

…人と車とがより多く集合している場所だけが「ゼロ次元」全裸儀式集団の会場となり、僕は「街を強姦」し始めた。裸のかたまりが走り出すと、車も人もビルも、高度成長をめざす都市全体が、スローモーション映画のようにゆっくり動きを停めて、人間の美しい肉体にギョッとしながら見物しているのを僕の肉体が直視した。僕達が走る時、街の全ての物事も僕達と同じように裸の素顔を露出した。実に僕達の肉体を「東京の街」が見つめる「視線」の中に、その銀座が身にまとっている外皮がアツと脱がされ、その正体を「東京見物」したいがために「ゼロ次元」は「裸」になったのが本音である。(加藤好弘 註1)

1 歴史の膨大な空白

1950年代後半から日本の美術は大きな転換期を迎え、それに伴って日本各地に若手作家による「前衛美術」のグループが次々と結成されたことはよく知られている。その発信源のひとつが「読売アンデパンダン展」(註2)であり、誰でも出品できる民主制と表現の自由(当初の理念としては!)、無名の地方作家でも一躍美術評論家に見いだされ全国紙に掲載される機会を与えたこの展覧会において、1960年頃からその終了までの間に過激化していった「反芸術」傾向は、1960年代美術の多様な実験へと展開していったのである。

しかし読売アンデパンダン展が1963年を最後に終了し、はげ口を失った若手作家の無法なエネルギーがどこに向かったかについてはこれまでの日本戦後美術史の中では十分に語られていないように思える。作家・評論家による自主アンデパンダン展(註3)はその部分的・一時的な受け皿になったにすぎず、たとえば、戦後日本美術史としては画期的な労作である千葉成夫の著作(註4)や、アレクサンドラ・モンローによる展覧会とその図録(註5)にしても、ポスト読売アンパンの動きは、ハイレッド・センター、ポップ・アート傾向、日本概念派、もの派、あるいは土方巽の舞踏へとある種の飛躍をもってつなげられてしまうのである。それに対し、読売アンデパンダンの無法性をより直接的に継承したのは、これまでの美術史でほとんど語られることのない

かったパフォーマンス系の個人・グループの作家たちではないかと私は考える。

その作家とは、ここで述べる「ゼロ次元」を筆頭に、ダダカンこと糸井貫二、秋山祐徳太子、水上旬らの個人、クロハタの松江カク、ビタミン・アートの小山哲生、告陰の末永蒼生などのグループの、街頭や舞台でのパフォーマンスを展開した作家たちのことである(註6)。これらの作家をここで「60年代儀式系作家群」と呼ぶとして、これらの作家群を「ポスト読売アンパン」の後継として認知するのが困難であるのは十分な理由がある。まずパフォーマンスであるため写真・映像・証言(そしてその出版)というメディアなしには研究対象として共有されることがないこと(その例外が赤瀬川原平という稀代の書き手にめぐまれたハイレッド・センターということになる)。また、あまりにも下品・卑俗・猥褻・不可解・不合理な外見のために、欧米美術の歴史や理論に参照することで美術現象を説明する美術評論家、あるいは作品の現存とその比較を根拠とする美術史家によっては無根拠的なうえに生理的・感覚的にも拒否されてしまうことは、ゼロ次元のリーダーだった加藤好弘の次のような発言からも想像できる。「『儀式とは何さ』と云っても『女人とはなぜ割れ目があるのよ』と同じなんで『やりたいからやるの』と云うしかない。ちょうど女人の生理日の様に定期的、又は予告なしの不定期にそんなワズラワシ事がオコッテ来ちゃうわけ。(註7)その結果、「あまりに扇情的なエゲツナイ出し物に、同じ会場でゼロ次元と一緒に出演する者達がいなくなりました。ある美術評論家などはオビエおののいてしまっただけは本物の気痴害だとさげび皆にふれまわった。(註8)実際、この当時はマスコミで大きな影響力を持っていた美術評論家の中でもゼロ次元への支持を明らかにする者はほとんどなく、その結果、日本の前衛美術研究が多少ともすすんだ今日にいたるまで、ゼロ次元らの「60年代儀式系作家群」は美術史の中に場所を得ていないのである(註9)。

その反面、ゼロ次元は、当時の大衆週刊誌などのメディアには驚くべき頻度で登場している。1965年から1970年の間、週刊誌に登場した回数は、私が把握したものだけで50回を越え、最多の1968年には20回におよぶ。その多くはゼロ次元の行為に

