日経新聞 10th May 2020

九州派ってなんだ（下） 下部へ、下部へ、根へ、根へ

菊畑茂久馬「奴隷系図（貨幣）」
（1961年、1983年再制作、五円玉、布、金属筒、ろうそく、木、れんが、120×198×630㌢、東京都現代美術館所蔵）

数少ない現存作品「今に夢中だった」

をはじめとして、九州派の作品はほとんど現存しない。なぜだろう。

同時代の関西の前衛美術グループ、具体美術協会には吉原製油社長の吉原治良という絶対的なリーダーにしてパトロンがいた。吉原の強力な指導で作品を一定のレベルに保ち、その経済力で集団の活動を支え、海外に売り込んだ。東京のネオ・ダダイズム・オルガナイザーもリーダーの吉村益信が活動拠点を提供し、活動記録も残した。

九州派には指導者もパトロンもいなかった、とまとめるのは分析の仮説が安易かねえ、とまとめても、みんなワーワーと意見をぶつけあう。何ばしよっとや」「どげな意味があるとや」と詰問する。天神に近い農民会館で酒を飲みながら、大牟田は亡き谷口利夫はしばしば西鉄の終電を過ぎ」国鉄で眠りこけ熊本まで乗り過ごした。

「俺をとるか、あいつをとるか」田部光子」で衝突し「つかみあいのけんか」（谷口）が絶えなかった。メンバーの入れ替わりも激しかった。

例えば「反公募展」を巡る対立。二科展に出品を続ける寺田健一郎を菊畑茂久馬が問い詰め、寺田は帰ってバッと閉めて出て行く。田部と大黒栄子が説得するが、寺田は九州派を去ったきりに桜井の拡大路線を「少数精鋭主義を唱える菊畑、オチ・山内重太郎が批判。3人は九州派を脱退する。もっとも菊畑とオチはまもなく復帰した。

作品や記録を残すという考えはおよそ希薄だった。「自分で今やっていることに夢中になっていただから残らない。かえってそれでいいんじゃないか、残ったってしょうがないよ」と田部。

「反芸術」の根底にあるのは既成概念の否定。その熱にうかされた部分はあったろう。「人類の歴史が営々とつちかってきた芸術の伝統を、すべて制度的な形骸と見誤ったのであります。しかしじゃながら生涯の中で、あの時ほど身もふるえ心も歓喜の法悦にとろけたことはありません」（菊畑「反芸術綺談」）

そもそも我々だから家に作品を置く場所がなかった小学生だった桜井北和は父・孝身の作品の球体をころがして遊んでいた地方の名物もある。大作を東京の展覧会に出しても、送り返す金がないから、その場で廃棄した。

唯一の戦略は針生一郎ら東京の気鋭の美術評論家を呼んで作品を見せたことだろう。「桜井の嗅覚は鋭かった。田舎の絵描きが画家になるには公募展の会員になるしかない時代に、別の道があることに早い段階で気づいた」と福岡市美術館の山口洋三学芸員。東京展を毎年開き、篠原有司男、風倉匠らネオ・ダダの面々とも交流した。

ただそれが集団の結束を固めることにもなった。アスファルト絵画からオブジェやハプニングに移行するにつれ、メンバーそれぞれの方向性の違いがあらわになる。画商が個別の作家に接近する。国立近代美術館がオチと菊畑に出品を依頼し、南画廊は菊畑を一本釣りした。桜井が55年にサンフランスコへ渡り、九州派は解体に向かう。

時代の高揚感は50年の三池争議がピークだった。九州派の美術運動は労働争議と直接結びつかないが、「時代のエネルギーに背中を押されていた」と山口。この確かそこから先はそれぞれ自分の世界を深めていくしかない。

美の粋

The STYLE / Art

生活と向き合い 自らの表現模索

大きな丸太2本は天神近くの木場で買った。油山のふもとのアトリエまでおやじが馬車で運んでくれた。ある人から10万円を借り、銀行を何軒もまわって全部5円玉に両替した。5㎥入りのコメ袋2つ分の5円玉を抱えて帰った。これを丸太にびっしり打ち付けた。

