

戦後日本におけるマス・メディア受容と現代芸術の文化学 高松次郎の場合¹

The Reception of Mass Media and Contemporary Art in Postwar Japan: A Cultural Analysis,
Case of TAKAMATSU Jiro

松井 茂
MATSUI Shigeru

Keywords マス・メディア、現代芸術、テレビ、高松次郎

『アトリエを訪ねて』の発見

TBSの秋山浩之ディレクターとの調査研究を通じて、インタビュー構成による美術ドキュメンタリー番組『アトリエを訪ねて』（TBS、1973～76年）に接する機会を得た。各回15分の番組で、新聞各社のテレビ欄は番組名の記載に止まり、その内容を現在から知る術はまったく無かった。これまでの調査によって、放送回数182回、未放送分2本を含む、104本の映像の存在を確認できた。この104本のうちから、いくつかの映像を閲覧したところ、『アトリエを訪ねて』の各回は、制作時存命の作家をテーマに、タイトル通りアトリエを訪問し、制作風景の紹介とインタビューを通じて作品を紹介する番組であることが確認できた。本編が11分という短時間の番組ではあるが、一般的な美術作品としての性質上、^{スタティック}静的な作品紹介よりも、作家自身の語りによる動的な人物像を紹介することに主眼が置かれている点に構成の特徴がある。同時に、こうした演出の方向性に基づいて、テレビ局のスタジオではなく、アトリエでの作家の日常性が、動画で捉えられたことは、今日において、美術資料としても極めて重要な価値を持つ。現在、美術番組の代名詞となっている『日曜美術館』（NHK教育テレビジョン、1976年～）が、スタジオ収録を中心とした番組構成で、基本的に、作品に焦点を絞っていることとは対照的だ。資料的価値としての評価に加えて、『アトリエを訪ねて』

に見られる、作品よりも作家の身振り、日常性への注目に、テレビ放送開始から20年を経た時期に見出された番組構成に、メディア表現の成熟も評価したい。

資料的価値と番組構成を評価した上で、本稿が焦点を当てるのは、美術家、高松次郎（1936～1998年）の回（1974年5月4日放送）だ。この回は、同時に閲覧した新宮晋（1973年10月20日放送）、横尾忠則（同年11月17日放送）、宇佐見圭司（1974年2月9日放送）、多田美波（同年2月23日放送）、伊藤隆道（同年3月16日放送）の回に比べ、取材対象である作家自身が、自ら番組に積極的に関わしていることが伺われるからだ。

物故作家である高松次郎を作品だけで知る立場からすれば、作家自身の語りを聴くだけでも瞠目させられるのだが、より注目したいのは、作家自身がアクションを交え、作品の意図を紹介している点である。アトリエ内で、福岡相互銀行本店《影の部屋》（1974年）の家具を、棚の中に描かれた影と実物の花瓶を対比して示してみせたり、インスタレーション作品《光と影》（1970年）の紹介では、パフォーマンスさながらにカメラの前を横切って登場し、電球を点灯、アトリエの蛍光灯を消灯してみせる。

さらには番組タイトルを逸脱し、アトリエの外へ出て、路上でハプニングのように《砂のピラミッド》（1972年）を制作する。同作は、『美術手帖1973美術年鑑』の峯村

¹ 本稿は、高松次郎個展「高松次郎：アトリエを訪ねて」（2016年6月16日～7月9日、ユミコチバアソシエイツ）で2016年6月25日に口頭発表を基にしている。同展は、研究分担者、中西博之（国立国際美術館主任研究員）による調査を踏まえ、本稿もその示唆を多く得た。「戦後日本におけるマス・メディア受容と現代芸術の文化学」の報告会（2016年11月12日）では、6月の研究発表を前提に、研究の展望としてメディア・イベントと現代芸術について発表した。

敏明による「作品構成・現代美術'72」²に《複合体》として掲載されたのが初出だ。これまでの展覧会カタログでも初出に倣って《複合体》と記載されている。『アトリエを訪ねて』を通じて、この作品のタイトルが《砂のピラミッド》と改題されていたことが明らかになった。この番組で同様に制作シーンが紹介される《万物の碎き》も、「作品構成・現代美術'72」が初出で、やはり《複合体》として掲載されていた³。従来、写真作品の印象がつよい《複合体》の2作品の制作風景をパフォーマティヴに見せていることは、従来の本作の解釈を大きく変更するインパクトがあった。そういった観点からも、テレビ番組というメディア空間によってのみ実現可能な個展を、高松自らがキュレーションしているかのようにも見えることは強調しておきたい。

現在のところ『アトリエを訪ねて』のディレクターが誰で、どのような体制で番組制作がなされたのかは不明である。他方、企画委員会として、望信成、飯田新一、乾由明、河北倫明、木村重信、鈴木剛、高橋亨、竹中郁、藤岡了一、満岡忠成、村松寛が名を連ねている。前述の「作品構成・現代美術'72」は8名の批評家⁴が作家を推薦しているのだが、高松を推薦したのは乾だった。加えて、『美術手帖』1973年2月号に「高松次郎の受賞が意味するもの」と題して、番組で紹介される《THE STORY》に関する記事を書いている。これらのことから類推すると、番組への推薦は、乾によるものであろう。いずれにしても番組制作に関わる資料は皆無で、私が見た数回からの類推ではあるが、高松の回は、フォーマット化された番組構成を遵守しつつも、作家自身の積極的な関与を窺わせるものであった⁵。

