

〈平成 24 年度修士論文（静岡文化芸術大学大学院文化政策研究科）〉

芸術行為における可変的集団性
- ハイレッド・センターの人的交流を中心に -

Variable Collectivity of Performance Art
: Interpersonal group dynamics of "Hi-Red Center"

村田 亘 Wataru MURATA
(論文指導：静岡文化芸術大学教授 谷川真美)

目次

要旨・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	2
はじめに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	4
第 1 章 60 年代の前衛芸術と人的交流・・・・・・・・	7
第 2 章 ハイレッド・センターの芸術行為に関わる人的交流・・・・・・・・	11
第 3 章 ハイレッド・センターの人的交流の変遷とその役割・・・・・・・・	22
第 4 章 『バザール方式』との類似点とハイレッド・センターの位置・・	35
おわりに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	39
参考文献・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	40

論文要旨

本論は、1960年代初期の日本における「反芸術」的動向において活動した美術グループ「ハイレッド・センター」の人的交流について考察し、グループを取り巻く人的交流が彼らの芸術上のアイデアを实践する上で、どのように働いていたかを明らかにすること、およびハイレッド・センターの集団性の普遍化への検討を行うことを目的としたものである。

本論では、ハイレッド・センターの芸術行為に直接的に関与した第三者を時系列に沿って整理した後、ハワード・S・ベッカーの「アートワールド」の議論を用いて、ハイレッド・センターの人的交流の役割を分析した。

その結果、グループを取り巻く人的交流の側面から見たハイレッド・センターは、①批評家、知識人から、グループの方向性に対するバックアップを受けていた時期 ②「草月アートセンター」に関与する、高い芸術のリテラシーをもった鑑賞者を動員することで芸術行為を成立させていた時期 ③「内科画廊」を拠点として、ハイレッド・センターの芸術の「規則」を共有した者たちを動員して芸術行為を实践した時期 という三つの時期に分類できるという結論を得た。

また、最後にハイレッド・センターと、現代的なソフトウェア開発手法である『バザール方式』が、プロジェクトへの参加にあたって「共通の理解」が求められること、上意下達ではない行動原理を有しているという点で共通していることを指摘することで、集団としてのハイレッド・センターを普遍化するための道筋を示した。

キーワード : 反芸術 ハイレッド・センター 人的交流 アートワールド バザール方式

Abstract

This thesis is focusing on and examining the interpersonal group dynamics of the Hi-Red Center, an art group that was part of the Anti-Art Movement that took place in Japan in the early 1960s and makes it clear how they affected the ideas expressed in the art that it produced. And we also examine how the group dynamics of the Hi-Red Center became universalized.

In this thesis, we examined third-party individuals who directly participated in the Hi-Red Center's performance art, grasping them chronologically. We also apply Howard S. Becker's "Art Worlds" model, which analyzes the interpersonal group dynamics of the Hi-Red Center.

Based on this research, we separated the interpersonal group dynamics of the Hi-Red Center into

three distinct periods below;

1. The period when the Hi-Red Center relied on art critics and intellectuals to support the direction they were taking.
2. The period when the group worked with the "Sogetsu Art Center", and mobilized audiences of the Arts, in order to realize their performance art.
3. The period when the group mobilized like-minded individuals from the "Naiqua Gallery", a center for the avant-garde art, in order to carry out their performance art pieces.

We also compare the collectivity of the Hi-Red Center with the "the Bazaar model" of modern software development. We found that the two shared many commonalities; in particular, they both rejected top down models of organization as a guiding principle. From the above results, we proved that was effective interpersonal group dynamics of Hi Red Center In practice the act of their art.

はじめに

研究目的

我が国において、60年代初頭に最盛期を迎えた既成の芸術の枠を逸脱する、いわゆる「反芸術」的動向は、アナキスティックな芸術運動としては前例にあたる欧州のダダイズム等の前衛芸術運動について乏しい情報しか持ち得なかったにも関わらず、独自の創造性に到達できた芸術運動として今なお注目されている²。

反芸術においては、拠点となった読売アンデパンダン展³から多数の美術グループが生まれたことに象徴されるように、日本の反芸術では個人の作家の活動よりも「美術グループ」による活動が注目される傾向にある。

こうした反芸術の美術グループが語られるときにはしばしば、グループ間、アーティスト間のコラボレーションや確執など、様々な形で「人的交流」の様子が取沙汰され、それが制作行為の発端となっている例も見受けられる。また、人的交流自体が当時の芸術の実践的な側面において一定の役割を果たしていた可能性もある。

本論文は当時の代表的な美術グループであるハイレッド・センター(Hi-Red Center)を中心に据えて人的交流という側面から考察を行う。ハイレッド・センターは1963年に赤瀬川原平、高松次郎、中西夏之という若いアーティストによって結成された東京の美術グループである。

このグループを取り上げる理由は、彼らの芸術的行為が、主体を自分たちに限定しないことによって、「反芸術」的動向で活躍した多くの芸術家およびその周辺の人々を広く巻き込む、ある種の「可変性」を有することで、単一グループのみならず、「反芸術」的動向の一部の状況を照射している可能性があるためである。本論の目的の一つはそうしたハイレッド・センターのグループを取り巻く環境としての具体的な人的交流を明らかにし、彼らの芸術上のアイデア

を実践する上で、どのように働いていたかを考察することである。

上記を明らかにした上での、本論のもう一つの目的はハイレッド・センターの集団のあり方の普遍化への検討である。近年、美術をネットワーク論など、美術以外の分野の概念を用いて議論する試みがなされている。ハイレッド・センターは、従来の美術グループのように特定の主義・思想によるものではなく、リーダーも存在せず、また明文化された規則やマニフェストを持たなかった。それにも関わらず約1年半という短い活動期間のうちに、美術史に残る芸術的行為を多数展開してきた。グループの美学的な側面からの視点だけでは、ハイレッド・センターがこうした成果を成し遂げた事実は説明できないだろう。

ハイレッド・センターの集団のあり方に関する既存の論者と本論の視座

一般的にハイレッド・センターは「パフォーマンス」と呼ばれる「行為」に重点を置く表現形式を日本において極めて初期に試みた美術グループとしての評価が確立しているが、その一方で集団という観点からも、構成員の無名性や組織体制の曖昧さといった特徴について頻繁に言及される傾向にある。それはハイレッド・センターの集団性が芸術行為と切り離せない関係にあったからに他ならない。

ハイレッド・センターにとっての「集団」とは、単に複数人が協働して芸術活動を行うということ以上の意味があったといえる。たとえば、発起人の一人である中西夏之によるハイレッド・センターの定義⁴の中ではその集団に関する要件として次のことが書かれている。

- 1.ハイ・レッド・センターはマニフェストをもたない。
- 1.ハイ・レッド・センターとは集合体の名称であると同時に、あるいはそれ以上に一個の仮空な人格の名である。
- 1.高松、赤瀬川、中西が作り上げたこの仮空な人格は逆に彼等を命令する。
- 1.故にハイ・レッド・センターはその構成員の匿名を保証する。

¹美術評論家の東野芳明が1960年の読売アンデパンダン展に出展された工藤哲巳の廃品を組み合わせた作品を指して呼称したことにはじまる既存の文脈に拠らずに問題を提起しているとする動向。序章で。

²四方田犬彦「ジョン・クラーク教授について」『言語文化』20号、明治学院大学言語文化研究所紀要、2003年3月、p.212-214

³読売新聞社の主催により東京上野の東京都美術館において1949年から1963年にかけて行われていた無審査自由出品の公募展

⁴ 白川昌生 編『日本のダダ 1920-1970』、水声社、2005年、p.44

(以下略)

上記の定義では、ハイレッド・センターがどのような芸術活動を行う主体であるかよりも、その名称自体の特異性が強調されている。また、中西と同じく発起人である高松次郎の定義⁵にも、ハイレッド・センターの集団のあり方に関する記述がかなりの紙幅を割いて以下のように記述されている。

構成員も、多くの記録では前記した発起人三名のほかには和泉達も含まれているがその四名はあくまで公式要員といわれるごく一部であるにすぎず、それ以外に非常に多くの非公式要員、別称、地下要員、または匿名 HRC 要員がいるといわれている。そして最近の調査によれば、構成員の存在は流動的なものであるらしく特定の状況のなかで一時的にかなりの人員の増加をみることもあれば、一名だけになったりすることもあるらしい。また一部の研究家によれば、構成員と非構成員の間には明確な区分はないともみられている。ハイレッド・センターの組織についての特殊性は、公式要員、非公式要員を問わず、その限られたわずかの構成員が自由に代表権をもつことが、ある調査によって明らかになり、それを見ても、集合体としての厳密な組織の規定はないらしい。この点から、ハイレッド・センターは集合体ですらないという説もある。

上記の定義が第三者的視点から書かれていることからハイレッド・センターはある意味では単なるアーティスト集団という意味だけではなく、その概念自体をひとつの作品と見ることも可能である。それゆえハイレッド・センターの集団性は、これまで実際的な人間関係に即した論考というよりは、美学的なハイレッド・センター論と混合した抽象的な形で語られる傾向にあった。しかし、ハイレッド・センターを論ずるにあたって、美学的側面を完全に捨象することは不可能だが、それ以外の側面に相当な比重を置きつつ論ずることは可能であると考えられる。そして、そうし

た実際的な人間関係の考察からこそ、ハイレッド・センターが数々の芸術的アイデアを実践に移し得たプロセスが浮き彫りになると考えられる。

第三者としての視点から、ハイレッド・センターの集団としての側面について、個々の人間性に注目しつつ言及している論考の一つとして 1971 年に書かれた石子順造⁶による『ハイレッドセンターにみる美術の〈現代〉』⁷と題された記事がある。この記事自体はコンセプチュアル・アートとの対照からハイレッド・センターを考察するという美学的な記事であるものの、冒頭で集団としてのハイレッド・センターのあり方について、一つの見解が示されている。

まず石子は、グループのメンバーシップに関しては中西や高松の定義と同じように、ハイレッド・センターが発起人の 3 人だけによるグループではないこと、イベントの発案や実行に直接関わった人はその時点でハイレッド・センターのメンバーだったというべきだと指摘している。その上で、そのような「自由」で「あいまい」な集団性を「そこにかかわる各個人の自発性なり、自主性を最大限に確保するやり方」というように肯定的に捉えている。また、そうした集団であったために、観念的にだけハイレッド・センターを対象視しようとしても不可能であり、グループとしての活動には、「人間関係における直接行為のアクチュアリティ⁸」に相当な比重がかけられていたと分析している。

さらに石子は、これらのことを前提として、高松、中西、赤瀬川のハイレッド・センター発起人 3 人を「物に対する関心のもちようのちがい」という観点から対比することを試みている。すなわち、高松は作品に「紐」を用いたことに象徴されるように、物の非決定性、不完全性に関心があり、中西は知覚を通じて働きかけ、想像力を喚起し、観念を運動させる相互作用的な世界の断片として物を捉え、赤瀬川は《模型千円札》に集約されるように、物の社会的な在りようや、社会化されるすじ道に関心があるといったように、3 人をきわめて図式的に以下のように対比してい

⁶ 美術評論家、漫画評論家。1964 年ごろから本格的な批評活動を開始する。

⁷ 『美術手帖』1971 年 8 月号、美術出版社

⁸ 石子は「アクチュアリティ」（活性、現実性、実情）を「民衆のなまの生活実感」「生活者としての民衆の喜怒哀楽」の観点から引き出そうとした。『石子順造の世界 美術初・漫画経由・キッチン行』、府中市美術館、2011 年、p.255,256

⁵ 「エンサイクロペディア・ハイレッド・センタニカ」『美術手帖』1971 年 10 月号、美術出版社

る。

高松は美術の表面に高く、中西を裏面に深く、赤瀬川を周囲に広く、だから縦、横、高さみたいな立方体にたとえてみると、その立方体のなかに、一九六〇年代から七〇年代へかけての、多くの、そしてのりこえられるべき問題がふくまれていると思う。

石子は、ここで高松、赤瀬川、中西 3 人の資質やバランスという観点からハイレッド・センターを論じており、「そこにかかわる各個人の自発性なり自主性を最大限に確保するやり方」としてのハイレッド・センターの集団のあり方よりも、むしろこちらを論考の本題として論じている。ハイレッド・センター発起人の 3 人はその後の方向性の違いが大きく、高松はコンセプチュアル・アートの先駆けとして美術をつきつめていき、赤瀬川は漫画、イラストを経て執筆家として活躍、中西は絵画の純粋性を掘り下げると共に東京藝術大学や美学校で教鞭をとることになる。そうした異なる感性がある時点で交わった結果としてハイレッド・センターがあったというのが石子の論である。

本論では、この論考では掘り下げられていない「人間関係における直接行為のアクチュアリティ」、から集団としてのハイレッド・センターを再検討することを試みる。上記の石子の論と対置するならば、発起人の 3 人の間だけでなく、グループの周縁の人々との関係性を整理することで、「自由」、「あいまい」と評されるハイレッド・センターの集団のあり方をより具体化することが本論の視座である。

構成

第 1 章では、まずハイレッド・センターをはじめとする「反芸術」における美術グループが活躍した 1960 年前後の時代背景と美術史上の出来事について概観することで、アーティスト間の人的交流の背後にある共通した認識を確認する。

第 2 章では芸術行為に対して与えた実質的な影響を考慮しながら、ハイレッド・センター周縁の人的交流を時系列に沿って概観する。

第 3 章ではその周縁の人物がハイレッド・センターの芸術行為の実行に対してどのような役割を果たしていたのかを検討するためにベッカーの「アートワールド」モデルの議論を援用する。その後、上記の人的交流をさらに敷衍するとともに、「アートワールド」モデルの解釈を加えることによって、ハイレッド・センターの人的交流とその役割の変化を分析する。

第 4 章では結論として、同時代の美術グループとの比較および、ハイレッド・センターの集団性と現代の集団、特にインターネットを介したオープンソースのフリーソフト開発スタイルとの類似点についての考察を試みる。

第1章 60年代の前衛芸術と人的交流

「反芸術」における美術グループが活動を展開した1960年前後は、日本の高度成長期であると同時に日米安全保障条約の改定をめぐる「安保闘争」をはじめとする社会運動が全盛の時代であった。「反芸術」的動向もこうした時代背景と無関係ではない。「反芸術」における美術グループの交流関係を分析するには、1960年前後の時代背景と、美術的動向を把握する必要がある。

本章では、ハイレッド・センターの考察に移る前に、前提として「反芸術」的動向に携わった人々が共有していた社会的、美術的な時代背景を概観し、それを踏まえて、「反芸術」的動向における人的交流のもっていた意味や当時の美術グループの大枠を検討する。

1-1. 「反芸術」における人的交流

日本における1960年代前期の前衛芸術シーンは、美術、音楽、演劇等のジャンルの垣根を乗り越えて、若い芸術家たちが新しい表現を求めた時代として知られている。「反芸術」とも呼ばれるこの時代の芸術は、約半世紀を経てもなお、重要な美術動向として注目されている。その理由のひとつとして、反芸術における芸術作品は、その破壊的な性格ゆえに現存しているものは少ないことが挙げられる。

榎木野衣は、反芸術のもっとも名高い拠点である「読売アンデパンダン展」が崩壊にいたった数年のプロセスに焦点を当てて「こと『反芸術』に関しては、残された作品から残らなかった作品を類推し、再構成することは、本質的な無理を抱えている」とし、「かたち（作品）」を「かたち（作品）」として立ち現わすシステムを「形式」とであると定義した上で、「そうした形式から『かたち』をみないかぎり、わたしたちは残されたわずかばかりの作品から、失われた過去を類推することしかできなくなる」⁹と述べている。このように、「反芸術」的動向は作品を作品として立ち現す「システム」の考察が求められているといえる。特定のリーダーも存在せず、また特別な規則やマニフェストを持

たないゆえに同時代のアーティストをはじめとした多くの人員の参加を許容したという側面をもつ、ハイレッド・センターがそうした人々を交えて芸術行為を執り行ってきたプロセスを考察することは、榎木のいうシステムのひとつのモデルを見出すことにほかならない。

本論では、日本における反芸術的動向を考察する視点のひとつである「グループ」に焦点を当てる。反芸術においては、戦後日本の美術動向の中でも特に「グループ」がクローズアップされる傾向にある。刀根康尚は、こうした美術グループの特徴を1960年代前期に活動していたグループを紹介する記事の中で、次のように述べている。

ひとまとめに「反芸術」といわれたこともあるこれらの諸集団がはげしく混ざり合い、相互に影響関係にあることによってある種の均質化が生じたこともやむをえないだろう。事実、六〇年代初めの数年はむしろ、各グループの特異性より同質性が強まり、各々が運動体や集団である時期というよりも、それらが一体になって、ひとつの表現の状況をつくり出したという方があっているだろう。

こうした刀根の見解が示すように当時の日本の前衛美術界には、数々の美術グループが同時に存在しており、そのグループ群のエネルギーが芸術運動を動かしていたといえる。そうした状況における個々の作家に注目すると、多くの作家はこうした美術グループに所属すると同時に活発な人的交流を行っており、その中で様々な関係性を形成していた。当時の前衛芸術をめぐる表現の状況にとっては、個々の作家の作品論と同等に、その人的交流におけるダイナミズムが重要な要素であったと考えられる。

したがって、美術グループという反芸術における「かたち（作品）」を「かたち（作品）」として立ち現わすシステムを考察するためには、ひとつのグループ内の動きだけに注目するだけでは事足りず、そのグループが総体としてのネットワークの中でどのような相互作用によって、どのように変化していったかを検討する必要がある。本論でハイレッド・センターを中心的に取り上げるのは、そうした同時代の多くの人々とのつながりをもつことで、反芸術における人間同士の相互作用を体現している可能性があるからで

⁹ 榎木野衣『『熱』狂と『熱』力学』、『日本の夏・1960-64』、水戸芸術館、1997年、p.8

ある。

1-2.新芸術への機運のみなぎり

美術の表現形式はその時代によって異なり、拠点となる場も変化する。また、美術が政治的な側面を帯びていることもあり、そうした美術に関する様々な要素は美術グループのあり方や人の結びつきとも無関係ではない。特に日本における 60 年代の美術界は、従来の美術に対する批判的態度が強く、海外の美術動向の紹介が頻繁に行われたこともあり、変化の激しい状況であったといわれており、当時のアーティストたちは、常に変化にさらされながら創作活動を行っていたといえる。したがって美術グループの創造的営為に関わる人的交流を考察するためには、その時代の美術の動向をまず把握する必要がある。以下では、ハイレッド・センターをはじめとする美術グループが活動していた 1960 年前後の日本の美術に関するトピックを概観することで、反芸術的動向の背景にある当時の前衛美術の担い手に共通しているであろう認識を確認していきたい。

1-2-1.日本の「反芸術」のはじまり

日本の美術における「反芸術」とは、批評家の東野芳明が 1960 年の第 12 回読売アンデパンダン展に出展された、工藤哲巳などによる日常的な廃品を組み合わせた作品を指して呼称したことに始まる。言葉としての「反芸術」は東野の批評が発端といえるが、いまだに確立した定義があるわけではない。千葉成夫によれば、日本の美術における「本来手段であるべき、表現過程の自己目的化」という視点においては「反芸術」は、「具体美術協会」から「アンフォルメル」に続く、三つめの動向としてみることができる。

一方、それ以前の「反芸術」としては第一次世界大戦中のヨーロッパから始まったダダイズムのオブジェやコラージュなどの作品が挙げられる。反芸術の発端としてはむしろ、こちらが挙げられることが多い。日本の反芸術運動は、こうしたヨーロッパの反芸術について乏しい情報しか持ち得なかったにも関わらず、独自の創造性に到達できた芸術運動として注目している論者も多い¹⁰。

¹⁰ ジョン・クラークは、アジアの近代美術や前衛運動は決して欧米の模倣ではなく、独自に美術史的現象として検討するべきであると主張し続けている論者である。四方田犬彦「ジョン・クラーク教

