上の作品もまた、いずれも、1945年の原爆投下に対する田部の関心の高さを明確に表しており、これらの作品を出品する個展会場がアメリカであることを強く意識したものであろう。

さらに、1996年以降、田部は、「アップル・シリーズ」の諸作品の中央部に共通して描かれていた林檎を思わせるモチーフを引き続き用いながら、上述した《The Universe》(1995年)で先行的に用いられていた手の形の彫刻的要素を、より積極的に作品に盛り込み始めている。例えば、1996年に制作された《Sign Language》(1996年、図42)において確認されるように、石膏でできた様々な形の手や足のつま先などが、林檎モチーフの周囲に配置されるようになる。これらの手の造形物は手話を思わせ、何か具体的な言葉を訴えかけているようにも思える。前述した林檎モチーフが中央に残され、その周囲の区画分けされた小部屋のような空間に、多様な形の手やつま先が配されている作品群は、「サイン・ランゲージ・シリーズ」に帰属される。また、これらの手やつま先は、前述した「アップル・シリーズ」と共通するコラージュ部分に見られる手やつま先などのモチーフとの連続性も想起させる。

「サイン・ランゲージ・シリーズ」は、1996年に制作された作品群と、1998年に制作された作品群に分けられるが、特に1998年作の「サイン・ランゲージ・シリーズ」は、田部自身が「ニューヨークブ

ロードウェイにあるペギーさんのスタジオを借りて製作」⁸⁹したと述べている。1998年制作の作品群は、前述した「サイン・ランゲージ・シリーズ」の特徴を表している作品、例えば、《手話〈Sign Language〉》(1998年、図43・44)もあれば、他方で、そのような特徴を持ちながらも、正方形の金箔や銀箔を画面に敷き詰める等の手法によって日本の伝統的な屏風絵を連想させる作品、例えば、《時空〈Time space〉》(1998年、図45・46)や《手話〈Sign Language〉》(1998年、図47・48)も見られる⁹⁰。

ところで、田部は1996年と98年に制作された「サイン・ランゲージ・シリーズ」においても、前述した「アップル・シリーズ」で取り入れられた社会的主題「広島原爆投下」と、田部の活動において継続的に見られるもう一つの側面、すなわち女性的モチーフが確認される。特に《Sign Language》(1996年、図42)の中央には、「アップル・シリーズ」でも繰り返し用いられていた広島原爆被害者の足を思わせる図像が再び登場し、他方、中央の林檎モチーフの左側には「女」という文字が見られる。また、広島原爆を象徴していると思われるその痛々しい足の図像の上には、全裸の女性写真が小さくコラージュされている。また、田部がアメリカで制作した作品群の一つである《手話 (Sign Language)》(1998年、図43)においても、画面中央に原爆被害者の足を思わせる同じ図像があり、その左上にはアメリカ国旗が描かれている。また、足の図像の下には「SORRY」と書かれた黄色いメモ用紙が見られ、この作品においても、広島原爆投下への問題意識が継続していることが明らかである。田部のこうした主題意識、すなわち女性性と社会問題を表現するという意識は、田部のなかで九州派期から、後の1993年からの「アップル・シリーズ」に、さらには1996年以降の「サイン・ランゲージ・シリーズ」へと、連続していると考えられる。

⁸⁹ 田部は1998年の作品群をアメリカで制作し、それらの作品を持ってワシントンDCで個展を開いているが、この個展に関して、日本では、『読売新聞』(読売新聞社、1998年10月28日付)で「日本の伝統的美術モチーフに九州本拠地に活躍の田部さん、ワシントンで初の個展、米愛好家の注目集める」という記事が見られる。『田部光子—Recent Works』、前掲書(注41番)p. 31

⁹⁰ フェルディナンド・プロッツマン「彼女自身の言葉で」『田部光子—Recent Works』(前掲書、注41番)p. 38

さらに、近年の作品のなかでは、《テロに勝つ》(2001年、図49)が目される。この作品は、2001年9月11日にアメリカで起こった貿易センター破壊のテロ事件をテーマにしているが、田部はこのテロ事件前に自身の個展のためアメリカに行く予定であったが、事件を受けてこれをキャンセルし、日本に居ながら、テロ事件後の衝撃と自身の感情を表現する作品を制作した⁹¹。この作品は、前述した1998年作の「サイン・ランゲージ・シリーズ」のように、正方形の金箔がキャンバスに敷き詰められていて、特に、この作品は、縦約160センチ、横約80センチの巨大なキャンバスを四枚並べた形式をとっており、1998年の作品以上に、明らかに屏風を模している(あえて言うならば四曲屏風の形式を模している)。四つのキャンバスの上には「ブルーのストロークが縦横に走り」⁹²、右と左の両端には手話のかたちをとった石膏の手が付着されている。さらに、この《テロに勝つ》に見られる石膏の手は、以前の「サイン・ランゲージ・シリーズ」で表れている手の形の彫刻物とは異なり、実際に、手話として意味を持った形で作られている。その手話は、一方が「愛」を意味し、他方が「一緒にいたい」⁹³を意味しているが、田部は本作品に関して「戦争は問題を解決する答えではない、というのを芸術の力で訴えたい」⁹⁴と述べており、これらの手話もまた、他者と共存する愛によってテロに打ち勝ってゆくという気持ちを表現しているのであろう⁹⁵。

以上、田部が1990年代以後作品に取り入れた林檎モチーフと石膏の手(話)の造形物について

91 『『テロに勝つ』制作—米事件の衝撃、画面に表現』『西日本新聞』(西日本新聞社、2001年10月23日付)、『『テロに勝つ』テーマに作品—福岡の画家田部光子さん』『読売新聞』(読売新聞社、2001年10月26日付)、『『テロに勝つ』美術、展覧会—田部光子展』『西日本新聞』(西日本新聞社、2001年11月6日付)

92 『『テロに勝つ』テーマに作品—福岡の画家田部光子さん』『西日本新聞』(前掲書、注91番)

93 『『テロに勝つ』テーマに作品—福岡の画家田部光子さん』、前掲書(注91番)

94 『『テロに勝つ』制作—米事件の衝撃、画面に表現』『西日本新聞』(前掲書、注91番)

95 田部は、この作品において手話の形を作品に取り入れた一つの理由として、「弱い者への思いやりや心の豊かさなどが芸術の力だと思」っていることを挙げ、芸術において他者に扱われていた身体障害者との芸術的共感を試みたことを述べている。田部光子「非芸術で遊ぶ—1999年アディロンダック大学(ニューヨーク州)で開催されたレクチャー付き個展での講習要旨」(『田部光子—Recent Works』、前掲書、注41番)p. 56

てみてきた。これらのモチーフを用いた作品群には、広島原子爆弾投下日が頻繁に表れており、また、九州派期から一貫して見られていた女性的モチーフも確認できる。これらのことから、田部は、日米関係といった社会的問題への関心と女性性の表現とを以前から一貫して継続しつつ、さらにアメリカでの活動を強く意識して作品を制作するようになったと考えられる。特に、《テロに勝つ》(2001年)において表現された「愛」と「一緒にいたい」の手話の造形物は、田部が今まで関心を持ち続けていた日米関係に留まらず、より広い意味における関係にまで共有、共感されうる主題を表現したモチーフと見なしたい。というのは、手話とはまさに、耳の聞こえない人と聞こえる人とを繋ぐ、コミュニケーションの手段だからである。林檎モチーフがはじめに見られる1963年以後や90年代に入ってから田部の作品に見られる社会的問題にたいする関心は、日本国内の具体的な社会的事件に限らず、世界中の国際的事件や関係にまで広がってゆくが、ともあれ田部の社会的問題にける熱意は一貫している。彼女が作家人生を通して一貫して追求しているのは、社会的事件を糧として、より多くの人々と通じ合うこと、連帯を実現してゆくことではないだろうか。

結びに

本論はまず、九州派の女性作家の一人の田部光子の作品を、九州派期とその以後の作品について、社会的テーマと女性性の表現が一貫して見られることに注目した。まず、田部の初期作品の中には、当時社会問題となっていた第五福竜丸事件による被害が《魚族の怒り》(1958年)において表現されており、また安保闘争と九州地域の炭鉱労働者の労働闘争が《プラカード》(1961年)シリーズのテーマとして取り入れられていることが確認された。また、それらの作品は、それぞれの社会的事件をテーマにしなが、当時の日本とアメリカとの関係が投影された表現となっていたことも注目される。このように田部は、初期作品において、具体的な社会事件を取り入れながらも、日米関係のような、より広い意識のもとで作品制作を行っている。

次に、田部作品において、もう一つの特徴的な側面、すなわち女性的モチーフについて検討した。例えば、《人工胎盤》(1961年)には、女性の性的モチーフを取り入れ、当時としては先進的な

ジェンダー意識のもとに、作家の個人的経験に基づいて、女性をめぐる問題を表現している。その反面、田部のインタビューによれば、そうした女性的モチーフは単にジェンダー的観点から取り入れたというだけではなく、先祖から伝えられてきた親密なモチーフとして採択されたという側面がある。また、この作品は、デュシャンの作品を念頭に制作された可能性についても指摘した。

一方、パフォーマンスにおける女性性の表現は、ジャンルの変化により、女性性を堂々と解放的に表現する側面と、社会において女性が直面している抑圧的状况に対する抵抗を示す側面とを指摘した。とりわけ、1968年の展覧会で田部が大黒と合同で行ったパフォーマンスでは、女性的モチーフが社会的問題意識の表現として明瞭に表れており、また、当時の女性解放運動の機運の高まりを考慮に入ると、このような意識の表現は女性一般に共感されるような主題意識になっていたと予想される。

続いて、田部作品において継続的に見られる林檎モチーフについて検討した。林檎モチーフがはじめて登場するのは、1963年から制作された《たったひとつの存在を求めて》シリーズにおいてである。このシリーズにおいて田部は、アメリカのケネディ大統領の暗殺事件を作品に取り入れている。このようにこれらの作品にアメリカでの出来事が直接的、間接的に表れているのは、このシリーズ作品がアメリカに渡るために制作されたものであったからと目される。その後、1990年代に制作された林檎モチーフを含む作品群は、手形の石膏造形物、1945年の広島原爆投下日の印字などを、しばしば伴っている。そうした作品群のうち、特に、《テロに勝つ》(2001年)においては、「愛」と「一緒にいたい」という意味を持つ手話の造形物が確認できる。こうした作品群からは、田部が今まで持ち続けていた日米関係への問題意識が、より広い意味における人と人との関係にまで展開していることが窺える。こうして、田部は、より多くの人間同士での共感、あるいは連帯の道筋を示そうとしたのではないだろうか。

第3章. 九州派における〈英雄たちの大集会〉考察

—他グループの作家と、「新現実集団」との交流状況から—

はじめに

九州派の活動において、作品制作のもう一つの隆盛といえるのが、1962年福岡市の白道で行われた大イベントの〈英雄たちの大集会〉である。九州派が結成された1957年以来、多様な展覧会と企画展を通して活発な活動をするなかで、グループ内部での公募展に関する意見の差と、批判的なグループ展評を理由に、1959年と1961年に2回のグループ分裂を経験するが、そのグループ分裂の危機を克服するべく提案されたのが〈英雄たちの大集会〉である。このイベントを通して、九州派の作品は、今まで制作してきた絵画作品から、部屋(室内)や室外でオブジェと身体などを利用した特定の作品を、個人あるいはグループによって瞬間的なハプニングを加えたパフォーマンスを行うものへと変化する。とりわけ〈英雄たちの大集会〉においては、九州派のメンバーのみならず、その当時パフォーマンスを行っていた他グループのメンバーや美術評論家、そして地域作家など、グループ外部の多数の作家の積極的な参加が注目される。

すでに論じたように、九州派においては、美術以外の芸術ジャンル(第2章の地域の詩雑誌)との交流が認められる。ここでは、九州派のパフォーマンスに関する以下に紹介するような先行研究において、専ら九州派の活動自体のみに焦点が当てられていることに着目し、あまり究明のされていないパフォーマンスという芸術ジャンルにおける他のグループとの交流を検討したい。

〈英雄たちの大集会〉に見られる他のグループとの交流関係を究明するために、まずは、そこで行われていたパフォーマンスが、どのようなものであったのか、また、パフォーマンスの歴史上のどこに位置づけられるかを、先行研究に負いつつ検討してみる。

まず、九州派の〈英雄たちの大集会〉がどのようなパフォーマンスであったかを究明するためには、

日本における美術家による身体行為の歴史的研究が有効である。黒田雷児によると⁹⁶、身体行為の歴史において大きな源流になるものが二つある。その一つは、大正期の新興芸術において村山知義に代表される1920年代の「MAVO」(1923年結成)の身体行為で、もう一つは1951年9月に瀧口修造を中心に結成される「実験工房」(1951年結成)のパフォーミング・アーツと、1955年に結成される「具体」(1955年結成)のアクションである⁹⁷。

村山知義が所属した「MAVO」については、白川昌生の『日本のダダ 1920～1970』に多数の写真記録があり、また五十殿利治の『大正期新興美術運動の研究』においても詳しい研究がなされている⁹⁸。また、50年代の「実験工房」と「具体」の身体行為に関しては、上に言及した白川昌生の『日本のダダ 1920～1970』で、「具体」に関する写真記録とグループの作家たちの証言が見られ、50年代の「実験工房」については、黒田雷児の『肉体のアナーキズム』の中で、グループの身体行為が詳細に究明されている⁹⁹。

黒田の著書では、1920年代「MAVO」の身体行為を、①「既存美術システムの抗議とマスコミへのアピールのための街頭示威」、②「ダンス、演劇の枠をはみ出した身体表現と身体そのものの作品化」、③「ジェンダー的、性的慣習に対する挑戦(女装、両性的官能性、造形作品や詩における享楽主義礼賛)」と示し、「実験工房」については、①「バレエを通じた身体表現と舞台装置による機械的美学」、②「既存モダニズムの美学内のものによるメディアの複合的な表現」、③「高級な芸術のための、舞台に限定された公演」と述べている。「具体」においては、①「身体表現よりは物質

⁹⁶ 五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』(スカイドア、1995年)p. 454～564、黒田雷児「第4章. 『反芸術パフォーマンス』前史」『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年)p. 100～116

⁹⁷ ここで言及された身体行為、パフォーミング・アーツ、アクションなどの言葉は、黒田雷児による『肉体のアナーキズム』に従ったものである。

⁹⁸ 白川昌生『日本のダダ 1920～1970』(書肆風の薔薇・白馬書房、1988年)p. 51～75、五十殿利治、前掲書(注96番)p. 594～607

⁹⁹ 50年代「具体」のアクションについては身体行為の歴史の中で「具体」を扱った白川昌生の『日本のダダ 1920～1970』(前掲書、注98番)を参考し、また「実験工房」を含むパフォーマンス史の全体的な流れについては黒田雷児『肉体のアナーキズム』(前掲書、注96番)を参考した。

複合と変容」の表現を重視し、②「デモンストレーションは集団的戦略の総体」として行い、③また「行為表現でも芸術と限定されたものとして舞台にだけ」行われた点と、④『『具体』による実験の殆どが造形芸術、モダニズム、純粹美学のなかでのもの」であった点を指摘している。

以上、黒田による「MAVO」、「実験工房」、「具体」に関する指摘は、パフォーマンスの歴史と形態、その意味を検討する前例となっている点で意義があり、また、50年代前半期のパフォーマンス系譜として参考になると考えられる。

一方、九州派と同時代の、50年代後半のパフォーマンスを扱った展覧会としては、1999年東京都現代美術館で開かれた『アクション—行為がアートになるとき』と、2004年京都国立近代美術館で開かれた『痕跡—戦後美術における身体と思考』がある¹⁰⁰。『アクション—行為がアートになるとき』は、1949年から79年の間に行われた国内外の一連のアクションを、当時の行為写真と年代順の詳細な説明によってまとめている。もともと、黒田雷児の指摘にもあるように¹⁰¹、日本からは「具体美術協会」(以下「具体」)、「ネオ・ダダオーガナイジヤ」(以下「ネオ・ダダ」)、「ハイレッド・センター」のみが紹介されており、50年代中頃から誕生した前衛グループが行うアクションの全系図を網羅しているとは言いがたい。

また、『痕跡—戦後美術における身体と思考』は、戦後の絵画からアクション、パフォーマンスまでを八つの項目(表面、行為、身体、物質、破壊、転写、時間、思考)に分け、それぞれに該当する作品と行為の「痕跡」を示した展覧会であり、戦後日本の作家は勿論、その時期に注目された外国の作家による作品も考察対象に入れている点において、戦後の前衛作品の流れを一挙に見せることに成功している。しかし、黒田雷児は、同展覧会について、欧米との比較の観点を含め、行為自体や物質自体の美学的な意味を重視して作品を扱っており、60年代の日本特有の背景を意図的に排除していると指摘している¹⁰²。この点について論者は、同展覧会に行為自体の美学的観

100 『アクション—行為がアートになるとき』(東京都現代美術館、1999年)、『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)

101 黒田雷児、前掲書(注96番)p. 536

102 黒田雷児、前掲書、同頁。

点に関する研究として重要な意義を認めつつも、九州派研究においては、社会的状況に敏感に反応した九州派の特色を踏まえ、パフォーマンスの考察を行うことが必要であると考え。

また、パフォーマンスを扱った著作として、針生一郎の『戦後美術盛衰史』、ヨシダ・ヨシエの『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』、赤瀬川原平の『いまやアクションあるのみ!』、千葉成夫の『現代美術逸脱史 1945～1985』、榎木野衣の『日本・現代・美術』が挙げられる¹⁰³。赤瀬川原平の『いまやアクションあるのみ!』は、同時期〈読売アンデパンダン〉展に出品されたオブジェやオブジェを利用したアクションについて述べられており、当時の前衛美術界の雰囲気と同展に出品された作品の全貌を検討できる著作であるが、九州派のパフォーマンスに関する言及は見られない。針生一郎の『戦後美術盛衰史』と千葉成夫の『現代美術逸脱史 1945～1985』の場合は、九州派を含む同時代の前衛グループの活動を通史的に扱っている点において意義があるが、九州派に関してはグループ初期に見られる作品と活動だけを扱っており、九州派のパフォーマンスに関する詳しい言及はない。

九州派のパフォーマンス自体を扱った論文のうち、特に〈英雄たちの大集会〉について詳細な研究を行っているのは、ヨシダ・ヨシエの『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』所収の『九州派』の英雄たち¹⁰⁴と、黒田雷児の『肉体のアナーキズム』の「第6章『直接行動』と『反芸術』1960～63—PRから挑発へ」中の〈英雄たちの大集会〉に関する論考である¹⁰⁵。双方に九州派のパフォーマンスに関する詳しい見解が見られるが、とりわけ、ヨシダ・ヨシエの著書においては〈英雄たちの大集会〉に関する詳細な描写と、直接に参加した一人としての筆者の意見が目される。

また、黒田雷児の研究は、九州派研究者による同時代の前衛グループに関するごく最近の研究

¹⁰³ 針生一郎『戦後美術盛衰史』(東京書籍、1979年)、ヨシダ・ヨシエ『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』(造形社、1982年)、赤瀬川原平『いまやアクションあるのみ!』(筑摩書房、1985年)、千葉成夫『現代美術逸脱史 1945～1985』(晶文社、1986年)、榎木野衣『日本・現代・美術』(新潮社、1997年)

¹⁰⁴ ヨシダ・ヨシエ『九州派』の英雄たち、前掲書(注103番)p.147～157

¹⁰⁵ 黒田雷児「第6章.『直接行動』と『反芸術』1960～63—PRから挑発へ」、前掲書(注96番)p.176～180

論文であるだけに、九州派に関する膨大な資料と明瞭な観点から、その活動を扱っている点で重要な論文である。ただし、以上のヨシダ・ヨシエと黒田雷児の著書では、九州派の〈英雄たちの大集会〉自体、あるいは九州派を含む各々の前衛グループの活動に関しては詳しく研究されているものの、パフォーマンスにおける九州派と他のグループとの交流関係やその関わりから考えられるグループの特徴についての言及はなされていない。

以上から、論者は九州派における第 2 回目の制作隆盛期といえる〈英雄たちの大集会〉と、その前後に当たる時期の九州派の活動を分析し、同一イベントに参加した九州派の作家たち、および九州派以外のグループから参加した作家たちの特徴を取り上げることにより、九州派がこの時期に行っていた他のグループとの交流関係と、その交流から導き出される九州派グループの特徴を究明する。また、九州派が意図した他のグループとの交流が、期間もグループも限定的でありながら、少なくともこの時期においては交流を通して多様なパフォーマンスが試みられたことを明らかにする。

ところで、身体行為、アクション、ハプニング、パフォーマンスなどの用語は、厳密な区分無しに混用される場合が多いが、本章では、舞台で行われるアーツ(音楽、演劇、舞踊)とは異なる身体表現を「アクション」とし、そのような身体表現の中でも瞬間的で無計画なアクションを「ハプニング」、順序や計画性のあるアクションを「パフォーマンス」と表記し、以上の身体を使うアクション、ハプニング、パフォーマンスなどの表現を「身体行為」と総称することをお断りしておく。

第 1 節. パフォーマンスの始まり—〈英雄たちの大集会〉の前と後

〈英雄たちの大集会〉は、1962年10月15日から16日まで、福岡市にある白道の海水浴場の「白道屋」で行われたイベントである。九州派メンバー10名(その内6名がパフォーマンスに参加し、他の4名は観衆として参加)と、主に東京を拠点にパフォーマンスを行っていた他のグループの作家たち(元九州派の木下新を含む8名)と評論家(ヨシダ・ヨシエ)、そして福岡の地元作家数名が集ま

り、自分たちの作品を展示するとともに多様なパフォーマンスを行った。このイベントのきっかけは、1957年にグループ結成した九州派が、展覧会を通じた作品制作と活発な活動を行う中で経験した、2回にわたるグループ分裂に関係する事件であった。

その事件の一つは、1959年に公募展出品に関する意見の差から九州派内部に紛争が起こり、その結果として、公募展出品を擁護した山内重太郎、オチ・オサム、菊畑茂久馬が「洞窟派」を結成する、第1回目の九州派のグループ分裂である。またもう一方は、1961年12月に、同年開かれた〈九州派〉展に対する批判的な展評を受け、グループ内で各メンバーが責任を追及し合い、その論争が解散の話となって第2回目のグループ分裂に繋がる。九州派は、グループ内部に起きたこの2回の事件を経て、分裂した状況を克服する方法を模索するが、それが1961年の再建案の会合であり、その会合から出た提案の一つが〈英雄たちの大集会〉だったのである¹⁰⁶。

さて、まず〈英雄たちの大集会〉に始まる九州派のパフォーマンスの全貌を概観したい。そこで、1962年の〈英雄たちの大集会〉をはじめ、継続して行われた九州派メンバーによるパフォーマンスの歴史とその形態、そしてパフォーマンスに参加した作家たちの参加形態を検討してみる。検討の対象は、九州派が初めてパフォーマンスといえる活動を行う〈英雄たちの大集会〉から、グループとしての活動を終えることになる1968年までに行った、個人やグループによるパフォーマンスである。各々の時期に行われたパフォーマンスとその内容は、次の表のようである。(※表3-1)¹⁰⁷

¹⁰⁶ 桜井孝身「『英雄たちの大集会』の報告および1964年度『英雄たちの大集会』の提案」(『九州派』第7号九州派事務局、1963年10月23日付)p. 1

¹⁰⁷ 田代俊一郎『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』(花書院、1996年)p. 136～149

(※表 3-1)九州派においてパフォーマンスの歴史

年月	イベント、展覧会名(場所)	注目事項(参加人数)
①1962年 10月15日～16日	〈英雄たちの大集会〉 (福岡市、白道海水浴場)	・九州派メンバーと他のグループの作家たちの、個人、又は合同パフォーマンスが行われる。 (九州派10名、他グループメンバー9名など)
②1963年 10月3日～8日	〈九州派〉展 (東京、美目画廊)	・上京する列車内で、働正が列車進行方向と逆向きに裸で床を這いずるハプニングを行う。(1名)
③1963年 12月13日～15日	〈九州派〉展 (福岡市、新天会館)	・働正と谷口利夫が全身に包帯を巻いて座り続けるハプニングを行う。 ・桜井孝身が全身に包帯を巻いて歩き、宮崎と片江が会場から路上にロープを敷いてその上を歩いて観衆を会場に導こうとするハプニング。 ・他のパフォーマンス(7名)
④1964年1月	働正による街頭パフォーマンス(福岡市、天神交差点)	・人通りの多い路上で全身に包帯を巻いて横たわるもので、警官に補導された。(1名)
⑤1967年	詩画展〈APAP SNACK BOBO〉(福岡市、中洲)	・大黒、尾花、田部が参加、この他に詩人福森隆、近藤源三と作曲家の今史郎、映画作家の柳原暢茂が参加。 ・田部、尾花が裸婦に泡を塗り付けるハプニングを行う。(2名)
⑥1968年 5月7日～12日	〈グループ連合による芸術の可能性〉展(福岡県文化会館)	・脱退した九州派メンバーが所属したグループらが連合して開いた展覧会。 ・田部と大黒によるミシンパフォーマンス。(2名)

本表を見ると、九州派によるパフォーマンスは、(※表 3-1、①)一番最初の 1962 年の〈英雄たちの大集会〉から、(※表 3-1、⑥)1968 年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展でのパフォーマンスまで、約 6 回にわたって行われる。その中でも、比較的多数の九州派メンバーの参加によって行われているのは、(※表 3-1、①)1962 年の〈英雄たちの大集会〉と、(※表 3-1、③)1963 年の〈九州派〉展(福岡市、新天会館)でのパフォーマンスである。だが、その内パフォーマンスが中心的役割を果たしたといえるのは〈英雄たちの大集会〉のみである。加えて、〈英雄たちの大集会〉においては、九州派メンバーのみならず、その当時、他の前衛グループで活動していたパフォーマンス者たちの参加が注目される。(※表 3-2)

(※表 3-2)〈英雄たちの大集会〉に参加した他のグループの作家たち

グループ名(結成年度)	〈英雄たちの大集会〉に参加した作家	その外グループメンバー
①ネオ・ダダ(1960年)	風倉匠 木下新(元九州派) 田中信太郎	荒川修作、吉村益信、篠原有司男、 赤瀬川原平
②ゼロ次元(1958年)	糸井貫二	加藤好弘、岩田信市
③ハイレッド・センター(1963年)	無	赤瀬川原平、高松次郎、中西夏之
④グループ音楽(1960年)	刀根康尚、小杉武久	塩見允枝子、武田明倫、水野修孝

〈英雄たちの大集会〉に参加した九州派以外のグループの作家たちを検討してみると、まず、(※表 3-2、①)「ネオ・ダダ」では、風倉匠と田中信太郎が参加し、また元九州派メンバーであった木下新が参加している。(※表 3-2、②)「ゼロ次元」では糸井貫二が参加し、(※表 3-2、④)「グループ音楽」では、刀根康尚と小杉武久が参加している。〈英雄たちの大集会〉は、約 2 年間の具体的な準備と展覧会を通じた実験を経た上に行われたが(これに関して第2節の〈英雄たちの大集会〉の分析で詳しく論じる)、以上で言及した他のグループの作家たちは、その準備期間において、少なくとも、〈英雄たちの大集会〉で行われるパフォーマンスに関する意見交換程度の関与をしていた可能性が考えられる。

その根拠として、九州派機関誌『九州派』第6号(1962年10月1日発行)にある、九州派事務局の名で書かれた「出席される方々のために」という文章の〈英雄たちの大集会〉を扱った箇所を見てみよう¹⁰⁸。機関紙『九州派』の第6号は〈英雄たちの大集会〉直前に発行されたもので、該当文章では〈英雄たちの大集会〉に関する今までの準備や、その一環としての実験的展覧会などが主に扱われている。特に、企画の経緯をみると、〈英雄たちの大集会〉のために九州派が他のグループの意見を聞いていた事実がわかる。つまり、九州派は 1960 年から始まった新しい美術のための大討論会を経て、61 年の〈九州派〉展のレセプションで翌年の〈英雄たちの大集会〉の予定を発表する

¹⁰⁸ 九州派事務局「出席される方々のために」(『九州派』第6号九州派事務局、1962年10月1日付)p。

が、そのイベントの最初の考えについて、「九州における芸術家の夏季カーニバルを考え、参加の焦点を明確するために、「ネオ・ダダ」を中心に音楽家、その他 15 名程度を招待するスケジュール」¹⁰⁹と述べている。

加えて、〈英雄たちの大集会〉のために「36 年(1961 年)の九州派展での色々の人の意見を聴き、また 37 年(1962 年)の読売アンデパンダン展、木下新個展(1962 年)の時の意見などを参考にして大激論(丸カッコ内は論者による補足)」という文章も見られる。以上二つの文章から、九州派が〈英雄たちの大集会〉を行うことを決定した時点で、「ネオ・ダダを中心に音楽家」などの作家たちの参加を考えており、その時すでに「ネオ・ダダ」に所属していた元九州派メンバーの木下新の個展に出向いて意見を聞きに行っていたという事実が分かる。したがって、少なくとも、木下新を含む「ネオ・ダダ」の作家たちの意見が、〈英雄たちの大集会〉に反映していたのではないかと考えられる。

このように、1962 年に開催された〈英雄たちの大集会〉にあたり、「美術の壁を破る」¹¹⁰のために九州派が要した 2 年間の準備期間内に、パフォーマンスを主に行っていた他グループの作家たちの参加が企画されたことから、彼らによる多少の関与が予測される。また、〈英雄たちの大集会〉において、以上の他グループの作家たちが個人、又は共同でパフォーマンスを行っているということは、彼らのパフォーマンス傾向や形態、意味が、このイベントに何らかの影響を与えているのではないかと考えられる¹¹¹。

そこで、以下では、このような可能性を考察するため、〈英雄たちの大集会〉で行われたパフォーマンスと、それに参加した九州派以外のグループの作家たちの作品傾向を分析する。そして、その

¹⁰⁹ 桜井孝身『『英雄たちの大集会』の報告および 1964 年度『英雄たちの大集会』の提案』、前掲書(注 106 番)同頁。

¹¹⁰ 九州派事務局「出席される方々のために」、前掲書(注 108 番)同頁。

¹¹¹ 黒田雷児によると、九州派の代表として「具体」との連携を求めて白髪一雄を訪ねた菊畑茂久馬が、吉原治良との面会を断られたという興味深いエピソードがあると述べている。このような証言は、九州派が他の同時代の前衛グループとの交流や連携を求めていた事実が考えられる。黒田雷児『肉体のアナーキズム』(前掲書、注 96 番)p. 546

中で見られる類似性から交流関係や九州派との連携の可能性を考察する。

第2節. 〈英雄たちの大集会〉分析

2-1. オブジェとパフォーマンス分析

九州派は1962年10月15日夜から翌朝にかけ、福岡市の海水浴場にあった「白道屋」で、〈英雄たちの大集会〉を行う。これはオブジェを利用したパフォーマンスであり、グループの再建と転換を試みる新しい作品であった。参加したメンバーは九州派のメンバー10人と、地元九州の作家たち(馬場武尚のほか数名)、そして東京からの作家(木下新一元九州派一、風倉匠、小杉武久、刀根康尚、田中信太郎、糸井貫二、千葉英輔、三重野一郎など)と評論家(ヨシダ・ヨシエ)である。

そのうち、九州派6人(大山右一、小幡英資、桜井孝身、田部光子、働正、宮崎準之助)と、東京からの作家たち6人(風倉匠、小杉武久、刀根康尚、糸井貫二、千葉英輔、三重野一郎)らが主要なパフォーマンスを行い、九州派メンバーの4人とヨシダ・ヨシエらが観衆として参加しつつ、小規模なパフォーマンスも行った。

以上のように、このイベントにおいては九州派メンバー以外に、他グループの作家たちの参加が目立つ。ここでは〈英雄たちの大集会〉で行われた全パフォーマンスを分析し、イベントに参加した九州派メンバーによるパフォーマンスの特徴について考察する。

まず、黒田雷児の著述をもとに、全パフォーマンスを作家ごとに整理したのが以下の表である。

(※表 3-3)¹¹²

¹¹² 黒田雷児、前掲書(注96番)、p. 176~182

(※表 3-3) (英雄たちの大集会)の作品分析(九州派は(九)に、他グループの作家は(他)に表示)

作家名	場所	パフォーマンス内容
①働正(九)	屋内	呪文調の文章を「徹底的に、事務的」に読む。
②小幡英資(九)	屋内; 白道屋 1階	全身に包帯を巻かれて身動きできない小幡が横たわり、やはり包帯で巻かれたニワトリ二羽が転がっている。白布をかけた箱の上には聖書と解剖用のメスが置かれている。長頼子によって包帯を解かれると、小幡は新約聖書を朗読し、ニワトリの頭にメスをさして殺し、一羽を真っ白なキャンバスに、黒く塗ったもう一羽を黒いキャンバスに羽を広げて釘で打ちつけ、「架刑」にした。
③田部光子(九)		真っ白にした二間四方の脱衣場の壁に、ストッキングをはかせたマネキンの下半身を取り付け、参加者に対し、床に置いたマネキンの頭や顔に釘を打ち続けることを求める。しかし、実際には釘がマネキンに刺さらず、放棄する。
④大山右一(九)	屋外	自作のオブジェの塔を祭壇にし、そこに石油をかけて燃やし、酒をビンごと投げ込み砂浜を転げ回る。
⑤宮崎準之助(九)		スコップ一本を持ってきて黙々と穴を掘り続ける。 背丈ぐらいになって潮水が湧くとその横に別の穴を掘る。
⑥桜井孝身(九) 長頼子(九) 馬場武尚(他)	(室内)	「反外面宣言」というタイトルのチラシ「号外」が配られる。塔状の立体に貼られた青い布をはがすと、白いゆで卵が埋め込まれていて黒いビルの窓のように見える。その卵を参加者が食べ終わると、明かりがついて、作品のなかに長頼子が立っていたことが分かる。
⑦風倉匠(他) 小杉武久(他) 刀根康尚(他)	室内から 室外へ	三人は長時間にわたって「演奏」を続ける。風倉は梁の上から全裸で飛び降り、下にある膨らませたバルーンのなかに埋まるアクション。小杉は何かの楽器を使って音を出した。また、風倉が長い紐を持って屋外に出て、小杉がその紐を体で巻き取る。刀根はオルガンを壁に押しつけ、また鍵盤を押さえたままペダルで演奏を行う。
⑧千葉英輔(他)	(室内)	ウサギ形の綿にしみ込ませたホルマリンに火をつけたり、展示されていた作品にロウソクのロウを垂らして会場全体に自分の痕跡を残していく。
⑨三重野一郎(他)	?	自分の油彩作品を「燃えかける」。
⑩木下新(他)	屋内	参加者と問答を続ける。
⑪ヨシダ・ヨシエ(他)		床の雑巾がけを行う。
⑫糸井貫二(他)	屋内	電気が消されたロウソクの光のなかで、上半身裸になって背中に「ダダカンも 42 才の反抗期」と書いた紙をつけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる。そしてその布を揺さぶりながら、「雪印の紛ミルクの紙箱」「腹部が割れる仕掛けのお菓子いれ」「直径 10 センチメートルぐらいの円筒」「写真帳」を布の中から出して、それらを観衆が回覧する。

上記の表により〈英雄たちの大集会〉は、(※表 3-3、①～⑤)九州派メンバーによるパフォーマンスと、(※表 3-3、⑥)九州派メンバーと他グループの作家の合同パフォーマンス、そして(※表 3-3、⑦～⑫)その他の作家によるパフォーマンスに分類できる。

まず、九州派メンバーによるパフォーマンスを分析する。場所に注目すると、(※表 3-3、①)「白道屋」の室内で行われた働正のパフォーマンスと、(※表 3-3、②、③)「白道屋」の 1 階で小幡英資と田部光子が行ったパフォーマンス、そして(※表 3-3、④、⑤)「白道屋」がある海水浴場の砂浜で行われた大山右一と宮崎準之助のパフォーマンスが確認される。そのなかで、「白道屋」の一階で行われた小幡英資と田部光子によるパフォーマンスのうち、とりわけ、田部光子によるパフォーマンス(1962 年、図 50)は、「白道屋」の部屋で、既製品のオブジェを利用して行われた。このパフォーマンスは(※表 3-3、③)、「真っ白にした二間四方の脱衣場の壁にストッキングをはかせたマネキンの下半身を取り付け、床に置いたマネキンの頭や顔に釘を打ち続けることを観衆に求める」¹¹³のものであり、もう一つの、「白道屋」の2階の部屋で展示された作品は、ヨシダ・ヨシエによると、「マネキンの首や乳房や、スラリと伸びた足とストッキング」に、「ヌードのフォトコラージュをスクリーンにした」¹¹⁴「触感的な環境」¹¹⁴に作ったものである。田部がこのイベントで行ったパフォーマンスともう一方の作品には、両方とも、女性の性的モチーフを使って制作した共通点が見られ、またパフォーマンスが行われた空間が「真っ白にした」「壁」と「床」のある室内空間を利用している点と、もう一方の作品も「脱衣場の 2 階」¹¹⁵で展示された点から、室内又は部屋で行われていたという共通点が見られる。特に、女性の性的モチーフを利用し、パフォーマンスやオブジェ作品の表現を試みていた点は、田部作品の独特さといえ、また田部をはじめ、九州派メンバーによる室内空間で行われるパフォーマンスおよびそれに類似した行為は、〈英雄たちの大集会〉の準備段階における九州派の多様な展覧会のなかでも見られるが、その点に関しては 2-2 で詳しく検討する。他方、そのような室内パフ

113 黒田雷児、前掲書(注 96 番)p. 179

114 ヨシダ・ヨシエ、前掲書(注 103 番)p. 152、黒田雷児、前掲書(注 96 番)同頁。

115 ヨシダ・ヨシエ、前掲書(注 103 番)同頁。

パフォーマンスとは逆に、「白道屋」がある海水浴場の砂浜では、大山右一(1962年、図51)が自作の「オブジェの祭壇に石油をかけて燃や」¹¹⁶す行為を、また宮崎準之助(1962年、図52)が「砂浜に延々と穴を掘り続ける」行為を行う。これら両パフォーマンスは対照的だが、室内の空間で行われた田部光子らと比較したとき、彼女らとは異なる、室外パフォーマンスという特徴を共有しているといえる。

一方、他のグループから参加した作家たちによるパフォーマンスには、オブジェを利用したパフォーマンスという特徴が目立つ。とりわけ、(※表3-3、⑥、図53)九州派の桜井孝身と長頼子、そして地元作家の馬場武尚が合同で行ったパフォーマンスは、桜井と馬場はパフォーマンスを誘導し、長頼子は自ら塔のオブジェに扮するという行為であった。この行為には、九州派と他グループの作家による合同パフォーマンスという意義以外に、作家自身がオブジェに扮する「身体オブジェ化」という特徴が指摘できるだろう。

他には、(※表3-3、⑦、図54)「ネオ・ダダ」の風倉匠と、「グループ音楽」の小杉武久と刀根康尚が、室内外で、音楽と身体そのものを使って合同パフォーマンスを行った。この場合は、塔のオブジェに扮した長頼子とは異なり、身体そのものを直接行為に使った風倉匠のパフォーマンスの特徴がよく表れている。

また、(※表3-3、⑩、図55)「ゼロ次元」の糸井貫二による「上半身裸になって背中に『ダダカンも42才の反抗期』と書いた紙をつけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる」という身体行為の場合も、作家自身がパフォーマンスの一部として登場する点においては共通点が見られる。以上、「ネオ・ダダ」の風倉匠、「グループ音楽」の小杉武久と刀根康尚、そして「ゼロ次元」の糸井貫二のパフォーマンスに関する詳細な分析は、2-3で行う。

加えて、〈英雄たちの大集会〉は、中心的なパフォーマンスを行う側とそれを観る観衆の役割を、イベントの最初から設定して行っている。そのような観衆を意識した設定は、イベントすべてのパフォーマンスとはいえないものの、以上に述べた九州派メンバーと他のグループによるパフォーマンス

116 黒田雷児、前掲書(注96番)同頁。

スなどにおいて、観衆の参加を求めるといふ形でも確認できる。(※表 3-3、③、図 50)田部のパフォーマンスでは、「マネキンの頭や顔に釘を打ち続ける」ことが観衆に求められ、(※表 3-3、⑥、図 53)桜井らの 3 人によるパフォーマンスでは、オブジェとして作った「卵を参加者が食べる」ことを誘導する。そして(※表 3-3、⑩、図 55)糸井のパフォーマンスにおいては、糸井の自作の小品を「観衆が回覧」し、かつ木下が「参加者と問答を続ける」など、観衆の参加を意識した行為が共通して見られるのである。

以上のように、〈英雄たちの大集会〉には、まず①室内空間、特に部屋で行われるというパフォーマンスの特徴が観察される。また、パフォーマンスに登場するものとして自作の小品や既製品のオブジェに加え、②自分の体をオブジェ化してパフォーマンスに登場し、行為を行うという特徴も確認できる。さらに、③〈英雄たちの大集会〉で行われたパフォーマンスの一部には、観衆を意識したパフォーマンス、とりわけ、その行為に観衆の参加を求めるといふ特徴も見られる。続いて、イベントの準備段階として開かれた展覧会を対象とし、以上の〈英雄たちの大集会〉で見られるパフォーマンスの特徴の痕跡を探ってみる。

2-2. 準備展分析—1960 年〈オチ・オサム〉展から 1962 年〈尾花成春〉展まで

九州派が〈英雄たちの大集会〉の準備のために開いた準備展を分析するにあたり、まずは、その前後時期の 1960 年から 62 年の間に見られる、前衛美術界の作品傾向とその変化の様相について検討する必要がある。作品傾向に関しては、当時の前衛美術界の一側面を代弁していた〈読売アンデパンダン〉展についての詳細な証言である、赤瀬川源平の著書『いまやアクションあるのみ！』(筑摩書房、1985 年)で確認できる。

赤瀬川によると、1958 年第 10 回の〈読売アンデパンダン〉展から「会場に並ぶキャンバスには、絵の具以外の『物』¹¹⁷が現れはじめたという。その「物」というのは「新聞紙や布切れ、菓子箱の厚

¹¹⁷ 赤瀬川源平「序章—熱と熱の物々交換」、前掲書(注 103 番)p. 6

紙、ダンボール」¹¹⁸など平面的なものであった。以後、そのような平面的な「物」は、キャンバスの上の「釘や、縄や、板切れや、ひしゃげた空缶」など立体的なものへと変化し、「1960年になると、はつきりとキャンバスを離れて床に立ったもの」が現れ始めていたと叙述している¹¹⁹。このような変化は、当時現れ始めたアンチ・タブローという意識と、その発展系がオブジェとして出現する様子を示している。また、61年には既製品の登場が目立つが、例えば「自動車のタイヤの中の赤いゴムのチューヴ」、「古いラジオの真空管」、「医学用のピペット」、「トースター」などがオブジェとして登場している¹²⁰。62年においても、61年と同じく既製品が現れるが、特に「コッペパン。うどん。もやし。豆腐。そしてその腐っていく匂い。(ママ)」といった生ものの登場が目立ち、「テープレコーダー。その発する音。(ママ)」といった目に見えないものへの着眼も見られる¹²¹。また、赤瀬川はこの年から「人体。その全裸のアクション。(ママ)」¹²²が現れていることを指摘し、62年(読売アンデパンダン)展に登場するオブジェが多様化し、身体そのものまでがオブジェとなることを示している。

このような前衛美術界の作品傾向の変化に伴い、九州派はグループ主催の展覧会を通して多様な実験的試みを行っているが、それが1960年から1962年にかけて(英雄たちの大集会)の準備展として開かれた一連の展覧会である。これらの展覧会に関する詳細は、桜井孝身による『『英雄たちの大集会』の報告および1964年度『英雄たちの大集会』の提案』(『九州派』第7号九州派事務局1963年10月23日付)という文書から確認できる。(※表3-4)¹²³