本稿では、「戦後日本におけるマス・メディア受容と現代芸術の文化学」という主題から、美術とテレビの関係性、高松に見る、戦後日本美術の作家にみるメディア意識を概観した。

テレビと戦後日本美術

戦後日本美術を、作家、作品と観衆のコミュニケーションの拡張として、メディア表現の展開として見た場合、

図版は、事情により非表示にしています。

《瓶の紐》《砂のピラミッド》《万物の碎き》の制作風景
『アトリエを訪ねて』TBS、1974年5月4日放送より

新たな美術館、新たな雑誌の登場をその起点と見なすことができる。つまり、公立近代美術館の嚆矢である神奈川県立近代美術館の開館（1951年11月）と、これに連動したかのような雑誌『美術批評』の創刊（美術出版社、1952年1月）が挙げられる。すでに『美術手帖』『みづゑ』は刊行されていたが、『美術批評』はタイトル通り批評に重点を置き、「ラウンド・テーブル」という投稿欄を軸に、美術ジャーナリズムの場作りを編集方針としたことが特徴といえる。ちなみに「連動」と指摘した理由は、

2 『美術手帖』1973年1月増刊、64頁

3 『高松次郎 1970年代の立体を中心に』千葉市美術館、2000年、40頁。『高松次郎 思考の宇宙』府中市美術館、96頁、等。

4 8名は、乾由明、岡田隆彦、東野芳明、針生一郎、平井亮一、平野重光、藤枝晃雄、峯村敏明。

5 1960年代からテレビ出演を積極的に行っていた横尾忠則は、『アトリエを訪ねて』自体をはぐらかすように、アトリエで延々と卓球のラリーをして、インタビューにもほぼ答えない。この前後の時期、作家（グラフィック・デザイナー）として休業をしていた横尾流のメディア意識の現れとして、極めて重要な資料となっている。



『美術批評』創刊号、1951年1月号

時期が重なることに止まらず、同誌創刊号の表紙が、坂倉準三設計による竣工間もない神奈川県立近代美術館鎌倉館だったからである。

1953年2月に本放送が始まるテレビと、戦後日本美術の接点もまた、『美術批評』創刊号に見出される。同誌「ニュース・トピック」欄に、「嘉門、大久保両氏テレビヴィに出演」という記事がある。この記事は、美術批評家で東京国立博物館に務めていた嘉門安雄（1913～2007年）と、画家の大久保泰（1905～1989年）が、NHKの実験放送番組に出演していたことを伝えるニュースだ。さらに、大久保は「テレビと絵画」という小文も寄稿している。ふたつの記事を読む前に、この時期のテレビ放送の状況を補足しておこう。

第2次世界大戦で中断していた、NHKのテレビ放送の研究は、1946年6月から再開され、1947年6月には戦後最初の一般公開が行われた⁶。1950年11月10日から、砧のNHK放送技術研究所で毎週金曜日、午前10時30分から11時30分、午後2時から4時までの3時間、定期実験放送が始まる。この実験放送では、「受像試験や電界強

度測定などを主目的としたので、スライドによるテスト＝ボタンとレコード音楽を主とし、ときどき映画フィルムも送出した。のちに（中略）調整中のスタジオ＝カメラの映像もときどき送出」した⁷。

1951年5月26日に衆議院で「テレビジョン放送実施促進に関する決議」がなされ⁸、本放送へ向けた番組制作に重点をおいた実験放送がはじまる。同年9月1日から、毎週金、土曜日の2日、週6時間の定期実験放送に拡大。放送文化研究所内に「テレビジョン番組研究委員会」が組織され、テレビ番組の演出研究と、実験番組の制作をはじめた。9月12日の会合を皮切りに、「脚本、カメラ操作、照明、演技、舞台装置、メーキャップ、演出」に関して、9月25日から1952年3月4日まで18回の研究会がもたれた⁹。「テレビの専門的経験者がいるわけではなかったので」¹⁰、映画、演劇関係者が講師として招かれた¹¹。

1951年10月5日から、毎週金、土曜日の2日、生放送による15分の実験番組が2回ずつ放送されるようになる。「これまでの公開実験の経験を生かし、実地に失敗や成功を重ねながら、番組制作の実習のような作業が始まった。毎週“砧通い”する本部のテレビ番組担当者と技術研究所の職員とが協力して、移動操作の不自由なアイコ＝カメラを数人がかりで動かしたり、ディレクターもカメラマンも照明係もいっしょになって大道具を動かしたり、遮音のよくないスタジオで音に苦労したのもこのころである。番組内容も最初は簡単なものにきざられ、落語・漫才・声帯模写・腹話術・舞踊などが多かった」¹²。その他にも、教育目的で学校向けの実験番組が毎週1本含まれていた。『日本放送史（下）』によれば、「これらの実験番組を視聴する学校側の受信機は東京都内の青山小・学芸大付属竹早小・青山中・板橋三中の四校に設置され、（中略）四校での教師・児童の反響が番組制作に与えた直接・間接の利便が、まことに大きなものであった」という。

6 『ラジオ年鑑1951』日本放送出版協会、1951年12月、41頁。

7 『日本放送史（下）』日本放送出版協会、1965年、143頁。

8 『官報』昭和二十六年五月二十六日（号外第41号）。

9 『ラジオ年鑑1953』日本放送出版協会、1952年12月、125頁。

10 『日本放送史（下）』日本放送出版協会、1965年、144頁。

11 山本嘉次郎（1902～1974、映画監督）、三浦光雄（1902～1956、撮影技師）、唐沢弘光（1900～1980年、撮影技師）、松山崇（1908～1977年、美術監督）、大庭三郎（1912～1998年、舞台照明家）など。

