1960年代までの岸本清子

石崎　尚

はじめに

岸本清子（1939-1988）は愛知県名古屋市出身の美術家である。愛知県立旭丘高等学校美術科を卒業後、多摩美術大学への入学と同時に上京し、前衛美術グループの「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー[1]」に参加するなど、アートシーンで頭角を現したものの、乳がんの治療のために1979年に帰郷。以降は名古屋を拠点に活動し、88年に49歳の生涯を終えた。その人生は短いながらも、絵画をはじめとして美術教育やハプニング、さらには政治活動をも展開した彼女は、単なる美術家の枠には収まりきらない活動を多方面に向けて展開したと言って良いだろう。

愛知県美術館（以後、当館とする）では、1997年度に初期のドローイングとスケッチブックを収蔵したほか、生誕80周年の2019年には「小企画　岸本清子　メッセンジャー」展を開催した。そしてご遺族のご厚意によって、同展終了後に出品作品の多くを収蔵することができた。こうしたこれまでの調査研究の蓄積を踏まえて、本稿では1960年代までの彼女の活動に焦点を合わせて、岸本清子という作家の実像に迫りたいと思う。

1960年代までで区切るのは、主に二つの理由からである。第一に、1960年代の10年間は、岸本が画家として出発して着実にキャリアを重ねた時代であると同時に、活動が徐々に変質していく時期だからだ。別の言い方をすれば「画家」としての活動から、次第に立体作品やパフォーマンスも含めた「アーティスト」への活動に移行していくのである。本稿ではこうした変化の前後を詳しく見ることで、この時期に顕著になる岸本の芸術思想を明らかにしたい。第二に、この時期の変化を端的に示していると思われる、1965年と66年の二つの個展について検証したいからである。この二つの個展は現在、出品作がほとんど残されていないものの、当館が所蔵しているスケッチブックや設計図的なドローイングによって、岸本が意図していたことを読み取ることが可能である。これら当館の所蔵作品が岸本の画業において、どのような位置づけを持っているのかを明らかにすることも目論んでいる。

なお、これまでいくつかの展覧会の際に調査が行われた、岸本清子に関する重要な資料群が存在しているが、現在この資料群の調査や閲覧が不可能な状況が続いている。本来であれば岸本に関する研究には欠かせないこれらの資料について、先述した小企画展の準備の頃を含め、筆者は全くアクセス出来ていない。それゆえに、今後これらの資料群の調査や閲覧が許されるようになった暁には、筆者が本稿で述べる内容は（筆者自身によっても）修正される可能性があることを予めお断りしておく。なお、本稿の挿図のうち表記のないものは全て当館蔵である。

1　ネオ・ダダのグループ名はしばしばネオ・ダダイズム・オルガナイザーズと表記されるが、第１回展案内状の表記はネオ・ダダイズム・オルガナイザーとなっており、第２回展以降はネオ・ダダの表記が用いられた。そのため、本稿はこれに従う。

幼少期の岸本清子

1939年に生まれた岸本は早くも６歳頃には絵と出会っている。当時住んでいた名古屋市昭和区汐見町の近くに、日本画家の千原謙吉が児童画教室を開いており、姉の慈子と一緒に通い出したのである。岸本の母によれば、これは慈子が小学校に上がった頃のことと回想されているが[2]、今回関係者の話を整理したところ、疎開から戻った６歳頃と判明した。

千原謙吉（1904-1998）は京都出身の日本画家である。日展などで活躍するかたわら、名古屋で児童画教室を開いていたという。岸本が通っていたのもこの教室だろう。後述するように、岸本は長じてから日本画を学ぶようになるのだが、最初に絵を学んだのが日本画家だったというのも、その後の画業を考える上で興味深い事実である。

わずか６歳だったとはいえ、この絵との出会いは岸本にとって、かなり大きな出来事だったと思われる。幼少期の岸本は泣き虫でいつも泣いていて、それは後にかかる躁鬱病の鬱状態の兆しだったのではないか、と父親が記している[3]。幼少期の精神状態を軽々しく精神的な問題と結びつけるべきではないだろう。しかし岸本の父・鎌一は、名古屋市立大学医学部の教授を務めた精神医学の専門家なので、その見立ての確度は高いと考えられる。その父によれば、絵に出会ったことで岸本はあまり泣かなくなったという。つまり、描くことによって鬱状態が寛解したのかもしれない。

岸本と絵との出会いは、鬱を和らげただけではなく別のものをももたらした。すなわち岸本の才能に寄せる母の期待である。岸本の母夏子は、東京帝国大学を卒業した著名な眼科医・水尾源太郎と、中部圏最大の私立病院だった好生館の横井家の娘の間に生まれた次女で、もともと画家志望であった。愛知県立第一高等女学校を主席で通した才女で、卒業後は単身京都に行き画塾に通ったという。しかし絵で身を立てることはかなわず、帰郷して名古屋で結婚し、絵の道を諦めたという経歴の持ち主であった。岸本の絵を見た当時の事を母は下記のように振り返っている。

私は深く反省しました。こんな才能がかくれていたのに、私はその頃流行のぬりえ帳を買って来たり、へたな人形の絵を描いてやって色を塗らせたりしていたのです。千原先生の御指導で一度に芽を吹いたこの才能を大切にしなければと覚悟しました[4]。

大切にしなければという覚悟は、母が娘の才能を伸ばすためのサポートを惜しまないという意味だろう。そこには夏子自身がかつて道半ばにして諦めた絵に対する情熱も、大いに注ぎこまれたことだろう。姉の慈子はこの母と娘の関係について、下記のように述べる。

妹にとって、母は明らかにキーパーソンだった。妹が亡くなる一か月くらい前、見舞いに行って何やかや話した。当時、私も家族に問題をかかえていて、めったに見舞いに行かなかったのだが。

その時の話に、「私は結局お母さんに描かされてきたんだわ」というのがあった。ええっ、

2　『岸本清子 1939-1988』岸本清子遺作展準備委員会、1990年、74頁。
3　同書、73頁。
4　同書、74頁。

五十にもなる人が何を言っているのか。私は呆然としてしまった。

しかし、考えてみれば、幼児の時、私と一緒に絵を習いにいって、見出された才能である。おだて、おだてて育てたのは、母であった[5]。

かくして千原教室での学びは、幼い岸本の精神状態を緩和し、そして絵の面白さに目を開かせたという点で、その後の人生に大きく影響を与える出来事であった。絵と躁鬱は、その後の岸本を長い期間に渡って突き動かしていく、文字通りの動機（モチヴェーション）だったと言える。そして遺作展の図録に父と母が二人そろって絵画教室に言及しているように、この出来事は父の専門（精神的な問題の解決）と母の願望（断ち切れぬ絵への思い）が見事に重なり合ったものでもあった。

図１　藪野正雄のアトリエの現在の様子
（筆者撮影）

恐らく小学校６年生の頃だと思われるが、岸本は今度は姉の慈子とともに、今度は藪野正雄（1907-1990）の絵画教室に通っている。藪野は戦前は二科や文展、戦後は二紀会などで活躍した洋画家であり、正樹と健の二人の息子も現在画家として活躍している。藪野は1951年から千種区松竹町に居を構えており、アトリエで近所の子どもたち向けに絵画教室を開いていた（図１）。岸本の住んでいた徳川山町からも歩いて行ける近さである。藪野は誰に対しても実に丁寧な指導をしていたようだ。年齢から考えて本格的な油絵ではなく、色鉛筆や水彩絵具での基礎的な技術習得だったのではないだろうか。しかしながら、戦後の愛知の美術界に大きな足跡を残した洋画家との出会いは、岸本に少なからぬ影響を与えたのではないかと推測される。その後の岸本は南山中学校に進学し、ここで初めて油絵を描くようになった。この時代に色鉛筆で描いたカマキリの絵（図２）は、その早熟ぶりに周囲を驚かせたという[6]。昆虫という主題といい、相対するカマキリが発する尋常ならざる緊張感といい、後の大作《21c. Erotical Flying Machines―銀河の旅―》（図３）を予感させるような作品である。

図２　《カマキリ》1953年頃
個人蔵

図３　《21c. Erotical Flying Machines―銀河の旅―》（部分）1983年
アクリル、水性ペイント、クレヨン／カンヴァス
H113×W917cm、H113×W1004cm
金沢21世紀美術館蔵
© IIDA Yoshiko

高校進学から大学受験まで

南山中学校・高等学校は中高一貫校であったが、岸本は1955年４月に愛知県立旭丘高等学校の美術科に進学する。この旭丘高校は戦前には愛知一中として知られ、長い歴史を誇る名門校であり、1950年４月に旭丘に専門課程としての美術科が設置された。同時に開設

5　飯田慈子「岸本清子の素顔」『I am 空飛ぶ赤猫だぁ！画家・岸本清子』美術出版社、2009年、74頁。
6　水谷たき「迫真的な描写力」『C&D』vol.21、名古屋CDフォーラム、1989年、77頁。

された家庭科などの他の専門課程は廃止されたものの、美術科は現在も存続している。岸本はこの美術課程の第６期生にあたるが、先輩の第２期生には石黒鏘二、佐々木豊、第３期生には赤瀬川原平、岩田信市、荒川修作(卒業時は第４期生)など、異才を多く輩出している。ここでの３年間を一緒に過ごした親友の水谷たき(愛知県立芸術大学名誉教授)は、当時の岸本を以下のように回想している。[7]

中でもクラスメイトの岸本清子さんは際立った才能と家庭環境に恵まれ、美術に関する知識も豊富で、活発に話題をリードし、常に目立つ存在であり、育ちのいい明るいお嬢さんという新鮮な印象を受けた[8]。

この時期に描いた油彩画が何点か残っている。その内の自画像(図４)は、青春時代特有の懊悩を抱え込んだような、憂鬱な表情で描かれており、高い観察力を感じさせるものだ。一方、工場を描いた風景画(図５)の方は、1950年代特有の社会主義リアリズム的な感覚を感じさせ、油絵具の重厚な質感を湛えた、骨太な絵画となっている。早くからその才能を開花させていた岸本は、美術の世界でさらに羽ばたいていく自らの姿を予想していたに違いない。しかし、彼女と美術の関わり方は思わぬ転機を迎えることになる。

図４　《自画像》1956年

先述の通り、岸本の父・鎌一は著名な精神医学者であり、この頃に初めてヨーロッパへ渡航し、本場の優れた美術作品の実物に触れたらしい。帰国後、鎌一は清子に対して、油絵という同じ土俵に上がってしまうと欧米人にははなから太刀打ちできないから、日本画に鞍替えするようにと勧めたのであった。

図５　《工場》1955年

ただし、この日本画への転向について、岸本自身は必ずしも不本意だったわけではなさそうだ。

彼女はその当時から、独自な仕事をしていくためには油画よりも日本画の顔料を用いた技法の勉強をめざした方が未来があるといっていたし、また、水墨画の空間表現には、いたく魅了されていた[9]。