半分ほど残った5円玉を抱え、夜行列車に乗った。安い上段寝台がきしんだ。国立近代美術館の学芸員に「東京で換金すればよかったのに」と言われ、ガックリした。展示室にギンギラの丸太を2本転がし、残りの5円玉をぶちまけ、ろうそくを立て、火をつけた。

菊畑が同館の依頼を受け61年4月の「現代美術の実験」展に出品した「奴隷系図（貨幣）」である。まるで古代の祭壇だ。2本の丸太は中央部の形状から男と女と思われる。土俗的な表現の中に現代の「金」と「性」が浮かぶ。

その後、九州派を抜けた菊畑は64年の「ルーレット」シリーズで一躍、現代美術界のスターとなる。作品は洗練され、九州派時代の土俗性は後退した。

そんな菊畑が60年代後半から長い沈黙期に入る。作家の上野英信に見せられた筑豊の炭鉱画家・山本作兵衛の絵に衝撃を受けたのだ。炭鉱労働者・作兵衛の素朴な絵が「仁王さまのように立ちふさがって、絵が描けなくなった」（映画「作兵衛さんと日本を掘る」）。

菊畑は作兵衛の炭鉱画の模写に学生たちと共に取り組んだ。同時に「フジタよ眠れ」「天皇の美術」などの著作をものし、美術界でタブーとされた太平洋戦争の記録画を正面から論じた。

炭鉱と戦争という自身の足元を見つめ、近代の根底にあるものを捉え直す作業が必要だったのだろう。菊畑は83年「天動説」で画家として復活する。

「九州派　東京地方　突如来演」。まるで田舎芝居の巡業公演だ。61年9月の銀座画廊の九州派展のポスター。19人の顔写真と名前がずらりと並ぶ。

「女座長」とあるのが田部。会計係でもある田部は当時長男を身ごもり、妊娠5カ月。母親が巻いてくれた腹帯の上に、メンバーから集めた20万円の軍資金を入れた帯をさらに巻き付け、夜行列車に乗った。「男がもっとったら、みんな飲んでしまうけん」と田部。

出品したのは「人工胎盤」と題したオブジェ。マネキンの腰の部分に様々な素材を貼り付けた。「なんで女だけが子どもを産むのか、人工胎盤があったら楽だろうな。そんなことできるわけないけれど、できるわけないことを考えるのが新しい芸術よ」と田部。

欧米のフェミニズムアートに10年以上先駆けた。今年87歳になる田部はこう語る。「なんたって女にしかできん。けんか好きの男も子供は産めんざまーみろ。女の偉さを知ったか」

田部も一介の生活者だった。ロックアウトで揺れる百貨店に勤めながら、九州派に参加。結婚後は画塾を開き、安くない会費を稼いだ。「子供にオッパイ飲ませながらサルトル全集を読みまくり、もう一方の手で絵をかくという状態だった。そのために左のオッパイが大きくなってしまった」（田部「三千年の林檎」）。子育てが終わった55歳で「皿は洗わない」と宣言。画業に専念し、ニューヨークで個展も開いた。

「下部へ、下部へ、根へ、根へ」。筑豊に住んだ詩人・谷川雁が「原点が存在する」に書いた言葉のように、九州派の面々はそれぞれの生活と向き合いながら、自らの表現を模索した。その営みは集団が霧消した後も、それぞれに続いていたのではないか。そしてその営みの先にこそ、現代日本が見失った「存在の原点」があるのではないか。

古賀重樹

田部光子「人工胎盤」

（1961年、2004年再制作、マネキン、ピンポン球、合成綿、真空管、電気コード、ヒートン、特殊クギ、布、それぞれ49・4×49・8×41・8㎝、熊本市現代美術館所蔵）

働正のハプニング（1963年、谷口利夫撮影、写真は福岡市美術館所蔵）

オチオサムの煙草の吸い殻のオブジェ（題不詳、1961年、森永純撮影、写真は福岡市美術館所蔵）

KEYWORD

反芸術

既成の芸術を否定し、その枠組みを逸脱する1960年代前半の前衛美術の傾向。評論家の東野芳明が60年の読売アンデパンダン展に出品された工藤哲巳の作品をさして「反芸術」と呼び、流布した。日用品や廃物を素材にした作品や街頭でのパフォーマンスを展開したネオ・ダダ、九州派もこの流れに位置づけられる。東野と論争した評論家の宮川淳は「卑俗な日常性への下降」と定義した。