118 赤瀬川源平、前掲書(注103番)p. 8

119 赤瀬川源平、前掲書(注103番)同頁。

120 赤瀬川源平、前掲書、同頁。

121 赤瀬川源平、前掲書(注103番)p. 10

122 赤瀬川源平、前掲書、同頁。

123 田代俊一郎、前掲書(注107番)p. 131~137、桜井孝身、前掲書(注106番)p. 1、『I DISCOVER JESUS CHRIST IS A WOMAN』(桜井孝身編集・権歌書房、1989年)p. 50~56

(※表 3-4) 〈英雄たちの大集会〉のための準備展

年月	展覧会(場所)	注目する事項
①1960年 5月30日～6月7日	〈オチ・オサム〉展 (東京佐藤画廊)	部屋の概念を作品として最初に提出した展覧会
②1961年 9月14日～19日	〈九州派〉展 (東京銀座画廊)	オチ・オサム、小幡英資、長頼子、桜井孝身などが 部屋の概念を主流とした作品を出品
③1962年 (月日未詳)	〈米倉徳、オチ・オサム〉展 (福岡市、天神ビル)	
④1962年 (月日未詳)	〈桜井孝身、赤沼章〉展	赤沼章の詩集『黄土地帯』の出版記念会も開催
⑤1962年 7月12日～23日	〈九州派〉展 (福岡市、中屋デパート)	
⑥1962年 秋(月日未詳)	〈尾花成春〉展 (福岡県浮羽郡吉井町、 尾花宅)	「旅行者のための室内」というテーマで開かれたオ ブジェと部屋の概念が見られる展覧会で、形式的 には〈英雄たちの大集会〉の前段階が見られる。

前述の通り、九州派はグループを刷新し、変化する前衛美術界の傾向に応ずるべく〈英雄たちの大集会〉を企画するが、そのイベントの準備として、長期間にわたる具体的で実験的な展覧会を開く。それが(※表 3-4、①～⑥)、1960年5月の〈オチ・オサム〉展から、1962年秋の〈尾花成春〉展に至る、九州派のグループ展やメンバーの個展からなる約6回の準備展であり、そこでは多様で、新たなオブジェやパフォーマンスが試みられる。それらの展覧会のうち、(※表 3-4、①)最初にオブジェによる部屋の概念を作品として表したのは、1960年5月に東京の佐藤画廊で開かれた〈オチ・オサム〉展(5月30日～6月7日)であると桜井は述べている¹²⁴。桜井は、オチの個展についてこれ以上の詳細な説明をしておらず、部屋の概念の作品に関する明確な様子(図像)は確認できない。

しかし、(※表 3-4、②)その後1961年9月に開かれる、東京銀座画廊での〈九州派〉展では、部屋概念に関する作品が見られる。この展覧会に出品された作品として、桜井は、上で言及した

¹²⁴ 桜井孝身、前掲書(注123番)同頁。

同文書で、「オチ・オサムガラス箱の煙草のスイガラのカビ-ママ-、(1961年、図56)」、「小幡英資の空の真黒い大きい箱の釘づけ(1961年、図57)」、「長頼子のエンパイヤビルみたいに小さい四角の窓が無数にあげられた二個の作品(1961年、図58)」、「桜井孝身の大工に作らせた一對の塔(1961年、図59)」を部屋の概念のみられる作品として挙げている¹²⁵。これらの作品のうち、オチの「ガラス箱」、小幡の「空の真黒い大きい箱」、長の「エンパイヤビルみたいに小さい四角の窓が無数にあげられた」と、桜井の「一對の塔」のオブジェ作品には、作品自体に部屋のような立体的空間が設定されているという特徴が認められる。

これと類似したオブジェによる部屋の概念の特徴を見せているのは、2-1. 〈英雄たちの大集会〉の分析で示したように、(※表3-4、⑥)九州派の桜井孝身と長頼子、そして地元作家の馬場武尚が合同で行ったパフォーマンスである。それを描写した「塔状の立体に貼られた青い布をはがすと(図53の部分)」という部分は、61年〈九州派〉展に出品した桜井の「一對の塔(図59)」のオブジェの様子と似通い、また、「長頼子が立っていた」「白いゆで卵が埋め込まれていて黒いビルの窓のように見える(図53の部分)」オブジェは、長頼子が61年〈九州派〉展で出品した「エンパイヤビルみたいに小さい四角の窓が無数にあげられた二個の(図58)」オブジェの様子と一致している。

また、(※表3-4、③)1962年には、米倉徳とオチ・オサムとの二人展と、(※表3-4、④)桜井孝身と詩人赤沼章との展覧会が行われたほか、(※表3-4、⑤)7月に地元で〈九州派〉展が、同年秋には、尾花成春の個展(※表3-4、⑥)が開かれた。桜井は、以上の4回の展覧会においてもオブジェと部屋の概念に関連する作品の試みがあったと述べているが、とりわけ、〈尾花成春〉展には、〈英雄たちの大集会〉の分析で示した①部屋概念の作品、②身体オブジェ化、③観衆の参加、という3点の特徴がすべて観察される。このことに関しては、桜井の文章『『英雄たちの大集会』の報告および1964年度『英雄たちの大集会』の提案』(『九州派』第7号九州派事務局1963年10月23日付)に詳細に紹介されている。(※表3-5)¹²⁶

¹²⁵ 桜井孝身、前掲書(注123番)同頁。

¹²⁶ 桜井孝身、前掲書、p. 2~4、ヨシダ・ヨシエ、前掲書(注103番)p. 148~152、黒田雷児、前掲書、

(※表 3-5) 〈尾花成春〉展と〈英雄たちの大集会〉で行われたパフォーマンス比較

場所	〈尾花成春〉展;尾花成春の自宅	場所	〈英雄たちの大集会〉;「白道屋」
2階	① 2階で来客同士の酒宴→ニューミチア氏による言葉(最初は重々しく、最後は電子言語が入る。)→出席予定者が集まる→尾花成春が現れ、1階の応接室に案内する	屋内	⑤糸井貫二、働正(白道屋のどこかは未詳、最初に行われたパフォーマンス)
1階 応接室	② 応接室には奥が一段高くなっている縦2メートル、横6メートルの床があり、寝室になっている。そこで、その部屋にあるものについて尾花成春と観客の質問と応答時間→寝台、吊り下がっているハイヒール、長い棒、性遊戯器みたいな奴、機関紙、浮標などが見える	1階	⑥小幡英資、田部光子 千葉英輔、三重野一郎 (4人各々の個人によるパフォーマンス) 桜井孝身、長頼子、馬場武尚 (グループによるパフォーマンス) 風倉匠、小杉武久、刀根康尚 (グループによるパフォーマンス)
		屋内	⑦木下新、ヨシダ・ヨシエ
	③ 参加者によるダンス・タイム	屋外	⑧大山右一、宮崎準之助
地下	④→(尾花が呼んでいると)桜井は、女の人に連れられて地下の室へ行く 先の女が車の付いた箱を奥の室から転がしてくる(この箱には桜井が寝ている)		

まず、展覧会とイベントの全体的特徴として、〈尾花成春〉展と〈英雄たちの大集会〉を比較してみたい。(※表 3-5)第一に、開催場所をみると、〈尾花成春〉展は、尾花の自宅で行われたが、その家は当時 736 年の歴史を持つ古い家で、米倉庫として使われていた¹²⁷。一方、〈英雄たちの大集会〉が行われた場所も、福岡市白道海水浴場にある「白道屋」という一軒家であり、双方とも、二階建ての一軒家という共通点が確認される¹²⁸。第二に、順序に関しては(※表 3-5、②)〈尾花成春〉展では最初にニューミチア氏の言葉があり、応接室の奥の寝室に設置されたオブジェ、そして車の付いた箱に入って登場する桜井など、展覧会の順序が尾花によって決まり、その通りに進行してい

(注 96 番)p. 176~180

¹²⁷ 桜井孝身、前掲書(注 123 番)p. 2

¹²⁸ 黒田は〈英雄たちの大集会〉が「時空間」的な面において「都市からも一般市民からも隔絶した」イベントで、「従来の「展覧会」という表現手段を乗り越えようとする各人の問題意識」を表現している点において重要な意味に指摘している。黒田雷児、前掲書(注 96 番)p. 180

る。

他方、(※表 3-5、⑤)〈英雄たちの大集会〉は、糸井貫二と働正によるパフォーマンスに始まり、(※表 3-5、⑥)午前 2 時半から 3 時までには小幡英資と田部光子を除いた 8 名の作家による個人、又は合同パフォーマンスが行われ、また、(※表 3-5、⑧)宮崎準之助はスコップ一本で黙々と穴を掘り続けるという行為を夜明けまで続ける。以上のパフォーマンスは、詳細な順序は知られていないものの、概ね決定された順序によって行われたことが確認される。

続いて、具体的な内容としてオブジェやパフォーマンスの特徴を検討してみると、まず、両展覧会とイベントには、文書や言葉によってその始まりが告げられる、という共通点が見られる。例えば、(※表 3-5、①)〈尾花成春〉展の最初は桜井の訳によるニューミチア氏の言葉で始まっており、(※表 3-5、⑤)〈英雄たちの大集会〉の場合も、最初の糸井貫二によるパフォーマンスの後、働正の「呪文調の文章を『徹底的に、事務的』に読む(1962 年、図 60)」というパフォーマンスでイベントを開会している。このような開始のされ方からは、展覧会とイベントが一種の儀式として捉えられていることが分かり、これは黒田が指摘した〈英雄たちの大集会〉に見られるグループの「儀式志向」¹²⁹が表れている点と言えるだろう。

加えて、〈英雄たちの大集会〉の分析で指摘した個々のパフォーマンスの特徴のなかで、〈尾花成春〉展との共通点としては、観覧者を意識し、彼らを展覧会に積極的に参加させるという点が挙げられる。(※表 3-5、②)〈尾花成春〉展では、1階の応接室に設置されたオブジェ作品を、観覧者が観た後、作家と観覧者との質疑応答の時間が用意されることで、観覧者の積極的な作品鑑賞が誘導されている。(※表 3-5、③)また、その質疑応答の時間が終わると地下に移動するが、その前に参加した観客による自由なダンス・タイムがある。これらの点において〈尾花成春〉展は、受動的に鑑賞するだけではなく、展覧会を構成するイベントに積極的に参加するように観客を誘導している。

さらに〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスと〈尾花成春〉展においては、双方で部屋の概念の

¹²⁹ 黒田雷児、前掲書(注 96 番)同頁。

作品と身体オブジェ化が見られる。すなわち、(※表 3-5、④)〈尾花成春〉展では、1階の応接室でのダンス・タイムが終った後、ある女性に呼ばれた桜井が尾花の待つ地下に行き、尾花の計画通りにパフォーマンスを準備する。その間、観客も地下へ移動して次の作品を待つ。すると、先の女性が車の付いた箱を奥から転がしてくるが、その箱には桜井が寝ているのであった。ここで登場する「車の付いた箱」は、〈英雄たちの大集会〉の桜井孝身、長頼子、馬場武尚らの「塔状の立体」と類似している。つまり、オブジェのなかに箱のような空間を作り、それを部屋概念として設定し、パフォーマンスの一部として表現しているのである。また、「車の付いた箱」のなかに、桜井が入って寝ていた点は、〈英雄たちの大集会〉での桜井らによる同パフォーマンスのオブジェの「白いゆで卵が埋め込まれていて黒いビルの窓のように見える」その「作品のなかに長頼子が立っていた」点と通じるが、これは桜井と長頼子が各々のパフォーマンスにおいて、身体自体をオブジェ化したと言えるだろう。

以上のように、九州派は〈英雄たちの大集会〉を開くために、2年間のグループ主催の展覧会を通して、多様なオブジェやパフォーマンスを展示し、実際にイベントで提示されるオブジェやパフォーマンスの形態や概念をあらかじめトレーニングするような実験を行っていた。とりわけ、2-1.〈英雄たちの大集会〉の分析で明らかになった三つの特徴は、このイベントのために行った2年間の準備展においては、以下のような形で見て取れる。すなわち、1961年の〈九州派〉展においては、部屋概念の作品に通じる要素が確認され、62年の〈尾花成春〉展においては、部屋概念の作品に加えて、身体オブジェ化と観衆の参加意識に至る、〈英雄たちの大集会〉で見られた三つの特徴がすべて確認された。従って、九州派の〈英雄たちの大集会〉は、1962年に突然発生した変化というわけではなく、その以前から多様な作品実験や試みを経て行われたものであり、こうした変化は、長期間にわたるグループ内部での相当な探求と、試行錯誤の末に実行されたものであったということがわかるのである。

このような九州派のオブジェやパフォーマンスに対する探求と試行錯誤は、他のグループに所属した作家たちとの具体的な交流からも観察される。そこで、次に、〈英雄たちの大集会〉に参加し

た他のグループ所属の作家たちの傾向と、彼らがイベントに与えた影響関係を検討する。

2-3. 〈英雄たちの大集会〉に参加した作家分析

〈英雄たちの大集会〉に参加した作家たちは、九州派のメンバーの10人(うち、パフォーマンスを行った大山右一、小幡英資、桜井孝身、田部光子、働正、宮崎準之助ら6人と、観衆として参加した4人)と、地元九州の作家たち(福岡の馬場武尚と田副正武、大分の三重野一郎、他数名)、そして他のグループから5人の作家たち(木下新、風倉匠、小杉武久、刀根康尚、糸井貫二)と、個人で参加した東京の田中信太郎や福島の千葉英輔、評論家のヨシダ・ヨシエであることがわかっている。ここでは、〈英雄たちの大集会〉に他のグループから参加した作家たちのうち、すでにパフォーマンス活動を行っていた作家たちを中心に、その所属と彼らが行っていたパフォーマンスの特徴を検討していく。〈英雄たちの大集会〉に参加した他グループの作家たちと、その所属は次の表のようである。(※表3-6)

(※表3-6) 〈英雄たちの大集会〉に参加した作家たちとその所属

グループ名(結成年度)	〈英雄たちの大集会〉に参加した作家	他のグループメンバー
① ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ(1960年)	風倉匠、木下新(元九州派) 田中信太郎	荒川修作、吉村益信、篠原有司男、 赤瀬川原平
② ゼロ次元(1958年)	糸井貫二	加藤好弘、岩田信市
③ ハイレッド・センター(1963年)	無	赤瀬川原平、高松次郎、中西夏之
④ グループ音楽(1961年)	刀根康尚、小杉武久	塩見允枝子、武田明倫、水野修孝

まず、(※表3-6、①)元九州派メンバーである木下新が所属していた「ネオ・ダダ」¹³⁰からは、木

¹³⁰ 「ネオ・ダダ」は1960年に東京銀座画廊で、赤瀬川原平、荒川修作、上田純、上野紀三、有吉新、風倉省作、石橋清治、豊島壮六、篠原有司男、吉村益信の、当時無名メンバーで〈ネオ・ダダ・オルガナイザーズ〉一回展を行ったことから始まっている。吉村益信「ネオ・ダダ・オルガナイザーズ」(『美術手帖』美術出版社、1971年10月)p. 56~57

下新のほか、風倉匠が〈英雄たちの大集会〉に参加している¹³¹。1960年に結成した「ネオ・ダダ」は、1960年3月の読売アンデパンダン展か、あるいは8月の九州派連鎖個展のころから、九州派との交流を始めており¹³²、以後1961年に東京の銀座画廊で開かれた〈九州派〉展には、岡本太郎と中原佑介をはじめ、「ネオ・ダダ」の吉村益信、赤瀬川原平、さらに、翌年の〈英雄たちの大集会〉に参加している田中信太郎が訪れていたことが確認される¹³³。また、この時期既に九州派から脱退し、東京にいた木下は1960年7月以後から「ネオ・ダダ」のメンバーとして参加している¹³⁴。

また、(※表 3-6、②)糸井貫二は「アンビード」に所属しながら、グループメンバーと共に活動しているものの、グループ活動よりは、個人的な活動を中心に行っていた。そのなかで、「ゼロ次元」などの活動はよく見られ、やがて、九州派の〈英雄たちの大集会〉にも参加することになる。このイベントに参加するようになった経緯について、黒田は、糸井が1962年10月号の『美術手帖』(図61)に〈英雄たちの大集会〉の宣伝として掲載された広告を見て、このイベントの開催を知り¹³⁵、参加することになったと伝えている。

一方、(※表 3-6、③)1963年に結成される「ハイレッド・センター」の場合、実際に〈英雄たちの大集会〉に参加しているメンバーはいない。だが、前述したように、1961年に行われるグループ展の〈九州派〉展に「ネオ・ダダ」のメンバーとして訪れた赤瀬川原平が、後に「ハイレッド・センター」の中心メンバーになってグループを結成することを考えると、完全に無縁とは言えない。また、1964年7月6日～15日に「九州派、福岡詩人協会主催の現代作家展」¹³⁶の一つとして開かれた〈大山右一〉展(福岡市、三菱信託銀行のロビー)には、大山自身により「ハイレッド・センター」所属の中西夏之の作品が展示されたことがわかるが、この事実から、大山の「ハイレッド・センター」、あるいは

131 田代俊一郎、前掲書(注107番)p.132

132 田代俊一郎、前掲書、同頁。

133 田代俊一郎、前掲書、p.135

134 田代俊一郎、前掲書、p.132

135 黒田雷児、前掲書(注96番)p.177

136 田代俊一郎、前掲書(注107番)p.143

は、九州派の他前衛グループに対する関心を読みとることができよう。また、後述する刀根康尚は〈英雄たちの大集会〉にも参加しているが、彼も後に「ハイレッド・センター」の活動に加わっていた。このように九州派メンバーと「ハイレッド・センター」の間には、直接・間接的交流関係があったことが見て取れる。

さて、(※表 3-6、④)「グループ音楽」は日本最初の即興音楽集団であり、そのグループから参加したのが刀根康尚と小杉武久である。二人とも「フルクサス」というグループの所属メンバーとして活動しており、〈英雄たちの大集会〉においても「グループ音楽」の特徴を生かし、音楽を利用したパフォーマンスを行う。

以上、〈英雄たちの大集会〉に参加した他グループの作家たちと九州派との関係を見ると、他グループの作家たちがグループを代表してイベントに参加するというグループ単位の交流ではなかったものの、各々のグループに所属する作家同士の互いへの関心から始まった交流が、〈英雄たちの大集会〉の準備段階での意見交換といった交流に繋がり、最終的なイベントへの積極的な参加にまで至ったことが確認される。

ところで、〈英雄たちの大集会〉に参加した他グループ所属の作家たちの通常のパフォーマンスは、実際〈英雄たちの大集会〉の場で行われた彼らのパフォーマンスとどのように関わっているのか。この点については、イベントが開催される前に彼らが行った個々のパフォーマンスの傾向を分析し、〈英雄たちの大集会〉で行われた実際のパフォーマンスと比較して考察する。

まず、「ネオ・ダダ」の風倉匠と「グループ音楽」の小杉武久ならびに刀根康尚によって〈英雄たちの大集会〉で行われた共同パフォーマンスは次のようであった。「(図 54 の部分)三人は長時間にわたって「演奏」を続ける。風倉は膨らませたバルーンに梁の上から全裸で飛び降り、なかに埋まるアクションを行う。小杉は何かの楽器を使って音を出した。また、風倉が長い紐を持って屋外に出て、小杉がその紐を体で巻き取る。刀根はオルガンを壁に押しつけ、また鍵盤を押さえたままペダ

ルで演奏を行う」¹³⁷。彼ら 3 人のパフォーマンスを見ると、①パフォーマンスの最初に行われる合同演奏、②風倉の単独パフォーマンス、そして③風倉と小杉の合同パフォーマンス、④小杉と刀根がパフォーマンスの間に行う演奏に分けられる。

このうち、風倉匠は最初に 3 人の合同演奏を行った後、単独のパフォーマンスとして「梁の上から全裸で膨らませたバルーンに飛び降り、なかに埋まる(図 54 の部分)」アクションを行う(②)。この行為は風倉が 1957 年 3 月に大分教育会館ホールで行ったパフォーマンスを連想させる。戦後美術史において最初のパフォーマンスとも言えるこの時の風倉の行為は、「舞台の上に椅子を持ち出し、座った状態で後ろに倒れる動作を繰り返す」¹³⁸というものであり、自らの身体を直接にパフォーマンスのオブジェの一つとして登場させるという特徴を示す。このような風倉のパフォーマンスを、黒田は「篠原有司男と工藤哲巳のような『公開制作』とは隔絶した純粋なパフォーマンスとして評価し、ここに登場する風倉の身体を「身体オブジェ化」と述べている¹³⁹。

加えて黒田は、風倉における行為の特徴として、「肉体を痛めつける」点と、「肉体を酷使し、ときには苦痛や危険を伴うものが多い」点を指摘しながら、1960 年の風倉による風船パフォーマンスが「暗での不安と、呼吸困難が伴う」こと、62 年の敗戦記念晩餐会で行われた「胸に焼き鏝をあてている」行為などを例に挙げている¹⁴⁰。このように風倉のパフォーマンスに一貫している「身体オブジェ化」は、〈英雄たちの大集会〉においても、風倉自身が梁の上から膨らませたバルーンに全裸で飛び降りる行為によって実現されており、同時に「体を痛めつけ」、「肉体を酷使」という特徴も見られる。

一方、小杉武久と刀根康尚による〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスに注目すると、最初に 3 人合同の演奏(図 54 の部分)で始まり、パフォーマンスの間に見られる小杉の「楽器を使っ」(図

137 黒田雷児、前掲書(注 96 番)p. 179

138 黒田雷児「第 5 章。デモンストレーションの季節 1957～59—不定形なアクション」、前掲書(注 96 番)p. 125

139 黒田雷児、前掲書、p. 124

140 黒田雷児、前掲書、p. 126

54 の部分)た行為と、刀根による「鍵盤を押さえたままペダルで演奏を行う」行為(図 54 の部分)には、即興音楽集団である「グループ音楽」から参加した二人の特徴がよく現れている。刀根康尚の場合は、「グループ音楽」のメンバーとしても個人としても、多様なハプニングと演奏を行ってきたが、黒田は、彼の特徴は「創造行為の日常化や日常的な物体の導入」によって「われわれのあらゆる環境を芸術にすること」であると指摘し、「他者との循環する交通の様態」を行為に見出していると述べている¹⁴¹。また、続いて黒田が述べるような刀根の「音や光など非物質的なメディア」の「コミュニケーションに可能性を見出した」¹⁴²点は、彼が 1962 年 3 月に開かれた第 14 回〈読売アンデパンダン〉展で行ったある行為から確認される。すなわち「白い布におおわれたテープ・レコーダーが音を出しつづけ」¹⁴³る行為であるが、ここでは「テープ・レコーダー」という日常的な道具を利用し、それが出している非物質的なメディアの「音」を利用して創造行為を行っている。また、1962 年 10 月に「ハイレッド・センター」が企画した《山手線事件》は、刀根康尚と小杉武久が山手線車内で携帯録音機を使って音を出す(1962 年、図 62)というものであった。ここでは「電車」という日常空間での行為であり、日常的な道具である「携帯録音機」を用い、非物質的な「音を出」している点に、刀根のパフォーマンスの特徴が指摘できる。

〈英雄たちの大集会〉における小杉と風倉とのパフォーマンスを見ると、「風倉が長い紐を持って屋外に出て、小杉がその紐を体で巻き取る(図 54 の部分)」行為がある。そのうち、小杉武久の行為は、彼が 1962 年 8 月 15 日に東京国立公民館で行われた敗戦記念晩餐会で、自分の体で糸を巻き取り「Anima 1」の演奏を行ったことを連想させる¹⁴⁴。また、風倉と小杉は 1963 年第 15 回〈読売アンデパンダン〉展で「演奏」を行うが、この二人が行ったこの「演奏」について、ヨシダ・ヨシエは書籍『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』で、第 15 回〈読売アンデパンダン〉展での多様なパフ

141 黒田雷児「第3章.『反芸術』の彼方へ—日常性への下降と拡散」、前掲書(注 96 番)p. 91~92

142 黒田雷児、前掲書、p. 93~94

143 ヨシダ・ヨシエ、前掲書(注 103 番)p. 156

144 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』(PARCO出版、1984年)p. 31、黒田雷児「第6章.『直接行動』と『反芸術』1960~63—PRから挑発へ」、前掲書(注 96 番)p. 176

パフォーマンスと共に、当時の状況を述べている。ここでは、会期中(1963年3月2日～16日)、1963年3月10日に行われた前衛グループや作家たちによる過激的なパフォーマンスが描写されるが、特にこの年の展覧会は、それらの過激なパフォーマンスのため、警察権力が介入した最初のものであることが述べられる。その過激なパフォーマンスの一つに、風倉と小杉が行った演奏を挙げ、「風倉匠と小杉武久の演奏に読売側との激しい応酬もあ」¹⁴⁵ったということを述べている。

以上、小杉の行為に見られる特徴は、彼が〈英雄たちの大集会〉の直前に行っていた「自分の体で糸を巻き取る」行為や、同年の〈読売アンデパンダン〉展で行っていた風倉との合同パフォーマンスが過激でありながらも「演奏」の形態を持っていた点において類似していると言える。

続いて、もう一人、他グループの作家として参加した糸井貫二による〈英雄たちの大集会〉でのパフォーマンスを分析してみよう。彼は「電気が消されたロウソクの光のなかで、上半身裸になって背中に「ダダカンも 42 才の反抗期」と書いた紙をつけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる。そしてその布を揺さぶりながら、「雪印の紛ミルクの紙箱」「腹部が割れる仕掛けのお菓子いれ」「直径 10 センチメートルぐらいの円筒」「写真帳」を布の中から出して、それらを観衆が回覧する(1962年、図 63)」という、多少複雑な設定と、説明的オブジェが登場するパフォーマンスを行う。

特に、「上半身裸になっ」た自らの「背中に「ダダカンも 42 才の反抗期」と書いた紙をつけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる(図 63 の部分)」という糸井のパフォーマンスの特徴は、彼が、1957年7月の自分の個展(銀座、求竜堂画廊)で行った最初のパフォーマンスと類似している。黒田の証言によると、それは、展示された「作品の色と合わせたカーテンをスカートのようにはい」¹⁴⁶たものであったが、このように体に何かを身に着けて表現する点¹⁴⁷は、糸井の特徴と

¹⁴⁵ ヨシダ・ヨシエ「読売アンパン轟沈す」、前掲書(注 103 番)p. 118

¹⁴⁶ 黒田雷児「第5章. デモンストレーションの季節 1957～59—不定形なアクション」、前掲書(注 96 番)p. 127

¹⁴⁷ 黒田はこのような糸井の特徴を「一貫して続く彼の『奇装』」と述べている。黒田雷児「第18章. 糸井貫二—捨身のダダイスと」、前掲書(注 96 番)p. 422

いえるものであり、身体そのもので表した風倉の「身体オブジェ化」とは異なるものの、糸井自身の体を通して表現していた点において、「身体オブジェ化」であると言えるだろう。また、59年11月に行われた〈実験〉展(東京、大森画荘)で、糸井は「観客に茶の湯を点じる行為」¹⁴⁸を見せていたが、これは、糸井が〈英雄たちの大集会〉で行った、多様な小品(「雪印の紛ミルクの紙箱」「腹部が割れる仕掛けのお菓子入れ」「直径10センチメートルぐらいの円筒」「写真帳)」を「布の中から出して、それらを観衆が回覧する(図63の部分)」という行為のように、観客を意識しパフォーマンスに観客を参加させる行為に通じる。この点に関して黒田が、「他者や観客へのオマージュもてなしという、糸井の表現活動の基本精神が現れたもの」¹⁴⁹として評価しているように、糸井がパフォーマンスを始める初期の活動において、すでにこのように観客を参加させるという特徴が展開していたことが確認される。

加えて、直接に〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスに参加したわけではないが、間接的にこのイベントに影響を与え得たものとして、工藤哲巳の部屋空間を利用したオブジェやパフォーマンスがある。工藤は、田中信太郎、三木富雄らとともに1960年の「ネオ・ダダ」結成を呼びかけた人物であるが¹⁵⁰、とりわけ、1962年第14回〈読売アンデパンダン〉展に部屋全体を作品にする《インポ分布図とその飽和部分における保護ドームの発生》(1962年、図64)を出品し、注目を集めた。工藤のその作品が展覧会で紹介された後、同年秋に開かれた〈尾花成春〉展(九州派メンバーの個展)では、前節の2-2.で論じたように、尾花が部屋全体を利用したオブジェを制作し、個展自体も自宅で行うなど、部屋空間を利用した作品の特徴が九州派においても見られるようになる。こうした特徴は〈英雄たちの大集会〉においても、部屋空間を利用したオブジェやパフォーマンスなどに表れるようになる。〈英雄たちの大集会〉の準備として〈尾花成春〉展が開かれた点や、イベントの準備のた

148 黒田雷児「第5章. デモンストレーションの季節 1957～59—不定形なアクション」、前掲書(注96番)p. 128

149 黒田雷児、前掲書、同頁。

150 吉村益信「ネオ・ダダ・オルガナイザーズ」『美術手帖』(前掲書、注130番)p. 56～57、針生一郎「日本のアヴァンギャルド芸術」『日本のダダ 1920～1970』(前掲書、注98番)p. 21

めに 1962 年以前から九州派と「ネオ・ダダ」の作家の個人の交流関係があった点を念頭に置くと、「ネオ・ダダ」の工藤と九州派の尾花を結びつけ、イベントのオブジェやパフォーマンスに続く影響関係は十分に有り得ると考えられる。

以上、〈英雄たちの大集会〉に参加した他グループの作家たちは、イベント前後に彼らが個人単位やグループ単位で行っていたパフォーマンスに見られる一貫した形や特徴を、イベントの中の各々のパフォーマンスに反映しており、彼ら自身の個性を十分に発揮しながら、イベントを構成していたと考えられる。従って、黒田は結果的に他グループ作家によって影響されたのは働のみであると主張しているが、九州派は〈英雄たちの大集会〉において積極的にかつ具体的に他グループの作家たちとの交流を誘導しており、少なくとも〈英雄たちの大集会〉は、九州派がパフォーマンスという新たなジャンルに取り組むなかで試みた他グループとの交流の痕跡であったと言える。さらに、1963 年から始まる「新現実集団」との交流も、パフォーマンスを通じて他グループと集中的に交流を行っていた事例である。これについては次節で検討する。

第3節. 「新現実集団」との関わり

3-1. 「新現実集団」の結成

九州派は、〈英雄たちの大集会〉以来、オブジェとパフォーマンスの総合形やパフォーマンスならではの多様な試みを行う。とりわけ、1962 年〈英雄たちの大集会〉で見られる他グループとの交流の直後に、九州派は地元で結成されたもう一つのグループ「新現実集団」の結成に関与しつつ、交流を始めていた。「新現実集団」は、1962 年 12 月 26 日に大牟田市の博多屋画廊で、大牟田在住の芸術家たちが集まり、グループ宣言発表会を開いたことから出発する。メンバーは詩人境忠一と、九州派の元メンバーの谷口利夫、皆島万作¹⁵¹、中西和子ら、のべ 19 名が所属していた¹⁵²。

¹⁵¹ 谷口は 1962 年 3 月に九州派から脱退しており、皆島は 1961 年 7 月に発行された機関紙『九州派』第 4 号の会員名簿から名前が確認できないが、以後個展と〈読売アンデパンダン〉展に持続的に活動し

『新現実集団会報』第1号の「宣言」からわかるように、「新現実集団」は「芸術のあらゆるジャンルを問わず、むしろ積極的に芸術以外のものを含め」¹⁵³た多様なジャンルへの関心を持っていたが、そのような関心はグループ会報に掲載されているそれぞれの文書によって確認される。(※表 3-7)

154

(※表 3-7)『新現実集団会報』に掲載されている多様な芸術ジャンルの文書

会報	ジャンル(文書、作品項目)		
『新現実集団 会報』第1号	①詩作品 ・垂水敏郎「浮遊」 ・境忠一「木イチゴの谷」 ・渡恭介「あなた わたし」	②音楽評 ・「PL交響楽団」演奏 (11月、市体育館) ・「大牟田フィル・プロムナード・コ ンサート」(11月22日、市民館)	③書評 ・石田光明の詩集『丘のある街』 『現代西日本詩集』 (純真女子短大国文科編) ・山下都夫の小説『ゲヘナの火』
『新現実集団 会報』第2号	④映画エッセイ ・垂水敏郎 「π製作に当たって」	⑤ハプニング(文書) ・境忠一「ハプニングによる九つ の交響」とその評価(月評)	⑥書評 ・中村邦良「恰好の短編『ある沼』」 (境忠一の詩集『ある沼』書評) ・境忠一「青い風景画について」 (中村邦良の詩作品評)
『新現実集団 会報』第3号	⑦版画と詩 ・筒井康雄《銭と空間》(版 画)、渡恭介「銭」(詩) ・境忠一「戯画」(詩) ・垂水敏郎「燕麦の季節」 (詩)	⑧展覧会評 ・「ゲルニカ展評」 ・「読売アンデパンダン展」 ・「二科西人社展と八軌会展に ついて評」	⑨新現実集団関連 ・筒井康雄「新現実集団の方向」 ・谷口利夫「芸術運動と行動(新現 実集団と九州派)」

ている。田代俊一郎、前掲書(注107番)p.134、138

¹⁵² 「新現実集団」には境忠一、谷口利夫、皆島万作の外に、相浦康隼、池田覚、犬塚加代子、小川友仁郎、加治屋陞、栗山照、坂田とみ子、垂水敏郎、千葉一也、筒井康雄、中西和子、中村邦良、野田茂、日永孝、吉富久夫、渡恭介が会員になっている。「会員名簿」『新現実集団会報』第1号(新現実集団編集・発行、1962年12月24日付)p.14、田代俊一郎、前掲書(注107番)p.138

¹⁵³ 「宣言」『新現実集団会報』第1号(前掲書、注152番)p.1

¹⁵⁴ 『新現実集団会報』第1号、前掲書(注152番)同頁、『新現実集団会報』(第2号1963年2月13日付、第3号1963年7月10日付)

例えば、『新現実集団会報』第1号には、(※表3-7、①)グループメンバーによる詩作品3編(垂水敏郎「浮遊」、境忠一「木イチゴの谷」、渡恭介「あなた わたし」)¹⁵⁵が見られ、また(※表3-7、②)音楽評(11月に市体育館での「PL交響楽団」と、11月22日に市民館での「大牟田フィル・プロムナード・コンサート」の演奏評)¹⁵⁶や(※表3-7、③)書評(石田光明の詩集『丘のある街』、純真女子短大國文科編『現代西日本詩集』、山下都夫の小説『ゲヘナの火』の書評)¹⁵⁷などが確認される。さらに、『新現実集団会報』第2号には、(※表3-7、⑥)上述した会報の第1号と同じく境忠一の詩集『ある沼』に関する中村邦良による書評(「恰好の短編『ある沼』」)¹⁵⁸と、境忠一による中村邦良の詩評(「青い風景画について」)¹⁵⁹のほかに、(※表3-7、④)映画に関するエッセイ(垂水敏郎「π製作に当たって」)¹⁶⁰と、(※表3-7、⑤)文書で仮想のハプニングを記述したもの(境忠一「ハプニングによる九つの交響」)¹⁶¹、そしてそれに関する評価¹⁶²が月評として掲載されている。加えて、『新現実集団会報』第3号には、(※表3-7、⑦)「銭」というひとつの主題で制作された版画(筒井康雄《銭と空間》)と詩(渡恭介「銭」)が見られ、また別の詩2編(境忠一「戯画」、垂水敏郎「燕麦の季節」)が掲載されている¹⁶³。とりわけ、この号では(※表3-7、⑧)三つの展覧会評(「ゲ

¹⁵⁵ 『新現実集団会報』第1号(前掲書、注152番)(垂水敏郎「浮遊」)p.6、(境忠一「木イチゴの谷」)p.7~8、(渡恭介「あなた わたし」)p.9~10

¹⁵⁶ 『新現実集団会報』第1号(前掲書、注152番)(「音楽評—PL交響楽団(11月、市体育館)」)p.13、(「音楽評—大牟田フィル・プロムナード・コンサート(11月22日、市民館)」)p.13

¹⁵⁷ 『新現実集団会報』第1号(前掲書、注152番)(「書評—石田光明の詩集『丘のある街』(東京、昭森社)」)p.13、(「書評—『現代西日本詩集』純真女子短大國文科編」)p.13、(「書評—山下都夫の小説『ゲヘナの火』(名古屋、作家社)」)p.13

¹⁵⁸ 中村邦良「恰好の短編『ある沼』」『新現実集団会報』第2号(前掲書、注154番)p.11

¹⁵⁹ 境忠一「青い風景画について」(『新現実集団会報』第2号、前掲書)p.12

¹⁶⁰ 垂水敏郎「π製作に当たって」(『新現実集団会報』第2号、前掲書)p.7

¹⁶¹ 境忠一「ハプニングによる九つの交響」(『新現実集団会報』第2号、前掲書)p.7~8

¹⁶² 「境忠一『ハプニング第1番』読んで」(『新現実集団会報』第2号、前掲書)p.14

¹⁶³ 『新現実集団会報』第3号(前掲書、注154番)、(筒井康雄《銭と空間》・渡恭介「銭」)p.1、(境忠一「戯画」)p.8、(垂水敏郎「燕麦の季節」)p.10

ルニカ展評」、「読売アンデパンダン展」、「二科西人社展と八軌会展について評」¹⁶⁴と、(※表 3-7、⑨)新現実集団に関する二つの文書(筒井康雄「新現実集団の方向」、谷口利夫「芸術運動と行動(新現実集団と九州派)」)¹⁶⁵がみられるなど、前述した会報より、美術関係の文書が多いことが目立つ。以上から「新現実集団」は、メンバーによる詩作品や版画、そして音楽評、書評、展覧会評などの批評、そして映画やハプニングを扱った文章など、芸術のあらゆるジャンルに関心を持っていたことが確認されるが、特に詩と音楽、ハプニングがグループの関心の重要な部分を占めていることが確認される。

一方、「新現実集団」は活動をはじめた1962年12月26日から1963年末までの間に、九州派と交流関係にあった。その時期に行われた「新現実集団」の活動と、九州派との交流状況は以下の表のようである。(※表 3-8)¹⁶⁶

(※表 3-8)「新現実集団」の結成と活動、そして九州派との交流

年度	活動事項(場所)	「新現実集団」のメンバー及び、九州派の参加作家
①1962年 12月26日	・「新現実集団」の宣言発表会 (大牟田市、博多屋画廊) ・『新現実集団会報1』発行、 (グループメンバーの名簿掲載)	・境忠一(九州派メンバーと交流をしていた詩人) ・谷口利夫、中西和子(元、九州派メンバー) ・皆島万作(九州派メンバー) ・相浦康隼、池田覚、犬塚加代子、小川友仁郎、加治屋 陸、栗山照、坂田とみ子、垂水敏郎、千葉一也、筒井康 雄、中村邦良、野田茂、日永孝、吉富久夫、渡恭介
②1962年 12月28日	実験「遺言執行展」ジヨリス・シヤ ポー・ギャラリー(福岡市)	・志賀健三、三木富雄、谷口利夫、皆島万作ほか ・菊畑茂久馬が企画したハプニング
③1963年 2月13日	・『新現実集団会報2』発行	

¹⁶⁴ 『新現実集団会報』第3号(前掲書、注154番)('ゲルニカ展評')p.16、('読売アンデパンダン展')p.17、('二科西人社展と八軌会展について評')p.20

¹⁶⁵ 『新現実集団会報』第3号(前掲書、注154番)(筒井康雄「新現実集団の方向」)p.5、(谷口利夫「芸術運動と行動(新現実集団と九州派)」)p.2~3

¹⁶⁶ 田代俊一郎、前掲書(注107番)p.138~139

④1963年 5月20日	・新現実派野外実験ショー (大牟田市、五月橋公園)	・石橋泰幸、大山右一、片江政敏、桜井孝身、働正、米倉徳(以上、九州派メンバー) ・谷口利夫、皆島万作(以上、新現実派) ・菊畑茂久馬(元、九州派メンバー)
⑤1963年 7月10日	・『新現実集団会報3』発行	・谷口利夫による報告がある。
⑥1963年 11月9日	・詩画集『孵化呪界』発行	境忠一(詩)、皆島万作(画)、発行は、「新現実集団」

前述したように、「新現実集団」は1962年12月(※表3-8、①)に、大牟田市の博多屋画廊で開かれたグループ宣言発表会(1962年12月26日)をもって結成されるが、この時のメンバーはすべて大牟田在住の作家で、なかには元九州派である谷口利夫、皆島万作、中西和子の3人が確認される。また、「新現実集団」の会報第1号には、メンバーの池田覚が書いた「『新現実集団』に参加して」という文章が見られるが、ここでは、池田が今日の絵画価値について述べながら、元九州派の菊畑茂久馬の言葉(「菊畑茂久馬氏は宗教的な人間救済にまで高揚しなければならないといっている」¹⁶⁷)を引用している部分が確認される。この引用は、「新現実集団」のメンバーの池田が菊畑と交流関係にいたことを示している部分であり、そのような交流関係が「新現実集団」が結成される初期からすでに行われていたことを示している。またグループの会報上において、菊畑が名前ごとに挙げられている点は、「新現実集団」の中で菊畑が、ある程度周知されていたのではないかとすることも考えられる。

さらに、「新現実集団」には、詩人の境忠一の参加が確認される。(※表3-8、⑥)境は九州派に所属してはいないが、1963年11月9日に「新現実集団」の名で発刊される詩画集『孵化呪界』で詩作を担っており、その時、元九州派メンバーで、「新現実集団」の現役メンバーであった皆島万作は、詩画集の画を担当した¹⁶⁸。この二人は、「新現実集団」の結成以前の1960年12月にも、それぞれ詩と絵を担当して詩画集の『幻想』を発刊していることから、境と皆島は「新現実集団」の結

¹⁶⁷ 池田覚『『新現実集団』に参加して』『新現実集団会報』第1号(前掲書、注154番)p.5

¹⁶⁸ 田代俊一郎、前掲書(注107番)p.140

成以前から交流関係を持っていたことがわかる¹⁶⁹。

また、「新現実集団」の主催ではないが、(※表 3-8、②)1962 年 12 月 28 日には、「新現実集団」のメンバーに他の作家たちが加わった形で、実験「遺言執行展」(福岡市、ジョリス・シャポー・ギャラリー)が開かれている。この際、志賀健三と三木富雄というグループ外の作家と、「新現実集団」の谷口と皆島が参加したのに加え、元九州派メンバーであった菊畑茂久馬が企画者として参加していたことが確認される¹⁷⁰。このハプニングに関する詳細は、『新現実集団会報 2』で報告されているが、それについては次節で扱う。

さらに、(※表 3-8、④)1963 年 5 月には、「新現実集団」が主催した〈新現実派野外実験ショー〉(大牟田市、五月橋公園)が行われた。この実験ショーには、「新現実集団」メンバーである元九州派の 3 人のみならず、当時九州派の現役メンバーであった石橋泰幸、大山右一、片江政敏、桜井孝身、働正、米倉徳の六名、さらに、当時は「新現実集団」にも九州派にも所属していないが、元九州派であった菊畑茂久馬が参加している。この〈新現実派野外実験ショー〉は、九州派メンバーと「新現実集団」が野外で公開制作した共同パフォーマンスを中心に行われており、九州派作家の側は、〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスにおいて大活躍していた中心メンバーが揃っている点を確認される。

以上のことから、まずは「新現実集団」はグループ結成の時点ですでに九州派の一部のメンバーとの合流によって成立していることが確認できた。続いて、1962 年 12 月の実験「遺言執行展」は、「新現実集団」外部の菊畑茂久馬の企画により、「新現実集団」メンバーや元九州派メンバー、個人作家が行った活動であるが、「新現実集団」の会報では特に関心が寄せられている点に注目できる。さらに、1963 年 5 月の〈新現実派野外実験ショー〉においても、「新現実集団」の主催でありながら、多数の九州派の現役メンバー、特に〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスに活躍していた作家たちが中心になって参加している点は、パフォーマンス分野でグループ同士が行った交流関