いかにそれが父親の受け売りだったとしても、あるいは急に進路を変更するそれらしい理由を必要としていたにせよ、日本人が日本画の画材で描くことの優位性を自分でも理解したからこそ、それを自分の口から発したのだし、事実水墨画の空間表現には感心する部分があったのだろう。しかし水谷たきは以下のように続ける。

7　飯田慈子「岸本清子の素顔」『I am 空飛ぶ赤猫だぁ！ 画家･岸本清子』美術出版社、2009年、74頁。
8　水谷、前掲書、77頁。
9　水谷、前掲書、77頁。

剥製の鳥の写生をしながらの細部の羽一本一本の表現にはいささか抵抗を感じていたようで、精密に描くよりは量感や流れの表現に重きを置いた。しかし細かく強い鳥の足首や爪の表現は鋭く明快だった[10]。

流石は３年間一緒に過ごした親友の観察眼である。特に後段の「細部の表現には抵抗を」という部分には、晩年の大作絵巻を立て続けに制作していくなかで、細部の仕上げをほとんど放棄する岸本の描き方を思うとき、それが既に高校生時代から現れていたことに素直に驚かざるを得ない。それでいて、作品の中で肝となる鋭利な部分の表現を強調する癖も、全くもって変らない。ある意味ではこの時点で、画家岸本清子の画風はほぼ定まっていたのかもしれない。

日本画への転向に関連して、この時期、岸本にとって重要な出会いが訪れている。それは旭丘の特別講師だった、中村正義（1924-77）との出会いである。愛知県豊橋市出身の中村は、日展の大家・中村岳陵の愛弟子として日本画壇に鮮烈なデビューを飾った俊英である。1960年に36歳の若さで第３回新日展の審査員に推挙されたことからも、その実力が高く評価されていたことが分かる。その中村は1953年頃から1960年頃まで、旭丘の特別講師として勤務している[11]。特別講師というのは旭丘のユニークな制度で、杉本健吉や我妻碧宇といった第一線で活躍する画家たちが、年に何回か指導に訪れるというものであった。日本画に転向した岸本にとって、中村正義との出会いもまた、大きな刺激に満ちたものであったに違いない。後述するように東京に上京してからも、岸本は中村宅に居候するなど、様々な影響を受けていたようだ。後年、中村正義の家族にあてた手紙に岸本は「私にとって師匠はやはり中村正義先生唯一人です。いつも心のどこかに、先生が棲んでいてくれる様な気がいたします」[12]と記している。また、別の場所では「私の師匠であった中村正義が（彼は、常に、私の個展のたびに無言のうちに現れた）来てくれた」と書いている[13]。無言で個展会場を訪れる師と、生涯唯一人の師として慕う弟子。この二人の間には何か特別なつながりがあったようだ。なお、岸本は49歳でこの世を去っているが、中村正義もまた52歳でその早過ぎる死を迎えている。

日本画に転向した後の岸本は鳥の剥製の模写にも熱心に取り組み、卒業制作の大作《群像》（図６）は中部日本画総合展で優勝二席を受賞する[14]。この時の最高賞は大森運夫、優勝一席は飯田史朗が受賞していることから、それらに次ぐ優勝二席の受賞は、高校生の岸本の作品がいかに高く評価されたかを示している。

図６　《群像》1958年　個人蔵

しかしながら、その２か月後、大きな試練が訪れる。東

10　水谷、前掲書、77頁。
11　『日本画壇の風雲児 中村正義 新たなる全貌』中日新聞社、2011年、215頁。
12　笹木繁男『ドキュメント　時代と刺し違えた画家　中村正義の生涯』『中村正義の生涯』出版委員会、2011年、33頁。
13　岸本清子「地獄の逆襲」前掲『岸本清子 1939-1988』、53頁。
14　『中部日本新聞』1958年２月20日朝刊５面。

京藝術大学の日本画科を受験し、不合格となったのである。さらに１年間の浪人を経た再チャレンジでも不合格となり、結局1959年４月から多摩美術大学の日本画科に進むこととなる。この経験は岸本にとって､最初の､そして最大級の挫折だったのではないだろうか。科が異なるとはいえ、親友の水谷たきが現役で東京芸術大学の彫刻科に合格しているのだから、その失望の大きさは計り知れない。

母はずっと彼女が日本画で受験したことを後悔しており、油絵だったら受かっていた、父が余計なことを言ったとよくぼやいていました。とにかく、一浪しても芸大はだめで、多摩美大に入ったことが彼女の最初の挫折でした。幼い時から絵がうまいうまいと言われ続け、高校の卒業制作も高く評価されていたこと、親友の水谷たきさん（現愛知県立芸大教員）が芸大彫刻科に現役で合格したことも含めて、彼女の挫折感は相当なものがあったと思われます[15]。

油絵だったら合格していたはず、という母の無念は、少なからず娘の清子も共有していたのでないだろうか。だとするなば、この出来事は岸本にとって最初の挫折であると同時に、「余計なことを言って」娘が自分の進みたい道を目指すことを阻害した父との、即ち悪しき家父長制に対する強い反感を抱いた最初の出来事でもあったのではないだろうか。それが失望を伴うものだったとはいえ、とにもかくにも岸本の東京生活が始まった。

東京での岸本清子

多摩美術大学での学業が始まり、新入生らしく石膏デッサンや静物の水彩を描いていた岸本であるが、秋ごろからは年明けに名古屋で行われる青年美術家協会展(1960年１月１日～１月６日／愛知県文化会館美術館)に出品する大作の準備に入っていたようだ(図７)。「100号２点、前庭に置いて、石膏をぶっかけて絵の具だらけになっていると毎日に生きがいを感じています」、と実家に書き送っている[16]。上京して１年目で早くも抽象画の洗礼を受けつつも、しかし無条件で抽象を肯定するわけにはいかないと逡巡を抱えていたようである。残念ながらこの出品作については写真すら残っていないが、２か月後には初めて読売アンデパンダン展にも出品している。《キズⅠ》、《キズⅡ》、《キズⅢ》の３点を絵画部門に出品したことが目録から分かるが、その間の制作期間が短いので、青年美術家協会展の作品をそのまま出品した可能性もある。

図７　青年美術家協会展での加藤好弘（左）と岸本清子（右）　©ゼロ次元・加藤好弘アーカイヴ

15　飯田慈子「家族としての岸本清子」“女性とアート”プロジェクト編『ネオダダから21世紀型魔女へ―岸本清子の人と作品―』1997年、５頁。
16　深澤純子「アイデンティティと経済的自立―岸本清子の若き日々」前掲『ネオダダから21世紀型魔女へ―岸本清子の人と作品―』、43頁。

ネオ・ダダイズム・オルガナイザーへ

先の青年美術家協会展に岸本が参加していたことは『ART TIMES』という小規模の美術雑誌によって分かるのだが[17]、この頃彼女はこの雑誌の編集にも携わっていたようだ[18]。そしてその取材のために様々な画廊に出入りしていた時に、ネオ・ダダイズム・オルガナイザー（以下、ネオ・ダダ）のメンバーとの出会いがあったのだと推測されている。ネオ・ダダは吉村益信、篠原有司男、赤瀬川克彦、荒川修作らが結成したグループで、第１回展を1960年４月に銀座画廊で行っている。

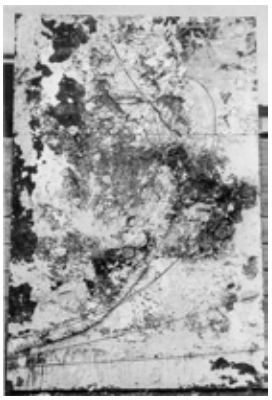

図８　第２回ネオ・ダダ展出品作　撮影：小林正徳　出典：『ネオ・ダダの写真』福岡市美術館、1993年、39頁

岸本はこのグループに同年６月頃には加入したようで、７月に吉村の自宅兼アトリエで行われた第２回に参加して、抽象絵画作品を出品している（図８）[19]。図版から推測する限りでは、大きな板の上に石膏をかけて、その上から針金やその他のオブジェを乗せてみたり、あるいはまた石膏を剥がしてみたり、といった手法で出来ているようだ。確かに「石膏をぶっかけて」作る作品はこの時期の岸本の得意とするものだったらしい。それは明らかに多摩美術大学で奥村土牛のもとで学ぶものとは対極にあるような作品であり、大学で溜まったフラストレーションを一気にぶちまけたような印象すら受ける。とはいえ、こうした作品は岸本の独創というよりも、ネオ・ダダの他のメンバーがアクションを多分に盛り込んだ作品を、見よう見まねで自作に取り入れているのかもしれない。しかしそうだとしても、サブロクサイズのベニヤ板を３枚繋ぎ合わせた大作は、かなりの迫力を持っており、若き岸本のガッツとパワーを感じさせる。また、画面の中央近くには針金でハートのマークが描かれており、これは他のメンバーには見られない岸本らしい個性と言えるだろう。

図９　第２回ネオ・ダダ展案内状　1960年

この第２回展の案内状（図９）には集合写真が掲載されており、岸本は右端に写っている。また、同時期に撮影されたと思われる写真（図10）では、檻のなかに入れられたかのようなシチュエーションで撮影された、岸本のポートレイトが残っている。ここでは岸本は頭にヴェールを被っており、グループの紅一点であることが強調されているようにも思われる。ただし、後述するように岸本がネオ・ダダにおけるミューズ的な存在だったという訳ではないことには留意する必要がある。

図10　檻の中の岸本清子　1960年　撮影：小林正徳　個人蔵

この第２回展が終わってすぐ、ネオ・ダダのメンバーは鎌倉の材木座海岸近くの安養院で、TBSの番組用にイベントを行った。いわゆるビーチ・ショーである。当時、安養院の住職で、写真家

17　『ART TIMES』はＡ５版８頁の雑誌。発行が現代美術出版社、編集兼発行人が柳幸美とあるが、詳しいことは良く分からない。筆者は第２号と第３号しか確認できていないが、岸本の署名原稿はない。
18　前掲「アイデンティティと経済的自立－岸本清子の若き日々」、43頁。
19　『ネオ・ダダの写真』福岡市美術館、1993年、64頁。

で詩人でもあった鳥居良禅が招いたものだという。この時の写真が残っている(図11)。このイベントで岸本は大きな悲劇に見舞われる。篠原有司男の文章を引用しよう。

図11　ビーチ・ショウ(左から吉野辰海、岸本清子、風倉匠)　1960年７月　撮影:鳥居良禅　出典:『美術手帖』Vol.47 No.706 1995年５月号、美術出版社、47頁