九州派是什麼（下）
往底層的底層 往根源的根源

僅存的少數作品展現「活在當下」

「作品具備傑出的實驗性和前衛感，犀利的現代感，展現出十足的生活感且富含攻擊性。」(前衛美術研究者黑田雷兒) 被因此評論為天才 Osamu Ochi，以他的作品為首，九州派的作品可說是寥寥可數，但究竟原因為何？

同時期的關西前衛美術團體，具體美術協會皆有來自吉田製油公司董事長吉原治良的有力贊助。在吉原先生的強力領導之下，不僅能維持作品的品質，還有 財力支持團體的活動，並銷售至海外。東京的新達達主義組織也由領導者吉村益信提供活動據點，並留下活動紀錄。

九州派既沒有領導者，也沒有任何贊助。就算是居於領導地位的櫻井孝身稱讚說「很棒」，

大家也只會鼓譟，然後意見分歧。在天神（地名）附近的農民會館中一邊飲酒，一邊延伸出「是在做甚麼？」「有甚麼意義？」等問題討論。居住在大牟田的谷口立夫常因此多次錯過西鐵（電車）的末班車，「在國鐵車上不小心睡著，就這樣過站坐到熊本。」 因為「挑戰我，還是接受他？」（田部光子）而衝突，「扭打的爭吵」沒有停止過（谷口）。因此成員的交流也很激烈。

例如說「反公募展」巡迴的對立。在二科展持續展出的寺田健一郎向菊畑茂久馬質問，寺田咻的一聲關上拉門離開。在田部及大黑愛子的說服之下，寺田離開了九州派。而且，提出擴大方向的櫻井，也受到提倡少數精銳主義的菊畑，Ochi 及山內重太郎的批判，3 人也退出九州派。雖說如此，菊畑和 Ochi 沒多久就回歸了。

幾乎沒有留下作品及記錄的想法。「因為投入在當下所做的事之中，所以不會留下。這樣反倒不錯不是嗎？要是留下了反而不知道該怎麼處理。」田部這麼說。

「反藝術」的基礎就是推翻既定想法，像這樣投入其中也是一種吧！「我們都誤解了，被人類長久歷史中培養出的藝術傳統制式化了。然而，再也沒有任何時刻像那當時一樣，身心都感到無上的愉悅，令人陶醉其中。」（菊畑「反藝術論壇」）

最初因為很窮，所以家中連放置作品的地方也沒有。小學時期的櫻井共和，曾擅自拆解父親櫻井孝身作品中的球體來玩。地域位置也是原因之一，就算將代表作品送至東京展出，也會因為沒有運回來的經費，而在當地廢棄。

唯一的方法就是讓針生一郎這些年輕氣盛的東京美術評論家看見自己的作品。「櫻井的預感很敏銳，在以描繪鄉村景色才能成為畫家，以加入公會的時代裡，很早就發覺還有其他的可能。」福岡美術館研究員山口洋三這樣表示。在每年展開的東京展中，和篠原司男，風倉匠等新達達主義組織的人們交流。

只是這樣反而讓組織的結局衰弱。隨著從瀝青畫轉型至異材質，公開作畫，成員們也顯示出各種不同的路線，畫商開始向各個作者接觸。國立近代美術館向 Ochi 及菊畑邀約，南畫廊則只要菊畑的作品。櫻井在 1965 年移居舊金山後，九州派開始走向解散。

最激情的時代在三池爭議時達到頂峰。九州派的美術運動和勞資糾紛是否該直接連結？「肩膀上實實在在感受到時代的力量」(山口) 。自此之後，不得不開始各自發展並深耕自己的世界。