¹⁶⁹ 田代俊一郎、前掲書、p. 133

¹⁷⁰ 『新現実集団会報』第 2 号(前掲書、注 154 番)p. 14、田代俊一郎、前掲書(注 107 番)p. 139

係として認めることができよう。

次節では、「新現実集団」が具体的にどのような形のパフォーマンスを行っており、九州派との交流関係がどのように展開されていったのかについて検討する。

3-2. 「新現実集団」の活動分析

「新現実集団」は、前述した会報の「宣言」からも明らかなように、美術作品の制作は勿論、美術と他のジャンルとの総合的表現を目指した。主な創作活動として、詩の創作や絵画制作、ハプニングが挙げられるが、とりわけ、「新現実集団」が行ったハプニングに関係する活動において、九州派の作家が単独で、あるいは九州派グループとして積極的に交流している様子が見られる。

まず、『新現実集団会報』第1号では、「新現実集団」が、1962年11月17日に、森屋でヨシダ・ヨシエを囲む座談会を開いたことの報告を掲載している。ここでは、ヨシダ・ヨシエを「九州派の英雄たちの大集会を始め、各地の前衛芸術運動のルポを某誌より依頼されて旅行中の」¹⁷¹人として紹介しており、「新現実集団」が、この座談会の直前に行われた九州派の〈英雄たちの大集会〉に注目していることが伺える。また、この文章から、ヨシダ・ヨシエが、この座談会において、前衛グループの「ネオ・ダダ」と前衛音楽家たちによるパフォーマンスの特徴を取り上げつつ「新現実集団」にもふれていたことが確認される。同文章の指摘によると、ヨシダ・ヨシエの述べている「ネオ・ダダ」と前衛音楽家たちのパフォーマンスの特徴は、「従来の演劇のドラマ性を否定して日常の出来事の退屈な繰り返しがあったことを述べ、これがどのような形でどう展開されるか予測はつかないが、今日の前衛運動の一つの方向として確かに新しい萌芽」¹⁷²である。特に、ここで挙げられた「日常の出来事の退屈な繰り返し」は、2-3. 〈英雄たちの大集会〉に参加した作家分析で論じた「ネオ・ダダ」の風倉匠のパフォーマンスにおいても見られる特徴であり、さらに同イベントに参加した前衛音楽

¹⁷¹ 「ヨシダ・ヨシエ氏を囲む座談会」『新現実集団会報』第1号(前掲書、注154番)p.15

¹⁷² 『新現実集団会報』第1号(前掲書、注154番)同頁。

家で「グループ音楽」のメンバーである小杉武久と刀根康尚による音(又は音楽)の繰り返しが使われたパフォーマンスの特徴とも一致している。加えて、この発言が、〈英雄たちの大集会〉のすぐ後にこのイベントに参加したヨシダ・ヨシエによるものであることを考えると、以上の特徴は〈英雄たちの大集会〉に参加した「ネオ・ダダ」と前衛音楽家たちを念頭においていると考えられる。

また、1962年12月28日には、「新現実集団」と他の作家たちが共同で行った実験《遺言執行》展(福岡市、ジョリス・シャポー・ギャラリー)が開かれる¹⁷³。この実験《遺言執行》展は、「新現実集団」主催のものではなく、元九州派の菊畑茂久馬によって企画されたが¹⁷⁴、「新現実集団」から(元九州派メンバーである)谷口と皆島、そして筒井康雄、渡恭介、境忠一の5人、グループ外部からは、志賀健三と三木富雄が参加している¹⁷⁵。この会報の報告からは、このハプニングが、誰によって、具体的にどのように行われたのかについての詳細は不明だが、ハプニングの評価として志賀と三木について以下のような記述がある。「志賀と三木両者について伝えることは、旧来の芸術からの呪縛から逃れることが出来ずに、ハプニングとしては中途なものに終わったことである。それは出来事芝居どころではなく、単なるショーの感じさえあった」¹⁷⁶。これは、志賀と三木の二人によるハプニングの評価だが、ハプニングという新しい試みではあったものの、旧来のものを踏襲し、完成度の低いショーに止まってしまった、というものになっている。

しかし、ここで取りあげられた「新現実集団」のハプニングの志向する「音楽を否定する音楽、演劇を否定する演劇、絵画を否定する絵画」¹⁷⁷は、九州派が1962年〈英雄たちの大集会〉を通して試みたパフォーマンスの特徴であり、さらに、もう一つ指摘されている「会場の設定、観客参加への演出は勿論のこと、在来の価値を破るだけの思考」¹⁷⁸という方向性においても、九州派が〈英雄た

¹⁷³ この展覧会は福岡市のほかに、東京、小田原においても開かれている。「ハプニング遺言執行展」『新現実集団会報』第2号(前掲書、注154番)p.14

¹⁷⁴ 「ハプニング遺言執行展」、前掲書、同頁。

¹⁷⁵ 「ハプニング遺言執行展」、前掲書、同頁。

¹⁷⁶ 「ハプニング遺言執行展」、前掲書、同頁。

¹⁷⁷ 「ハプニング遺言執行展」『新現実集団会報』第2号(前掲書、注154番)p.15

¹⁷⁸ 「ハプニング遺言執行展」、前掲書、同頁。

ちの大集会)の準備のために開いた展覧会や、〈英雄たちの大集会〉自体を通して表していたものと類似している。

以上から、九州派と「新現実集団」がパフォーマンスに関して同一の意識を持っていたことが伺える。このような両グループのパフォーマンスにおける意識の類似性は、「新現実集団」の会報第 3 号に掲載されている谷口の文章「芸術運動と行動－新現実集団と九州派」¹⁷⁹からも確認される。この文章では、谷口が参加した「九州派集会」のことが取りあげられ、その集会の雰囲気と集会に参加したメンバーを紹介しながら、当時の芸術運動と運動集団に関する批判がなされている¹⁸⁰。

そのような批判に続いて報告されたのが、1963 年 5 月 20 日に行われた新現実派野外実験ショー(大牟田市、五月橋公園)である。(※表 3-9)¹⁸¹

(※表 3-9)新現実派野外実験ショーが行われたパフォーマンス順序

移動経路	参加作家	パフォーマンス内容
1. 出発 (出発地未詳から→大牟田駅まで)	「新現実集団」;中村那良、筒井康雄、皆島万作、谷口利夫、池田覚	①自動車工場から借りた珍オープンカーに化粧させた胸像の石膏に口紅をぬって載せ、大鼓をたたいて出発、運転は中村那良、大鼓たたきは仮装した筒井康雄、その車を引いていたのは皆島と谷口で、後押しは池田覚であった。(九州派の諸氏を迎えるために大牟田駅に行く)
2. 大牟田駅から→五月橋公園まで	上同	②群集はこの奇妙な集団を眺めている。 ③大鼓の音がまったく独立して鳴っていた。珍オープンカーは交差点で必ず止り、牛のように動かなかった、その度に皆島とぼく(谷口)は(省略)車を引いた。
3. 到着 (五月橋公園)	上の 5 人に垂水敏郎、平山史郎が加わる。 午後 11 時ころ九州派が合流する。	④平山史郎がアルバイト 10 人を集めて計画通り準備しており、垂水敏郎は記録係として 8 ミリを構えていた。 ⑤NHKテレビや新聞社のカメラマン数人が取材に来た。また、何人かが拍手をする。

¹⁷⁹ 谷口利夫「芸術運動と行動－新現実集団と九州派」『新現実集団会報』第 3 号(前掲書、注 154 番) p. 2~3

¹⁸⁰ 谷口利夫、前掲書、p. 2

¹⁸¹ 谷口利夫、前掲書、p. 3

		<p>⑥11 時ころ九州派が奇妙な恰好(桜井の演出によるもの)でやってきた(観衆も一段と増してきた)。</p> <p>⑦大山右一などは、大鼓をたたき、「ハプニング的浄化運動を狂言めいて」行う。</p>
--	--	--

この実験ショーは、「新現実集団」が行ったハプニングに、石橋泰幸、大山右一、片江政敏、桜井孝身、働正、米倉徳ら6人の九州派メンバーと、菊畑茂久馬(元、九州派メンバー)が後で参加したものであった。

(※表 3-9、①)最初に、「自動車工場から借りた珍オープンカーに、化粧させた胸像の石膏に口紅をぬり大鼓をたたいて出発」する。その際「運転は小説家の中村那良(新現実集団)、大鼓たたきは仮装した筒井康雄(新現実集団)」が行い、その車を引いていたのは皆島と谷口で、後押しは池田覚(新現実集団)であった¹⁸²。九州派の諸氏を迎えるために行った大牟田駅で、九州派が来ていないことを判明し、大牟田駅から五月橋公園に向かう。(※表 3-9、②)五月橋公園に向かう道では観衆たちの視線を引きながら(※表 3-9、③)大鼓をたたき、また珍オープンカーを皆島と谷口が引いて行く¹⁸³。会場に到着してからは、(※表 3-9、④)平山史郎がアルバイト 10 人を集め計画通り準備していた。記録係の垂水敏郎も 8ミリを構えていた¹⁸⁴。その後、(※表 3-9、⑤)NHK テレビの報道部員や新聞社のカメラマン数人が取材にやってきて、観衆の何人かはパフォーマンスに対して拍手をする。(※表 3-9、⑥)11 時ころ九州派が奇妙な恰好(桜井の演出によるもの)で加わり、観衆も一段と増してきた。(※表 3-9、⑦)参加した九州派は大鼓たたきとハプニング的浄化運動を狂言めいて行う。ところで、ここで注目したいのは、このパフォーマンスについて谷口が、「九州派と「新現実集団」の致命的実体に似ていた」¹⁸⁵と評価している点である。これは、二つのグ

¹⁸² そのほか、「新現実集団」では記録係として垂水敏郎が 8 ミリを構えており、平山史郎は会場にアルバイトの 10 人を集めて準備していた。谷口利夫、前掲書(注 154 番)同頁。

¹⁸³ 谷口利夫、前掲書、同頁。

¹⁸⁴ 谷口利夫、同掲書、同頁。

¹⁸⁵ 谷口利夫、前掲書(注 154 番)同頁。

グループに決定的な点で類似が見られるということで、「新現実集団」の一種の未熟さを指摘したものである。だが、谷口のこのような厳しい評価は、「新現実集団」のハプニングに九州派メンバーが加わるという形式にもかかわらず、両グループのハプニングに実体の類似性が見られることを明らかにしている点で興味深い。

また、同じく「新現実集団」会報第3号には、九州派所属の作家である働正による「ハプニング＝スキヤンダル」が掲載されている¹⁸⁶。ここでは、九州派の〈英雄たちの大集会〉に参加していた田中信太郎とヨシダ・ヨシエのイベント評価の言葉を引用しながら、当時ハプニングという用語がいまだに普及していなかったことが述べられ、また『美術手帳』(1963年6月号)¹⁸⁷と「新現実集団」会報(1963年2月)¹⁸⁸で説明されている「ハプニング」用語の訳から、ハプニングの意味について考察している。働によるこの文章は、「新現実集団」が、同年5月20日に行われた新現実派野外実験ショー(大牟田市、五月橋公園)を経て、この時期にハプニングへの強い関心を持っていたことを示している。加えて、「新現実集団」に先立ってハプニングを行い、また同じハプニングに参加したこともあった九州派所属の作家である働正による文章が、「新現実集団」会報に掲載されていたという点で、二つのグループの交流関係を示していると考えられる。

結びに

本章は、九州派がパフォーマンスを行いはじめた1962年10月〈英雄たちの大集会〉において、当時盛んな活動を展開していた前衛グループの作家たちとの交流が見られる点に注目した。

第1節では、1962年の〈英雄たちの大集会〉において、九州派のメンバー以外に当時すでにパフォーマンス活動を展開していた「ネオ・ダダ」(1960年結成)の風倉匠と、「ゼロ次元」(1958年結

186 働正「ハプニング＝スキヤンダル」『新現実集団会報』第3号(前掲書、注154番)p.14～15

187 『美術手帳』美術出版社1963年6月号

188 皆島万作「当面の課題について」『新現実集団会報』第2号(前掲書、注154番)p.3～4

成)の糸井貫二、そして「グループ音楽」(1960年結成)の刀根康尚、小杉武久などの作家が参加していたことを確認した。このような他グループの作家たちの参加から、〈英雄たちの大集会〉が、九州派メンバーのみによる企画で成立したものではなく、このイベントの企画において九州派が他グループの作家たちの意見を積極的に受け入れていたという可能性が考えられた。

2-1では、そのような他グループからの関与の可能性を、まず、〈英雄たちの大集会〉で実際に行われたパフォーマンスの分析で確認した。このイベントに見られるパフォーマンスの特徴には、まず①室内空間である部屋で行われた点、また②パフォーマンスに自作の小品や既製品のオブジェが見られ、とりわけ作家自身の体をオブジェ化してパフォーマンスが行われる点、さらに③一部で、観衆を意識し、パフォーマンスに観衆の参加を求めている点が確認された。

2-2では、イベントの準備段階として開かれた展覧会を対象とし、〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスに見られたの特徴の痕跡を探ってみた。まず、イベントが開催される前後の〈読売アンデパンダン〉展における作品傾向の変化として、1958年から62年にかけて、新聞紙やダンボールなどの平面的なものから立体的なものへ、そして最終的には身体そのものがオブジェに登場することがわかる。このような変化に伴い九州派は、2年間のグループ主催の展覧会を通して、オブジェやパフォーマンスの形態や概念をあらかじめトレーニングする実験を行う。その中で、1961年の〈九州派〉展では作品のなかに部屋のような空間を設定した作品が、また62年の〈尾花成春〉展では、部屋概念の作品に加えて身体のオブジェ化と観衆の参加の意識という、〈英雄たちの大集会〉で見られた三つの特徴が確認された。

2-3では、他グループの作家たちが、イベント以前から行っていたパフォーマンスの特徴を分析し、〈英雄たちの大集会〉における彼らのパフォーマンスの特徴と比較した。結果、まず、彼らはこのイベントにグループ交流の形で参加したのではなく、各々の作家の互いへの関心から始まった交流が、イベントの準備段階での意見交換へと繋がり、最終的にイベントへの参加にまで至ったことが確認された。また、彼らがすでに行っていたパフォーマンスに見られる一貫した形や特徴は、イベントのパフォーマンスにおいても反映されており、各々の個性を十分に発揮してイベントを構成し

ていたことも確認された。以上のように、九州派はこのイベントにおいて、積極的かつ具体的に他グループの作家たちとの交流を誘導していることから、〈英雄たちの大集会〉は、九州派がパフォーマンスという新たなジャンルに取り組むなかで試みた、他グループとの交流の痕跡であることが確認できた。

3-1 では、九州派とパフォーマンスにおいて交流を行った「新現実集団」について探った。このグループは、芸術のあらゆるジャンルを扱ったが、特に詩、音楽、ハプニングに高い関心を示していることが確認された。また、グループ結成の時点で、九州派の一部のメンバーとの合流とが確認できた。とりわけ 1962 年 12 月の実験「遺言執行展」は、元九州派メンバーの菊畑茂久馬の企画により、元九州派メンバーを含む「新現実集団」メンバーと、外部の作家たちが参加したものであったが、このことについて「新現実集団」の会報で高い関心が寄せられている点に注目できる。また、1963 年 5 月の〈新現実派野外実験ショー〉においても、「新現実集団」の主催でありながら、〈英雄たちの大集会〉に活躍していた九州派の現役メンバーが参加し、グループ間で行った交流関係と認められた。

3-2 では、そのような交流関係の具体的な例として、「新現実集団」の会報第 1 号に掲載されたヨシダ・ヨシエとの座談会の報告、1962 年 12 月 28 日に行われた実験《遺言執行》展の報告で確認されるパフォーマンスの方向性が九州派の試みと類似している点、さらに 1963 年 5 月 20 日に行われた新現実派野外実験ショーにおける「新現実集団」主催のハプニングへの九州派の参加を確認した。特に、最後の実験ショーについて谷口が指摘した両グループのハプニングに見られる「実体の類似性」は、両者の交流によって形成されたものと考えられる。

以上を踏まえると、九州派は、同時期の前衛グループの作家たちとの積極的で具体的な交流によって、パフォーマンスの形や特徴、認識を共有するなかで、グループなりのパフォーマンスを形成してきたと考えられる。こうした交流は、他グループの作家たちから一方的に影響されるというものではない。2 年間に至る九州派の〈英雄たちの大集会〉のための準備展覧会にも見られるように、九州派は当時前衛作品の変化に敏感に反応しながらも、オブジェをはじめパフォーマンスに關す

る長期間にわたる検討と多様な試みを通して、グループなりのパフォーマンスのあり方やそれに対する認識を形成してきたと考えられる。この間に行われた九州派と東京のパフォーマンス作家との交流は、当時中央である東京が独走状態にあった前衛芸術において、一つの共有の場を地方に作ろうとする九州派の試みであり、その共有の場として実現したのが〈英雄たちの大集会〉であったと言える。さらに、九州派は地域芸術集団の「新現実集団」との交流を行うことによって、地域作家によるパフォーマンスの認識をも、この共有の場の中に組み入れようとしたと考えられる。

従って、九州派がパフォーマンスのあり方やそれに対する認識を形成していく過程で見せていた、東京の前衛作家たちや地元の「新現実集団」との関わりは、行為自体の多様性と、地域的特性を共に模索したパフォーマンスの志向を示していると考えられる。特に、九州派のなかでのパフォーマンスの探求(61年から62年)や、〈英雄たちの大集会〉における前衛作家との交流(62年)、また地域グループとの交流(62年から63年)が、連続的かつ集中的に行われた点は、このようなパフォーマンスの多様性や地域的特性に対する志向が殆ど同時期に生じており、等しく重要であったことを意味している。

次章では、九州派が制作した作品における共同制作について考察する。そこでも、九州派のこうした地方的特性に対する意識が見られることになる。

第4章. 九州派の「共同性」考察—作品の制作過程と、集団「蜘蛛」との関係から

はじめに

これまでも言及してきたように、1955年以降、美術界においては、前衛グループが誕生し、57年から58年頃には、展覧会の形態の変化、作品の制作形態の変化、そして画風の変化といった注目すべき変化が現れるようになる。まず、展覧会の形態の変化としては、団体展よりも、個展が増加しており、そこでは、タブローという今までの絵画形式に疑問を持っていた作家たちによって、タブローとオブジェを結合させた多様な試みなどが行われていたこと¹⁸⁹。同時に、当時、前衛的な若手作家の登竜門であった〈読売アンデパンダン〉展の1958年の展覧会の出品作に、特筆すべき変化が見られるようになる。例えば、画風の変化としては、1956年11月に東京で開かれた〈世界、今日の美術〉展で紹介されたアンフォルメルからの影響が見られ、さらに、制作形態においては、団体での出品が減り、個人制作の作品が多くなっている点が指摘できる。

このような美術界における変化の中で、九州派は、当時〈読売アンデパンダン〉展に見られた内的変化に同調するように、前衛的なアンフォルメルの技法を積極的に取り入れ、多様な試みを作品に表現する一方、作品の制作形態においては、当時の前衛的な美術界において新潮流となっていた個人制作の諸作品とは一線を画する特徴を見せていた。特に、〈読売アンデパンダン〉展をはじめとする前衛的な展覧会では、個人制作の作品を出品するのが主流であったのにもかかわらず、九州派は1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展にグループ全員が揃って参加し、さらに数人ごとのグループで共同制作した作品も出品する。同時に、九州派は、1958年前後に、グループの共同意識を表明する団体活動や、独自の展覧会の企画など、他の前衛グループには見られない集団での示威的行動を見せる。さらに、彼らの活動を追ってみると、そうした傾向が1958年から68年にかけて断続的に見られる点は興味深い。

¹⁸⁹ 「大衆とタブローの接点」『美術手帖』(美術出版社、1958年6月)p. 34～36

以上のことから本章では、九州派が、個人制作や個展が増加しつつあった〈読売アンデパンダン展〉をはじめとする、前衛的美術界の主流とは異なる傾向を持っていた点を重視し、とりわけ1958年から現れ始めた九州派のグループ意識に着目して、そこに見られる共同意識や共同制作による作品を考察の対象とすることとする。

従来の九州派に関する先行研究においては、九州派の共同意識が本格的に考察されることはあまりなかった。その理由の一つとして、第2章でも言及しているように、1980年以降、九州派の作品を採り上げた展覧会では、九州派の代表作家として認識されてきた桜井孝身、菊畑茂久馬、オチ・オサムなど、小数の作家の作品紹介と作家に対する言及に留まっており、九州派をグループとして認識し考察する、という観点が欠けているのが実情である¹⁹⁰。

そのような現状の中でも、九州派の共同意識について言及した先駆的な論文として、1988年の『九州派展』(福岡市美術館、1988年開催)の折に執筆された、黒田雷児による論考「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」¹⁹¹が挙げられる。当該論文では、九州派の「共同性」を地方性の一つの特徴として指摘し、グループの時代性と共に研究すべき課題として、注意を喚起している。さらに、黒田雷児は2010年に出版された著作『肉体のアナーキズム』において、1958年に開催された第10回〈読売アンデパンダン展〉に見られた九州派の共同意識の特徴と、共同制作によって完成された作品のうちの何点かについて言及している¹⁹²。しかしながら、1988年の論考においては、九州派の「共同性」を研究すべき課題として指摘してはいるが、九州派メンバーの制作形態の特徴やグループの共同意識については論じていない。また、『肉体のアナーキズム』では、1958年の第10回展の共同制作と、その年に行われた共同意識の表明に関する活動は論じている

¹⁹⁰ 『1960年代現代美術の転換期』(東京国立近代美術館、1981年)、『現代美術の動向Ⅱ—1960年代多様化への出発』(東京都美術館、1983年)、『前衛の日本』(ポンビドゥ・センター、1986年)

¹⁹¹ 黒田雷児「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」(『九州派展』福岡市美術館、1988年)p. 15

¹⁹² 黒田雷児「第11章. 九州派—都市のなかの『民衆』」『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年)p. 328

ものの、1958年以後の九州派の作品制作とグループ活動に現れる共同意識を、持続的な傾向として捉える観点は欠けている。

また、1996年に書かれた田代俊一郎の著作『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』¹⁹³では、九州派グループの「共同体」としての特徴を叙述し、グループが誕生した1950年代後半に見られるグループ内の親密な人間関係や、1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展におけるメンバーの共同制作の実態を明らかにしている。しかし、グループ内部の親密な人間関係については、単純な事実関係の叙述に留まっており、グループ意識や共同制作に関しては、九州派の一時期に現れる特徴としてのみ論じており、グループが活動した全時期に渡る共同意識や作品制作の形態について考察するには至っていない。

以上の先行研究を踏まえて、本章ではまず、九州派が1958年に行った活動の傾向と、同年の第10回〈読売アンデパンダン〉展の出品作を、グループの共同意見の表明と、共同制作という2つの着眼点から検討し、九州派の内部で共有された、グループ全体の共同意識に関して考察する。続いて、同様の観点から、1962年の〈英雄たちの大集会〉でのパフォーマンスと、1963年の〈九州派〉展、そして九州派にとって最後の展覧会となった、1968年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展の作品を分析することで、九州派の活動の全時期に断続的に現れる共同意識を考察する。

さらに、九州派の解体以後、別個に生まれた集団「蜘蛛」の活動に、かつての九州派メンバーの幾人かが参加していることから、これまで九州派と関連付けて論じられることのなかった集団「蜘蛛」の活動傾向と作品形態を分析し、九州派のグループ意識が、集団「蜘蛛」の活動にどのように引き継がれていったのかを明らかにすることで、翻って、九州派の共同意識を解明したい。なお、本章で「共同性」とは、九州派の共同意見を表明する活動と、作品の共同制作に見られる諸特徴を指すこととする。

¹⁹³田代俊一郎「作品は芸術革命の鉄砲ダマだった」(『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』花書院、1996年)p. 35～36、p. 68～70

第1節. 九州派における共同意識—1958年のグループの活動から

九州派は、1957年にグループを結成して以来、グループ意識が様々に変化するのに応じて、作品傾向にも変化を見せていたが、そのような意識の変化は、グループ内部で起こった幾つか出来事がきっかけとなって引き起こされたものである。

具体的な検討に先立ち、本章で着目する九州派の結成から解体までの時期にあたる、1957年から1968年の間に起こった注目すべき変化の概要をまとめたい。(※表4-1)

(※表4-1)九州派のグループ活動の展開

日時、出来事	グループ活動と、その意味
① 1957年、九州派結成	〈グループQ18人〉展開催、事実上九州派の旗揚げ展
② 1958年、第10回 〈読売アンデパンダン〉展参加	九州派の出品作品が受け入れ拒否 その後、反画壇意識と、作品の前衛的な傾向が先鋭化
③ 1959年、洞窟派結成	公募展出品の問題で九州派内部に紛争が発生 公募展出品を擁護した山内重太郎、オチ・オサム、菊畑茂久馬が洞窟派結成
④ 1961年、東京銀座画廊で 〈九州派〉展開催	〈九州派〉展への批判的な展評を受け、グループ内で各メンバーが責任追及 その年12月、2度目の分裂
⑤ 1962年、福岡白道の海水 浴場での〈英雄たちの大集会〉	九州派の分裂状況を克服するための模索として提案 日本で最も早いパフォーマンスを行い、グループの共同意識の刷新を図る
⑥ 1963年、東京と福岡にて 〈九州派〉展開催	九州派主催の不規則な個展と、既成展覧会に出品 九州派の健在を示す
⑦ 1968年、〈グループ連合に よる芸術の可能性〉展開催	九州派の最終展覧会 九州派の脱退者らが参加し、かつての九州派メンバーが再集合する

まず、九州派は(※表4-1、①)1957年にグループを結成するものの、(※表4-1、②)1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展では、九州派の作品が受け入れ拒否に遭い、それをきっかけに、九州派メンバーが反画壇意識を表明、作品の前衛的な傾向が先鋭化する。(※表4-1、③)続く1959年には、九州派が公募展への出品を控えるよう促していたのに対し、寺田健一郎は県展への出品を継続していたために、九州派内部に紛争が起こり、寺田が脱退する。それと関連して、

同年の忘年会で、山内重太郎とオチ・オサム、菊畑茂久馬の3名は、九州派が既成団体へ出品する北九州在住の作家を多く擁護し、九州派が当初掲げていた、既成団体とは異なる運動体という性格が弱まってきたとの批判の声を挙げ、洞窟派を結成するに至る¹⁹⁴。その分裂の影響で、(※表4-1、④)その2年後の1961年には、九州派グループ展は開かれず、また九州派の機関紙『九州派』も発行されていなかったが、一方、1960年の第12回〈読売アンデパンダン〉では、過去最大の人数の九州派メンバーが参加し、グループ活動の回復を志向する動きが観察される。さらに、1960年に開かれた東京銀座画廊での〈九州派〉展に対し、批判的な展評が幾つか寄せられたことを受け、グループ内で、各メンバーが責任を追求し合うこととなり、同年12月に2度目の分裂に至る。その後、グループの分裂が続き、脱退者や新メンバーの加入など、メンバーの出入りが激しくなったため、九州派は1961年8月、桜井孝身の提案によって会合を行い、グループ再建に向けて、多様な意見を交換する。その際に、グループの分裂状態を克服するための模索として提案されたアイデアの一つが、〈英雄たちの大集会〉であった。(※表4-1、⑤)この案は、1962年、福岡白道の海水浴場で実現し、日本で最も早いパフォーマンスとして、グループの共同意識の刷新が図られた。以後は、九州派主催の個展を不規則に開き、また既成展覧会に出品しながら活動を続けていたが、(※表4-1、⑥)1963年に、東京と福岡の2箇所で〈九州派〉展を開催し、改めて、九州派の健在を示す。その後、グループは存続するも、脱退者が相次ぎ、彼らは新たなグループを形成して、活動を行っており、いわゆる〈九州派〉展の開催は1965年の福岡展が最後となった。しかし、(※表4-1、⑦)1968年には、九州派に加えて、脱退者ら参加した〈グループ連合による芸術の可能性〉展が開かれ、かつての九州派メンバーが再集合する形となり、実質としては、本展覧会が九州派のグループ展としての最後の展覧会となったのである。

以上のように、九州派の活動全時期を概観してみると、その作家同士の結びつきとグループ活動の変化のなかには、九州派独自のグループ意識の展開が看取できると考えられる。すなわち、

¹⁹⁴ 田代俊一郎、前掲書(注193番)p.98~100、p.130、黒田雷児、前掲書(注192番)p.328

九州派は常に、グループとしての共通認識や存在意義を自問し、分裂やメンバーの脱退などを経験しながらも、そうした分裂状況をグループ内部で共有し、回復する解決策を模索していた。そして、その内部の分裂状態を自ら乗り越えようとするだけでなく、かつてのメンバーと連合して展覧会を開くなど、結果としては、九州派という緩やかな結びつきが持続していたと言える。

さて、そのようなグループ意識は、1958年から九州派のグループ的特徴が見られる活動形態から現れていると考えられるが、次に、九州派において上記のような変化が顕在化した、1958年の活動を具体的に分析してみることにする。九州派がこの年に参加した展覧会と、その活動傾向をまとめると、以下の表のようになる(※表4-2)¹⁹⁵。

(※表4-2)1958年に九州派が参加した展覧会

展覧会名(場所)	開催日時	九州派の特徴
①第10回 〈読売アンデパンダン〉展 (東京、東京都美術館)	1958年 3月12日～27日	・12人の九州派全員が参加 グループで共同制作した作品を多数出品
②第1回 〈九州アンデパンダン〉展 (福岡市、西日本新聞社講堂)	1958年 4月20日～27日	・〈読売アンデパンダン〉展で受け入れ拒否された作品を展示 ・九州派メンバー以外の、北九州の地域作家も参加する (意識共有)
③第14回 〈福岡県美術〉展 (福岡市、岩田屋ホール)	1958年 9月9日～21日	・九州派全員が作品を出品 ・〈福岡県美術〉展の入賞審査の方法に抗議する署名付きの抗議書を、九州派以外の作家と共に提出する

上記の表のように、1958年の九州派の活動を概観してみると、東京では、第10回〈読売アンデパンダン〉展に参加し、福岡市では、九州派が企画した第1回〈九州アンデパンダン〉展と、第14回〈福岡県美術〉展に参加しているが、これらの展覧会には、グループ全体の意識を反映した団体行動が見られる点に着目したい。

¹⁹⁵ 田代俊一郎、前掲書(注193番)p.123～126

まず、1957年12月の九州派機関誌『九州派』を参照してみると、会員名簿に記録されたグループメンバーは、九州派がグループとして活動した1958年から68年の歴史上で最も多い、22名に上っているが¹⁹⁶、その直後の1958年1月に、九州派にとっては、東京での最初の展覧会となった〈九州派3人〉展(東京、トキワ画廊)と、そのわずか1ヶ月後の1958年2月に開催された、第10回〈読売アンデパンダン〉展(※表4-2、①)について、メンバーの参加形態と展覧会の特徴を比較してみると、幾つかのグループ意識を認めることができる。まず、九州派は、登録メンバーが最も多い、グループの繁栄期とも言えるこの時期に、東京で〈九州派3人〉展という、桜井孝身とオチ・オサム、山内重太郎だけの小規模な3人展を企画する一方で、続く第10回〈読売アンデパンダン〉展では、グループ全員が参加し、多数の作品を出品していることが確認される¹⁹⁷。

さらに、この第10回展に多数出展された、九州派の中の数人によって制作された共同作品は、当該展覧会が開催される数ヶ月前から、九州派メンバーが共同でアトリエを借り、そこで共同で制作した作品であった。このような事実から、1958年初頭、東京に活動範囲を広げた九州派は、独自に企画する展覧会よりは、中央で開催される既存の展覧会で、九州派という新グループの存在と、その意識を表すことに一層力を入れ、さらに、1958年当時の美術界ではあまり見られなかった、共同制作による作品を多数出展するという方策を取ることによって、既存の展覧会で主流を成していた作品傾向に対抗しようとしていたと考えられる。

また、この第10回〈読売アンデパンダン〉展に際し、九州派は、グループの前衛的な特徴を確立する契機となった作品を出品していた。その一点は、山内重太郎による作品で、縦460、横1270cmの大作で「枠がついてない」という理由で受け入れ拒否となり、さらに、石橋泰幸、オチ・オサム、山内重太郎の3人が共同制作したゴミ作品〈九州派有志〉(1958年、図65)は、「不衛生」であると

¹⁹⁶ 『九州派』第2号(九州派事務局、1957年12月)p.7(桜井孝身『I DISCOVER JESUS CHRIST IS A WOMAN』p.16、に再収録)

¹⁹⁷ 本作品は現存しないが、田代俊一郎の記録によりその様子が推測できる。『九州派展』(福岡市美術館、1988年)p.110~111、田代俊一郎、前掲書(注193)p.124

いう理由で、展覧会の主催者側から受け入れを拒否された¹⁹⁸。そこで九州派は、受け入れ拒否に遭ったこれらの作品に加えて、北九州を拠点に活動していた作家たちに出品を呼びかけ、総計104点の作品を集め、1958年4月に、九州派の主催で、第1回〈九州アンデパンダン〉展(福岡市、西日本新聞社講堂、1958年4月20日～27日)(※表4-2、②)を開催する。本展覧会の重要性は、まず、〈読売アンデパンダン〉展に受け入れ拒否された作品を、福岡市にて、九州派主催の企画展で展示することによって、〈読売アンデパンダン〉展に反旗を翻すという意識を示した点である。さらに、この〈九州アンデパンダン〉展は、〈読売アンデパンダン〉展に受け入れ拒否された九州派の共同制作の作品を展示する、独立した場としての意味のみならず、九州地域の作家たちに参加を呼びかけて実現した大規模な展覧会であるという点で、九州派のグループ意識が、地域作家との連帯意識となって表明される機会であったと言えよう。

また、福岡市で〈九州アンデパンダン〉展が開かれた同年の9月には、同市の保守的な展覧会である第14回〈福岡県美術〉展に、九州派が全員揃って参加、出品することになる。(※表4-2、③)この時九州派は、作品を出展するだけでなく、九州派グループに3名を加えた計23名の作家が共同して、既成画壇への反抗意識を表明する抗議書を提出する。その抗議書では、〈福岡県美術〉展の審査員制度と、入賞審査の方法を批判しており、展覧会に参加したメンバーの署名が付されていた¹⁹⁹。こうした九州派の団体行動は、各メンバーが抱いていた反既成画壇意識を具体化し、グループ共同の意識として明示するものであると同時に、九州の画壇に対し、九州派の存在とその共同意識を示そうとしたものであったと言える。

以上、1958年に九州派が参加した三つの展覧会に関する考察を踏まえ、展覧会の機能という観点から、この時期の九州派の団体行動の意図を整理してみたい。まず、九州派メンバーが東京で〈九州派3人〉展を開いた場合にも見られたように、新グループであった九州派は、まずグループの存在自体のアピールを目的として上記三つの展覧会に参加していた。それに加えて、保守的な

¹⁹⁸ 田代俊一郎、前掲書(注193)p. 52～53

¹⁹⁹ 田代俊一郎、前掲書、p. 40～41、p. 125～126

展覧会において、既成制度に反対するグループの反抗意識を団体で表すことにより、既成の美術団体や中央画壇に対し、グループ固有の意識までもアピールしようと試みていた。従って、九州派の既成展覧会への参加目的は、作品の出品とグループの存在の周知のみならず、グループの共同意識を積極的に表すという点で二重の意義があり、九州派のこのような特徴は、活動時期を同じくしていた他のグループには見られない共同意識として指摘することができる。

続く節では、九州派がグループとしての活動傾向を顕著に現し始めた、1958年第10回〈読売アンデパンダン〉展において出品された作品を具体的に検討し、1962年〈英雄たちの大集会〉でのパフォーマンス、そして1963年の〈九州派〉展と、1968年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展に演じられたパフォーマンスと出品作を分析することで、九州派が、その活動の全時期に渡り、共同意識をどのように形成し、それが作品の制作過程にどのように反映されたのかを検討する。

第2節. 作品の制作過程から見られる共同意識

2-1. 1958年第10回〈読売アンデパンダン〉展分析

九州派のグループ的性格を特徴づけ、九州派が作品を通してその共同意識を最も明確に表し始めるのは、1958年に開催された、第10回〈読売アンデパンダン〉展からと言える。1949年に読売新聞社の主催で始まった〈読売アンデパンダン〉展は、既成画壇への対抗を目的とし、原則として、出品作品は無審査で展示されたが、1957年から58年にかけて、出品作家と作品の傾向に、注目すべき変化が見られるようになった。

まず、1957年の展覧会について、当時の美術雑誌に掲載された批評を検討してみると、1957年4月号の『美術手帖』において、岡本謙太郎は、自由出品を原則としている「〈読売アンデパンダン〉展の活気」と、「シロウト(若い世代の作家)絵が多い」〈読売アンデパンダン〉展の雰囲気について指摘している。同じく1957年4月号の『みずゑ』では、針生一郎が、〈読売アンデパンダン〉展を「青年作家層に現れている流行を最もよく示す場」と述べ、〈読売アンデパンダン〉展の画風の変化

として、その前年に開かれた「〈世界・今日の美術〉展の影響が露わに現れた」という特徴を取り上げている²⁰⁰。

さらに1958年の第10回展覧会の直後、同じく針生は、1958年4月号の『みずゑ』において、同年の〈読売アンデパンダン〉展に関して、「今日の若い作家たちの精神状況をこれほどさまざまと反映している展覧会も少ない」と指摘し、「独自の領域をひらいている作家たちの(中略)感覚と姿勢の相違はいちじるしい」と記述しているが、一方で、〈読売アンデパンダン〉展の「出発当初にあったような既成画壇への反抗意識はかなり稀薄になっている」と指摘している²⁰¹。このような批評から、1957年から58年にかけて、〈読売アンデパンダン〉展が、既存の美術界への反抗意識を表明する場というよりは、若い作家たちがアンフォルメルからの影響を受けて、個々の作品制作に打ち込み、独自の作品を発表する場となっていた様子が伺える。

しかし、前衛美術界の若手作家たちがこのような傾向を見せていたにもかかわらず、1958年の読売アンデパンダン展に際し、九州派は、むしろ以前の展覧会においてしばしば行われた共同制作による作品を多数出品するという、特徴ある制作形態を取っていた点に着目したい。まず、九州派はこの展覧会に作品を出展するために、福岡市の海水浴場の百道にある家を共同アトリエとして借り、共同制作に入った。その理由は、山内重太郎が縦460、横1270cmという大作を手がけた点からも伺えるように、九州派の作家たちがサイズの大きな作品を制作するための広いアトリエを要したことは言うまでもないが、最も重要な理由は、第10回〈読売アンデパンダン〉展への出品に向けて、メンバーが作品を共同で制作するためであったと言われている²⁰²。その時に制作された九州派の共同制作の作品は、現存しないものも多いが、1996年に田代俊一郎が作成した「年表」によると、

200 徳大寺公英、岡本謙太郎「春季展覧会その一、日本美術会アンデパンダン展、美術文化、モダンアート、水彩聯盟、読売アンデパンダン展」(『美術手帖』美術出版社、1957年4月)p. 126～128、「大衆とタブローの接点」(『美術手帖』(前掲書、注189番)p. 31～37

201 針生一郎「新人はどこにいる一時評的美術論」(『みずゑ』美術出版社、1958年4月)p. 68

202 ヨシダ・ヨシエ『九州派』の英雄たち(『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』造形社、1982年)p. 148、田代俊一郎、前掲書(注193番)p. 124

次の表のようである。(※表 4-3)²⁰³

(※表 4-3) 1958 年第 10 回〈読売アンデパンダン〉展に出品された九州派による共同制作の作品

作品タイトル	共同制作の作家	作品材料	作品内容
①《九州派有志》 (1958 年)	石橋、オチ、山内	作品制作のときに出た ゴミ、紐、ムシロ、縄	《九州派有志》のスケッチ
②《九州派合同》 (1958 年)	俣野他、4 人	油絵	作家の各作品を半分に切ったものを繋いで一つの作品にする。
③《ヒキチギラレタ個性》 (1958 年)	俣野他、15 人	ベニヤ板	各人が二枚組のパネルに描いた絵をバラして、他の作家の絵と合体させ一枚の作品にした
④《俣野、八柄、桜井》 (1958 年)	俣野、八柄、桜井	ベニヤ板	既存のイメージの拡大によってベニヤ板を繋ぎ、そこに描いた作品
⑤《地の部》(1958 年)	小幡、斎藤	?	※確認不可
⑥《分裂する日本》(1958 年)	俣野、八柄、桜井	?	※確認不可
⑦《ムシロ ムシロ》 (1958 年)	九州派合同、山内、オチ、石橋	?	※確認不可

まず、(※表 4-3、①)《九州派有志》(1958 年、図 65)は、石橋、オチ、山内 3 人の共同作品で、作品制作のときに出たゴミ、紐、ムシロ、ナワ(縄)を再利用して制作し、その上に菊畑が放尿したというオブジェである。前述のように〈読売アンデパンダン〉展は原則として無審査であったにもかかわらず、本作品は、主催者側にとって想定外の美術素材が使用されたことを理由に、〈読売アンデパンダン〉展史上、最初の受け入れ拒否の作品となる。また(※表 4-3、②)《九州派合同》は、俣野を含んだ 5 人による共同制作の作品で、作品は現存していないが、作家各々の手によって完成された絵画作品を半分に切断し、本来別個の作品であった半分ずつを新たに組み合わせて、一つの作品として再構成し、出品したと言われている。以上2点の作品は、共同制作という制作形態を取っていると同時に、作品タイトルに九州派のグループ名が冠されたことによって、「九州派の共

²⁰³ 田代俊一郎、前掲書、同頁。

同制作という意識」をアピールする意図を担っていると考えられる。

《九州派合同》と同じく、個人の作品を繋いで一つの作品にしたのが、(※表 4-3、③)俣野と他 15人の作家たちによる《ヒキチギラレタ個性》である。この作品は、出品された共同作品のなかで、最も多くの作家が参加した作品であるが、黒田雷児は、本作品を「より計画的に作家の『個』を超えようとした試み」²⁰⁴と評価している。そのような評価は、15人という参加者数の多さに起因するとも言えるが、ここで注目したいのは、制作過程そのものに見られる特徴である。この作品は、それぞれの画家が二枚の並んだパネルにひとつの絵画作品を描き、その上で、二枚のパネルを分離させ、抽選によって、他の作家が同様のパネルに描いていた絵の片割れと組み合わせるといふ、特殊な過程によって制作されている。これは、個人が制作した一点の作品を二枚に分離し、さらに抽選に基づいて他の画家の絵と組み合わせることで、作者が個人の独立作品として本来意図していた形や意味を無化している。これは、黒田が「作家の『個』を超えようとした試み」と述べたように、共同制作という制作形態を採用することにより、作家個々人の制作意図の表明よりも、グループとしての芸術的意図を鮮明に表そうとしたことの現れであると考えられる。

また、(※表 4-3、④)《俣野、八柄、桜井》という作品も、作品は現存しておらず実態は明らかになっていないが、ベニヤ板を繋いだ巨大な板の上に、既存作品のイメージを拡大して貼付し、その上に絵を描いた作品であることが知られている。その他、(※表 4-3、⑤)小幡、斎藤が共同制作した《地の部》、そして(※表 4-3、⑥)俣野、八柄、桜井の共同作品、《分裂する日本》と、(※表 4-3、⑦)九州派合同、山内、オチ、石橋による《ムシロ ムシロ》などは、作品自体は現存していないが、その制作形態を見る限り、共同制作という九州派のグループの意識が表れた作品であったと考えられる。

²⁰⁴ 田代俊一郎の書物『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』では、《九州派合同》の一部に、俣野衛の《裏切りのイメージ》を叙述しているが、黒田雷児の書物『肉体のアナーキズム』では《ヒキチギラレタ個性》の一部に叙述している。桜井孝身『『英雄たちの大集会』の報告および 1964 年度『英雄たちの大集会』の提案』（『九州派』第 7 号九州派事務局、1963 年 10 月）p. 5、黒田雷児、前掲書（注 192 番）p. 328、p. 571～572

以上、1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展をめぐる九州派の活動を検討してみると、他の美術グループには見られない、九州派独自の特徴を大きく2点指摘することができる。まず、九州派のメンバーが、この展覧会への出品を目的として、3月から百道海水浴場の二階建ての建物を借りていたことから、九州派が当初から共同制作による作品制作を計画し、個人制作の傾向が強かった〈読売アンデパンダン〉展に、敢えて、共同作品を多数出品していたことを示している。さらに、共同制作された作品の幾つかに、《九州派有志》、《九州派合同》、《俣野、八柄、桜井》など、九州派という名称やメンバーの名前を用いたタイトルを付けることで、九州派の存在自体をアピールすると同時に、このような共同制作という行為自体が九州派の芸術的意図である、ということを明確に表明しようとしていたと考えられる。