何も共感も理解(の努力)も前提としないもので、グラビアページを視覚的なインパクトのある写真で埋めるためにエロ・グロ・ナンセンスの風俗としてとりあげていたにすぎないことは、その記事のタイトルにも見てとれる。「東京の空の下で乱痴気騒ぎ 現代の商魂 異様な裸の儀式に狂じる前衛芸術家集団」(註10)さらには「ぼるの集団」(註11)というように。

しかし、ゼロ次元の周囲にいた美術・映画作家や映画評論家、写真家たちには、ゼロ次元こそがこの時代の最も過激な表現集団であることを回想する者は少なくないし、現時点でゼロ次元の写真・映像記録、主導者である加藤好弘の当時の言説にふれてみても、相当に衝撃的である。実際、ここで詳細に検討する余裕はないが、ゼロ次元の表現行為が、その集団性、肉体の露出、都市空間での発表、大がかりな仕掛け、前近代的な卑俗さ、そして驚異的な回数において、1950年代後半から日本美術史に登場したいかなるパフォーマンスとも隔絶した突出しているのは確かである。唯一比肩しうるのは「舞踏」だろうが、「舞踏」が多くの文化人の支持を受け「芸術」へと回収されたのに比し、ゼロ次元は、独特の様式や方法論を持ちながらも、「芸術」どころか「文化」の外縁部にとどまった。しかも、他の多くの日本美術における実験とは異なり、欧米における影響源も見出しにくく、むしろ60年代後半における欧米や日本での対抗文化を先駆けていることも忘れてはならない。

本論の目的は、「60年代儀式系作家」の中でも特にゼロ次元に焦点をあてて、戦後最大のパフォーマンス集団であったといえるこのグループの活動に一貫して見られるいくつかの論理を抽出してみることである。それによって、このゼロ次元が持っていた、1960年代の日本で、ギャラリー、コンクール、国際美術展への参加、公立美術館の開館などによって次第に確立されつつあった「現代美術」のシステムにも、「反逆から様式」(註12)になった反体制的な若者の文化とも一線を画す、いわば日本におけるアヴァンギャルドの自己批判としての志向、そしてその結果としての、欧米で確立された(とされる)「現代美術」という価値基準によっては測ることのできない、ゼロ次元に内在していた身

知覚の襖 都市空間における「ゼロ次元」の儀式

黒ダライ児

体・行為表現の可能性を明らかにできればと思う。

2 ゼロ次元儀式的諸相 共時的に

「ゼロ次元」の発生から解体に至る過程については、重複を避けるために拙稿(註13)を参照していただきたい(ただしそこでは最近の調査で明らかになりつつある創生期の記述を欠いている)。ここで用いる時期区分はその拙稿におおむね従う。つまり、原ゼロ次元 = 1960-62年、初期 = 1963-64年、中期 = 1965-68年、反博(反・万国博覧会)期 = 1969年、末期 = 1970-72年とする区分である。ここでは「初期」から「中期」すなわち1963~68年の間のパフォーマンス、彼らの言葉でいう「儀式」を中心に、そこに見られる表現上の特徴を、所作、衣装と小道具、および発表場所について整理してみた。

A 特徴的な所作のレパートリー

A-1 男女を問わず一列(前後または左右)に並んで、軍隊の敬礼風に片手をあげてゆっくり歩く。しばしば「儀式」の導入部に使われる。代表的な所作だが、中期以後のものか。

A-2 男たちがいっせいに右(左)手・右(左)足を同時に出す「ナンパ」の動き(註14)で足を高くあげて「ホーイ、ホーイ」というかけ声に合わせて、軽く飛びはねて歩く。あるいは、腕を振ったり両手を上げて、軽くスキップしながら歩く。

A-3 A-2の途中で大きさのけぞってひっくり返り倒れ身体が折り重なる、また足を高く上げて広げる。または男どうして正面から衝突して倒れて同様の動作をする。

A-4 男たちが四つん這いになって進む。また、頭を下げて四つん這いになって並び、その尻にロウソクや花火を結びつけて火をつける。これはゼロ次元の異様さ・下品さを強烈に印象づける、最も有名な(というか悪名高い)ポーズであり、加藤はこの姿勢を「尻蔵界」と称する。しばしば「儀式」の最終場面で使われる。

A-5 男たちが着衣または裸体で並んで寝ころがる。加藤は「寝体」と称する。しばしばその上(男が向きを変えて腹と背中との両方)を裸体の女が歩く。末

期ゼロ次元儀式的集大成である映画の題名となった日本神話「いなばの白うさぎ」のワニザメとその上を渡る兔を思わせるが、実は1963年夏の名古屋平和公園での初の全裸儀式から続く長命のレパートリーである。