12 『日本放送史（下）』日本放送出版協会、1965年、144頁。

ここで注目したいのは、学校向けの実験番組に、美術を主題としたものが初めから含まれていた点である。そのレポートが、前述の『美術批評』創刊号「ニュース・トピック」欄「嘉門、大久保両氏テレビに出演」である。ちなみに、「教師・児童の反響」を活かした成果なのか、「嘉門安雄による「西洋美術史講座」などは、本放送開始以後に至るまで継続した」という¹³。

解説でもアクション

『美術批評』創刊号から、北園克衛「映画」、蘆原英了「舞台」と並ぶ大久保による「テレビと絵画」の後半を引く。

(前略) テレビは聴視覚を兼ねているだけに、訴えかたが直接であり、のみならずどんな田舎でも一流講師の講演が視聴できるのが強みである。

日本ではN・H・Kによって、去年の十月より毎週金曜日(二本だて)土曜日(三本だて)午後二時半より美術、音楽、ダンス、娯楽の試験放送が行われている。しかし、未だ受像器の数はわずかで、ようやく緒につこうとしている。願わくば、商業放送にかたより教育者側からの反対にあわぬよう今から切望する。¹⁴

記事の前半では、1941年からテレビ放送がはじまったアメリカで教育テレビが少ない状況、1936年から放送がはじまったイギリス、BBCでの教育番組、特に美術番組の成功を報告している。そして、1951年10月からの日本での生放送による実験番組について述べている。ちなみに、土曜日は「三本だて」の放送であったという記述は、前述の『日本放送史』とは異なっている。定期実験放送に際して、「未だ受像器の数はわずか」とあるが、アマチュアによる手製を中心に、300台程度が稼働していたという¹⁵。

次に「ニュース・トピック」欄「嘉門、大久保両氏テレビに出演」全文を引く。

N・H・K研究所でのテレビ放送中、十五分間の少年美術講座があるが、このほど嘉門安雄氏が担当。三十秒の画面にふさわしい音楽を用いるなど仲々苦心があったらしいが御本人その成果にたく満悦。

このあとをついで大久保泰氏ギリシャ彫刻の部を担当、むし風呂の如き放送室での力演。テレビの出演は解説でもアクション、上半身の表情を必要とする。この点の御両人の自信の程は大したものだが、映画のピカソとくらべてどんなものか。尤も大久保氏“これでやらねえのは映画だけだ”というからどうだろう、物は相談ですが一つ“*Visite à Okubo*”という活動写真をどこかで出さないもんだろうか?¹⁶

「むし風呂の如き放送室」というのは、この時期に使用されていた、アイコノスコープカメラの感度が悪かったために、スタジオ内では、8,000ルクスから20,000ルクスという、強力な照明設備が必要で、出演者の「髪の毛が溶け出して煙を出」すほどの光量が必要だったという¹⁷。2010年代、テレビ放送のスタジオでは、1,000ルクス程度の照明設備が一般的だということからも、その強烈さは想像できるだろう。

これに続く「力演」は、「テレビの出演は解説でもアクション、上半身の表情を必要とする」を指すが、美術作品の解説、歴史の解説において「アクション」や「表情」が必要とされる論点に、現在の感覚としては違和感を持つ。しかし、この違和感にこそ、テレビ草創期のメディア意識が現れていると見ることができると私は考えている。

「映画のピカソ」とは、Paul Haesaertsが、1949年に制作したドキュメンタリー映画“*Visit to Picasso*”のことで、1951年に日本でも上映され話題となっていた¹⁸。この映画を通じて、ピカソのアトリエでの制作の様子、つまり描画する「アクション」の驚きをふまえて、画家である大久保の「アクション」の見栄えを評価する意図で、「映画化を!」とおどけた記事になっている。

2つの記事に共通していることは、テレビによる美術

13 『日本放送史(下)』日本放送出版協会、1965年、145頁。

14 『美術批評』1952年1月号、美術出版社、34、35頁。

15 豊田昭「教育テレビの制作」『現代テレビ講座』第6巻「教育／教養篇」ダヴィッド社、1960年11月。113頁。

16 『美術批評』1952年1月号、美術出版社、25、26頁。

17 『日本放送史(下)』日本放送出版協会、1965年、143頁。テレビ草創期のスタジオの照明についてはしばしば回想される。例えば、1953年にNHKに入局した名ディレクター、和田勉(1930～2011年)も、『テレビ自叙伝：さらばわが愛』(2004年6月、岩波書店)で、「灼熱地獄」(50～55頁)について回想している。

18 佐藤敬「映画・ピカソ訪問」『芸術新潮』1951年12月号、132～135頁。岡本太郎「二つの美術映画」『美術手帖』1951年12月号、グラビア頁。

教育への期待と言えるだろう。しばらく後のことになるが、1960年に『現代テレビ講座』全6巻¹⁹が刊行される。テレビの専門家が認知されはじめる時期にまとめられた²⁰、番組制作に関する講座本には、「教育／教養篇」²¹が含まれている。テレビ放送の教育への活用は、草創期において、通常の番組制作同様に重視されていたことが分かる²²。「教育／教養篇」に基づいて、「テレビの出演は解説でもアクション、上半身の表情を必要とする」というメディア意識を確認しておこう。

