

「精神生理学研究所」というオルタナティブ・スペース

Seishin Seirigaku Kenkyujo (Psychophysiology Research Institute) as Alternative Space

鈴木 勝雄(東京国立近代美術館主任研究員)

SUZUKI Katsuo (The National Museum of Modern Art, Tokyo)

1. はじめに

本論の目的は、1969年から1970年にかけて実施された「精神生理学研究所」の活動を、「美術」ジャンル内の議論にとどまらずに、同時代的なカウンター・カルチャーの動向と関連づけながら考察することにある。日本において「概念芸術」が浸透していく草創期の実践例として美術史上登録され、ようやくその本格的な研究が始まりつつある「精神生理学研究所」の潜在的な可能性を社会的、文化的な文脈に即して掘り起こす作業となるだろう。と同時に、この時期に隆盛をみた日本の「概念芸術」に対する新たな評価軸の設定につなげたい。

「精神生理学研究所」とは、当時東京造形大学の学生だった稲憲一郎、竹田潔、島村清治らによって企画・運営された郵便を利用した美術プロジェクトである。その呼びかけの言葉が活動のねらいを端的に表現しているので引用すると、「私達は 各地の参加研究所がそれぞれ個々の取り得る位置で 規定された時空間において同時多発に行為あるいは無行為をもって参加する不可視美術館 精神生理学研究所を設立しました。この研究所は直接的かかわりを拒否した個人の行為あるいは無行為の記録を集合 離散させるものです」とある。プロジェクトへの参加者は国内外の各所に散っているが、それを「各地の参加研究所」という架空の主体に転換することで、従来の美術にまわりつく「作家性」をはぎとり、なおかつ「直接的かかわりを拒否した個人」間とあえて規定される限定されたネットワークの中で、各参加研究所から郵便で送られてくる「作品」ならぬ「記録」が集成され、ゼロックスで複製したうえで、関係者に返送されるという仕組みである。本論では、「精神生理学研究所」が創出した独自の「場」のあり様に注目し、それを70年前後の政治の季節の高揚から退潮へと切り替わる社会の転換期に生まれた様々な「共同性」をめぐる議論の中に位置

づけるを試みる。

2. 「精神生理学研究所」の同時代評価

当時ほぼ無名に近かった大学生によるこのプロジェクトは、現在からみると意外に思えるほど美術ジャーナリズムの注目を集めた。代表的な評価軸は、それをメール・アートの実践とみなすものであった。東野芳明の文章はそのひとつ。東野は、月に一回「精神生理学研究所」と書かれた大きな封筒が送られてくること、その中には7-8枚の「作品」のコピーが封入されていることを匿名の記事で記した(『朝日新聞』1971年5月11日)。「作品」とあえて括弧をつけているのは、そこで送られてくる内容物が、「ある日ある時のハプニング、または事実だけを淡々と記録した」ものばかりだからである。それは従来の作品概念におさまるものではなかった。東野は「精神生理学研究所」を既存の展覧会形式に疑問を感じる若い世代による「メール・アート」の実践とみなしたが、オフ・ギャラリー、オフ・ミュージアムを標榜する60年代後半の作家の活動の一角に、その活動を位置づけた。

「精神生理学研究所」は、『美術手帖』(1984年3月号)の特集「現代美術事典」では、松澤宥、河原温、堀川紀夫、赤瀬川原平とともに「メール・アート」の項目で取り上げられており、日本の戦後美術におけるメール・アートの代表的な作例として歴史的な評価を獲得していたことがわかる。秋田由利による解説は、「この形式を「不可視の美術館」としてオルガナイズし、『精神生理学研究所』という本のスタイルで集成したのが稲憲一郎である(六九)。そして七〇年には松澤や稲、あるいは水上旬らが中心となって「ニルヴァーナ展」が開催され、メール・アートが公的表現の地位を確立したといえる」と記した¹。「ニルヴァーナ展」の企画における稲の貢献の度合いについては不明な点もあるが、この事項解説は、70年前後に登

場した「精神生理学研究所」と京都市美術館で開催された「ニルヴァーナ展」を連続するメール・アートの実践として高く評価し、その結果、郵便を使って「観念」を交信する概念芸術がひろく美術界において認知されるようになったと整理した。

「精神生理学研究所」の活動が、郵便を利用し、文章、写真、図面、ダイアグラムなどを送ることで成立している以上、それを「メール・アート」というカテゴリーに含めることに異論はない。しかしながら、一言にメール・アートといっても、郵便制度を活用する方法と、その結果としてうまれる表現としての効果や、作者―受け手の関係のあり様は、プロジェクトによって異なるのも事実である。「メール・アート」というカテゴリーを設定することで、多様な実践が均質化されてしまう危険性があることには注意が必要だろう。それは手段にすぎないからだ。

さて、「精神生理学研究所」が美術ジャーナリズムに取り上げられた1970年に、「メール・アート」とは別の観点からその仕事に注目する批評家がいた。ヨシダ・ヨシエがその人である。ヨシダは『美術手帖』（1970年12月号）の特集「行為する芸術家たち」において、松澤宥、芥正彦、糸井寛二、前山忠、風倉匠、邦千谷、稲憲一郎、安土修三、プレイ、池田正一、小杉武久らを選び出し、これらの作家によるハプニング、パフォーマンス、そして観念芸術までの幅広い仕事を、従来の作品概念を超えるという意味を込めて「行為」というキーワードで括ってみせた。ちなみに、このうち前山と稲は「精神生理学研究所」の中心的メンバーであり、松澤、糸井もその参加者であった。前山と稲については「精神生理学研究所」での活動が紹介されている。

ヨシダ自身「〈行為〉と二文字でいってしまうには、あまりにもお互いが遠い距離にあることさえ、承知のうえである」と断ったうえで、それでも彼らの活動の中には、「〈美術としての行為〉あるいは〈創造行為〉」と呼べないような、「より根源的な意味での表現行為、より人間存在に深くかかわりあおうという意志あるいは設問の行為」という共通点があるとしなす²。ヨシダの論がユニークなのは、これらの根源へと向かう行為の果てに、