次は本堂で夕食シーン。「何か派手にいっぱつやってくれませんか？」マスコミの注文には常にサービス満点のギュー公、OKとばかりＳ子に近づき「女性は君一人なんだ、お願いひと肌脱いでくれ」「え、私怖いわ」「だいじょうび、だいじょうび」裏の墓場に出たネオ・ダダ連中は寄ってたかって、嫌がるＳ子をサラシでぐるぐる巻きにし大木に宙吊りにしてしまい花火で周囲を囲むと、めいめいぼろ切れで仮装、いっせいに奇声をあげ炭粉をどろんこにまぶし身動きできないミイラ姿のＳ子に投げつけ出した。(中略)本堂のご本尊の裏ですすり泣くＳ子を、今は酒宴たけなわだが、２、３の酒を飲めないやつが一生懸命慰めていた[20]。

文中のＳ子が岸本を指すのは言うまでもない。無論ここで岸本が受けた衝撃は、炭粉をまぶしたどろんこが体に当たることの身体的な痛さではなく、唯一の女性として一人だけ標的として立たされ、他の男性陣から攻撃を受け、あまつさえそれをテレビで全国に放映されるという屈辱から来る心理的なダメージであろう。何人もの男性が一人の女性に対して攻撃を加える図は、誰が見ても悪辣なセクシャル・ハラスメントである。黒田雷児はネオ･ダダには政治性が欠如していることを指摘した上で、その註の中でネオ･ダダの攻撃性について言及している。

ネオ・ダダのもうひとつの重要な欠落は、女性作家が重要な役割をすることがなかったことである。『具体』には、驚異的な先駆性を示した田中敦子、金属的な感触の作品の山崎つる子がいた。九州派の長頼子や田部光子も、このグループを語るときには欠かせない作家だし、特に田部がフェミニズム的視点を持っていたのはこの時代には珍しい。それに対し、ネオ･ダダは、無数の裸踊りの写真や、今回発見された鎌倉でのビーチ・ショーにおける女性に対するサディスティックな行為などからして、男性中心のエロスしかなかったようだ[21]。

また篠原も先に引用した文章の別の個所で「今まで美校日本画科で勉強した写実力も本格アーティストをめざす高い理想も思考力までバラバラに消し跳んでしまったことがくやしくてたまらない。私の大切な処女性、青春の純粋性を踏みにじられた気持ちだ」と、加害者側の中心人物とは思えないほど、客観的かつ冷静に岸本の気持ちを分析して、代弁し

20　篠原有司男「Ｓ子とネオ･ダダ」『C&D』vol.21 no.82、名古屋CDフォーラム、1989年、77～78頁。
21　黒田雷児「明るい殺戮者、その瞬間芸の術」前掲『ネオ･ダダの写真』、13頁。

ている。この時まだ岸本が20歳で、美術大学の１年生だったことを考えれば、その心理的ダメージは計り知れないものだったろう。この時のことが原因で、岸本は深刻な鬱状態に陥ったという[22]。

加えて、黒田が指摘する「男性中心のエロス」の被害を受けたのは、ビーチ・ショーだけではなかったということを指摘しておきたい。

ビーチ・ショーとほぼ同時期のことだと思われるが、ネオ・ダダが『世界裸か美画報』の取材を受けた記事が残されている[23]。誌名から分かるようにこの雑誌はいわゆる男性向けの雑誌である。「東京の若い絵描きたちの週末パーティ」と題されたそれは、ネオ・ダダの名物となっていた週末パーティを取材したものだが、ここでも篠原のサービス精神が発揮されている。「新しいキッスを実験してみない？」という見出しで、身動きできないように取り押さえられた女性に、篠原がキスを迫っている写真が掲載されているが、この女性が白い服を着ており、集合写真で白い服を着ているのが岸本しかいないことから、ここでもまた岸本が女性メンバーという理由だけで、攻撃のターゲットになっていることが分かる。篠原はメディアに自分のキャラクターを売り込むことに成功しているが、岸本には得るものが何もないため、搾取する側とされる側という極めて非対称的な関係性がここにある。

続けて10月に日比谷公園内の都営日比谷画廊で開催された第３回のネオ・ダダ展にも岸本は参加しているが、どのような作品を出したのかは不明である。また、グループとしてのネオ・ダダ自体、荒川の脱退などもあり、メンバー個々の活動やメンバー間の交流は継続するものの、ネオ・ダダを名乗った展覧会はこの第３回が最後となる。とはいえ岸本は他のメンバーと同様、1961年３月の第13回読売アンデパンダン展に参加し、《是定１》《是定２》《是定３》《是定４》《是定５》の５点を絵画部門に出品している。ネオ・ダダ解散後もメンバーとの交流は続いていたようだ。

後年岸本は、戦後美術の総決算を掲げ、自ら主催した中原佑介との対談において、ネオ・ダダについて言及している。そのなかで「私はネオ・ダダの他のメンバーよりも年下だったので、お前はバカなんだからマスコミの前で股でも開けー！とばかりに開かされた」とし、「ネオ・ダダで唯一評価できるのは、篠原有司男の《地上最大の自画像》（図12）（岸本が初めて参加した第12回読売アンデパンダン展に出品された）で、それ以外のネオ・ダダの作品は全く評価できない」という主旨のことを述べている[24]。

図12　篠原有司男《地上最大の自画像》　出典：『前衛の道』美術出版社、1968年、55頁

ネオ・ダダの活動が一旦落ち着いた1961年から62年頃、岸本は中村正義の自宅に居候をしていたという[25]。中村は1961年１月に川崎市麻生区の現在、「中村正義の美術館」が建つ場所に転居している。先述の通り、岸本は既に旭丘高校の在学中に中村に出会っている。ネオ・ダダの活動が一つの区切り

22　「女性とうかい　生きる女」『朝日新聞（名古屋版）』1980年11月12日（朝刊）、12面。
23　「東京の若い絵描きたちの週末パーティ」『世界裸か美画報』第15号、1960年８月号、季節風書店、ノンブルなし。
24　中原佑介との対談、1982年か（日時不明）。
25　中村倫子氏からのご教示による。

を迎え、今後の指針を欲したときにかつて名古屋で教えを受けた師が関東にやってきた。岸本にしてみればまたとない機会だったのかもしれない。一時は新制作協会へ出品し、会員を目指すことも考えたようだが、結局公募に落ちて諦めている。新制作協会にチャレンジするという選択にも彼女なりの考えがあったのだろう。つまり、卒業後のことを考えると、いつまでもネオ・ダダの延長や、読売アンデパンダン展のような作品を作り続けるわけにはいかない。ある程度、作品を売って生きていくことを視野に入れ、なおかつ多摩美で学んだことを無駄にしないためには、日本画を極めて行くことが近道であろう。とはいえ、この年の６月に中村は日展を脱退してしまっているし、既に前衛的な思想に染まってしまった自分にとって、日展に出すわけにはいかない。ならば、日本画のなかでも革新的な方向性を打ち出している新制作協会へ、というような考えがあったのではないだろうか。中村に画商を紹介してもらい、絵を売ることも考えていたようだが、いずれにせよそちらの方向では活路を見出せなかったようだ。

図13　第14回読売アンデパンダン展の出品作と岸本　1962年　協力:名古屋市美術館

ネオ・ダダ解散以降、数年間の岸本の活動については情報が少ない。第12回から第15回（最終回）までの読売アンデパンダン展に毎回参加していたこと（図13)、さらに1964年に内科画廊で個展を行ったこと(図14)、そしてOff Museum、Left Hook、Big Fightといった、篠原有司男らが中心となっていたグループ展に参加していたことなどが分かっている。読売アンデパンダン展に関しては、多摩美術大学に在籍していた４年間で４回とも機会を逃さずに参加したことから、かなり意欲的な、そして日本画科の学生としてはかなり異質な存在だったことがうかがわれる。実際、母とともに教授の奥村土牛に頼み込んで、ようやく卒業を認めてもらったという[26]。

図14　内科画廊での個展か（?）　出典:『前衛の女性1950-1975』栃木県立美術館、2005年、79頁

その中で筆者の関心を引くのは、1963年の第15回読売アンデパンダン展である。４年生だったこの回だけは、流石に卒業制作やその他の単位取得を優先したためか、自作の出品はしていない。その代わりにゼロ次元の寝体儀式に参加している(図15)。岸本は1960年の青年美術家協会展に参加しており、その頃からゼロ次元の加藤好弘とは面識があったと考えられるが、後に自身でも盛んにハプニングを行うようになった岸本の、記録に残る限りでは最初のハプニングがゼロ次元のものだったというのは、愛知県出身作家同士の強いコネクションが感じられて興味深い。

図15　第15回読売アンデパンダン展におけるゼロ次元の『変革儀式』（記録写真）　1963年３月10日
©ゼロ次元･加藤好弘アーカイヴ

また1962年３月頃には教員免許取得のための教育実習に

26　前掲「家族としての岸本清子」、５頁。

行ったようだ[27]。岸本は後の1980年に開いた私塾の和可舟塾（わかしゅうじゅく）などで美術教育の実践を行い、名古屋市による荻須美術館の反対運動でも市民の創作活動に対する支援を訴えるなど、一家言を持っていた。その彼女は大学３年時に、若者たちの教育現場を目の当たりにして、一体どのようなことを考えたのだろうか。

1965年のナルシスの勲章展

岸本は1965年と66年に、椿近代画廊で個展を行っている。この二つの個展の案内ハガキ（図16、17）は個展タイトルが「勲章」から「墓標」となり、会期の日付が異なっている以外は、ほとんど同じ情報とデザインで印刷されている。「offer to Franz Shubert Symphony No.9」（フランツ・シューベルトの交響曲第９番に捧げる）、「バラの花を希望して」という展覧会の副題めいた文言もそのままである[28]。このため、岸本はこの二個展をひと続きのものとして考えていた可能性が高い。

図16　ナルシスの勲章展案内はがき1965年

図17　ナルシスの墓標展案内はがき　1966年

まず65年の「勲章」展について、展覧会の会場写真（図18）と出品作の写真が残っているので、細かく見ていこう。適宜、岸本によるメモが記された会場図面（図19）も参照されたい。画廊の広いスペースに入って正面の壁に展示された、メインの作品は赤ん坊がハートの形に手を伸ばしている図像である（図20）。２点同じ絵が並んでいるように見えるが、よく見ると向かって右側の作品は、赤ん坊の部分が石膏で立体的に作られている（図21）。同じ図像を二つ並べることで、正面から見たときにはほぼ同じように見えるが、すこし横から見ることで、右側が立体的になっていることがよく分かる、といった趣向なのだろうか。いずれにしても、このトリックアート的な傾向は「ナルシスの墓標」展全体を貫く傾向である。この２枚の絵の右隣には、顔を伏せている赤ん坊の、腕の部分だけ

図18　ナルシスの勲章展会場写真　1965年

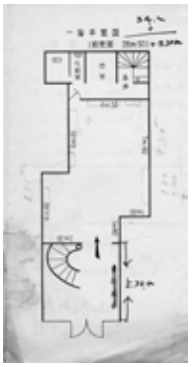
図19　ナルシスの勲章展会場図面　1965年

図20　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

図21　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

図22　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

27　前掲「アイデンティティと経済的自立―岸本清子の若き日々―」、46頁。
28　シューベルトの交響曲の番号はしばしば変更されているが、1965年という時点を考慮すると、ここで岸本が想定しているのは、『ザ・グレート』と呼ばれる交響曲第８番ハ長調のことであろう。