生活和面對自我表達的探索

在天神附近的木材行裡買了 2 支圓形木，老爺爺用馬車運送到油山 Fumoto 的工作室裡。像某人借了 10 萬日幣，跑了好幾間銀行，全部換成 5 元的硬幣，就這樣抱回了 2 袋，裝在 5

公斤米袋裡的 5 元硬幣。

抱著剩下一半的 5 元硬幣，作上了夜間列車，便宜的上舖吱吱作響。國立近代美術館的研究員對我說「明明在東京換零錢就好了。」令我好生氣。在展覽室裡轉動著發光的 2 根圓形木，散落一地的 5 元零錢，立起蠟燭，將火點燃。

菊畑接受同館的邀約，於 1961 年 4 月的「現代美術的實驗」展出的「奴隸族譜（貨幣）」。彷彿就像古代祭壇一般，可以從 2 支圓形木的中間部分判斷出是男是女。粗俗的表現中，會聯想到現代的「金錢」和「性」。

從此之後，從九州派脫穎而出的菊畑，憑著在 1964 年的「輪盤」系列，躍身成現代美術界的巨星。作品講究俐落，九州派時期的粗俗性已消退。

這樣的菊畑，在 1960 年代後期進入得很長一段的沉潛期，因為作家上野英信給他看煤礦畫家山本作兵衛的畫，受到了衝擊。煤礦工作者作兵衛樸素的畫「就向金剛力士般阻擋在前，我沒辦法再畫了。」（電影「和作兵衛一起挖掘日本」）

菊畑和學生們致力於臨摹作衛兵衛的煤礦畫，並同時發表了「藤田嗣治的沉睡」，「天皇的美術」等作品，並正面討論被視為藝術界禁忌的太平洋戰爭的畫面。

也許有必要透過煤礦和戰爭尋找自己的立足點，重新找回現代的根源。菊畑於 1983 年以「天動說」的回歸畫家身份。

「九州派　東京地方　突襲演出」如同鄉下戲劇的巡迴公演。1961 年 9 月銀座畫廊九州派展的海報上，排列了 19 的大頭照和名字。

身為「女主席」兼會計的田部，當時身懷長男，懷孕 5 個月。在母親纏繞的腹部綁帶上，再用綁帶纏上從會員那募集而來的 20 萬日元，然後坐上夜間列車。田部說：「如果男人一多，每個人就都會喝酒。」

展出的物體是「人工胎盤」。在人體模型的腰部貼上各式各樣的材料。「為什麼只有女人才能生孩子？如果有人工胎盤的話，可能就容易多了。雖然這種事不可能實現，但是思考不可能的可能，就是一種新藝術。」田部說。

開創西方女性主義藝術十多年，今天 87 歲的田說：「為什麼只有女人不行？喜歡打架的男人也沒辦法生小孩。你看看，你知道女人的偉大嗎？」

田部也還是普通人。在封閉期間，一邊在快倒閉的百貨公司內工作，一邊加入九州派。結婚後開了一間畫畫學校，以賺取不太便宜的會費。「我常常一邊親餵，一邊閱讀 Jean-Paul Sartre 的全集，而另一手已經在畫畫的狀態。也因此左邊的胸部變更大了。」（田部「兩千年的蘋果」）在撫養孩子長大成人之後，於 55 歲宣布「不再洗碗」，專心發展繪畫，並在紐約開設個展。

就像居住在筑豐的詩人谷川雁，在「存在的原點」中所寫的「往底層的底層 往根源的根源」一樣，九州派所呈現的各種面現，是一邊體會生活，一邊尋找表達自我的方式。在此之後，組織也漸漸解散，但各動活動仍在繼續。然而，這些持續活動的將來，或許就是現代日本迷失的「存在的原點」。

關鍵字 反藝術

推翻既有藝術，跳脫原有框架是 1960 年代前期前衛藝術的走向。評論家東野芳明在 1960 年讀賣獨立展中指出，稱工藤哲巳的作品為「反藝術」，因此流傳。運用日用品，廢棄物作為素材的作品，以及在街頭作畫的新達達主義，九州派在這樣的演進下，找到了定位。「低俗日常的惡化」和東野爭論的評論家宮川淳，下了這樣的定義。

翻譯　潘瑛