ある種の共同体を幻視していることである。「われわれが許容しているコミュニケーションの位相はくずれ、よりラディカルな連帯がゆめみられはじめる。すなわち、一見ズバズバに断ち切れ、そっぽを向き合った地層に揺曳する〈コンミュン〉志向」が生まれつつあるとみる³。このような知覚と認識の変革を遂行したのちにあらわれる新たなコミュニケーション空間を、来るべきコンミュンと呼んでいるのだ。

興味深いことに、同じ特集に文章を寄稿している「精神生理学研究所」に参画した作家の前山忠もまた「コンミュン」への期待を熱く語っており、70年当時、ラディカルな意識をもった芸術家の間でコンミュン志向が共有されていたことがわかる。前山が「コンミュン」という概念に託した意味は次の文章から推し量ることができる。

…急務は、個人を個人として切り取ることで自体不可能になっている現状の共通の基盤に立って真実の場としての〈コンミュン〉を持つことであり、そのためには行為によるコードを共有する必要がある。つまり、現実の様相そのものが隠されたもの、あるいはゆがめられたものとしてわれわれに与えられている限り、そこに真のかかわり合いは生じようもないのであって、まずこの真なる現実を解放するために具体的な思想、政治、文化活動等にわたって最小限相互に確かめうる真理としての情報と、かかわりの場の提供と、行為の遂行によってコミュニケートし合わなければならない。これによって集団的機能の蘇生と現実の変革を目指すのである。

このことは、この夏の「ニルヴァーナ」展の企画によって少なからず確認されたように思われるが、創造行為などという芸術の戯れとして切り取られたものでなく、まさに状況とのかかわりとしての生な行為にこそ個々の人間が共有し得る〈場〉と〈意味〉が求められるべきである⁴。

前山のコンミュン志向からは、状況と密接につながる切迫感が滲み出ている。万博後のさらなる管理社会化の予感と全共闘運動の挫折を受けての、戦略の軌道修正を

1 「現代美術事典」『美術手帖』1984年3月、97頁

2 ヨシダヨシエ「単独行為者の超劇場」『美術手帖』1970年12月、58頁

3 同上、59頁

4 前山忠「存在のギリギリの不可能性としての行為を」『美術手帖』1970年12月、80頁

みてとることができる。大状況の変革の夢は潰えたかわりに、自らの感性の点検と改造を含む日常生活批判を展開していこうとしている。自我の組み換えを促すための他者との最小回路を構築すること。すなわち、このような原点に立ち返って、変革の主体である「集団」を立て直そうとしているのだ。前山自身の活動に照らせば、新潟における前衛芸術家集団「GUN」、「精神生理学研究所」、そして松澤宥が主導した「ニルヴァーナ」展という複数の集団を経験したことで育まれた思想なのだろう。

ヨシダの「行為する芸術家」特集のねらいは、一見すると同一平面状では語れないような多種多様な相互性にもとづく「行為」の中に、〈美術〉を通過した先にあらわれる人間の〈生〉そのものへの根源的な問いかけを読み取り、それを手掛かりにして人間復興の企図を集団として推し進めていくことにある。ヨシダは重要な先駆者として、ミニコミを刊行していちはやく瀬戸で共同体の実験を繰り返すあさい・ますおや、「この特集のなかでは、もっとも共同体意識が強いメンバーである。ただそれは、流動的なものであって、ひとつの行為のなかの、意識の重なりあう部分に関心がある」とそのゆるやかな紐帯に注目する関西ベースのプレイ、さらに「ニルヴァーナ展」における「フリー・コンミュン」の呼びかけによって作家達のゆるやかな集合を出現させた松澤宥を挙げている。

「精神生理学研究所」が位置付けられるのも、この文脈においてである。ヨシダは、そのプロジェクト全体を次のように要約した。「69年12月から今年5月にかけて、各地に多発した〈精神生理学研究所〉は、時空間を規定して、交信しあった。それは〈不可視美術館〉であり、「直接のかかわりを拒否した個人の行為あるいは無行為の記録を、集合、離散させるもの」だという。「かれらは、それらをゼロックスで複写し、各〈研究所〉へ送った。それらは、さまざまな観念や行為の記録から、思想、心理、生理、天候や自然現象の記録にまでわたるものである。ある定められた時間で裁断された、多様な報告」であると⁵。ここでの論点は「メール・アート」ではない。むしろ限定された時空間によって裁断される多様な〈現在〉の断面を異なる場所に生きる参加者が交信しあう〈場〉の創造に注目しているといえよう。「精神生理学研究所」

は、このような参加者をつなぐ最小限の回路をとおして、日常とは異なる時空間の脈絡を発見し新たな次元の共同性を模索するメディアとして捉えられているのだ。

さらに「精神生理学研究所」の同時代的な評価を裏付ける資料として、『美術手帖』の次号（1971年1月号）の「ワイドアングル」欄を取り上げたい。そこでは「〈精神生理学研究所〉とはなんぞ?」という見出しで、同研究所活動の内容を、主宰者である稲憲一郎へのインタビューをふまえて紹介している。ヨシダの特集で突然照明が当てられた「精神生理学研究所」という耳慣れぬ組織・集団にたいして、様々な問い合わせがあったことへの編集側の補足説明のようにみえる。

「ある一定の時間に、あらゆる場所で、なにかが起きている。それを記録してみよう」、という稲の企画の主旨があらためて確認され、『「たとえば造形作品の展示といった、不特定多数に向けての情報活動、そこには、対応がないでしょう』、それがほしい」という稲の言葉が引かれる⁶。おそらくこの「対応」は相互性のある「対話」の誤植と思われるが、このような稲の意図を受けて、記事の筆者は「情報化時代にあって、その網の目を利用しながら、しかし、かれらの求めるのは、人間と人間のかかわりらしい。といって、いわゆる〈グループ〉ではない。つながりは、ある指示のおお、その範囲のみ、いわば、〈点〉と〈線〉との関係なのである」と、「精神生理学研究所」の独特の共同性の形に着目している⁷。「グループ」とは異なる集団であることが強調されているのが興味深い。それは、ある限定された時間を異なる場所で生きることが保証する、ゆるやかな共有の場なのだ。まさに前山忠がいうところの「最小限相互に確かめうる真理としての情報と、かかわりの場の提供と、行為の遂行によってコミュニケーションし合う「集団的機能の蘇生と現実の変革を目指す」プロジェクトとして、「精神生理学研究所」は受け取られていたのではないだろうか。