が立体化された作品(図22)があり、さらにその右隣には赤ん坊がこちらに向かって歩き出そうとしている作品がある。そしてその右隣には、画面の端に羊の首だけが描かれた二点組の絵(図23、24)が飾られたようだ。この内、左側を向いた羊の部分だけの断片が残されている（図25)。また、会場写真からは正確な展示場所が分からないが、膝を立てた大股開きのポーズの作品(図26)と、画面の奥に向かって人物が踏み込んでいく作品（図27）があったようだ。後者に関しては当館のスケッチブックにドローイングが残されている(図28)。このドローイングでは画面が水色で塗られていること、また、羊の断片の絵も同様に水色の地であることから、同展出品作の絵画の多くは、地の部分が水色で塗られていたと推測される。この他に画廊の中央の床に、台の上に乗った戦闘機の形のオブジェが置かれていた(図18)。

図23　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

図24　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

図25　《羊》1965年

図26　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

図27　ナルシスの勲章展出品作の写真　1965年

図28《スケッチブック》（部分）　1965年

出品作を概観した上でいくつかのことが指摘できるだろう。まず図像においては、赤ん坊、女性、大股開きのポーズなど、人間の体にまつわるモチーフが共通している。そして表現方法においては、石膏でできた人体のパーツが絵画作品から飛び出ているような、２次元と３次元の中間にある2.5次元とも言うべき表現が模索されているのである。もうちょっと踏み込んでみるならば、大股開きの足は、女性が出産する際のポーズを示唆しているようにも思われる。カラーの図版が残っていないため断言できないが、股間の部分から垂れ下がるカンヴァスの布を丸めてくっつけたような部分は、もしかしたら赤く塗られていたのではないだろうか。岸本がこの作品と並んで写った写真（図29）を見ても、この足が女性のそれを模していることは明らかだ。赤ん坊のイメージが用いられていることからも、この展示では妊娠、出産といった女性の身体にまつわる事象が取り上げられているようにも思われる。この時点で25歳だった岸本にとって、この展示が内包していた母性的な世界観は、実体験に基づいたリアルなものというよりは、もう少し妄想的、あるいは未来

図29　ナルシスの勲章展出品作と岸本　1965年

への期待を含めたものだったのではないだろうか。バラの花を希望して、という言葉も、情熱的な恋愛を含意しているようだ。このバラのイメージは、その後の岸本の作品にも度々登場している。ただし、唯一床置きで展示された戦闘機のオブジェだけは、そのファルス的な形態もあいまって、男性的な世界に属するもののように思われるので、この展示のなかではやや異質な存在である。

宮川淳による同展の展評があるので、紹介しておこう。

実際、見るとはなんと奇怪なわれわれの習慣だろう。岸本清子個展（8.17-22 椿近代画廊）では、イメージがいわば途中から彫刻化して画面の外へのびてゆく。あるいはそれは逆なのか。いずれにせよ、もはやあなたの視線の前に立ちつくしていることを拒むかのように、片足はまだ残しながら、すでに半ば画面の中に入り込んだ女の後ろ姿。あるいはブルーの空漠とした空間に包まれた赤ん坊や羊のやわらかい存在のこの部分的な物質化、それはどんなメドゥーサの呪いなのか――といえば深読みにすぎるだろう。おそらく彼女の意図はもっと単純なものであったにちがいない。しかし、意識されるされないにかかわらず、その底にまだ明確なことばとならぬある焦燥ないし欲求をぼくは見逃すわけにはいかないのだ[29]。

宮川の言う通り、岸本の意図はもっと単純なものだったのか否か、岸本自身が展示の内容を説明した文章があるので、引用しよう。ただしこの文章は後年、恐らくは1980年以降に書かれたものなので、その点は注意が必要である。

そうだ、私のナルシシズムは、自殺行為を甘美なるものとして、自堕落を享楽として受け止める性行（引用者註：ママ）があったのだと。私は25才のとき、「ナルシスの勲章」というテーマで椿現代画廊において個展をしましたが、そのとき私はキリストをナルシシストとして、ピンクの薔薇の冠からつき出すトゲからしたたり落ちる白い血液に染まったキリストの横顔を淡いブルーグレーの画面に浮かばせ、人類の希望をつなぐべき赤ん坊を、淡い茫漠たるブルーの水とも空ともつかぬ空間の中から、失われた地上の愛の象徴としてのブルーのハート型を無心にではあるが、虚しく手でかき消させ、天上の愛の象徴（ダンテの神曲から来ている）なるピンクの薔薇をもかき消させ、ナルシスと赤のストライプのジャケットの女は、画廊の現実空間から、浅いブルーの虚空間である画面に、足どりも軽く踏み込ませ、白い薔薇と雲におおわれたブルーのジェット機を、東京のセメントの石だたみの上に虚しく漂わせ、瞳のまだ見えぬ、それ故に見開かれた瞳の生まれようとする赤ん坊は、白い石の門から無限ブルーの虚空間から、重々しい足どりの第一歩を、この東京の虚空間たる画廊に踏み入れようとしている。また母に捧げるバラードという、平面と立体の交錯する巨大でおびただしい作品群をつくったのです[30]。

29　宮川淳「月評」『美術手帖』第259号 1965年11月号、美術出版社、126頁。
30　前掲「地獄の逆襲」、52頁。

キリストの横顔と母に捧げるバラードの２点だけが、会場記録写真で確認できないが、それ以外の作品については、概ね言及されている。もしかすると、キリストの横顔というのは、キリストの象徴である羊の横顔のことを指しており、さらに母に捧げるバラードというのは、先程の出産を暗示するような大股開きの足を指しているのかもしれない。ただし、岸本自身の説明を読んでもなお、なぜナルシシズムというテーマからキリストや赤ん坊が連想されるのかが、正直よく分からない。愛に飢えた岸本自身が、愛されたいと思う心自体をナルシシズムとして撃退するために、様々な愛にまつわる象徴を傷つけたいという衝動に変っていくのだろうか。

画廊正面に展示された２点の内、向かって左側、つまり石膏による立体を含まない方は《創生Ⅱ》として第９回シェル美術賞に出品したとされている[31]。このことはカラー図版が掲載された『現代美術』誌によってのみ確認できる情報である。しかし、会場記録写真を見る限りでは、左右どちらも大きなハートの形が描かれていたが、『現代美術』の誌面に掲載されたシェル展の出品作では、その部分が大きな薔薇の花に変っている（図30）。また、ハートの形をかき消していた赤ん坊が、シェル展出品作では入れ替わっている。新たに別の作品を描いたか、あるいはどこかの時点で描き替えたのだろう。

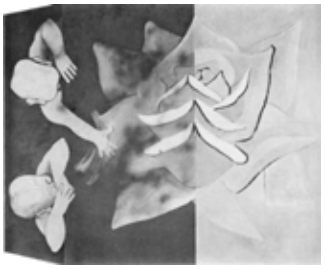

図30　ナルシスの勲章　創生　出典：『現代美術』No.７、サン・プロダクション、1965年、73頁。

図31　ナルシスの勲章展出品作と岸本　1965年

このハートと子どもが描かれた２点の内、子どもが立体になっている方に岸本が寝転がっている写真が残されている（図31）。この写真は1990年に開催された遺作展の図録『岸本清子1939-1988』では「作品によるパフォーマンス」というキャプションが付いているが、これがパフォーマンスであるという根拠となる情報は見つかっていない。むしろこれは、パフォーマンスという言葉から連想するような、不特定多数の観客に向けて何らかの所作を見せつけるという類のものではなく、先程の大股開きの作品の横で岸本が同じように足を開いた写真のように、作品の人体モチーフと自分の生身の身体を並べることで、作品と自分自身を関係づけようとする図解なのではないだろうか。そのように考えると、今まさにかき消されようとするハート型（愛の象徴）の上に岸本自身が横たわることによって、かき消されようとする愛そのものになって受け止めているのだ、と考えられるのではないだろうか。丁度、岸本がハート型の上で両手を開いた姿勢が、キリストの磔刑図のそれに重なるように、これは岸本自身が苦難を（「自殺行為を甘美なるものとして」）引き受けている図なのではないだろうか。

31　香川檀「ネオ・ダダ、あるいは〈崩壊のためのプロジェクト〉―岸本清子の1960年代」前掲『ネオダダから21世紀型魔女へ―岸本清子の人と作品―』、51頁。

1966年のナルシスの墓標展

翌年に行われた「ナルシスの墓標」展（図32～38）についても詳しく見てみよう。先述したように65年の「ナルシスの勲章」展は全体的に水色が使われていたと考えられるのだが、66年の「ナルシスの墓標」展の空間を占めているのは、黄色、つまり水色の補色である。この展示の出品作については、設計図のように細かくサイズまで記入されたドローイングが残されている（図39、40）。画廊に入って正面に鎮座するのは、大きな頭蓋骨のオブジェである。そのすぐ背後には文字通り墓標のように設置された、二つのL字型のオブジェがある。墓標のように眺めた場合向かって左側には細長い楕円形が描かれ、右側にはバラの花が描かれている。頭蓋骨の左側には、７列×４段の計28個のバラが描かれた棚のような立体作品があり、その左脇にはその棚に身を隠すような姿勢の女性の等身大オブジェが据え付けられている。画廊の正面の壁には人間の体が溶け出して、それが大きな矩形の画面を構成しているような立体作品がある。その右側にはひし形状の板にバラが描かれたもの、そして隣には石段の上に子どもの影が描かれている墓標、さらに壁にかけられた正方形の箱と、床置きでバラの描かれた直方体へと続く。あまり広いとは言えない画廊の空間を圧迫するほどの物量である。

前回の個展が半立体的な、レリーフ的ともいえるトリックアート的作品だったのに対して、この時の個展の大きな特徴は、半立体どころではなく、全面的に立体作品として展開されている点にある。予備知識を持たない鑑賞者は、岸本清子という作者は画家ではなく、彫刻家だと思い込んだだろう。