A-6 男が裸でうずくまった姿勢でつながったまま進む「芋虫コロコロ」。また立ったままヒモでつながって歩く「電車ごっこ」。どちらも日本でよくある子供の遊びであり、また男たちが輪になって手で隣の者に何かを連続して受け渡す、映画『シベール』(註15)に出てくる仕草も子供の遊びを思わせる。

B 衣裳、小道具

B-1 西洋服

モーニング、ビジネススーツにネクタイ、丸形シルクハット、西洋人男性の仮面(石膏デッサンで使う「アグリッパ」像からプラスチック型で作ったもの)

B-2 戦争・労働の出立ち

ゲートル、防毒面、鉢巻き

B-3 背負うオブジェ

等身大の人形、本物の幼児(加藤の息子)、唐草模様の風呂敷、その他制作されたオブジェ

B-4 身体にはりつけるもの

サロンパスや荷札。ミイラ状に全身に巻く包帯もここにに入れてよいかもしれない。

B-5 布団

四隅を持って歩いたり、ギャラリーや電車の中に敷いたり、巻いて背負うなど、頻出する重要な小道具。

B-6 伝統的な儀式・芸能を思わせる小道具

紅白の縄(註16)、裸の上にたすきがけにされたり体を縛るなど。日の丸入りの扇子。どちらも歌舞伎の小道具や能の装束、落語・漫才などの大衆芸能の設定を思わせる。白足袋。当時の日本人でもめったに着ない和服のときにしか履かないので、これも芸人を連想させる。また寺院の祭壇や伝統的なお祭りを思わせる蠟燭や花火も、「ハレ」の場にかかわるものとしてここに入れる。

B-7 生理的なオブジェ

ホース、透明プラスチックの筒、産婦人科の診察台など。布団を丸めてビニールで縛ったものも同

Fig.1 様の印象を与える。

B-8 その他

白手袋、女性用パンティ、コルセット、雨傘、石鹸の泡など。

C 場所

C-1 美術展会場(美術館、ギャラリー)

C-2 都市空間の繁華街(名古屋・栄、Fig.2 東京・銀座、新橋、新宿、渋谷など)

C-3 公衆浴場、キャバレーなど有料の娯楽・遊興施設

C-4 演劇・コンサート用ホール

C-5 都市の中または周辺部の自然の中(墓地、宗教公園、海岸、温泉地など)

C-6 その他(電車内、映画スタジオ、紛争中の大学など)

これらの所作と衣裳・小道具が組み合わされた「儀式」に共通して見られるのは下記のような特徴である。(なおCの場所の差異はゼロ次元の儀式的性格を考えるうえで重要であるがここでは簡略化のためにひとまず無視する。)

1) 「舞踏」と異なり、特別な肉体の訓練・技術を必要としないこと。それによって、その時々で様々なメンバーを交替・増減させることができ、他の美術作家、新宿にたむろするヒッピー、学生運動家などの参加を得やすかった。「演技」とか「舞踊」というよりは、加藤の言葉にあるように、「体操」(註17)に近いところがある。

2) 単独で行われた行為は少なく、数人から数十人の集団が身振りを合わせることによって雑多な都市でも空間的な塊としての威力を発すること。特に岩田信市が参加しているときには、加藤よりもいっそうリズム合わせや様式的な統一性を求めたという(註18)。逆にいえば、個人の顔・体格・動きの特徴を消した匿名性が求められたともいえ、仮面Fig.3 や「尻蔵界」ポーズも無個性化を表している。

3) 演劇的な性格の強い松江カク(註19)、政治風刺的な秋山祐徳太子(註20)らと比べても、ストーリー性・寓意性に乏しく、上記の所作・小道具を、図解・時間進行入りの加藤の演出に従って、繰り返し行ったこと。その意味では「儀式」という呼称はふ

さわしいものであり、アレゴリー的というよりシボルの的である。

4) 2)で述べた肉体の圧倒的な現前、塊としての自己主張とともに、「這いずり」およびA-3のように、肉体の運動の失調、停止、さらには、A-4、5およびB-4のような無力化・物体化が組み合わされていること。実際に、図抜けた大男である岩田信市を含めてさえも、加藤らの体格はマッチョな肉体的とは正反対の貧弱さをむき出しにしている。B-1の西洋風フォーマル・スーツや西洋人の仮面も、その内側の日本人特有の肉体を隠蔽することによってむしろ強調してしまう。B-2の戦争の出で立ちも、都市という戦場で攻撃からヴァルネラブルな身体を守るものであるし、さらに、B-3、4は、労働者や、幼児を背負って外出する家庭人の身体の日常の情けなさを感じさせる。B-5の布団も、性的な意味あいよりは、「寝体」と関連した身体の弛緩状態のほうを思わせる。ゼロ次元を象徴するポーズ「尻蔵界」も、裸体の女性に踏まれる「寝体」と同様、主体(=顔)を奪われた身体の、受動的で物体化された状態であると見ることができる。