最終的に同名のポートフォリオにまとめられたとはいえ、「精神生理学研究所」の活動を、ひとつの「作品」とみなすことは難しい。同時代の批評も、この活動が有していたメディアとしての機能と結果として生まれた共同体（コンミュン）という観点で評価していたことがみえてきた。次節では、「精神生理学研究所」の実践をよ

5 ヨシダ・ヨシエ「特集 行為する芸術家たち」『美術手帖』1970年12月、48頁

6 「ワイドアングル」『美術手帖』1971年1月号、13頁

7 同上、13頁

り広い文脈の中に置いて理解するために、70年前後の政治、社会、文化的文脈とからみあう集団形成をめぐる時代の想像力をスケッチしてみたい。

2. オルタナティブをもとめる集団の諸形態

——サークル、ミニコミ、コミュニン

2-1 サークル

「精神生理学研究所」を「コミュニン」という観点から考察するための準備作業として、戦後の日本において文化的な創造主体として期待され、また実践を積み重ねてきた集団の諸形態である、サークル、ミニコミ、コミュニンについて整理しておこう。50年代から60年代末にかけて、民衆レベルの政治的な意識の高揚と連動しながら、これらの集団が結成された。それぞれが時代性を帯びつつ、ゆるやかに連動していることも見逃せない。

サークルという集団が戦後の日本に大きな意味を持っていたのは主として1950年代のことであった。当時、職場や地域の人々が、自発的に集まって詩を書き、ガリ版刷りのサークル詩誌を発行し、音楽、美術、演劇などにも活動の範囲を広げた学習サークルや生活記録のサークルを組織していた。このような「無名」の人々による文化活動は、商品としてパッケージ化される以前の「文化」によって生産者と消費者を入れ替え、自身を表象することで自らの主体化を達成することに寄与した。

このような無数のサークルを対象にとりあげ、とりわけ集団としての形式や組織論に注目しながら、その思想的意義を探っていたのが鶴見俊輔だった。鶴見によれば、戦前の集団のくみかたが、指導する人と指導される人を固定化するものであったのに対して、戦後のサークルは、固定した指導者の役割に対する批判を通して、指導者なしで運営するという集団方式をとったという⁸。1950年代には政党、労働組合、学生運動などの大団体の政策に従属するサークルが主流だったのは事実であり、そのうちかなりの部分が50年代に活動のピークを終えていたことを認めたくて、それでもなお、それとは性格を異にして、明確なプログラムを持たずに、顔見知りの仲間が自発的にする文化活動こそサークルの特質であると鶴

見は主張する。「メンバーがおたがい見わけられるくらい小さい恒常的におたがいに会う集団ということから、サイズが小さいということの他に、たがいによく会うということが出てくる。両方の要素にかかるものとして、つきあいというもの、サークルにとっての根本的な特色となる」と⁹。

指導者とプログラムを持たない自発的なサークル運動の限界については花田清輝から厳しい批判がよせられたが、それでも鶴見はゆるやかな紐帯の可能性に賭けた。「いきいきとしたサークルの多くは、方向感覚程度のものしかもちあわさないサークルであり、議論の途上で仕事のプログラムはかわるし、参加メンバーの態度と立場もサークルの進行の中でかわってゆく。だからこそサークルは、思想形成に大きな役割をする」と、自他を越えた集団ならではの創造のプロセスそのものの価値を主張する¹⁰。それは、合目的性、効率性、理念化、純粹化とは相いれない価値によって成り立つ柔らかな組織なのだ。

だが、そのサークルが成長して、自ら理念化・純粹化を志向するケースもあると鶴見は言う。そのひとつの方向がコミュニン、すなわち、ひとつの目標をもって共同生活を営む集団の建設に向うケースである。養鶏の学習サークルを母体とするヤマギシ会のような事例がコミュニン化に向けた戦後の代表的なものとなる。60年代後半の日本で生まれつつあった原始的共産主義を特色とするコミュニンを調査していた野本三吉も、50年代のサークル運動からコミュニンに展開する道筋があることに注目した¹¹。

2-2 ミニコミ

サークルの全盛期が50年代であったのに対して、60年安保をめぐる国民的な議論を契機に登場した自覚的な市民の中から、体制批判をベースにもう一つの小さな社会をつくることを目的とする新しいミニコミ運動が生まれた。60年安保までのミニコミは、サークル誌、同人誌、会報、機関紙などが中心であり、基本的に組織に準拠したメディアであったと、ミニコミ研究の第一人者丸山尚

8 鶴見俊輔「思想の発酵母胎」『思想の科学』1959年7月、31頁

9 鶴見俊輔「なぜサークルを研究するか」『鶴見俊輔集9 方法としてのアナキズム』筑摩書房、1991年、100頁

10 同、114頁

11 野本三吉「自治共同体試論」『不可視のコミュニン』社会評論社、1970年、240頁

は言う。これに対して新しいミニコミは、「所属する人びとを内側に吸引するという原則を持つ組織性に依拠していない。たとえ、グループを結成しても、地域や職場を超え、独立した市民としてのつながりを前提としている。考え方や問題意識などを唯一の結び目として、横に広げていくためのメディアとして発生してきた」という¹²。

60年代半ばからのベトナム戦争反対の市民運動や、公害反対の住民運動の中から、膨大なミニコミが誕生していった。闘争を展開する住民運動刊行のミニコミと異なり、教育問題や障がい者問題に積極的にかわる市民運動刊行のミニコミは長期的に活動を持続した。

べ平連が1969年11月に創刊した『週刊アンボ』は、60年代末のミニコミが果たそうとした新しい役割を伝えてくれる。69年の2月に始まった新宿西口地下広場をみずからの表現の場に変えた東京フォーク・ゲリラ集会は、反戦フォーク歌集やガリ版のミニコミなどを生み出す「コミュニケーション空間」となった。7月にフォーク・ゲリラが機動隊によって排除されたのと同時期に、『週刊アンボ』のテスト版が発刊されたことを銘記しておきたい。新宿西口地下広場に一瞬生まれた「解放区」に代わる「もうひとつの空間」を創り出す抵抗の身ぶりであったともいえよう。テスト版には次のようなマニフェストが掲載されていた。「週刊アンボの目的は、買うこと、読むことで終わらない。週刊アンボの運動にかかわり、みずから運動をかたちづくることで、書き手、読み手という型にはまった分類をうちこわしてしまおう。行動で安保をつぶす意志のあるすべての人に、この雑誌は開放されている。週刊アンボを使って、運動の渦を全国につくってゆこう」¹³。このようにミニコミを運動の核に位置づけたことは特筆に値する。