図32　ナルシスの墓標展出品作を制作中の岸本　1966年

図33　ナルシスの墓標出品作と岸本　1966年

図34　ナルシスの墓標展会場写真　1966年

図35　ナルシスの墓標展会場写真　1966年

図36　ナルシスの墓標展会場写真　1966年

図37　ナルシスの墓標展会場写真　1966年

図38　ナルシスの墓標展会場写真　1966年

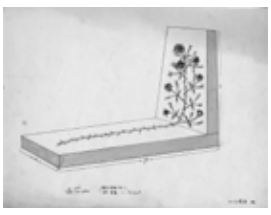

図39　《「ナルシスの墓標」のためのドローイング》1966年

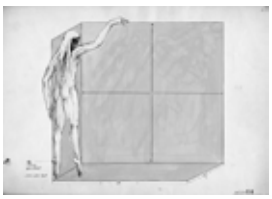

図40　《「ナルシスの墓標」のためのドローイング》1966年　当館蔵

図41　ナルシスの墓標展出品作の写真　1966年　出典:『岸本清子1939-1988』岸本清子遺作展準備委員会、1990年、53頁

「ナルシスの勲章」展が、たとえその消失がテーマだとしてもなお愛の象徴に満ちていたのに比べて、「ナルシスの墓標」展では個展タイトル通り、死の象徴に満ちている。巨大な頭蓋骨、溶けだしているような人体、そして落下する子どもの影、これらは全て死に結び付くと考えて良いだろう。興味深いのは、椅子の上に坐ったスーツ姿の男性像があることだ(図35)。恐らくは他と同様に、白い石膏で作られた像と思われるこれは、誰が見ても明らかにジョージ・シーガルの作品に酷似している。シーガルはこの当時既に日本に紹介されていたため[32]、岸本も何らかの影響を受けていたのではないだろうか[33]。

香川檀は、当時の岸本が愛読していたニーチェにとって、赤ん坊は、「創造的精神が最後に到達しうる、合理性に縛られない自由でこだわりのない至高の境地」を意味していたことを指摘する。その上で、「その非合理なもののエネルギーを、彼女は自らの赤子のイメージに託したのではなかったか。この、いわば〈女性原理〉とも呼びうる存在が、前回の『勲章』展では男性的なものを〈かき消す〉行為の主体として描かれ祝福されたのに対し、この『墓標』展では、真の芸術に至ることを阻む、否定すべきものとして抹殺される」として、この展示には明白にペシミスティックなメッセージが込められていた、と指摘する[34]。

この展示についても、岸本本人が回想した文章があるので引用しよう。

その翌年の２月〔引用者註：実際には３月〕の、同じく椿現代画廊での「ナルシスの墓標」の個展では、レモン・イエローと白と黒だけで、やはり、おびただしい量の立方体や変形体の墓をつくり、私のナルシスの象徴だった赤ん坊を真さかさまに墓の中につき落としてしまいました。私は、赤ん坊を墓におとし込むことで、私の中の女をはっきりと否定し、母性を否定し、私のナルシシズムを否定する墓を記念碑としてつくるところから、作家活動の第一歩を始めようとしていました。私は、そのとき、中心に２ｍ大の頭がい骨を置き、その表面に、白と黄色の薔薇の絵を描いたのです。女としての、また人間としてのナルシシズムから訣別せねば、ARTは逆エンジン噴射によって、その作品を見る人の魂を昇華させる解放装置という本来の役割と機能を果たすことができないと考えておりました。まさに、26才の私の命がけの自己否定行為の作品群だったわけです[35]。

この文章そのものは後年、「地獄の逆襲」というタイトルから考えても、地獄の使者を名乗りだした1980年以降に記したものだと考えられるので、その時点から振り返った内容だということには留意が必要だ。とりわけ逆エンジン噴射云々は地獄の使者のパフォーマンスで頻出する用語なので、1966年当時からそのような思想に至っていたのかについては疑問の余地が残る[36]。そして作者の意図は、確かに母性や自己愛の否定にあったのかもしれ

32　例えば下記の雑誌にシーガルの作品図版が掲載されている。日向あき子「複数表現による伝達―アメリカのポップ･アート―」『美術手帖』第241号 1964年９月号、美術出版社、15頁。

33　岸本はこの当時を振り返って「私は、この頃次々に上陸するニューヨークアートの新鮮な台頭期特有の意気に溢れる熱気に、圧倒されていた」とする文章を残している。ただし、ここで主に言及されているのはウォーホルであり、シーガルの名は出てこない。前掲「地獄の逆襲」、54頁。

34　前掲「ネオ･ダダ、あるいは〈崩壊のためのプロジェクト〉―岸本清子の1960年代」、51頁。

35　前掲「地獄の逆襲」、52頁。

36　「エンジン逆噴射」の語は1982年２月９日の日本航空350便墜落事故によって一般に広まったと考えられるので、これ以降に地獄の使者パフォーマンスのキーワードになったのだと推測される。

ないが、執拗に繰り返される薔薇のイメージは、むしろそうした少女趣味を完全に捨て去ることが出来ないのを如実に示しているようにも思える。例えばそれは、２年後の「ロマンティック･ストラクチャー」展において､画廊全体に展開した花弁のモチーフであったり、あるいはさらに後年になってシリーズ化された「21C. Erotical Girls」などへと発展しているように見受けられる。

バラのモチーフがダンテの神曲から取られていることは、先に引用した文章にも書かれているが、当館が所蔵するスケッチブックにもダンテへの言及が見られる。このスケッチブックには、一部に「勲章」展の作品につながるドローイングが見られるものの、その大半は「墓標」展の内容であるため、1965年から66年頃に使われたものだと推測される。このスケッチブックに、下記のような文章が見られる。

ダンテの場合は、そうではなかった。
彼の「地獄」は「天国」に通じていた、いいかえれば、
神によって築かれた秩序の不変性を、彼は、
作品の前提としていた。

しかし、ダンテの前提は、結局、仕事のための仮
設、作品をはめ込むワクにすぎなかったのではないか。
そのワクのなかに、かれは、自己の現実の経験をあます
ところなくそそぎ込み、生のおのおのの瞬間を凝結し
た芸術形象と化した。
その形象に、究極の意味をあたえるのは、たしかに
ワクのはたらきである。

さらに、一般的にいえば、このワクとは、形象化の
ために欠くことのできない作者の対象への距離に他
ならないので、ダンテの前提をもたぬ現代の作
家でも、恐るべき事物を対象としながら、しかも、
対象の力に圧倒されることなく、それをみつめ、
完全に、えがきあげようとする時、かれの距離のとり
方を、参考にすることができる。

『神曲」の宇宙的ビジョンが、現代作家によって、
いかに、とらえられ、どの程度まで実現されうるか。

ここでは、現代作家が恐るべき事物を対象にした作品を作る際に、ダンテがそうしたように、作者と対象の距離（＝ワク）を設定することで、対象の力に圧倒されることなく、それを完全に作品化することが出来る、という意味のことが述べられている。岸本の場合、作品のテーマが母性の否定、自己愛の否定であり、それを完全に描き切るために対象との

距離(＝ワク)が必要だったということなのだろう。彼女の場合、そのワクとは墓標という形式だったのではないだろうか。この墓標についても、同じスケッチブックに残されている文章が手がかりになる。

> おんみらはアッティカの墓標に刻まれた
> 人間の姿態のつつしみに驚嘆したことはなかったか？
> そこでは、愛と別離とは、
> かろやかに夫妻二人の方の上に載せられているでは
> ないか。
> いずれの体躯も力に満ちたものでありながら、
> いかにその手は強圧のけはいなく
> そっと互の上におかれているかを。
> このひとびとは、この姿態によって知っていたのだ、
> これが、われわれ人間のなしうる限度であることを。
> そのようにそっと触れあふそのことが、
> われら人間のさだめであることを。

ここで岸本はアッティカの墓標を参考にしている。実際にどの墓標を念頭に置いているのかは知る由もないが、確かに夫妻が刻まれた墓標は存在する(図42)。手が「そっと互の上におかれている」というのは、しばしば墓地で用いられる、握手のポーズを指しているのだろう。この握手は無論、我々現代人にとってのそれとは当然意味が異なる。美術史家の澤柳大五郎はこの握手について、「わたくしには、墓碑上の握手は生きた人間同士の挨拶でなく、また死者同士の再會の喜びの擧措でもなく、親愛、斷ち難い結びつきのしるしであるとともに、ある節度、それ以上は近づき得ない越え難い幽明の境をも暗示してゐるやうに思はれる」と述べている[37]。岸本の考えもこれに近いのではないだろうか。ダンテにとっての地獄が天国に通じていたように、あるいはアッティカの墓標において夫妻の上に愛と別離が同時に刻まれているように、岸本にとっての母性や女性性、自己愛も、それとの別れを告げようとする際に、同時に否応なく、「斷ち難い結びつき」をも自覚してしまうようなものだったのではないだろうか。

図42　アッティカの墓標
出典＝澤柳大五郎『アッティカの墓碑』グラフ社、1989年、63頁

岸本自身も「一度や二度の個展で否定できるほど、私のナルシシズムは小さいものではなかったし、またナルシシズムを否定するなどという根本命題が既に大きな過ちを犯していた」と後に振り返っている[38]。

なお、「ナルシスの墓標」展の出品作を、同年５月から国立近代美術館京都分館で開催さ

37　澤柳大五郎『アッティカの墓碑』グラフ社、1989年、45頁。
38　前掲「地獄の逆襲」、52頁。

れた「現代美術の動向」展に出品しているが、岸本本人は設置には立ち会わず、「石膏は欠け落ち、ラッカーがところどころはがれ、みるも無残な様相を呈していた」という[39]。

図43　高松次郎《カーテンをあけた女の影》（1965年）の記録写真　出典：『高松次郎　制作の軌跡』水声社、2015年、38頁。
©The Estate of Jiro Takamatsu, Courtesy of Yumiko Chiba Associates

視覚のトリックをめぐって

さて、岸本清子にとってナルシシズムを否定するプロジェクトであったこの２回の個展は、今日の視点から振り返った時に、また別の興味深い文脈へと接続されるように思われる。別の文脈とは、視覚のトリックを導入した作品の傾向と、一時、美術雑誌によってプロモートされかかった「ボディー・アート」という動向である。そのことについて触れる前に、まずは1965年のナルシスの勲章展について、石子順造が書いた個展の展評を引用しよう。

岸本清子という女賊のしたたかさについては、シェル賞展のところでふれたが、一言追加すれば、彼女の体液は、意外に透明で、丁度その画面のような色をしているにちがいない。彼女は多分、どのような残酷さにも無表情で、興奮しないのかもしれない。これもまた行動派をよそおう、知能犯の一人だろう[40]。

図44　「Big Fight」展における高松次郎の出品作（記録写真）
撮影：西山輝夫
出典：『scrapbook（第１部）』、Hikotaro Kanehira、2017年、ノンブルなし。
©The Estate of Jiro Takamatsu, Courtesy of Yumiko Chiba Associates

本題に入る前に補足をしておくと、石子が『現代美術』誌の展評欄を担当するのはこの号が初めてのことで、石子担当分の展評欄全体を通じて、美術作家を犯罪者などになぞらえる形で筆を進めている。そのため、当該部分だけを抜き出してしまうと「女賊」という語が、著者自身が意図していた以上の刺激的な語句に見えてしまうが、これは岸本が女性であることに起因するのではなく、ほかの男性作家も同様の扱いを受けている。しかし、そうだとしても現在の視点から見れば、褒められた用語ではないことは言うまでもない。