1-2-2.新芸術への機運のみなぎり

1960 年に前衛芸術グループ〈ネオ・ダダ〉に参加した赤瀬川原平がグループに加わったのは、当時名古屋に住んでいた赤瀬川が旧知のアーティスト吉村益信から手紙を受け取ったことがきっかけであった¹¹。「東京では新芸術の機運みなぎり、グループを作るので早く出て来い」というのがその手紙の趣旨であった。

1956 年秋に東京・日本橋高島屋を皮切りに全国を巡回した展覧会「世界・今日の美術展」においてフランスの「アンフォルメル」運動が紹介されて以来、「冷たい抽象」と称される幾何学的抽象に対して、「熱い抽象」と呼ばれるアンフォルメルの表現主義的な作風が日本においても爆発的な流行をみせた。その翌年にはアンフォルメル運動の主導者である美術批評家ミシェル・タピエが来日し、東京都美術館で行われていた無審査の公募展「読売アンデパンダン展」を訪れている。その際、タピエは工藤哲巳、山口勝弘、篠原有司男らの美術家を指し「日本の美術愛好家、批評家たちも、この日本の若い人の芸術に全幅の信頼をもってしかるべきではなからうか」と賛辞を送っている¹²。このように 1960 年を迎える数年前から、日本の前衛美術界は、戦後美術の象徴的事件であるアンフォルメルの隆盛に湧くと同時に、海外からも注目を集めつつあった。こうした日本における前衛美術の盛り上がりの兆しは、前述の吉村益信が赤瀬川に宛てた手紙にあるように、アーティストの行動を促進したという意味においてグループ結成の機縁のひとつであったといえる。

1-2-3.「ハプニング」の隆盛

一方で、アンフォルメルの流行を発端とする芸術の盛り上がりは、新しい形式の作品を醸成することにもなった。篠原有司男が「世界・今日の美術展」をして「そこにはあらゆる色彩、スタイル、方法が満ちあふれている。どれを真似するかだけが問題なのだ」¹³と述べているほど、アンフォ

授について『言語文化』20 号、明治学院大学言語文化研究所紀要、2003 年 3 月、p.212-214

¹¹ 赤瀬川原平「反芸術アンパン」 p.134

¹² ミシェル・タピエ「世界の中の日本の若い芸術家」、読売新聞（夕刊）、1958 年 4 月 3 日

¹³ 篠原有司男『前衛の道』、美術出版社、p.28

ルメルは当時の日本の若いアーティストにとっては示唆に富んだものであった。

その中でもこの時代において、急速に広がりを見せたものにイベント、あるいはハプニングと呼ばれる、「行為」に基づいたアートがある。アンフォルメルの一部の作家が特徴とする、観客の眼前で巨大なキャンバスに絵を描くパフォーマンスや、作曲や演奏の過程に偶然性や不確実性を取り入れたジョン・ケージの音楽に端を発するこの芸術形式は、画廊等の環境において観客に指示を与えることで主体的な参加を促すことが特徴である。したがって、この芸術形式の普及によって、従来の芸術におけるアーティストと観客の境目が曖昧になり、作品における観客の重要性が増したともいえる。

この時代の美術は、以上の新芸術への機運のみならずとイベント、ハプニングの隆盛という二点が、他の時代と区別される特徴であるといえる。またこの二点は、アーティストを中心とする人的交流のあり方を考える上でも考慮されるべき要素である。新たな芸術への兆しが、それを自ら切り開いていこうとする意欲につながり、それがグループを結成するという形で結実したとも考えられる。

1-3.美術グループの系譜

次に、本論が言及する美術グループについて明確にしておきたい。本論でいうところの美術グループとは、数名から数十名の美術家からなる極めて小規模な集団を指す。日本における美術に関する集団としては、日展などの大規模な画壇や団体展も考えられるが本論では分けて考える。なぜなら、本論で対象とする反芸術的動向はむしろ、そうした権威に対抗する形で生まれたという経緯があるからである。

また、本論では1960年から1963年のいわゆる「反芸術」的動向の中で活動したグループを取り上げて考察の対象とする。「反芸術」の最盛期に活動していたグループの内、今なお研究の対象とされているグループは18を超える¹⁴。この時期は、日本の現代美術史の中でも美術グループ隆盛の時代であったといえる。しかし、複数人の美術家が寄り集まってなんらかの活動のある程度の長期に渡って行うこと自体は珍しいことではない。芸術の創造的営為を美術グ

ループの人的交流という側面から考察するには、その時代特有のグループの性質を時代背景と共に把握しておく必要がある。

美術家によるグループ活動は、古くは、ルネサンス期の美術家が工房での作品制作にあたって行っていた分業や、フランスの印象派の画家たちが一定の土地に集ってひとつのサークルを形成したりといったことにも見出せる。日本においても、1960年代以前から様々な芸術運動に美術家のグループの存在が確認できるし、2010年代を迎えた現代においても大小さまざまな「アート・ユニット」が全国で活動している。では、1960年前後に現れた一群の美術グループを特徴付けることとは何であろうか。

1-3-1.美術グループと社会運動

日米安全保障条約に反対する安保闘争から幕を開けた1960年代は集団のパワーが殊更強調された時代であったといえる。この時期、安保闘争をはじめとする集団による社会運動は社会一般に広く認識されていた現象であった。それは前衛美術に携わる者にとっても例外ではなかった。多くの「反芸術」の美術グループはまさにこうした集団による運動と平行して現れ、活動していたといえる。当時、反芸術グループ〈ネオ・ダダ〉に参加していた赤瀬川原平、篠原有司男らは1960年6月15日の安保闘争の現場にそれぞれの立場で参加している¹⁵。また赤瀬川は武蔵野美術学校在籍時の1956年に砂川闘争も経験している。一方、当時複数の反芸術グループと交流を持っていた、いわば反芸術の美術グループの「周縁」にいた人物の一人である横尾忠則も1960年6月の国会前デモに職場の仲間と共に参加していた。その他にも、アーティストが社会運動に様々な形で関与していたという話にはこと欠かない。反芸術を担った1930年代生まれの芸術家たちは、常にこうした社会運動を目の当たりにして生活してきたのであり、反芸術の美術グループの背景には新たな芸術への機運のみならずと共に、この時代特有の、集団を求める雰囲気が存在していたといえる。

1-3-2.イデオロギーとの訣別

さらに反芸術における美術グループの特徴として語られて

¹⁴ 『日本の夏・1960-64』、水戸芸術館、1997年、p.58

¹⁵ 黒ダライ児『肉体のアナーキズム』、グラムブックス、2010年、p.507

いることは、社会運動全盛の時代に活動していながらも、特定の主義・主張を持たないということである。「反芸術」以前の 1950 年代には瀧口修造らによる〈実験工房〉や岡本太郎らによる〈夜の会〉など、ごく少数の例外を除いては、文学を中心とする集団的な文化運動が盛んであった。労働者による「サークル詩」に代表されるこの運動は、労使闘争と密接に結びついており、左翼的なイデオロギーと切り離しては考えられない。こうした労働者サークルは単に芸術制作をするだけでなく、政治的な目的を持って活動していたことが特徴として挙げられる。澤田佳三はこうした芸術を「目的芸術」と呼んでいる。これらは、少なくとも”プロレタリア文化運動”としてくることが出来る、文化と社会運動が結びついた運動であった。それゆえ、労働条件の向上という共通の目的を持っていたため、労働者同士の職場間の連帯や、サークル誌（詩の刊行誌）を通じた協力体制を作り上げることもあった。

それに対して 1960 年前後の反芸術の美術グループは共通の政治的目的を持たず、その代わりにそれぞれのグループが美術に関する考えや、マニフェストなど、グループごとに全く異なる目的を掲げていた。反芸術の美術グループの中には〈九州派〉など上記のような労働組合に関連した詩のサークルに端を発するグループもあるが、そうしたグループでさえ労働と切り離されたところにグループの目的を設定していた。反芸術グループは特定のイデオロギーを持たないという意味からしても、従来にない新しいグループ群であったと考えられる。

小括

この章においては、まず、榎木野衣の議論を参照し、「反芸術」における人的交流が包含する意味について検討した。また、アンフォルメルやハプニングの隆盛が「反芸術」的動向における美術グループの結成を後押ししたこと、そうした美術グループが社会運動のただ中で存在していたにも関わらず、政治的なイデオロギーを持たない従来にない新しいグループ群であったことを確認した。ハイレッド・センターは上記のように特徴付けられるグループのひとつである。したがって、次章以降のハイレッド・センターの具体的な人的交流の分析においては、これらの特徴はハイレッド・センターだけでなく、この時代の「反芸術」全般にある程度共通するものだという事に留意する必要がある。

第2章 ハイレッド・センターの芸術行為に関わる人的交流

本章ではハイレッド・センターが、その活動に際して取り持っていた人的交流と芸術行為の関係性を検討する。そのために、芸術行為に直接的に関与した第三者に注目しながら、ハイレッド・センターの一連の活動を時系列に沿って概観する。

ハイレッド・センターは、赤瀬川原平、中西夏之、高松次郎の3人の構成員を中心とするグループであり、ハイレッド・センターの名を冠して行われた芸術行為の発案は、この3人の主要メンバーによって行われたことは改めるまでもないだろう。しかし、高松次郎によるハイレッド・センターの定義¹⁶には、上記の三人とのちに加入する和泉達を含む「公式要員」のほかに、それ以上に非常に多くの「非公式要員」、「地下要員」、「匿名 HRC 要員」の存在が語られている。ハイレッド・センターは、自らを正体不明の存在としていくというコンセプトの問題から、活動を展開するにしたがって、その構成員の匿名性を増すことで、世の中のものより多くの出来事をハイレッド・センターの仕業として取り込んでいくという姿勢をみせた。上記の非公式要員の存在は、そうしたハイレッド・センターのコンセプトの問題として捉えることもできる。

その一方で、「非公式要員」のハイレッド・センターへの関与は、決してこうした概念的側面だけでなく、実際に芸術行為を实践し成立させる段階においても見られる。一般にハイレッド・センターの芸術行為の多くには、この3人以外の不特定多数のメンバーが参加していたことも知られており¹⁷、実際に当時の多くの美術家たちがハイレッド・センターとの交流を記録として残している。本章で取り上げるのは、こうした、実際の交流が認められ、かつハイレッド・センターの芸術行為の実質的な成立に資したと考えられる人的交流である。

1963年5月から1964年10月の約1年半という活動期間のあいだに行われたハイレッド・センターの芸術行為は、その都度によって形式が異なる。当初の芸術行為、《第5次ミキサー計画》はメンバー各人による作品を展示する展覧会という形をとっていたことに對し、最後の芸術行為《首都圏清掃整理促進運動》においては、路上での匿名的ハプニングという形をとっている。もちろん、こうした表現形式はその時々必然性に依拠して選ばれるものでもあるだろう。しかし、グループの周辺の人々の変化に焦点を当てることで、表面的な形式論の裏にある状況の変化が立ち現れてくると考えられる。そうした変化と対応させつつ、ハイレッド・センターに関わる人的交流の大枠を確認することが本章の目的である。

2-1. ハイレッド・センター結成にむけて

2-1-1. 読売アンデパンダン展

ハイレッド・センターが行った芸術行為に関した人的交流の考察に移る前に、まず発起人である赤瀬川原平、中西夏之、高松次郎の三者の当初の結びつきとそれに関与する人的交流を整理する。本論はハイレッド・センターとして行われた芸術行為とその人的交流に焦点をあてるものだが、ここで、当初の結びつきのあり方を概観するのは、それが後々の芸術行為と密接に関わってくるためである。

彼らのハイレッド・センターとしての最初の活動は1963年5月7日から5月12日にかけて新宿第一画廊にて行われた《第5次ミキサー計画》と銘打った展覧会である。この展覧会は当初、美術批評家である中原佑介が中西夏之の個展のために企画したものであったが、ハイレッド・センターの結成により、ハイレッド・センターの名を冠した初の活動の舞台となった。

《第5次ミキサー計画》で彼らが出品したものは高松次郎が「紐」、赤瀬川原平が紙や紐による「梱包」と「千円札」、中西夏之が「洗濯バサミ」をそれぞれ用いた作品であった。これらの素材は彼ら3人がハイレッド・センターを結成したと密接に関わっている。

この素材とハイレッド・センター結成の関係を述べる為には読売アンデパンダン展における彼らの動向を把握する必要がある。読売アンデパンダン展とは読売新聞社の主催により東京上野の東京都美術館において1949年から1963年にかけて行われていた無審査自由出品の公募展である。自

¹⁶ 「ハイレッド・センタニカ」『美術手帖』1971年10月号

¹⁷ 暮沢剛巳『現代美術を知るクリティカル・ワークス』、『美術手帖』1984年3月号「現代美術事典」などにおけるハイレッド・センターの解説の項では、中心的な構成員以外の参加が特に強調されている。

由な出品形態と、批評家により選ばれた作品が読売新聞紙上に掲載されるという話題性を伴う同展は、当時の若手作家にとって貴重な作品発表の場となった。

高松、赤瀬川、中西の三人もこの公募展にそれぞれ作品を出品していた。しかし、その出品の頻度にはばらつきがあった。高松と赤瀬川は数年にわたる出品経験¹⁸があったが、中西が出品したのは、読売アンデパンダン展自体が終焉を迎える 1963 年の 15 回展のみであった。この 15 回展において、3 人ははじめて共に作品を出品することになる。このとき彼らが出品した作品は、上記の《第 5 次ミキサー計画》で出品されたものと、ほぼ同様のもの¹⁹であった。中西は、読売アンデパンダン展 15 回展においてそれぞれの作品と対峙したときの所感として「その作品の中に加味されている所作が非常に共通したものがある」としたうえで、その三つの作品の出会いによって 3 人が結びつけられたと述べている²⁰。こうした作品に対する共通性には、赤瀬川も言及²¹しており、読売アンデパンダン展に出品したそれぞれの作品同士の思いがけない同調という偶発的な出来事が、後にハイレッド・センターを結成する彼らの結びつきの決定的なきっかけとなったことは確かであるといえる。

2-1-2. 赤瀬川、中西、高松の最初の出会

しかし、三人の顔を合わせた付き合いは、読売アンデパンダン展 15 回展以前にも確認できる。ハイレッド・センターの結成について語った中西が、結成のきっかけとして

¹⁸ 読売アンデパンダン展への三人の出品頻度としては、高松は 1961 年の第 13 回展から 1963 年の 15 回展、赤瀬川は 1958 年の 10 回展から 1963 年の 15 回展までの毎年、中西は 1963 年の 15 回展のみの出品であった。赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994 年、p.78

¹⁹ 読売アンデパンダン展 15 回展の出品作品は、高松が「カーテンに関する反実在性について」という大きなカーテンの合間から黒い紐が伸びている作品であり、赤瀬川は実際の千円札の 200 倍の大きさの模写千円札が壁にかけられており、それをはさむようにキャンバスをクラフト紙と麻紐で梱包したものを両脇に配置した「殺す前に相手をよく見よ」という作品、中西は「洗濯バサミは攪拌行動を主張する」という、キャンバスに無数の洗濯バサミを取り付けたものであった。赤瀬川原平『東京ミキサー計画』

²⁰ 中西夏之「《千円札裁判》における中西夏之証言録(一)」『美術手帖』1971 年 10 月号 pp.89-112

²¹ 赤瀬川は紐、梱包、千円札、卵、洗濯バサミといった、それぞれの作品に用いられた物品を「それ自身が秘密のアクションを含んだ物品類」として、その共通性を強調している。赤瀬川原平『東京ミキサー計画』

「何回か顔を合わせているうちに、結びつきたいという引力を感じた」と述べている²²ことから、三人が読売アンデパンダン展以前にも複数回より集まる機会があり、それがハイレッド・センター結成の機運を育んできたことが窺える。

彼らが最初に顔を付き合わせたのは、1962 年の初冬、吉祥寺の喫茶店でのことであった²³。中西が東京藝術大学時代からの友人であった高松を、赤瀬川に紹介するというかたちで 3 人は顔を揃えた。中西と赤瀬川は、1961 年の『美術手帖』の座談会のときにすでに顔を合わせていた仲であった。高松によると、3 人はお互いの作品や、それまでに行ったイベントのことを知っており、このとき高松が雑誌にのせるために書いていた文章に赤瀬川が同調²⁴するなど、初めての会合はかなりなめらかに進んだという。

2-1-3. 美術同人誌『形象』を通じた人的交流

こうした、ハイレッド・センター「公式要員」3 人の会合のなかで、彼ら以外の第三者の関与が明白になってくるのは、1962 年の美術同人誌『形象』における座談会である。本節では『形象』に関するハイレッド・センターの人的交流を整理することで、それがグループの結成にどのような影響を与えたかを概観する。

美術同人誌『形象』とは、途中『機關』と名称を変えながら 1958 年から 66 年まで、発行された不定期刊行の雑誌である。教員である佐藤和男、遠藤昭、そして画家で後に「美学校²⁵」代表となる今泉省彦に加えて川仁宏が編集に当たっていた。

今泉省彦と中西夏之

座談会では中西、高松、川仁らが同年に行った、山手線車内及びホームでの《山手線事件》と呼ばれる芸術行為を総

²² 中西夏之「《千円札裁判》における中西夏之証言録(二)」『美術手帖』1971 年 11 月号 p.218

²³ 『赤瀬川原平の冒険 脳内リゾート開発大作戦』、名古屋市美術館、1995 年、p.80

²⁴ 「(赤瀬川) その数枚の原稿を読んでもらった。読み終えて顔をあげるなり彼は、ぼくも似たようなことを考えているのだといった」『赤瀬川原平の冒険 脳内リゾート開発大作戦』、名古屋市美術館、1995 年、p.80

²⁵ 1969 年創設の美術・芸術の専門学校。創立以来の講師陣には、赤瀬川原平や中西夏之等読売アンデパンダン世代の作家が数多く在籍した。

括するという名目で開催された。

《山手線事件》は、赤瀬川が参加していないものの、その後のハイレッド・センターの芸術行為との共通性が見られ、のちに「プレ・ハイレッド・センター」と称されるパフォーマンスのひとつである。山手線車内において、顔に白くドーランを塗った中西が、卵形のオブジェを懐中電灯で照らして眺めたり、駅のホームで舐めたり、高松が大きな紐のオブジェをホームで伸ばしていくなどの行為を乗降客に見せていくというものだった。当初は山手線を一回りする計画だったはずの、このパフォーマンスは品川駅から出発し上野駅で中西が改札を出てしまい途中で終わってしまう。こうしたことから今泉は彼らに「総括」を求めた。

座談会には《山手線事件》の当事者ではない赤瀬川にも、「そのイベントに居合わせなかった奴がいたほうがいい」という中西の意見から声がかかり、木下新²⁶とともに参加した。この座談会はそもそも、今泉と中西の交流に端を発している。今泉によると、彼らの出会いは中西が東京藝術大学の学生だったころまでさかのぼる。今泉と中西の付き合いは共通の知人であった川仁宏の紹介によって始まった。当時、今泉は1961年2月に起こった「鳴中事件」と呼ばれる右翼テロ事件に対応した芸術プランを練っていた。エキイメント・プランと称されたこのプランは、皇居前広場に巨大なギロチンを立てるというものであり、これについて今泉は中西や川仁宏に相談を持ちかけている。このプランは結局実現せず、翌年の62年3月の『形象』に文章化されたプランだけが発表された。中西は当時、この一連の出来事に対して「これは実現のための計画書ではなく失敗に終わった後の整理表である」と批判している。

中西による今泉への批判は、決して一方的なものではなく、逆に中西の行動に対して今泉が批判を行うこともあった。それは『形象』座談会の発端が、中西、高松らが行った《山手線事件》に対して今泉が「総括」を求めたことから始まったことから窺える。