ベトナム反戦運動に限定されることなく、より広く既成の価値観と社会的規範を批判しながら自己解放をめざす「対抗文化」が開花いたったのも60年代後半、同時代の現象だった。その担い手は、60年代の政治の季節を潜り抜けた若者であった。「全国的な学園闘争とその挫折体験をかかえた彼らは、ミニコミ、音楽、演劇、コミュニケーションなどの分野で、自分たちの磁場の創出をめざした」のである¹⁴。マクロなレベルにおける政治的な挫折の後に、

「日常生活」というミクロのレベルで抵抗を継続していくためのスペースづくりが課題としてあり、そのためのメディアとしてミニコミが活用されたのだ。70年から71年は、戦後ミニコミ史の画期をなすほど、若者を中心に多数のミニコミが発行され、その数は4000とも5000ともいわれた¹⁵。このようなブームに早速目をつけたのが『朝日ジャーナル』（1971年3月26日号）の特集「ミニコミ‘71—奔流する地下水」であった。「全国ミニコミ一覧表」がその全国的な広がりを可視化した。同年5月、ミニコミ間の連帯強化を目的に日本ミニコミセンターが発足、だが12月には早くも池袋パルコでミニコミ展示会と即売会が開催された。71年は、急増するミニコミのネットワーク化が進行したと同時に、商業資本によるミニコミの包摂がはじまったという意味でも分水嶺となる年であった。

美術とミニコミとの接点をさぐるうえで、再びヨシダ・ヨシエの思考が参考になる。取り上げるのは、1971年7-8月に銀座ソニービル4Fゼロックス・ナレッジ・インで開催されたE.A.T.によるグローバル・コミュニケーション・ゲーム『ユートピアQ&A1981』というイベントに際して書かれた文章である。世界の複数の都市を情報技術でつなぎ、10年後の未来についてのイメージを交信しあうという同イベントの意義を語るために、ヨシダは同時代の日本で流行していた「ミニコミ」を参照するのである。

管理社会における報道の「中立」を問われるなかで、異常なほどひろがりつつあるミニコミの状況は、『朝日ジャーナル』や『市民』などにも、かつて紹介されたが、それは権力や体制の予備軍としての同人雑誌的な性格とは、かなりちがった様相と性格をもっているといえる。それは体制に吸収されまいとする、いわば別サブ・カルチャーの文化圏を形作ろうとする意図を前提として持っており、それゆえに、隔々まで管理されつくしたかにみえる都市や街なかにおける解放区のような場の問題であり、「国家」の桎梏を超えながらコミュニティを模索する志向が、その多くに根太く定着しようとしているともいえよう¹⁶。

12 丸山尚『[ミニコミ]の同時代史』平凡社、1985年、15頁

13 丸山尚『ミニコミ戦後史』三一書房、1985年、111頁

14 同上、170頁

15 同上、170頁

「グローバル」な視野とは、そうした志向から必然的に出たものであり、「国家」という垣根や占有地の底部を流れて、ジワジワと滲みあいながら合流しようとする地下水に似ているといわれるのも、あながち誇大な表現ではない。

つまり、「ミニコミ」と「グローバル」な視野とは、ここでかさなりあう条件をもっている。「ユートピアQ&A」における試みは、(それが試みの域を出ず、かつ、ゲームとしての要素のかなり強いものではあるにせよ)さまざまな状況の差異がありながら、なお情報管理社会と、その究極のイメージである「国家」という共通の内側から、コントロールされない情報を流す、海賊放送の交流にもなり得るわけである。あながち、テクノロジー環境を利用して、時空間の距離を埋めようとする物理的な試みだけではないはずである。

こうして、「グローバルな」ということばは、かつて「インタナショナルな」といわれた視点とはかなりニュアンスの異なることばとして、ますますひろがりつつある。「インタナショナルイズム」には、「ナショナルイズム」という対応的な「国家」イメージをとまうが、ここでは微妙な差異がある。それは、そういった断層や格差を越えて、市民あるいは被支配層が、人間として「管理社会」や「国家」を包み込んでゆこうとする意図を秘めているともいえる¹⁷。

両者に重なり合う部分があることはもちろんだが、基本的に「つきあい」が基盤にある顔の見える相手が集う「サークル」という集団にたいして、ミニコミという雑誌媒体がつなぐ人間のネットワークはより自由なものになることが期待されていたようだ。さらに70年前後の時代状況を反映して、ミニコミは同人誌的なグループ以上に社会的な関心を共有するものが多く、地域に根差した草の根的な運動を推進することもあれば、遠方の同志をつなぐ役割も果たした。直接的な「つきあい」に限定されない空間的な広がりを視野に収めて、このような「国家」や「体制」を相対化するコミュニティ空間を創造することがミニコミに託された希望だった。しかも紙媒体にとどまらず、ラジオ、テレビ、通信機器、ビデオなどの科学技術の発達にともなうメディア環境の拡張が、そ

れを後押ししたのである。「ミニコミ」はメディアを活用した対抗的なスペースづくりを意味するコンセプトとして機能するようになった。

2-3 コミューン

ヨシダ・ヨシエと前山忠が「コミュニン」への期待を語ったことはすでにふれたが、当時の日本の言説空間において「コミュニン」という言葉の使用頻度はまだそれほど高くない。「コミュニン」という語は新しい響きを持つ言葉であり、それが定着するのは70年代半ばのことである。例えば、滝村隆一『革命とコンミュニオン—アナキズムの復活とマルクス主義』(1969年)、野本三吉『不可視のコミュニン』(1970年)といった書籍が「コミュニン」という語を掲げた書籍の最初期のものとなる。「共同体」という言葉に因習に縛られた伝統社会の残滓を読み取り、そこからの離脱を唱える新しい家族やコミュニティを模索する動きに対して「コミュニン」という語が選択されたのである。とりわけ70年代の一般的な理解においては、大学闘争後の対抗文化運動のなかで、ヒッピーや若者たちが都市や農村部に建設した新しい共同体を指すことが多い。