5) 前項と関連するが、裸体・異装・集団による宗教儀式のような非日常を明示する演出にもかかわらず、日本の日常的な生活空間がしばしば併存していること。小道具としてこれを典型的に示すのが、傾にもあげたB-5の布団であり、日本の家庭内空間の情けなさ、汚らしさを象徴する。これも初期から明らかに見て取れる特徴で、ギャラリー内に設定した本格的な茶道具を使った茶室の中で寝転がって観衆が漫画を読むという1963年6月の加藤の個展(註21)や、布団と炬燵がおかれていた1964年11月の内科画廊展(註22)がその例である。また1966年5月の芸術座の舞台でも、加藤の妻子が座り「平凡ナル日常生活を営む」四畳半の部屋と、全身に包帯を巻いた男が女性の局部にゴムホースをさしこんで息を吹き込むなどの異様な振る舞いが共存していた(註23)。後述するように、相互に無関係で時間進行も異なるいくつかの場面・所作を同時進行させることは、写真ではわかりにくい重要な特徴のひとつである。

6) 「ハダカ」=セックスと短絡しがちな大衆週刊誌からの見え方に反し、男女の性行為を直接に指示

する所作や演出はほとんどない(註24)。明らかに性的なモチーフといえるのは1964年の「自動オナー機械」というオブジェに見られる男のマスターベーションであり、また1966年のメーデーで行われた出産儀式(女性性器から赤い蠟燭が出てくる)(註25)。映画作家の演出が加わっているとはいえ『無人列島』(註26)での女の股の間から生まれる儀式集団、前述の『SEX猟奇地帯』(註27)での産婦人科診察台など、女性の出産場面へのオブセッションである。いわば「女性不在の(男の)快楽」と「男性不在の出産」という性行為を欠いた両極が、加藤が指揮したゼロ次元のセクシャリティを特徴づける。女性にいたがられるマゾヒズム的な男性がいかに目立っても、ゼロ次元の儀式を支配するのは男性中心のセクシャリティであり、本質主義の危険を含んだ女性観であった(註28)。

3 加藤好弘にとっての「ゼロ次元」1 同時進行する出来事

では、このように特異かつ膨大な活動歴を残したゼロ次元を駆り立てた動機はいったい何であったか。1960年前後の名古屋の美術・文化・都市の状況と初期のメンバーの美術・文学・宗教研究、加藤とともにゼロ次元という運動体を主導した岩田信市の思想や美意識、高度成長期の東京という都市空間・マスメディアの状況や、日米安保改定反対運動に挟まれた政治状況など、さまざまな要因が考えられるが、ここではあえて単純化して、加藤の発言から、ゼロ次元という言葉の解釈について考えてみたい。

「ゼロ次元」という名称について述べるにはこのグループの発生当時のやや複雑な状況を考えなければならない。というのは、この名称は、儀式集団・ゼロ次元の牽引力だった加藤や岩田の考案したものではなく、1960年6月に名古屋で結成した若手作家グループの名称として川口弘太郎がつけたもので、しかも実際のグループ名は、「ゼロの次に現すもの」という意味の「0次現」だった(註29)。加藤と「名古屋青年美術」の精鋭である元下巖、伊藤孝夫らと、途中から「0次元」と名前を変えた川口グループの小岩高義と岩田信市が合体して先鋭化

し、おそらく1964年に川口が脱退してから(註30)ようやく「儀式集団」としての「ゼロ次元」の名と実が一致するからである。つまり、「ゼロ次元」という言葉がすなわち以後10年以上も使われる過激儀式集団のコンセプトを表すするには留保が必要なのである。

にもかかわらず、ゼロ次元のデビューといえる1963年1月の儀式そのものが、人間そのものを「ゼロ」すなわち幼児の状態に戻すことを示すために「這いずり」をしたというのは、伊藤孝夫の証言(註31)と、当時の重要メンバーだった小岩高義の「街をハイズル事だつて子供の時はよくハイズツたではないのか大人だつていつでも出来ると言う所を見ただけよ(註32)」という一文からしても、名称との整合性を持っている。さらに、前述A-6の子供のように遊ぶ白痴的な男たちの姿にも、人間をゼロの姿に戻すという当初の発想が生きているといえるし、出産場面への加藤のオブセッションもこれと無縁でないかもしれない。