2-2. 1962年〈英雄たちの大集会〉分析

さて、1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展以後の九州派の動きを見てみると、1960年には、東京銀座画廊にて〈九州派〉展を開くものの、本展覧会に対して、批判的な展評が寄せられた。そのため、九州派のメンバーのなかで、不評の責任を問うという動きが起こり、その結果、同年12月、九州派は2回目の分裂に至り、グループ組織の解体と理念喪失の危機に晒されていく。この分裂以後、メンバーが入れ替わる事態が続いたため、桜井孝身の提案によって、1961年8月にメンバーによる会合が行われた。このとき、グループの分裂状態を克服するための方策として、〈英雄たちの大集会〉の開催が提案され、組織的転換のための新しい表現方法の模索が始まったのである²⁰⁵。その模索の一つとして、1962年11月に開催されるパフォーマンスを中心とするイベントの〈英雄たちの大集会〉の企画が始まる。

第3章で見てきたように、そもそもパフォーマンスやハプニングはその源流として、50年代前半「具体」の一連のアクションからその例が挙げられる。「具体」は、行為において、①身体そのものよ

²⁰⁵ 黒田雷児、前掲書(注192番)p.330

りは、物質、色彩、空間、音、動きなどを複合的に利用することを主眼とし、また②日常的な空間よりは、野外展や舞台と言った限られた空間で、③リーダ吉原治良による指導と徹底的な計画下で、④純粹に芸術的実験として行われたものである。また、「具体」の作家はグループに所属して活動していても、集団で行うというよりは、個人作家による行為が殆どだったという点が特徴であろう。このように、作家個人の前衛的試みが増えていた当時の前衛美術界の状況と、認識を考えると、九州派のこのような制作過程において見られる共同制作は、他の同時代のグループには見られない特徴と言えよう。

それでは、九州派による最初のパフォーマンスとなった〈英雄たちの大集会〉の詳細について、集会前後のグループ活動と、パフォーマンスの具体的な内容という2点から、検討していく。まず、本集会は、1962年11月15日から16日にかけて、福岡市の百道海水浴場の共同アトリエ「百道屋」で行われた²⁰⁶。参加メンバーは、九州派のメンバー6人(大山右一、小幡英資、桜井孝身、田部光子、働正、宮崎準之助)とその他九州派メンバー4人が観衆として参加し、地元九州の作家たち(馬場武尚の外、数名)、そして東京からの作家(木下新一元九州派一、風倉匠、小杉武久、刀根康尚、田中信太郎、糸井貫二、千葉英輔、三重野一郎など)と評論家(ヨシダ・ヨシエ)であり、そのうち、九州派6人と、東京からの作家たち6人(風倉匠、小杉武久、刀根康尚、糸井貫二、千葉英輔、三重野一郎)などがパフォーマンスを行い、九州派メンバーの4人と、ヨシダ・ヨシエなどが観衆として参加した。

まず、ここで着目したいのは、九州派が本集会を企画し、実現するために、イベントの前後に、以下のようなグループレベルの準備活動と報告を行っている点である。(※表4-4)²⁰⁷

²⁰⁶ 田代俊一郎、前掲書(注193番)p.100

²⁰⁷ 田代俊一郎、前掲書(注193番)p.138、140

(※表 4-4) 〈英雄たちの大集会〉に関する九州派の活動

年月日	九州派の活動	活動内容
① 1962年 10月1日	機関紙 『九州派6』	特集として、〈英雄たちの大集会〉が組まれる イベントの告知と、参加の呼びかけがある
② 1962年 10月号	『美術手帖』	〈英雄たちの大集会〉の告知 〈英雄たちの大集会〉の意義、日時、会場、参加料、開催者を明示
③ 1962年 10月13日	シンポジウム 「現代芸術につ いて」	福岡市の農民会館で、働、米倉、柴田善二、小田部泰久、赤沼章が報 告を行う。この時、働が〈英雄たちの大集会〉の意義について話す
1962年 10月15、16日	〈英雄たちの 大集会〉	大山、小幡、桜井、田部、働、宮崎、そのほか九州派メンバー4人が観 衆として参加
④ 1962年 10月21日	シンポジウム 「現代美術の周 辺について」	久留米市の石橋美術館で、上野、尾花、桜井が報告を行う この時、桜井が〈英雄たちの大集会〉の意義について話す
⑤ 1963年 10月23日	機関紙 『九州派7』	特集として、〈英雄たちの大集会〉が組まれる。 桜井による〈英雄たちの大集会〉の報告と、働の論評がある。

一連の流れの中で、まず特筆すべきは、九州派が〈英雄たちの大集会〉を行う前後、すなわち1962年10月1日と63年10月23日に、機関紙『九州派』の紙面を通して、集会前には告知と参加の「呼びかけ」を掲載し(※表 4-4、①)、そして集会後にはメンバーたちによる「報告」や「論評」を行っている²⁰⁸(※表 4-4、⑤)。さらに、この前者の「呼びかけ」に関しては、1962年10月号の『美術手帖』(図 66)にも広告を出すこと(※表 4-4、②)によって、単に九州派メンバーたちへの呼びかけだけでなく、東京を始め、美術界全体に向けて「呼びかけ」をし、〈英雄たちの大集会〉という集会の開催を広く知らしめ、注目を集めようとしている²⁰⁹。こうした雑誌を利用した広報活動に加えて、九州派は〈英雄たちの大集会〉の開催を挟み、「現代芸術について」(※表 4-4、③)と「現代美術の周辺について」(※表 4-4、④)というシンポジウムを行い、イベントの前後に、〈英雄たちの大集

²⁰⁸ 黒田雷児「第6章.『直接行動』と『反芸術』1960-63;PRから挑発へ」、前掲書(注192番)p.168、177

²⁰⁹ 糸井貫二は『美術手帖』の広告を見てこのイベントの存在を知ったと言われている。『美術手帖』(1962年10月号)、黒田雷児、前掲書(注192番)p.177

会)の意義について、参加者が話し合う場を特別に設けていた。前者のシンポジウム「現代芸術について」では、九州派のメンバーのみならず、地元の作家(福岡の彫刻家など)が参加し、意見を交わし²¹⁰、喪失の危機に陥っていた九州派の活動理念を再創出するだけでなく、九州派が〈英雄たちの大集会〉に高い関心を寄せ、そのイベントが九州派にとっていかに重要であるかということを示そうとしたと考えられる²¹¹。さらに、イベント後には、九州派メンバーのみによるシンポジウム「現代美術の周辺について」を行い、集会の報告と意義を再確認をする機会を設けていた²¹²。

以上のように、〈英雄たちの大集会〉に東京からも作家や評論家たちが参加した点、九州派が〈英雄たちの大集会〉の開催前後に、機関誌『九州派』や『美術手帖』に文章を載せた点、さらにシンポジウムなど多様な活動を実施していた点を鑑みると、九州派にとって〈英雄たちの大集会〉がグループの転換点として重視され、企画されていたことが分かる。

以上の一連の活動を踏まえた上で、具体的なパフォーマンスの内容について、考察を進めていく。九州派にとって、このように重要なものであった〈英雄たちの大集会〉は、九州派6人(大山右一、小幡英資、桜井孝身、田部光子、働正、宮崎準之助)と、元九州派メンバーであった長頼子、木下新の参加、そして東京の作家(風倉匠、小杉武久、刀根康尚、糸井貫二、千葉英輔、三重野一郎など)によるパフォーマンスが、グループの区別なしで、大体の順序だけが決まっているという程度の段取りのもとで行われた。彼らのパフォーマンスは参考資料の(※表 4-5)のような順序で行われたが²¹³、以下ではパフォーマンスの特徴に着目し、分析を試みる。(※表 4-5)

²¹⁰ 田代俊一郎、前掲書(注 193 番)p。138

²¹¹ この点について黒田氏は、「九州派は〈英雄たちの大集会〉から身体行為そのものが表現として自立していった」(黒田雷児「第 5 章. デモンストレーションの季節 1957-59; 否定形なアクション」、前掲書、注 192 番、p。132)と述べ、また「九州派によってより意識的・戦略的方法としてハプニングを試みた、インスタレーションとパフォーマンスへの動きの頂点であるのが〈英雄たちの大集会〉である」(黒田雷児「第 11 章. 九州派—都市のなかの『民衆』」、前掲書、注 192 番、p。331)と述べている。

²¹² 田代俊一郎、前掲書(注 193 番)p。138

²¹³黒田雷児(前掲書、p。331)

(※表 4-5) (英雄たちの大集会)で行われた九州派メンバーと他の作家たちのパフォーマンス

作家	パフォーマンス内容
① 糸井貫二	電気が消されたロウソクの光のなかで、上半身裸になって背中に「ダダカンも42才の反抗期」と書いた紙をつけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる。そしてその布を揺さぶりながら、「雪印の紛ミルクの紙箱」「腹部が割れる仕掛けのお菓子いれ」「直径10センチメートルぐらいの円筒」「写真帳」を布の中から出して、それらを観衆が回覧していた。
次にロウソクを消す指示がある。	
② 働正	呪文調の文章を「徹底的に、事務的に」読む。

※以下は時間的な順序に関係なしに「白道屋」の一階で行われたパフォーマンス中心に叙述する。

③ 小幡英資	全身に包帯を巻かれて身動きできない小幡が横たわり、やはり包帯で巻かれたニワトリ二羽が転がっている。 白布をかけた箱の上には聖書と解剖用のメスが置かれている。長によって包帯を解かれると、小幡は新約聖書を朗読し、ニワトリの頭にメスをさして殺し、一羽を真っ白なキャンバスに、黒く塗ったもう一羽を黒いキャンバスに羽を広げて釘で打ちつけ、「架刑」にした。
④ 田部光子	真っ白にした二間四方の脱衣場の壁にストッキングをはかせたマネキンの下半身を取り付け、参加者に床に置いたマネキンの頭や顔に釘を打ち続けることを求める。しかし、実際には釘がマネキンに刺さらず、放棄する。

※午前2時半から3時まで(3人の発表、桜井孝身、長頼子、馬場の共同パフォーマンスに限る)

⑤ 桜井孝身 長頼子 馬場武尚	「反外面宣言」というタイトルのチラシ「号外」が配られ、塔状の立体に貼られた青い布をはがすと、白いゆで卵が埋め込まれていて黒いビルの窓のように見えた。その卵を参加者が食べ終わると、明かりがついて、作品のなかに長頼子が立っていたことが分かる。
⑥ 風倉匠 小杉武久 刀根康尚	三人は長時間にわたって「演奏」を続ける。 風倉は膨らませたバルーンに梁の上から全裸で飛び降り、なかに埋まるアクション。 小杉は何かの楽器を使って音を出した。また、風倉が長い紐を持って屋外に出て、小杉がその紐を体で巻き取る。 刀根はオルガンを壁に押しつけ、また鍵盤を押さえたままペダルで演奏を行う。
⑦ 千葉英輔	ウサギ形の綿にしみ込ませたフォルマリンに火をつけたり、展示されたい作品にロウソクのロウを垂らして会場全体に自分の痕跡を残していく。
⑧ 三重野一郎	自分の油彩作品を燃えかける。

※屋内で行われた表現行為(その外)

⑨ 木下新	木下が参加者と問答を続ける。
⑩ ヨシダ・ヨシエ	ヨシダは床の雑巾がけを行う。

※屋外で行われた表現行為

⑪ 大山右一	自作のオブジェの塔を祭壇にし、そこに石油をかけて燃やし、酒をビンごと投げ込み砂浜を転げ回った。
⑫ 宮崎準之助	スコップ一本を持ってきて黙々と穴を掘り続ける。 背丈ぐらいになって潮水が湧くとその横に別の穴を掘る。

まず、観衆の参加という特徴をもつパフォーマンスとして、〈英雄たちの大集会〉で最初にパフォーマンスを行った糸井貫二²¹⁴(※表 4-5、①、図 67)は、「電気が消されたロウソクの光のなかで、上半身裸になって背中に「ダダカンも 42 才の反抗期」と書かれた紙を背中につけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる。そしてその布を揺さぶりながら、用意した粉ミルクの箱などの小物を、持っていた布の袋から取り出して観衆に差し出し、観客はその小物を回覧する」²¹⁵という行為であった。このとき彼は、彼自身がプレゼント用に作った小物作品も観覧者に渡している²¹⁶が、こうしたやり取りにより、観衆もまた作品に参加し、作家と共同で作品を仕上げていくという意味があったと考えられる。

また、観衆の参加という特徴が見られるパフォーマンスは、田部光子の場合にも指摘できる。田部は(※表 4-5、④、図 68)、「真っ白にした二間四方の脱衣場の壁にストッキングをはかせたマネキンの下半身を取り付け、床に置いたマネキンの頭や顔に釘を打ち続けることを観衆に求める²¹⁷」というパフォーマンス²¹⁸を行った。黒田によると、この行為は、社会への田部独特の視線が、「女性

²¹⁴ 黒田雷児、前掲書(注 192 番)p. 178

²¹⁵ 黒田雷児、前掲書、同頁。

²¹⁶ 黒田雷児、前掲書、p. 433

²¹⁷ 黒田雷児、前掲書(注 192 番)p. 179

²¹⁸ 田部によると「釘を打つパフォーマンス」は後ロンドンで小野ヨーコが釘を打つパフォーマンスをしている。田部は、ここに発想の類似性に驚いたと言っているが、マネキンパフォーマンスがときとき行って

美という社会通念への挑戦へと変わり、あるいは、ジェンダーへの拒否²¹⁹をも意図したものであるという。ここで田部は、マネキンに釘を打ち続けるという行為を参加者に求めることによって、パフォーマンスの中心に観衆を引き込んでいる。

さらに、桜井孝身、長頼子、馬場武尚とのパフォーマンスでも(※表 4-5、⑤、図 69)、塔状の立体に、殻の白いゆで卵が埋め込まれていて、それを参加者が食べるという形で、観衆の参加が認められる。特に、この行為は、参加作家の名前から分かるように、九州派の桜井と、九州派の旧メンバーである長、そして外部作家である馬場の共同パフォーマンスとして行われている。観衆の参加を誘導する桜井と馬場、行為の対象として塔状の物体に扮する長頼子、そして卵を食べるという行為をする観衆が、共同で一つのパフォーマンスを作り上げている。以上 3 つのパフォーマンスは、一人あるいは複数の作家が、行為に観衆を巻き込むことにより、共同制作の様相を呈していると言えよう。

続いて、本来異なるグループに属している複数の作家が、行為を連続して行うパフォーマンスとして、風倉匠、小杉武久、刀根康尚らの事例(※表 4-5、⑥、図 70)を指摘することができる。上述の桜井ら 3 人によるパフォーマンスは、役割を決めて一つの行為を作り上げていたのに対し、本パフォーマンスは、最初に三人が一緒に演奏した後に、風倉が紐を持って出ていき、その紐を小杉がもらって自分の体に巻くというように、それぞれの行為がリレーのように連続する。その一方で、残された刀根は、紐を用いた行為のリレーの方には参加せず、オルガンの演奏を続ける。こうした、2 人の作家による行為の連続と、その背景となるオルガン演奏は、全体としては、共同参加による、ひとつのパフォーマンスとして成立していると言える。

第三のタイプとして、個人の作家が、既存芸術の価値観への反抗意識を表明しようとするパフォーマンスが挙げられる。大山右一は(※表 4-5、⑩、図 71)、自作の塔状のオブジェに石油をぶち

いた事実にしても田部のパフォーマンスは国内においては早いということが考えられる。田部光子「九州派を放談する」(『二千年の林檎; 私の脱芸術論』西日本新聞社、2001 年)p. 207

²¹⁹ 黒田雷児、前掲書(注 192 番)p. 407

まげ、火を放つというハプニングによるパフォーマンスを行い²²⁰、三重野一郎のように(※表 4-5、⑧、図 72)、自らの油彩作品を燃やす行為もあった。これらは、自分が制作した作品に火をつけることによって、既成の芸術家たちの「選民意識としての芸術を、否定する」という意味を持つものとして言える。

また、(※表 4-5、⑩、図 73)砂浜にスコップで穴を掘り、その穴が波にかき消されるとまた穴を掘るということを繰り返すパフォーマンス²²¹を行った宮崎準之助は、芸術が「無化」すること、「存在する芸術の否定」を表現した。そして、(※表 4-5、⑦、図 74)千葉英輔のように、展示された作品にロウソクのロウを垂らすという冒瀆的な行為を敢えて行うことにより、「作品の保存、永続する作品」という既存の芸術観に反抗しようとする作家もいた。さらに、(※表 4-5、③、図 75)小幡英資は、白いキャンバスの上で三羽の鶏を処刑する²²²が、キャンバスに絵を描くのではなく、生き物を殺すというサディスティックな行為を行うことによって、社会に存続する芸術ではなく、「反社会的芸術の有効性を実験、実現させる試み」をしている。以上、第3のタイプは、個人の作家によるパフォーマンスであるものの、芸術に対する既存の固定観念に疑問を投げかけるという、共通の目的意識の発露で行ったパフォーマンスとして、〈英雄たちの大集会〉に見られる一つの共同意識であると言える。

以上のように、〈英雄たちの大集会〉には作家の行為に観衆も参加する共同パフォーマンス、異なるグループの作家たちによる共同パフォーマンス、そして個人の作家たちが既存の芸術観に反抗するという共通の芸術理念を、個々の多様なパフォーマンスにおいて表現する、という三つの特徴が見られる。こうした特徴は、一見すると当時のパフォーマンス全体と共通したものであるように思われるが、ここで筆者が注目したいのは〈英雄たちの大集会〉では、①九州派のメンバーと外部の作家たちが集まり、②共同で場所を借りその一ヶ所に集合して、③共同で多様なパフォーマンス

²²⁰ 田代俊一郎、前掲書(注193番)p. 100、黒田雷児、前掲書(注192番)、p. 179

²²¹ 田代俊一郎、前掲書、p. 101、黒田雷児、前掲書、p. 180

²²² 田代俊一郎、前掲書、p. 100、黒田雷児、前掲書、p. 179

を行っていた点である。すなわち〈英雄たちの大集会〉を分析してみるとその準備段階から当日のパフォーマンス全体、そしてその後の展開を通じて共同性という特徴が指摘できるのである。

以上、1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展から本格的に現れる九州派の共同制作及びグループとしての共同意識が、62年の〈英雄たちの大集会〉の合同パフォーマンスに継承されていたことを見てきた。では、63年以後の九州派の活動には「共同性」はどのように現れていったのであろうか。次の節では、1963年と68年に九州派が企画した二つの展覧会と、その出展作品を検討する。

2-3.1963年〈九州派〉展と1968年〈グループ連合による芸術の可能性〉展分析

1963年における九州派の活動を見てみると、〈九州派〉展が二度に渡り、開催されている。1963年10月3日から8日にかけて、東京の美目画廊において開かれたグループ展と、同年12月13日から15日にかけて、福岡市の親天会館において開催されたグループ展である。そもそも〈九州派〉は、グループ結成時の1957年に、福岡市で開催された〈グループQ18人〉展の後、1958年から61年までは、グループの存在を周知するために、東京の銀座画廊で継続的に開かれてきたが、62年には福岡市での開催となり、さらに63年には、東京と福岡の二箇所で開催されることになったのは、グループ内の意識変化と関連していると考えられる。(※表4-6)

(※表4-6)九州派における九州派展とメンバーによる個展

年次	〈九州派〉展	九州派メンバーの個展(脱退者による個展、2人展も含む)
① 1957年	〈グループQ18人〉展(福岡市・岩田屋七階特設催場、8/4~18)	・2人展(山内・磨墨、福岡市、10/29~11/3) ・菊畑個展(福岡市、11月初)
② 1958年	〈九州派〉展 (東京・銀座画廊、8/2~7)	・九州派3人展(桜井・山内・オチ、東京、2/10~15) ・磨墨個展(東京、7/7~12)
③ 1959年	〈九州派〉展 (東京・銀座画廊、8/21~26)	・磨墨個展(福岡市、日時不明) ・2人展(菊畑・寺田、東京、2/22~27)

		・桜井個展(東京、8/17～22)
④ 1960年	〈九州派連鎖個〉展 (東京・銀座画廊、8/8～13)	・谷口個展(東京、5/16～21) ・2人展(皆島・中西、東京、5/16～21) ・オチ個展(東京、5/30～6/7) ・寺田個展(東京、6/21～26) ・舟木個展(東京、6/21～26)
⑤ 1961年	〈九州派〉展 (東京・銀座画廊、9/14～19)	・磨墨個展(福岡市、5/20～21) ・大山個展(福岡市 天神ビル一階九電サービスセンターホール、10/14～15) ・大山個展(福岡市 喫茶かわの、10/20～26)
⑥ 1962年	〈九州派〉展 (福岡市・中屋デパート、7/12～23)	・2人展(米倉・オチ、福岡市、日時不明) ・桜井個展(福岡市、日時不明) ・大山個展(福岡市、7/28～29) ・尾花個展(福岡県 浮羽郡吉井町、秋) ・皆島個展(大牟田市、10月) ・寺田個展(福岡市;5/18～23、東京;10/16～20)、 ・木下個展(東京、3/1～5)、菊畑個展(東京、6/12～22)
⑦ 1963年	〈九州派〉展 (東京・美目画廊、10/3～8) (福岡市・新天会館、12/13～15)	・大山個展(東京、3/12～17) ・片江個展(東京、7/4～9) ・谷口個展(東京、9/2～7) ・木下個展(東京、10/7～13)

上記の表に見られるように、まず九州派によるグループ展は、九州派が結成された 1957 年に、福岡市において、〈グループQ18人〉展(岩田屋七階特設催場、8月4日～18日)(※表 4-6、①)として開催された。その後、1958年から1961年までは、〈九州派〉展という、正にグループ名を冠した展覧会を、東京の銀座画廊のみにて開いていたが(※表 4-6、②～⑤の〈九州派〉展の部分)、1962 年になると、この〈九州派〉展(7月12日～23日)は、福岡市の中屋デパートで開催される(※表 4-6、⑥)。さらに、この時期の九州派メンバーによる個人展の開催地を確認してみると、1957年から59年の間には、福岡での活動から、徐々に、東京での活動が増加する傾向が見られ(※表 4-6、①～③の九州派メンバーによる個展の部分)、1960 年になると、殆どの個展が東京で開かれていることが分かる(※表 4-6、④)。グループ展及び、個展の開催地に見られる上記の変化は、

九州派がグループを結成した 1957 年から 1960 年の間に、活動の中心地を福岡から東京へと移し、意識的に、東京志向の活動を推進していたことを反映したものと考えられる。

しかし、1961年から、注目すべき変化が現れ始める(※表 4-6、⑤)。まず、1961 年の〈九州派〉展は、前年までと同じく、東京の銀座画廊で開催される一方、メンバーによる個展は、その殆どが福岡市で開催されており、それまで拠点を東京に移していた九州派が、また地元の福岡での活動を再開するようになる。さらに、1962 年には(※表 4-6、⑥)、グループから既に脱退した 3 人のメンバー(寺田、木下、菊畑の個展)による各々の個展が東京で開かれたことを除くと、現役のメンバーの個展は、福岡市や九州地域で開かれており、加えて、グループ展である〈九州派〉展までもが、福岡市の中屋デパートで開かれた点は注目に値する。その翌年の 1963 年には、前述のように、東京の美目画廊と福岡市の親天会館においてグループ展が開催されており、この年の〈九州派〉展について、黒田氏は、「それまでの反省から地元での活動に力を入れようとする方針転換が現れた」という興味深い指摘を行っている²²³。

このように、1960 年までは東京志向であった九州派の活動が 61 年から変化を見せ始め、62 年には年に一回のグループ展までもが福岡で開かれたのは、59 年と 61 年の忘年会で起きた 2 度目、3 度目の解散の話により、グループの組織的な結束が弱まっていたことと関連している。具体的には、1961 年に東京で開催された〈九州派〉展に対し、批判的な展評が寄せられたことで、解散の危機に陥り、翌年の 62 年にはグループが誕生した福岡へと回帰して、九州派としての再出発を図ろうとしたと言える。そして 1963 年九州派は、グループの組織力を刷新する代案の一つとして、美術界の主流への影響力を保持し、かつ本拠地である地元での活動を強化する目的で、東京と福岡の両方で、〈九州派〉展を開くに至ったと考えられる。従って、九州派が 1963 年に開いた〈九州派〉展は、東京と福岡の二つの地点で、九州派の再出発のための転換点として、九州派が最も重要視していたグループ展にメンバー全員の参加を求めた、という三つの意味を持つ重要な展覧会であったと言える。加えて、展覧会の規模においても、東京でのグループ展では見られないが、福岡で

²²³ 黒田雷児、前掲書(注 192 番)p. 168

のグループ展では作品の展示以外に、働と谷口、桜井によるハプニングが行われ、また、宮崎と片江によるハプニングと、大山右一と小幡英資によるハプニングが行われ、九州派が考えた地元での展覧会の規模の差が見て取れる。

それでは、この 1963 年〈九州派〉展の概要と、その出品作の特徴を、具体的に検討していく。東京と福岡で開催された二つの展覧会は、開催日時や展示場所は異なるものの、共通的に出品された作品、とりわけ、オブジェ作品を中心とした作品が展示されることや、今まで〈九州派〉展には見られなかったパフォーマンスが行われた点²²⁴などは、両展覧会の共通点として指摘することができる。ここでは、比較的現存資料が多く残っている福岡市での〈九州派〉展を中心に、その展覧会と出品作品の特徴を検討する。

まず、この展覧会で行われたパフォーマンスを見ると、作家一人で行ったパフォーマンスもあれば、二人で行う合同パフォーマンスも確認できる。(※表 4-7)

(※表 4-7) 1963 年 12 月、福岡市新天会館における〈九州派〉展で行われたパフォーマンス

作家	内容
①大山右一	ドジョウが床の絵具の中を動き回る作品
②小幡英資	大山右一の作品のドジョウを小幡が七輪で煮て食べる行為
③働正、谷口利夫	全身に包帯を巻いて身体をオブジェ化する行為
④宮崎準之助、片江政俊	二人が敢えて礼服を着て路上のロープをたどって歩くパフォーマンス

本表に現れているように、(※表 4-7、①、図 76) 絵具の中に生きたドジョウの動きを作品にした大山右一の作品は、一見一人の作品に思えるが、(※表 4-7、②、図 77、78) 小幡英資がそのドジョウを七輪で煮て食べるハプニングを行う。また、(※表 4-7、③) 全身に包帯を巻いて身体をオブジェ化するハプニング(図 79)を働正の単独ハプニングとして行い、また、(図 80) 働正と谷口利夫の共同ハプニングとしても行う。さらに、(※表 4-7、④、図 81) 宮崎準之助と片江政俊は、二人で

²²⁴ 黒田雷児、前掲書(注 192 番)同頁。

礼服を着て路上のロープをたどって展覧会場まで歩くという、展覧会の宣伝ハプニングを行う。これらのハプニングは、同年 1963 年 10 月に東京で開かれた〈九州派〉展で行われる「働正のみによるパフォーマンス」²²⁵に比べると、各々の展覧会で出品された作品や参加メンバーなどの規模においては、知られている資料に限って明確に比べることができないが、両展覧会で行われたハプニングにおいては、福岡での〈九州派〉展の方が多様で、多数の九州派メンバーによるパフォーマンスが行われたことが確認される。

以上のことから、1963 年 12 月福岡市で開かれた〈九州派〉展は、九州派が地域活動に重点を置くこととする転換点として意識し、新しい試みとしてハプニングとパフォーマンスが加わった。そのハプニングとパフォーマンスは、作家たちの共同制作による合同パフォーマンスとして、グループの「共同制作」という意識を表していたと言える。

さて、このような再出発を目指す活動にもかかわらず、その後の九州派の活動を概観すると、メンバーの脱退や、新グループの結成などが続いており、1964 年には〈九州派〉展が開催されないという事態に陥った。翌年 1965 年に、福岡県文化会館で開かれた〈九州派〉展は、同年 3 月に桜井が渡米したことから桜井が参加していない雄一な〈九州派〉展となったが、オチ・オサムの作品を安く販売することや、九州派初期に見られたような大きいサイズの大作が見られる点など、グループ維持のための大衆的路線²²⁶とグループ刷新の努力が見られるが、〈九州派〉展というタイトルを冠したグループ展としては最後の展覧会となった。

しかしながら、1968 年に、九州派メンバーが参加して行われた〈グループ連合による芸術の可能性〉展に着目してみると、本展には、九州派の現役メンバーと脱退者によって作られたグループが集まっており、九州派の活動を担ってきた作家たちによる、合同展覧会の様相を呈していたと考え

²²⁵ 東京での〈九州派〉展のために上京する列車内で、働正は列車の進行方向と逆方向に裸で床をいずるハプニングを行う。田代俊一郎、前掲書(注 193 番)p. 140

²²⁶ 田代俊一郎、前掲書(注 193 番)p. 143～144

られる。

以下では、この〈グループ連合による芸術の可能性〉展の詳細について、確認していく。1968年5月7日から12日にかけて、福岡県文化会館で開かれた〈グループ連合による芸術の可能性〉展は、九州派メンバーが、九州派としての共同作品を出品した、最後の展覧会である。この展覧会は、共通テーマ「セックス博物館」²²⁷のもとに、集団制作された作品を中心とする。特に、宗教、政治、性における、人間と社会との具体的な関わり方を、直接的な記号表現によって示している。本展の出品作品に関する全体的評価について、黒田は次のように述べている。「社会的現実と人間の関わりを絵画とパフォーマンスに持ち込もうとし、言わば「意味のある」美術をめざしたという点で九州派は、1960年代の美術の主流を形成したアメリカ美術とは対極にある²²⁸。一方、性に関する記号表現があまりに観念的で、造形としては脆弱し、ただ陳腐な図像に性的、政治的意味を担わせているだけで、概して優れた作品とは言いがたい」²²⁹。ここにおいて黒田は、作品の水準の低さを指摘しているが、九州派の「共同性」に着目する本稿では、これまで検討してきた九州派の活動変遷を踏まえたうえで、〈グループ連合による芸術の可能性〉展の出品作と展覧会の全容を再検討し、本展の意義を捉え直したい。

まず、小幡が作品の配置等をスケッチしつつ作成した「セックス博物館その I のプラン」(図 82)²³⁰を見ると、展覧会の企画が事前にどのように行われていたのか、具体的に知ることができる。例えば、Aの場所には石橋と尾花による壁画についての指示書きと、Bには共同作品の《プリン》の具体的描写が書かれ、会場中央のCには、小幡によるオブジェの説明がある。このプランを見る限り、本展覧会において共同制作や個人作品の構成が、事前に決定されていたことを表し、またこれらの作品が、予め定められた「セックス博物館」という共同テーマのもとで制作されたことを示している。

²²⁷ 「九州派関連年表」『シリーズ;九州派再訪—2』(福岡市美術館、2007年)p. 4

²²⁸ 1960年代のアメリカ美術は絶対自由を作家が享受する場としての「無意味さ」の追求として発展していた。『九州派展』(福岡市美術館、1988年)p. 20

²²⁹ 『九州派展』(前掲書、注228番)同頁。

²³⁰ 『芸術九州』(第3号1968年12月)p. 37

実際にこの展覧会で制作された作品は、以下の通りである。(※表 4-8)²³¹

(※表 4-8)1968 年〈グループ連合による芸術の可能性〉展での作品とパフォーマンス

作家	作品名、作品内容
① 石橋、尾花	女性器の絵画—A
② 大山、尾張、小幡、桜井	《プリン》—B
③ 田部	鏡に描いた男女とコケシ
④ 宮崎と他の作家	宮崎の作品を他のメンバーに提供し、各作家が手を加える
⑤ 田部、大黒	ミシンでペニス状のオブジェを縫い続ける(パフォーマンス) ヒョウタンを胎児の形にしたオブジェを洗濯機に入れて回す(設置作品)

本表にも見られるように、(※表 4-8、③)田部の「鏡に男女の姿を描いた」作品を除くと、殆どの作品が複数の作家によって制作されたものであり、その作家たちの関与の仕方も、多岐に渡っている。まず、(※表 4-8、②)作家 4 人による共同作品、《プリン》(1968 年、図 83)は、ペニスの形を 4 人の作家なりのイメージで作った、制作当初から共同テーマのもとで企画され、並べて展示されたものである。また、(※表 4-8、④)宮崎と他の作家による作品(1968 年、図 84)は、「再加工芸術品」と書かれている通り、宮崎の作品に他のメンバーが手を加える形で再制作された作品だが、この作品も一種の共同制作を意図して作成された作品であると言える。さらに、(※表 4-8、⑤)田部と大黒の共同作品「ミシンでペニス状のオブジェを縫い続ける」パフォーマンス(1968 年、図 85)には、二人のジェンダーに関する問題意識が伺えるが、これは田部の作品において初期から継続して表れている観点である²³²。

続いて、展覧会全体の構成に着目すると、この展覧会のタイトルには「グループ連合」と明示されている点から、九州派と他のグループとの共同展覧会が意図されていたことが伺える。(※表 4-9)

²³¹ 『九州派展』、前掲書(注 228 番)p. 104~107、p. 126

²³² 田部によるもう一つの作品の、胎児のように見えるゴムの臍がついたヒョウタンを電気洗濯機に入れてかき回す展示物においてもジェンダー的観点が見られる。黒田雷児、前掲書(注 192 番)p. 407

(※表 4-9) 1968 年〈グループ連合による芸術の可能性〉展に参加したグループ

グループ	参加メンバー = 九州派の前メンバー
① 「薬院芸術村」	谷口、寺田、船木
② 「グループ2」	尾花
③ 「日本美術会」	八柄

まず、「薬院芸術村」(※表 4-9、①)のメンバーとして〈グループ連合による芸術の可能性〉展に参加した谷口、寺田、船木は、いずれも九州派の前メンバーであり、また「グループ2」(※表 4-9、②)から参加した尾花も九州派の脱退者であった。「日本美術会」(※表 4-9、③)からは、同じく前メンバーの八柄が参加している。このことから、1968 年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展は、「グループ連合展」だとしても「元九州派のメンバーと、現メンバーによる九州派展」と言ってもよいのであろう。従って、この展覧会も、九州派の前メンバーと現メンバーが、共同参加し、共同テーマで、共同制作した作品で開いた展覧会という点で、九州派の共同性という意識が継続していたことを示す事例と言えるだろう。

以上のように、1968 年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展は、1965 年を最後に、日本における〈九州派〉展の開催が途絶えていた九州派にとっては、グループとして参加することとなった、重要な展覧会であったと考えられる。この時期、九州派は、グループとして分裂や他のグループとの連合を経験することとなるが、共通テーマのもとで、共同作品を制作し、脱退した前メンバーの共同参加による展覧会の開催が実現に至った。こうした事例にも、九州派がグループとして持っていた「共同性」という特徴が指摘できるのである。

次に、1968 年〈グループ連合による芸術の可能性〉展をきっかけとして誕生した、集団蜘蛛の活動傾向とグループ意識を分析し、九州派との関係と、二つのグループの共通意識としての共同制作について考察する。

第3節. 九州派と集団「蜘蛛」との関わりー共同制作の観点から

3-1. 集団「蜘蛛」の結成経緯

まずは、集団「蜘蛛」がどのように結成されたのかを確認する。先立つ節で検討した、1968年5月の〈グループ連合による芸術の可能性〉展は、九州派がグループとして参加した最後の展覧会であったが、このときに集まった北九州の作家8人が、本展を契機にグループ「ZELLE」を結成する。この「ZELLE」というグループ名の命名者であり、中心メンバーであった遠矢政巳が活動の方向性の違いを理由に脱退した後²³³、新たにグループの中心人物となったのが森山安英であった²³⁴。このグループ「ZELLE」を前身とし、森山を中心に集まった若い作家たちが、同年7月に〈蜘蛛アートフェア〉展を開催し、ここから本格的にグループ活動を始めている。この時から「蜘蛛」というグループ名が登場するが、そのグループ名は、当時新しく編入された毎日新聞西部本社局学芸部記者である田中幸人により、日本の先住民族の「土蜘蛛」²³⁵から命名されたというが、その後1968年9月に集団「蜘蛛」が正式に結成される²³⁶。このようにして結成された集団「蜘蛛」は、複数の作家が集まり、単純且つ瞬間的なハプニングを行うことを特徴とするグループとして、九州のみに立脚し、1970年代末まで活動を続ける。

以上のように、集団「蜘蛛」は、そもそも1968年5月の〈グループ連合による芸術の可能性〉展をきっかけとして結成されたグループであるが、そのメンバーの活動を丁寧に検証してみると、九州派との連続性が認められる点は重要である。

第一に、集団「蜘蛛」の結成に当たり、中心的な役割を果たした森山安英は働正に連れられて、九州派が1962年に行った会合と、〈英雄たちの大集会〉というイベントを訪れていた事実が確認さ

²³³ 黒田雷児「集団蜘蛛ーその崇高な愚行」(『機関』第16号機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)p. 88

²³⁴ 黒田雷児、前掲書(注233番)p. 83

²³⁵ 黒田雷児、前掲書、同頁。

²³⁶ 黒田雷児「第19章. 集団蜘蛛、表現の全否定」、前掲書(注192番)p. 440

れる²³⁷。すなわち森山は、1962年の段階で既に、九州派メンバーの働正とも関わっており、九州派が行った最初のパフォーマンスに観客として参加することによって、九州派の集団的活動を目の当たりにする機会を得ていたのである。

第二に、1968年9月に正式結成された集団「蜘蛛」の活動には、九州派の新旧メンバーが密接に関わり、重要な役割を果たしていた。この点について、黒田は、「集団『蜘蛛』を支持したのは、九州派メンバーの働(正)であり、黒幕として集団『蜘蛛』をけしかけたのは、菊畑(茂久馬)であった」と述べている²³⁸。このように、九州派においてパフォーマンスをよく行っていた働正や、既に九州派を脱退した菊畑茂久馬の後押しによって、グループとしての活動を進めていた集団「蜘蛛」の活動は、1968年9月から1970年代末にかけて、大きく3つの時期に分けられる(次節の※表4-10)。その活動内容の詳細については後述するが、中でも、大規模なパフォーマンスとして注目を集めた、第2期の1969年4～5月の〈万博破壊九州大会〉には、桜井孝身と田部光子の二人が、初めて集団「蜘蛛」のイベントに参加している²³⁹。さらに、同年7月の〈畸型三派狂乱大集会〉では桜井と働がゲストとして参加し、パフォーマンスの主役を演じていたことが確認される²⁴⁰。これに関する詳細は3-2で論じる。

以上の活動状況を鑑みると、集団「蜘蛛」において指導的な役割を果たした森山が、グループ結成以前に九州派の活動に触れ、また九州派メンバーたちも、1969年集団「蜘蛛」のイベントに自発的に参加するなど、九州派と集団「蜘蛛」の間には、人的交流が認められる。このように、これまで九州派と関連付けて論じられることのなかった集団「蜘蛛」は、参加メンバー及び、活動の性質という点で、九州派と連続性を有していると考えられる。また、集団「蜘蛛」が実践していた複数の作家によるパフォーマンスそのものが、九州派の特徴である共同制作を意識して行われていた可能性も十分に考えられるだろう。

²³⁷ 黒田雷児、前掲書(注233番)p. 89、黒田雷児、前掲書(注192番)p. 177

²³⁸ 黒田雷児、前掲書(注192番)p. 169

²³⁹ 田代俊一郎、前掲書(注193番)p. 106、黒田雷児、前掲書(注192番)p. 272

²⁴⁰ 『機関』第16号(前掲書、注233番)p. 3、31

従って、以下では、集団「蜘蛛」の具体的な活動内容と作品について、九州派との比較の観点から分析し、集団「蜘蛛」のパフォーマンスに見られる共同制作の特徴を捉えることとしたい。

3-2. 集団「蜘蛛」の活動と作品分析

前述のように、集団「蜘蛛」の正式な結成は1968年9月であるが、その実質的な活動は既に同年7月に開催された〈蜘蛛アートフェア〉展(めがねのセコール・小倉にて開催)から始まっている。本節では、黒田による活動時期の区分を踏襲し、第1期から第3期までの活動を順に見ていく。

(※表4-10)²⁴¹

(※表4-10) 集団「蜘蛛」の時期別活動事項

時期	展覧会、ハプニング(年、月)
	〈グループ連合による芸術の可能性〉展(1968年5月、福岡県文化会館・福岡市)
第1期	①〈蜘蛛アートフェア〉展(1968年7月、めがねのセコール・小倉)
	②〈蜘蛛蜂起〉展(1968年9月21日～28日、北九州市立八幡美術館)
第2期	③小倉ハプニング(1968年11月?、小倉駅前歩道)
	④路上展・ハプニング「No Art Festival」(1968年12月、小倉北区役所前歩道)
	⑤「蜘蛛初詣」(1969年1月、八坂神社・小倉)
	⑥山田弾薬庫反対運動へ参加(1969年1月、小倉)
	⑦第3回〈九州・現代美術の動向〉展(1969年2月、福岡県文化会館)
	⑧〈万博破壊九州大会〉(1969年4月～5月、3日間—未詳—) (戸畑文化ホール、農民会館・福岡市、明治生命ホール・福岡市)
	⑨〈畸形三派狂乱大集会〉(1969年7月、小倉労働会館)
第3期	⑩〈朝日西部美術〉展への抗議運動(1969年9月)
	⑪〈可能性への意志〉展への抗議運動(1970年2月)
	⑫天神交差点ハプニング(1970年2月)
	⑬伝習館闘争でのハプニング(1970年7月～11月)

²⁴¹ 黒田雷児「集団蜘蛛—その崇高な愚行」、前掲書(注233番)p. 82～88、黒田雷児「第19章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注192番)p. 440～458

①第1期、集団「蜘蛛」の活動

まず、第1期にあたるのは「蜘蛛」というグループ名を冠し、集団としての活動が始まった1968年の〈蜘蛛アートフェア〉展と、グループが正式に発足した〈蜘蛛蜂起〉展である。1968年7月の(※表4-10、①)〈蜘蛛アートフェア〉展は集団「蜘蛛」の第1回の企画展として、集団「蜘蛛」の名づけ親の田中幸人の主導により、小倉で開かれた。出品作としては、田代恒雄の紹介によって参加した佐藤明美が「ボールペンによる実寸大手描きエロ写真」という、既存の芸術界には登場しないテーマを扱い、一方、銀天街の路上では「松本芳年が行った目隠しアクションペインティングに、春本茂人がガソリンを含ませた布で松本によるその作品を無断で片っ端から消していく」²⁴²ハプニングを行う。

続く1968年9月に(※表4-10、②)、北九州市立八幡美術館で開催された〈蜘蛛蜂起〉展では、グループの中心的存在であった森山が「コンテ鉛筆による手書きエロ写真等身大絵画3点を展示」し、当時美術館で展示される作品としては、テーマが露骨であることを理由に美術館側と揉めることとなる²⁴³。さらに、「NOART35」という文字をシルクスクリーンで印刷したビラ(1968年、図86)が数十点額装のうえ展示され、森山安英、春元茂人、加藤勲が「現代美術は仇花か」と大書したポスターを、会場の入り口に貼り出すというハプニングを行う²⁴⁴。

加えて、この〈蜘蛛蜂起〉展はグループの正式な結成の場であったにもかかわらず、既にメンバーの分裂が見られた点に注意したい。松本と富浦らが本展の会期中に、出展作を他のコンクールに出品してしまうという出来事が発生し、その責任問題をめぐる意見の対立によって、集団「蜘蛛」メンバー内の分裂が起こるのである。そのとき、九州派の桜井孝身が展覧会後の打ち上げに参加し、森山を支持しながら意見の仲裁を試みるが、結局、田代と佐藤は脱退してしまう。