2-1-4. ハイレッド・センターの結成と『形象』編集部との関係性

では、こうした『形象』編集部との交流が、ハイレッド・センターおよびその結成にどのような影響をもたらしたの

²⁶ 美術家。九州派を経て、1960年に赤瀬川とともにネオ・ダダイズム・オルガナイザーズに所属していた。

であろうか。今泉は、ハイレッド・センター結成前夜の62年から63年にかけて、ほとんど連日赤瀬川、中西、高松のどれかと電話をするか、逢っていたと明言している²⁷。1963年は同年の三月に読売アンデパンダン展が15回展をもって終焉を迎えた年である。ハイレッド・センターと今泉、川仁の『形象』のネットワークとの関係性を考察するためには今一度、読売アンデパンダン展に立ち返る必要がある。

1962年、読売アンデパンダン展の会場である東京都美術館は、出品作品の過激化にともない、いくつかの出品作品を撤去したことを皮切りに、同年、陳列作品規格基準を制定し、「反芸術」的な作品の締め出しをはかった。同様の動きは、読売アンデパンダン展と並行して開催されていた日本美術協会主催の「日本アンデパンダン展」にも起こっていた。今泉は当時、こうした動きを受けて両アンデパンダン展への批判的態度を明確にしていた。アンデパンダン展の措置に対する批判は、当時の美術評論家連盟からも反対声明の発表という形で示されていたが、今泉はアンデパンダン展の常連出品者に懇願書を郵送することで、直接的に作家にはたらきかけるという方法をとった²⁸。懇願書は《アンデパンダン展に喪章を送れ、又は君等美術館から溢れ出よ》と題されたもので、出品者自らアンデパンダン展を終息させる行動を起こすよう促すものであった。文末は「あえてこの温室を打ち割って、君等が美術館からあふれ出たとき、君等は反社会行動者として日本の美術運動に別の局面を与えるかも知れないのだ」という言葉で締めくくられ、美術的空間で行われる芸術行為への諦観が窺える。

そんな状況の中、今泉が目にしたのが赤瀬川、高松、中西が読売アンデパンダン展に出品した作品である。今泉は三人の作品を見たときの印象を次のように述べている。

私は3人の作品を見て、しめたと思った。中西も高松も山手線ひと回りのイベントの頃からカオスということを考えていた。（中略）あちこちにちらばっていく洗濯バサミは、ついでに赤瀬川の一

²⁷ 今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説9」、『あいだ』2000年10月号、「あいだ」の会

²⁸ 今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説7」、『あいだ』2000年8月号、「あいだ」の会

色刷り原寸大の千円札も同時にくわえ込んでいけば「ママ」いいのである。高松の紐の作品は伸びて行って上野駅に達し、レールによって日本全土につながるのが運命でなければならない。他の出品者も都美術館を刺激するようなことをやるだろうが、私の手持ちのカードはこの3人で充分であった²⁹。

この発言からは、当時の今泉が読売アンデパンダン展の終息と、それに伴う新たな美術運動へ向けての、赤瀬川、中西、高松の三人の動向に対する相当な期待を見て取ることができる。こうした今泉の思惑と、読売アンデパンダン展が終焉を迎える 1963 年初頭に、今泉が、赤瀬川、中西、高松と頻りに顔を合わせていた時期と重なることは無関係ではないだろう。

このように、今泉がのちにハイレッド・センターを結成する 3 人に対して可能性を見出していたことを念頭において、再び『形象』座談会に話を戻す。『形象』座談会で語られた内容は、同誌の特集号（『形象』八号「直接行動者の報告」）に掲載されることになった。今泉は、その特集号の編集権を赤瀬川・中西・高松の三人に委ねている³⁰。『形象』の特集号を編集するにあたって 3 人はさらなる交流を持つようになる。赤瀬川は著書『東京ミキサー計画』において『形象』の編集のために 63 年の 3 月の終わりか 4 月ごろに、3 人が喫茶店に集まったときのことを書いている。その時、中西は中原佑介から新宿第一画廊での個展の依頼を受けていたが「いまは個人的作品の発表はしたくない」と断っている。

『東京ミキサー計画』では、その代替として赤瀬川、中西、高松によるグループの構想ができあがったとされている。前後関係は必ずしも明確ではないが、この時期の『形象』の編集過程がハイレッド・センターの結成にとって欠かせないものであったことは確かだろう。またこの時期、

高松は今泉に対してハイレッド・センターの理論面を担当して欲しいと依頼している³¹。

以上のことから今泉が赤瀬川・中西・高松に対して新たな芸術行為への期待を抱き、『形象』特集号の編集を任せることによって寄り集まる場を提供したことが、ハイレッド・センター結成への直接的な契機となった。ハイレッド・センター結成の背景には『形象』サイド、特に今泉との相互な思惑があったと推測される。

2-2. 《第 5 次ミキサー計画》から《第 6 次ミキサー計画》にみられる芸術行為の変化

2-2-1. 今泉、川仁による《第 5 次ミキサー計画》への批判

前述のとおりハイレッド・センター第一の芸術行為《第 5 次ミキサー計画》は展覧会という形式で行われた。この展覧会は赤瀬川、中西、高松がそれぞれが読売アンデパンダン展において用いた「物品」を展示する、3 人だけによる芸術行為であったが、その案内状の文章は、前節で述べた中原佑介に加えて、当時〈グループ音楽〉という即興演奏のグループに所属していた刀根康尚が執筆している。中原は発足したばかりのハイレッド・センターの紹介文を、刀根は《第 5 次ミキサー計画》にあたり、ハイレッド・センターの「顧問」として、ハイレッド・センターのためのピーアールという文章を書いている³²。

《第 5 次ミキサー計画》のわずか 2 週間後の 1963 年 5 月 28 日にハイレッド・センターは、第二のイベント《第 6 次ミキサー計画》を行っている。《第 6 次ミキサー計画》は東京新橋の、後に画廊となる宮田内科という内科診療所の跡地および新橋駅前広場で行われた。その内容は次のようなものであった。安眠マスクをし顔中に洗濯バサミを挟み、さらに両腕にたくさんの風船を付けた中西が高松の誘導のもと、宮田内科を出発し新橋駅前広場でパフォーマンスを繰り広げたり、赤瀬川の梱包作品を診療所前の路上を塞ぐように置いたり、屋外での芸術行為を主眼においていることが見受けられる。これは《第 5 次ミキサー計画》

²⁹ 今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説 7」、『あいだ』2000 年 8 月号、「あいだ」の会

³⁰ 今泉は『形象』編集権について「赤瀬川の著書『東京ミキサー計画』では、雑誌『形象』の編集権を 3 人に渡されたと書いてあるが、そこまではしていない。君等が好きなように使っていていいと云ったのが、そんな風に聞こえたのかも知れない」と述べている。今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説 8」、『あいだ』2000 年 9 月号、「あいだ」の会

³¹ 今泉はこの依頼に対して「協力はするけど一緒にやらねえよぐらいにことは云ったのではないかなと思う」と述べており、ハイレッド・センターの芸術行為（第 2 節以降詳述）への当事者としての関与はみられない。今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説 8」、『あいだ』2000 年 9 月号、「あいだ」の会

³² 「『千円札裁判』における中西夏之証言録（一）」『美術手帖』1971 年 10 月号、美術出版社、p.102

が画廊における展覧会という形式をとっていたこととは対称的である。したがって、《第6次ミキサー計画》は《第5次ミキサー計画》からの活動形式のひとつの変化と考えることができる。

上記のハイレッド・センターの芸術行為の変化には、前節で述べた美術同人誌『形象』の人脈との交流が引き続き関与していると考えられる。『形象』のハイレッド・センターの芸術行為への関与は、《第5次ミキサー計画》の批判という形で表れた。『形象』の今泉は《第5次ミキサー計画》の所感を次のように述べている³³。

お互いにコーナーを分けあって、仲良く共存した展覧会など意味がない、芸術でもへちまでもなく、事件であり、ひとを惑乱することがハイレッド・センターの意味であってみれば、誰の頭も攪拌されないこの展覧会は、ハイレッド・センターの見本市みたいなものだ。私は彼等にそう言った。そして、これは見本市として、それぞれの物品のおのづからの意志にまかせてこれらがどうなっていくかという計画を立てるべきだ。（中略）川仁宏も同意見であった。

ハイレッド・センターは《第6次ミキサー計画》の翌日に《物品贈呈式》というセレモニーを開催している。《物品贈呈式》は、《第5次ミキサー計画》で展示された赤瀬川、中西、高松の「梱包」、「洗濯バサミ」、「紐」をそれぞれ用いた作品を、『形象』の今泉と川仁に「貸与」という名目で開かれた。この出来事の経緯として中西は次のように述べている。

（第5次ミキサー計画において：筆者註）タイトルと物品の持っている機能を密着して考えた僕らの作品のファンがよりはげしく、攪拌という期待を示して、その三つの物品にとっては、まさに過ぎた期待なのですけど、いうなれば、アート・アジテーターとでもいうようなひとつの態度で、ぼくらの所作、あるいは物品に対して興味を示してきた。それではその物品をその人たちに預けてみた

³³ 今泉省彦「絵描き共の変てこりんなあれこれの前説10」、『あいだ』2000年11月号、「あいだ」の会

らどのようなことになるであろうかという方法で、次の前進というか、変質というか、そういうものを考えてみたわけです。³⁴

この言動における「ファン」とは上記の今泉の発言の引用からみても、明らかに今泉らを指すものである。《物品贈呈式》は今泉らの批判に対するハイレッド・センターの応酬とも取れるだろう。しかしここでは今泉ら第三者との人的交流が《第6次ミキサー計画》という芸術行為の変化に対する契機となっていることに注目したい。

2-2-2.批判を経て変化する芸術行為

上記の今泉の発言にある「第5次ミキサー計画はハイレッド・センターの見本市」であるという認識は後年の赤瀬川にもあった³⁵。しかし今泉と当時のハイレッド・センターが抱いた《第5次ミキサー計画》の意味合いは異なっていた。今泉はいずれ展示された物品が作者の手を離れていくべきだとしたのに対し、ハイレッド・センターは上記の中西の発言にあるように、そうしたことを「過ぎた期待」だとしている。

ところが、《第6次ミキサー計画》、《物品贈呈式》という両芸術行為の内容は、いずれも作品に使われた物品の外部との接触に視点を置いたものであった。赤瀬川は後年《物品贈呈式》の意味として「美術的範疇の特殊空間から一般空間への接続を示すことでハイレッド・センター・オブジェにあるエネルギーの自律を露骨化するためのセレモニー」であると述べている³⁶。これは今泉が批判の中で示していた方向性とほぼ同様である。したがって、今泉らの批判の後に開催された《第6次ミキサー計画》、《物品贈呈式》は、《第5次ミキサー計画》と比較して、よりハイレッド・センターと今泉ら両者の考えを反映したものであったといえる。

元来異なっていた二者のハイレッド・センターに対する認識が、《第6次ミキサー計画》、《物品贈呈式》をとおして近接してきたとするならば、今泉らとハイレッド・セン

³⁴ 「『千円札裁判』における中西夏之証言録（一）」『美術手帖』1971年10月号、美術出版社、pp.89-112

³⁵ 赤瀬川は《第5次ミキサー計画》を指して、「この展覧会、というか博覧会、というか見本市」と表現している。赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年

³⁶ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年

ターのあいだの批判と応酬という人的交流の一連の流れは今泉らの批判により表出した、ハイレッド・センターと『形象』の人脈のあいだのハイレッド・センターに対する認識の乖離を埋めていく過程であり、ハイレッド・センターの芸術行為の変化に対して影響を与えていたと考えることができる。

2-3. 《シェルター・プラン》と芸術行為の観客

2-3-1. 和泉達の加入と拠点としての内科画廊

《第6次ミキサー計画》直後のハイレッド・センターの集団面における重要な出来事は、「公式要員」に新たに和泉達³⁷が加わったことである。和泉が加入した時期はハイレッド・センターが「内科画廊」と関わりをもちはじめた時期と重なる。《第6次ミキサー計画》の舞台となった宮田内科の持ち主である宮田国男は、1963年7月に内科医院跡を「内科画廊」という貸画廊としてオープンした。その内科画廊のコケラ落としが和泉の個展であった。和泉がどの時点でハイレッド・センターの公式要員になったかは、必ずしも明確ではないが、赤瀬川や中西の後の論述における和泉に対する言及は、この個展を起点としてはじまるため、少なくとも上記の内科画廊での個展の周辺の出来事であると考えられる。中西はそれまでにハイレッド・センターとして行ってきた一連の「ミキサー計画」がその後の芸術行為へと変質していったポイントとして、和泉の登場を挙げている³⁸。和泉の登場による具体的な変化は、彼の個展によって、ハイレッド・センターの「根拠地」が内科画廊にできたことである。内科画廊はハイレッド・センターだけでなく、当時の若い挑戦的な作家の活動拠点として大きな役割をはたした画廊として知られている。和泉の加入によって、ハイレッド・センターは発足から間もない早い時期に、同時代の作家が集まる媒体との関わりを持つひとつのきっかけを得た。

2-3-2. 《シェルター・プラン》

新たに加わった和泉を交えて、1964年1月26日から27日にかけて、東京日比谷の帝国ホテルで行われたハイレッ

³⁷和泉達（いずみ たつ） 1940年生まれ、63年、東京藝術大学中退

³⁸「《千円札裁判》における中西夏之証言録（一）」『美術手帖』1971年10月号、美術出版社、pp.89-112

ド・センターの芸術行為《シェルター・プラン》は、来訪者に様々な指示を与えるという形で行われた。開催に先立って、来場者には、案内状とハイレッド・センターの名刺、「来館者の心得」と題した訪問客への指示書きが送付された。当日帝国ホテルへ来館した訪問客はホテルの受付で更に新たな指示書きを受け取って、そこに書かれている指示に従ってハイレッド・センターの構成員が待つ部屋へと向かう。部屋の中に入ると、訪問客は身長・体重をはじめ、肩幅や口の中の含水量にまで及ぶ執拗な身体測定を受け、そのデータが記入された「カルテ」が作成される。そして、この段階ではじめて、箱型の「シェルター」が作られる旨が説明され、訪問客のオーダーを受け付けた。「シェルター」が購入できない訪問者にはハイレッド・センターの「！」マークの貼られた中身の分からない缶詰も販売された。その一連の販売行為が終わると、ホテルの廊下に通じる扉に案内され、訪問客が廊下に出たところで扉の鍵が閉められる。以上が《シェルター・プラン》の一連の流れである。

《シェルター・プラン》はハイレッド・センターの従来の芸術行為とは異なり、来訪者が与えられた指示を実行することではじめて成り立つものであった。こうしたイベントの特性上、《シェルター・プラン》には、能動的に会場に足を運んでくれる観客の存在が不可欠であった。ハイレッド・センターは芸術行為における「観客」について、美術館・ギャラリー・美術の観衆という枠組みを必要としていたといわれている³⁹。《シェルター・プラン》はそうした枠組みの観衆、中西が言うところの「鑑賞のしかたを、非常にわかっている人」との交流が、特にはっきりとしたかたちで表れているイベントである⁴⁰。《シェルター・プラン》の観客にみられる人的ネットワークは、芸術行為それ自体を成立させるための重要な要素であり、展覧会型のイベントからの芸術行為の展開には、欠くことのできないものであったと考えられる。

2-3-3. 《シェルター・プラン》における観客

中西によると、《シェルター・プラン》に先立つ「案内状」は、職業紹介所や、私立探偵など「情報」を待っているような人を特に選んで送付されたほか、知人の画家、批

³⁹黒ダライ児『肉体のアナーキズム 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』グラムブックス、2010、p.162

⁴⁰同上

評家、音楽家にも送付された。イベントの当日に帝国ホテルに訪れた観客は100名ほどであったとされており、二日間で56枚の「カルテ」が作られたという⁴¹。そうした観客のうち、赤瀬川の著書、『東京ミキサー計画』における《シェルター・プラン》当日の描写で重点的に描かれているのは、芸術家の来訪の様子である。風倉匠や篠原有司男といった元〈ネオ・ダダ〉のメンバーや、足立正生や《シェルター・プラン》の様子を16ミリフィルム映画として撮影した城之内元晴ら、〈VAN映画研究所〉のメンバーのほかに、小野洋子や、横尾忠則、ナムジュン・パイクらの来訪の様子が詳細に描かれている。赤瀬川は同書において、「訪問客の人たちはみんなこちらの指示通りスムーズに協力してくれました」と述べている。赤瀬川はこれを「帝国ホテルという装置によるもの」としているが、上記の観客が皆60年代に美術家ないし作家として活動していた「鑑賞のしかたを非常によくわかっている」人々であったことを考えると、《シェルター・プラン》における観客としての芸術家の存在自体がイベントの成立に対する重要な要素であったといえる。

《シェルター・プラン》の観客の背後には、ハイレッド・センター結成以前の赤瀬川、高松、中西の、複数のグループ、コミュニティとの協同による芸術行為や映画制作を通じた、入り乱れた交流があったと考えられる。芸術行為や映画制作といった行為で結び付けられた関係にあるこうした人々が、《シェルター・プラン》に招かれ、また能動的にイベントに協力したのは極めて自然なことだといえる。ハイレッド・センターにおいてはこうした共同の制作行為で結びついた人的ネットワークを持っていたことが《シェルター・プラン》という従来の展覧会という媒体を超えた芸術行為を成立せしめた要素であったと考えられる。

2-4. 《シェルター・プラン》以後の展開に関わる人的交流

本節では、《シェルター・プラン》以後のハイレッド・センターの展開に関わる人的交流について述べる。前節では《第6次ミキサー計画》をはじめとする《シェルター・プラン》以前の人的交流が、『形象』編集部という特定の人々との濃密な交流に特徴づけられることに対して、《シェル

ター・プラン》においては主に「公式要員」と過去に交流があったアーティストが観客として動員されていたことを整理した。

《シェルター・プラン》以後のハイレッド・センターの活動形態はさらに多様性を帯び、それに伴い芸術行為に当事者として参加する人員も赤瀬川、中西、高松の「公式要員」に必ずしも限られなくなった。本節では、《シェルター・プラン》以後の《特報！通信衛星は何者に使われているか！》、《大パノラマ展》、《首都圏清掃整理促進運動》という四つの芸術行為とそれに関係する人的交流を確認する。

2-4-1. 《特報！通信衛星は何者に使われているか！》

《特報！通信衛星は何者に使われているか！》は、《シェルター・プラン》の次に行なわれた芸術行為である。1964年4月に行われたこの芸術行為は上記の題名を冠したビラを作成して友人、知人、芸術関係者、その他電話帳からランダムに選び出されたあて先に郵送するというものであった。

これは前節までに述べてきた芸術行為のように入念な準備を要するものではなく、半ば突発的に行なわれた芸術行為である。1964年4月、赤瀬川と、彼の家に居候していたハイレッド・センターの新たな公式要員である和泉達は、日本ヨーロッパ間の通信衛星の実験が同年4月17日に行なわれることを新聞記事から知る。過去二回行なわれた通信衛星の実験と並行して、要人の暗殺および暗殺未遂が起きているという法則性⁴²を見出した彼らは三回目の通信衛星の実験の際にも同様の事件が起こることを予感させるようなビラを作成して、上記のように様々なあて先に郵送した。赤瀬川は芸術行為の発案時の状況について次のように述べている⁴³。

ギクリと起き上がった和泉と私は、もう大急ぎで
ケント紙を買って来たりハサミとノリを用意したりして、ビラのレイアウトをはじめました。（中略）

⁴² 1963年11月23日の日本アメリカ間のテレビ中継では、その前にケネディ大統領が暗殺され、1964年3月24日の日本からアメリカへ電波を送信する実験では、前日にライシャワー大使が少年によって刺されている。

⁴³ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』ちくま文庫、1994年

⁴¹ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年

そして大急ぎで印刷所に持って行きました。印刷が出来てきたのは四月十二日です。私たちはその日のうちに日本各地に郵送しました。

《特報！通信衛星は何者に使われているか！》は、赤瀬川と和泉の二者による独断的ともいえる判断で行なわれた芸術行為である。しかし他の「公式要員」の了承を得ずに行なわれた芸術行為であるにも関わらず、この芸術行為はハイレッド・センターの活動として位置づけられている。この時点でのハイレッド・センターの芸術行為の発案と実行に関する考え方として、赤瀬川は象徴的な発言をしている⁴⁴。