既製の表現を全否定するゼロ化の思考そのものは、20世紀ヨーロッパの芸術思潮、特にダダイズムや、第二次大戦後のジョン・ケージおよびその影響圏の美術家にも見られるものである。ただしゼロ次元が特異なのは、表現主体としての「自我」の否定を、身体としての人間のゼロ化に結びつけたことであろう。さらに、この素朴な発想が長く膨大な実践を生み出すには、加藤や岩田という個人の表現者の、別の内的な必然性の中に求めなければならない。

理論嫌いの岩田信市はゼロ次元についての思想を語ることはほとんどなかった(註33)。ここでは無数の雑誌に登場して執筆・インタビューが残されている加藤の言葉を参考に。ゼロ次元の儀式は1963年1月の「這いずり」が最初と言われているが、実は前年の11月にも「集団混合儀式」(註34)と呼ばれる試みがなされている。次の加藤の発言はこの儀式に関するものであり、前述の中期ゼロ次元の儀式の演出上の特徴がすでに予告されているものである。

「……20世紀的自己エゴの抹殺こそ己の内他者をより遠くへ持ってゆかれる唯一の方法なのだ。(註35)

「……一つのホールに『男色、女色、オブジェぶっわし作業、踊る宗教、茶道、詩朗読、めしうい競争、結婚式、ジャズ、etc.』をいっきよに可能なかぎりユーザーづめ(同時化)させる並列的共時(不確定時次元、0時間化)の所へコントンとぶちまけ圧縮する。なぜなら無意な行為という反人間的感情へ己を解放さしめようとする時に、逆にぬぐってめぐって人間臭(エゴ意識)はより滲み出ずることを知らされる。であるなら俗物(人間臭)に俗物を、俗物として俗をぶち込めてしまう混合図式化を試みれば、圧縮という演出作用は俗(俗+俗+俗+)そのものの集団オブジェ化(俗物形而上学)となる。(註36)

次はゼロ次元中期・末期における加藤の発言である。

「……直線縦軸的な過去未来にわたる芸術史(前衛、後衛)にたいして、我ら尻蔵界曼荼羅界は、横へ横へとひろがる同次元多様極彩色界である。(註37) (1967年)

「歴史は、タテの線で進行していますよね。過去、現在、未来というふうに。われわれは、こういう歴史の線とは関係のないヨコの宇宙を作ろうとしているのさ。人類の歴史から離れた空間にポッカーと一つの宇宙をつくりたいのよ。(註38) (1971年)

以上から推測される、加藤にとっての「ゼロ次元」という語の解釈とは、第一には、先に述べた表現主体である「自我」の放棄であり、第二には、現在の中における過去や未来、複数の主体と複数の出来事、此岸と彼岸、日常と非日常、現実と夢、様々な表現媒体・精神状態・振る舞いの同時的共存であり、第三には、進化論的なモダニズム歴史観に対するはっきりとした拒否の姿勢であったといつてよい。それはいわば、儀式の演出としても、また歴史観としても、通時的な展開を切断し、現在の中に複数の諸文化・諸行為を共時的に見渡す傾向である。

このような観点から、ゼロ次元を特徴づける、「どろくささ」(註39) 宗教儀式や前近代的な祝祭のような、聖性と野卑という両極が出会う、カーニバル的・境界的な身体表現をある程度は説明できるだろう。1960年代末の日本で風俗として一般化した「アングラ文化」には、戦後的価値観に反逆す

る映画・舞踏や演劇において、前近代的で野卑な大道芸のような演出・舞台設定・モチーフが頻出し、加藤もまたその「アングラ文化」の旗手とされていた。さらに1970年代に入って、それまでのゼロ次元演出にも内在していた女神憧憬、タントラや夢解析の研究が加藤の言説を支配するようになると、この変化は、インドやネパールを放浪に行った欧米人ヒッピーたちにも共有された「欧米・近代」対「アジア・前近代」といふ(実は前者に依存した)二元論を想定するオリエンタリズムに陥ってしまう危険がある。しかし少なくとも初期・中期のゼロ次元には、このような二元論的・本質主義的傾向は見いださず、次にくいのである。次にこのことを検討する。