²⁴² 「森山安英自筆年譜」『機関』(前掲書、注233番)p.57

²⁴³ 「森山安英自筆年譜」、前掲書、同頁。

²⁴⁴ 「森山安英自筆年譜」、前掲書、同頁。

以上、集団「蜘蛛」の第1期に見られる活動を概観すると、以下の3点の特徴が看守される。

第一に、性的なテーマを敢えて露骨に扱い、また「NOART35」「現代美術は仇花か」と言葉を掲げるなど両展覧会には既存の美術作品への反抗の意図があった。第二に、松本芳年と春本茂人による路上ハプニングと、森山安英、春元茂人、加藤勲の3人が「現代美術は仇花か」と大書したポスターを会場の入り口に貼り出すという行為は、既成の美術観念に対する挑戦の表現として集団「蜘蛛」のメンバー同士が行った合同ハプニングと言うべきものである。第三に、黒田によっても指摘されているように、グループを率いていた森山はメンバーの間にある思想差を表面化させる出来事を起こし、参加者(メンバーたちを含む)に意見の相違を認識させることで、集団の趣旨に合致する意見を持ったメンバーのみが残るよう仕向けたと考えられる²⁴⁵。ここには、メンバーの意見対立や脱退をも持たず、グループの分裂を積極的に肯定する態度が認められる。

以上の3点の特徴は、本章の第2節までで抽出した九州派の特徴をある程度継承したものであり、以上で取り上げた特徴は集団「蜘蛛」メンバーの共同意識でメンバー共同の活動であったことが指摘できるだろう。

②第2期、集団「蜘蛛」の活動

さらに、意識的ハプニングが集団的形態で、またグループ内部の意見差を見せながらも本格的に行われるのが、集団「蜘蛛」の第2期である。まず、1968年12月(※表4-10、③)の小倉ハプニングでは、小倉駅前歩道にて「サラリーマンの日常的な格好で都市空間の路上でのハプニング」²⁴⁶が行われるが、その他にも立て看板を置いたり、ショーウィンドウに新聞記事を貼ったり、また路上を這いずったりするなどの行為が見られる²⁴⁷。また、1968年12月(※表4-10、④)に、小倉北区役

²⁴⁵ 黒田雷児「集団蜘蛛—その崇高な愚行」、前掲書(注233番)p.84

²⁴⁶ 黒田雷児、前掲書(注233番)p.84

²⁴⁷ 黒田雷児「第19章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注192番)p.446

所前歩道で行われた路上展・ハプニング「No Art Festival」では、「No Art No35」と記したカードを配布し、森山はカードを体に貼って大の字に横たわり、加藤は全身を包帯で巻いて横たわる(1968年、図87)ハプニングを行う。また、春元は「ウイスキーの瓶を接着剤でつけて横倒しにしたテーブルの前で自らも地面に横向きに座る²⁴⁸。

続いて、1969年1月(※表4-10、⑤)、小倉の八坂神社で行われた「蜘蛛初詣」では、路上で女性を戸板に乗せて担いで歩く儀式のような行為が見られる²⁴⁹。さらに、この時期のグループ活動として特筆に価するのは、政治活動への参加である。1969年1月(※表4-10、⑥)、集団「蜘蛛」は小倉で行われた山田弾薬庫反対運動²⁵⁰という政治デモに、グループの旗を掲げて参加している²⁵¹。

以上、第2期前半の活動では、集団「蜘蛛」が既存の芸術概念を否定する意味合いを持つ行為を、「路上」という日常的空間で行ったという場所の点と、展覧会においてメンバーが合同でハプニングを行っていたという活動の集団性の点において、九州派が路上で行った合同パフォーマンスと共通点が見られる。特に、加藤が1968年12月に路上展・ハプニングで行った「全身を包帯で巻いて横たわる行為」は、1963年12月に〈九州派〉展(福岡市、新天会館)で、九州派の働と谷口が合同で行った「全身に包帯を巻いて座り続ける」ハプニングと、1964年1月に働が行った街頭パフォーマンス(福岡市、天神交差点)における「路上で全身に包帯を巻いて横たわる」行為と一致している点を指摘しておきたい。

²⁴⁸ 黒田雷児、前掲書、同頁。

²⁴⁹ 黒田雷児「集団蜘蛛—その崇高な愚行」、前掲書(注233番)p。84、黒田雷児「第19章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注192番)p。446

²⁵⁰ 山田弾薬庫反対運動は、ベトナム戦争を反対して南小倉駅から北九州の山田弾薬庫へ弾薬輸送を反対した、地元の若い労働者と学生が参加した運動であるが、当時に社会問題になっていた米軍基地や安保条約と関連して高まっていた反米運動と伴って北九州で起きた反米運動である。大坪利雄「北九州自衛隊による山田弾薬庫の再開反対・全面平和利用めざす闘い」(『労働運動』174号新日本出版社、1980年6月)p。184~187

²⁵¹ 黒田雷児「第19章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注192番)p。446

さらに、第 2 期後半には、元九州派メンバーの具体的な関与が認められるようになる。1969 年 2 月(※表 4-10、⑦)、福岡県文化会館で開かれた第 3 回〈九州・現代美術の動向〉展では、加藤勲、森山安英、春元茂人が全裸のポスターを企画、200×100 cmのシルクスクリーン版画(1969 年、図 88)で制作しており²⁵²、ピンク、オレンジ、ブルー、モノクロの各色(3 人分)計 40 枚程度印刷された。ここで重要なのは、後にこのポスターを元九州派の田部光子が一組買い取り、また宮井が買い取ったと言われている点である²⁵³。また、森山の証言によると、元九州派の働正が集団「蜘蛛」の活動に具体的に絡み始めるのも本展覧会からであるという²⁵⁴。従って、元九州派のメンバーは、桜井が第 1 期の〈蜘蛛蜂起〉展の打ち上げに参加し、本展覧会で田部が展覧会のポスター作品を買うなど、積極的な関与を見せ始めていたことが考えられる。さらに、この展覧会における九州派との関連として、集団「蜘蛛」が菊畑茂久馬の贋作を計画したことが挙げられる。森山の自筆年譜によると、集団「蜘蛛」は菊畑茂久馬の版画作品 4 点の印刷を、印刷所に各 100 枚注文し、完全に同じ額装(1969 年、図 89)を施して、上述した裸のポスターと並置して展示したことが確認される²⁵⁵。しかしながら、森山と菊畑による対談では、集団「蜘蛛」のこの贋作計画に際し、菊畑の作品使用に関して菊畑自身に事前に相談し許可を得ていた事実が確認されるのみならず²⁵⁶、本展のオープニング写真(図 90)には、ハッピーを着た菊畑の姿が写っている。黒田も指摘するように、菊畑は「この展覧会を仕切」²⁵⁷っており、本展において菊畑の果たした役割は大きかったと言えよう。

こうした元九州派メンバーの関与は、本展覧会で行われた二つのハプニングにも見られる。第一は、展覧会の一環で行われた菊畑の講演中に集団「蜘蛛」のメンバー 3 人の写真を演壇に映写し、その前で加藤が裸になる(1969 年、図 91)ハプニングである²⁵⁸。ハプニングの内容としては、菊畑

²⁵² 「森山安英自筆年譜」『機関』(前掲書、注 233 番)p. 58

²⁵³ 「森山安英自筆年譜」、前掲書、同頁。

²⁵⁴ 森山安英・菊畑茂久馬「対談—蜘蛛の巣の上で」、前掲書(注 233 番)p. 18

²⁵⁵ 「森山安英自筆年譜」、前掲書(注 233 番)、同頁。

²⁵⁶ 森山安英・菊畑茂久馬「対談—蜘蛛の巣の上で」、前掲書(注 233 番)p. 20~21

²⁵⁷ 黒田雷児「第 19 章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注 192 番)p. 447

²⁵⁸ 黒田雷児、前掲書(注 192 番)p. 447~448

の講演を妨害するものであるが、ハプニング自体は菊畑自らが集団「蜘蛛」に働きかけ、自分の講演を妨害するよう提案したものであった、と黒田は述べている²⁵⁹。第二のハプニングは、KBC(九州朝日放送)に出演した展覧会の出品者たちが生放送中に行ったものである。黒田によると、「集団「へ」のメンバーがS. Uの服を脱がしていく」なか、「女物の浴衣をひっかけた森山が(省略)春元の髪を剃」(1969年、図92)るハプニングであった。このハプニングは、集団「蜘蛛」のメンバー全員は勿論のこと、集団「へ」のメンバーも参加した合同ハプニングであった。加えて、元九州派の菊畑と働は、この生放送中のハプニングには参加しなかったものの、このハプニングを評価する文書²⁶⁰を残しており、当時この二人が集団「蜘蛛」の活動に対して強い関心を寄せていたことが窺われる。

続いて、(※表4-10、⑧)1969年5月3日から5日にかけて、戸畑市民会館文化ホール、福岡市の農民会館、そして明治生命ホールで行われた〈万博破壊九州大会〉は、国家と企業主導の万博に反対するという、より大きな体制への反抗を意図したものであった。このイベントには、集団「蜘蛛」をはじめ、「ゼロ次元」、「告陰」、元九州派の桜井、水上旬らの「プレイ」メンバーの一部、秋山祐徳太子、金坂健二らのほか、東京、名古屋、関西、福岡の美術家、詩人、映画作家、評論家たちが参加した²⁶¹。このイベントにおける元九州派メンバーの関与は、様々な形で行われた。まず、「ゼロ次元」が主導したハプニングに、元九州派の桜井と尾花春成が参加し、末永蒼生、秋山祐徳太子、水上旬、新開一愛と、「プレイ」、「告陰」、集団「蜘蛛」、集団「へ」のグループも参画した。また会場の受付では、1969年2月の第3回〈九州・現代美術の動向〉展で制作された菊畑茂久馬の贋作が、集団「蜘蛛」の作品として一枚100円で販売されていた。さらに、集団「蜘蛛」が行なった「日の丸の旗の上にて3人の蜘蛛男が上半身のワイシャツ、ネクタイで、下半身裸で女学生S. U.

²⁵⁹ 森山安英・菊畑茂久馬「対談—蜘蛛の巣の上で」、前掲書(注233番)p.24、黒田雷児(「第19章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注192番)p.448

²⁶⁰ 菊畑茂久馬「蜘蛛之巢城物語」(『反芸術綺談』海鳥社、1986年)p.157、働正「肉体と言語の間で—森山安英の行為をめぐる」(『機関』、前掲書、注233番)p.74

²⁶¹ 黒田雷児「第19章. 集団蜘蛛—表現の全否定」、前掲書(注192番)p.448

のセーラー服をぬがし恥毛を剃る」²⁶²(1969年、図93)というハプニングにおいては、元九州派の田部光子が撮影を行うという形で関与していた²⁶³。加えて、イベント後には森山宅で行われた集會に元九州派の宮崎準之助が参加し、彼がイベントの感想を述べたことが確認される²⁶⁴。

第2期の最後のイベントである(※表4-10、⑨)〈畸形三派狂乱大集會〉は1969年7月に小倉労働會館で行われるが、このイベントには集團「蜘蛛」とS. U. のほか、集團「へ」と九州派の桜井と働が参加している。主なハプニングの内容は「『ゼロ次元』のハプニング儀式的パロディを集團「へ」にやらせ、集團「蜘蛛」の森山、加藤とS. U. が観客に糞便を投げつける」(1969年、図94)グループ合同の行為であったが、このハプニングの掃除を桜井が行った(1969年、図95)と知られている²⁶⁵。桜井はそのほかにも、集團「蜘蛛」と集團「へ」との合同ハプニングに直接参加し(1969年、図96)、働が行った「舞台に背を向けて観客に向かって座り、すべてを視る目玉と化す」²⁶⁶行為(1969年、図97)が確認され、元九州派メンバーの〈畸形三派狂乱大集會〉への参加が認められる。

③第3期、集團「蜘蛛」の活動

第3期には、まず(※表4-10、⑩)1969年9月に、元九州派の桜井孝身と集團「へ」が合同して〈朝日西部美術〉展への抗議運動を、(※表4-10、⑪)1970年2月には〈可能性への意志〉展への抗議運動を行う²⁶⁷。さらに、(※表4-10、⑫)1970年2月には、天神交差点ハプニングと(※表4-10、⑬)1970年7月～11月には伝習館闘争でのハプニングが行われる。第3期に行われたこれ

²⁶² 森山安英「森山安英自筆年譜」(『機関』、前掲書、注233番)p.60

²⁶³ 森山安英、前掲書、同頁。

²⁶⁴ 森山安英、前掲書、同頁。

²⁶⁵ 森山安英、前掲書、p.61

²⁶⁶ 森山安英、前掲書、同頁。

²⁶⁷ 黒田雷児、前掲書(注192番)p.104～105

らのハプニングは、既存の芸術作品に対する疑義と展覧会への抗議、そして1970年の伝習館高校の教師の解雇に抗議を表すものであったが、こうした抗議運動は、集団「蜘蛛」が第1期から表明していた、既存の美術作品と展覧会に対する抵抗意識を継承している点において重要な意味を持つと考えられる²⁶⁸。同時に、1969年9月の〈朝日西部美術〉展に対して、元九州派の桜井と集団「へ」が行った抗議運動は²⁶⁹、九州派と他グループとの合同ハプニングという特徴が有しているといえよう。このように、第3期の集団「蜘蛛」の活動には、第1期、第2期から一貫して見られる特徴がある一方で、変化も見られるようになる。例えば、この時期の集団「蜘蛛」は、既に春元と加藤が脱退していたため、実質的には森山が単独で活動を行っており、集団「蜘蛛」のグループ活動とは言い難いと判断される。また、この時期の九州派との関わりは、前述の1969年9月の〈朝日西部美術〉展に限られており、元九州派メンバーの関与は薄れつつあったと言えるだろう。

結びに

本章は、九州派のグループ初期の1958年から見られる共同制作という特徴に注目し、九州派が当時の前衛美術界の作品ジャンルの変化を反映しながらも、一貫して継続していた共同制作の在り方について、具体的な考察を行った。九州派は、個人制作や個展が増加しつつあった当時の〈読売アンデパンダン〉展をはじめとする前衛美術界の主流とは異なり、グループ初期から共同制作を行っていたという点にグループ意識が認められる。

まず、1957年のグループ結成から九州派が解体する1968年までの活動を分析した。この時期に九州派は、グループの内部分裂やメンバーの脱退を経験しながらも、そのような危機的状況をグループ内部で共有し、回復の解決策を模索しようとするなど、グループの志向や存続に対して高

²⁶⁸ 1970年2月に行われる天神交差点ハプニングを九州派の田部光子が撮影した。黒田雷児「集団『蜘蛛』年譜」(『機関』、前掲書、注233番)p.92

²⁶⁹ 黒田雷児、前掲書(注192番)p.288

い意識を持っていた事が確認された。また、既成展覧会である〈福岡県美術〉展や〈読売アンデパンダン〉展、そして九州派企画の〈九州アンデパンダン〉展において九州派が行った団体行動は、反既成画壇意識をグループ共同意識として具体化して表明し、九州派の存在とその共同意識を示したと考えられる。

次に、1958年から68年までの活動の中から、4つの展覧会を取り上げて具体的な考察を行い、そこに見られる共同性を分析した。第一に、九州派の共同制作の作品が最も多く出展された1958年の第10回〈読売アンデパンダン〉展に注目した。九州派は、この展覧会に共同制作の作品を出品するために、グループで福岡市の白道にある家を共同アトリエとして借り、その場所でグループ共同の制作に入ったという事実が確認された。また、このような共同制作が、九州派によって、当初から計画されていたものである点は特筆に値する。個人制作の傾向が強かった〈読売アンデパンダン〉展に、敢えて多数の共同制作の作品を出展していたこと、共同制作の作品に九州派という名称やメンバーの名前を用いたタイトルをつけたことなどは、九州派のグループとしての存在をアピールするのみならず、共同制作それ自体が九州派の芸術的意図であるということを表明するための方策であったと考えられる。

第二に、1962年の〈英雄たちの大集会〉は、九州派メンバーと他のグループ所属の作家たちが集まり、個人又は合同パフォーマンスを行うものであった。特にこのイベントの前後には、九州派の機関紙による呼びかけ・報告・論評、そして『美術手帖』でのイベント開催とその意義の告知が行われ、同時に〈英雄たちの大集会〉に関連したシンポジウムも行われたことが確認された。これらは〈英雄たちの大集会〉のために行われた事前準備やその前後に行われたグループレベルでの団体活動であり、いずれも重要なグループ活動として企画された物であると言える。殊に、このイベントは、九州派メンバーと外部の作家たちが集まり、共同の場所を借りてその一ヶ所に集合し、共同のパフォーマンスを多様な形で行った点で、九州派の共同性が拡大を見せた事例と見做すことができる。

第三に、1963年の〈九州派〉展においても、共同制作という特徴が継続して確認された。この展

覧会は東京と福岡の2回に分けて行われたが、とりわけ福岡のグループ展においては東京のグループ展には見られなかった九州派メンバーによる合同ハプニングが実施されたことから、地域活動に重点を置いた転換期にも、九州派の共同制作が積極的に表れたことが判明した。第四の事例として、1968年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展は、九州派の現役メンバーと脱退者が集まり、九州派がグループとして開催した最後の展覧会であった。この展覧会は、共同テーマ「セックス博物館」のもとに集団制作された作品を中心に開かれたが、特にこの展覧会を主導した小幡による作品配置などをスケッチしつつ作成された「セックス博物館そのⅠのプラン」を検討してみると、共同作品として制作された《プリン》の具体的な描写に表れるように、事前に設定された共通テーマのもとで個々に制作された諸作品を、共同制作の作品として構成し、展示していたことが確認できた。

以上、九州派が継続していた共同制作と個別の展覧会での活動を踏まえた上で、次に、九州派の活動を意識しながら1968年に北九州で結成された集団「蜘蛛」の活動を分析し、そこに九州派の共同制作という意識の痕跡を探った。集団「蜘蛛」は、九州派の最終展覧会である1968年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展をきっかけとして結成された「ZELLE」というグループを前身とし、森山を中心に集まったもので、活動の最初期には九州派の活動傾向に反旗を掲げるという点で、九州派を強く意識しつつ出発したものであった。特に、1962年の〈英雄たちの大集会〉の際に集団「蜘蛛」の重要人物である森山が参加していたことや、集団「蜘蛛」の活動に九州派の新旧メンバーの菊畑と働が関与していたことなどは、九州派と集団「蜘蛛」の人的交流を示す出来事として指摘できる。さらに、集団「蜘蛛」の活動の中でも大規模なパフォーマンスとして注目を集めた、集団「蜘蛛」の活動の第2期にあたる1969年4～5月に行われた〈万博破壊九州大会〉には、桜井孝身と田部光子の二人が初めて集団「蜘蛛」のイベントに参加し、同年7月の〈畸型三派狂乱大集会〉では桜井と働がゲストとして参加し、パフォーマンスの主演を演じていたことが確認された。このように、集団「蜘蛛」の第1期から第2期にかけての活動は、集団「蜘蛛」のメンバー、もしくは集団「蜘蛛」と他のグループとの共同制作によって行われたハプニングやパフォーマンスであったので

ある。

以上、九州派を意識しつつ活動を開始し、旧九州派のメンバーとの人的交流もあった集団「蜘蛛」の活動には、共同制作のパフォーマンスという特徴が見られた。即ち、九州派の共同性というグループ意識は、当時の作家たちにとって看過しがたい影響力を保持し、集団「蜘蛛」にまで引き継がれていたことから、九州派の共同意識という特徴の重要性が翻って明らかになったと言える。このように九州派の共同意識は、反面壇意識としてグループ結成時から発揮され、グループの解体期に至るまで、共同制作の作品と九州派が参加した展覧会で見せるグループ意識を通して持続的に表れた。そして、グループ解体後には、九州派と直接的或いは間接的に関わりを持ちながら活動していた集団「蜘蛛」を通して、九州派の共同性というグループ意識は持続され、1960年代末まで引き継がれていたと考えられる。

また、九州派の共同制作と地域性について明らかになったのは、以下の点である。まず、九州派初期に見られた共同制作と共同意識を表す団体活動は、九州派が地域グループとして、自らグループの存在を東京と既成画壇にアピールするために始まった方式であるが、それがグループ作品と団体活動となって、九州派の存在を外部に知らせるような作品制作方法に結び付いていった。しかしながら、1963年以降に確認される九州派の共同制作は、東京よりは地方においてより積極的に展開されており、当初グループのアピールのために行われていた共同制作は、やがて九州派に内在する意識の表現へと変わっていったと考えられる。このように内部化された九州派の共同制作とその意識は、1968年のグループの活動中止以後には、九州派が集団「蜘蛛」の活動に関与することで、集団「蜘蛛」のハプニングとグループ活動のなかに自然な形で引き継がれ、展開していたと考えられる。従って、九州派の共同意識は、当初は共同制作によりグループアピールを目的とする前衛意識の表現であったが、以後グループが拠点地方に移して活動を重ねることによって、グループ固有の意識の表現に変わっていき、そして集団「蜘蛛」にも引き継がれるなど、極めて重要な意義を持つものであったと言える。加えて、このような九州派と集団「蜘蛛」に見られる共同制作と共同意識の特徴は、東京以外の地方に本拠地を持っていた前衛グ

ループの共通点である地域性とも関わるものと考えられるが、それについては今後の課題にしたい。

結章

本論は、九州派が制作してきた多様なジャンルの作品を中心に、九州派の各時期に現れた作品傾向の特徴と、それと関連した九州派のグループ活動の分析を通して、九州派のグループ的本質を明らかにすることを目的とした。

第1章では、九州派のグループ活動の初期に制作された作品に見られる社会的主題に関して、グループ全般に見られる主題意識の共通点とグループメンバーの地域雑誌との関係を分析した。まず、1957年から1961年までの間に制作された九州派の初期作品は、菅生事件と原爆実験、あるいは安保闘争などの社会問題や九州で起きた三池闘争や炭鉱労働者に関わる地域問題を主題にしており、こうした九州派の初期作品に社会的な主題が多く見られる背景にはこの時期の九州派の思想的性格の一側面が現れている。そこで、こうした九州派の思想的性格の一側面を示すものとして、同時期に九州派が行った地域雑誌との交流関係に注目した。九州派の前身とも言える〈ペルソナ〉展と密接な関わりを持つ同人誌『詩科』『九州詩人』『母音』には、当時の社会をテーマにした詩作品が多く見られ、中でも〈ペルソナ〉展に参加した詩人の作品には、当時の社会問題や地域労働者の問題への高い関心が顕著に表れていることが確認された。そして、それらの詩作品で扱われていたテーマが初期九州派の作品のテーマにほぼ一致していることも明らかとなった。また、雑誌『サークル村』に関してはメンバー同志の個人的交流や九州派メンバーによる『サークル村』の表紙絵と挿絵の制作については指摘されてきたが、『サークル村』の中心人物である桜井浩一が九州派主導の〈全九州アンデパンダン〉展において非常に重要な役割を担っていたことから、本論では九州派と『サークル村』の間により積極的な集団レベルでの交流が存在していたことを指摘した。そして、地域社会やその地域の炭鉱夫たちの労働状況を表現した『サークル村』に見られる詩作品や文書の主題が、九州派メンバーの初期作品で選んだ社会的主題と類似していることを示した。

次の第2章では、こうした九州派作品の社会的主題に加え、女性作家特有の観点から性的問題

を扱った九州派の田部光子の作品に関して、田部が一貫して表現した社会的主題の本質とその意味を追究した。まず、50年代後期の田部の作品のテーマを分析することにより、そこに当時の社会的事件や戦後の日米関係が投影されていることを指摘した。さらに、60年代に入ってから新しく登場する女性性を表現したオブジェ《人工胎盤》には、先祖が持っていた性に対する親密な感情と田部自身の妊娠経験が表われているが、このような主題は一般の鑑賞者や女性への共感を求めたものではないか考えられた。次に、1962年の《英雄たちの大集会》での田部のパフォーマンスを分析した。ここには人々の共感を得るような表現というよりも、田部なりの女性性の表現を様々に追及した過程が認められた。また、1967年に福岡市の「SNACK BOBO」で開かれた詩画展〈PAPA SNACK BOBO〉での田部と尾花によるパフォーマンスは、実際の女性のヌードモデルを「SNACK BOBO」という公共の場で芸術パフォーマンスとして用いた点で、パフォーマンスをより身近なものにし、女性性の表現への共感を獲得しようとした試みと捉えられた。この時期に田部は女性だけの展覧会を2回開くが、女性が関心を寄せる「結婚」をテーマにした〈九州派女性作家〉展は、一般女性の来場を期待したものと言えた。さらに、1968年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展で行った田部と大黒との合同パフォーマンスと田部の展示物には、女性の家事労働に対する批判的意識が確認された。また、林檎のモチーフを用いた1963年の作品は、同年11月のケネディ暗殺事件やある社会事件と関わる人々を比喩的な表現によって表わしている。これらの作品はアメリカでのより多くの鑑賞者の共感を得るためのものであったと考えられるが、田部は1990年代に入ってから林檎のモチーフを用いると共にアメリカでの活動を本格的に開始する。特に一連の「Apple Series」には、「AUGUST 6, 1945」という文字や痛々しい足首の凶像がコラージュされ、広島原爆投下を示していることが確認された。また、手話を思わせる石膏の表現が見られる「サイン・ランゲージ・シリーズ」は、1998年に田部がアメリカでの制作と展示を考えた作品であったが、ここにも女性的モチーフと「広島原爆投下」という田部の一貫した問題意識が認められた。さらに、2001年9月11日にアメリカで起こった貿易センター破壊のテロ事件をテーマとした《テロに勝つ》(2001年)では、「愛」と「一緒にいたい」という意味を持った石膏の手が表され、そこには他者と共存する愛に

よってテロに打ち勝ってゆくという気持ちが表わされていた。田部の作品主題は国内の社会的事件や性的問題、さらに国際的事件にまで広がってゆくが、田部の社会的問題に対する関心は一貫しており、社会的事件を題材として国内のみならず、アメリカにおいても多くの人々の共感を得ることを目指していたと考えられた。

続いて第3章では、1962年の〈英雄たちの大集会〉を通して、他グループの作家との連携状況を考察した。九州派メンバー以外にパフォーマンスの活動を展開していた他グループの作家、風倉匠、糸井貫二、刀根康尚、小杉武久などの参加が確認される〈英雄たちの大集会〉には、①パフォーマンスにおける部屋概念、②小品や既製品のオブジェを使うパフォーマンスと身体オブジェ化、③観衆の参加を求める、という三つの特徴が確認された。九州派は〈英雄たちの大集会〉のためにグループ主催の展覧会を通して2年間、オブジェやパフォーマンスの形態や概念を模索したが、そこには〈英雄たちの大集会〉に見られた上記の特徴が認められた。また、他グループの作家たちがこのイベントの前に行っていたパフォーマンスの形を分析すると、その特徴が〈英雄たちの大集会〉のパフォーマンスにも反映されていることが指摘でき、〈英雄たちの大集会〉は九州派がパフォーマンスという新たなジャンルに取り組むなかで試みた他グループとの積極的な交流と位置づけられた。さらに、元九州派メンバーの菊畑茂久馬の企画した1962年の「遺言執行展」に元九州派メンバーを含む「新現実集団」メンバーや外部の作家たちが参加していたこと、「新現実集団」主催の1963年の〈新現実派野外実験ショー〉に〈英雄たちの大集会〉に活躍していた九州派の現役メンバーが参加していたことが「新現実集団」の会報から伺われ、パフォーマンス分野におけるグループ間の交流が判明した。さらに、この「新現実集団」の会報に掲載されたヨシダ・ヨシエとの座談会の報告には〈英雄たちの大集会〉に参加した「ネオ・ダダ」と前衛音楽家たちのパフォーマンスの特徴が述べられており、1962年の実験〈遺言執行〉展の報告には九州派が〈英雄たちの大集会〉とその準備展を通して行っていたハプニングへの志向との類似が指摘されている。これら〈英雄たちの大集会〉は九州派が行ったパフォーマンスにおける交流の痕跡であり、そこでの東京の作家たちとの交流が九州派なりのパフォーマンスを生み出す契機になったと考えられ、「新現実集団」との交流

は九州派のパフォーマンスの多様性への探求と九州派が属する地方的特色への関心の現れと考えられた。

さらに第4章では、九州派の共同制作における関して地方的特色について考察した。九州派は、作品の出品とグループ存在のアピールのみならず、グループの共同意識を積極的に表明していた。とりわけ個人制作の傾向が強かった〈読売アンデパンダン〉展の1958年展では、事前に共同制作による作品の出品を計画し、そのタイトルに九州派の名称やメンバーの名前を用いていた。また、グループの転換点として重視される1962年の〈英雄たちの大集会〉では、作家の行為に観衆や異なるグループの作家たちが参加する共同パフォーマンスが行われ、そこには既存の芸術観に反抗するという共通の意識が認められた。この〈英雄たちの大集会〉では、①九州派のメンバーと外部の作家たちが集まり、②共同で借りた場所に集合して、③共同で多様なパフォーマンスを行っており、そこには九州派の共同制作への意図が指摘できた。また、東京と福岡の双方で開かれた1963年の〈九州派〉展のとりわけ福岡展では、作品の展示に加え、新しい試みとして共同のハプニングとパフォーマンスが行われた。さらに、九州派の最後のグループ活動となった1968年の〈グループ連合による芸術の可能性〉展では、脱退した前メンバーの共同参加のもと、共通のテーマで共同作品が制作され、そこには九州派の「共同性」というグループとしての特徴が指摘できた。次に、このような九州派の共同意識と関係付けられるグループとして集団「蜘蛛」の活動について分析を行った。集団「蜘蛛」の活動にはかつての九州派メンバーの幾人かが参加、関与しており、そこにはグループ間の人的交流が認められた。特にこの第2期の前半の活動に関しては、メンバーが合同で既存の芸術概念を否定するハプニング行為を「路上」という日常的空間で行っており、集団性と場所という二点において九州派が路上で行った合同パフォーマンスとの共通性が指摘できた。また、第2期後半に行われた〈畸形三派狂乱大集会〉では、集団「へ」と集団「蜘蛛」による合同ハプニングに元九州派の桜井と働がゲストとして参加していたことが確認された。以上のように、元九州派メンバーの参加が確認される集団「蜘蛛」の活動には九州派のグループ意識が引き継がれており、こうした集団「蜘蛛」の共同意識を検討することにより、九州派の共同性を解明した。

以上、本論では、九州派のグループ意識が地方の詩の同人誌(『母音』『九州詩人』『詩科』)や雑誌(『サークル村』)、また他グループの作家たち(風倉匠、糸井貫二、刀根康尚、小杉武久)や地方の前衛グループ(「新現実集団」、集団「蜘蛛」との積極的な交流によって形成され、それが他グループとも共有されたことを明らかにした。また、九州派の一員であった田部が九州派初期に見られる社会的問題を一貫して主題にすると共に性的問題をも扱い、さらに制作活動の場を国外にも広げることによって、より多くの人々とこうした問題意識を共有しようと試みたことを示した。

これまで個人的交流しか注目されてこなかった九州派のグループ単位での交流を指摘したことにより、九州派のグループ意識や他グループとの差異を含めたグループ間の連帯意識の一側面を明らかにし得たものと考えられる。

参考文献

1. 定期刊行物(詩雑誌、グループ機関紙、美術雑誌、新聞記事順)

- 『母音』(復刻版上巻(1948年8月、通刊第7号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版上巻(1949年2月、通刊第8号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1951年11月、通刊第13号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1952年7月、通刊第17号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1954年7月、通刊第19号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1954年9月、通刊第20号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1954年9月、通刊第20号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1954年11月、通刊第21号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1954年11月、通刊第21号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1955年4月、通刊第22号)、創言社、1993年)
- 『母音』(復刻版下巻(1956年1月、通刊第24号)、創言社、1993年)
- 『詩科』(詩科の会 第9号、1956年4月)
- 『詩科』(詩科の会 第10号、1956年7月)
- 『詩科』(詩科の会 第12号、1957年2月)
- 『詩科』(詩科の会 第13号、1957年5月)
- 『詩科』(詩科の会 第14号、1957年9月)
- 『詩科』(詩科の会 第16号、1958年4月)
- 『九州詩人』(福岡詩人クラブ編 第1号、1955年11月)
- 『九州詩人』(福岡詩人クラブ編 第4号、1956年12月)
- 『九州詩人』(福岡詩人クラブ編 第10号、1958年3月)
- 『サークル村』(復刻版(1958年9月～1960年5月)、不二出版、2006年)

- 『九州派』(九州派事務局 第1号、1957年9月1日付)
- 『九州派』(九州派事務局 第2号、1957年12月31日付)
- 『九州派』(九州派事務局 第3号、1959年7月13日付)
- 『九州派』(九州派事務局 第4号、1961年7月8日付)
- 『九州派』(九州派事務局 第5号、1961年9月10日付)
- 『九州派』(九州派事務局 第6号、1962年10月1日付)
- 『九州派』(九州派事務局 第7号、1963年10月23日付)
- 『新現実集団会報』(新現実集団編集・発行 第1号、1962年12月24日付)
- 『新現実集団会報』(新現実集団編集・発行 第2号、1963年2月13日付)
- 『新現実集団会報』(新現実集団編集・発行 第3号、1963年7月10日付)
- 『美術手帖』(美術出版社、1957年4月)
- 『みずゑ』(美術出版社、1958年4月)
- 『美術手帖』(美術出版社、1958年6月)
- 『美術手帖』(美術出版社、1962年10月)
- 『美術手帖』(美術出版社、1963年6月)
- 『美術ジャーナル』(No.43、1963年8月)
- 『美術手帖』(美術出版社、1967年9月)
- 『美術手帖』(美術出版社、1971年10月)
- 『芸術九州』(第3号、1968年12月)
- 「女性器にいどむ芸術家たち」(『土曜漫画』、1961年10月20日付)
- 岸田勉「街頭に出た美術の秋」(『西日本新聞』西日本新聞社、1956年11月3日付)
- 『テロに勝つ』制作—米事件の衝撃、画面に表現』(『西日本新聞』西日本新聞社、2001年10月23日付)
- 『テロに勝つ』テーマに作品—福岡の画家田部光子さん』(『読売新聞』読売新聞社、2001年

10月26日付)

- ・『『テロに勝つ』美術、展覧会—田部光子展』(『西日本新聞』西日本新聞社、2001年11月6日付)
- ・「出品作家、作品リスト」『全九州アンデパンダン展』(八幡市美術工芸館、1960年6月)
- ・桜井孝身、田部光子、オチ・オサム、尾花成春、小幡英資、宮崎準之助、石橋泰幸、大山右一、谷口利夫、大黒愛子、菊畑茂久馬(「九州派座談会記録」福岡画廊、1981年8月)

2. 単行本(年代順)

- ・針生一郎『戦後美術盛衰史』(東京書籍、1979年)
- ・ヨシダ・ヨシエ『解体劇の幕降りて—60年代前衛美術史』(造形社、1982年)
- ・田部光子『着信人払い地球郵便局』(葦書房、1984年)
- ・赤瀬川原平『東京ミキサー計画』(PARCO出版、1984年)
- ・赤瀬川原平『いまやアクションあるのみ!』(筑摩書房、1985年)
- ・千葉成夫『現代美術逸脱史 1945~1985』(晶文社、1986年)
- ・菊畑茂久馬『反芸術綺談』(海鳥社、1986年)
- ・白川昌生『日本のダダ 1920~1970』(書肆風の薔薇・白馬書房、1988年)
- ・『I DISCOVER JESUS CHRIST IS A WOMAN』(桜井孝身編集・權歌書房、1989年)
- ・河野信子・田部光子共著『夢劫の人—石牟礼道子の世界』(藤原書店、1992年)
- ・五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』(スカイドア、1995年)
- ・田代俊一郎『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』(花書院、1996年)
- ・田部光子『受胎芸術』(花書院、1997年)
- ・松本健一『谷川雁、革命伝説—一度きりの夢』(河出書房新社、1997年)
- ・榎木野衣『日本・現代・美術』(新潮社、1997年)
- ・『機関 16』(機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

- 田部光子『二千年の林檎—わたしの脱芸術論』(西日本新聞社、2001年)
- 柴田勝則『エスプラナード』(No. 258 福岡市美術館、2006年)
- 『シリーズ;九州派再訪—2』(福岡市美術館、2007年)
- 黒田雷児『肉体のアナーキズム』(grambooks、2010年)
- 安新木利『サークル村の磁場』(海鳥社、2011年)

3. 論文(年代順)

- 黒田雷児「異説、美術運動としての九州派—共生する制作者たち」(『九州派展』福岡市美術館、1988年)
- マーレン・ゴツィック「田部光子—アーティストとして女性として」(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- フェルディナンド・プロッツマン「彼女自身の言葉で」(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 小勝禮子「戦後の『前衛』芸術運動と女性アーティスト 1950～1960年代」(『前衛の女性 1950～1975』栃木県立美術館、2005年7月)
- Kuroda Raiji, “Kyushu-ha as a Movement; Descending to the Undersides of Art”(Review of Japanese culture and society, Josai University, 2005)
- 黒田雷児「韓国民衆美術から見る日本戦後前衛美術についての断章」(『民衆の鼓動、韓国美術のリアリズム 1945～2005年』新潟県万代島美術館、2007年)
- 小勝禮子「田部光子試論—前衛(九州派)を超えて」(『美術運動史研究会ニュース』No. 93、2008年5月)
- 山口洋三「九州派とサークル村—その関係性をめぐるノート」(『「文化」資源としての「炭鉱」「ヤマ」の美術・写真・グラフィック・映画』目黒区美術館、2009年)

4. 図録(年代順)

- 『1960年代現代美術の転換期』(東京国立近代美術館、1981年)
- 『現代美術の動向Ⅱ—1960年代多様化への出発』(東京都美術館、1983年)
- 『前衛の日本』(ボンビドウ・センター、1986年)
- 『九州派展—反芸術プロジェクト』(福岡市美術館、1988年)
- 『池田竜雄・中村宏』(練馬区立美術館、1997年)
- 『戦後日本のリアリズム 1945～1960』(名古屋市美術館、1998年)
- 『アクション—行為がアートになるとき』(東京都現代美術館、1999年)
- 『田部光子—Recent Works』(ギャラリーとわーる、2002年)
- 『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)
- 『前衛の女性展 1950～1975』(栃木県立美術館、2005年)
- 『「文化」資源としての「炭鉱」「ヤマ」の美術・写真・グラフィック・映画』(目黒区美術館、2009年)

図版リスト・所出一覧

第1章

図1. 八柄雄高《裏切った顔》(1957年) 作品詳細未詳(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)

図2. 俣野衛《菅生事件》(1958年) ペンキ・アスファルト・板、183 x 366 cm、福岡市美術館蔵(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)

図3. 俣野衛《裏切りのイメージ》(1957年) ペンキ・アスファルト・板、183.2 x 183.3 cm、福岡市美術館蔵(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)

図4. 桜井孝身《リンチ》(1958年) アスファルト・釘ほか・板、91.5 x 80.5 cm、福岡市美術館蔵(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)

図5. 谷口利夫《坑内の切羽》(1960年) 油彩・アスファルトほか・板、79 x 58 cm、作家蔵(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)

図6. 谷口利夫《人工島》(1960年) 油彩・アスファルトほか・板、93.5 x 122.4 cm、福岡市美術館蔵(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)

図7. 尾花成春《自画像》(1958年頃) アスファルト・板、40.5 x 32.4 cm、福岡市美術館蔵(『「文化」資源としての「炭鉱」「ヤマ」の美術・写真・グラフィック・映画』目黒区美術館、2009年)

図8. 田部光子《魚族の怒り》(1958年) 油彩・アスファルト・竹・板、128 x 161 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図9. 田部光子《プラカード1》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86.4 x 93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図10. 田部光子《プラカード2》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86 x 93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図11. 坂本繁二郎、タイトル未詳(坑夫がスコップで地面を掘っている作品)(1961年)、(『母音』復刻版上巻(1948年8月、通刊第7号)、創言社、1993年)

第2章

図 12. 田部光子《魚族の怒り》(1957年) 油彩・アスファルト・竹・板、128X161 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図 13-1. 池田竜雄《収穫》(1954年) 油彩・インク・紙、23.6 X31.0 cm、板橋区立美術館蔵(『池田竜雄・中村宏』練馬区立美術館、1997年)

図 13-2. 池田竜雄《10000 カウント》(1954年) インク・紙、27.8 X37.3 cm、東京都現代美術館蔵(『池田竜雄・中村宏』練馬区立美術館、1997年)

図 14. 田部光子《プラカード》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図 15. 田部光子《プラカード》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

田部光子《プラカード》(図 15 の部分)

図 16. 田部光子《プラカード》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図 17. 田部光子《プラカード》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図 18. 田部光子《プラカード》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図 19. 〈九州派〉展(1961年9月14日～19日)ポスター(『九州派展』福岡市美術館、1988年)

図 20. 田部光子《人工胎盤》(1961年、2004年に再制作) マネキン・ピンポン玉・合成綿・真空管・電気コード・ヒートン・特殊釘・布、49.4X49.8X41.8 cm、熊本市現代美術館蔵(『前衛の女性展 1950～1975』栃木県立美術館、2005年)

図 21. 田部光子《デュシヤンの旅》(1997年) ミックス・メディア、25.7 X36.0 X7.5 cm、作家蔵(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)

図 22. マルセル・デュシャン《トランクの中の箱》(1936-41 年) ミックス・メディア、41.5 X38.5 X9.9 cm、高松市美術館蔵

図 23. 田部光子の単独パフォーマンス(《英雄たちの大集会》、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵; 丁鐘海)

図 24. 田部と尾花によるパフォーマンス(詩画展《PAPA SNACK BOBO》、福岡市「SNACK BOBO」、1967 年)(田代俊一郎『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』花書院、1996 年)

図 25. 田部光子、作品名未詳(《グループ連合による芸術の可能性》)出展、1968 年(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988 年)

図 26. 田部と大黒との合同パフォーマンス(《グループ連合による芸術の可能性》)出展、1968 年(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988 年)

図 27. 田部光子《たった一つの実在を求めて1》(1963 年) 油彩・石膏・板、96.0X41.5X10.7 cm(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 28. 田部光子《たったひとつの実在を求めて2》(1963 年) 油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、96.0X41.5X10.7 cm(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 29. 田部光子《たったひとつの実在を求めて3》(1963 年) 油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、96.0X41.5X10.7 cm(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 30. 田部光子《たったひとつの実在を求めて4》(1963 年) 油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、96.0X41.5X10.7 cm(左)(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 31. 田部光子《たったひとつの実在を求めて5》(1963 年) 油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、96.0X41.5X10.7 cm(右)(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 32. 田部光子《Apple Series》(1993 年) 油彩・コラージュ・木に金箔、60.5 X 60.0X5.0 cm(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 33. 田部光子《Apple Zoo》(1993 年) 油彩・コラージュ・アクリル、60.5 X 72.7.0X5.0 cm(左)(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

- 図 34. 田部光子《Apple Zoo》(1993年) 油彩・コラージュ・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0 cm(右)
(『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 35. 田部光子《ショパンの手》(1995年) 油彩・コラージュ・金箔・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0
cm(左) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 36. 田部光子《レオナルド》(1995年) 油彩・コラージュ・金箔・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0
cm(右) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 37. 田部光子《図書館》(1995年) 油彩・コラージュ・金箔・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0 cm
(左) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 38. 田部光子《I Love N. Y.》(1995年) 油彩・アクリル・コラージュ・金箔、60.5 X 60.0X 5.0 cm
(右) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 39. 田部光子《The Universe》(1995年) 油彩・アクリル・コラージュ・金箔、60.0 X 60.0X 7.0
cm(左) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 40. 田部光子《The Universe》(1995年) 油彩・アクリル・コラージュ・金箔、60.0 X 60.0X 7.0
cm(右) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 41. 田部光子《1945年》(1995年) ミクスト・メディア、作品未詳(左) (『田部光子—Recent
Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 42. 田部光子《Sign Language》(1996年) 油彩・石膏・金箔・コラージュ、130.0X120.0X7.0 cm
(右) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 43. 田部光子《手話(Sign Language)》(1998年) 油彩・金箔・木に石膏、コラージュ、12
0.0X120.0X6.0 cm(左) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 44. 田部光子《手話(Sign Language)》(1998年) 油彩・金箔・木に石膏・コラージュ、12
0.0X120.0X6.0 cm(右) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)
- 図 45. 田部光子《時空(Time space)》(1998年) 油彩・石膏・金箔・コラージュ、163.0 X 193.0 X
7.0 cm (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002年)