「教育／教養篇」の構成は、テレビと教育に関する「理論」と、教育番組の制作の「実際」、教育現場での「利用」について、番組の効果に関する「調査」からなる。ここで注目しておきたいのは、自身、日本教育テレビ（現在のテレビ朝日）で英語講座に出演していた五十嵐新次郎²³の「教育テレビタレントのカンドコロ」²⁴だ。五十嵐は、「つまらない」番組として「スイッチを切られた」り、「ダイアルを回され」ないようにするための「カンドコロ」を述べている。「つまらない」といわれる原因を、「教えるという姿勢、教えるという構えが」すぎる「教育過剰」と、「テレビの生命」である目に訴えず、耳に頼りすぎる「言語過剰」に見出し、これを避けるための「心得」が述べられる。

まず「教育過剰」については、押しつけがましいしゃべり方に気をつけること、「直接カメラに向かって話しかけ」ないことを勧め、「出演者はカメラのほうを見なくてはいけないというテレビの文法は、必ずしも守る必要はありません。守らない方が効果的」という。

「言語過剰」については、「笑顔、しかめ面、目の動かし方、首の振り方、手の動かし方などいろいろな動きによって緩和することが」できるとし、ドラマでさえ着席

したシーンはつまらないとし、事情が許せば、「立った姿勢」で、動作をすることで、「画面に動きが出る」という。

その他に、番組の内容に「応じた演技（演技といって悪ければ諸動作）を研究し、稽古を」勧めている。こうした「カンドコロ」によって、「時間の経過を感じさせない放送が出来るのです。時間の経過を感じさせない放送ならば、ダイアルをよそへ回される心配も、スイッチを切られる心配もありません」という。

「動き」への注目——岡本太郎

1950年代に絵画を紹介することが目的であるにもかかわらず、テレビというメディアの特性から要請されたのは、「アクション」つまり「動き」であった。美術とテレビという異なるメディアのあいだで起こったミスリーディングであったかもしれない。とはいえ、このミスリーディングをひとつのスプリングボードに、マス・メディアにおいて寵児となり、「芸術家」の代名詞となったのが、岡本太郎（1911～1996年）である。

「テレビ発掘 まる裸の太郎展」（2004年10月16日～2005年1月16日、川崎市岡本太郎美術館）の配布資料によれば、岡本のテレビ初出演は、東京国立博物館表慶館で開催された「ルオー展」（1953年10月1日～11月10日）の「会場から生中継で解説をする」というものであった（日本テレビ、1953年10月6日放送）。確認したところ²⁵、『時の話題』という15分番組に、当時讀賣新聞社に務めていた松尾邦之介（1899～1975年）と出演していた。

岡本は、1953年のテレビ本放送の年から、ほぼ生涯にわたってテレビに出演し続けた。最初の出演は、美術に関する啓蒙番組であったが、この後、美術番組に止ま

19『現代テレビ講座』ダヴィッド社。第1巻「テレビ台本篇」飯島正編、1960年11月。第2巻「テレビタレント篇」内村直也編、1960年6月。第3巻「ディレクター／プロデューサー篇」志賀信夫編、1960年7月。第4巻「テレビテクニック篇」並河亮編、1960年8月。第5巻「ノンフィクション／コマーシャル篇」金沢覚太郎編、1960年9月。第6巻「教育／教養篇」波多野完治編、1960年11月。

20「放送人」という言葉が、『放送朝日』1961年10月号に発表された梅棹忠夫「放送人、偉大なるアマチュア この新しい職業集団の人的考察」で初めて登場したと言われる。タイトル通り、「新しい職業」としてテレビ放送が注目されはじめた時期にあたり、専門家が出現しはじめた。

21「教育／教養篇」の編者、波多野完治（1905～2001年）は心理学者として、教育学者の西本三十二（1899～1988年）と共に、テレビと教育に関する理論的指導者として、1952年2月に設立された「視聴覚教育研究委員会」の中心的なメンバーを務めた。

22「テレビのもつ最も大きな機能の一つは、その大衆性にある。新聞や雑誌の読めない人でも、また映画館や劇場に出かけることのできない人でも、家にあって、きわめて自由な立場で、それを視聴し、鑑賞できる。また演出の仕方によっては、ある程度まで視聴者をその番組に参加させることさえできる。すなわち従来の社会教育のいかなる方法をもってしても、動員することのできなかったピラミッドの基底部に存在している大衆層にまでも、浸透して行く可能性をもっているところに、新しいマス・メディアとしてのテレビの教育的意義がある。」西本三十二「テレビ教育の社会学」『現代テレビ講座』第6巻「教育／教養篇」波多野完治編、1960年11月。23頁。

23 五十嵐新次郎（1915～1975年）言語学者。

24『現代テレビ講座』第6巻「教育／教養篇」波多野完治編、1960年11月。185～190頁。

25 1953年10月6日の『毎日新聞』『朝日新聞』を参照。

らず、CMはもちろんのこと、バラエティ番組にまで出演するようになる。マス・メディアを媒介に、お茶の間を賑わす芸術家、文化人、そしてテレビタレントというポジションを確立していく。1981年にCMで岡本が放った「芸術は爆発だ!」というキャッチ・コピーは、マス・メディアを媒介に岡本自身の広告として、さらには「芸術」のキャッチコピーとして流布した。