4 加藤好弘にとっての「ゼロ次元」 2 俗なるものの合わせ鏡

そこでゼロ次元の最も重要にして特徴的な発表の場であった、都市空間の中心部で儀式を行うことに関する、冒頭に掲げた加藤の発言にたちかえってみたい。

ゼロ次元は、名古屋の繁華街で、現在の日本ではまず不可能な、多人数による違い儀式を成功させた後、1964年の内科画廊をベースとする新橋周辺での発表からは、名古屋と比べて東京の街の不自由さを自覚させられながらも、果敢に都市空間での発表を続ける。そして裸体・異装・集団の儀式によって、都市の日常空間のただ中に、一時的に「非日常」の時空間を作り出すために、周到的な準備と戦略のもとに、警察の介入を逃れていった。それは単に多くの観衆がいる場を求めたからではなく、「車も人もビルも、高度成長をめざす都市全体」からの「視線」によって行為者が対象化・物体化する身体的・心的な状態に加藤がきわめて強いこだわりを持っていたからである。「私達がモノに化せば化するほど現実には二倍にも三倍にも才客人は四倍にも五倍にももう一つのモノと化して強迫してくる。(中略)危険な生物の生存をゆるさぬ真空次元に一步でも二歩でもシツコクくらいついてそこに生存出来る人類の未開の土地の面積を広げてゆく。(註40)防毒マスクが必要になるこの「真空次元」とは、「現実(経済)と架空(芸術)との空手形が

バランスよく乱発されて(註41)いる時に、「奇行集団と見物集団の接点の裂目(註42)に生まれる。それは前述のような二元論というよりは、前に引用した加藤の言葉を借りれば、「俗+俗+俗+」という、相互にヒエラルキーのない、しかし相互には異様に見える複数の出来事・世界の合わせ鏡。そこでは聖なるものが他者から見れば俗に見え、俗なるものが聖に転換する(註43)の無限連鎖(註43)が生み出す時空間、それこそが加藤にとって、また実際の儀式にとつての、「ゼロ次元」の意ではなかったか。

前述のような儀式の演出自体に盛り込まれた、あまりに日本的な日常性(日本人には「芸術」から排除したい生活臭であり、外国人には日本のエキゾチシズムに見えるもの)も、あくまでもモノとしての身体場であるこの現実世界を基盤としながら、一時的に自らをいわば幽体離脱して見返し、かつ、再び日常世界に帰還するという往復運動を加藤が求めていたことが推測される。そうであれば、「這いずり」はもはや幼児の身体への帰還や地母神的な母性を憧憬することではない。ゼロ次元儀式の特徴4)つまり「肉体の運動の失調、停止、無力化・物体化」は、凡庸で変わることのない日常性から、異世界へと飛翔しながらまたも日常性に帰還する過程の「真空次元」を通過するたびに要請される、自我の再生のための苦行だったのではない。

このような此岸と彼岸の往還運動は、『いなばの白うさぎ』にも表れているし、後年のドラッグ体験、ロック・バンドのセッションへの参加、そして現在も続く夢解読の研究に至るまで、加藤の思想の骨格をなしている。ゼロ次元時代の加藤は、実際には電器製品を扱う会社の社長として安定した収入をもつ勤め人であり、家庭人としても通常の社会生活を営んでいた。であるから、ゼロ次元が「日常を浸蝕しない程度に日常的」であるとする批判(註44)は、むしろゼロ次元の世界観の特質をいいあてたものだろう。彼は自他ともに認める「教祖」ではあったが、ゼロ次元の活動は、近年の日本におけるカルト宗教団体のように一般社会から隔離された生活を強制したり社会秩序自体を破壊するものではなく、日常生活のただ中でいわば「在家として」儀式の実践による身体と意識の改造を追求したと

いってもよからう。そう考えれば、観衆からの理解や相互的コミュニケーションよりも、一貫して組織化・グループ化を志向することによって、行為に参加して初めて共有可能となる心身の状態 加藤はそれを「滝に坊主が打たれる」ことにたとえている(註45) を求め続けてきたことも理解できるかもしれないし、そこに「日常を見返すことなく神秘主義特有のエクスタシーに向かう」(註46)あるいは「幸福な肉体主義者になりつつある」(註47)ように見えてしまう危険も内在していたのである。

ゼロ次元は、高度成長期の日本の都市空間の中に、鎌倉時代の踊り念仏や桃山時代の祝祭、江戸時代の「ええじゃないか」のような、日本史上の転換期に噴出した民衆的・カーニバル的な身体のリズムを、都市化へ加速していく1960年代の日常空間に挿入した。それはいかにエゲツナク、いかに理解不能に見えようとも、今の私たちが生きている日本とは異なる方向にも戦後日本社会が展開可能であったことを示唆する、果敢な試みであったのかもしれない。