これは慌ててやったもんだからほかのハイレッドには知らせてなかったな、と気がつきました。これが普通の組織だったら、一部の人間が独断的にやってしまったとして非難されるところです。だけど私たちの場合は全部のセッティングをなした後で、「コレコレ、シカジカ……」とメンバーに報告し、それを聞いたメンバーは、「あ、なるほど、当然、当然……」というわけで、これはもうレッキとしたハイレッド・センターの仕事なのであります。

上記のようにハイレッド・センターは、事後的なメンバーの了承があれば、必ずしも「公式要員」全員の事前の了承がなくても芸術行為の発案、実行が可能であった。前節まではハイレッド・センター周縁の人的交流を主に述べ、それが芸術行為の実行や変化に関っていたことを整理してきた。しかし《特報！通信衛星は何者に使われているか！》は、そうした周縁の人的交流よりもむしろハイレッド・センターという集団そのものの、柔軟な性質を示しているといえる。また、この時期のハイレッド・センターが、必ずしも第三者の関与がなくても芸術行為の発案、実行を成しえるグループであったことを示す例でもある。

2-4-2. 《大パノラマ展》

1964年6月11日から16日まで内科画廊で行われた《大パノラマ展》は、画廊を閉鎖するイベントであった。展

覧会期間中は画廊は閉鎖されており誰も立ち入ることはできなかった。展覧会の最終日には「オープニングパーティ」が行われた。この芸術行為において、ハイレッド・センターが行ったことは、画廊を閉める際に、閉鎖されていることの「目撃者」としてゴキブリを一匹びんの中に入れ、机の上に置いたこと、画廊を閉鎖し×印に釘を打ったこと、そして誰もいないということを確認するため毎日、画廊に電話を入れたことのみである。

以上の行為に誰が参加していたかは明らかでない。赤瀬川の『東京ミキサー計画』の当芸術行為の写真には、中西が画廊の扉に釘を打ちつけている場面が写されているが、他のメンバーの動向は必ずしも明らかではない。そもそも上記の芸術行為の特性上、《大パノラマ展》における「参加者」を特定することには無理があると考えられる。

2-4-3. 《ドロッピング・イベント》

このように参加者が明確でない芸術行為がある一方、ハイレッド・センター周縁の人々が明確に参加した芸術行為も確認できる。1964年10月10日にお茶の水の坊会館屋上で行われた《ドロッピング・イベント》は、かばんや洋服などの日用品を屋上から地上へ投下する芸術行為である。赤瀬川の『東京ミキサー計画』に掲載された写真からすると、この芸術行為にはハイレッド・センター「公式要員」から赤瀬川、高松、和泉の3人が参加し、「公式要員」以外では風倉匠が参加している。中西夏之の参加は確認できず《特報！通信衛星は何者に使われているか！》と同様に「公式要員」全員が参加していたわけではないと考えられる⁴⁵。赤瀬川は《ドロッピング・イベント》における中西の不在について「この日は来ていなかったのかもしれない。ハイレッド・センターというのはいつも脹らんだり縮んだりして蠢いているのです」と述べている。この発言からは「公式要員」の参加がなくても芸術行為を執り行うにあたってそれほどの支障はなかったことがうかがえる。それは、前項の《特報！通信衛星は何者に使われているか》とも共通して、必ずしも「公式要員」全員の事前の了承がなくて

⁴⁴ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年

⁴⁵ 「《千円札裁判》における中西夏之証言録(二)」において中西は、落下展(ドロッピング・イベント)に「参加したとき」の感想を述べている。そのため芸術行為への参加に関する事実は必ずしも明確ではない。「《千円札裁判》における中西夏之証言録(二)」『美術手帖』1971年11月号、美術出版社

も芸術行為の発案、実行が可能であったことを示すものである。《シェルター・プラン》では観客として訪れていた風倉が《ドロッピング・イベント》では実際の行為者として参加していることも、そのひとつの表れだと考えられる。

2-4-4.《首都圏清掃整理促進運動》と『ハイ・グループ』

以上で述べた二つの芸術行為からは、《シェルター・プラン》以後の芸術行為の参加者が一定ではなく、芸術行為の性質によって柔軟に変化することが特徴として見て取れる。

《ドロッピング・イベント》からわずか一週間後の1964年10月16日に行なわれた《首都圏清掃整理促進運動》は、そうした「公式要員」以外の人物の芸術行為への参加が最も顕著に表れている芸術行為である。ハイレッド・センターによる芸術行為は実質的にはこの《首都圏清掃整理促進運動》をもって終焉を迎える。

《首都圏清掃整理促進運動》は東京銀座の並木通りにおいて白衣を着用した参加者が、路上を執拗に清掃するというものであった。当日の参加者は「公式要員」から赤瀬川、中西、高松、和泉、それ以外は川仁宏、谷川晃一の総勢6名である⁴⁶。

「公式要員」以外の参加者はいずれも過去になんらかの形でハイレッド・センターと接点を持っていた人物である。川仁宏は第1節から2節にかけて述べたように『形象』編集部の一員として今泉省彦と共に初期のハイレッド・センターと相互的な交流を行っていた。川仁が《首都圏清掃整理促進運動》に参加していたことから、『形象』編集部との交流がこの時点まで継続していたことが分かる。また同じく『形象』編集部の一員であった今泉は、《首都圏清掃整理促進運動》に際してハイレッド・センターから「清掃団長」をやってほしいとの依頼を受けている⁴⁷。今泉はこの申し出を断っているが、このことからハイレッド・センターがこの時点において『形象』編集部の人脈を芸術行為へと動員させようとする人々として考えていたことは明らかだろう。

もうひとりの「非公式要員」である画家の谷川晃一も《首

都圏清掃整理促進運動》以前にもハイレッド・センターのメンバーと深い交流関係にあった。谷川は《首都圏清掃整理促進運動》から遡ること1年半の第15回読売アンデパンダン展に作品を出品している。谷川はこの際に赤瀬川や中西の名前と作品を既に見知っていた。その後1964年2月に内科画廊において開催された谷川の初個展では、赤瀬川が個展の看板のレタリングを手がけており、中西も観客として来場している⁴⁸。谷川とハイレッド・センターの交流はこの個展を契機に始まり、1964年4月の《特報！通信衛星は何者に使われているか！》への参加も明言している⁴⁹。上記の参加者を伴って行われた《首都圏清掃整理促進運動》であるが、この芸術行為には、実際の行為には携わらない形で「公式要員」以外の人物の関与も確認できる。本章では、基本的に芸術行為に直接関与した人々を取り上げて論じてきたが、ここで、間接的なつながりを取り上げるのは、それがその後のハイレッド・センターの展開に大きく関わってくるためである。

ハイレッド・センターとグループ音楽による『ハイ・グループ』

《首都圏清掃整理促進運動》を行うにあたってハイレッド・センターは、参加者を募るために「首都圏清掃整理促進運動に参加しよう！」と題したビラを制作している。そのビラの「協賛」の欄には、様々な架空の団体にならんで、〈グループ音楽〉の名前が記されている。〈グループ音楽〉は《第5次ミキサー計画》においてハイレッド・センターに文章を提供した刀根康尚が所属していた即興演奏のためのグループである。しかし、赤瀬川の《首都圏清掃整理促進運動》の当日の記述には〈グループ音楽〉の参加の記録はない。

〈グループ音楽〉の刀根康尚は雑誌『新婦人』1964年12月号の記事において《首都圏清掃整理促進運動》の主体として「ハイ・グループ」という芸術家のグループの存在を述べている。ハイ・グループとはハイレッド・センターと、〈グループ音楽〉の名前の頭部を接合した名称である。一

⁴⁸谷川晃一『毒曜日のギャラリー』、リブポート、1985年、p.37,51

⁴⁹赤瀬川の『東京ミキサー計画』においては《特報！通信衛星は何者に使われているか！》発案の段階での谷川の参加の描写は確認できないため、谷川はビラの配布の時点で関与したものと推測される。

⁴⁶ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年

⁴⁷ 今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説10」『あいだ』2000年12月号、「あいだ」の会

一般的に《首都圏清掃整理促進運動》はハイレッド・センターの代表的な芸術行為として知られており、行為の主体としてハイ・グループという名前が挙がることはない。赤瀬川はこのハイレッド・センターと〈グループ音楽〉の合併とも受け取れるハイ・グループの存在について次のように述べている⁵⁰。

ハイレッド・センターはその発生以来の動きの中で、グループ音楽の刀根康尚、小杉武久らと行動を共にすることが多くなり、それではこの際合体してしまおうということで、銀座掃除のあと双方のトップワードをつなげて「ハイグループ」という名前を作ったが、その名前は当時の「新婦人」という雑誌に一度存在しただけで、あとは見当たらない。

この発言からするに、ハイ・グループはいわば名称だけのグループであり、グループとしての活動は行っていない、雑誌の記事の中で一度きり存在したグループである。前述のとおり〈グループ音楽〉のメンバーが実際に《首都圏清掃整理促進運動》の現場の行為に参加していたという記録は残されていない。それにもかかわらず『新婦人』の記事の中で刀根はハイ・グループの活動として《首都圏清掃整理促進運動》だけでなく《シェルター・プラン》等の芸術行為も挙げている。つまりハイレッド・センターが行なった芸術行為がハイ・グループの活動として上書きされているのである。ハイ・グループの結成には刀根だけでなく、もちろんハイレッド・センターのメンバーの合意もあった。中西はハイ・グループ結成の意図を次のように述べている⁵¹。

ハイグループというハイレッドセンターよりももっと大きなグループをつくってその中にハイレッド・センターを入れちゃって、全部をバラバラにして、編成し直す、その証拠写真というか、ハイグループ結成の記念撮影だけは行なわれました。新宿で、そういう記念撮影がありまして、新婦人という雑誌にハイグループ結成というようなあれで、

その中にはいつて解散しているという……

ハイ・グループはハイレッド・センターとグループ音楽という二つのグループの談合によって結成された。ハイレッド・センターの活動は、このハイ・グループの結成をもって終焉している。しかし中西は《首都圏清掃整理促進運動》が終わった時点でのハイレッド・センターの懸案事項として、「帝国ホテルの『シェルタープラン』よりもっと大がかりなプラン」の存在を述べている。このプランは実行に移されることはなかったが、ハイレッド・センターがハイ・グループへと移行するに際して、新たな芸術行為が画策されていたことがうかがえる。ハイ・グループの結成は、グループ音楽という周縁の人的交流によってもたらされたハイレッド・センターというグループの最後の変容であると考えられる。

小括

本章では、ハイレッド・センターの芸術行為と、それに関わる人的交流を時系列に沿って、概観してきた。その上でわかることは、その都度の芸術行為によって参加者にばらつきが確認できるものの、ハイレッド・センター終息後にメンバーによって書かれたグループの定義に、「(ハイレッド・センターは)非常に多くの非公式要員をもつ」というように、不特定多数の人間の関わりをにおわせていることとは裏腹に、芸術行為へ関わる第三者はかなり限られており、また、第三者が関わる芸術行為自体もかなり限られるということである。

また、「公式要員」以外の人物の関わりが、その他よりも多数確認できる芸術行為がいくつか見受けられる。そうした芸術行為には、《第5次ミキサー計画》、《第6次ミキサー計画》、《シェルター・プラン》、《首都圏清掃整理促進運動》が挙げられる。グループの結成から《第5次ミキサー計画》の批判、そして《第6次ミキサー計画》の発足には、今泉省彦と川仁宏が中心的に関与している。《第5次ミキサー計画》の実行にあたっては、〈グループ音楽〉の刀根康尚、美術批評家の中原佑介が協力し、その後の、《シェルター・プラン》には、アーティストを中心とする観客が参加し、《首都圏清掃整理促進運動》では、谷川晃一、川仁宏、〈グループ音楽〉の刀根康尚、小杉武久らが関与していた。

⁵⁰ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年、p.353

⁵¹ 「《千円札裁判》における中西夏之証言録(二)」『美術手帖』1971年11月号、美術出版社

したがって、人的交流という側面からハイレッド・センターの集団性を考察するためには、これらの芸術行為に特に注目する必要があると考えられる。《第5次ミキサー計画》を中心とする初期、《シェルター・プラン》を中心とする中期、《首都圏清掃整理促進運動》を中心とする後期の3期に分けることができると想定して、次章では、これらの人的交流をさらに敷衍して、定性的な分析を行う。

第3章 ハイレッド・センターの人的交流の変遷とその役割

第2章では、ハイレッド・センターが芸術行為のプランを考え実行に移し、観客の眼前に出すまでの過程には、ハイレッド・センターの「公式要員」のみならず、他の美術家、批評家をはじめとする多様な立場の人々が関与していたことを再確認した。ハイレッド・センターの周縁の人々は時として、ハイレッド・センターの芸術行為の実行に際して行動を共にしたり、観客として芸術行為に参加したり、また、自らの美的な立場を表明するために協力したりと、個人や状況によって異なる役割を持ってハイレッド・センターの芸術行為に参加していた。こうしたハイレッド・センターに参加する人物は活動期間を通して一定ではなく、芸術行為の内容が変化していくに従って変化していること、同じ人物であっても、芸術行為によって関係のあり方が変化するが見受けられる。

さらに、第2章で論じた《第6次ミキサー計画》、《シェルター・プラン》、《首都圏清掃整理促進運動》などの芸術行為を比較してみても、各芸術行為における参加者の違いは明白に表れている。ハイレッド・センターは活動期間が約1年半と短かったこともあり、その活動の概要が紹介されるとき、経時的な変化について今のところ一定の見解はみられない。それに対して、たとえば〈具体美術協会〉は、18年の活動期間中にグループとしての様相が大きく三回変化したことが知られており⁵²、今日では前期、中期、後期と活動を3期に分けることが定着している。人的交流の変化という観点からみるとすれば、ハイレッド・センターについても明確な経時的变化を確認できる可能性がある。

ハイレッド・センターの芸術行為に関った人々の属性や役割を、体系的に位置づけていくためには、なんらかの枠組みが必要である。本章では、そのためにハワード・S・ベッカーの「アートワールド」の議論を援用する。その上で、第2章で述べたハイレッド・センターの人的交流を再び考察し、グループの経時的な変化をより明確にすることを目的とする。

3-1. 「アートワールド」モデルによる役割の分類

3-1-1. 「アートワールド」モデルの概要

ハイレッド・センターに限らず、すべての芸術家は当事者のみでは成果物を世に出すことはできず、必ず他者との協同が含まれている。ハワード・S・ベッカーは、芸術作品は芸術家を中心としたネットワークでの各アクターとの協同によって生まれるとし、これを「アートワールド」と名づけた⁵³。例えば交響楽団がコンサートを行うためには、楽器が発明されていなければならない。また記譜法が発明されていなければならない。その記譜法を使った音楽が作曲されていなければならない。演奏者は記譜された音を楽器で演奏できることが必要となる。公演のためには時間と場所も提供されなければならない。それに伴い宣伝やチケット販売も行われていなければならない。さらに、ある程度まで演奏を理解して反応できるような聴衆も集めなければならない。ベッカーはこれを、楽団を中心としたアートワールドとしており、また類似のことはあらゆる芸術分野に妥当するとしている。

ハイレッド・センターを中心とするアートワールドを考える場合、ハイレッド・センター以外のアクターとしては例えば、展示の場を提供する画廊や、一緒に芸術行為をコラボレートして行う芸術家、批評家、観客等が考えられる。現代であれば、協賛・助成を行う企業や公共団体もアクターとなりうるかもしれないが、60年代前半当初、日本においては行政、企業による美術グループへの支援は一般的ではなかった。ハイレッド・センターにおいても、そういった支援が全くなかったとはいえない⁵⁴にしろ、主となるアクターとなりえたのは、実際に顔を突き合わせた関係にある人々である。本章では、ハイレッド・センターを中心としたアートワールドに参加するアクターをベッカーのモデルに沿って分類し、整理する。

3-1-2. 「アートワールド」モデル援用に際して

芸術を対象とした社会学的研究の中で「アートワールド」

⁵³ Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, 1982

⁵⁴ ハイレッド・センターは〈第5次ミキサー計画〉のオープニングセレモニーに際して、ふるまい酒として、サントリーが無料で提供したビールを観客にふるまっていた。

⁵² 平井正一「『具体』-近代精神の理想郷」、『『具体』-日本の前衛18年の軌跡』、国立新美術館、2012年、p.11

モデルを援用するのは、ベッカーの他の著作にもみられるように、その論が社会の規範体系を確立することを最終的な目標としている従来の機能主義理論とは全く異なった視座から展開されている⁵⁵からである。「アートワールド」モデルは、芸術に必要な様々な「活動」を想定してはいるが、それは必ずしも既存の慣習的な制度を利用せずとも、あらゆる方法を用いて行われうるものだとしている。このように「アートワールド」モデルでは、広範な意味での「役割」を担う流動的な存在として、芸術に関る人員の働きが検討されている。

本論が対象としている「反芸術」的動向は従来の日本の画壇追従的・慣習的な制度を意識的に改変していこうとした動向であり、批評家等のアーティスト周縁の人々が美術に対する役割を変革していった動きでもある。そうした動向に対して「アートワールド」モデルは様々な示唆をもたらすものだと考えられる。

「アートワールド」モデルは、従来、アーティストと観客という二者による純然たるシステムであるとみられていたアートの世界を、その周辺部に位置する雑多な人々に焦点を当てることによって覆すことに目的があった。その目的に沿っていえば、「アートワールド」モデルはむしろ、アーティスト以外の存在に価値を見出そうとするものであるといえる。しかし本論は「アートワールド」モデルを援用することによって、ハイレッド・センターが、周縁の人々に依存していた側面を主張するものではなく、各アクターの役割を定義することによって、相互関係のあり方の経時的な変化を考察するためにこれを用いる。なぜならば、ある特定の人物間の関係性を経時的に考える場合、その関係のあり方が常に一定であるとは限らないからである。

ハイレッド・センター周縁の人々に関していえば、彼らのハイレッド・センターとの関係のあり方は必ずしも一定ではなく、また各々の肩書き通りの役割をもって彼らに参与した例ばかりではない。例えば、第1回目の展覧会《第5次ミキサー計画》での美術批評家・中原佑介の関与の仕方は、理論的な援護射撃に留まらず、むしろ世間一般に対して美術家の評価を発信する批評家としてよりも「共犯」という意味合いの方が強い。同じく刀根康尚は、音楽家という肩書きを持っていたが、文章を執筆することでハイレッ

ド・センターの芸術行為に関与している。しかし、こうした関係性も一時的なものに過ぎず、別の芸術行為においてはまた異なる関係性をもって関与しているということも考えられる。本節では「アートワールド」モデルが想定している、芸術を行うにあたって遂行されるべき「活動」の枠組みを手がかりに、ハイレッド・センターに対する参与人員の役割を整理することを目的とする。

3-1-3. 「アートワールド」モデルが想定する活動

芸術作品が、最終的にその形をとるようになるために、遂行されるべき活動の種類をベッカーは暫定的に次のように想定している。それは、「アイデアの創造」・「アイデアの実行」・「素材や道具の製造、配布」・「支援」・「鑑賞」・「美学的判断」の五つである。ベッカーは芸術作品が現出するためには、これらの活動が、ある「規則」が共有された社会において、任意の程度の分業をもって行われるとしている。

「規則」とは、関係者が共有している規範、約束、慣習のことであり、協働活動が可能になる、考えや理解のことを意味する。

「アイデア」とは、その芸術作品や芸術行為のためにはどんな作業がなされるべきか、その固有の形態はどうであるべきかといった、核となる発想である。「アイデアの創造」とは、そうした発想を生み出す活動と定義づけることができる。多くの芸術的アイデアは、絵画、彫刻、フィルム、書物、舞踊というように、見たり、聞いたり、持ったりできる形態をとっている。「アイデアの実行」は、一旦思いつかれた芸術のアイデアを物理的形態をもって現出させる段階である。「素材や道具の製造、配布」は芸術活動に必要な素材や道具を調達する活動である。それ以外のあらゆる種類の技術的活動は「支援」と総称される。これは、他の活動カテゴリーには置き場がないものごとを行うための残余カテゴリーといえる。以上は、芸術作品が完成するまでの過程に関与する活動である。以下の「鑑賞」、「美学的判断」は芸術作品が完成した後の活動である。一度完成した芸術作品は情緒的または知的な反応を得なければならない。芸術作品を鑑賞したり反応したりするのが「鑑賞」者である。「鑑賞」者の役割には、理解や反応といった美的な支援だけでなく、作品に支払われる金銭という物質的な支援もある。最後の「美学的判断」は、芸術作品の哲学的な正当化の過程である。たとえば批評家は美学の体系を個別の芸術