図 46. 田部光子《時空 (Time space)》(1998 年) 油彩・石膏・金箔・コラージュ、163.0 X 193.0 X 7.0 cm (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 47. 田部光子《手話 (Sign Language)》(1998 年) 銀箔・コラージュ・石膏、163.0 X 193.0 X 7.0 cm(左) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 48. 田部光子《手話 (Sign Language)》(1998 年) 銀箔・コラージュ・石膏、163.0 X 193.0 X 7.0 cm(右) (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

図 49. 田部光子《テロに勝つ》(2001 年) 金箔・石膏・キャンバス、161.0 X 328.0 X 6.0 cm (『田部光子—Recent Works』ギャラリーとわーる、2002 年)

第 3 章

図 50. 田部光子の単独パフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 51. 大山右一の単独パフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 52. 宮崎準之助の単独パフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 53. 桜井孝身、長頼子、馬場武尚の合同パフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 54. 風倉匠、小杉武久、刀根康尚の合同パフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 55. 糸井貫二のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 56. オチ・オサム、作品名未詳(「ガラス箱の煙草のスイガラのカビ」、1961 年)、1961 年(九州派) 出展(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988 年)

図 57. 小幡英資、作品名未詳(「空の真黒い大きい箱の釘づけ」、1961 年)、1961 年(九州派) 出展
(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988 年)

図 58. 長頼子、作品名未詳(「小さい四角の窓が無数にあげられた二個の作品」、1961 年)、1961
年(九州派) 出展(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988 年)

図 59. 桜井孝身、作品名未詳(「大工に作らせた一対の塔」、1961 年)、1961 年(九州派) 出展
(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988 年)

図 60. 働正のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵; 丁鐘海)

図 61. 〈英雄たちの大集会〉の宣伝(『美術手帖』美術出版社、1962 年 10 月号)

図 54 の部分 風倉匠、小杉武久、刀根康尚の合同パフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市
「白道屋」、1962 年) (絵; 丁鐘海)

図 54 の部分 風倉匠のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵; 丁
鐘海)

図 54 の部分 小杉武久のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵;
丁鐘海)

図 54 の部分 刀根康尚のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵;
丁鐘海)

図 62. 刀根康尚と小杉武久によるハプニング(「山手線事件」、国電山手線内回り、1962 年 10 月)
(白川昌生『日本のダダ 1920~1970』書肆風の薔薇・白馬書房、1988 年)

図 54 の部分 風倉匠と小杉武久によるパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、
1962 年) (絵; 丁鐘海)

図 63. 糸井貫二のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵;
丁鐘海)

図 63 の部分 (〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵; 丁鐘海)

図 63 の部分 (〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年) (絵; 丁鐘海)

図 64. 工藤哲巳《インポ分布図とその飽和部分における保護ドームの発生》(1962 年)、第 14 回読売アンでパンダン出展(赤瀬川原平『いまやアクションあるのみ!』筑摩書房、1985 年)

第 4 章

図 65. 石橋泰幸、オチ・オサム、山内重太郎《九州派有志》(1958 年)、作品未詳(田代俊一郎『駆け抜けた前衛—九州派とその時代』花書院、1996 年)

図 66. 〈英雄たちの大集会〉の広告(『美術手帖』美術出版社、1962 年 10 月号)

図 67. 糸井貫二のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 68. 田部光子のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 69. 桜井孝身、長頼子、馬場武尚のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 70. 風倉、小杉、刀根のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 71. 大山右一のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 72. 三重野一郎のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 73. 宮崎準之助のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

図 74. 千葉英輔のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年)(絵;丁鐘海)

- 図 75. 小幡英資のパフォーマンス(〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年)(絵;丁鐘海)
- 図 76. 大山右一のハプニング(ドジョウの埋葬式、〈九州派〉出展、1963年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 77. 小幡英資のハプニング(〈九州派〉出展、1963年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 78. 小幡英資のハプニング(〈九州派〉出展、1963年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 79. 働正の単独パフォーマンス(〈九州派〉出展、1963年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 80. 働正と谷口利夫の共同パフォーマンス(〈九州派〉出展、1963年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 81. 宮崎準之助と片江政俊の共同パフォーマンス(〈九州派〉出展、1963年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 82. 小幡英資「セックス博物館その I のプラン」(〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、1968年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 83. 大山、尾張、小幡、桜井《プリン》(1968年)(〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、1968年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 84. 宮崎準之助、他の作家《再加工芸術品》(1968年)(〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、1968年)(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 85. 田部光子と大黒愛子の合同パフォーマンス(1968年)(〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、1968年)、(『九州派展—反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1988年)
- 図 86. 集団「蜘蛛」《NOART35》(1968年)(〈蜘蛛蜂起〉出展、1968年)、(『機関 16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年 8月)

図 87. 森山と加藤のハプニングー路上展・ハプニング「No Art Festival」(小倉北区役所前歩道、1968年12月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 88. 加藤勲、森山安英、春元茂人が企画した全裸のシルクスクリーン版画のポスター(第3回〈九州・現代美術の動向〉出展、1969年2月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 89. 菊畑茂久馬の版画作品を盗作した版画作品(第3回〈九州・現代美術の動向〉出展、1969年2月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 90. ハッピーを着た菊畑茂久馬(第3回〈九州・現代美術の動向〉出展、1969年2月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 91. 菊畑茂久馬と集団「蜘蛛」の加藤のハプニング(第3回〈九州・現代美術の動向〉出展、1969年2月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 92. KBC(九州朝日放送)に出演した展覧会の出品者たちが生放送中に行ったハプニング(第3回〈九州・現代美術の動向〉展の一貫としてテレビに出現、1969年2月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 93. 「アングラ映画とハプニングの夜」(〈万博破壊九州大会〉、1969年5月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 94. 集団「蜘蛛」の森山、加藤とS. U. が観客に糞便を投げつけるハプニング(〈畸形三派狂乱大集会〉、1969年7月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 95. 大量の糞を投げつけるハプニングで散乱した糞便を掃除する桜井孝身(〈畸形三派狂乱大集会〉、1969年7月)、(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 96. 桜井、集団「蜘蛛」、集団「へ」との合同ハプニング(〈畸形三派狂乱大集会〉、1969年7月)(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

図 97. 働正の舞台に背を向けて観客に向かって座り、すべてを視る目玉と化すハプニング(〈畸形三派狂乱大集会〉、1969年7月)(『機関16』機関編集委員会編 海鳥社、1999年8月)

圖 版

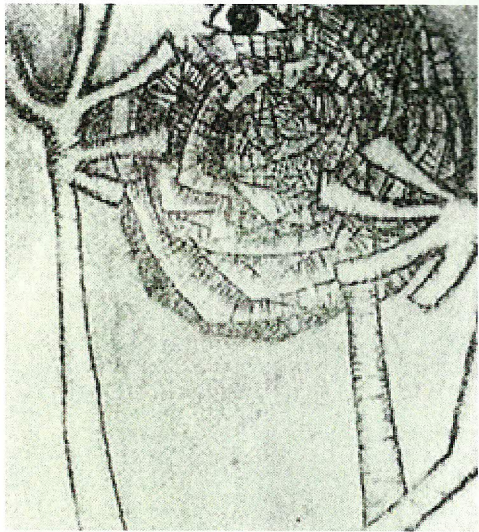


図1. 八柄雄高《裏切った顔》(1957年)、作品詳細未詳

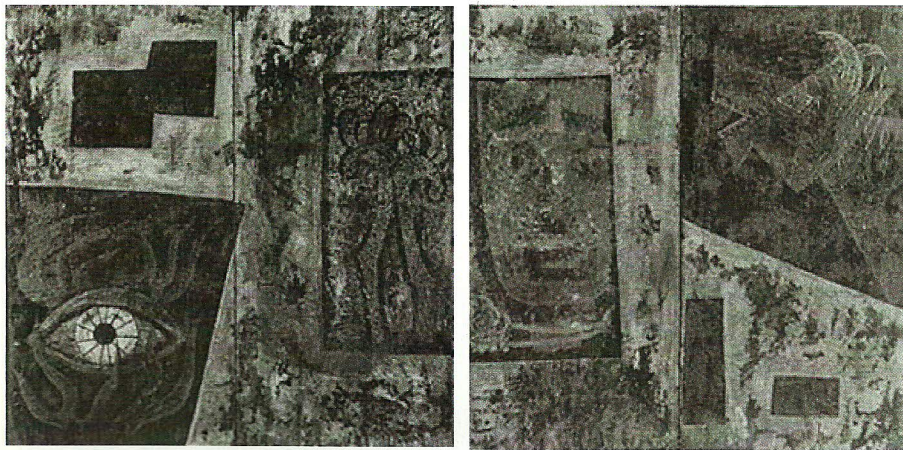


図2. 俣野衛《菅生事件》(1958年)

ペンキ・アスファルト・板、183 x 366 cm、福岡市美術館蔵



図3. 俣野衛《裏切りのイメージ》(1957年)

ペンキ・アスファルト・板、183.2 x 183.3 cm、福岡市美術館蔵



図4. 桜井孝身《ランチ》(1958年) アスファルト・釘ほか・板、91.5 x 80.5 cm、福岡市美術館蔵



図5. 谷口利夫《坑内の切羽》(1960年)
油彩・アスファルトほか・板、79 x 58 cm、作家蔵



図6. 谷口利夫《人工島》(1960年)
油彩・アスファルトほか・板、93.5 x 122.4 cm、福岡市美術館蔵



図7. 尾花成春《自画像》(1958年) アスファルト・板、32 x 40 cm、福岡市美術館蔵



図8. 田部光子《魚族の怒り》(1958年) 油彩・アスファルト・竹・板、128 x 161 cm、福岡市美術館蔵

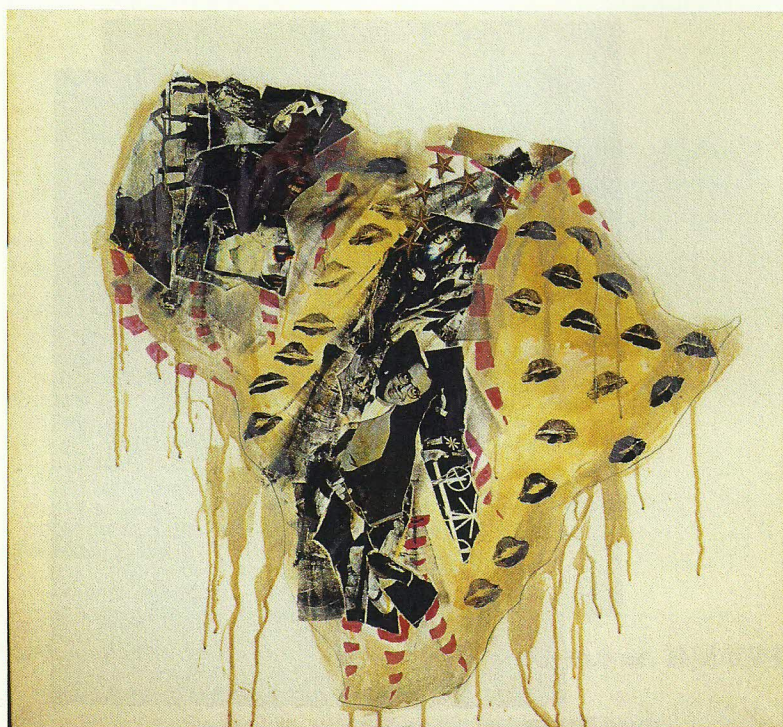


図9. 田部光子《プラカード1》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86.4 x 93 cm、福岡市美術館蔵



図10. 田部光子《プラカード2》(1961年) 樹脂・コラージュ・紙、86 x 93 cm、福岡市美術館蔵

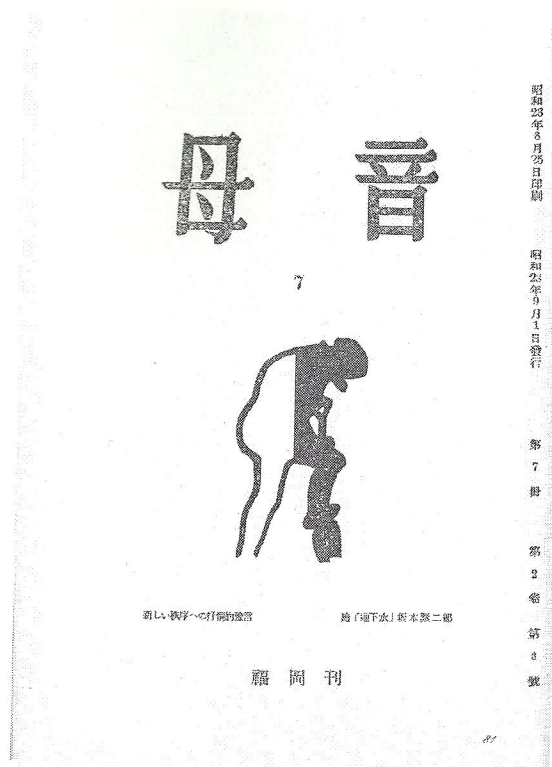


図11. 坂本繁二郎、タイトル未詳(坑夫がスコップで地面を掘っている作品)、制作年未詳
(『母音』復刻版上巻(1948年8月、通刊第7号)、創言社、1993年)

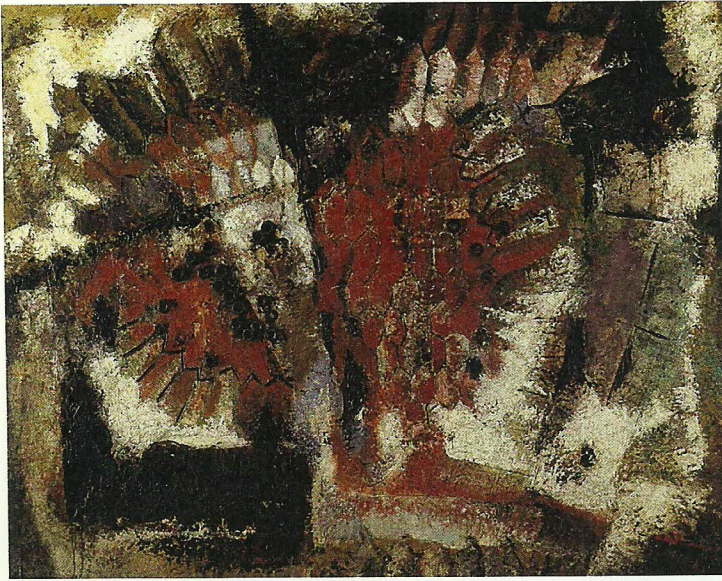


図 12. 田部光子《魚族の怒り》(1957年)
油彩・アスファルト・竹・板、128X161 cm、
福岡市美術館蔵



図 13-1. 池田竜雄《収穫》(1954年)
油彩・インク・紙、23.6 X31.0 cm、
板橋区立美術館蔵

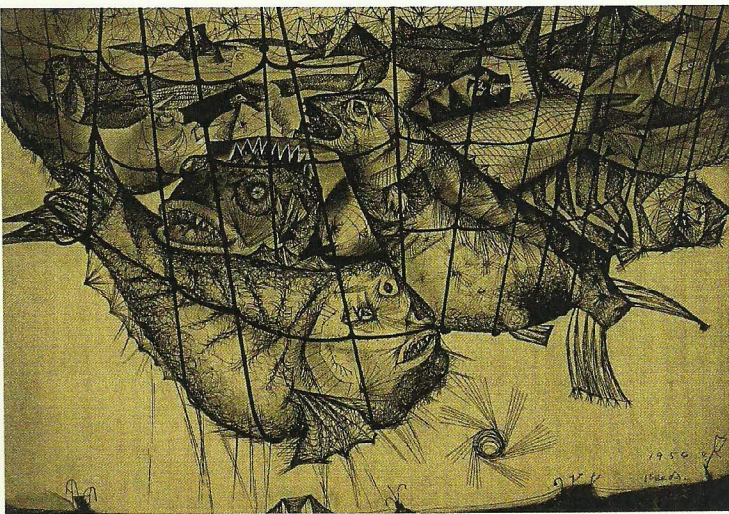


図 13-2. 池田竜雄《10000 カウント》(1954年)
インク・紙、27.8 X37.3 cm、東京都現代美術館蔵



図 14. 田部光子《プラカード》(1961年)
樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm
福岡市美術館蔵

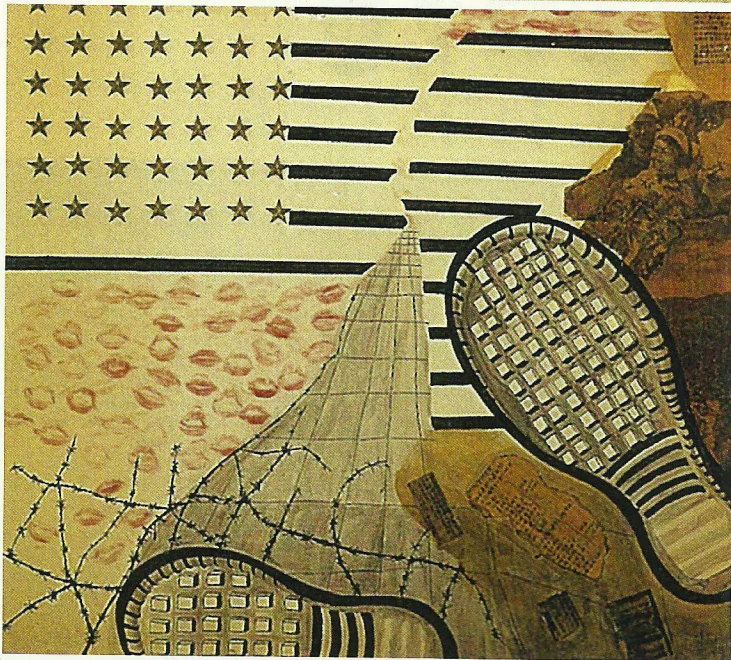


図 15. 田部光子《プラカード》(1961年)
樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵

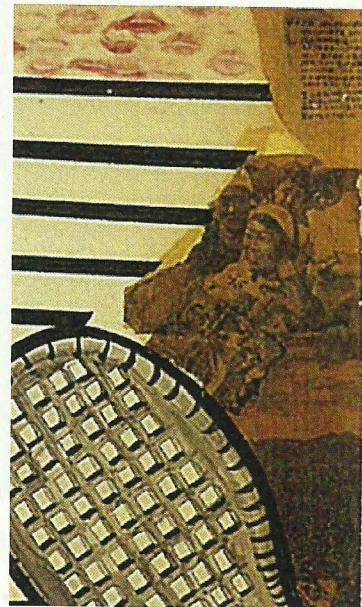


図 15 の部分



図 16. 田部光子《プラカード》(1961年)
樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵

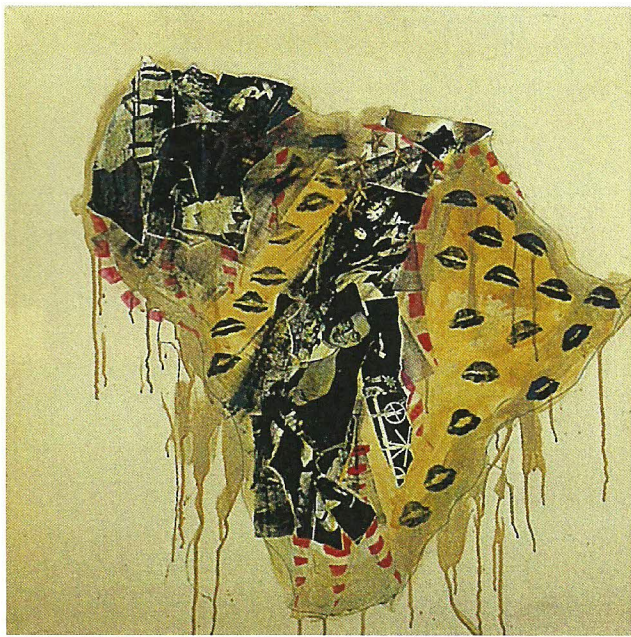


図 17. 田部光子《プラカード》(1961年)
樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵



図 18. 田部光子《プラカード》(1961年)
樹脂・コラージュ・紙、86X93 cm、福岡市美術館蔵



図 19. 〈九州派〉展(1961年9月14日~19日)ポスター
 (『九州派展』福岡市美術館、1988年)



図 20. 田部光子《人工胎盤》(1961年、2004年に再制作)
 マネキン・ピンポン玉・合成綿・真空管・電気コード・ヒートン・特殊釘・布
 49.4X49.8X41.8 cm、熊本市現代美術館蔵



図 21. 田部光子《デュシャンの旅》(1997年)
ミックス・メディア、25.7 X36.0 X7.5 cm



図 22. マルセル・デュシャン《トランクの中の箱》(1936-41年)
ミックス・メディア、41.5 X38.5 X9.9 cm、高松市美術館蔵

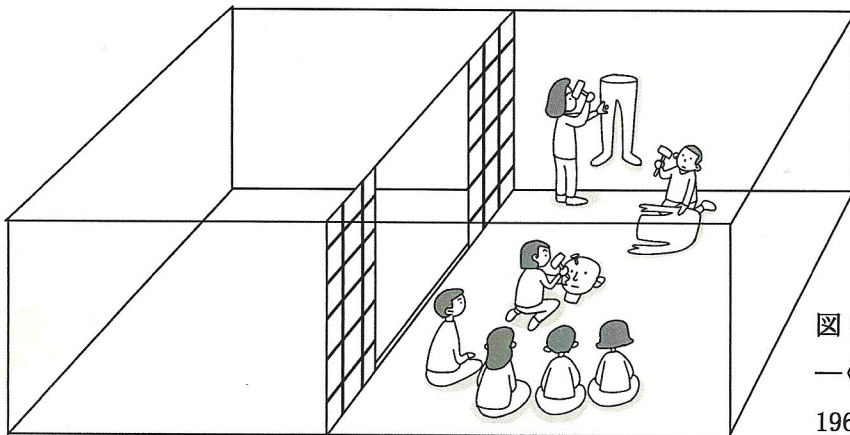


図 23. 田部光子の単独パフォーマンス
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、
1962年—(絵; 丁鐘海)



図 24. 田部と尾花によるパフォーマンス
—詩画展〈PAPA SNACK BOBO〉、
福岡市「SNACK BOBO」、1967年—
(絵; 丁鐘海)

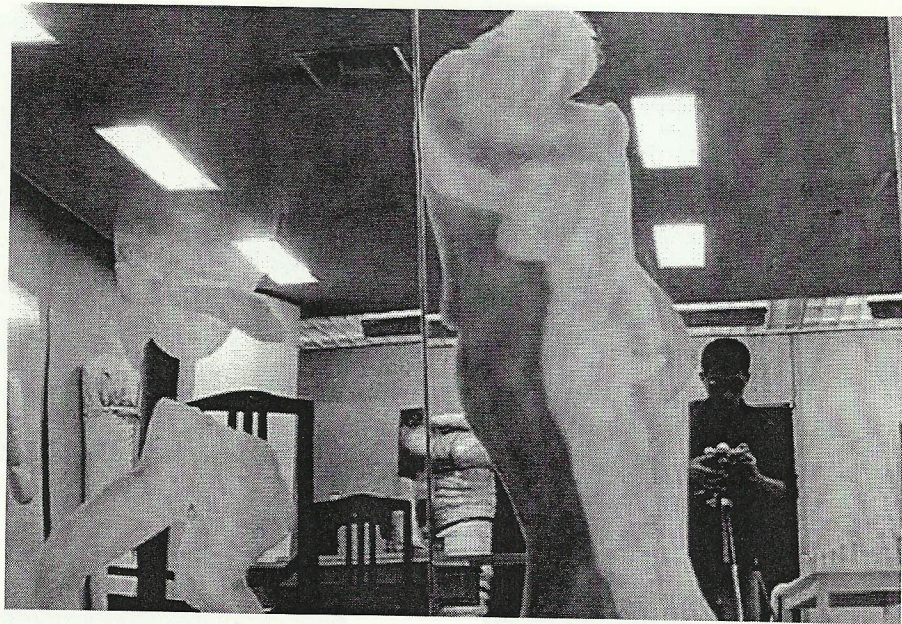


図 25. 田部光子、作品名未詳(裸体の男女が抱き合う姿が鏡に描かれている作品)
—〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、1968年—



図 26. 田部と大黒との合同パフォーマンス
(布で作った男性のペニス状のオブジェをミシンで縫い続ける)
—〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、1968年—

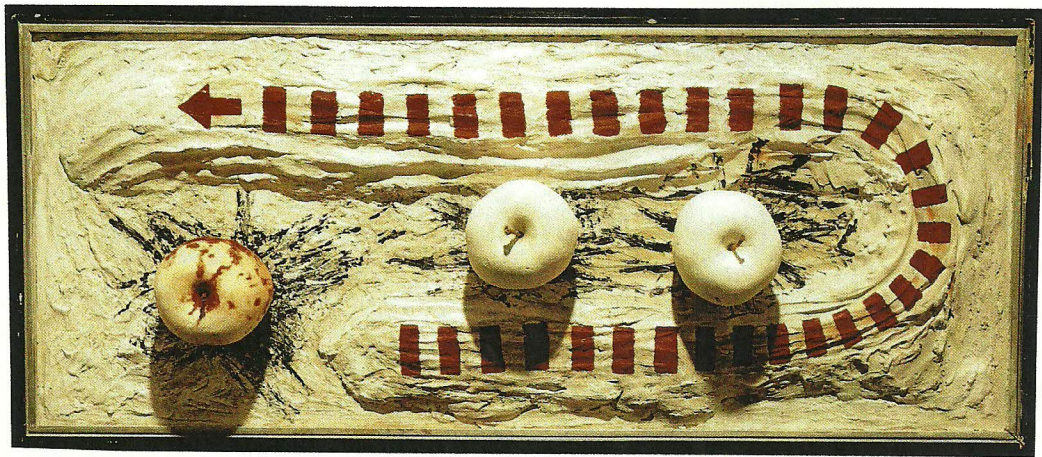


図 27. 田部光子《たった一つの实在を求めて1》(1963年)
油彩・石膏・板、96.0X41.5X10.7 cm



図 28. 田部光子《たったひとつの实在を求めて2》
(1963年)
油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、
96.0X41.5X10.7 cm(左)

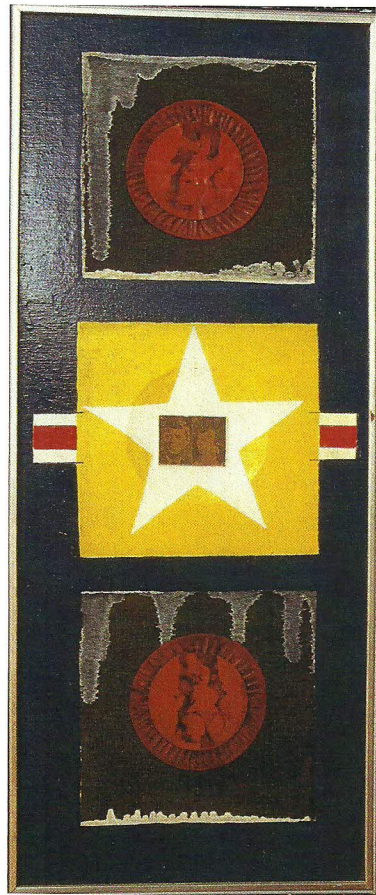


図 29. 田部光子《たったひとつの实在を求めて3》
(1963年)
油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、
96.0X41.5X10.7 cm(右)



図 30. 田部光子《たったひとつの实在を求めて4》(1963年)

油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、96.0X41.5X10.7 cm(左)

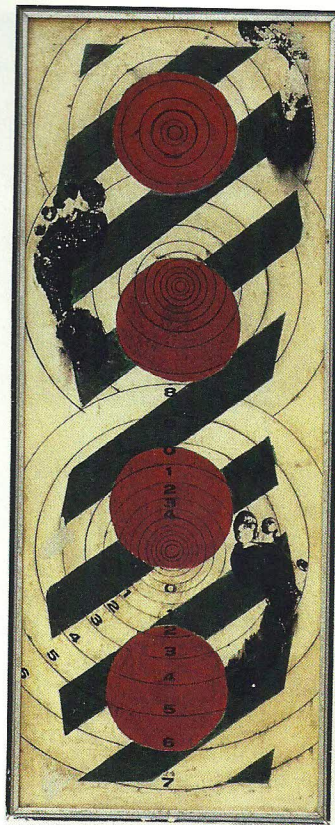


図 31. 田部光子《たったひとつの实在を求めて5》(1963年)

油彩・石膏・アクリル板・シール・印刷物・板、96.0X41.5X10.7 cm(右)

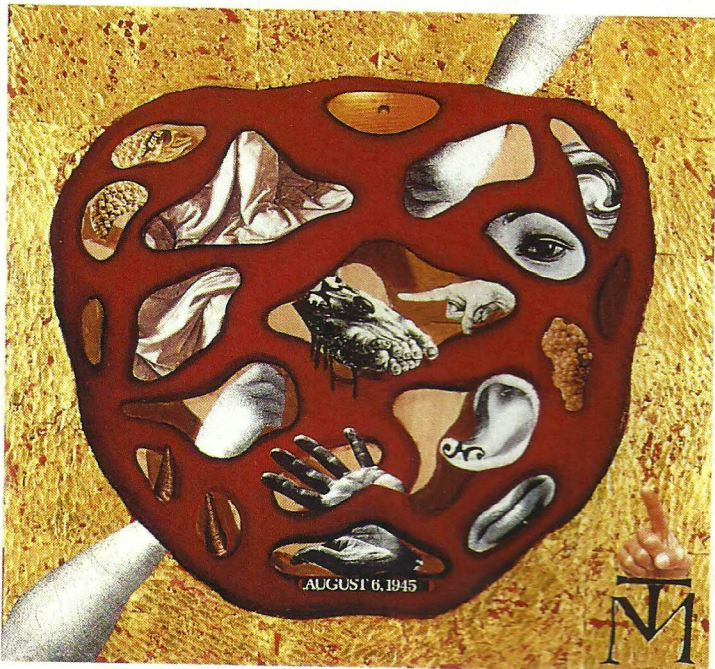


図 32. 田部光子《Apple Series》(1993年)

油彩・コラージュ・木に金箔、

60.5 X 60.0X5.0 cm

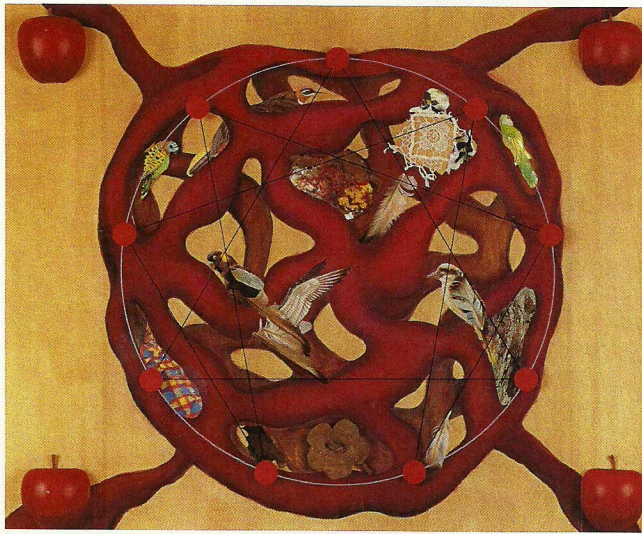


図 33. 田部光子《Apple Zoo》(1993年) 油彩・コラージュ・アクリル、60.5 X 72.7.0X5.0 cm(左)

図 34. 田部光子《Apple Zoo》(1993年) 油彩・コラージュ・アクリル・木、60.5 X 72.7.0X5.0 cm(右)



図 35. 田部光子《ショパンの手》(1995年) 油彩・コラージュ・金箔・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0 cm(左)

図 36. 田部光子《レオナルド》(1995年) 油彩・コラージュ・金箔・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0 cm(右)

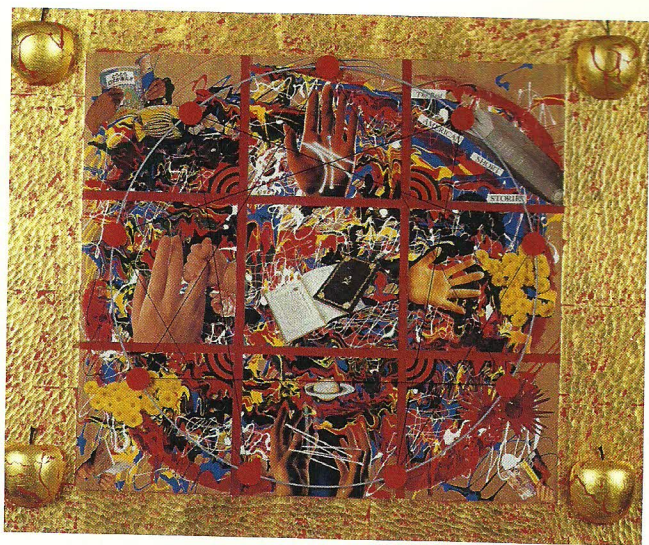


図 37. 田部光子《図書館》(1995年) 油彩・コラージュ・金箔・アクリル・木、60.5 X 72.7X5.0 cm(左)

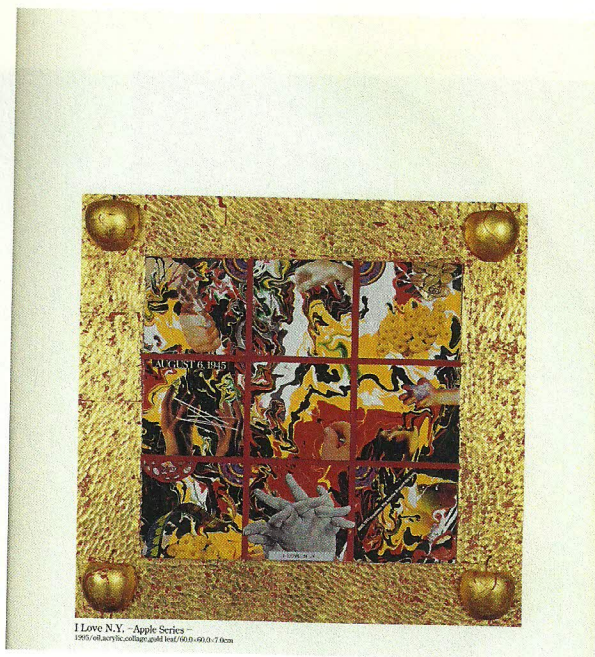


図 38. 田部光子《I Love N. Y.》(1995年) 油彩・アクリル・コラージュ・金箔、60.5 X 60.0X 5.0 cm(右)



図 39. 田部光子《The Universe》(1995年) 油彩・アクリル・コラージュ・金箔、60.0 X 60.0X 7.0 cm(左)



図 40. 田部光子《The Universe》(1995年) 油彩・アクリル・コラージュ・金箔、60.0 X 60.0X 7.0 cm(右)

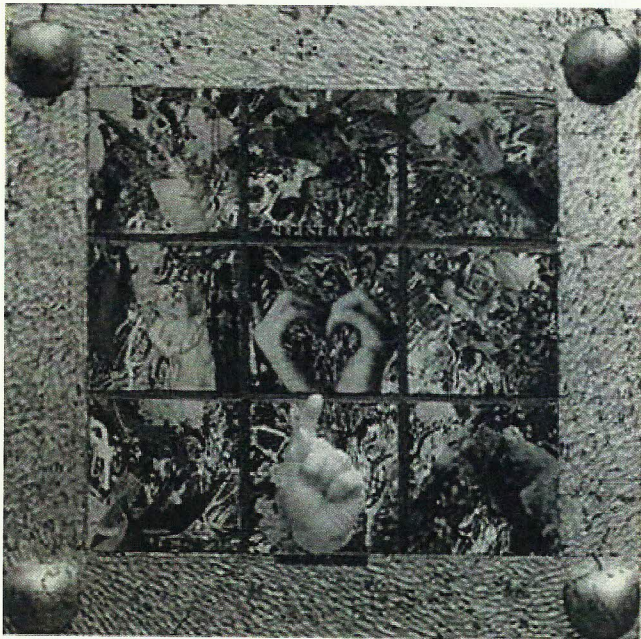


図 41. 田部光子《1945年》(1995年) ミクスト・メディア、作品未詳(左)



図 42. 田部光子《Sign Language》(1996年) 油彩・石膏・金箔・コラージュ、130.0X120.0X7.0 cm(右)



図 43. 田部光子《手話 (Sign Language)》(1998年)
油彩・金箔・木に石膏・コラージュ、120.0X120.0X6.0 cm(左)



図 44. 田部光子《手話 (Sign Language)》(1998年)
油彩・金箔・木に石膏・コラージュ、120.0X120.0X6.0 cm(右)



図 45. 田部光子《時空 (Time space)》(1998 年) 油彩・石膏・金箔・コラージュ、163.0 X 193.0 X 7.0 cm

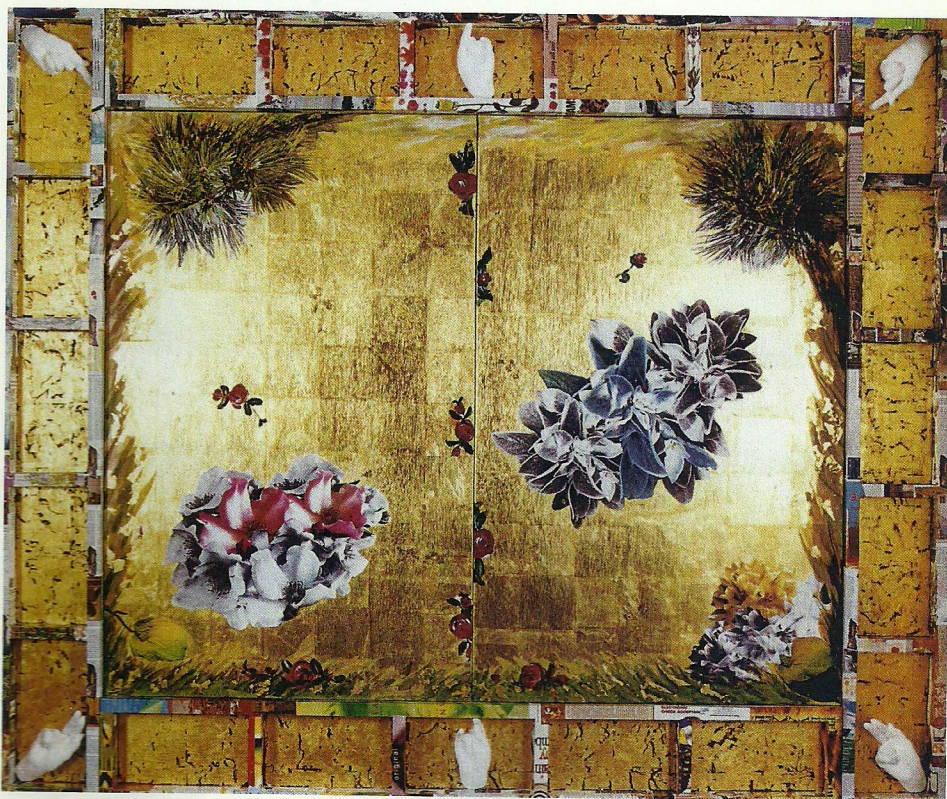


図 46. 田部光子《時空 (Time space)》(1998 年) 油彩・石膏・金箔・コラージュ、163.0 X 193.0 X 7.0 cm

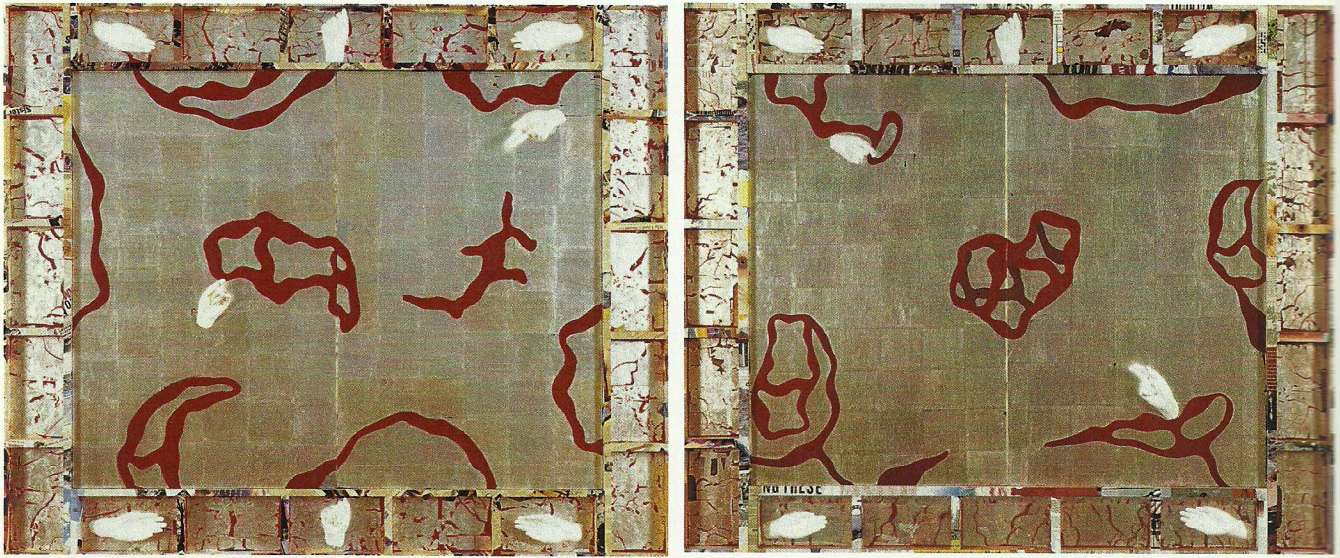


図 47. 田部光子《手話 (Sign Language)》(1998 年) 銀箔・コラージュ・石膏、163.0 X 193.0 X 7.0 cm(左)

図 48. 田部光子《手話 (Sign Language)》(1998 年) 銀箔・コラージュ・石膏、163.0 X 193.0 X 7.0 cm(右)



図 49. 田部光子《テロに勝つ》(2001 年) 金箔・石膏・キャンバス、161.0 X 328.0 X 6.0 cm

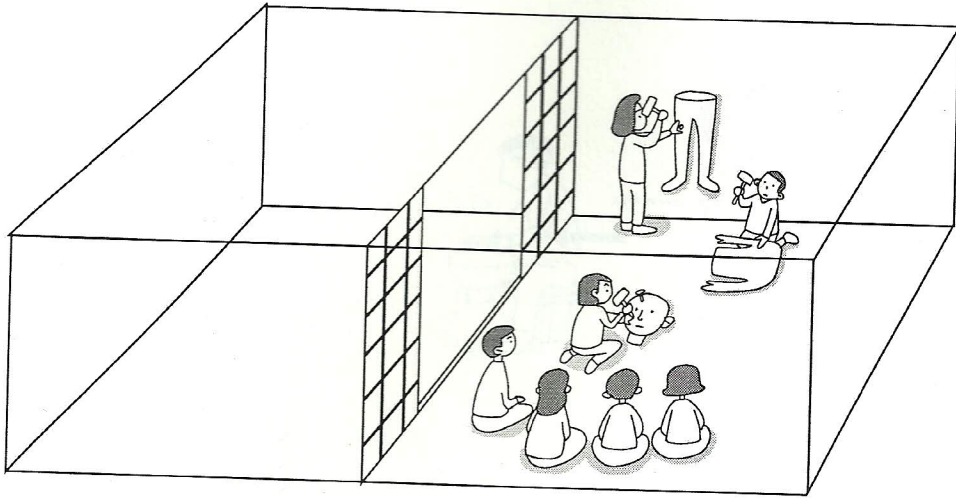


図 50. 田部光子のパフォーマンス—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—(絵; 丁鐘海)