調査協力 ししお ベラン

- (1) 加藤好弘「故郷名古屋の栄町で芸術テロリスト全裸集団『ゼロ次元』は誕生した」『裸眼』No.3、美術誌本出版、名古屋、1986年12月、p.7
- (2) 読売新聞社主催によって1949年から行われた無審査・無鑑査の展覧会で、正式名称は「日本アンデパンダン展」であるが、日本美術会による同名の展覧会と区別するために通称「読売アンデパンダン展」といわれる。
- (3) 「アンデパンダン'64」東京都美術館、1964年6-7月や「岐阜アンデパンダン展」。後者は、正式名称は「アンデパンダン・アート・フェスティバル」で、1965年8月、岐阜市民センター、金公園、長良川一帯の川原で開かれた、当時としては巨大規模の展覧会。ここにはゼロ次元、秋山祐徳太子、また池水慶一などが参加している。
- (4) 千葉成夫著『日本現代美術逸史1945-1985』晶文社、1986年
- (5) 横浜美術館学芸部編『戦後日本の前衛美術』読売新聞社、1994年、およびAlexandra Munroe, *Scream against the Sky: Japanese Art after 1945*, New York, Abrams, 1994
- (6) 水上も参加した池水慶一の「ザ・プレイ」は、パフォーマンスというよりも、集団によるスケールの大きなプロジェクトやコミュニケーションの感覚によってこれらと一線を画しているのどとまず除外するが、今の眼で見てきわめて独自にしかつ先駆的な事跡を残したのにはまちがいない。『PLAY 1967-1980』The PLAY、1981年参照。
- (7) 加藤好弘「儀式には割れ目があんのよ」『日本超芸術見本市』パンフレット、ゼロ次元商会、名古屋、1964年8月、p.19 なお原文は「やりたいからあるの」だが、刊行物掲載の加藤の文章は意図的なものかわからない誤植が多く、これ以後の引用も含めて、文意に従って最低限の修正を行った。
- (8) 加藤好弘「ゼロ次元儀式正論物語6」映画評論、映画出版社、pp.80-81
- (9) 榎木野衣「日本・現代・美術」新潮社、1998年「60年代儀式系作家群」について本格的にとりあげたのは、これまでの日本現代美術史の記述への批評意識を通してであるのは興味深いことである。
- (10) 『週刊話題』、日本文学社、1967年10月5日、n.p.
- (11) 『別冊土曜漫画』、土曜出版社、1972年5月12日、n.p.
- (12) ジョージ・メリー著、三井徹訳の『反逆から様式へ イギリス・ポップ芸術論』音楽之友社、1973年)の現題「Revolt into Style」による。(George Melly, *Revolt into Style: The Pop Arts*, London, Doubleday, 1971)
- (13) 黒田雷児(=黒ダイヤ児)『1960年代日本のパフォーマンス研究 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
- (14) 岩田信市「ロック歌舞伎と大須オペラ スーパー1座の生い立ち」『演劇』第43号、1996年11月、御園座、名古屋、p.27
- (15) ドナルド・リチー監督。加藤好弘による図解入りシナリオが残されている。1968年8月撮影。
- (16) 元は岩田信市の「ランニングマン」垂れ幕に使われていたもの。
- (17) 「足立正生インタビュー-3 加藤好弘 けんらんたる白日の詔喚儀式」『美術手帖』美術出版社、1971年3月、p.155 ちなみに「美術体操」という言葉を使っていたのは「クロハタ」の松江カクである。
- (18) 加藤へのインタビュー(2001年5月28日)による。
- (19) 松江カクおよび彼のグループ「クロハタ」の活動については次を参照。高原裕治著、『昭和の絵金鎮魂』近代文芸社、1996年
- (20) 秋山祐徳太子著『通俗的芸術論 ポップ・アートのたかいた』土曜美術社、1985年
- (21) 加藤所蔵の写真記録による。
- (22) 宮田有香所蔵の資料によれば「博物館計画第1次予告展・スイートホーム展(加藤、岩田連鎖個展) また平田実文・写真による次の記事参照。『俺たちの次元 都会人のど肝(傍点)を抜いた奇行集団』、『推理』、双葉社、1965年3月1日、n.p.
- (23) 「珍奇な『ゼロ次元』の儀式に潜入する」『ニュース特報』、双葉社、1967年2月22日、p.20、写真は同p.21および次を参照。「これが映画宣伝?」『週刊新潮』、新潮社、1966年6月11日、n.p.
- (24) 記録で確認できるもので珍しく明らかに男女の性行為を思わせる例としては、『いなばの白うさぎ』の加藤のマンションの域(1970年3月)がある。