⁵⁵ ハワード S.ベッカー 著 村上直之 訳『アウトサイダーズ ラベリング理論とはなにか』、新泉社、1978年、p.267

作品に当てはめて、それがどれだけの価値を持つかという判断と、それにそれだけの価値を与えているのは何なのかについての説明を行う。ただし、この活動に関与しているのは批評家や美学者だけではなく、他の活動への参加者の多くが美的な判断を行っている。

以上の「アートワールド」モデルにおける活動のカテゴリーを踏まえたうえで、次節では、グループの経時的な変化に注目して芸術行為の移り変わりと参加した人員の移り変わりという二者の関係を考察する。

3-1-4. 予想される具体的な活動

上記の「アートワールド」モデルが想定する活動のリストが、ハイレッド・センターの実際の活動に関連づけられるとすれば、それぞれどのような主体による、どのような活動が予想されるであろうか。

まず、ハイレッド・センターの活動における「規則」とは、第1章で述べたような、当時の美術運動の動向や、社会情勢に対する同時代的な認識がまず挙げられるだろう。また、60年代においては、ハイレッド・センターや他の反芸術のアーティストが行ったような、概念的な芸術は一般的ではなかった。それに加えて、ハイレッド・センターの芸術行為の参加者には、ハイレッド・センターの理念に対する様々な意味での共感が求められるはずである。ハイレッド・センターでは、明文化されたマニフェストは作られなかったが、赤瀬川は「暗黙の見えない条約」の存在を示唆する文章を書いている⁵⁶。

赤瀬川原平の模型千円札の一連のシリーズが通貨及証券模造取締法違反に問われた、いわゆる「千円札裁判」の公判の様子は、赤瀬川やハイレッド・センターの芸術行為が社会的に異端であったことを如実に示すものである。この裁判において赤瀬川の弁護団は、千円札を模した作品は芸術であるから犯罪ではないという理論を実証するため、裁判の場において、人類の美術の歴史を振り返ることで、なぜ赤瀬川の模型千円札が芸術作品であるかを説明しなければならなかったという逸話が残っている。上記の例からハイレッド・センターの活動における「規則」は少なくとも不特定多数の「大衆」に受け入れられるものではなく、さらに明文化されていないという特徴を持っていたと

いえる。

ハイレッド・センターは第2章の冒頭で述べたとおり、そもそもが芸術行為のアイデアの相似によって結びついた美術グループである。また、いずれの芸術行為も、主要メンバーである赤瀬川、中西、高松、あるいは途中から加わった和泉によって発案されたものであることが明言されていることから、「アイデアの創造」については、基本的にグループの内発的な要素であったと考えられる。

それに対して「アイデアの実行」はこれまでに概観してきた通り、グループの公式要員だけでなく、その都度異なる人員が参加している。「アイデアの実行」はたとえば楽器の演奏など、芸術の種類によっては訓練と技能と判断を要するものもある。ハイレッド・センターの芸術行為については、展覧会形式で行われた《第5次ミキサー計画》における各自の作品などは、作家本人にしか制作しえないものといえるが、後期の「行為」に比重をおいた芸術行為には、誰でもが行うことができる活動が含まれているといったように、その参加のレベルにはいくつかの段階があり、中には残余カテゴリーである「支援」と区別がつかないものまでが含まれていると考えられる。

「素材や道具の製造・配布」に関する活動は、「反芸術」的動向の作品における素材の特徴と、媒体の変化という点から推測できる。素材の特徴という点でみると、「反芸術」的動向における作品は、工業製品の廃材や日用品などを組み合わせたものがその多くを占めた。ハイレッド・センターも例外ではなく、初期の「洗濯バサミ」、「紐」、「梱包材」に代表されるように多くの工業製品を作品に使用している。一方の媒体の変化とは、作品発表の場や交流の場など、主な活動拠点の移り変わりである。ハイレッド・センターの芸術行為は「場所」そのものを作品の素材とするような、後のインスタレーションと近い芸術行為を行っている。

「場所」を素材として捉えるならば、その「場所」の提供者も重要な「素材や道具の製造・配布」に関するアクターであると考えべきである。

「鑑賞」、「美学的判断」という受け手の活動についても、その活動はいくつかのレベルに分類できると考えられる。ハイレッド・センターは、芸術行為を通しての「大衆の惑乱」を企んでいたが、その対象は必ずしも大衆ではなく、《シエルタープラン》などの芸術行為における観客の多数が芸術家であったことに顕著にあらわれているように、依然と

⁵⁶ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年、p.329

して「美術の観衆」という枠組みを必要としていたというのが現在の見解である⁵⁷。しかし、その一方で何の予告もなく屋外の公共空間で行われた芸術行為も存在する。《第6次ミキサー計画》や《ドロッピング・イヴェント》のような芸術行為は、上記の例とは異なり、観客としての芸術家を必要としてはいなかった。これらの芸術行為は通行人や警官といった「大衆」が目撃している。したがって、ハイレッド・センターに関しては、「鑑賞」という活動は、ある芸術行為に対しては芸術家による能動的なもの、別の芸術行為に対しては特別な知識が期待できない「大衆」による受動的なものというように二分できると考えられる。

「美学的判断」の主な主体としては、中原佑介、針生一郎、東野芳明ら、「反芸術」的動向当時の新進気鋭の批評家がまず考えられる。50年代より雑誌『美術批評』を中心に盛んに執筆活動を始めた彼らは、後期の「読売アンデパンダン」展においては作品の批評も担い、出品者である若い美術家は彼らの注目を浴びることを意識していた⁵⁸。批評の役割として、芸術家を宣伝し、作品の販売を促進するということが挙げられるが、ハイレッド・センターと同時代の職業批評家は、すすんで新進気鋭の美術家のプロモーターのような役割を果たしていたといえる。また、そうした職業批評家と並んで、芸術家自身が「美学的判断」的役割を果たしていた側面もあるだろう。「反芸術」的動向においては美術グループがマニフェスト等を通じて自らの存在を世に問うという姿勢が数多くみられる。さらに、刀根康尚のように、作家活動と並行して批評活動を展開していた例もあり、必ずしも職業的な批評家だけが「美学的判断」の主体であるとはいえないと考えられる。

以上の「アートワールド」モデルにおける活動のカテゴリーを踏まえうえて、次節では、グループの経時的な変化を考察する。

3-2.人的交流の側面からみたハイレッド・センターの推移

第2章を通して確認してきたハイレッド・センターの周

縁の人々はハイレッド・センターが芸術行為を執り行うに当たって、直接的に何らかの活動を通して協力していた人物であった。しかし、ハイレッド・センターの活動に関わる人的ネットワークをより広範に捉えた場合、つまり直接的にハイレッド・センターに協力していた人々だけでなく、グループ結成以前のメンバーの交流関係や、芸術行為にこそ参与していなかったがハイレッド・センターの公式メンバーと交流のあった人々を考慮すれば、当然ながらそのネットワークはより広大なものとなる。第2章で取り上げた、ハイレッド・センターの芸術行為に直接的に協働した人々は、そのように拡大解釈した人的交流の中の一員であると考えることができる。

本節では、ここまで述べたハイレッド・センターの人的交流を「アートワールド」モデルを踏まえつつ、当時の芸術の「拠点」や「コミュニティ」と関連した、より広い視野から分析する。ハイレッド・センターという集団の外部環境を特定した上で、前節で検討した「アートワールド」モデルが想定する役割をその時々において特定していくことで、人的交流を通じたハイレッド・センターというグループの経時的な変化を浮き彫りにしていく。

3-2-1.ハイレッド・センターの外部環境

ハイレッド・センターの人的交流の推移を考察するにあたってまず、想定される外部環境を確認する。第2章で論じた「芸術行為に直接的に関与した人々」以外にまず第一に考えられるのが、ハイレッド・センターの主要メンバーの、交流関係である。高松、赤瀬川、中西の3人はハイレッド・センターのメンバーとしてのみ活動していたわけではない。60年代の前期においては、ハイレッド・センターの活動と並行して、個人としても様々な場で活動を展開していた。そうした活動の場は、東京を中心とした地理的に集中した複数のコミュニティである。そうしたコミュニティは「読売アンデパンダン展」、「内科画廊」、「草月アートセンター⁵⁹」に代表される当時の挑戦的な若い作家の拠点である場合が多い。60年代の芸術の特色として、個々の芸術家がそれぞれの分野の壁を越えて交流するということ

⁵⁷ 黒ダイア儿『肉体のアナーキズム 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』グラムブックス、2010、p.162

⁵⁸ 出品者から見た批評家への意識として赤瀬川は「(読売アンデパンダン展を通じた世間への) 脚光を計る露出計をもった批評家に、若者たちはいつも東野芳明、中原佑介、針生一郎を意識していた」と述べている。赤瀬川原平『反芸術アンパン』、ちくま文庫、1994年、p.75-76

⁵⁹ 1958年に東京・青山に開館した草月流のホールにおいて、勅使河原宏主宰で同年発足したアートセンター。音楽、パフォーマンス、アニメーション等、ジャンルを問わず、多くの芸術家の拠点となった。

を意識しだしたということがあげられる。上記の拠点もまた、必ずしも美術作家が属するものだけではなく、音楽、映画、グラフィック・デザイン、建築、批評等、多くの芸術ジャンルが入り乱れたものであった。

また、ハイレッド・センター結成より以前の各メンバーの動向から垣間見える人的交流も、ハイレッド・センターの外部環境の一部である。高松、赤瀬川、中西はハイレッド・センター結成以前にすでに作家としての活動をはじめている。特に「反芸術」的動向の最盛期といわれる1960年以降は、各々が、当時の前衛芸術において注目される活動を展開していた。赤瀬川が所属していた美術グループ〈ネオ・ダダ〉の一連の活動や、中西と高松が中心となっていた《山手線事件》と呼ばれるハプニングが、その例である。ハイレッド・センターの外部環境は、これらのコミュニティや過去の美術活動に関する交友関係を総合的に俯瞰することで理解できるはずである。

こうしたネットワークが背景にあることを踏まえつつ、前節で述べた「アートワールド」モデルが想定する役割に注目して、以下ではハイレッド・センターの人的交流の推移を

- ①批評家、知識人から、「美学的判断」やグループの方向性に関するバックアップを受けていた時期
- ②草月アートセンターを背景とするレベルの高い「鑑賞」者を動員することで芸術行為を成立させていた時期
- ③ハイレッド・センターの「規則」を共有する場としての内科画廊を拠点として、芸術行為の「規則」を共有した者たちとの協働を実践した時期

という3つの時期に分類して分析する。

3-2-2.ハイレッド・センター初期—自立学校・批評家

ハイレッド・センター発足から《第5次ミキサー計画》、《第6次ミキサー計画》など初期の芸術行為には、今泉省彦、川仁宏ら『形象』編集部のグループへの影響が色濃く表れていることは第2章の冒頭で確認した。今泉と川仁は『形象』編集部であると同時に、「自立学校」の運営メンバーであったという共通点を持つ。自立学校とは谷川雁が自立した思想集団を作るという目的で1962年9月15日に開校した学校である。運営メンバーには、今泉、川仁の他

に山口健二、松田政男、平岡正明⁶⁰、宮原安春⁶¹などの政治活動家が参加し、講師には谷川雁、吉本隆明、秋山清、埴谷雄高、栗田勇、森秀人、中村宏など、錚々たる批評家・評論家が集まった。なお、ハイレッド・センターの中西は、〈グループ音楽〉の刀根康尚、小杉武久と共に、62年ごろに特別講師として立候補し、同校の教壇に立っている。

上記のコミュニティと後のハイレッド・センターのメンバーとの交流は、自立学校運営委員の宮原安春、平岡正明からなる〈犯罪者同盟〉という演劇グループ⁶²と、中西、高松との協力関係に集約される。1962年の《犯罪者同盟演劇ショー》「黒くふちどられた薔薇の濡れたくしゃみ」には、「美術」として、中西と高松、彫刻家の小島広志が参加し、「音楽」として小杉武久が参加した。彼らは今泉を通じて平岡に紹介されたのだった⁶³。中西は1963年に京都大学で行われた、犯罪者同盟公演《犯罪者のアジテーション》にも参加している。またこの公演には、谷川雁、山口健二も参加しており、〈犯罪者同盟〉と自立学校の連続性も伺える。

上記のように二次的なつながりを考えると、同時代のアーティストよりも、文学者、批評家等の知識人の存在が顕著に現れる。こうした傾向は《第5次ミキサー計画》の観客の顔ぶれからも窺うことができる。《第5次ミキサー計画》のオープニングセレモニーは岡本太郎によるテープカットから幕を開けるという話題性のあるものだった。赤瀬川は、この時、岡本と共にセレモニーに出席していた人物として飯島耕一、栗田勇、東野芳明の名前を挙げている⁶⁴。彼らはいずれも赤瀬川、高松、中西らよりも約ひと回り上の世代の文学者、批評家である。直接的な交流はなかった

⁶⁰ 〈犯罪者同盟〉メンバー

⁶¹ 同上

⁶² 黒ダライ児は、犯罪者同盟を「政治・出版・演劇・音楽・風俗にまたがる領域で活動しており『パフォーマンスのグループ』とはいいがたいかもしれない。しかし、名前のおり犯罪やテロをも辞さない、この時代のひとつの特徴であるアナーキズムを示すもの」として紹介している。しかし、ハイレッド・センターのメンバーとのコラボレーションに限ってみれば、演劇的活動が中心であった。したがって本論では「演劇グループ」とした。黒ダライ児『肉体のアナーキズム 1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』、グラムブックス、2010年、p.153

⁶³ 今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説7」、『あいだ』2000年8月号、「あいだ」の会

⁶⁴ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年、p.114

とはいえ、発足当初のハイレッド・センターの外部環境はこうした知識人、著名人と密接なつながりのある人物と深い影響関係にあったといえる。

ハイレッド・センターに関係した人々の役割

さて、今泉ら、ハイレッド・センターの初期においてグループと密接な関係にあった人々は前節の「アートワールド」モデルでいうところのどのような役割を果たしていたのだろうか。まず、《第5次ミキサー計画》における中原佑介の働きに注目したい。中原に当てはまる活動のカテゴリーはまず、批評的な文章をハイレッド・センターに提供した「美学的判断」、発表の場を与えた「アイデアの実行」が考えられる。「アイデアの実行」に資した中原の役割は、芸術行為の実行に際しての「場」の提供という側面である。《第5次ミキサー計画》の舞台となった新宿第一画廊は、美術評論家の中原佑介が顧問を務めていた。《第5次ミキサー計画》は中原の推薦により打診されていた、中西夏之の個展の代替として開催されたものであった。《第5次ミキサー計画》の時点では、ハイレッド・センターはまだ展覧会という媒体に依存しており、個人に帰属するものとしての作品を展示する場が必要であった。

「美学的判断」は、ハイレッド・センターに対して書かれた批評的言説のことである。《第5次ミキサー計画》に際してハイレッド・センターは案内状に載せる文章の執筆を中原に依頼している。「アートワールド」モデルにおける「美学的判断」の主体の役割として、批評的に受け入れられるであろう芸術家をプロモートするということがある⁶⁵。前述のとおり、中原をはじめとする著名な批評家に注目されるということは、当時の芸術家にとって、この上ない影響力を持つことであった。この文章でハイレッド・センターは以下のように紹介されている⁶⁶。

この連中は不快な陰謀家どもであって、ぼくが何を書いても、その裏をかくと公言する。期待などすれば、はぐらかして失望させることをたくらむという。作品の提示は何もないことの裏をかくことであり、それをできるだけ限定するのは世に作

品のあり過ぎることをはぐらかすことであるらしい。芸術にたいする強いられた感動と蔓延しつつある無関心の両者に罣をかけようとしているのである。もともとそういえば、連中は、それは強制された無関心と蔓延しつつある感動だと、またその裏をかくこと必定である。

この文章に対して赤瀬川は「簡潔にしてしかも顔を出したばかりのハイレッド・センターの方向を見事に指摘している」と述べている⁶⁷。また中西は中原の「裏をかく」という言葉を参考にして、観客を差し置いて芸術家たちだけがご馳走を食べるという、ある意味観客に対して「無礼」な振る舞いをした《敗戦記念晩餐会》の対比として、《第5次ミキサー計画》においては対照的に、過剰なまでに丁寧な招待状を送るという発想に至ったことを匂わす発言をしている⁶⁸。中原はハイレッド・センター以前の、「プレ・ハイレッド・センター」のイベントから、彼らの活動に注目していた。そうした経緯から、新たに結成されたハイレッド・センターの性質を文章化することが可能であった。

同じく、《第5次ミキサー計画》にハイレッド・センターのピーアールを寄せた刀根康尚についても、中原と同じく「美学的判断」の役割が当てはまるだろう。この時期のハイレッド・センターが内部からは何もマニフェスト等の声明を発表していないことから、彼らの「美学的判断」の外部への発信効果に相当な期待を寄せていたことが想像できる。

その一方で、ハイレッド・センターの中西と、自立学校という場で運営委員と自薦の特別講師というより実際的な関係にあった『形象』編集部の今泉と川仁による《第5次ミキサー計画》への批判的言説はどのようにとるべきであろうか。これは、上記の中原や刀根による批評とは異なり不特定多数に向けて発信されたものでも、明文化されたものでもなかった。今泉と川仁の批判はあくまでハイレッ

⁶⁷ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年、p.106

⁶⁸ 「中原さんの文章の中に、裏をかくということがあって、例えば、国立公民館で食べるのを見せるショーがあったわけです。(中略)そういうことがたびたび、ほかの方々というか、ほかのグループなどでも行なわれたような面もあったので、できるだけいい招待状を出そうということで、結婚式のいわゆる招待状がありますが、その招待状を下敷にして、もう一通、オープニング・ショーの誘いを入れました。」『「千円札裁判」における中西夏之証言録(一)』『美術手帖』1971年10月号、美術出版社、p.103

⁶⁵ Haward S.Becker, *Art Worlds*, University of California Press, 1982,p.113

⁶⁶ 赤瀬川原平『東京ミキサー計画』、ちくま文庫、1994年、p.105

ド・センターの内部に向けて発せられたものである。この批判によってハイレッド・センターは次の芸術行為の方向性を得たと考えるならば、『形象』編集部の役割は、もはや単なる「美学的判断」に留まらず、作品（芸術行為）のあり方にまで影響を与えたという意味において、「アイデアの創造」にまで及んでいたといえるだろう。

結成から《第5次ミキサー計画》、《第6次ミキサー計画》におけるハイレッド・センターは、政治的な知識人、批評家等の著名人が重層的に取り巻く環境にあったといえる。そうした外部環境の下、発足したばかりのハイレッド・センターの芸術の「規則」を見抜いていた職業批評家と〈グループ音楽〉のメンバーによる文章執筆を通したプロモートと、自立学校とのつながりが強固な『形象』編集部からのグループの方向性に対する示唆が、この時期のハイレッド・センターにとって、効果的に働いていたといえる。

3-2-3.ハイレッド・センター中期—草月アートセンター

《シェルター・プラン》において「観客」が重要な役割を果たしていたことは第2章で論じた。《シェルター・プラン》の観客には、〈ネオ・ダダ〉、〈VAN映画研究所〉、〈グループ音楽〉などのグループに所属する作家がその多くを占めた。本項では中期の代表的なイベントとしての、《シェルター・プラン》の観客の背景から、この時期のハイレッド・センターの外部環境を分析していく。