日本のコミュニン運動が盛んになるのは1970年からといわれる。その一つの源泉は60年代後半から70年代にかけての学生運動、全共闘運動であり。もう一つは1950年代から日本で活動が続ける国際的なボランティア・グループであるSCI (Service Civil International) とFIWC (Friend International Work Camp) によるワークキャンプ運動である。1973年1月に厚木で、各地に誕生した若者によるコミュニンが集結する「コミュニンの会」が開催された際には、①叛文化派(フォーク・ロック派、マリワナ派)、②土方コミュニン派、③ロマン的原始回帰派、④ワーク・キャンプ派の四種に大別されたという¹⁸。このうち①、②、③を推進していたのは、社会制度から離脱したヒッピーあるいはフリークと呼ばれる青年たちであった。彼らは70年代初頭から各地で「出入り自由」かつ「非強制」の解放空間を創出した。その中には荻窪の「夜迷亭」や石神井村の「蘇生」のように都市の中で展開したコミュニンもあれば、「部族」や「ぐるーぶ・もぐら」のように離島や山村に向かった農村コミュニン

16 ヨシダ・ヨシエ「情報化け社会」『流氓の解放区』現代創美社、1977年、88頁

17 同上、89頁

もある。いずれも理想的な生活を志向して、集団によるライフ・スタイルの革命を推進し、自己再生の場としてのコミュニティの建設と「対抗文化」の創出を試みた。④の例としては、1967年創設の「砂川青年の家」や、「集団わっぱ」「弥栄之郷共同体」などがある。「よりよき社会の建設」を掲げるワーク・キャンプの思想は、障がい者を含む社会的な弱者との連繋の可能性を模索するなど、具体的で手ごたえのある生活レベルの実践を推進した。

ここでは美術との関連が深いという観点から、日本のヒッピー・コミュニンの先駆的存在として後年に多大な影響を与えた「部族」を取り上げたい¹⁹。既に和製ビートニクとして、60年安保後の新宿に集まっていたドロップアウトした若者たちのなかから、大正生まれの詩人ナナオ・サカキを中心に、長沢哲夫（ナーガ）、山田塊也（ボン）によって「バム・アカデミー」という集団が誕生した。「BUM」とは「のらくら者」「浮浪者」という意味である。武蔵境と三鷹を生活圏としていたこのバムと、国分寺で生活革命に向けた活動を展開していた山尾三省らのグループが合流して67年に「部族」が生まれたのである。同年5月、山尾らが入手した長野県富士見町の土地に小屋を建て、畑を耕して原始的な共同生活を行なう「雷赤鴉族」を結成。7月にはすでにナナオ・サカキが入り込んでいた奄美のトカラ列島諏訪之瀬島に「バンヤン・アシュラマ」を構築。さらに東京国分寺に「エメラルド色のそよ風」を結成した。

67年にアメリカ西海岸を中心に沸き起こったヒッピーによる生活革命の動きは「サマー・オブ・ラブ」として『平凡パンチ』誌などが積極的に紹介するようになったが、はやくも同年には和製ヒッピーとして、「部族」の存在がマスコミに知られるようになった。67年4月に「バム・アカデミー主催、第二回フェスティバル・世界の滅亡を予言する自由言語による集会と行列」を開催し、初日は戸山ハイツから新宿三丁目までデモ行進を行い、二日目は新宿厚生年金会館ホールで集会。そこにはゲイリー・スナイダーも参加し、アメリカで沸き起こるヒッピー・ムーブメントの勢いを伝えた。同集会にはゼロ次元やジャックの会などのハプニングも繰り広げられ、『アサ

ヒグラフ』が紹介記事を掲載している。彼らの存在は、NHKのドキュメンタリー番組「現代の映像」が「ある青春の砦」のタイトルのもと（放映67年9月22日）、まだ始まったばかりの「部族」のコミュニン生活に密着したことで全国に知られるところとなった。NHKで取り上げられたことで、以後マスコミからの取材が相次いだという。社会的な影響力をもちはじめた彼らが打った次の一手は、同様の関心をもつ人々への呼びかけと、同種の集団との連携を視野に入れたミニコミの発行であった。彼らは67年の秋から機関紙の編集準備に入り、12月に『部族』を刊行した。創刊号では、編集を担当したナーガ（長沢哲夫）の原案によるマニフェスト「部族宣言」がコミュニン運動の理念を高らかにうたいあげた。

ぼくらは宣言しよう。この国家社会という殻の内にぼくらは、いま一つの、国家とは全く異なった相を支えとした社会を形作りつつある、と。統治する或いは統治されるいかなる個人も機関もない、いや“統治”という言葉すら何の用もなさない社会、土から生まれ土の上に何を建てるわけでもなくただ土と共に在り土に帰っていく社会、魂の呼吸そのものである愛と自由と智慧による一人一人の結びつきが支えている社会——ぼくらは部族社会と呼ぶ。アメリカ、ヨーロッパ、日本、その他の国々の若い世代によって、何百万人という若い世代の参加によって静かにあくまでも静かにしかし確実に多くの部族社会が形成されつつある。都会に或いは山の中に農村に海辺に島に。やがて、少なくともここ数十年間に、全世界にわたる部族連合も結成され、ぼくらは国家の消え去るべき宿命を見守るだろう。ぼくらは今一つの道、人類が死に至るべき道ではなく生き残るべき道を作りつつあるのだ²⁰。

ここに明らかなように、物質的な豊かさを求める個人主義のライフスタイルは否定され、あらゆる私有の放棄と、指導と被指導、統治の撤廃からなる共同社会の建設が唱えられる。その徹底した国家の否定と、権力の介在しない社会に向けたビジョンは、60年代にのみがえったアナキズムの信条そのものといってよい。

18 渡部一郎「もうひとつの共同社会を求めて—青年の〈コミュニン〉追求の軌跡と意味—」『地域開発』1977年9月、42-44頁

19 以下日本のヒッピー文化についての記述は、山田塊也『アイ・アム・ヒッピー：日本のヒッピー・ムーブメント'60-'90』第三書館、1990年、今防人『コミュニンを生きた若者たち』新曜社、1987年を参照。