テレビ草創期において、岡本がテレビ業界からどのように見られ、テレビ的であることを自身がどのように考えていたのかを確認しておこう。1960年の岡本と羽仁進（1928年～）²⁶の対談を見てみよう²⁷。

羽仁 一説によると、岡本さんの顔は面白いって云うんです。僕の友だちは「あの人は顔を写すだけで面白い」って……。

岡本 得体の知れない顔をしているかな。

（中略）

岡本 僕の経験で一番やりきれないのは、テレビの座談会に出席すると、きまって背後に大正時代の応接間みたいな“ついたて”が出てくる。（笑）（中略）ディレクター、その他の人たちの造型感覚の程度というものを感じちゃうな。カメラ・アングルやセットに対する苦心といったものが感じられないんだ。

羽仁 タレントの問題もあるんじゃないですか？

岡本 出てくる人間に造型性がないこと、これは致命的だな。しかし、これは責めるわけにはいかないよ。たとえば、いまもふれた座談会だけど、およそ動きが無いんだ。（中略）これからテレビが日本人の生活にもっと入ってくるようになると、自然とそういう動きも生まれてくるんじゃない？

羽仁 つまり即興性と云いますか、そういうものが造型性と関係あると……。

岡本 あるね。即興性が造型性だと僕は思うな。

羽仁の言葉からは、当時のテレビ業界から、すでに岡本がテレビタレントとして存在感を発揮していたことが

伺える。結果的に、この注目に対する岡本の自己分析が語られるように対話は進行する。そして岡本がテレビで重視したことも「動き」であった。これを「即興」「造型」と置換しているところに、岡本的、あるいは美術的レトリックを見出すことができる。とはいえ「動き」への着目は、先述した『美術批評』、『現代テレビ講座』と同じであることを確認しておこう。

補足すれば、『美術批評』で「上半身の表情」、『現代テレビ講座』で「笑顔、しかめ面」と、岡本の「得体の知れない顔」も、同工異曲と言えるだろう。

ここまで見てきたいくつかの発言から、テレビ草創期において、美術作品を含むなんからの情報を紹介したり、出演者が座談する際、内容の如何に関わらず、出演者は、視聴者を惹きつけることを目的に、動的に振る舞うことが、テレビ的に良いとする共通理解があったことが伺える。この共通理解を美術にあてはめると、作品の如何に関わらず、説明者、つまり批評家や美術家が、「動き」をもって視聴者を惹きつけるメディア・リテラシーが求められていたということになるだろう。

「動き」の倒錯——篠原有司男

高松次郎をはじめとする1930年代生まれの美術家たちが、マス・メディアと岡本太郎に対してどのような認識をもっていたのかをここで確認しておきたい。

高松は、同世代の作家たちと同様、東京藝術大学を卒業した1958年から、読売アンデパンダン展が終了する1963年まで作品を出展している。読売アンデパンダン展を契機のひとつに結成されたネオ・ダダ（1960年4月～1962年8月²⁸）の活動から、この一群の認識を抽出しておく。高松は後に中西夏之（1935～2016年）、赤瀬川原平（1937～2014年）と共にハイレッド・センター（1963年5～1964年10月²⁹）を結成することになるが、ネオ・ダダ周辺に集いつつもこれに参加することはなかった。このメンバーからは、赤瀬川だけがネオ・ダダに参加していた。

ネオ・ダダのメディア意識は、『流動する美術Ⅲ ネオ・

26 羽仁進 羽仁は、1950年代から映画監督として活躍する一方、テレビ論の論客でもあった。

27 対談「テレビの造型性」から『テレビドラマ』1960年4月号、14～21頁。

28 活動期間は、1960年4月4～9日、銀座画廊での「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー」展から、1962年8月25日、磯崎邸での「Something Happens」（吉村益信渡米壮行会）までとされる。

29 活動期間は、1963年5月7～12日、新宿第一画廊での「第五次ミキサー計画」から、1964年10月16日、銀座並木通りでの「首都圏清掃整理促進運動」までとされる。

『ダダの写真』展³⁰に象徴されている。同展を企画した黒田雷児によれば、ネオ・ダダは、マス・メディアにイメージを流通させることを活動の主眼においていた向きがある。つまり、目撃され、話題性を得るために作品をつくり、いわばそれが昂じて奇矯なハプニングを活動の主軸にすえるような展開をした。

第1回「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー」展の際に、ジャクリーヌ・ポールが撮影した写真をみると、作家たちは自作の前で妙なポーズをしている。黒田が指摘するように、「カメラの背後にはひとりの写真家だけでなく、マス・メディアの受け手がいることを」意識していた。イメージの流通は出版メディアに止まらず、テレビ局もネオ・ダダを取り上げていた。「安保記念イベント」（新宿ホワイトハウス、1960年6月18日）、「ビーチ・ショー」（鎌倉、1960年7月20～22日）などが取材されたという³¹。特に後者は、テレビ番組の企画による、パフォーマンスだった。ネオ・ダダは、美術業界内よりも、一般のマス・メディアを意識した活動を展開していた。

ネオ・ダダの中心人物、篠原有司男（1932年～）は、美術雑誌の取材に、テレビ・タレントとして声が掛かるのを待っていて、実際そうなれば面白いだろうと書かれている³²。篠原は、美術と大衆の接点を、作品ではなく、自身がニュース・ソースになることだと考えていた。こうした認識の形成は、ミッシェル・タピエが紹介した「アンフォルメル旋風」に遡る。具体的には、1957年9月、白木屋でジョルジュ・マチューのライブ・ペインティングを目撃したことによるだろう。このことについて篠原は次のように回想している。