《シェルター・プラン》の観客のうち、ハイレッド・センターのメンバーとの関係性が一見して理解できるのが、赤瀬川がハイレッド・センター以前に所属していた〈ネオ・ダダ〉のメンバーである。《シェルター・プラン》の観客のうち、篠原有司男と風倉匠は赤瀬川とともに〈ネオ・ダダ〉に所属していたことで知られている。〈ネオ・ダダ〉は、1960年に第12回読売アンデパンダン展に出品していた作家たちによって結成された美術グループである。吉村益信を中心に、篠原有司男、風倉匠、赤瀬川原平、荒川修作、上野紀三、豊島壮六、升沢金平、平岡弘子、吉野辰海、岸本清子、田中信太郎、田辺三太郎、石橋清治、岩崎邦彦、上田純、木下新をメンバーとし、反芸術的な傾向が顕著な展覧会や、銀座街頭でのデモンストレーションを行った。活動の拠点は「ホワイトハウス」と呼ばれる新宿百人町にある吉村のアトリエが中心であり、同時に草月ア

ートセンターにおける小野洋子とのコラボレーション⁶⁹をはじめとする活動も展開していたが吉村の結婚に伴い、60年9月の第3回展をもって事実上解散してしまう。

しかし、〈ネオ・ダダ〉の中においても篠原と風倉は、〈ネオ・ダダ〉解散後も赤瀬川らハイレッド・センターを結成する作家との引き続いた接触が見受けられる。62年2月から63年5月まで断続的に展覧会を開いていた〈グループ SWEET〉には、〈ネオ・ダダ〉から赤瀬川、篠原、風倉、豊島、田中が参加していた他、中西夏之も参加していた。また篠原、風倉と赤瀬川の交流は《山手線事件》、《犯罪者同盟大隈講堂演劇ショー》と並んで「プレ・ハイレッド・センター」の活動とみなされている《敗戦記念晩餐会⁷⁰》にも見られる。《シェルター・プラン》にみられる〈ネオ・ダダ〉の人脈は、以上のように〈ネオ・ダダ〉解散後も断続的なグループ活動、芸術行為によってつなぎとめられてきたものだと言える。

〈ネオ・ダダ〉は東野芳明、中原佑介、江原順ら若手批評家の援護や、〈グループ音楽〉、〈暗黒舞踏派〉、〈VAN映画研究所〉などとの美術の領域にとどまらない広範な交流関係を有していた。その中でも特に、《シェルター・プラン》の様子を16ミリの映画として撮影した城之内元晴や観客の足立正生が〈VAN映画研究所〉に所属していたことから、《シェルター・プラン》には〈ネオ・ダダ〉を通じた人的ネットワークのうち、〈VAN映画研究所〉の人脈が色濃く表れているといえる。〈VAN映画研究所〉は1959年に神原寛、足立正生、浅沼圭司、城之内元晴ら、日大映画研究会の学生を中心に結成された映画制作コミュニティである。61年に飯村隆彦が加わり、62年ごろから映画制作を通して〈ネオ・ダダ〉や〈グループ音楽〉のほか、舞踏やハプニングの作家たちとの交流が始まる。赤瀬川、中西、高松もこのコミュニティに盛んに出入りしており⁷¹、

⁶⁹ ヨシダ・ヨシエ 戦後前衛美術の荒事十八番停止した《時間》の時間『美術手続』71年5月号、美術出版社、p.209

⁷⁰ 《敗戦記念晩餐会》は1962年8月に国立市の公民館で行われたイベントであり、美術評論家のヨシダ・ヨシエの呼びかけで結成された〈ネオ・ダダ〉の赤瀬川、風倉、吉村、吉野、〈グループ音楽〉の刀根樹、小杉武久、〈暗黒舞踏派〉の土方巽らによって主催された。《晩餐整理券》を手で集まった観客を前にして主催者たちは共に馳走を食み、その後主催者によるパフォーマンスが行われるというものであった。

⁷¹ 金子遊「金子遊のこの人聞きたい Vol.13 飯村隆彦（映画作家）インタビュー 前編『六〇年代の実験映画とニューヨーク時代』」August.28.2010 更新 <http://eigageijutu.com/article/160835098.html>

それぞれが彼らの映画制作に関与している。飯村隆彦のエクスペリメンタル・フィルム『DADA'62』(62年)は赤瀬川、篠原、荒川、吉村らネオ・ダダのメンバーの作品を撮ったものであり、同じく飯村の『ONAN』(62年)には中西が俳優として出演しており、『視姦について』(62年)は中西と飯村との共同制作による作品である。飯村の作品には高松も参加しており1963年12月に草月アートセンターで行われたパフォーミング・フェスティバル『SWEET16』では、背広を着た高松の背中に映像が投影されるスクリーン・プレイが発表されている。

彼ら以外に《シェルター・プラン》に観客として参加した人物として、ナムジュン・パイクや小野洋子など、特定のグループに所属していないアーティストが挙げられる。小野、パイク共に当時から国際的な活動を展開していたが、ハイレッド・センターの活動期間をまたぐ62年から64年にかけては両者とも日本における活動が記録されている。ナムジュン・パイクは1964年5月29日に草月アートセンターで行われた白南準作品発表会において、和泉を含むハイレッド・センターの公式要員4名に加えて、刀根康尚、小杉武久、小野洋子らと共演を果たしている⁷²。小野はニューヨークを活動の拠点としていたが、1962年から64年の間は日本に帰国していた時期にあたる。この間、小野の活動は主に草月アートセンターで行われた。1962年5月24日の「Works of Yoko Ono」はその代表であり、刀根、小杉、水野修孝、赤瀬川、中原佑介、吉村益信、土方巽ら、〈ネオ・ダダ〉、〈グループ音楽〉、〈暗黒舞踏派〉等、ジャンルを超えたコラボレーションを展開していた。

上記の美術グループやアーティストと並んで、《シェルター・プラン》の観客として特徴的なのが、グラフィックデザイナーやイラストレーター存在である。『東京ミキサー計画』のなかで《シェルター・プラン》への来訪の様子が描かれているデザイナーは横尾忠則と宇野亜喜良である。彼らは当時、1959年に発足した「日本デザインセンター⁷³」に所属していた⁷⁴。日本デザインセンターは当時の最

も先鋭的なデザイン集団であった。日本デザインセンターに限らず、1960年の世界デザイン会議以降、デザイナーも主体的に社会問題に関与する「思想するデザイン」を実現する方向に傾きつつあった⁷⁵が、作家集団でもあった日本デザインセンターに所属するデザイナーは特に、デザイン以外の領域と盛んに交流する傾向にあった。

その中でも横尾忠則は、後に美術家に転向したことが示唆するように、美術およびその他の芸術領域との接点が多かった人物として知られている。横尾は日本デザインセンター時代に画家の佐々木豊⁷⁶の紹介でハイレッド・センターの赤瀬川と出会っている。また、〈ネオ・ダダ〉の篠原や三木との交流、50年代には関西の〈具体美術協会〉のメンバーとの交流も明言しており、前衛美術との交流関係は幅広い。

この時期、横尾自身が芸術運動に関っていた例として草月アートセンターでの活動が挙げられる。横尾が作家として草月会館で作品発表を行うのは、1964年9月の『アニメーション・フェスティバル』というアニメ上映会以降のことであるが、1962年前後から催し物のポスター制作に田中一光らとともに参画しており、また自身が「60年代のはじめの数年間の草月での公演はすべて見た」と述べているほど、草月アートセンターに出入りしていたことが確認できる。横尾と同様に、宇野もまた『アニメーション・フェスティバル』に招かれ、作品発表を行っている。

ここまで、《シェルター・プラン》の観客を構成する人々が、どのような舞台で芸術活動に携わっていたかという背景を概観してきた。そこに頻出するキーワードとして草月アートセンターが挙げられる。美術、映画、デザインの複数の領域にまたがる観客のすべてが、直接、間接的に草月アートセンターを活動の場としていたのである。草月アートセンターは60年代の様々なジャンルの芸術の、先鋭的な発表の場として知られているが、ハイレッド・センターの芸術行為の直接の現場になったことはない。しかし、《シェルター・プラン》の観客の背景を踏まえて考えるならば、この時期のハイレッド・センターにとって、草月アートセンターを通じた人脈との接点が大いことは明白で

月に同センターを退職している。

⁷⁵ 横尾忠則『横尾忠則自伝』、文藝春秋、pp.24-25

⁷⁶ 1935年、名古屋生まれ。赤瀬川と同様に愛知県立旭が丘高校出身。

⁷² 奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫 編『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』、「草月アートセンターの記録」刊行委員会、2002年、p.305

⁷³ 亀倉雄策、原弘、田中一光、山城隆一ら当時のトップデザイナーが中心となり、トヨタ自動車、アサヒビール、新日本製鐵などの出資によって設立されたデザイン会社。

⁷⁴ 横尾、宇野ともにフリーランスになることを契機に1964年2

ある。その一方で、前項で論じた、自立学校を中心とする知識人・批評家の人脈との接点はこの時期には見られない。自立学校の人脈が批評的役割を果たしていたことと比較してみると、《シェルター・プラン》の観客の人脈が果たした役割はこれとは異なることが予測される。それを推測するためには草月アートセンターの性質に触れる必要がある。

草月アートセンターの概要

生け花の家元である草月流のホールに勅使河原宏主宰のもと発足した草月アートセンターは、まず芸術家同士の出会いの場としての側面が強調される。同センターのドキュメントである『輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録』第 5 章の冒頭に、同センターの出会いの場としての側面を端的に示した文章がある。

一九五八年、草月会館（旧）が完成した。”豪華絢爛”とも”毒々しい”とも評された建物の地下にあるホールが、草月アートセンターの舞台である。この独自のトポスが街角にある広場のように、出会うはずのなかった芸術家たちを呼び込んで、思いがけない出会いを演出していく。ジャズと詩が、現代音楽と映像が、演劇と舞踏が結び合い、東と西が、伝統と前衛が、そして芸術と政治がここで交わった。ふらっと立ち寄って熱い空気に触れた人たちは、やがて新たな方向へと歩みだす。そこはそんな夢と欲望が膨らむ場所だった。

草月アートセンターは、勅使河原宏の「アーティストがやりたいことを自発的にやる実験の場として提供したい」という考えから、センターが主体となってプログラムを構成するというやり方はとらず、アーティストが自らプログラムを組んで発表するという方針をとっていた。したがって、特定のジャンルの芸術に収斂されなかったという側面もある。

出会いの場としての側面に加えて同センターには、国内外の新たな芸術の動向を紹介するという側面もあった。ジョン・ケージとデヴィット・テュードア、マース・カンニングハム・ダンスカンパニーを招聘したことに代表される海外の潮流に加え、暗黒舞踏など国内の実験的な試みも積極

的に紹介された。中原佑介は草月アートセンターのこうした側面を「新しい内外の潮流というものが、あそこを窓口として入ってくる」と語っている。こうした草月アートセンターの性質から浮かび上がってくる、《シェルター・プラン》をはじめとするハイレッド・センター中期の観客像はどのようなものだろうか。

「アートワールド」モデルにおける「鑑賞」者

「アートワールド」モデルでは芸術作品の「鑑賞」者を、いくつかのグループに分類している。まず一つ目が、「特別な知識が期待できないような、潜在的な受け手構成員」である。社会の最大多数の人々にまで到達するように意図された芸術形式は、このような人々を最大限に活用している。二つ目が「その注目を芸術家たちが求めてやまない、真剣な受け手構成員」である。なぜこうした人々は上記の「潜在的な受け手構成員」と区別されるのか。ベッカーは、次のことによって「鑑賞」者を区別できるとしている。つまり、「その媒体やジャンルでの、類似の作品を制作しようとした試みの歴史」、「芸術の歴史における、さまざまなスタイルや時代区分を代表する特徴」、「芸術の歴史・発展・実践の中での、主要問題に対するさまざまな立場のそれぞれの利点」などを知っているということである。また、そのアートワールドについての過去・現在のゴシップや、そのアートワールドへの参加者の、作品とは無関係な個人的な事情への関心なども含まれるだろうとしている。この「真剣な受け手構成員」と類似するもう一つのグループとして「芸術を学ぶ学生」というグループがある。現役の学生だけでなく過去に芸術を学んだ学生もこれに含まれる。彼らは一般の公衆をなかなか集められない実験作品を、とくに支援する存在として、最も内奥のグループに位置づけられている⁷⁷。

《シェルター・プラン》の観客は、ほとんどが当時よく知られていた芸術家であり、そうでなくとも、草月アートセンターという場において、当時の国内外の最先端の芸術を享受してきた人々であった。したがって、彼らは決して「特別な知識が期待できない潜在的な受け手構成員」ではなかったであろう。また、〈ネオ・ダダ〉や〈VAN 映画研究所〉等は、東京藝術大学や武蔵野美術大学、日本大学と

⁷⁷ Haward S.Becker, *Art Worlds*, University of California Press, 1982, pp.46-54

いった大学をよりどころとしたつながりから成り立っていた側面もある。以上のことから、この時期のハイレッド・センターの観客像は「アートワールド」モデルでいうならば、「真剣な受け手構成員」と「芸術を学ぶ（学んだ）学生」という二つのグループがオーバーラップした「鑑賞」者であるということができる。

《シェルター・プラン》の観客の背景には草月アートセンターがあった。その観客像は前衛芸術の鑑賞に慣れ親しんだ、あるいは自身がその担い手であるような、非常にレベルの高い「鑑賞」者であった。中西がいうところの「鑑賞のしかたを非常によくわかっている」観客とは上記のような「鑑賞」者を指し示すだろう。《シェルター・プラン》においてハイレッド・センターは、こうした人々を観客として積極的に動員していた。

3-2-4. ハイレッド・センター後期—内科画廊

《シェルター・プラン》以降のハイレッド・センターの芸術行為では、用意周到に観客を募って何かを行うことは少なくなってくる。つまり、《シェルター・プラン》における意味での観客は必ずしも、ハイレッド・センターの芸術行為の成立に必要な要件ではなくなったことが推測される。唯一、64年6月の《大パノラマ展》のオープニング・パーティには、ジャスパー・ジョーンズ、サム・フランシス、瀧口修造、一柳慧らが訪れているものの、それ自体は芸術行為の成立に必須な要素ではなかった。ハイレッド・センターの最後の芸術行為である《首都圏清掃整理促進運動》は観客としてよりも芸術行為の実行に携わる参加者が目立つ。《首都圏清掃整理促進運動》への主要な参加者は、川仁宏、谷川晃一、「ハイ・グループ」への変化に関わった〈グループ音楽〉のメンバーも含めるならば、刀根康尚、小杉武久らが挙げられる。以下では、《首都圏清掃整理促進運動》が行われた64年10月以前の彼らの動向から、ハイレッド・センター後期のグループの外部環境を推測する。

《首都圏清掃整理促進運動》参加者の動向

《首都圏清掃整理促進運動》の当日の実行部隊として参加した谷川と川仁は「アートワールド」モデルでいうところの「アイデアの実行」に関与するアクターとして数えられる。一方、ハイレッド・センターと〈グループ音楽〉の

混合したグループ概念の『ハイ・グループ』を作り出した〈グループ音楽〉のメンバーはもはやハイレッド・センターと切り離して考えることはできないだろう。すなわち、《首都圏清掃整理促進運動》の時点で〈グループ音楽〉は、ハイレッド・センターにとって、単なる支援人員としてではなく、「アイデアの創造」にまで中心的に関与していたといえる。

このうち、まずは「アイデアの実行」という役割をもって参加した、谷川晃一の動向を概観する。谷川の画家としてのキャリアは63年の読売アンデパンダン展出展をはじめ、それ以前にも自由美術展で入賞するなどの経歴があるが、谷川の初個展は1964年2月に内科画廊において行われた。このときに谷川は中西や、赤瀬川と出会ったことはすでに述べたが、この展覧会において谷川は〈グループ音楽〉の小杉武久とも再会を果たしている。谷川は小杉と同じ攻玉社高校を卒業後、有楽町のレストランで働きつつ、絵画の制作活動を行っていた。その間も東京藝術大学の楽理科に入学した小杉との交流は続いていた。どこにも所属せず、独学で制作活動を行っていた谷川にとって、休日に小杉と会うことは、自分の美術が独り善がりに陥ってしまうのではないかという不安を解消することにもなった⁷⁸。1961年に草月会館で行われた〈グループ音楽〉の初公演において、小杉の紹介で刀根と出会っている⁷⁹。このように親密な関係にあった、彼らが作家としてコラボレーションを行ったのが、内科画廊における谷川の初個展であった。小杉はこの個展において「アンソロジー8」という笑い声を集めた音楽を提供している。この時期の谷川の動向は、小杉やハイレッド・センターとの交流が背景にある内科画廊での活動こそが注目されるべきだろう。

《首都圏清掃整理促進運動》のもう一人の「アイデアの実行」に資した参加者である川仁宏は、これまでに述べたようにハイレッド・センターの結成および初期の芸術行為において、グループの方向性の変化にも関わるほどの影響力を与えてきた。しかし、63年5月の《第6次ミキサー計画》以後は、64年10月の《首都圏清掃整理促進運動》までグループへの関与は確認できない。この間の川仁の動きとしては、1963年に内科画廊において『dealer Naiqua』

⁷⁸ 谷川晃一『毒曜日のギャラリー』、リプロポート、1985年、p30.31

⁷⁹ 谷川晃一『毒曜日のギャラリー』、リプロポート、1985年、p.76

という、当時、三池炭坑闘争が敗北したのち、次の労働争議の場となった大正炭坑の支援のための展覧会を開いている⁸⁰ことが確認できるのみである。

次に、〈グループ音楽〉の動向を確認する。〈グループ音楽〉の刀根は、1964年10月12日に内科画廊において「刀根賞作家展」という作品公募展を開催している。この公募展は、「あなたにとって音楽である作品をお寄せ下さい。内容、形式、に制限はありません」という言葉からはじまる募集要項によると、集まった全作品に、「刀根賞」を授与し、また中西夏之、赤瀬川原平、小杉武久、風倉匠からなる審査員による各賞に選ばれた作品を草月ホールその他の会場で演奏するというものであった⁸¹。谷川晃一によると、この直後の1964年10月16日に行われたハイレッド・センターの《首都圏清掃整理促進運動》はこのときの公募作品のひとつである⁸²。〈グループ音楽〉のハイレッド・センターへの関与は、「ハイ・グループ」の結成だけではなく、《首都圏清掃整理促進運動》の発端にもあったことが推測できる。

ここまで述べた、各参加者たちのこの時期の活動はひとつの例に過ぎず、もちろん上記以外の活動も展開していただろう。しかし、参加者たちは、共通して内科画廊という場において、展覧会をはじめとする企画に主体的に関わっていたことは明らかである。

内科画廊という場

ハイレッド・センターと、《首都圏清掃整理促進運動》をはじめとするハイレッド・センター後期の動向への参加者が寄り集まる内科画廊は、どのような性質の場であったか。内科画廊において最も多くの展覧会を行った⁸³篠原有司男は内科画廊という場を次のように説明している。

内科画廊にいけば、インフォメーションもあるし、友達にも会えるし、あわよくばそのあとのパーティーまでいて飲めた。お客からお金を借りて下の餃子を買ってきたり、ビールを買ってもらえればなおうれしい、というように生活の一部だった。誰かが発表すれば、集まって騒ぐ。評論家も見にきたし、いい作品は新聞に載ったりするから希望もあった⁸⁴

上記の篠原の述懐からは、若いアーティストが自由に振舞うことができる「たまり場」としての画廊の姿が浮かび上がってくる。64年の読売アンデパンダン展の突然の中止によって、当時の若いアーティストは発表の場を失った。読売アンデパンダン展の代替としての貸し画廊が注目されていたことは、その一つの要因であろう。また、前述の草月アートセンターは、当時の先端であり異端の芸術を扱っていたとはいえ、草月流という社会的に認められた権威をバックグラウンドにもっていた。したがって、アーティストの自主性に任せるという活動方針をもっていたにしろ、最終的な判断は主宰者に委ねられており、若いアーティストにとってはあまり自由に振舞える場であったとはいえないだろう。それに対して内科画廊の画廊主である宮田は、内科画廊に集う多くのアーティストと同世代であったこともあり、草月アートセンターと比較して、若いアーティストにとっては、より親しみやすい場であったといえる。