20 山田塊也、前掲書、61頁

全共闘運動の解体によって、運動から離脱した学生がヒッピーとなり、先行する「部族」の圧倒的な影響下、自己と世界、自己と他者の関係を根本的に立て直そうと試みる関係革命、生活革命を合言葉としてコミュニティの建設に邁進していったのである。コミュニオンとは、政治的な運動に傷ついた彼らにとっての自己修復のプロセスであると同時に、新たな抵抗の拠点にほかならなかった。「コミュニオン」という言葉に託された夢は、大学闘争の沈静化による政治の季節の終わりという文脈で理解する必要がある。

全共闘世代にとって、管理社会の網目を潜り抜けて、自分たちのスペースを創造しようとしたときにまっさきに依拠した方法はミニコミであった。趣味の世界であれ、思想信条の表明であれ、具体的な社会問題への取り組みであれ、ミニコミを介して思わぬ他者とつながることができたし、必ずしもサークル的な顔見知り同志の関係に限定されずに、付き合いの輪を広げることができた。マスコミや資本の支配をかわしながら、自分たちの小さなメディアが見えない集団をつくりだし、それが社会や文化を変える小さな力になる。その手ごたえが、大上段にかまえた政治闘争が沈静化するなかで、リアリティを獲得していった。いうまでもないことだが、ミニコミが作り出したオルタナティブな空間の中から、実際に社会からドロップアウトしてコミュニオン建設に向った人はきわめて限られている。だが、「部族」のようにコミュニオンがミニコミを発行しているケースは少なくないし、ミニコミが潜在的なコミュニオン志向につながったという時代の熱気は確実に存在していたのである。その潜在的なコミュニオン志向が、先述した「精神生理学研究所」を含む70年代初頭の美術の文脈の中でも、理論と実践の両面で広がっていったのである。

3. 美術とコミュニオン運動との接点

3-1 インターメディアと幻覚共同体

『美術手帖』は、60年代後半からアメリカで生まれた対抗文化運動を熱心にフォローしており、LSD、サイケデリック、ロック等々の記事がこの時期頻出するようになる。そのなかでも刀根康尚「芸術の地殻変動——EXPOからヒッピーまで」『美術手帖』（1967年11月号）は最初期の記事である。興味深いことに、刀根が作成した「Underground Arts Diagram」の左端には、ビートニクの流れをくむ「バム・アカデミー」が挿入され、山

尾三省の名のみが記されている。刀根の文章中ではバムについての直接的な言及はないが、バムが同年4月に主催した「第二回フェスティバル・世界の滅亡を预言する自由言語による集会と行列」をみていたのかもしれない。そこにゼロ次元、ジャックの会が参加していたことをふまえ、この和製ヒッピー・ムーブメントと儀式派ハプニングとの親和性に注目していたのであろうか。あるいは、文中でアメリカにおけるインターメディアの実践例として挙げられるUSCOが、LSD体験をベースにしたサイケデリック・アートを推進していることと、「バム・アカデミー」が日本に導入しようとしたヒッピー文化との接点を意識していたのだろうか。いずれにせよ、「バム・アカデミー」だけがこの図式の中で浮いていて、他のグループとの関係は不明瞭である。

同特集において刀根はインターメディアとハプニングを、文化の地殻変動をもたらす2つの核に据えている。その地殻変動の内実として、①テクノロジーおよびメディア環境の変化への対応、②言語や認識以前の知覚から出発し、知覚と身体の関係に新しい地平を切り開くこと、③個人主義的な芸術観を越える集団的な体験を重要視している。だとすれば、このような性質を、刀根は「バム・アカデミー」（それはやがて「部族」を結成する）のコミュニオン主義の中にかき取っていたことにならないか。もし「バム」をこのような文脈で取り上げるのであれば、彼らのドラッグによる知覚の解放という実践に触れないわけにはいかないはずなのに、刀根はその話題を忌避しているようにみえる。

このように刀根が名言を避けた幻覚剤を利用した感性・感覚の新たな領野の開拓という実験を、アンダーグラウンド・シネマ等の映像表現と関係づけながら「幻覚の共同体」というキャッチーなネーミングとともに積極的に日本に紹介していたのがアメリカ帰りの金坂健二であった（「幻覚の共同体」『SD』1969年9月号）。金坂は日本の中で語られる「テクノロジー」が電子工学に限定されていることに不満を述べ、LSDなどの幻覚剤も化学的なメディアとして、現代の「テクニカル・レヴォリューション」と見なすべきだと唱えた。彼によれば「アンダーグラウンド・ジェネレーション」と「サイケデリック・ジェネレーション」は同義なのだ。それにも関わらず、日本においては電子工学中心のインターメディアの実験のみが盛んであり、もういっぽうのサイケデリック・アートの本質は等閑視されたままだと指摘する。この批判は先

述した刀根の見取り図にもあてはまるだろう。

ヒッピー・ムーブメントに対するネガティブ・キャンペーンとしての麻薬取締が、サイケデリック・アートを単なるグラフィックな意匠のレベルに矮小化してしまったともいえる。そして幻覚剤とのつながりを断った、ないしはあらかじめその問題を封印した「テクノロジー・アート」としてのインターメディアの実践が、1970年の大阪万博に利用される道筋がほぼ見えていた時点において、反万博の立場の金坂が「幻覚共同体」をそのカウンターとして提唱するのは当然のことであった。知覚と身体の変革や集団的な体験という目指すべき目標においてインターメディアと共通するものの、刀根の図式から排除されたLSDによる意識革命と自由と連帯のビジョンを唱えたのである。

金坂が主張する幻覚の共同体につながる具体的な事例を考えるうえで、市川雅がアメリカのUSCOに注目したエッセー「USCO——コンミュニョンの思想」（『映画評論』1970年10月号）は示唆的である。USCOとは、ニューヨーク市郊外のガーナーヴィルという小さな町の廃棄された教会でコンミュニョンを営む、インターメディアの作家集団。ガード・スターン、マイケル・カラハンなどを主軸メンバーとするこの集団は、『ライフ』誌（1966年9月）の「LSDアート」特集で紹介されたように、マルチプル・スクリーンを使用した映像インスタレーションで知られ、60年代の「インターメディア・アート」の文脈の中で評価されてきた。これに対して市川は、USCOの活動を映像芸術という既存のジャンルの枠の中で評価するのではなく、「彼らのコンミュニョンを総体として理解する」ことが必要なのではないかと異論を唱えた。「ぼくにとって興味があるのは、“電子工学時代の共同体”という彼らの試みなのである。この共同体は芸術が資本主義の流通過程の中へ回収されることの拒否であると同時に、都市の疎外状況からのトータルな人間の回復を目ざしているものなのである。彼等は都市から離れ田舎にコンミュニョンを作ることを“再部族化”と命名している」と述べ、芸術におけるコンミュニョン建設の意義を次のように整理した。