ジョルジュ・マチューは浴衣にたすき、赤いはち巻に白たびといった演出効果満点の仇討ちのような姿で、黒山のようなカメラマンや見物人をひとわたり見廻すと、実存主義風のアゴヒゲを生やした今井俊満がそばで溶く絵具をとっぴりつけた筆を左手に、口でふたをねじ切ったチューブを右手に、二刀流でカンバスに飛び掛かって行った。岡本太郎の三原則がいやったらしさなら、マ

ウのは、直接、スピード、興奮である。銀蠅のように群がるカメラマン。マチューの動きが激しくなるたびに、滝のようにシャッターが切られる。“これだ”これが現代の画家の真の姿であるはずだ³³。

篠原がここで発見したのは、アンフォルメルでもなく、作品でもなく、被写体になる派手なアクションであり、カメラマンの向こう側にいる「マス・メディアの受け手」＝大衆であった。そして、「筆だけにたよらず、ショッキングな方法を編み出し、鑑賞者に対する効果を狙う」のだと喝破する³⁴。これ以後、篠原はモヒカン刈りをトレードマークに、ロカビリー画家と称し、ジャズ・バンドとのアクション・ペインティングや、ボクシング・ペインティングといった、芸術の歴史的な必然や論理よりも、マス・メディア受けのインパクトに重点をおいた、ニュース・ソースとなることを意識した活動へと展開していく。篠原にとってマチューと共に、自身の活動のモデルとなったのは引用文にも登場する岡本である。篠原は、岡本について「そりゃああもう、やっぱり俺たちのリーダーだったよね」とも回想している³⁵。

高松をはじめとする読売アンデパンダン展周辺に集った美術家の時代精神を、ネオ・ダダと篠原に象徴させたわけだが、マス・メディアへの露出を積極的に指向する意識が看取できる。また前出の引用からは、岡本に対しても「現代の画家の真の姿」をみていたことが窺えるだろう。

ちなみに赤瀬川は、1960年のネオ・ダダの活動について次のように書いている。

週刊誌のグラビアページが興味本位で群がって来て、芸術のネオダダはあえてそれに応じた。撮影されるスターはもちろんモヒカン刈りの篠原有司男である。篠原は今週はまた週刊誌がいくつ来たかと、指折り数えて我慢した。メディアが俗悪であることがまた新しい素材を使う冒険に思えた。テレビにも出かけて行って、裸の吉村益信はブリキの大パネルに硫酸を垂らして斧でバリバリと穴を

30 福岡市美術館 近現代美術企画展示室、1993年11月23日～1994年2月6日。

31 黒田雷児「明るい殺戮者、その瞬間芸術の術」『流動する美術Ⅲ ネオ・ダダの写真』福岡市美術館 近現代美術企画展示室、1993年11月。

32 蘆原英了「ここから何が生まれるか」『藝術新潮』1960年9月号。

33 篠原有司男『前衛の道』美術出版社、1968年6月、28頁。

34 篠原有司男『前衛の道』美術出版社、1968年6月、73頁。

35 「篠原有司男VS田名網敬一」『篠原有司男対談集 早く、美しく、そしてリズムカルであれ』美術出版社、2006年10月、95頁。

あけた³⁶。

前段での「動き」は、視聴者を飽きさせないための出演者の認識であったが、高松の世代にとっては、マス・メディア＝テレビ放送にイメージを流通させるための日常的ではない「動き」、極論すれば非常識な「動き」を指し示すようになっていた。つまり美術作品を見せ、解説するのではなく、作品を制作する過程を見せる、さらには美術家自身を見せるという、美術と番組構成の関係性がいよいよ倒錯していることに気がつく。

いま一度、赤瀬川の言を引く。

さまざまな場所に作品持参で出かけるうちに、絵画からズレながら生まれたオブジェが、さらにズレて時間的要素をそなえながら、そこにアクションをいうものを際立たせてくる。すでにポロックにはじまり絵具を垂らしたり、投げつけたりするアクションペインティングという言葉も生まれて、篠原はそれを自認し、ネオダダの仲間や三木や工藤も「アクション!」という言葉を叫んでいた³⁷。

アメリカの美術批評家、ハロルド・ローゼンバーグ(1906～1978年)は、ジャクソン・ポロックが絵を描く映像を見て「アクション・ペインティング」と書いた。それは、『美術批評』が創刊されたのと同じ1952年だった。日本におけるこの受容者たちの言説をみると、美術に止まらないテレビの発展と相まった、ある種のメディア・リテラシーとなった感もあることを確認しておきたい。

「動き」に醒める——高松次郎

高松次郎は、1968年4月25日、「デザイン批評」と草月アートセンターの主催で開催されたシンポジウム「なにかいってくれ、いまさがす」の第4日目「蒸発のすすめ(虚像と実像)」に出演する。このシンポジウムは、各回がハプニング的な演出で行われたが、この日は、「ソニー提供のビデオ・システムで、別室で報告されている模様」を「会場に据え付けられたテレビを通して」生中