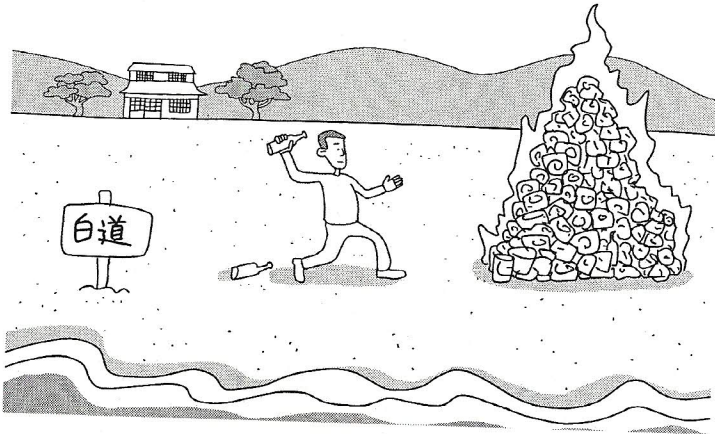


図 51. 大山右一のパフォーマンス—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—(絵; 丁鐘海)

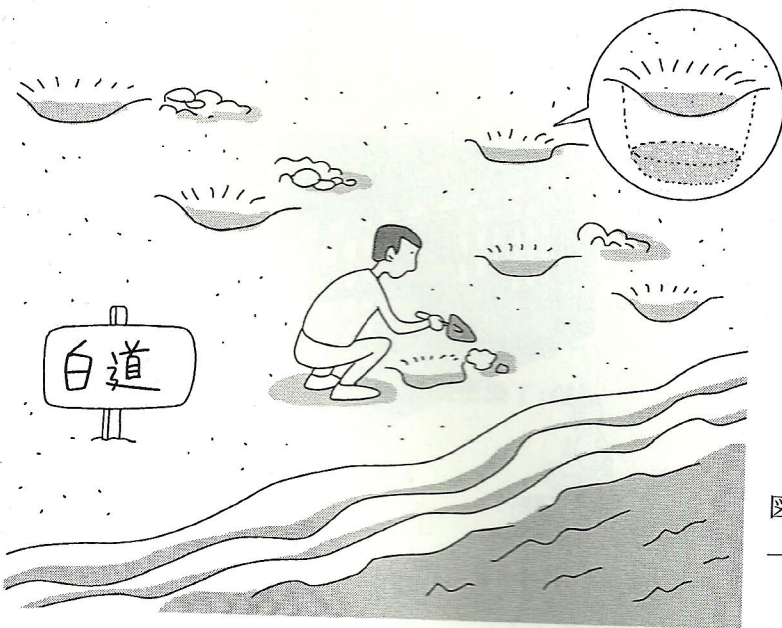


図 52. 大山右一のパフォーマンス—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—(絵; 丁鐘海)

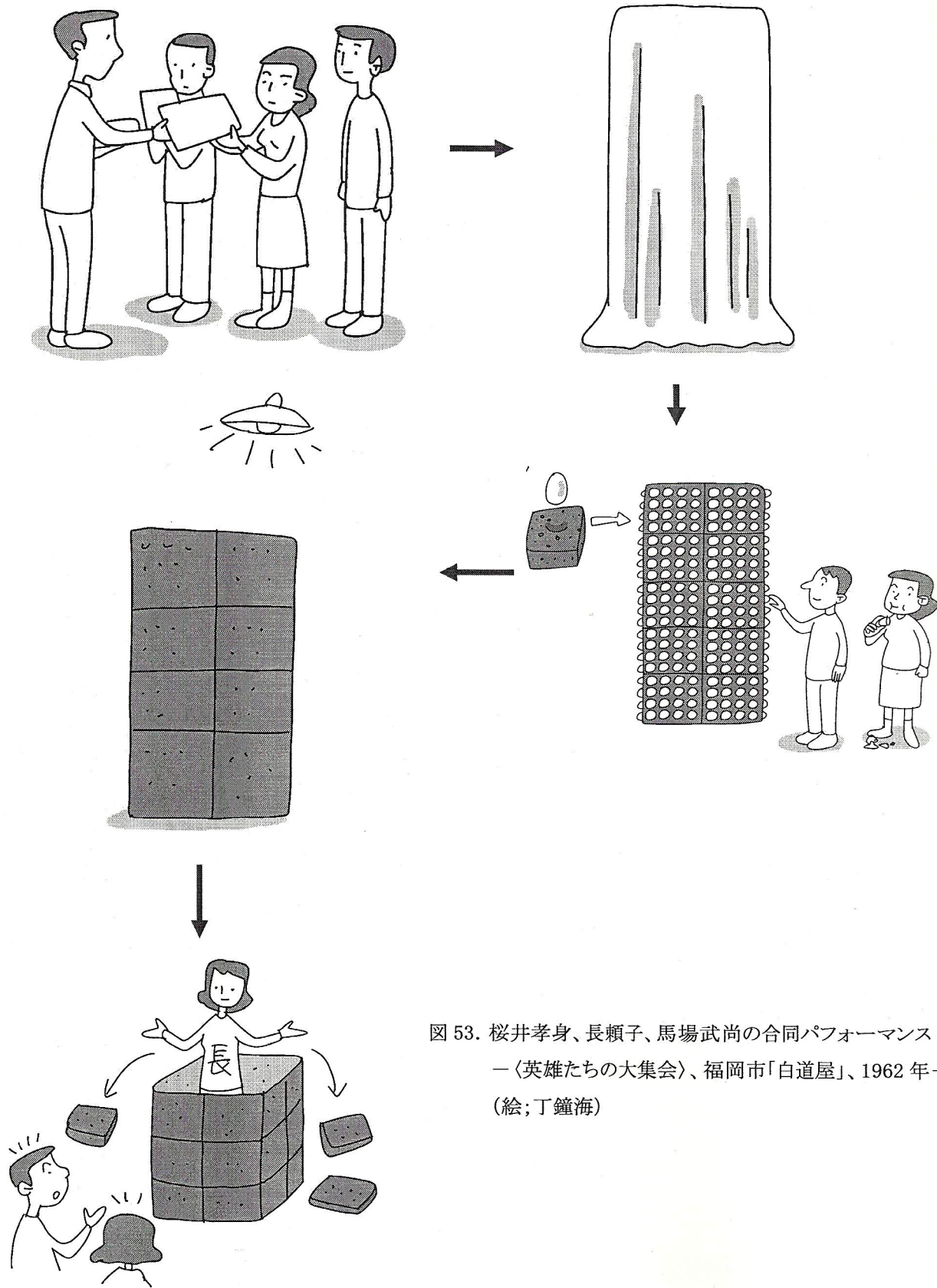


図 53. 桜井孝身、長頼子、馬場武尚の合同パフォーマンス
 —〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—
 (絵; 丁鐘海)

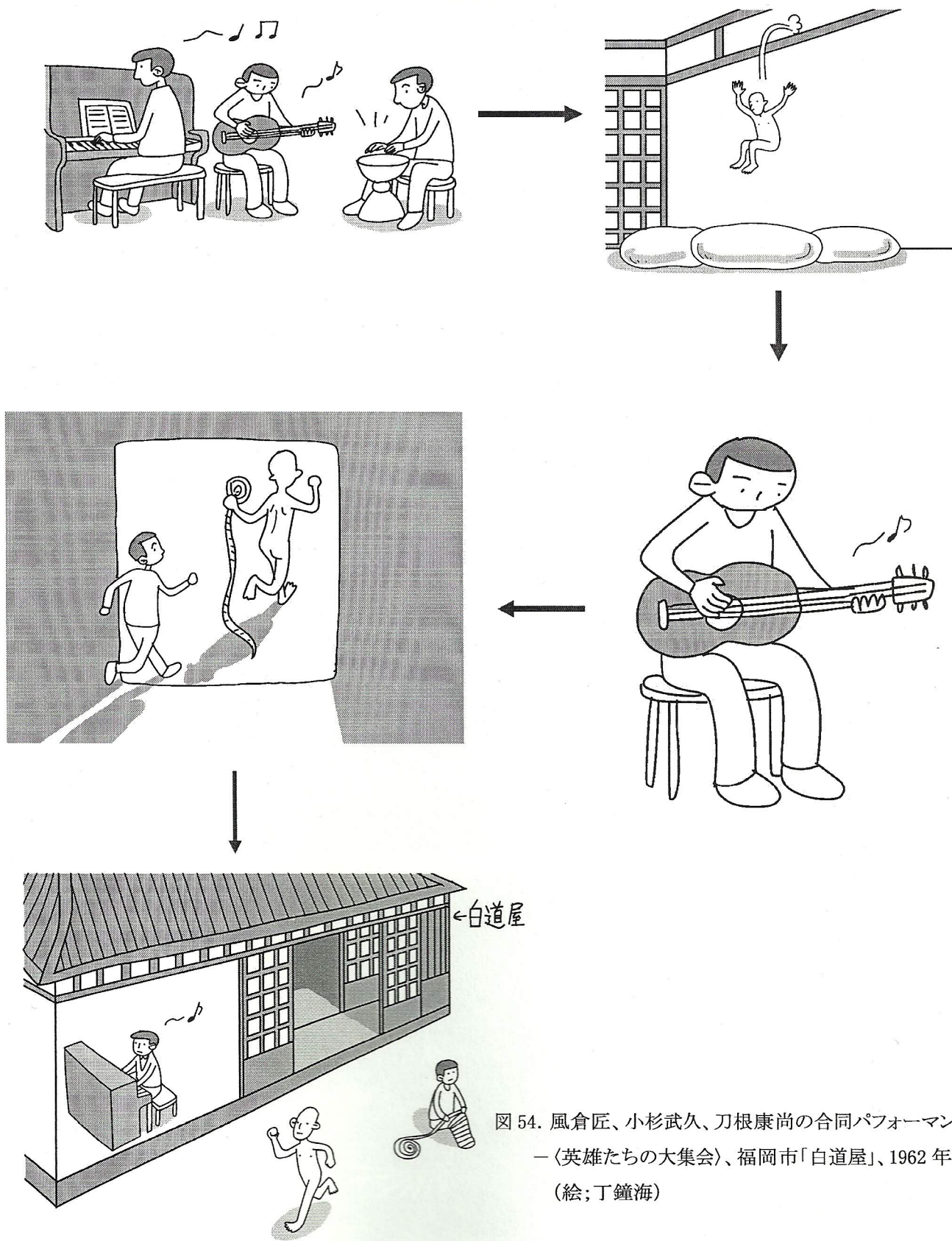


図 54. 風倉匠、小杉武久、刀根康尚の合同パフォーマンス
 —(英雄たちの大集会)、福岡市「白道屋」、1962年—
 (絵; 丁鐘海)

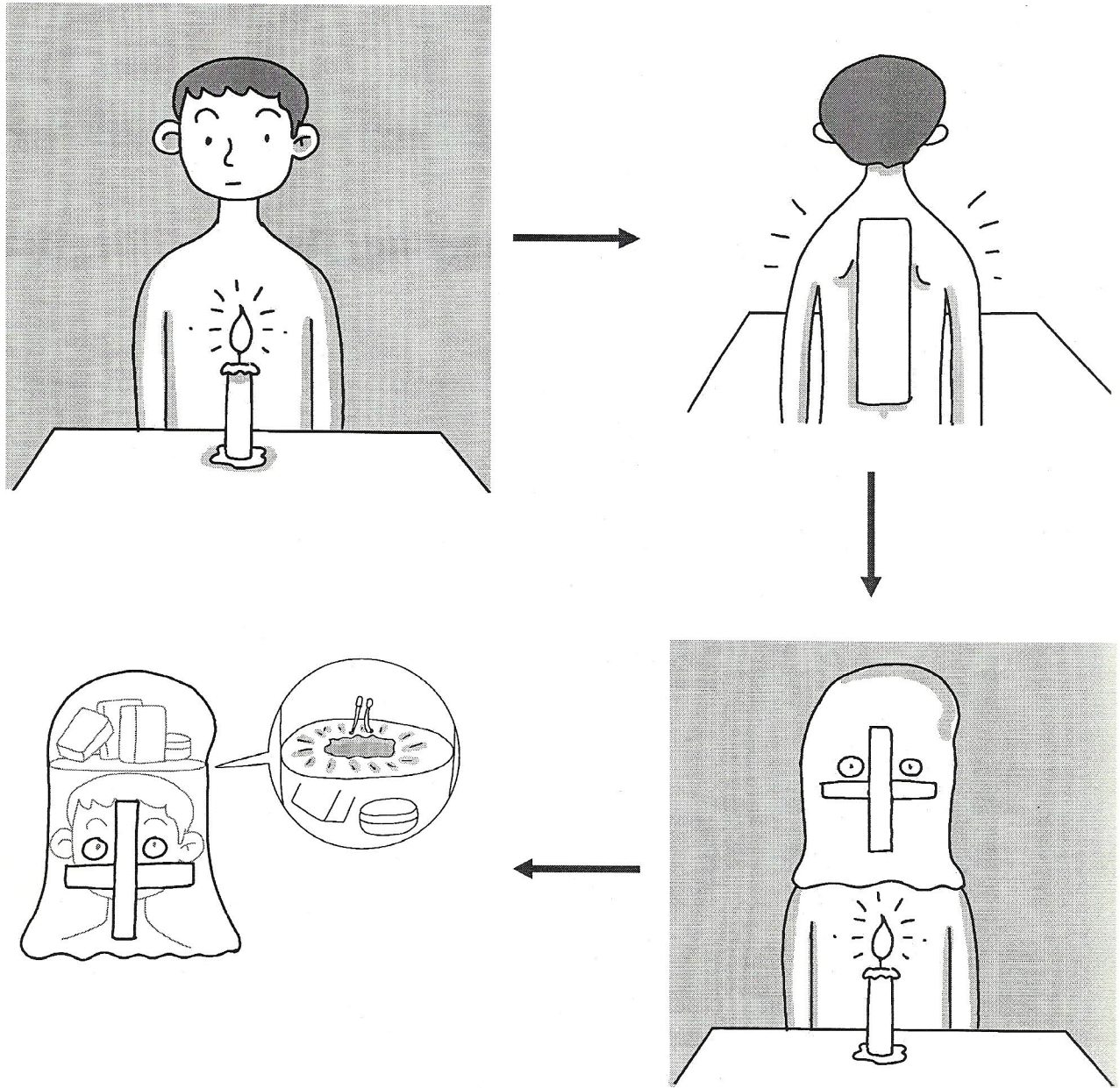


図 55. 糸井貫二のパフォーマンス
 - 〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年 -
 (絵; 丁鐘海)

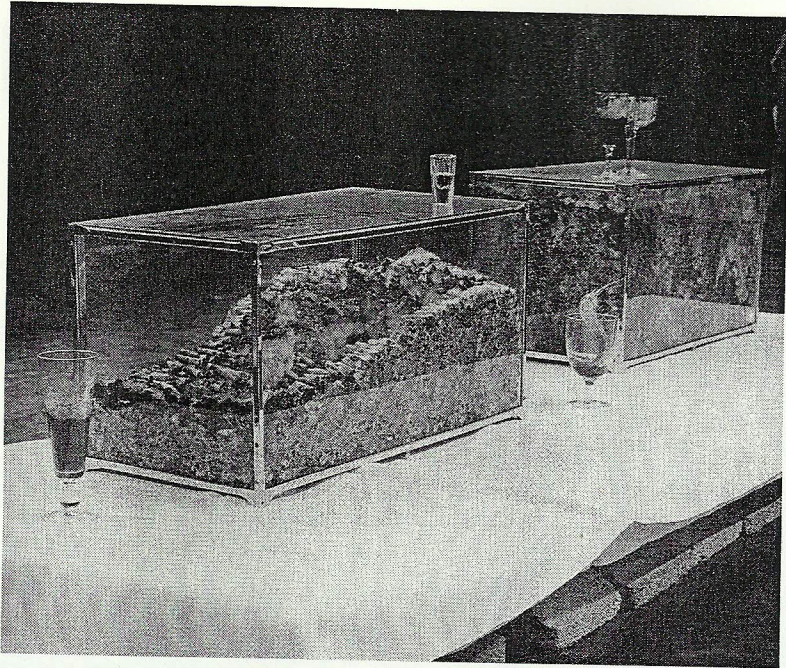


図 56. オチ・オサム、作品名未詳(1961年)
 (ガラス箱の煙草のスイガラのカビ)
 —〈九州派〉出展、1961年—

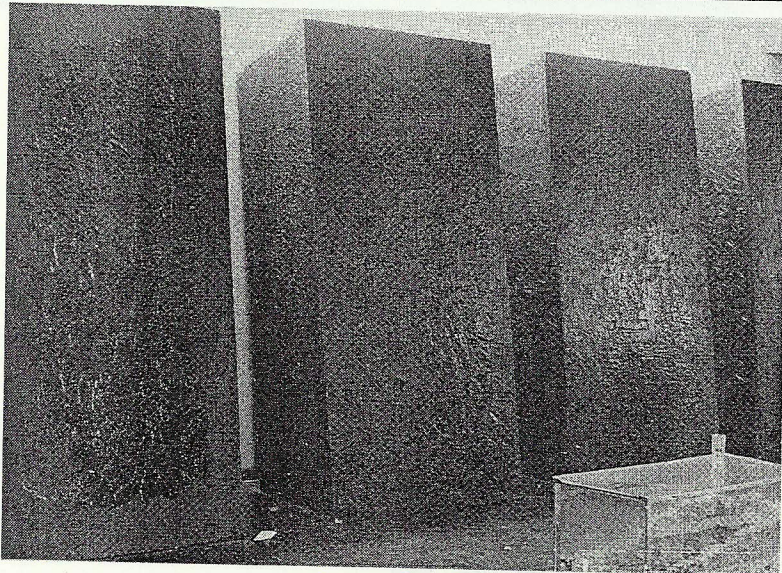


図 57. 小幡英資、作品名未詳(1961年)
 (空の真黒い大きい箱の釘づけ)
 —〈九州派〉出展、1961年—

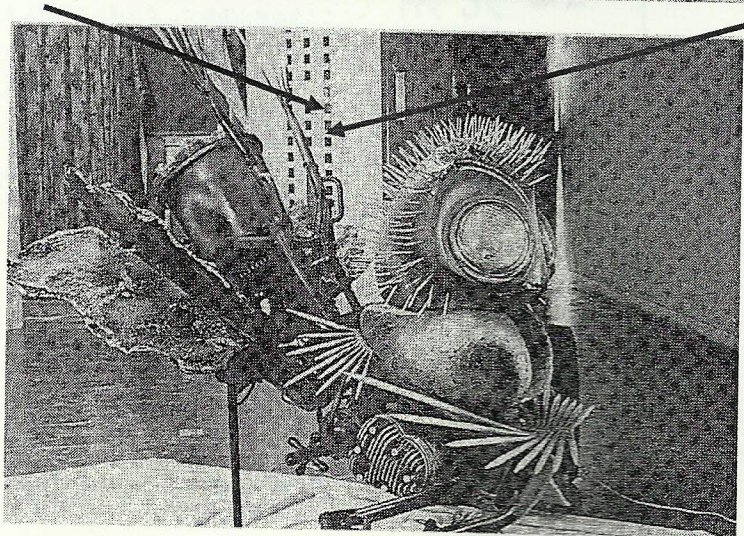


図 58. 長頼子、作品名未詳(1961年)
 (エンパイヤビルみたいに小さい四角の
 窓が無数にあげられた二個の作品)
 —〈九州派〉出展、1961年—

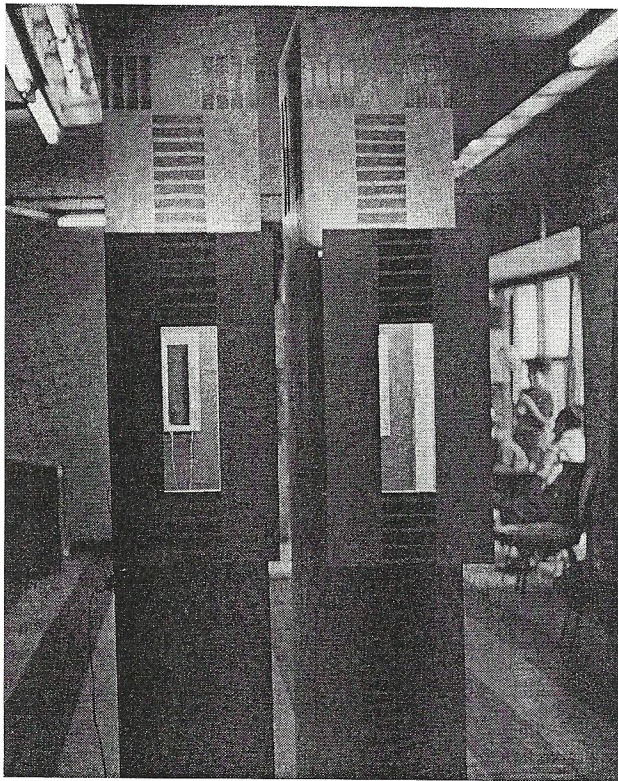


図 59. 桜井孝身、作品名未詳(1961年)
 (大工に作らせた一對の塔)
 —〈九州派〉出展、1961年—



図 60. 働正のパフォーマンス
 —〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—
 (絵; 丁鐘海)

色々のことがあり、色々の困難があるが、この大集会を成功させるものは
 悪意と侮蔑の交流の中、零の地点より、虐殺の本人参加と携帯作品による
 明日の告示だ！われわれの権威と生存とは明日にしかない革命志向の明確
 化！！途方もなくユカイな気持ちで九州へどうぞ、オイテクダサイ!!!

英雄たちの大集会 会期11月15日午後5時
 より16日まで
 (前衛画家、音楽家)

会場 **九州** [福岡県福岡市今泉・農人会館・電話 ☎ 6385
 ここは仮の集合場所、本会場に案内致します]

■参加料1000円 ■参加者はハガキでご通知下さい。福岡県筑紫郡二
 日市町西鉄駅前 喫茶ヒュッテ内 九州派事務所宛 ■■一切は自由
 であるが本人出席で作品は必ず本人持参のこと。作品だけの参加は認
 めない。本人だけの参加は歓迎 ■■■詳細は郵券同封問合せよう。

九州派事務所 福岡県筑紫郡二日市町西鉄駅前ヒュッテ内

図 61. 「〈英雄たちの大集会〉の宣伝」
 —『美術手帖』美術出版社、1962年10月号—



図 62. 刀根康尚と小杉武久によるハプニング
 (山手線車内で携帯録音機を使って音を出す)
 —山手線事件、国電山手線内回り、1962年10月—

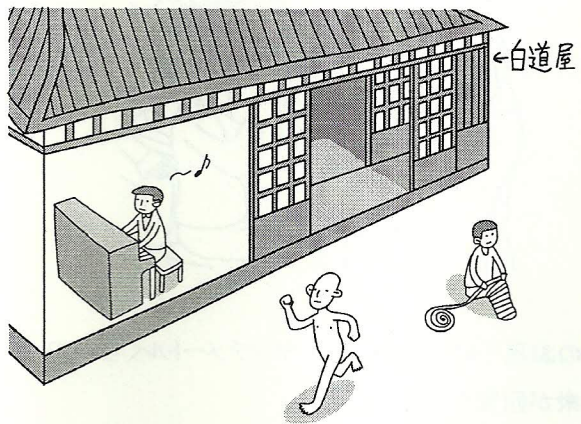
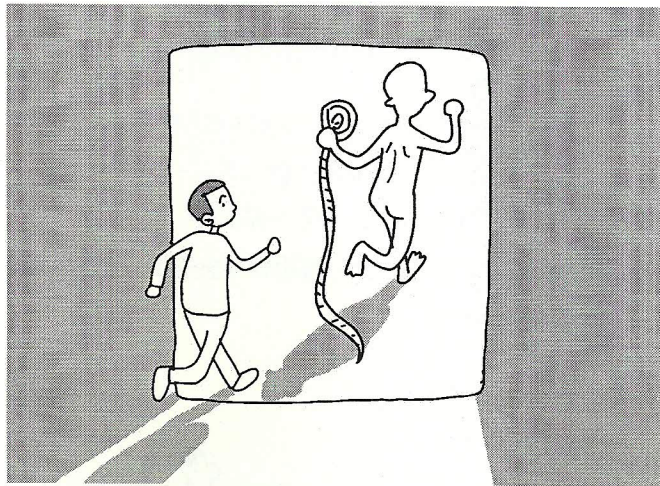


図 54 の部分 風倉匠と小杉武久によるパフォーマンス(上、下)
 —〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—
 (絵;丁鐘海)

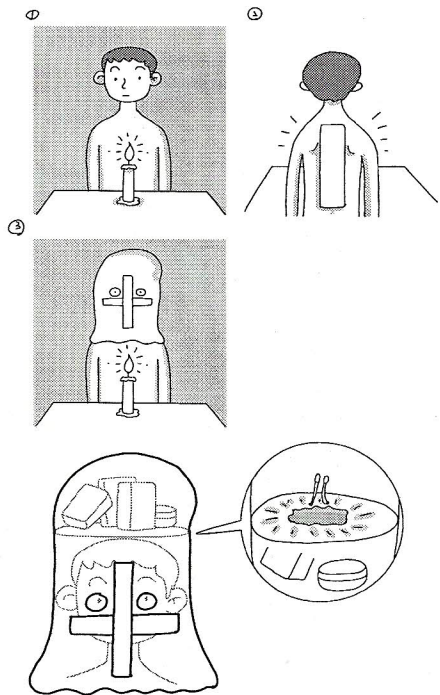


図 63. 糸井貫二のパフォーマンス
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年—
(絵; 丁鐘海)

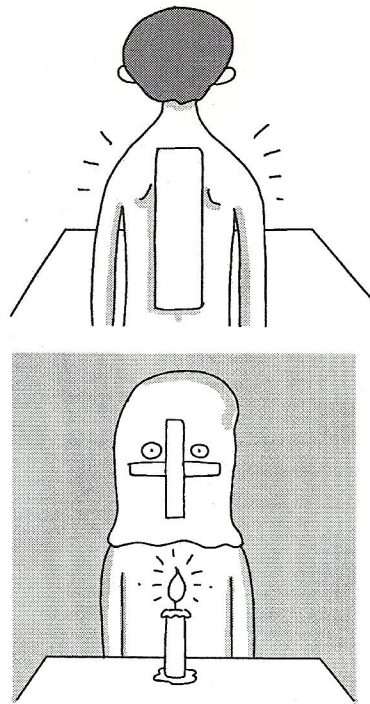


図 63 の部分(上、下)
(上半身裸になった自らの背中に「ダダカンも 42 才の反抗期」と書いた紙をつけ、ビニールテープを十字に貼った白い布を頭からかぶる)
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年—
(絵; 丁鐘海)

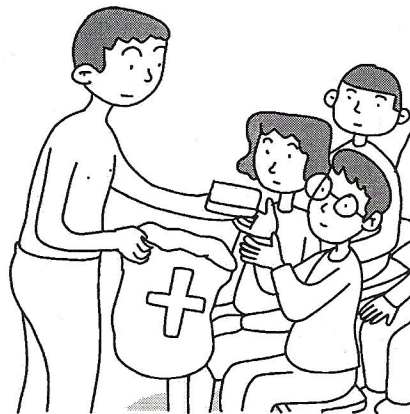
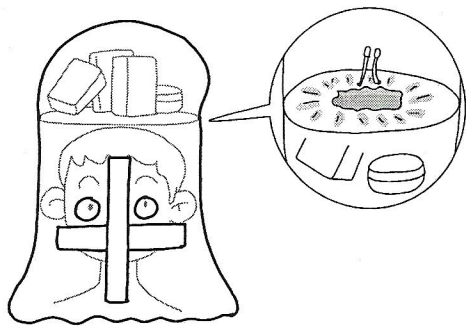


図 63 の部分(左、右)
(雪印の粉ミルクの紙箱、腹部が割れる仕掛けのお菓子入れ、直径 10 センチメートルぐらいの円筒、写真帳を布の中から出して、それらを観衆が回覧する)
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962 年—
(絵; 丁鐘海)

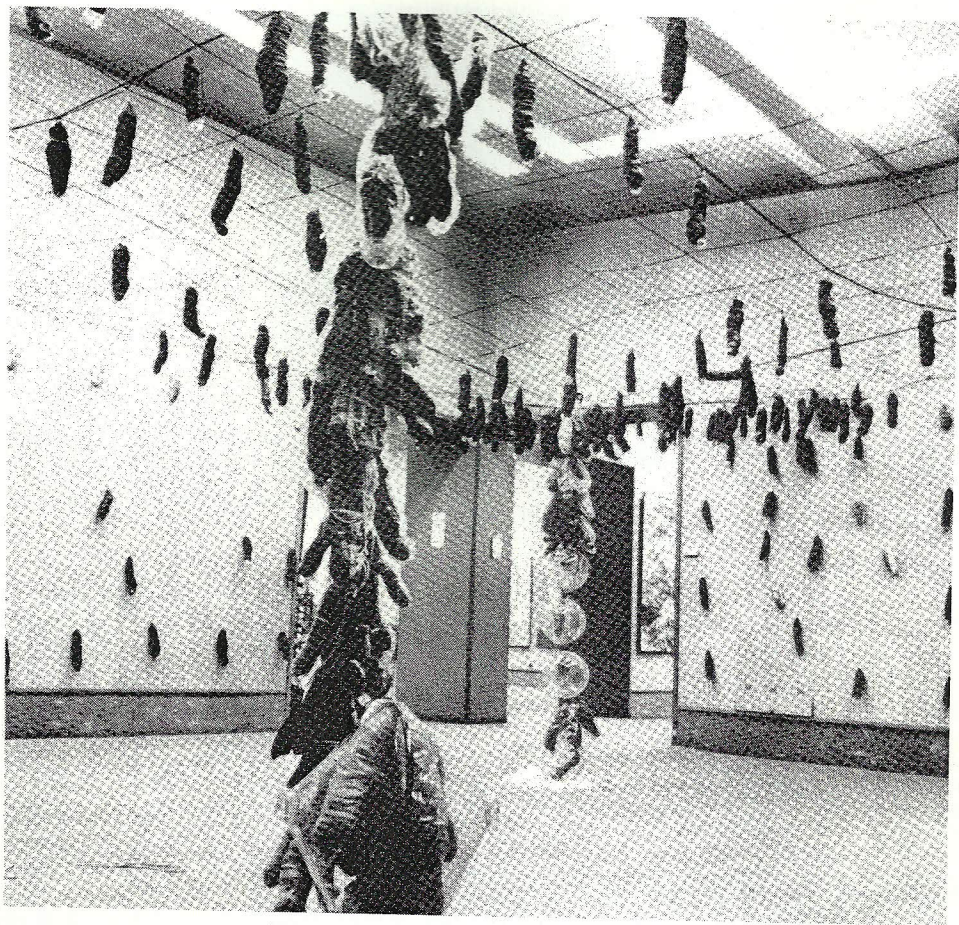


図 64. 工藤哲巳《インゴ分布図とその飽和部分における保護ドームの発生》(1962 年)
—第 14 回読売アンでパンダン出展—

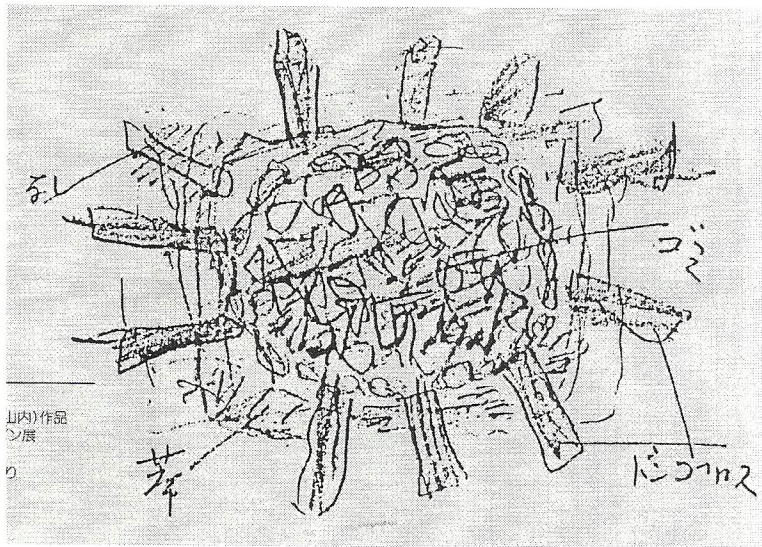


図 65. 石橋泰幸、オチ・オサム、山内重太郎
《九州派有志》(1958年)、作品未詳

色々のことがあり、色々の困難があるが、この大集会を成功させるものは
悪意と侮蔑の交流の中、零の地点より、鷹殺の本人参加と携帯作品による
明日の告示だ！われわれの権威と生存とは明日にしかない革命志向の明確
化！途方もなくユカイな気持ちで九州へどうぞ、オイデクグサイ!!!

英雄たちの大集会 会期11月15日午後5時
(前衛画家、音楽家) より16日まで

会場 九州 福岡県福岡市今泉・農民会館・電話④6385
ここは仮の集会所で、本会場に案内致します

■参加料1000円 ■参加者はハガキでご通知下さい。福岡県筑紫郡二
日市町西駅前 喫茶ヒュッテ内 九州派事務所宛 ■一切は自由
であるが本人出席で作品は必ず本人持参のこと。作品だけの参加は認
めない。本人だけの参加は歓迎 ■詳細は郵券同封問合せを。う。

九州派事務所 福岡県筑紫郡二日市町西駅前ヒュッテ内

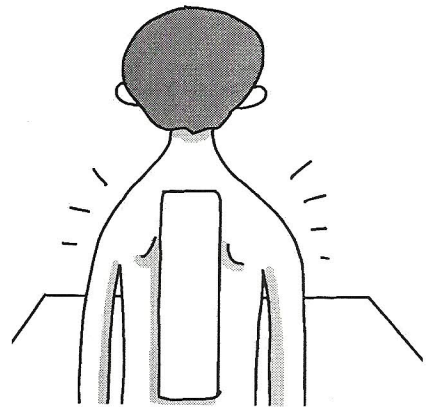
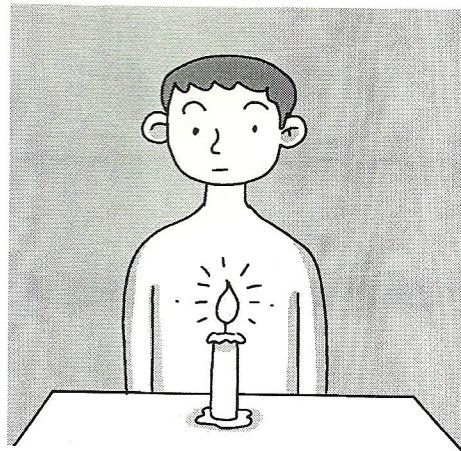
●生徒募集
油絵・彫塑・染織・版画
午前・午後・夜間各部の生徒
を募集します。案内書は10円
切手同封のうえご請求下さい

**太平洋
美術学校**
校長 堀進二
東京・荒川区日暮里9の1680 TEL.821-4100

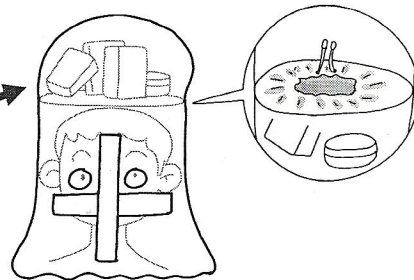
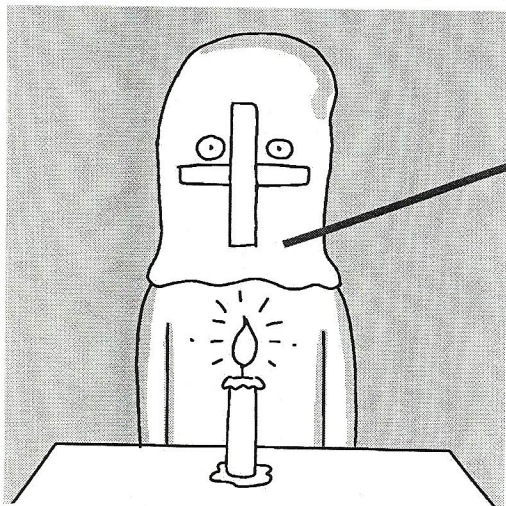
美 東京美術研究所
初歩より就職又は画展入選まで責任指導！受験部個人的に懇切指導！
デッサン(石膏・人体)・油絵・デザイン・日本画・モダンアート
★本科 ★受験科 ★専攻科
●昼間部(午前・午後) ●夜間部 ●日曜講習会
期要返信料共10円4枚

図 66. 〈英雄たちの大集会〉の広告
(『美術手帖』美術出版社、1962年10月号)

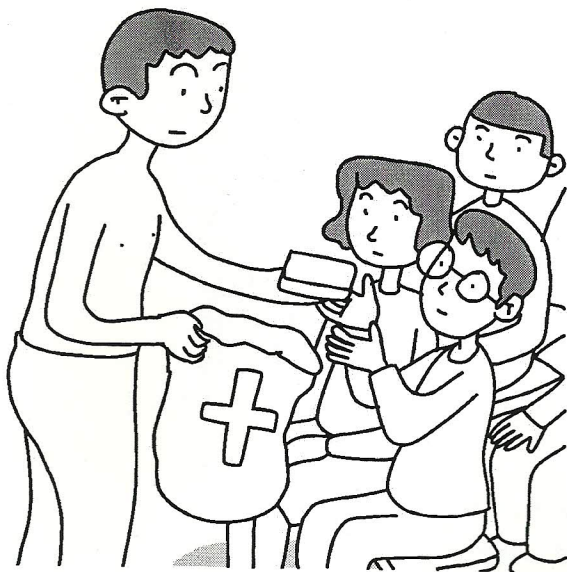
図 67. 糸井貫二のパフォーマンス
 一〈英雄たちの大集会〉、福岡市
 「白道屋」、1962年—
 (絵; 丁鐘海)



- 1) 明かりの消えた暗い部屋のなかで、ロウソクに火をつける。 2) 「ダダカンも 42 才の反抗期」と書かれた紙を背中につける。



- 3) 白い布を頭からかぶる。(その布の中には、用意した粉ミルクの箱などの小物が入っている)



- 4) 持っていた布の袋から取り出して観衆に差し出し、観客はその小物を回覧する。

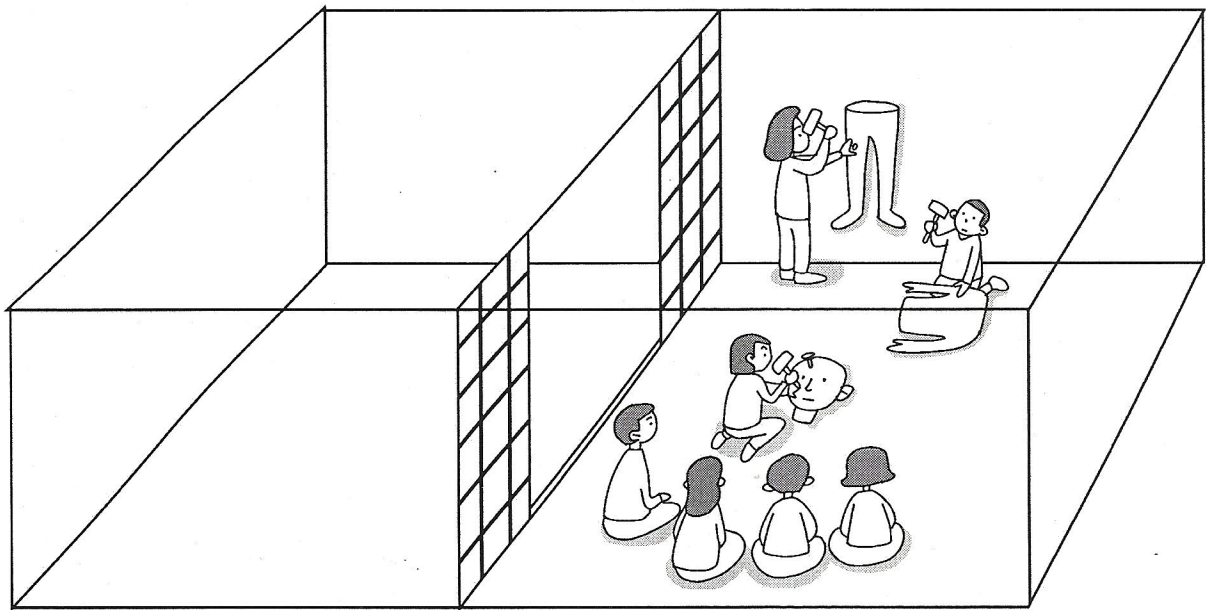
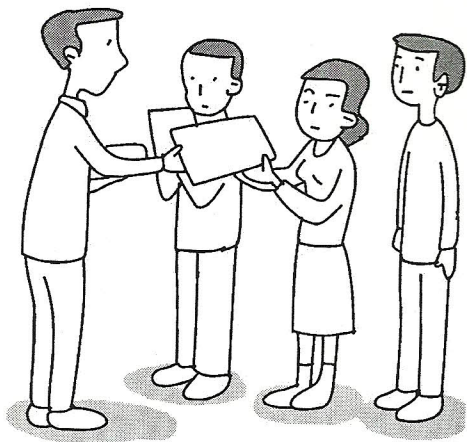


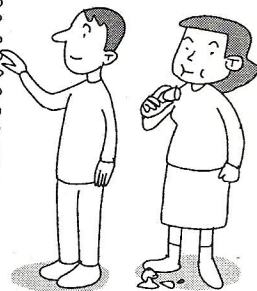
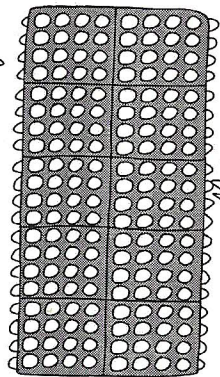
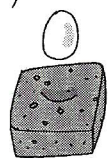
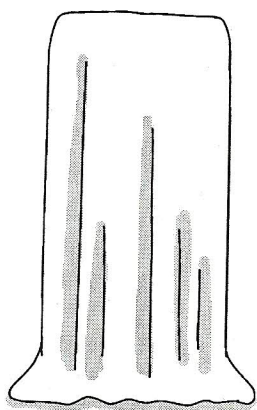
図 68. 田部光子のパフォーマンス

(真っ白にした二間四方の脱衣場の壁にストッキングをはかせたマネキンの下半身を取り付け、
床に置いたマネキンの頭や顔に釘を打ち続けることを観衆に求める)

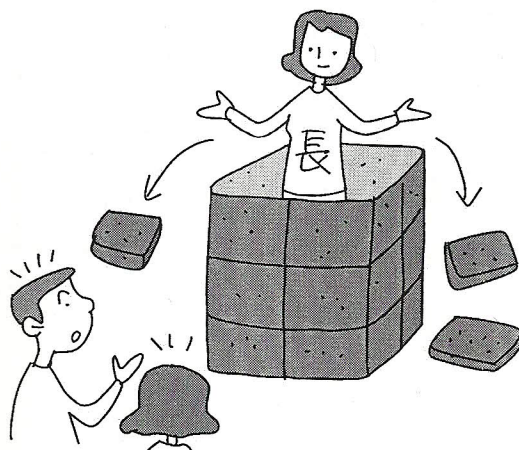
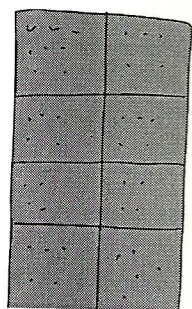
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—(絵;丁鐘海)