内科画廊とハイレッド・センターの関係

次に、《首都圏清掃整理促進運動》の参加者が関係していた内科画廊とハイレッド・センターの関係性について述べる。前述のとおりハイレッド・センターの芸術行為のうち、63年6月の《第6次ミキサー計画》と、64年6月の《大パノラマ展》は内科画廊で行われている。また、《第6次ミキサー計画》直後の和泉達の初個展をきっかけに内科画廊を「拠点」として言明してきた。しかし、ハイレッド・センターと内科画廊の関係はそれだけではない。内科画廊の画廊主であった宮田国男はハイレッド・センターの中西と幼馴染であった。開廊当時、慈恵医大のインターン生であった宮田は、急逝した父親が開業していた「宮田内科」

⁸⁰ アリス・モード・ロクスビー、島田美子「現代思潮社・美学校関連略年表」

<http://www.bigakko.jp/archive/nenpyo.html>(2012.12.08 入手)

⁸¹ 宮田有香『『内科だった 画廊だった』ふたたび《内科画廊・60年代の前衛》展開催まで⑧』、『あいだ』73号、美術と美術館のあいだを考える会、2001年、p.27.28

⁸² 宮田有香『『内科だった 画廊だった』ふたたび《内科画廊・60年代の前衛》展開催まで⑨』、『あいだ』89号、美術と美術館のあいだを考える会、2003年、p.17/谷川晃一インタビューより

⁸³ 『内科画廊・60年代の前衛展』、京都造形大学芸術短期大学美術館、2000年

⁸⁴ 篠原有司男「青春プレイバック篠原有司男」『新美術新聞』、2002年6月11日号

の、自分がインターンを終えて開業するまでの期間の用途を中西に相談している。「内科」という文字を画廊の名前に残すことも中西の提案であった。

「宮田内科」から「内科画廊」への改装作業も中西と宮田が協力して行っていたことが記録されている⁸⁵。

中西は内科画廊と当時のアーティストを結びつける役割も担っていた。内科画廊で個展を行った松澤宥や清水晃、飯村隆彦は、中西を通じて内科画廊で展覧会を開くことになったと述べている⁸⁶。また、和泉が赤瀬川を通じて内科画廊の開廊を知ったことから、画廊を紹介する役割は赤瀬川も担っていたと推測される⁸⁸。また、久保田成子は小杉武久を通じて開廊を知っており⁸⁹、画廊の紹介には、ハイレッド・センターのメンバーだけでなく〈グループ音楽〉のメンバーも関与していた。

その他には、赤瀬川が内科画廊で行われる個展の看板のレタリングをアルバイトとして請け負っていたという記録もある⁹⁰。上記のことから、ハイレッド・センター、特に中西は内科画廊の発足・運営に、かなり深く関わっており、その事実が内科画廊をしてハイレッド・センターの拠点と表明するに至ったと推測される。

「規則」の共有の場としての内科画廊

こうした内科画廊とハイレッド・センターの関係性は《首都圏清掃整理促進運動》の参加者の動員にどのように働いたのであろうか。これまでに述べてきたように川仁宏は、今泉とともに『形象』編集部として初期のハイレッド・センターに対して大きな影響を与えてきた。川仁と同様に、

〈グループ音楽〉のメンバーの中でも、刀根康尚と小杉武久はハイレッド・センター発足前から赤瀬川、中西、高松それぞれとの交流が確認できる。「プレ・ハイレッド・センター」の活動もその一例である。第2章で述べた《山手線事件》においては、中西、高松とともに行動に参加し、彼らメイングループとは別に山手線にテープ再生機をもちこみつつ乗り込んでいる⁹¹。赤瀬川が参加した《敗戦記念晩餐会》では、即興的な演奏を行い、《犯罪者同盟大隈講堂演劇ショー》では、小杉が音楽を担当している。すなわち、「プレ・ハイレッド・センター」と目されるすべての活動に刀根と小杉のいずれかは参加者という形で関わっているものであり、ハイレッド・センターと当初より不可分な関係にあったといえる。それに対して、谷川晃一は内科画廊での個展を端緒としてハイレッド・センターとの交流をはじめており、ハイレッド・センターの「非公式要員」として芸術行為に参加しえた過程には内科画廊の存在があったことは確かだろう。

谷川は内科画廊での個展を契機に生まれた交流関係を以下のように述べている。

このときから私はこれまで記してきたように、中西夏之、菊畑茂久馬、赤瀬川原平、立石紘一、中村宏等の他に坪内一忠、吉野辰海、小島信明、清水晃、岡本信治郎、田中信太郎、高松次郎、和泉達、三木富雄、刀根康尚、川仁宏、風倉匠とう連中とつきあいはじめ、画廊や喫茶店、焼鳥屋やバーで語り合ったり遊んだり内科画廊や草月会館で開かれた小野洋子や白南準（ナム・ジュン・パイク）のイベントを一緒に見物したり、参加したりしていた⁹²。

内科画廊は、前述のように若いアーティストの「たまり場」になっていた。いかなる美術グループにも所属していなかった谷川は、内科画廊をとおして、赤瀬川の背後にある〈ネオ・ダダ〉の人脈をはじめとする、ハイレッド・センターが持っていたネットワークを共有するに至ったことが

⁸⁵ 宮田有香『『内科だった 画廊だった』ふたたび《内科画廊・'60年代の前衛》展開催まで⑬』、『あいだ』89号、美術と美術館のあいだを考える会、2003年、p.17/谷川晃一インタビューより

⁸⁶ 宮田有香『『内科だった 画廊だった』ふたたび《内科画廊・'60年代の前衛》展開催まで⑤』、『あいだ』66号、美術と美術館のあいだを考える会、2001年、p.20/清水晃インタビューより

⁸⁷ 「美の証言者たち◎現代美術を側面から支えた二人の死」、『みづゑ』1974年12月号、p.115

⁸⁸ 宮田有香『『内科だった 画廊だった』ふたたび《内科画廊・'60年代の前衛》展開催まで⑥』、『あいだ』69号、美術と美術館のあいだを考える会、2001年、p.31/和泉達インタビューより

⁸⁹ 宮田有香『『内科だった 画廊だった』ふたたび《内科画廊・'60年代の前衛》展開催まで⑪』、『あいだ』80号、美術と美術館のあいだを考える会、2002年、p.31/久保田茂子インタビューより

⁹⁰ 谷川晃一『毒曜日のギャラリー』、リプロポート、1985年、p.51

⁹¹ William A. Marotti, "Sounding the Everyday: the Music group and Yasunao Tone's early work", Yasunao Tone: Noise Media Language, Errant Bodies Press, 2007, p.32

⁹² 同上、p.68

推測できる。

「アートワールド」における「規則」は、さまざまな方法によって獲得し、共有されうるが、その一つの方法として、そのアートワールドの個々の作品や個々の芸術家の作品群を経験することが挙げられる。「規則」を習得することで、芸術家と協同的な行為が可能になる。谷川は内科画廊を拠点として、さまざまな芸術行為に実際に参加することでハイレッド・センターの芸術行為に固有の特異的な「規則」を習得するに至ったと考えられる。内科画廊は谷川にとってハイレッド・センターの諸活動の「規則」の共有の場に成りえたといえる。

《首都圏清掃整理促進運動》への参加者の背景には内科画廊があった。ハイレッド・センターが主体的に関わることのできる公の場であった内科画廊はハイレッド・センターの「公式要員」と深い関係にあった者たちが、再び寄り集まる、交流、再開の場となるとともに、新たに彼らの芸術行為に参加する者に対しては自分たちの芸術行為の「規則」を共有してもらおう場にもなりえた。

小括

本章では、「アートワールド」モデルによってハイレッド・センターの芸術活動に関わってきた人々の役割を特定するとともに、そうした人々の背後にあるコミュニティや「場」を特定することで、ハイレッド・センターの外部環境としての人的交流の移り変わりを分析してきた。

ここで、本節の冒頭で挙げた 3 つの時期を今一度言明しつつ、一定の結論を得るとするならば、外部環境としての人的交流という側面からみたハイレッド・センターは、

- ①批評家、知識人から、「美学的判断」やグループの方向性に関するバックアップを受けていた時期
- ②草月アートセンターを背景とするレベルの高い「鑑賞」者を動員することで芸術行為を成立させていた時期
- ③ハイレッド・センターの「規則」を共有する場としての内科画廊を拠点として、芸術行為の「規則」を共有した者たちとの協働を実践した時期

という推移を辿っており、それぞれの時期における「場」がハイレッド・センターの参加者の間で、ハイレッド・センターの芸術行為や、前衛芸術に対する共通の理解を得る

ための基盤となっていた。

次章では、本章で浮き彫りにした、ハイレッド・センターの上記の可変的な集団のあり方を、他グループとの相違点を指摘することで、「反芸術」動向における位置づけを行い、ネットワーク領域の「オープンソースによるソフト開発のコミュニティ」との類似点を指摘することで、ハイレッド・センターの集団性の普遍化への道筋をつけ、論を終える。

第4章 『バザール方式』との類似点とハイレッド・センターの位置

本章では、これまでの分析で浮かび上がった集団としてのハイレッド・センターの特徴を、他グループとの比較や、ネットワークを用いたものづくりの手法との比較という切り口から考察することで、「反芸術」的動向における美術グループとしてだけではなく、より広い文脈に位置づけることを試みる。

4-1. ハイレッド・センターと『バザール方式』

近年、美術をネットワーク論など、美術以外の分野の概念を用いて議論する試みがなされている。例えば、加治屋健司は、川俣正や柳幸典の作品制作の取り組みをアメリカの憲法学者ローレンス・レッシングが唱えているインターネットの規制に関する「アーキテクチャ」の議論を参考にして論じている⁹³。

前章までに考察したハイレッド・センターの集団のあり方を普遍化して示すためにはこのように、美術の領域を離れて、より広い文脈に位置づける必要があると思われる。そこで、本節では、インターネットを用いた協力体制による、ソフトウェア開発手法である『バザール方式』⁹⁴のコミュニティ文化とハイレッド・センターを比較して、その類似点をいくつか指摘することでハイレッド・センターの集団のあり方の普遍化への道筋を立てることを試みる。

4-1-1. 美術グループとソフトウェア開発手法との比較にあたって

ハイレッド・センターという美術グループの集団のあり方と、『バザール方式』という主にコンピュータのソフトウェア開発に用いられる手法との類似点を考察するにあたって、ごく一般的な定義から、ソフトウェアの担い手と芸術の担い手の最低限の共通点を確認しておきたい。

第一の共通点は、どちらもものを創る人間であるということである。ソフトウェア開発は、芸術家が自らの理念を、

「作品」として現出させるようにユーザのニーズやマーケティング上の目標から、「仕様」を導き出し、それがプログラム上で実際に働くようにプログラミング言語を用いて「実装」する。

第二の共通点は、分業体制の多様性である。ソフトウェアの開発主体としては、企業が主体となる大規模なものもあれば、個人レベルで行われるものまで様々である。芸術においても、個人で活動するアーティストもいれば、グループやユニットで活動するアーティストもいる。また、個人であっても大規模な画壇に属し、その会員として制作活動を行っている場合もある。このように両者ともに、制作体制に一定の決まりがないということが共通点として挙げられる。

近年、創造性という側面で、優れたプログラマとしてのハッカーとアーティストの類似性を主張している論者もいる⁹⁵。ソフトウェア開発と芸術制作が共に「ものづくり」であってみれば、両者の比較も決して不可能ではないと思われる。

4-1-2. 『バザール方式』とは

ここで、ハイレッド・センターとの類似性を検討する『バザール方式』は、エリック・レイモンドによって1997年に発表された『伽藍とバザール』という論文によって見出された、商業ソフト開発に用いられる、選ばれた開発者だけのグループ内で開発が行われる、中央集権的な『伽藍方式』との対比として語られる、主にインターネット上でのソフトウェア開発に用いられる手法である。インターネットを媒体に、ソフトウェアの「ソースコード⁹⁶」を公開することで、開発への参加者を限定せず、参加者の独自性を尊重し、階層的な組織ではなく個人が中心となって、ルールや命令系統の少ない方法で進められるという特徴を持つ。一見、混沌とした手法に見えるが、エリック・レイモンドは、実際に自らプロジェクトを立ち上げることで、『バザール方式』が応用可能であり、高い成果を上げることを実証している。本項では、この『バザール方式』とハイレッド・センターの集団のあり方の類似点として以下の4点を

⁹³ 加治屋健司「アートプロジェクトと日本—アートのアーキテクチャを考える」『広島アートプロジェクト2008』、広島アートプロジェクト2009、2009年、pp.129-135

⁹⁴ エリック・スティーブン・レイモンド 著 山形浩生 訳『伽藍とバザール』、光芒社、1999年

⁹⁵ ポール・グレアム 著 川合史郎 監訳『ハッカーと画家 コンピュータ時代の創造者たち』、オーム社、2005年

⁹⁶ 著作権の対象物であり、通常、商用ソフトウェアにおいては公開されない。

指摘する。

- ①前提としての強力なアイデアが存在する。
- ②第三者がプロジェクトに対して問題点を指摘、訂正を促してきて、それをある程度受け入れる素地がある。
- ③参加者に基本的方針・方法・規則が共有されている。
- ④命令や規律という原理ではなく、共通の理解という原理に基づいて行動する。

①前提としての強力なアイデアが存在する

『バザール方式』という開発方式が見出される契機となった「Linux」と呼ばれるオペレーティング・システムは、開発者のリーナス・トーバルズが 1990 年代に開発し、その後、世界中の技術者により手が増えられてきた。こうした、ユーザーとの協力体制により、製品レベルのオペレーティング・システムとも競合するようなソフトウェアが作られた。しかし、トーバルズが作り上げた当初の「Linux」は、それ自体で優れたオペレーティング・システムであり、その発展可能性のある一つの優れたアイデアがすべての発端となったということもまた指摘されている。エリック・レイモンドは、ソフトウェアのいかなる開発方式も着想そのものを生み出すことはできず、グループ開発の出発点はだれか一人が思いついたアイデアだとしている⁹⁷。

ハイレッド・センターに「Linux」のような強力なアイデアがあるとすれば、それは、赤瀬川、中西、高松が考え出した匿名的な存在である”ハイレッド・センター”という概念それ自体である。ハイレッド・センターにとって、展覧会やパフォーマンスといった、ひとつひとつの芸術形式は、時と場合により移り変わるものであった。しかし、まず初めに、”ハイレッド・センター”という発展可能性のあるアイデアを 3 人が示しえたからこそ、その後の芸術行為において重要な役割を果たす人々をグループに引き込むことができたといえる。

②第三者がプロジェクトに対して問題点を指摘、訂正を促してきて、それをある程度受け入れる素地がある

『バザール方式』は、あるソースコードがあって、それに参加者が自主的に機能追加やデバッグを行っていくとい

う手法である。プロジェクトのリーダーは、全体の進み方を指示するのではなく、参加者が出す改善案やデバッグをまとめて、矛盾がないよう調整することが役割となる。つまり、プロジェクトの創始者であっても、全体の見取り図を想定していないということが分かる。

ハイレッド・センターは結成当初、自らマニフェストを明示的に示すことすらしなかった。自分たちでグループの方向性を明確にせず、むしろ第三者の意見を取り入れることで、活動の展開を果たしていた。最終的にはハイレッド・センターは〈グループ音楽〉との合同により『ハイ・グループ』となり、実質的に「公式要員」の手から離れてしまう。グループとしての重要な転換期に第三者の介入があり、それを受け入れているという点で、ハイレッド・センターは『バザール方式』と共通する。

③参加者に、基本的な方針・方法・規則が共有されている

『バザール方式』はインターネットが可能にする、ゆるい協力体制を利用している。1960 年代に活躍したハイレッド・センターは当然ながら、インターネットに替わるような媒体を持ちえなかった。この点が、ハイレッド・センターと『バザール方式』の最も大きな相違点だろう。しかし、『バザール方式』のプロジェクトにおいてもネットにつながる不特定多数の全員の協力を期待しているわけではない。エリック・レイモンドはオープンソースの成功の理由の一部としてその文化が「プログラミング人口のトップ五%しか受け入れない」ことを主張している⁹⁸。また、こうした技術的な現実問題以外にも、「ハッカー文化」と呼ばれる独自文化が『バザール方式』の参加者の内で共有されており、エリック・レイモンドはその文化が「贈与文化」であることも看破している⁹⁹。贈与文化とは、優れたプロジェクトを創始したり、有益な改変を加えるといった価値ある「贈り物」をすることで、自らの評判を高めることが参加者のインセンティブになっている文化である。「贈り物」をするためには、相当量の技術的知識が必要なのはもちろんのこと、特定のプロジェクトへの参加を通じて「ハッカー文化」の社会的理解を身につける必要がある。そうした不文律を通して『バザール方式』の参加者は、プロジェクトに貢献することになる。

⁹⁷ エリック・スティーブン・レイモンド 著 山形浩生 訳『伽藍とバザール』、光芒社、1999 年、p.76

⁹⁸ エリック・スティーブン・レイモンド 著 山形浩生 訳『伽藍とバザール』、光芒社、1999 年、p.60

⁹⁹ 同上 pp.104-106

ハイレッド・センターは、匿名性を旨としていながらも、実際に芸術行為に関わってきた人々は、当時の前衛芸術界の中でも極めて限られた人々であった。そうしたハイレッド・センターへの参加者（《シェルター・プラン》等の観客も含めて）の多くは、ハイレッド・センターの芸術行為を何らかの形で経験しているか、「草月アートセンター」や「内科画廊」といった当時の芸術の拠点に寄り集まることで、赤瀬川の言うところの、ハイレッド・センターの「暗黙の见えない条約」を共有していた。ハイレッド・センターも『バザール方式』も共に、参加者にある一定の共通理解があってはじめてプロジェクトに参加するに至る。

④命令や規律という原理ではなく、共通の理解という原理に基づいて行動する

『バザール方式』においては、③で述べたように、技術的知識の他に「ハッカー文化」への社会的理解という共通の理解によって、効果的な協働を果たしている。そこには上意下達の権力関係に基づくリーダーシップは存在せず、あくまで参加者個人の自由意志に委ねられた自発的な協力体制である。エリック・レイモンドはこれを、「多くの重なり合う意思による真剣な努力」と呼んでいる¹⁰⁰。

本章までに考察した、ハイレッド・センターの諸活動のいかなる側面においても、「公式要員」「非公式要員」を問わず、すべての参加者の間でも、命令したり、指令したり、罰したり、といった特定の人物の行動を確認することはできない。つまり、ハイレッド・センターにおいても、命令や規律といった上意下達の権力関係は行動の原理にはなりえなかったといえる。また、すでに述べたようにハイレッド・センターもまた参加者の間にハイレッド・センターの芸術行為に対する一定の共通の理解があり、それに基づいて芸術行為に協力したり、能動的な観客となったり、時には批判という形の提案を行うといった、具体的な行動を起こしていた。『バザール方式』とハイレッド・センターは、上記のように集団における行動原理という側面においても類似が認められる。

4-1-3.ハイレッド・センターと『バザール方式』の相違点

¹⁰⁰ 19世紀ロシアのアナキスト、クロポトキンの『ある革命家の回想』からの引用による。エリック・スティーブン・レイモンド著 山形浩生 訳『伽藍とバザール』、光芒社、1999年、p.52