「ナルシスの勲章」展で岸本が用いたのは一言で言えば、二次元の平面と三次元の立体を往還するような、視覚的なトリックだった。そして、ある意味ではこの視覚的なトリックは、当時の現代美術シーンのモードに沿ったものでもあった。例えば高松次郎は有名な影を用いた作品（図43）を1963年頃から制作している。高松と岸本はともに1965年のBig Fight展（３月20日～３月25日）に参加している。この時、高松は影シリーズの作品を少なくとも３点は出品しており（図44～46）、一方の岸本は画面の右上部分に幼児のヒトガタが張り付き、左側に噴射する白い泡、そしてその泡に乗ったビール瓶２本が描かれた、ポップアート風の作品を出品している（図47）。この事実をもってして、岸本

図45　高松次郎《ビーナスを見る女の影》（1965年）の記録写真
撮影：西山輝夫
出典：『scrapbook（第１部）』、Hikotaro Kanehira、2017年、ノンブルなし。
©The Estate of Jiro Takamatsu, Courtesy of Yumiko Chiba Associates

39　同書、54頁。
40　「画廊から」『現代美術』No.7、サン・プロダクション、1965年、94頁。

が高松の作品に影響を受けたと指摘するのは早計だろう。しかし、岸本と高松の二人が共に、平面作品にヒトガタの立体が張り付いた作品を作り同じ展覧会に出していて、その５か月後に行われた岸本の個展では作品にトリックの要素が加わった、ということは指摘できるだろう。たとえ一時的にではあったとしても、岸本の作品は高松のそれと近しい問題を扱っていた。

1960年代の中頃には高松以外にも、こうした視覚のトリックを扱う作品を作っていた作家がいた。その代表的な存在が、石子が密接に関わった静岡のグループ幻触である。このグループの作品は高松らの作品と合わせて、1968年の「トリックス・アンド・ヴィジョン」展に出品されている。同展の出品作は「主に錯視効果を利用して視覚（特に絵画において慣例となった視覚）を挑発的に意識させる傾向を共有していた」[41]。とりわけ鈴木慶則の「非在のタブロー」シリーズ（図48）は、絵画が描かれたものでしかないことを、ことさらに糾弾するように、その虚構性を逆手に取った作品である。ただし幻触のメンバーと岸本の間に面識があったかどうかは定かではない[42]。

絵画の制度や視覚のあり方について、作品を作ることで思考するような高松次郎や幻触のメンバーが、錯視を用いて視覚を挑発する制作を行ったというのは理解できる話だ。しかし、岸本の場合は自分のナルシシズムを否定するために、こうした視覚的なトリックを用いたということになる。これは端的に言って目的と手段がずれているのではないだろうか。確かに彼女自身の事情は切実だったに違いない。しかし、特に説明されない限り、「勲章」展の出品作品を見て、いかに個展のタイトルに「ナルシス」の語が含まれているとしても、そこにナルシシズムの拒否を見て取ることはかなり難しいのではないだろうか。その証拠に、宮川は「ある焦燥と欲求」を認めるにとどまり、また石子も自らの印象を述べるにとどまっている。むしろ岸本の意図が伝わっていないにもかかわらず、その作品は二人の批評家の目にとまり、何がしかを論じさせたという結果の方を重視すべきなのかもしれない。あるいは岸本の感性が時代の空気を敏感に読み取り、視覚的なトリックに可能性を感じたということもありうるだろう。

石子順造が岸本の作品に関心を抱いたのも、彼がこの時期

図46 「Big Fight」展における高松次郎の出品作（記録写真） 撮影：西山輝夫 出典：『scrapbook（第1部）』、Hikotaro Kanehira、2017年、ノンブルなし。©The Estate of Jiro Takamatsu, Courtesy of Yumiko Chiba Associates

図47 「Big Fight」展における岸本清子の出品作（記録写真） 撮影：西山輝夫 出典：『scrapbook（第1部）』、Hikotaro Kanehira、2017年、ノンブルなし。

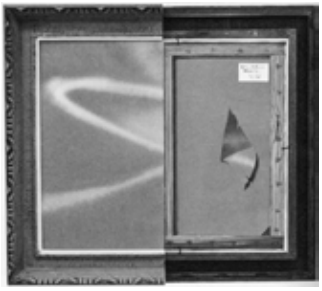

図48 鈴木慶則《裏がえしの相貌をおびた非在のタブロー》（1967年） 出典：『グループ「幻触」と石子順造 1966-1971』静岡県立美術館、2014年、287頁。

41 成相肇「トリックス・アンド・ヴィジョン展―盗まれた眼 一九六八年の交点と亀裂」『石子順造的世界―美術発・マンガ経由・キッチュ行』府中市美術館、2011年、58頁。

42 大分後のことになるが、1983年に岸本の個展が開かれた静岡のギャラリー美術舎は、幻触元メンバーの杉山邦彦が運営していた画廊である。ちなみに杉山は、1970年に静岡県芸術祭美術展で出品拒否にあい、裁判を起こしているが、これは岩田信市らのゴミ裁判と同時期のことであった。

に「見ること」そのものや、虚と実の間について思考を巡らせていたことと無関係でないだろう。そして「ナルシスの勲章」展を取り上げた宮川淳も石子順造も、ともに高松次郎の作品をめぐる影論争に参加した批評家であった[43]。だとすれば、もし仮に岸本がトリック的な傾向の作品を継続して作っていたとしたら、こうした作品が多数集められた1968年のトリックス・アンド・ヴィジョン展に呼ばれていた可能性もある。しかし、既に見たように岸本はすぐにその作品を変え、全く異なる作品を作って「ナルシスの墓標」展を開催したのであった。

ボディー・アートについて

石子による「勲章」展の短い評のなかに「シェル賞展のところでふれたが」とあるように、『現代美術』の同じ号で石子は「シェル美術賞展をめぐって」という文章も寄せている。そしてやや事情が込み入ってしまうのだが、石子はその文章をある意味では東野芳明への応答として記しているので、多少遠回りになってしまうが、まずは東野芳明の文章について言及しておこう。

東野の文章というのは『美術手帖』の1965年10月号、「特集 ボディー・アート」に掲載された「ボディー・アートとはなにか」である[44]。東野は冒頭で、岐阜の長良川で行われたアンデパンダン・アートフェスティバルにおけるグループ位と池水慶一の作品に言及した上で、マルセル・デュシャンとレオナルド・ダ・ヴィンチという二人の作家と肉体との関わりについて述べる。そして「最近、日本の若い作家の一群が期せずして人間の肉体にもっぱら執着している傾向がみられる。かりに、それをここでボディ・アートと仮称することが許されるならば、それは単に、ポップ・アートやネオ・ダダといった外国の傾向の焼き直しとして見られるべきではなく、もっと積極的な深い思想に根ざしていると考えてよい」として、三木富雄、小島信明、宇佐美圭司らの作品を論じる。そしてさらに、そこにあらわれた肉体は、「実体を抜きとられた、いわば抜け殻としての肉体であり、そこには、情感や心理を入れる容器としての肉体はなく、正確にいえば、肉体という観念だけがある」とする。結論部分は、石子の議論につながる部分なので、長くなるが引用しておこう。

二十年前の夏、ヒロシマに原爆がはじめて投下されたとき、市内のある銀行の大理石の石段に、一瞬閃めいた熱い光線が、ひとりの男の影を灼きつけたといわれる。その影は、レオナルド・ダ・ヴィンチからデュシャンにいたる、肉体の形而上学の追究の見事な最期の一頁であった。それは“平和”の恢復につれてだんだんとうすくなり、いまではほとんど消えてしまっているが、その石段に灼きつけられた影こそ、「人間とはなにか」という巨大な問いをわれわれに投げつづけてきたスフィンクスであった。

今日、日本の若い作家たちは、ボディ・アートを通して、同じ問いを、投げつづけているのかもしれない[45]。

43　影論争については下記に詳しい。光田由里『高松次郎 言葉ともの』水声社、2011年。
44　東野芳明「ボディー・アートとはなにか」『美術手帖』第258号、1965年10月号、美術出版社、18〜22頁。
45　同書、22頁。

石子が噛みついたのは、最後の原爆によってできた人影のくだりである。

これは、いくらレトリックだとしても、勇み足にすぎはしまいか。もうレトリックをこえて、トリックになっているといいかえてもいい。
石段の上に焼きつけられた影は、理性があるがゆえに、動物以下にもなりうる人間が、個の存在を封殺した集団的思考で、合目的的の有効性の判定のもとに、否応もなく造出せしめた物性の営為による現実なのだ。レトリックとして読めば、その影が、「“平和”の恢復につれてだんだんうすくなり、いまではほとんど消えてしまっているが、」、その影こそ「〈人間とはなにか〉という巨大な問いをわれわれに投げつづけてきたスフィンクスであった。」というのは、それなりにわかる。しかし、影がうすくなり、やがて消えてしまうのも、しょせんは物性によるのであってみれば、その影と、括弧づきの「平和」との間の、人間の営為による断絶と飛躍とは、あまりにも深刻であり、同時に画布の上に現前する画かれた影との、これまた非連続的な連続の関係も深くかかわりあって、しかも無縁である、といわなければならない[46]。

この時期に虚実の問題に関心を抱いていた石子は、強烈な原爆の光によって生まれたインデックスとしての「人影の石」と、「あるはずの実体がそこにないことを強くアピールする、逆説的なインデックス記号」[47]である高松の影シリーズを強引に接続する東野の雑な議論に、流石に苛立ちを隠さない。そして高松次郎の影、大野増穂らの作品について言及した後に、岸本の作品について論じている。

これらとおよそ正反対なのが、岸本清子の「創生Ⅱ」だろう。彼女のまさぐる世界は、ひどく女性的で、清潔、ソフトに誘いかけながら、その実、永久に無産性の白い笑いと遊戯だけが活躍できる、いわば昇華性の、気体の微笑のような場にちがいない。「創生」という題名は、パロディをこえて、不条理の具体感を凝集した暗示に富み、ぼくはある種の復讐心を感じたりもした。あるいは彼女は、未知を生みうる今日の「女性」であることに、無性にいら立っているのかも知れない[48]。

その後、東野と石子の間で、ボディー・アート論争が盛り上がった形跡は見られないので、この応答は石子からの一方通行だったのかもしれない。だが、影論争の同時期に行われたこの応酬は、ヒトカゲに端を発した影論争の別ヴァージョンだったとも言えるのかもしれない。加えてこの時に、原爆の人影が論争のきっかけとなっていることは興味深い。それは敗戦から10年しか経っていない当時にあって、まだまだ身近な、そしてリアリティのある話題だったと想像される。そして、自作のカラー図版が載り、この石子の反論も掲載された『現代美術』誌を、岸本が入手して読んだことは間違いないだろう。ならば、石段の上に描かれた子どもの影という、翌年の「墓標」展に出品された岸本の作品（図49、50）は、こ

46　石子順造「シェル美術賞をめぐって」『現代美術』No.7、サン・プロダクション、1965年、72頁。
47　光田、前掲書、145頁。
48　同書、76〜77頁。