継するプレゼンテーションが行われた³⁸。この日、全体構成を担当したのは山口勝弘。討論に出演したのは、高松の他に東野芳明、羽仁進、唐十郎。高松は、『11PM』のジングルで出演し、自身の作品しながら、影だけで出演。プレゼンテーションは、「蒸発のすすめ2」として、『デザイン批評』季刊第6号に収録された。テレビを模したプレゼンテーションの冒頭、高松が次のように話している点は注目される。

ところでこういうところで喋るには、まずなによりも、聞いている人に非常に面白く聞いてもらわなければいけない。篠原有司男みたいに、よく聞いているとなにをいっているのかさっぱりわからなくても、聞く人をやっぱり面白がらせる、そういう才覚がぼくにはないんで、困っちゃうんです。話の面白い人といえば、ほかに岡本太郎。篠原有司男の師匠さんみたいな大家がいるわけですけども、非常に、話が面白い。まあ、篠原君は調子で喋るところがあるんですけども、太郎さんとなると、内蔵の奥と脳が結びついちゃって、もうのどの奥から絞り出されてくるように話される。それでいて、なんかユーモアがあって、聞く人をそらさない。³⁹

岡本、篠原(ネオダダ)のメディア意識が踏襲されていることが確認できる。同時に、岡本が視聴者を飽きさせない「ユーモア」の喋り、他方で篠原は「なにをいっているのかさっぱりわからない」喋りを持っているという。ここでいう喋りは、前述の「動き」と同義であろう。高松は、自身には「そういう才覚がない」と述べているが、敢えて言えば、岡本、篠原より俯瞰的なメディア・リテラシーを指向していたということができるかもしれない。この点は、高松の作品の受容のされ方からも類推できる。

影の作品だけで構成した最初の個展「高松次郎 アイデンティフィケーション」(東京画廊、1966年7月4日～23日)に関して、「蒸発のすすめ(虚像と実像)」を構成した山口が次のように書いている。

高松次郎が、東京画廊の個展を、四囲の壁にいろいろな

36 『反芸術アンパン』1994年10月、ちくま文庫、156頁。

37 赤瀬川原平「戦後文化 その磁場の透視図 読売アンデパンダン展(IV) いまや、アクションあるのみです!」『調査情報』1982年6月号、46頁。

38 『デザイン批評』6号「特集：万博と安保・EXPOSE・1968全記録」1968年7月。

39 高松次郎「蒸発のすすめ2」『デザイン批評』季刊第6号、1968年7月、175頁。

男や女のシルエットを描くことで開いたというのは、個展と観客というコミュニケーションの成立の場に、不特定多数の意識をもちこんだものとして興味がある。

壁に描かれた高松の絵は、何日かの個展の期間が過ぎると、完全に消されてしまう運命にあるのだ。

・・・こういう発表は、(中略)素材の違いはあるが、テレビ放送のもっている一次性、非定着性のイメージの提出と非常に似かよっている。

たとえば、数秒間のコマーシャルでも、いかなるニュースよりも感覚的に人間をとらえるものがある。今日のマス・コミ社会の中で、もっとも大きな力をもっているテレビのコミュニケーションの実力を、絵や彫刻を作っているこういう作家たちも感じとっているわけである。ハプニングとかイベントという芸術形式が出てきたのも、こういうテレビと無関係ではなからう⁴⁰。

山口の解説に倣えば、美術とテレビの接点が、「動き」の注目から倒錯へと展開し、言わば「動き」に醒める過程にハプニングが出てくるということになる。高松の影は、この「醒める」段階にある作品であり、「蒸発のすすめ2」への出演もまた、そのコンテクストにあるハプニングだったと言ってもよいだろう。

ちなみに「アイデンティフィケーション」は、展覧会のオープニング・パーティーの賑わいを影で描いた作品であり、この時期に高松に近い存在だった美術関係者の影が描かれている。その中には、岡本の影もあった⁴¹。

さて、『アトリエを訪ねて』出演までの高松について、補足しておきたいトピックがふたつある。

ひとつは、1969年1月の東大安田講堂の落城をテレビで見たという記事だ。「劇画のコラム」と題した短いテキストで、寺山修司が主催した『地下演劇』創刊号(1969年5月)に掲載されている。以下全文である。

この欄に、東大紛争の例の“安田トリデ”のことを書くからといって、「安田トリデの攻防戦こそ、最近の劇画の最高の傑作であった」などというつもりは、もうとうない。

一月十八日、十九日、ぼくはテレビの記録的であったといわれる視聴率の中にあった。確かに、放映が終わると、別のチャンネルではとダイアルをひねり回してみるほどに、あの番組は迫力があつた。ぼくを含めた視聴者の心情を、ヤジ馬といえはそういえるかもしれないが、しかし、一般的なヤジ馬の対象物とは、対象物が違っていた。ぼくのことをいえば、急進派学生の底流になっているものは別として、彼らが教理としているイデオロギーには、彼らに反対するイデオロギーとともに、また他のすべての教理的な思考と同様に、それほど興味がない。だが、彼らが起こした実際の事実には、注目しないわけにはいかなかったのである。

イデオロギーに対する無関心を書いているが、テレビ放送自体のインパクトに自身が飲まれていたことも記されている。没入と俯瞰という意味において、岡本や篠原に比べて、マス・メディアへの侵入として「見られる」側(出演者)になるための論理ではなく、「見る」側(視聴者)を含んだ論理をここに模索しているかのようには伺える。この時期、テレビをひとつの軸に美術批評を展開していた東野芳明(1930～2005年)のイメージ論や観衆論はより注目されるべきであろう⁴²。