以上では、ハイレッド・センターが現代的な協働のあり方である『バザール方式』との比較を通して、4つの側面から類似性を検討することで普遍化への道筋をつけることを試みた。その結果、主に「共通の理解」というある種の限定性と、上意下達ではない行動原理という面でハイレッド・センターと『バザール方式』は共通していることが明らかになった。したがって、ハイレッド・センターは、周縁の人物との協働のあり方において、現代の情報論と結びつく可能性があると考えられる。『バザール方式』の理論は、「Linux」をはじめとする大規模で複雑なソフトウェアが無数の人々の自由な協働によって形作られており、なおかつそれが破綻する兆しがないという事実を体系的に論じた点で画期的であった。ハイレッド・センターは、それに順ずるような大規模なプロジェクトの実現を待たずして活動を終えてしまったが、その集団のあり方は、より多くの人々を巻き込んだ大規模なプロジェクトにも対応可能なものであった可能性もあると考えられる。

ここまで、ハイレッド・センターと『バザール方式』の間の類似性を論じてきたが、両者の間にはインターネットという媒体の有無ということ以上の相違点がある。それは、『バザール方式』が情報化社会における一定のまとまりをもった文化として現れたことに対して、ハイレッド・センターの集団のあり方は、「反芸術」という大枠の芸術運動から生まれた多様なグループの一形態にすぎないことである。次節では、ハイレッド・センター以外の「反芸術」の美術グループについて言及することで、「反芸術」的動向におけるハイレッド・センターの集団のあり方の位置づけを行う。

4-2.「反芸術」的動向の美術グループにおけるハイレッド・センターの位置

「反芸術」の美術グループが、おしなべて上記のような集団の特徴を有していたとは考えられない。ハイレッド・センターに限らず、「反芸術」の美術グループは、それぞれが特徴的な性格を持っていた。それぞれのグループは、規模、地域、文化的背景、などの点において全く異なった背景を有しており、本論でハイレッド・センターに対して試みたような、人的交流という観点からの集団の考察がどこまで有効であるかは定かではない。したがって他の美術グループとの比較を行うためには、各美術グループの緻密

な分析を待たなければならない。

しかし、その中でも、上で考察したようなハイレッド・センターの集団のあり方とは、はっきりと異なる集団のあり方をとっていたグループ群を指摘することはできる。本項では、他の「反芸術」の美術グループが持っていた、ハイレッド・センターとは明らかに異なる特徴として、メンバーシップの基準の明確であり、特定の中心人物の影響度合いが強い美術グループをいくつか指摘することで、「反芸術」的動向の美術グループ群におけるハイレッド・センターの位置づけを明確にする。

4-2-1.メンバーシップの基準が明確なグループ

「反芸術」の多くのグループには、ハイレッド・センターとは異なり明確なメンバーシップの基準を有していたグループもあった。たとえば、〈具体美術協会〉は、グループの中心人物による、美術展でのスカウトや、リーダーである吉原治良の「弟子」になるというかたちでメンバーはグループへの加入を果たした。また、筑豊の労働者による生活互助会的な性質をもっていた〈九州派〉は、メンバーが毎月「会費」を支払うことを義務付けることでメンバーシップを明確にしていた¹⁰¹。同様の「会費」制度は上記の〈具体美術協会〉にも確認できる。明確なメンバーシップを規定して、参加者をグループに囲い込むということは、ハイレッド・センター以外の多くの美術グループに共通することである。

4-2-2.特定の中心人物の影響が強いグループ

ハイレッド・センターには、全体の動きを指示するような特定の中心人物はいなかった。しかし、他の「反芸術」の美術グループには、多くの場合特定の中心人物が存在する。先に挙げた〈具体美術協会〉では、リーダーの吉原治良がグループの中心人物であった。吉原はグループの進むべき方向性や対外戦略、展覧会での作品の展示の順番にいたるまで〈具体美術協会〉のすべてを決定してきた¹⁰²。〈九州派〉には、決議で決まった正式な代表者はいなかったが、桜井孝身と菊畑茂久馬がそれぞれ主張する組織のあり方をめぐって、常に両陣営が対立する内部抗争が行われていた

103。

4-2-3.「反芸術」の美術グループの多様性

上記で挙げた「反芸術」の美術グループを概観するだけでも、ハイレッド・センター以外の美術グループが、それぞれ全く異なる行動原理で集団を形成していたことが窺える。ハイレッド・センターの集団のあり方は、決して「反芸術」的動向における美術グループの主流ではなかった。多くの美術グループは、同じ「反芸術」的動向において活動していながら、ハイレッド・センターとは、全く異なる集団性を有していたと考えられる。なお、本論はこうしたグループが創造性を持っていなかったことを主張するものではない。むしろ、ハイレッド・センターとは異なる形で、特異な創造性を発揮していたからこそ、美術史上に名前が残ったのであり、「反芸術」の美術グループのシステムとしての集団のあり方の多様性を示すものとして捉えるべきである。ハイレッド・センターが『バザール方式』との類似で語ることができるのであれば、他のグループに対しては、おそらく別の領域の類似例を検討するべきだろう。

小括

本章では、まずハイレッド・センターの集団のあり方と、ソフトウェア開発の手法である『バザール方式』との類似点を指摘した。『バザール方式』は、ハイレッド・センターと、①前提としての強力なアイデアが存在する、②第三者がプロジェクトに対して問題点を指摘、訂正を促してきて、それをある程度受け入れる素地がある、③参加者に基本的方針・方法・規則が共有されている、④命令や規律という原理ではなく、共通の理解という原理に基づいて行動するという点で共通していることが明らかになり、現代の情報論と結びつく可能性を指摘した。その後、ハイレッド・センター以外の美術グループに言及することで、「反芸術」的動向における美術グループの集団のあり方の多様性を示した。

¹⁰¹ 菊畑茂久馬『反芸術綺談』、海鳥社、2007年、p.46

¹⁰² 平井章一 編『「具体」ってなんだ？ 結成 50 周年の前衛美術グループ 18 年の記録』、美術出版社、2004年、p.21

¹⁰³ 菊畑茂久馬『反芸術綺談』、海鳥社、2007年、p.47

おわりに

最後に、これまでの考察をまとめながら、冒頭で述べた論文の目的意識に対してどのような結論を得たかを確認するとともに、今後の展望を述べる。

本論はハイレッド・センターのグループを取り巻く人的交流が彼らの芸術上のアイデアを実践する上で、どのように働いていたかを明らかにすること、およびハイレッド・センターの集団のあり方の普遍化への検討を行うことを目的としてきた。

第1章においては、「反芸術」的動向における人的交流のもっていた意味や当時の美術グループの大枠を検討するために、1960年前後の時代背景と、美術的動向を把握してきた。

その中で、「反芸術」における人的交流は、作品を作品と立ち現すためのシステムであるという意味において考察の意義があることを確認した。また、アンフォルメルやハプニングの隆盛が「反芸術」的動向における美術グループの結成を後押ししたこと、そうした美術グループが社会運動のただ中で存在していたにも関わらず、政治的なイデオロギーを持たない従来になかった新しいグループ群であったことを確認した。

第2章ではハイレッド・センターの芸術行為に直接的に関与した第三者を時系列に沿って概観した。その上で、その都度の芸術行為によって参加者にばらつきが確認できるという意味において可変的ではあるが、そうした第三者はかなり限られており、また、第三者が関わる芸術行為自体もかなり限られるということから、ハイレッド・センターの集団のあり方における可変性はある種限定的なものであったことを把握した。また、「公式要員」以外の人物の関わりが集約された芸術行為として、《第5次ミキサー計画》、《第6次ミキサー計画》、《シェルター・プラン》、《首都圏清掃整理促進運動》が挙げられることを把握した。

第3章においては、これまで一概に語られてきた、ハイレッド・センターの集団のあり方の経時的変化を、「アートワールド」モデルによって、参加者の役割を特定すると共に、参加者の背景にある人脈や、芸術の拠点进行分析することで明確にした。その結果、人的交流という側面からハイレッド・センターは、①「自立学校」に關与する批評家、

知識人から、「美学的判断」やグループの方向性に関するバックアップを受けていた時期 ②草月アートセンターを背景とするレベルの高い「鑑賞」者を動員することで芸術行為を成立させていた時期 ③ハイレッド・センターの「規則」を共有する場としての内科画廊を拠点として、芸術行為の「規則」を共有した者たちとの協働を実践した時期 という三つの時期に分類でき、それぞれの時期における「場」がハイレッド・センターの参加者の間で、ハイレッド・センターの芸術行為や、前衛芸術に対する共通の理解を得るための基盤となっていたという一定の結論を得た。

第4章では、まず以上の分析で浮かび上がった集団としてのハイレッド・センターの特徴と、現代における画期的なソフトウェア開発手法である『バザール方式』と、「共通の理解」というある種の限定性と、上意下達ではない行動原理を有しているという面で類似点を指摘することで、集団としてのハイレッド・センターを普遍化するための道筋を示した。そして、「反芸術」的動向においてハイレッド・センターと著しく異なる集団性を有していた美術グループに言及することで「反芸術」の美術グループの多様性を示した。

近年、戦後日本における前衛芸術が再び注目を集め、その活動の詳細なアーカイブ化が進められている。それに伴い今後さらに「反芸術」の美術グループの活動の詳細が明らかになってくることが予想される。また同時に、組織や社会集団を対象とした分析手法も、ネットワーク分析の分野を中心に多様化している。こうした現状から、今後「反芸術」の美術グループに対しても、構造的な分析が可能になるだろう。

「反芸術」的動向におけるグループ群は、美学的な見地のみならず、集団のあり方そのものについても、注目する価値があると考えられる。本論では、ハイレッド・センターというグループを考察することを通じて、その一端を示してきたつもりである。ハイレッド・センターの集団性をさらに普遍化するには、「反芸術」の美術グループを全体として類型化する必要があるだろう。そのために、本論では多様性を示すにとどめた、ハイレッド・センター以外の「反芸術」の美術グループの集団面からの考察を今後の課題としつつ論を終えたい。

参考文献

- 赤瀬川原平 『全面自供!』、晶文社、2001 年
赤瀬川原平 『東京ミキサー計画 ハイレッド・センター直接行動の記録』、ちくま文庫、1994 年
赤瀬川原平・山下裕二 『日本美術応援団』、ちくま文庫、2004 年
赤瀬川原平 『反芸術アンパン』、ちくま文庫、1994 年
赤瀬川原平・尾辻克彦 『東京路上探検記』、新潮文庫、1989 年
赤瀬川原平 『芸術原論』、岩波書店、1991 年
秋山祐徳太子 『通俗的芸術論 ポップ・アートのたたかみ』、土曜美術社、1985 年
秋山祐徳太子 『泡沫楽人列伝-知られざる超前衛-』、二玄社、2002 年
大宮知信 『スキャンダル戦後美術史』、平凡社、2006 年
菊畑茂久馬 『反芸術綺談』、海鳥社、2007 年
黒ダライ児 『肉体のアナーキズム 1960 年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』、グラムブックス、2010 年
暮沢剛巳 編 『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』、フィルムアート社、2002 年
榎木野衣 『日本・現代・美術』、新潮社、1998 年
榎木野衣 『戦争と万博』、美術出版社、2005 年
塩見允枝子 『フルクサスとは何か 日常とアートを結びつけた人々』、フィルムアート社、2005 年
篠原有司男 『前衛の道』、美術出版社、2006 年
嶋本昭三 『芸術とは、人を驚かせることである』、毎日新聞社、1994 年
白川昌夫 編 『日本のダダ 1920-1970 (増補新版)』、水声社、2005 年
「草月アートセンターの記録」刊行委員会 『輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録』、フィルムアート社、2002 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
谷川晃一 『アール・ポップの世界』、廣松書店、1985 年
谷川晃一 『毒曜日のギャラリー』、リプロポート、1985 年
谷川晃一 『戦後風景と美術 傷ついた地平線』、風媒社、1995 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
千葉成夫 『現代美術逸脱史 1945~1985』、晶文社、1986 年
平井章一 編 『「具体」ってなんだ? 結成 50 周年の前衛美術グループ 18 年の記録』、美術出版社、2004 年
平田実 『ゼロ次元 加藤好弘と六十年代』、河出書房新社、2006 年
平田実 『超芸術 前衛芸術家たちの足跡 1963-1969』、三五館、2005 年
横尾忠則 『横尾忠則自伝「私」という物語一九六四-一九八四』、文藝春秋、1995 年
ヨシダヨシエ 『修辞と飛翔 現代画家の想像力』、北宋社、1993 年
書籍 (一般)
今井賢一・金子郁容 『ネットワーク組織論』、岩波書店、1988 年
岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一 編著 『戦後日本スタディーズ①40・50 年代』、紀伊國屋書店、2009 年
岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一 編著 『戦後日本スタディーズ②60・70 年代』、紀伊國屋書店、2009 年
エリック・S・レイモンド 著 山形浩生 訳 『伽藍とバザール』、光芒社、1999 年
榊原清則 『経営学入門 (上)』、日経文庫、2002 年
榊原清則 『経営学入門 (下)』、日経文庫、2002 年
ステファン・P・ロビンス 著 高木晴夫 訳 『組織行動のマネジメント』、ダイヤモンド社、1997 年
トーマス・W・マローン、ロバート・J・ローバチャー著 ダイアモンド社編集部 訳 『e ランス経済の台頭』、ダイヤモンド社、2007 年
西口敏宏 『遠距離交際と近所づきあい-成功する組織ネットワーク戦略』、NTT 出版、2007 年
ハワード・S・ベッカー著 村上直之訳 『アウトサイダーズ ラベリング理論とはなにか』、新泉社、1978 年
ポール・グレーム 著 川合史郎 監訳 『ハッカーと画家 コンピュータ時代の創造者たち』、オーム社、2005 年
若林直樹 『ネットワーク組織 社会ネットワーク論からの新たな組織像』、有斐閣、2009 年
Becker,Howard S,1972."A School Is a Lousy Place to Learn Anything In."American Behavioral Scientist 16:85-105
Becker,Howard S,1982.Art Worlds, University of California Press.
William A.Marotti, 2007"Sounding the Everyday:the Music

group and Yasunao Tone's early work", Yasunao Tone: Noise
Media Language, Errant Bodies Press,

西口敏宏「松本あすかという作品・ネットワーク論で見るある芸術家の魂の遍歴」、『一橋ビジネスレビュー57巻2号』、東洋経済新報社、2009年

加治屋健司「日本のアートプロジェクト その歴史と近年の展開」、『広島アートプロジェクト2009「吉宝

丸』、広島アートプロジェクト2009、2009年、pp.261-271

加治屋健司「アートプロジェクトと日本—アートのアーキテクチャを考える」『広島アートプロジェクト

2008』、広島アートプロジェクト2009、2009年、pp.129-135

「特集：日本近現代美術史」『美術手帖』2005年7月号、美術出版社

「特集：芸術家・赤瀬川原平」『美術手帖』2004年8月号、美術出版社

高野慎三「『回想の川仁宏』を読んで」『あいだ』2003年7月号、「あいだ」の会

今泉省彦「『追悼』回想の川仁宏：補記」『あいだ』2003年6月号、「あいだ」の会

今泉省彦「『追悼』回想の川仁宏（Ⅲ）」『あいだ』2003年5月号、「あいだ」の会

今泉省彦「『追悼』回想の川仁宏（Ⅱ）」『あいだ』2003年4月号、「あいだ」の会

今泉省彦「『追悼』回想の川仁宏（Ⅰ）」『あいだ』2003年3月号、「あいだ」の会

黒ダライ児「1960年代日本のパフォーマンス研究Ⅰ 文化としての『ゼロ次元』・序章への走り書き」『鹿

島美術研究 年報』第18号別冊 鹿島美術財団 2001年 pp.362-376

宮田有香「『連載』「内科だった 画廊だった」ふたたび〈内科画廊—'60年代の前衛展〉開催まで①～

②③」、『あいだ』2000年11月号～2003年11月号、「あいだ」の会
今泉省彦「絵描き共のへんてこりんなあれこれの前説1～20」、『あいだ』2000年1月号～2001年10

月号、「あいだ」の会

「赤瀬川原平 特集」『機関』14号、海鳥社、1987年

「特集 1960年代—現代美術の転換期Ⅲ」『現代の眼』1982年2月号、東京国立近代美術館

「特集 1960年代—現代美術の転換期Ⅱ」『現代の眼』1982年1

月号、東京国立近代美術館

「特集 1960年代—現代美術の転換期Ⅰ」『現代の眼』1981年12月号、東京国立近代美術館

「百花斉放・作家の眼 座談会 出席 菊畑茂久馬/高松次郎/刀根康尚/吉村益信」『美術手帖』1971年12月号、美術出版社、pp.70-93

「『千円札裁判』における中西夏之証言録（二）」『美術手帖』1971年11月号、美術出版社、pp.201-224

「『千円札裁判』における中西夏之証言録（一）」『美術手帖』1971年10月号、美術出版社、pp.89-112

今泉省彦「ハイレッドセンターにふれて」『美術手帖』1971年10月号、美術出版社、pp.75-85

ヨシダ・ヨシエ「戦後前衛所縁の荒事十八番 〈九州派〉の英雄たち」『美術手帖』1971年10月号、美術出版社、pp.222-230

石子順造「『特別記事』ハイレッドセンターにみる美術の〈現代〉」『美術手帖』1971年8月号、美術出版社、pp.184-199

ヨシダ・ヨシエ「戦後前衛所縁の荒事十八番 〈読売アンパン〉轟沈す」『美術手帖』1971年7月号、美術出版社、pp.250-258

ヨシダ・ヨシエ「戦後前衛所縁の荒事十八番 狂乱の〈ネオ・ダダ〉」『美術手帖』1971年6月号、美術出版社、pp.192-200

ヨシダ・ヨシエ「戦後前衛所縁の荒事十八番 停止した〈時間派〉の時間」『美術手帖』1971年5月号、美術出版社、pp.204-211

「足立正生インタビュー・3 加藤好弘・けんらんたる白日の韜晦儀式」『美術手帖』1971年3月号、美術出版社、pp.144-157

中原佑介「法律は観念や幻想を裁きうるか？」『美術手帖』1967年4月号、美術出版社、pp.14-15

「模型千円札事件公判記録」『美術手帖』1966年11月号、美術出版社、pp.137-168

宮川淳「反芸術 その日常性への下降」『美術手帖』1964年4月号、美術出版社、pp.48-57

針生一郎「アンデパンダンその後」『美術手帖』1964年1月号、美術出版社、p.120

宮田国男「必要なのは内科であって外科ではない」『美術手帖』1964年1月号、美術出版社、pp.56-57

中原佑介「新人登場 赤瀬川原平」『美術手帖』1963年2月号、

美術出版社、pp.76-77

「消えろ！既成芸術 アバンギャルド3人男の近況」『芸術生活』

1962年10月号、芸術生活社、pp.104-107

展覧会カタログ（開催年順）

『「具体」・日本の前衛18年の軌跡』、国立新美術館、2012年

『フルクサス展・芸術から日常へ』、うらわ美術館、2004年

『日本美術の20世紀』、東京都現代美術館、2000年

『アクション 行為がアートになるとき 1949-1979』、東京都現代美術館、1999年

『メビウスの卵展』、O美術館、1999年

『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998-磯崎新とホワイトハウスの面々-』
展、大分市美術館、1998年

『草月とその時代 1945-1970』、芦屋市立美術博物館、千葉市美術館、1998年

『日本の夏-1960-64』、水戸芸術館、1997年

『日本の美術・よみがえる 1964』、東京都現代美術館、1996年

『赤瀬川原平の冒険 脳内リゾート開発大作戦』、名古屋市美術館、
1995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

『1960年代・現代美術の転換期』、東京国立近代美術館、1981-82
年

加治屋健司「東京アートプロジェクト・読売アンデパンダン展以後
のアートと社会」、東京アートポイント計画、2009年、
<http://www.bh-roject.jp/artpoint/essay/091215-01.html>

(2011.04.15 入手)

金子遊「金子遊のこの人に聞きたい Vol.13 飯村隆彦（映画作家）
インタビュー前編『六〇年代の実験映画とニューヨーク時代』 August.28.2010
更新 <http://eigageijutu.com/article.160835098.html> (2011.09.23
入手)

アリス・モード・ロクスビー、島田美子「現代思潮社・美学校関連
略年表」<http://www.bigakko.jp/archive/nenpyo.html>(2012.12.08
入手)