- (25) 加藤好弘「ゼロ次元儀式正論物語3」映画評論、映画出版社、1968年8月、p.102、および「特別ルゴ全裸の男女がデパートを走る 秘密団体『ゼロ次元』を徹底追及」『土曜漫画』、土曜出版社、1968年2月2日、pp.39-40
- (26) 金井勝監督。撮影は1969年2月。
- (27) 正式名称は「にっぽん'69 SEX猟奇地帯」中島貞夫監督。1968年7-9月に撮影。黒田はこの映画未見であるが、8ミリフィルムと写真での記録で確認できる。
- (28) 加藤のデッサンに見られる、頭のない女が出産のポーズで股間に筒状の物体を突っ込まれているイメージは、女性の生殖力を礼賛する地母神を思わせる。末期の『いなばの白うさぎ』になると、都市の公衆浴場、自然の中の温泉、海など、水を伴う場所が目立ち、血液や羊水への連想により、出産へのオブセッションと関係しているかもしれない。また男の尻へのオブセッションの割には、ホモセクシャルを思わせる所作・演出は見られない。
- (29) 「名称の直接的なヒントは、その頃手元にあったクリフトン・ファディマン編、三浦朱門訳の『第四次元の小説』という、荒地出版社から出ていた本(黒田注 1959年刊)でした。自分たちは何もないところから出発する。我々には反抗すべき権威もない。参加に値する組織もない。我々が行う美術運動あるいは活動によって得られるであろう地位もない。新しい表現を志す者が参加することに何の制約もない。といった個と個のぶつかり合いの場にしたいということの表現でした。いわば積極的な無とでもいった想いがありました。どこか神の無にたいする僕個人の関心の表れが下敷きになっていたかもしれない。」『ゼロ次元』前史 川口弘太郎に聞く(聞き手・三頭谷鷹史)『裸眼』No.3、美術雑誌『裸眼』編集部、名古屋、1994年9月1日、n.p.
- (30) 1964年8-9月の『日本超芸術見本市』展のパンフレットにはまだ川口が寄稿しているの彼の脱退はこの後か。
- (31) 伊藤孝夫へのインタビューによる(2002年8月25日)
- (32) 小岩高義「ゼロ次元」『日本超芸術見本市』パンフレット、ゼロ次元商会、名古屋、1964年8月、p.4
- (33) 岩田の貴重な発言は下記を参照。岩田信市『『ゼロ次元』発生、活動、パワーの根源』『裸眼』美術誌本出版、名古屋、pp.10-19、および岩田信市著『現代美術終焉の予兆 1970・80年代の名古屋美術界』スーパー企画、名古屋、1995年における三頭谷鷹史によるインタビュー。
- (34) 『99』鈴木孝、宇佐美斉、村瀬邦守編、風媒社、名古屋、1963年8月25日、p.11)では「集団混合男色儀式」加藤個展(1963年6月)の案内状では「音による儀式(集団混合儀式)」。
- (35) 加藤好弘「ゼロ次元」の名を『狂気のナンセンス(無儀行為院)の物語り』機関(形象改メ)vol.9、形象社、1963年、p.20
- (36) 同上、p.21
- (37) 「台風の目の男たち (ゼロ)次元に総反(ケツ)起せよ!」『ニュース特報』、双葉社、1966年2月9日、p.69
- (38) 「珍奇な『ゼロ次元』の儀式に潜入する」、『ニュース特報』、双葉社、1967年2月22日、p.68
- (39) 「ハイレッドセンターの論理がスマートで何んでもわかつちゃっている優等生思想よりも ゼロ次元の素朴で誠実な生活者のぶきつちよでどろくさい思想の方により強烈な何かがあると思うからである。/ハイレッドセンターが前衛貴族だとすれば ゼロ次元は後衛庶民である。」T・S(不詳)『ゼロ次元とその周辺』あさいますお発行・編、『アンドロメダ』No.8、1964年9月、n.p.
- (40) 加藤好弘「ゼロ次元儀式正論物語1」映画評論、映画出版社、1968年6月、p.69
- (41) 同上、p.68
- (42) 同上、p.68
- (43) 「アルーフの扉をひらき焼いて次の四面扉の室へと次々に入ってゆく」またこの室の一つの扉を通してゆけば又四面壁が扉でかこまれ四面に室内が開放されているといった無限サイケデリック(精神拡大展開)(加藤好弘「ゼロ次元儀式正論物語2」映画評論、映画出版社、1968年7月、p.100)というイメージは、襖形式の加藤好弘の近作絵画(ミヅアートギャラリー、2001年)に通じるものがある。麻薬体験を描いたハックスレーの『知覚の扉』をもじって、本論のタイトルとした。いわれないとわかないよね。
- (44) 刀根尚編『ゼロ次元』美術手帖、美術出版社、1971年10月、p.59
- (45) 註1『足立正生インタビュー-3』、p.154
- (46) 註43に同じ
- (47) 匿名(佐藤重臣か)「加藤好弘さま 私の名前は狂気 やさしい呼び名をソウル」、『映画評論』、映画出版社、1969年8月、p.35