例えば、東野は、「見ることを見ること」と題した講演で、次のように述べている。

特権的な見方をいかにこわしていくかということは、つまりエリートでない、だれでもいい、だれかの目になれるということです。(中略)それが、むしろ観衆の側に立つてつくるといふ、特権的な芸術をもう一回考え直しているところにいるんじゃないか⁴³。

東野の論には踏み込まないが、つまり、美術史的必然がイメージ論の問い直しを旨としてきた一方、テレビのようなメディア技術進展が、美術史を切断し、美術に直接的なメディア・リテラシーとしてイメージ論をつきつけてきたことは、これまで見過ごされてきた観点である。

いま改めて注目したい高松の作品として、スイッチを

40 山口勝弘『不定形美術ろん』学芸書林、1967年10月、80頁。

41 光田由里『高松次郎 言葉ともの』水声社、2011年9月、92頁に「ポーズをとる岡本太郎」の写真がある。

42 松井茂、伊村靖子(編)『虚像の時代 東野芳明美術批評選』河出書房新社、2013年4月。

43 桑原武夫、加藤秀俊編『シンポジウム 20世紀の様式 かたちと心 1930——1975』講談社、1975年11月、112頁。

入れたテレビの画面に板を立てかけた作品がある⁴⁴。《光と影》(1970年)のヴァリエーションでもある。この作品は、ソニーのテレビ事業部の「トリニロンカラーテレビ114度広角化を記念し」た非売品の書籍⁴⁵に初出で、《テレビを見る》と題され、次のように説明が付されている。

見ることのできるものが、必ず何か別のものを見せなくさせる。これが視覚の現実原則である。

ときには、一台のテレビ受像器が、その背後の壁の美しいシミやヒビ割れを見せなくさせる⁴⁶。

《テレビを見る》は、高松が1972年から76年まで取り組んだ《複合体》シリーズ⁴⁷のひとつである。複数の物質がひとつの作品を構成するというコンセプトに基づいている本作は、マス・メディアという「動き」を伴った複数性をひとつとして見ること、つまり、「テレビを見る」ことを“見せ消ち”にしている。《複合体》シリーズのコンセプトを十全に満たすと共に、メディア・リテラシーとして「見ること」を否定し、「見ることを見る」作品として、新たな視覚文化への覚醒を促しているだろう。

再び『アトリエを訪ねて』

高松作品は、作品の発表メディアが写真であることも多く、美術館でそれらに接する私たちは先入観として、ことさら静的なイメージを持ってきた。しかし、戦後日本美術が辿ってきた別の側面、マス・メディアとの接点を補助線とすることで、メディア・リテラシーとしてのイメージ論を浮き彫りにした。この眼差しの提案こそが、「戦後日本におけるマス・メディア受容と現代芸術の文化学」の試行であった。

高松による『アトリエを訪ねて』は、先に引いた赤瀬川のいう「さまざまな場所に作品持参で出かけるうちに、絵画からズレながら生まれたオブジェが、さらにズレて時間的要素をそなえながら、そこにアクションをいうものを際立たせてくる」⁴⁸そのものであり、こうしたネオ

図版は、事情により非表示にしています。

《テレビを見る》

『110+4=』ソニー株式会社テレビ事業部、1972年11月より

ダダの際立ちをさらに俯瞰するような、現代性が高松の放送回に見られたことは大きな発見であった。国際的な評価の著しい高松作品の理解、再解釈を進める意味でも、今後はこの番組における高松を無視することはできない。

『アトリエを訪ねて』高松次郎の放送回は、「高松次郎ミステリーズ」(東京国立近代美術館、2014年12月2日～2015年3月1日)「高松次郎 制作の軌跡」(国立国際美術館、2015年4月7日～7月5日)と、ユミコチバアソシエイツの取材を含め、「ニュースの視点 いま、なぜ、高松次郎か?」(TBSニュースバード、2015年4月22日放送⁴⁹)として再放送された。また『アトリエを訪ねて』が作家自らのキュレーションという仮説のもと、「高松次郎：アトリエを訪ねて」(ユミコチバアソシエイツ、2016年6月16日～7月9日)を開催し、中西博之『高松次郎：アトリエを訪ねて』(ユミコチバアソシエイツ、2016年6月)が刊行されている。

謝辞

本稿は、科研費(基礎研究C)「戦後日本におけるマス・メディア受容と現代芸術の文化学」(26503003)の助成を受けた研究成果である。

44 「高松次郎 1970年代の立体を中心に」(千葉市美術館、2000年5月16日～7月16日)カタログ、47頁。「高松次郎ミステリーズ」(東京国立近代美術館、2014年12月2日～2015年3月1日)のカタログ、203頁。

45 『110+4=』ソニー株式会社テレビ事業部、1972年11月。

46 高松次郎《テレビを見る》『110+4=』ソニー株式会社テレビ事業部、1972年11月、112頁。

47 薬科英也「高松次郎における1970年代—立体造形の展開について」『高松次郎 1970年代の立体を中心に』千葉市美術館、2000年、18頁。

48 赤瀬川原平「戦後文化 その磁場の透視図 読売アンデパンダン展(IV) いまや、アクションあるのみです!」『調査情報』1982年6月号、46頁。

49 https://www.youtube.com/watch?v=Xsl-Bjd6_Hk&t=1742s (2017年3月17日閲覧)