の二人のやりとりに触発された岸本が、意図的に自作の中に取り入れたものなのではないだろうか[49]。

とにもかくにも、東野のボディー・アート論を批判する形で始まった石子のシェル賞展の展評が、岸本の作品について言及しているのは、石子本人が意図したことではなかったにしても、岸本清子をボディー・アートと関連付けて思考する回路を我々に用意してくれる。

図49　ナルシスの墓標展出品作品の写真　1966年

この「特集　ボディー・アート」では作家へのアンケート調査を行っており、これに解答している作家は藤松博、菊畑茂久馬、三木富雄、小島信明、谷川晃一の５名である。三木富雄はこの頃、篠原有司男の叔母の伊藤郁子と、世田谷区深沢の一軒家に同居しており、岸本の隣人であった。先に三木と伊藤がいて、後から岸本がその隣に移り住んだ形になる。三木富雄は岸本よりも２歳ほど年上だが、ネオ・ダダの周辺にいたことから、60年頃から既に知り合いになっていたと考えて良いだろう。三木と言えばとりわけ耳の作品が有名だが、その最初の作品は1962年に制作した《バラの耳》である。粘土や新聞紙で耳を形作って上から石膏で覆ったもので、表面には沢山のバラの花が描かれていた（図51）。この石膏による人体のパーツといい、バラというモチーフといい、それらは明らかに岸本に影響を与えていたと考えて良いだろう[50]。無論、同じような素材とモチーフを使っていたとしても、三木と岸本が作品で表現しようとした内容は大きく異なっている。

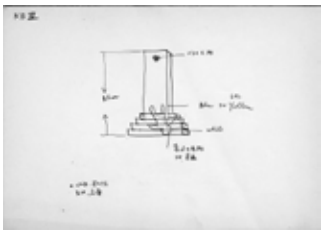

図50　《スケッチブック》（部分）1965年

図51　三木富雄《バラの耳》1962年頃　出典：『特別展 三木富雄』渋谷区立松濤美術館、1992年、23頁。

とはいえ、これまで見てきたように、「勲章」展と「墓標」展のどちらもが人間の身体、つまり「ヒトガタ」を用いた作品なのは言うまでもない。そしてそれは具象画家や具象彫刻家によるリアルな人体の形の追究というよりは、より表層的かつ記号的な表現である点も、他のボディー・アートの作家たちとも共通している。それゆえに、この特集の中に岸本が含まれていた可能性もあったのではないか。しかし、別の言い方をすれば、上記のような三木の作品との表面的な類似と人脈的な近さがあったがゆえに、それが岸本を三木のエピゴーネンのように見せてしまった結果、「特集　ボディー・アート」からは声がかからなかったのかもしれない。加えて、既に述べたように、岸本自身も彼女の作風が美術業界に認知される前に、既に次の作風へ移り変わってしまうという変わり身の早さを持っていた。それゆえ、耳を作り続けた三木や星条旗を被った人体を作り続けた小島らに比較して、自他共に認める作家とし

49　岸本清子の母、夏子は、岸本が小学生の頃に原爆をテーマにした短歌を詠んでいたという。下記を参照。いいだよしこ『ササユリのみつ』北陸児童文学協会、2010年、101～104頁。

50　栃木県立美術館は、《ペンペン草の生えた三木富雄の耳》と《バラの花が咲いた三木富雄の耳》という２点の水彩画を所蔵している。

ての典型的な作品を残すことがなかった。これは商業的に量産するか次のステップに進むかという、作家としてのあり方に大いに関わる課題でもある。

あるいはそもそも、トリック的な傾向であれボディー・アートであれ、ある作家をなんらかの動向に当てはめて論じようとする態度そのものに根本的な誤謬があるのかもしれない。これは作家の世代や活動地、男女の別を問わない問題なのだが、特に日本におけるそれについて、光田由里は戦後の女性作家を論じるなかで、彼女たちを何らかの動向（光田の用語では年表）に整理することの無意味さを論じる[51]。そうしてしまうことで彼女たちの存在は、よくて紅一点扱いにとどまるだけで、結局誤ったレッテル貼りにしかならないからだという。「女性画家たちは、はみ出すべくしてはみ出している。それは実際にはポジティブなことかもしれないのだ」という意見に筆者も首肯する。

女性作家の評価の問題を離れて考えてみるならば、トリックス･アンド･ヴィジョンもボディー・アートも、今日あまり振り返られることの多くない動向である。そこに正式に登録されていなかったことを、ことさらに悔やむ必要もなかろう。むしろ、筆者としては批評家たちの注目を得ながらも、即座に次の作風へ移ってしまう岸本の俊敏さこそを積極的に評価すべき美点と考えている。そこにあるのは同じような作品を作り続けるという自家撞着ではなく、過去の自分をきっぱりと捨て去る思い切りの良さである。

筆者の考えでは、仮に岸本の「勲章」展と「墓標」展の二つがナルシシズムに別れを告げる試みだったとするならば、それは二つの展覧会の出品作の内容によって達成されたものではない。それはむしろ、大変な苦労をして作り上げた作品にさっさと見切りをつけ、それを物理的に捨て去り（展覧会後に多摩川で焼却）[52]、さらにはその作風そのものも捨てるという、過去の自分を葬り去る態度によって、つまり展覧会が終わった後の岸本の選択によって事後的に達成されたものなのである[53]。

1966年４月15日発行の『美術ジャーナル』第57号に、「勲章」展の二つの出品作とともに岸本による文章が掲載された。その発行日から考えて恐らくは「墓標」展の直前か直後に書かれたと思しきこの文章は、「自作を語る 絵画の質そのものの変革を仕事とする」と題されている。ここには既に個別の作品を云々するのではなく、いかにして既存の流通経路に頼ることなく、絵画を社会の中に届けることが出来るのか、という問いが記されている。自ら掲げたこの問いに対して、彼女は実に長い時間をかけて思考していくことになる。

Look Left !! 展について

「ナルシスの墓標」展から約１年後、岸本は故郷の名古屋で初めての個展を開催する。会場は、当時すでに名古屋における現代美術画廊としての地位を固めつつあった桜画廊である。桜画廊のオーナー・藤田八栄子からの依頼を受けて行われたこの個展は、貸し会場ではなく、画廊の企画展示として行われた（図52、53）。

51　光田由里「現代女性画家たちの星座―空虚、影像、蝕知、批評など」『女性画家の全貌。―疾走する美のアスリートたち』美術年鑑社、2003年、35～36頁。

52　いいだよしこ『画家岸本清子について』飯田慈子、2019年。

53　しかしながら本稿で紹介しているように、岸本は実際には多数の記録写真を残していた。こうした、一見相反するもののように思われるドキュメンテーションと自己消滅の意識がどのように関わるのかは、興味深い主題である。

展覧会のタイトルにoffer to John Kennedyとあるように、この個展は1963年に悲劇的な死を迎えたアメリカ合衆国の第35代大統領、ジョン・F・ケネディに捧げられていた。後年の岸本は自ら、織田信長の直系の弟子を名乗っていたが、非業の死を遂げた英雄的な人物に強い憧れを抱く傾向は既にこの時期からあったようだ。

この個展では「墓標」展からさらに作風を変えて、４ｍ×２ｍの巨大なカンヴァス５枚に、キリスト、ダヴィデ、アレキサンダー大王、ブルータス、ダンテという世界史上の５人の英雄の横顔を描いた。作品だけを見れば、「勲章」展から始まった作品の立体化の傾向は、きれいさっぱりとなくなった。５枚の画面は夜の空の色から真昼の空の色までを示すように、ブルーのグラデーションに塗り分けられ、そこに横顔が描かれた（図54）。地がブルー系で塗られた絵画という点では、「勲章」展の出品作と近いものがある。またキリストやダンテが登場するのも、「勲章」展の頃から変わらない。

この個展が重要なのは、その最終日のクロージング・パーティにおいて、岸本がハプニング（パフォーマンス）を敢行したからである。会期中に会場でモーツァルトのレクイエムを流していた岸本は、クロージング・パーティではゴーゴーの音楽をかけて、若者たちに躍らせた後、全身真っ黒のコスチュームに着替えて「私は悪魔よ！」と名乗ってから、自作をコンプレッサーで白く塗りつぶしてからナイフで切り裂き、さらには自分自身も白い塗料を頭から被った（図55～57）。実は当時の愛知県知事・桑原幹根が、アレキサンダー大王の作品を県で購入する意思を藤田に伝えていたが、それも流れてしまった訳である。

「勲章」展も「墓標」展も、自己否定、ナルシシズムの否定という意図が、その作品自体からは非常に読み取りにくいものだった。しかし、このLook Left !! 展では、最終日に自分を含め全てを消去するという、ハプニングの意味するところが実に明快に伝わってくる。また、世界史的な英雄５人の顔を描き、一見彼らを賛美するように見せかけておきながら、それを一気に消し去るというのもよく考えられている。この５人が全て男性という点にも意味がありそうだ。中嶋泉はその著書の中で、戦後の女性画家に見られるアクション・ペインティングとの距離の取り方を、「アンチ・アクション」という用語で定義した[54]。これを踏まえるならば、岸本の場合はア

図52　Look Left!!展会場での岸本と藤田八栄子　名古屋市芸術創造センター蔵

図53 《〈朝Ⅱ〉ダビデ》製作中の岸本　出典：『毎日新聞（名古屋版）』1967年３月４日夕刊５面

図54　Look Left !! 展パンフレット　1967年

図55　Look Left!!最終日のハプニングの記録写真　協力：名古屋市美術館

図56　Look Left!!最終日のハプニングの記録写真　協力：名古屋市美術館

54　中嶋泉『アンチ・アクション―日本戦後絵画と女性画家』ブリュッケ、2019年、17～20頁。

クション・ペインティングという男性的な身振りを意図的に導入した上で、それを作品の制作にではなく、消去のためのツールとして用いることで、アクション・ペインティングというある種の「神話的な」絵画技法そのものを脱臼させようとした、と言えるのかもしれない。女性の体に絵具をかけるアクション・ペインティングといえば、すぐさま思い出されるのは篠原有司男が1963年に、映画『日本残酷物語』の撮影で行ったライヴペインティングである（図58）。篠原はこの時、半裸の女性モデルに一方的に塗料を吹きかけるハプニングを行った。岸本の行為は、これを踏まえた上でのパロディと受け止めることも可能だ[55]。ただし岸本の場合は、コンプレッサーで白い液体を噴射する標的は自分の作品と自分自身である。この時、篠原のハプニングにあった男性＝噴射する側、女性＝噴射される側という対立軸は無化される。加えて、白い塗料がまき散らされる様は、言うまでもなく男性の「昇天」を想起させる。その意味で二重に男性的な振る舞いをもってして、自作と自分自身を消し去るという試みは、実によく練られたものだった。かつてビーチ・ショーで一方的に絵具を投げつけられ、ショックで泣いていた岸本はもうここにはいない。自らの意思で作品を消去し、ハプニングを行う岸本はその場を支配し、完全に主役を張っていたのである[56]。