①自我中心の人間の個性性を越えること、②匿名性に固執し、芸術の私的所有から離脱すること、③従来の作り手と受け手のヒエラルキーを壊し、資本主義の市場システムに対抗する芸術創造の回路を模索すること、④音と

映像による幻覚剤の興奮症状にも似た刺激を通して知覚と身体の変革を促し、人間の全体性の回復を希求すること。これらが、LSDアート、インターメディア・アート、コンミュニョンという、60年代に誕生した芸術における地殻変動に共通する課題であった。市川が70年の秋にこのエッセーを発表した動機は、おそらくポスト万博時代を見据えて、新たな抵抗の戦術としての「コンミュニョン」に注意を喚起しようという狙いがあったものと思われる。

このような芸術の地殻変動の一角をなす現象として、反物質主義、反資本主義、脱ヒエラルキーを標榜する「概念芸術」が登場したことも明らかだろう。市川の論点をふまえれば、「概念芸術」と「コンミュニョン」の組み合わせも時代が要請した必然であることがみえてくる。だが、その双方の首謀者である松澤宥とて、一気にそのアイディアに到達したわけではない。そこには同時代の動向に機敏に反応しながら自身のコンセプトを軌道修正してきた松澤の時代を読む眼が働いていたのである。最終節では、松澤のアイディアの変遷を軸に、これまでの議論をまとめることにしたい。

3-2 松澤宥のコンミュニョン志向とその発想源

1969年から71年にかけての松澤の活躍は目覚ましいものがあった。作家、批評家を巻き込みつつ、展覧会とメディアを駆使して「概念芸術」のムーブメントを生み出すべく奔走した。この時期の松澤の表現は、しばしば否定的に語られる神秘主義的な傾向というよりも、美術の再定義を呼びかけるマニフェストと解釈したほうが有意義である。興味深いことに、そのマニフェストは、彼が様々な展覧会を立て続けに企画するのに連動して、微妙に力点に変化していくのである。なかでも「コンミュニョン」という概念に到達する1969年から70年にかけての変化は重要である。

ここで比較するのは、松澤宥が1969年12月13日に制作したチラシと、翌1970年8月の「ニルヴァーナ」展で出品した「作品」である。以下にそれぞれを引用しよう²¹。

「フリー・アートへの予感」

- 1 それは無差別の相の下のアートであり
- 2 あらゆる規制禁制から無限に解放されたアートであり

21 松澤宥のコンミュニョン志向については、嶋田美子による近年の先駆的な研究を参照した。オオタファインアーツ、嶋田美子、鄭裕憬、山井隆介編の展覧会カタログ『ニルヴァーナからカタストロフィーへ—松澤宥と虚空間のコンミュニョン』オオタファインアーツ、2017年。以下引用も同書から。

- 3 あらためてオムニポテンス・オブ・ソート（念慮の全能）を原理の一つとするアートであり
- 4 精神のエジャキュレーション（突然の発声）の自在のアートであり
- 5 作家名も作品名もなくなるアートであり
- 6 例えば誰が企画し誰が出品し何という展覧会でいつ始まりいつ終わるかわからない展覧会に出品される（展覧会とか出品とかがまだあるとすれば）ようなアートであり
- 7 善悪、深淺、長短、男女、往還、彼我、上下、海山、阿吽等々の消滅したアートであり
- 8 人類の寂光の幻覚共同体のアートであり
- 9 はやくも最終美術の様相を帯びはじめたアートであり
- 0 名付けてフリー・アート、1969年末 人類にフリー・アートを

フリー・コミュニケーションよ

ニルヴァーナに

ART&PROJECT (Amsterdam) と

“非連続の連続”社（日本の各地）と

を出品する

それらについて知りたい方は

受付かわたしまで

申し出られたし

1970夏 京都市立美術館にて

まず前者であるが、「フリー・アート」という概念はじめて提唱されているのと、8番目の項目に「人類の寂光の幻覚共同体のアート」という文言が記されていることに注目したい。松澤の「作品」に「共同体」という概念が登場するのは、管見の限りこの「作品」がはじめてである。

これに対して、後者では、「フリー・アート」から「フリー・コミュニケーションよ」という呼びかけに変化していることと、「幻覚共同体」から「フリー・コミュニケーション」にキーワードが置き換わっていることに注目したい。

この二つの作品＝ステートメントを比較しながら、まず松澤の「フリー・アート」という発想の源泉をさぐってみよう。おそらく、日本のヒッピー・ムーブメントの

旗手たる「部族」が提唱していたアイディアを展開したものと思われる。1968年6月に発行された『部族』の第2号に掲載された山尾三省の「部族の歌」を引用する。

ぼくらはさらに一步を進める。ひとりひとりの人間は独自の音楽と踊りを内蔵している。聞くのも見るのもよいが、自ら自由に自分の歌を歌い、自ら自分の踊りを踊る方がはるかに楽しい。ぼくらはそれをフリーソング、フリーダンスと名づける。歌うことが、作曲家や歌手のような専門家に限られている時ではないし、踊ることが舞踏家に限られている時でもない。才能などというものは問題ではない。それは中央集権の言葉だ。才能は売られて金銭に変わる。今、世界中の若者たちがさまざまなリズムに合わせて踊っている。……踊ること、歌うことは命の根源的な発露であるのだから、そのように自由に踊り自由に唄えばそれでよいのだ。……音楽と密接な関係にある詩、絵画、芸術と呼ばれているものはすべて同じだ。それらは特別に魂と仲がよくて、魂はそのような形で発露したがる。だから、芸術家と呼ばれる専門家がいることはよいことではないのだ²²。

芸術を制度や専門家の手から取り戻し、誰もが自由に創造できるものに変えていくことが「フリー」という言葉とともに提唱される。芸術の権力構造を否定するヒッピーの姿勢に松澤が共鳴したところから、「脱制作」、「脱技術」を旨とする「概念芸術」を「フリー・アート」と名付けて提唱することになったのであろう。