1) 反外面宣言というタイトルのチラシが配られる。

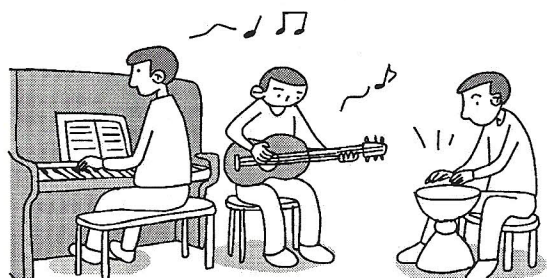


2) 塔状の立体に貼られた青い布をはがすと、白いゆで卵が埋め込まれていて黒いビルの窓のように見える。その卵を参加者が食べる。

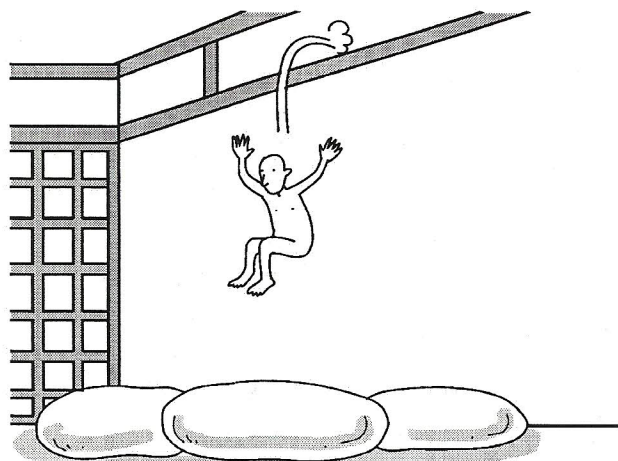


3) (参加者が卵を食べ終わると) 明かりがついて、作品のなかに長が立っていることがわかる。

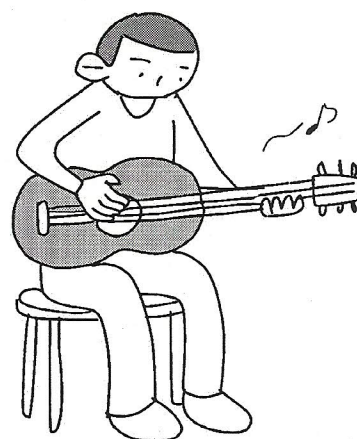
図 69. 桜井孝身、長頼子、馬場武尚のパフォーマンス
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—(絵; 丁鐘海)



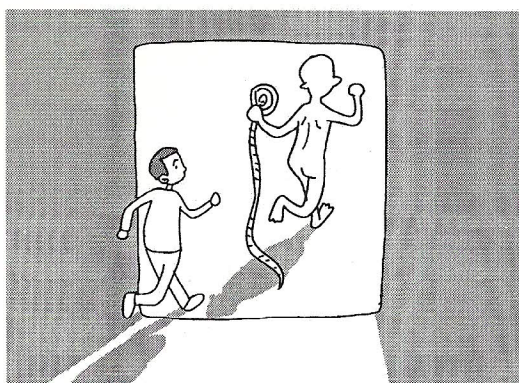
1) 風倉、小杉、刀根は、長時間にわたって演奏を続ける。



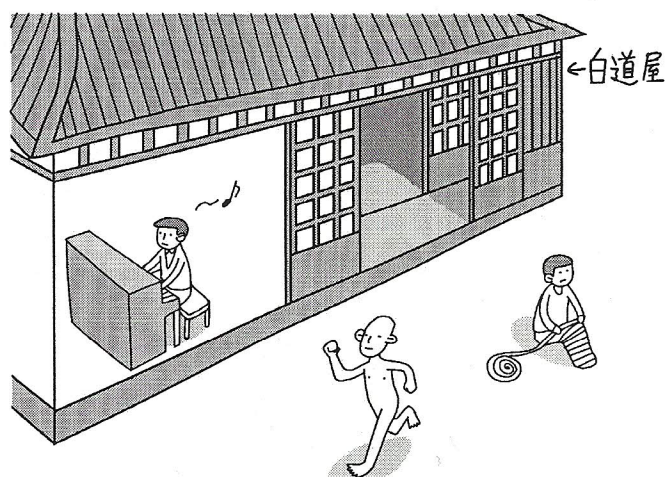
2) 風倉は膨らませたバルーンに梁の上から全裸で飛び降り、なかに埋まる。



3) 小杉が何か楽器を使って音を出す。



4) 風倉が紐を持って屋外に出る。

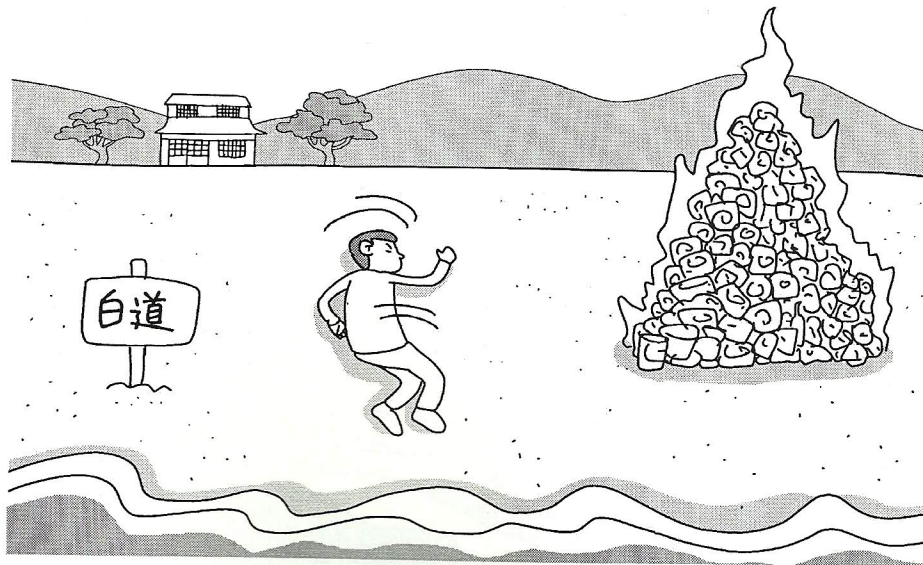


5) 小杉がその紐を体で巻き取り、刀根はオルガンを壁に押し付け、また鍵盤を押さえたままペダルで演奏を行う。

図 70. 風倉、小杉、刀根のパフォーマンス
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—
(絵; 丁鐘海)



1) 大山はオブジェの祭壇に石油をかけて燃やし、酒をビンごとと投げ込む。



2) その後、大山は砂浜を転げ回った。

図 71. 大山右一のパフォーマンス
—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—
(絵; 丁鐘海)

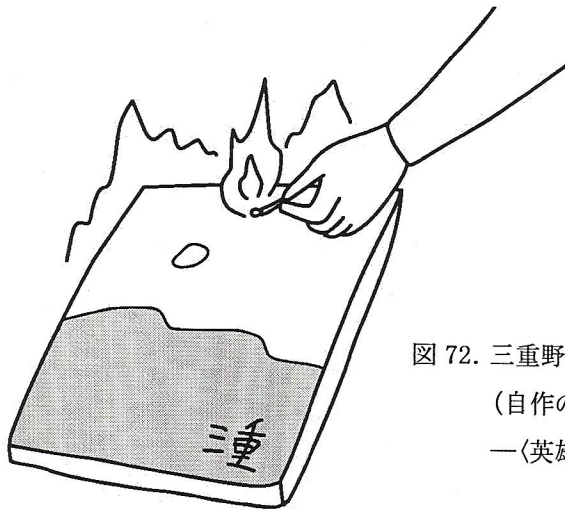


図 72. 三重野一郎のパフォーマンス
 (自作の油彩作品を燃やす)

—〈英雄たちの大集会〉、福岡市白道屋、1962年—(絵; 丁鐘海)

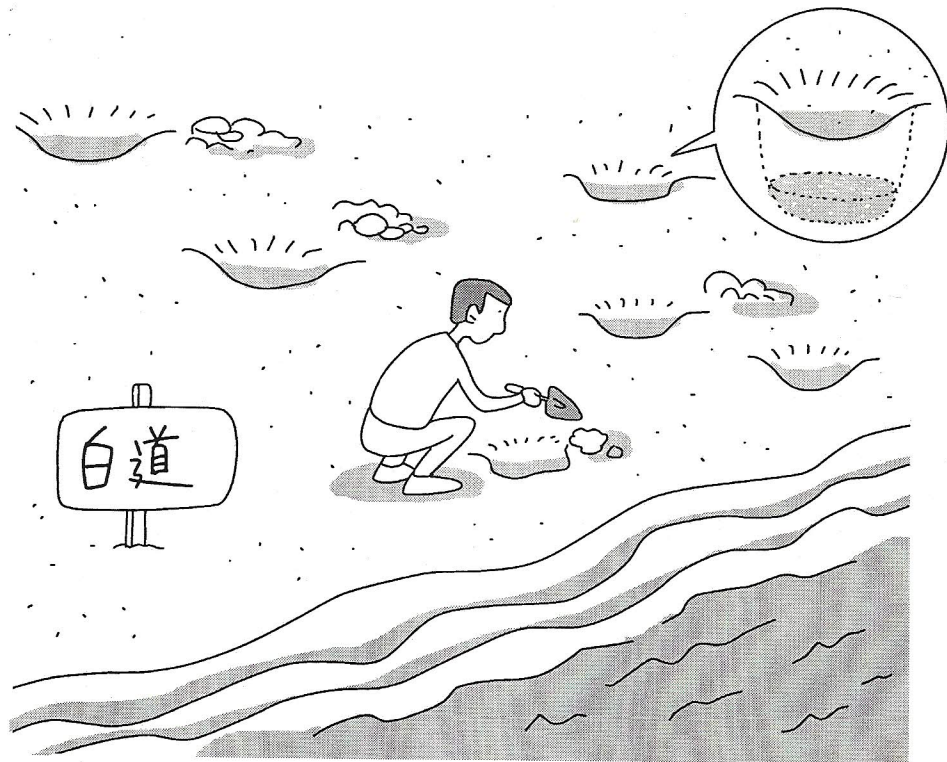


図 73. 宮崎準之助のパフォーマンス

(砂浜にスコップで穴を掘り、その穴が波にかき消されるとまた穴を掘るということを繰り返す)

—〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—(絵; 丁鐘海)

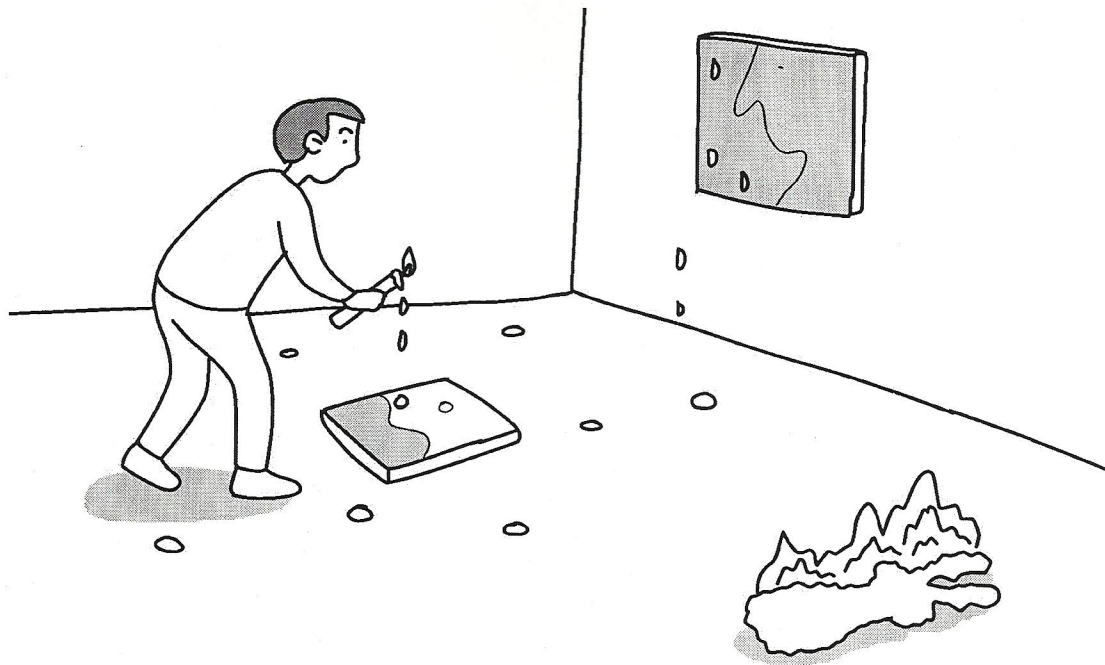
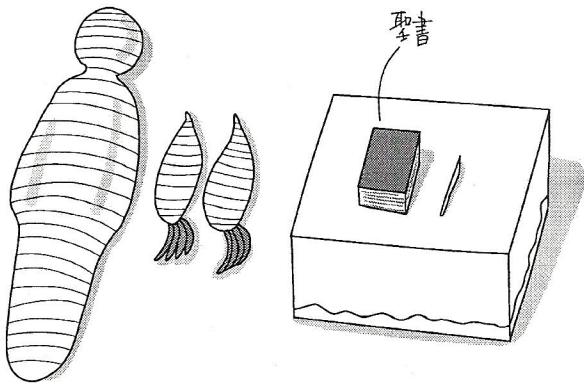


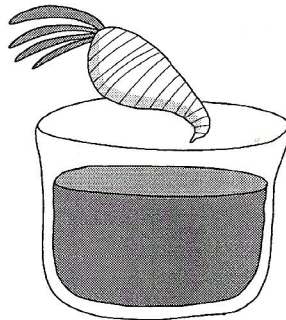
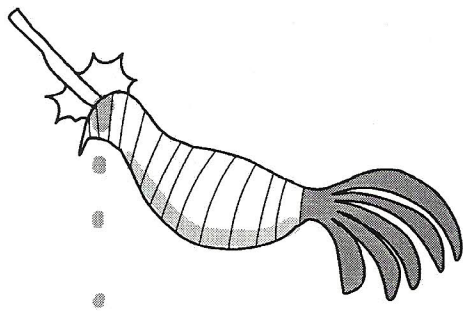
図 74. 千葉英輔のパフォーマンス

(ウサギ形の綿にしみ込ませたホルマリンに火をつけたり、展示された作品にろうソクのろうを垂らして、会場全体に自分の痕跡を残していく) —〈英雄たちの大集会〉、福岡市「白道屋」、1962年—

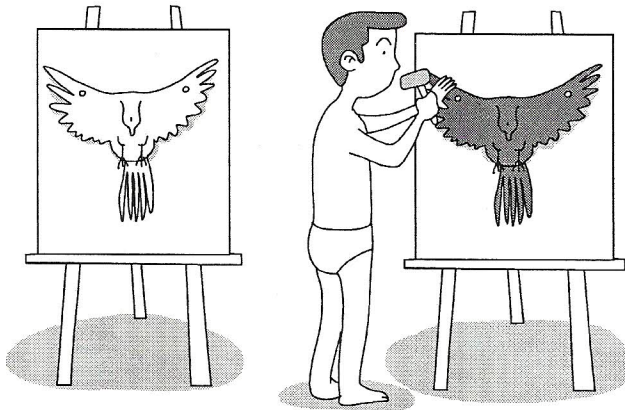
(絵; 丁鐘海)



- 1) 全身に包帯を巻かれて身動きできない小幡が横たわり、やはり包帯で巻かれたニワトリ二羽がころがっている。
 2) 白布をかけた箱の上には聖書と解剖用のメスが置かれている。長によって包帯を解かれると、小幡は新約聖書を朗読する。



- 3) ニワトリの頭にメスを刺して殺す。
 (一羽は黒く染める)



- 4) 一羽を真っ白なキャンバスに、黒く塗ったもう一羽を黒いキャンバスに羽を広げて釘で打ちつけ、架刑にする。

図 75. 小幡英資のパフォーマンス
 —(英雄たちの大集会)、福岡市「白道屋」、1962年—(絵;丁鐘海)



図 76. 大山右一のハプニング《ドジョウの埋葬式》
(絵具の中に生きたドジョウの動きを作品にしたもの)
—〈九州派〉出展、福岡市、1963年—

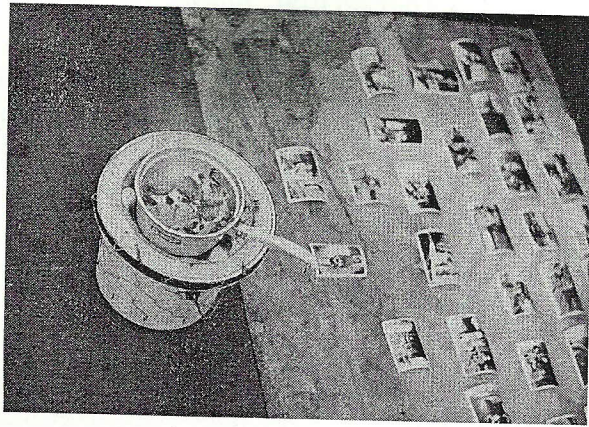


図 77. 小幡英資のハプニング(上;大山右一のパフォーマンスで用いられたドジョウを煮ている)
—〈九州派〉出展、福岡市、1963年—



図 78. 小幡英資のハプニング(下;図 77 で煮たドジョウを食べている小幡英資)
—〈九州派〉出展、福岡市、1963年—

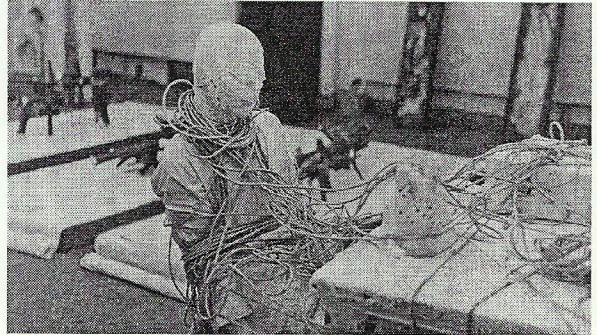
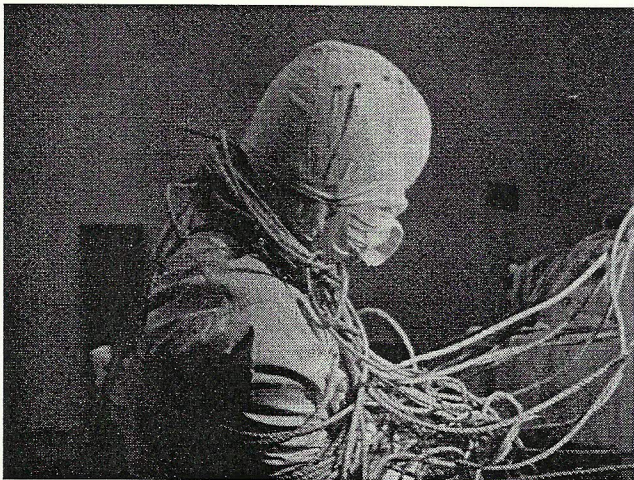


図 79. 働正の単独パフォーマンス(全身に包帯を巻いて身体をオブジェ化する)

—(九州派) 出展、福岡市、1963 年—

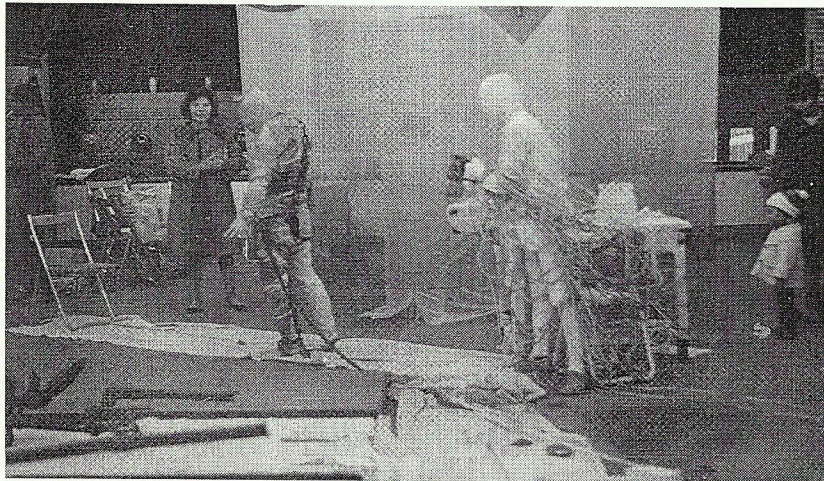


図 80. 働正と谷口利夫の共同パフォーマンス(全身に包帯を巻いて身体をオブジェ化する)

—(九州派) 出展、福岡市、1963 年—



図 81. 宮崎準之助と片江政俊の共同パフォーマンス

(礼服を着て路上のロープをたどって展覧会場まで歩く)

—(九州派) 出展、福岡市、1963 年—

セックス博物館そのI、707号 小幡英資

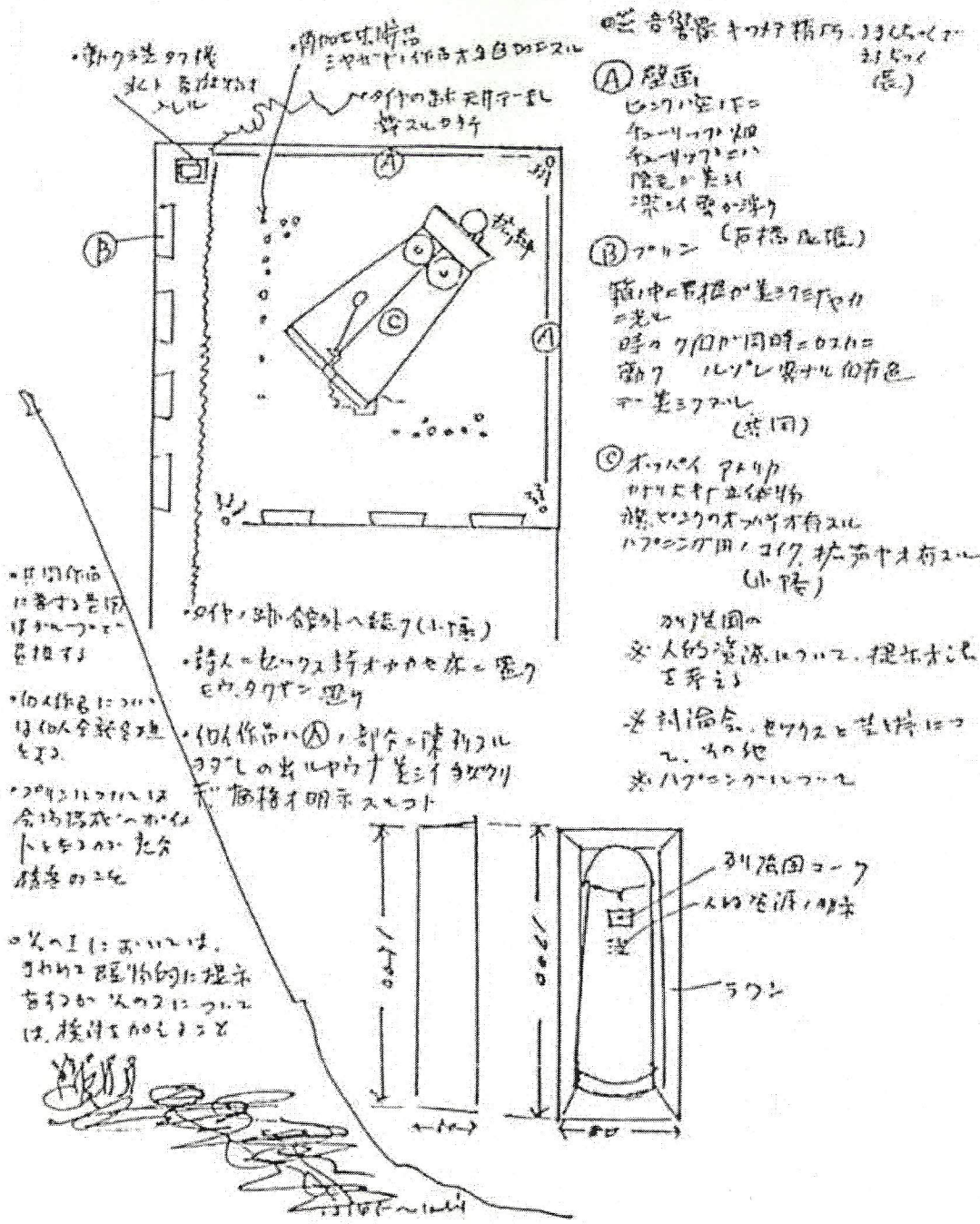


図 82. 小幡英資が作成した「セックス博物館その I のプラン」
—〈グループ連合による芸術の可能性〉展、福岡県文化会館、1968 年—



図 83. 大山、尾張、小幡、桜井《プリン》(1968年) (4人作家による共同作品)
—〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、福岡市、1968年—

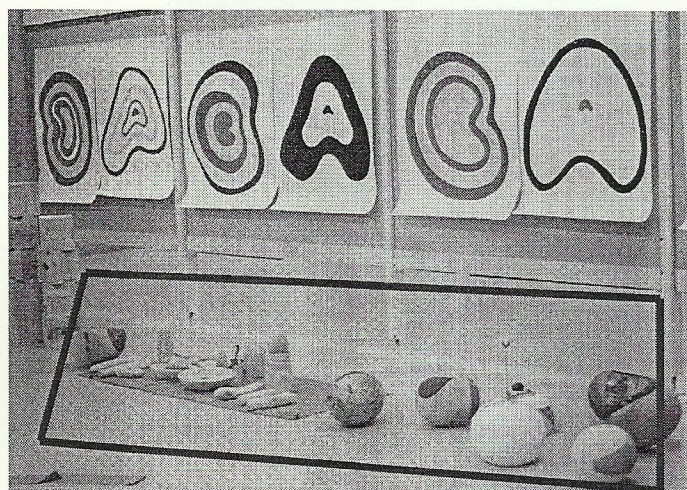


図 84. 宮崎準之助、他の作家《再加工芸術品》
(1968年)
—〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、
福岡市、1968年—



図 85. 田部光子、大黒愛子の合同パフォーマンス
(1968年)
—〈グループ連合による芸術の可能性〉出展、
福岡市、1968年—

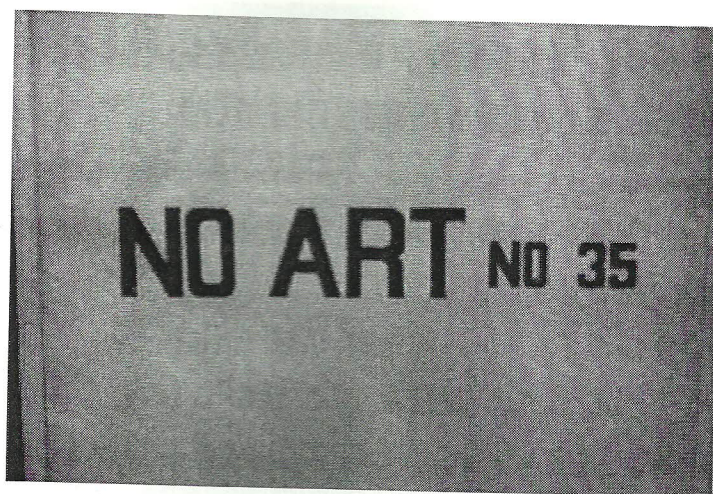


図 86. 集団「蜘蛛」《NOART35》(1968 年)
—〈蜘蛛蜂起〉出展、北九州市立八幡美術館、1968 年—

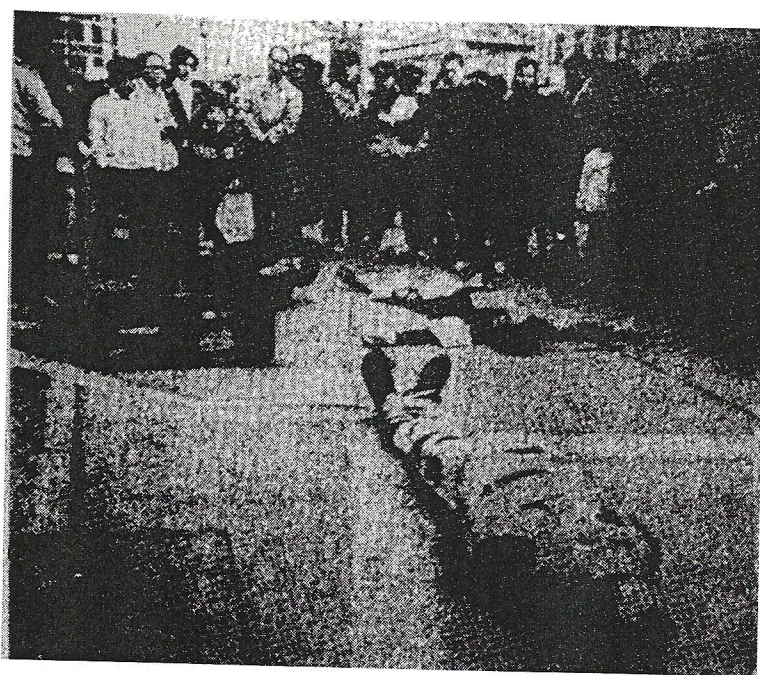


図 87. 森山と加藤のハプニング
(森山はカードを体に貼って大の字に横たわり、加藤は全身を包帯で巻いて横たわる)
—路上展・ハプニング「No Art Festival」、小倉北区役所前歩道、1968 年 12 月—

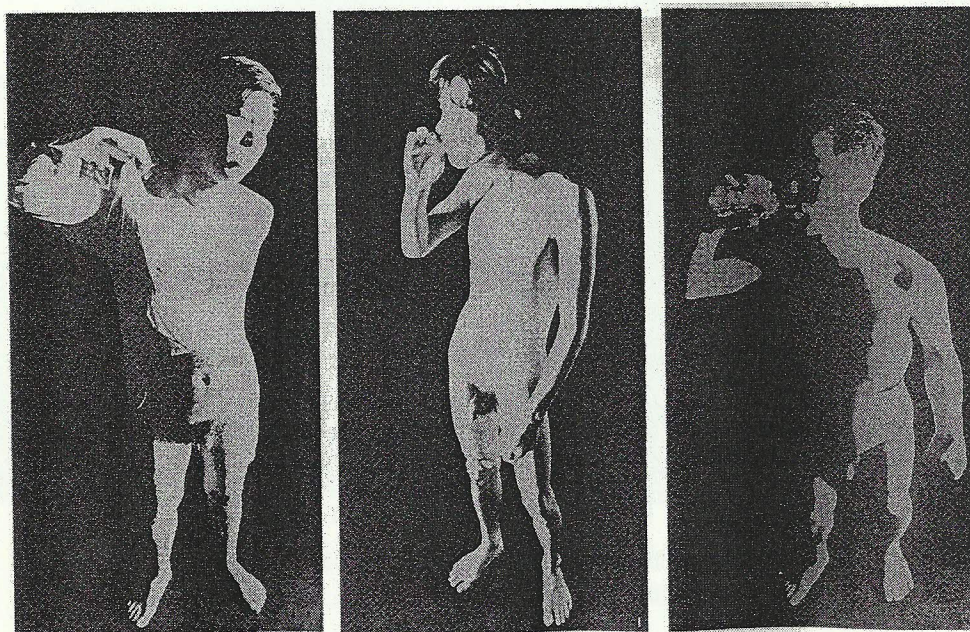


図 88. 加藤勲、森山安英、春元茂人が企画した全裸のシルクスクリーン版画のポスター
—第 3 回〈九州・現代美術の動向〉出展、福岡県文化会館、1969 年 2 月—

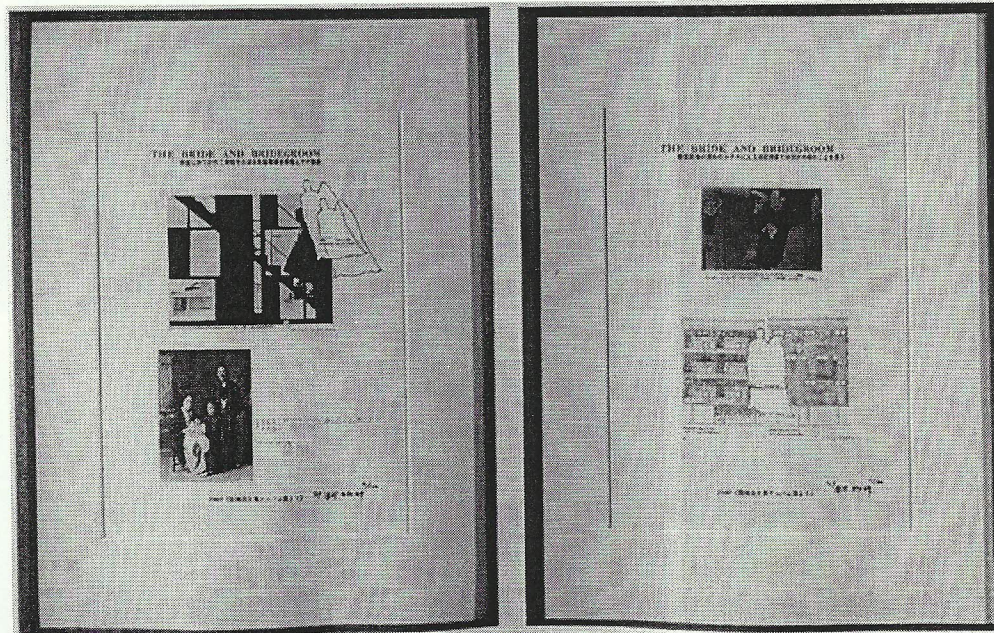


図 89. 菊畑茂久馬の版画作品を盗作した版画作品
—第 3 回〈九州・現代美術の動向〉出展、福岡県文化会館、1969 年 2 月—



図 90. ハッピーを着た菊畑茂久馬(右から2人目)
—第3回〈九州・現代美術の動向〉出展、
福岡県文化会館、1969年2月—

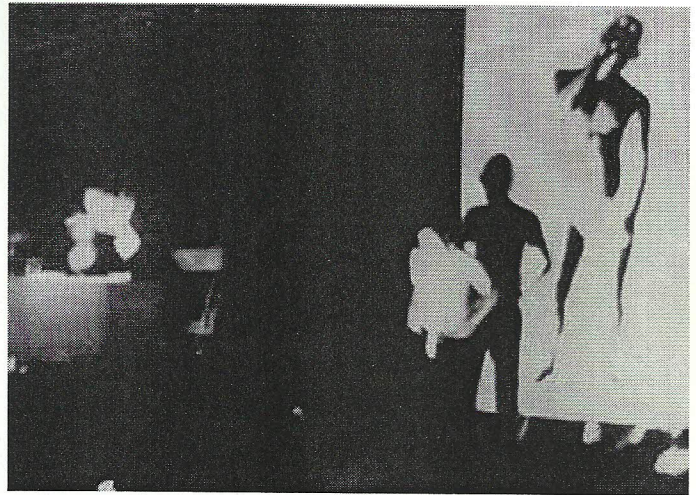


図 91. 菊畑茂久馬と集団「蜘蛛」加藤のハプニング
—第3回〈九州・現代美術の動向〉出展、
福岡県文化会館、1969年2月—

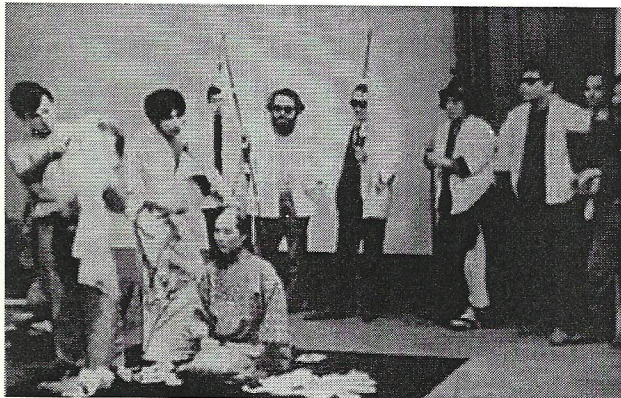


図 92. KBC(九州朝日放送)に出演した展覧会の出品者たちが生放送中に行ったハプニング
(左;剃髪ハプニング、右;女物の浴衣をひっかけた森山が春元の髪を剃っている)
—第3回〈九州・現代美術の動向〉展の一貫としてテレビに出現、1969年2月—

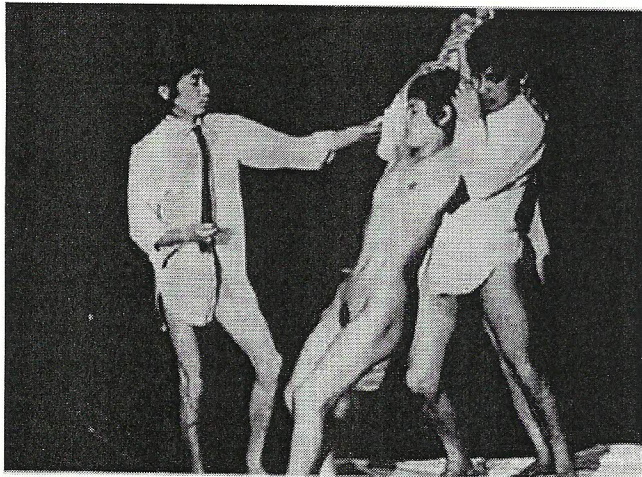


図 93. 「アングラ映画とハプニングの夜」

(女性の恥毛を剃るハプニング、左より、森山、S. U.、
加藤勲、後ろは春元茂人)

—万博破壊九州大会、戸畑市民会館文化ホール、
1969年5月—

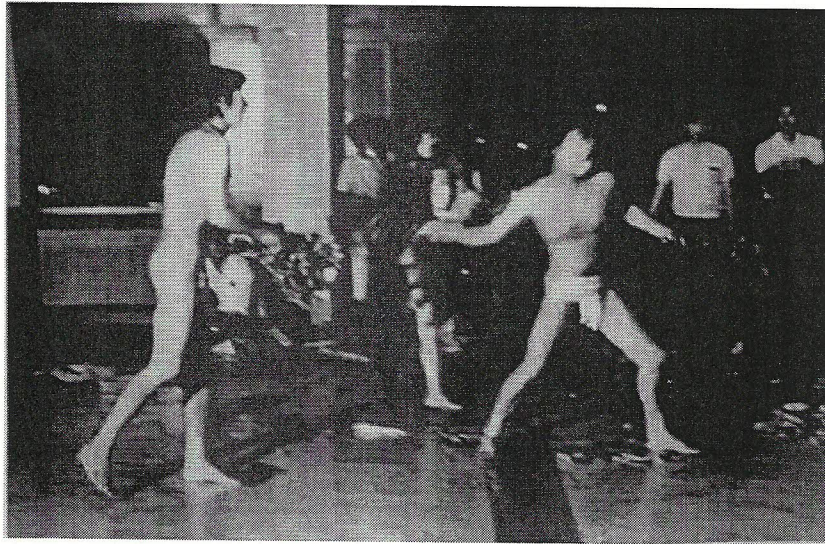


図 94. 集団「蜘蛛」の森山、加藤とS. U. が観客に糞便を投げつけるハプニング
—〈畸形三派狂乱大集会〉、小倉労働会館、1969年7月—

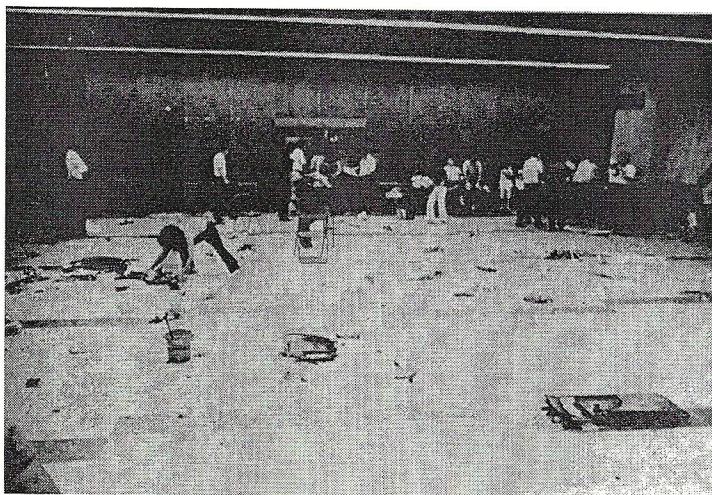


図 95. 大量の糞を投げつけるハプニングで散乱
した糞便を掃除する桜井孝身

—〈畸形三派狂乱大集会〉、小倉労働会館、
1969年7月—

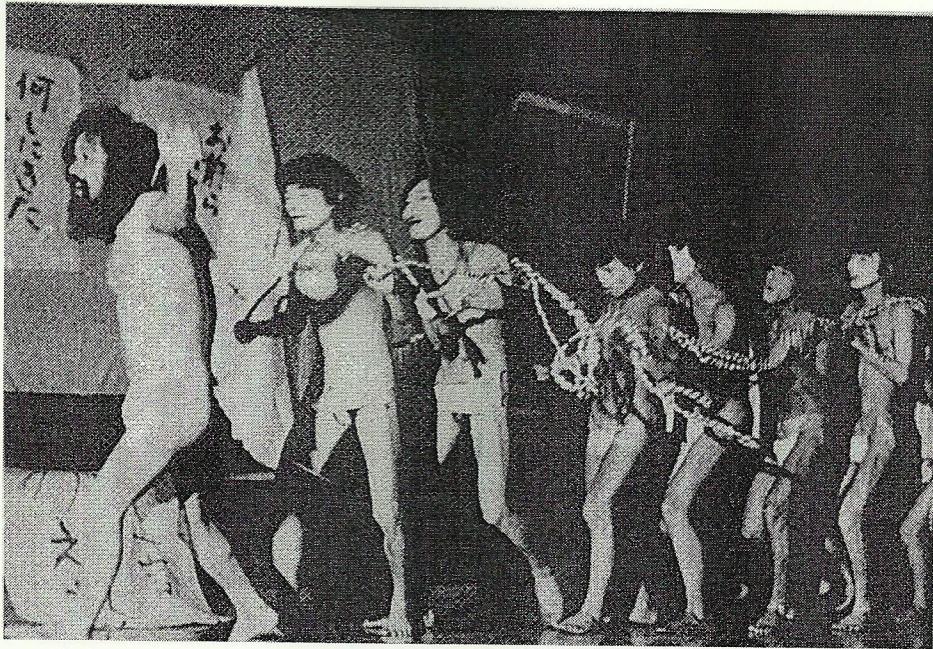


図 96. 桜井はそのほか、集団「蜘蛛」と集団「へ」との合同ハプニング
 —〈畸形三派狂乱大集会〉、小倉労働会館、1969年7月—

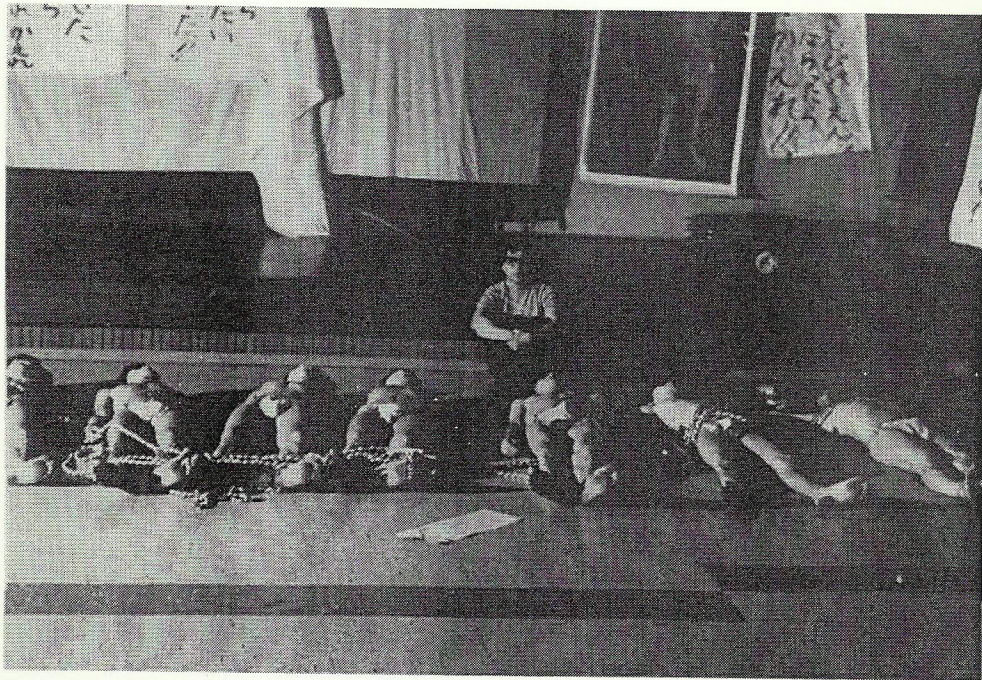


図 97. 働正の舞台に背を向けて観客に向かって座り、すべてを視る目玉と化すハプニング
 —〈畸形三派狂乱大集会〉、小倉労働会館、1969年7月—