図57　Look Left!!最 終日のハプニングの記録写真　協力：名古屋市美術館

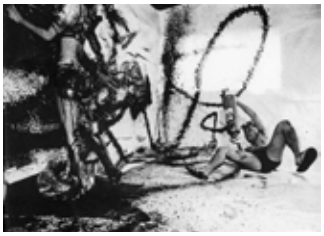

図58　篠原有司男のライヴペインティングの記録写真　撮影：平田実　©HM Archive / Courtesy of amanaTIGP

図59　ハプニングの記録写真　協力：名古屋市美術館

藤田はその時のことを以下のように振り返っている。

ペンキで描いた絵を噴霧器でバーッと全部消していくんです。それが「ナルシス」なんでしょう、きっと（笑）。そういう展覧会だった。消すときにゴーゴーを踊ってね。私もやけくそになって、着物を着たままゴーゴーを踊ってね（笑）。みんな真っ黒な服装をして踊りながら消すんだけど、シンナーと塗料が散ってしまって、髪の毛がカンカンに固まってしまったんです。それで翌日丸坊主に切っちゃってね、かつらをかぶった（笑）。

人だけではなくて、ストーブから何から、いろいろ出とるものは、みんなシンナー、塗料をかぶっちゃってね。ところが、幸いにして伏見へ引っ越してくる直前だったもので、ビルを壊すんで、床が少々汚れてもかまわなかったんです。とにかく火事にはならんと……、あれはまあ、私、心配しました[57]。

図60　ハプニングの記録写真　協力：名古屋市美術館

55　そもそも映画の企画自体も含めて、『日本残酷物語』での篠原有司男がすでに、『世界残酷物語（原題：Monde Cane）』でのイヴ・クラインのパロディであることは、篠原自身が自覚していた。下記を参照。篠原有司男『前衛の道』美術出版社、1968年、74頁。

56　加えてこのハプニングの様子を写真撮影するよう、事前に知人に依頼しておく周到さも見逃せない。そうでなければ、今日の我々が知る写真は残っていなかったのだから。

57　「画廊人・桜のオバチャン」『美術手帖』vol.38 no.569、1986年10月号、美術出版社、156頁。

この全てを消し去った個展は、しかし一方で個展会場で知り合った（そして恐らくはゴーゴーで踊り狂った）若者たちとの出会いという収穫をもたらしたようだ。中卒もしくは高卒の、社会の底辺で肉体労働に従事する彼らが、自分の作品で何かを感じてくれたことは岸本に大きな喜びをもたらした。「彼らは、そんなことは、一言も言わなかったけれど、私を彼らの哀しみの代弁者として、メッセンジャーとして認めてくれたのだと思う」[58]。この経験は間違いなく、後に地獄の使者として活動し、一方で若者たちに美術を教える和可舟塾を運営したことにつながっているはずだ。

なお、詳細は不明ながら、Look Left !! 展の後、1967年７月頃に、岸本とちだ・うい、宮田晴海が駒沢オリンピック公園でハプニングを行ったらしいという情報がある[59]。駒沢公園といえば当時の岸本の深沢の家からもほど近い。現在、岸本のハプニングのものとして知られている写真（図59、60）がそれに該当する蓋然性が高い。この時に顔に布を巻いて隠す行為も、やはりナルシシズムの否定につながるのではないだろうか。

宮田とちだはゼロ次元の加藤好弘と近しい関係にあったので、そのつながりで岸本とも面識があったのではないかと思われる。しかしながら宮田とちだは、いかなる形であれメディアに露出することをよしとする、どちらかと言えば悪ノリ的なスタイルの作家である。後年にマスメディアと、そこから垂れ流される悪しきメッセージを糾弾するようになる岸本と、どこまで意気投合できたのだろうかという疑問も残る。

絵画的建築的作品

1968年頃、岸本はアーティスト・ネームとして岸本麻里を名乗るようになる。これもまた、本名を使わずに別の名前を名乗ることによって、新しい人格を獲得するという、それまで継続していた（と思われる）自己否定とナルシシズムの否定の方途だったのかもしれない。このアーティスト・ネームは1977年の個展でも名乗っていたので、10年ほどは用いていたようだ。

図61　Romantic Structure展の会場風景　出典：『前衛の女性1950-1975』栃木県立美術館、2005年、82頁。

1968年の年末、岸本は個展「Romantic Structure　崩壊のためのプロジェクト」を開催している。ただし会場写真（図61）が残っているだけで、これについて明らかになっていることはあまり多くない。画廊の壁全体に貼った紙の上に、ウォール・ドローイングのような形で線描だけでめしべと花弁を描くというものだ。線描だけで描くスタイルは、Look Left !! 展から継続している描き方であるが、これに関して岸本本人のコメントなどが残っていないため、何を意図したものかが良く分からない。めしべと花弁という主題から連想を広げて、女性性に関わる問題を提起しているかとも考えられるが定かではない。ただし、手がかりになりそうなものとして、先に紹介した「墓標」展の頃のスケッチブックを再度参照してみたいと思う。

58　前掲「地獄の逆襲」、60頁。

59　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』grambooks、2010年、年譜085頁。なお、ここには「『ヤングレディ』が取材か（掲載確認できず）」とある。

このスケッチブックの中には、「絵画建築」、「Space structure」「PA（Picture Architectureの略）」、という書き込みがみられる。また、

・単純明快（有機的にして）の型態が、心理に与える効果（一目で、すべてを認識することができる故に、スピードの快感と、単純さの快感、統一感の快よさを有するだろう）
・微視的（例えば、バラの木（葉、花、トゲなどを、たん念に描き込んだ場合））、具体的形態の効果（観者は、単純な形と、複雑な絵画の混合で、よぎなく、思考を要求される。そして、又、近ずき、又めぐり、一つ一つの形と色を探り出すことで、時間を費され、腹立たしさと、この作品の観念づけを要求される）

という書き込みもみられる。無論、これらは1965～66年頃のスケッチブックなので、68年の年末に行われた個展出品作のドローイングなどは描かれていない。しかしながら、「絵画建築」というコンセプトを、仮に絵と建築物が一体化したものと単純に理解するならば、室内空間全面に絵画が展開されているという点において、68年のRomantic Structure展こそがそれに相応しいと言えるのではないだろうか。また、同展の花弁を描いた線描は、典型的な「単純明快（有機的にして）の型態」と考えることも可能だ。そう考えると、Look Left !! 展で桜画廊の壁面を絵画で覆いつくした理由も自ずと明らかになる。つまり、65～66年頃から岸本は絵画空間と建築空間が重なり合うような作品を構想しており、「勲章」展と「墓標」展ではその萌芽が見えるにとどまっていたが、Look Left !! 展あたりから本格的に大画面で画廊空間を囲い込む手法が取られ、ついにRomantic Structure展において全面的な展開を見たのではないか、というのが筆者の見立てである。無論、スケッチブックの書き込みが２～３年ほど先立っているため、根拠としては確固たるものとは到底言えないが、作品がシンプルな線描となって大型化する過程は、これによってある程度は説明できるのではないだろうか。

本論で扱う岸本の活動はここまでである。1969年には企画会社LEMONを設立したことが分かっているが、その具体的な事業については不明である。ただし、度々親に仕送りを要求する手紙を送っていた岸本は、まず事業を起こして安定した収入を得た上で、作品制作をしようという作戦を立てていたようだ。こうした発想は岸本と近しかったゼロ次元の加藤好弘と同じである。加藤は明星電機という企業の経営者として、昼間は経済活動に従事し、仕事が終わってからと休日に社員らとゼロ次元のハプニングを行っていたのでる。岸本が企業した背景にも、加藤から受けた影響が少なからずあったのではないだろうか。そしてそれはまた、社会の中に芸術家の居場所や、芸術家だからこそ担える役割を見出そうという岸本の思想にも合致するものであった。しかしながら、こうした事業はなかなか軌道に乗らなかったようだ。

その後、69年からの数年間は年譜的にも空白の期間であり、今後更なる調査が必要である。大まかにいえばその後の岸本は、沈黙の70年代を経て、80年代に地獄の死者として見事にその大画面の作品世界を開花させる。60年代までの活動は、その80年代に全開となる岸本芸術の序章でもあり、同時に絵画、パフォーマンス、文筆、政治活動と様々な分野へと広がっていく多面性が準備された、原石としての岸本清子が凝固していく時代でもあっ

た。本論で扱えなかった70年代以降の岸本については、また稿を改めたいと思う。

おわりに

これまで岸本清子が生まれ、画家を目指すようになり、そして活動を重ねていった過程を1960年代末まで振り返ってきた。これによって岸本が30歳になるまでの足跡を追ったことになる。当初、日本画家を目指していた彼女は、やがて前衛芸術の世界で生きるようになり、後に社会変革を訴えるようになる片鱗を見せている。それは作品のスタイルにおいても、絵画作品、廃品を用いたオブジェ、立体と平面をミックスした作品、空間を使ったインスタレーションと目まぐるしく変化していったのである。筆者としては彼女の作品を精査し、同時代の美術動向とも比較しながら考察することで、そこに込められた意味や可能性を可能な限りすくい上げようと試みた。そうすることで、この愛知県出身の傑出した作家を、正当に評価したいという一心で調査を行ってきたのである。いずれ岸本清子という存在にその評価が追いつく時がくるはずだ、という筆者の思いは、岸本と並走しながら批評によって熱いエールを送った岩田信市や、岸本没後に資料調査の先鞭をつけた“女性とアート”プロジェクトを行ってきた女性研究者の方々と変わらないと考えている。

60年代までの作品があまり残されていない岸本清子の研究を進めていくことは、多くの困難を伴ったが、それにもかかわらず継続してこられたのは“女性とアート”プロジェクトをはじめとする先達たちの残してくれた研究報告や資料のお蔭である。とりわけ筆者は、小勝禮子が記した下記の文章に大いに勇気づけられた。

残されたスケッチや写真などの資料から岸本清子の作品と行為を「想像」することは、受容者にゆだねられてよいだろうと私は思います。それはけっして作品の「捏造」ではなく、やむを得ない作品の不在を補い、受容者（観客）と作者の対話の可能性を引きよせることになるのではないでしょうか[60]。

今回の筆者の「想像」も、「捏造」ではなく、一つの対話として読者に受け止められることを切に望んでいる。そしてまた、岸本清子を知らなかった人々が、また新たな対話をつむぐきっかけになれば幸いである。

付記

本稿の執筆にあたってはインタヴュー調査や資料提供で、下記の方々に大変お世話になりました。浅井南、飯田慈子、入義紋四郎、黒ダライ児、佐野眞澄、小勝禮子、角田美奈子、富田三美子、中島智、中村倫子、原智彦、細谷修平、三上満良、水谷たき、安井未星、藪野健、藪野正樹、横谷朋子の各氏のお名前をここに記して、心からの感謝を申し上げます。

60　香川檀×小勝禮子『記憶の網目をたぐる　アートとジェンダーをめぐる対話』彩樹社、2007年、106頁。