その実現にあたって「幻覚共同体」なるものが想定されているのも興味深い。いうまでもなく「幻覚共同体」という言葉は、直前に刊行された金坂健二「幻覚の共同体」（『SD』1969年9月号）というエッセーから借りてみるとみて間違いないだろう。この語を採用することでヒッピーのドラッグ・カルチャーを引き寄せてしまうことに松澤がどこまで自覚的であったかはわからない。だが主として音と映像による刺激によって日常の意識を解体し、それを集団的な体験にまで高めていこうとするサイケデリック・アートの狙いは、スペクタクルに依拠せずとも観念の異化効果によって日常の意識を攪乱する「概念芸術」と共通する部分があったのだろう。

22 山尾三省「部族の歌」『聖老人—百姓・詩人・信仰者として』野草社、1988年、116頁

しかし、およそ半年後には「幻覚共同体」という語は姿を消して、「コミュニケーション」という語に置き換わってしまう。時代を読む鋭敏な嗅覚の持ち主である松澤のセンスがそうさせたのだろう。「幻覚」に付随するネガティブな印象を嫌うようになったのかもしれないし、因習的な「共同体」の縛りから脱却しようと試みる「コミュニケーション」という言葉の開放性に新たな時代の胎動を感じたのかもしれない。加えて「ニルヴァーナ展」出品作ではコミュニケーション志向が最上位に位置付けられており、誰もがアーティストになれるというフリー・アートの呼びかけから力点が移っているのだ。

同様に金坂の文章においても論点が変化していることが確認できる。金坂健二「幻覚共同体のめざすもの」(『美術手帖』1970年5月号)を読むと、幻覚剤の媒介という主張がすっかり抜け落ちた「幻覚共同体」に様変わりしていることに驚かされる。それは生活革命を掲げるカウンター・カルチャと同義であると再定義されるのだ。おそらくこのようなアシッド革命のトーンダウンは、1970年にLSDが非合法化したこととも関連しているのだろう。

「幻覚共同体」というわれわれの主張は、じつはいま“現実”と考えられているものの全的な拒否に基づく——つまり“幻覚”とはいうものの、“現実”と“幻覚”とのいまあるような区別を否認する精神を共有するものたちの集まりである。いいかえれば現在かつてないほど明瞭に地上にあらわれた亀裂を、未来に向かって跳ぼうとするもの、そうした知覚と意思を共有するものたちぜんぶの、共同体(ルビコミュニケーション)である。……全国に湧き起こっているロックの狂宴とヘアー族の集合とがそのもっともトピカルな表象であることは間違いないだろう。そのような表象の下に起こるだろう全生活態度の変革こそ重要なのだ²³。

そのうえで、金坂は、精神的なコミュニケーションの結成をめぐりミニコミが、美術系の作家たちによって発行されるようになった現状を肯定的に捉える。

「ドロップパワー」や「ピーク」など自分自身の新聞を

作ろうとする動きは、まったく遅すぎたくらいである。そして木村英輝とガリバーの「TOO MUCH」、まさのり・おおえの「エロスの第三革命」といった書籍の自主出版が大きな傾向となる²⁴。

『ドロップパワー』は金坂自身が編集・発行するカルチャー新聞。『PEAK』は「告陰」の末永蒼生による新聞である。まさにミニコミの全盛期に、文化叛乱を目指す小さなメディアが、同じ関心を持つ者たちの連帯を志向して刊行されていた。大麻取締の強化とLSDの非合法化によって、ヒッピーカルチャーの夢見たアシッド革命は現実味を失うことになった。その結果、幻覚共同体からコミュニケーションへ、そしてそれを可能にするミニコミへ、という潮流の変化が生じたのであろう。ポスト万博時代に、どのように日常生活批判を土台とした運動を持続できるかと考える作家にとって、体制に回収されない集団の結成はもはや死活問題であった。松澤の用語の変化、力点の変化はこのような文脈を反映している。

管理社会の網目をかいくぐって自分たちの活動の拠点であるコミュニケーションを創造することが目標に掲げられるとして、その次に待っている課題は、集団をどのように形成するかという組織論である。全共闘運動解体後の運動体は、過去の轍を踏まぬよう、権力をもたない組織というイメージに執着した。松澤の「フリー・コミュニケーション」の呼びかけもその延長線上にある。だが、ここで注目したいのは、「非連続の連続」社(日本の各地)」を出品するというフレーズである。これまでの松澤のマニフェスト＝作品の中では、基本的に創造する個としての主体が想定されており、松澤とそのメッセージの受け手である個人とのコミュニケーションを通して、受け手の精神の中に不可視のアートが出現することを促すものだった。これに対して、「非連続の連続」社(日本の各地)」という表現からは、地理的に離れた主体がゆるやかに連合することで、集団的な行為に至る道筋が想定されている。また「社」とあえて虚構の法人名を採用することで、集団としての匿名性を確保するとともに、各地に支社が散っているという設定を考案する。ここには、各地に研究所が散在するという「精神生理学研究所」のシステムとの共通点を見出すことができよう。

23 金坂健二「幻覚共同体のめざすもの」『美術手帖』1970年5月、109頁

24 同上、109頁

実際に松澤は、第3回の1970年2月8日と第6回の1970年5月10日に「精神生理学研究所」に参加している。美術家以外の人物も参加できる間口の広さと、各参加者が「研究所」名で登場する匿名性、「直接的かかわりを拒否した個人」間の限定された「つきあい」、そして各地に散っている研究所がある特定の時間でつながる場の創出という同プロジェクトが模索した共同性の姿から、自身の組織論のインスピレーションを得ていたと想像されるのだ。

松澤を中心に語られるきらいのある概念芸術におけるコミュニケーション志向という主題は、60年代後半の対抗文化運動との関連のなかから芽生えたものだが、「精神生理学研究所」は、たとえ当時の企画者に十分な自覚がなかったとしても、郵便制度とゼロックスという複製技術を活用して、日本各地に広がる参加者をゆるやかにつなげ、資本主義に回収されない芸術創造の場を創出したという点で、明らかに同時代のコミュニケーション志向を先取りしていたのである。それは、小さなメディア＝「ミニコミ」が束の間出現させたオルタナティブ・スペースとして、いまなお同じ関心を抱くものにとってのモデルであり続けている。