

# 採 蓮

Siren

第二  
一  
号

No.21

# 講演会「一九六八年前衛の終焉 美共闘 廃墟からの出発」

堀 浩 哉

ご紹介いただきました堀浩哉です。

さきほど、皆さんのお手元にこういうものが届きましたでしょうか(図1)。これぼくが配ったものでも、美術館が配ったものもなく、ゲリラが突然ここに出没して配ったものです。実は、ぼくのかつての盟友と一緒に色々やってきた彦坂尚嘉さんがこれを作って、どうもサインがあるところを見ると一種の版画のようにですが、彼が皆さんにプレゼントしたのだと思います。「激動の一九六八年、劇団義理人情」とある。ぼくが一九六八年のはじめに立ち上げて主宰した劇団です。義理人情、劇団義理人情。なんともアナクロな、当時まさに近代主義のまっただ中で敢えてアナクロな、それと気恥ずかしいですけど唐十郎さんの影響もあつたんです。芝居の内容は意図的に唐さんからは離れようとしていましたけれども、唐十郎さんが当時、前衛的な「腰巻きお仙」義理人情いろは



図1 彦坂尚嘉《激動の1968年 劇団義理人情 プレ美共闘 美共闘結成50周年記念》(2018年)

にほへと編」というタイトルの芝居をやつて、その影響もあつたんですね。

彦坂のこの版画には、芝居の公演チラシの表と裏が刷つてありますが、これは当時の本物のチラシのコピーです。この描き文字とかイラストとか、それも全部ぼくが描いています。ただ(版画には)間違っているところが一つあります。「執筆堀浩哉二一・七一歳」とあるけれども、この当時ぼくはまだ二〇歳でした。現在七一歳は間違いないです。で、これから話すことも当時二〇から二一の、今考えればとんでもないガキがなんかいろいろやつていた。従つて当時の言葉で語る部分は、ガキの言葉として少し許容していただければと思います。これが今ゲリラ的に撒かれたんで、とりあえずその辺りから、六八年にぼくらが何をやっていったか、それを画像で見えていただきながら話していこうと思います。

一九六八年当時、この展覧会の表題通りの六八年ですが、今ここで出て来た劇団義理人情。これが芝居の一シーンです(図2)。右側にいるのが彦坂尚嘉です。前にいてヘルメットをかぶっているのは満田という男ですが、先週たまたまぼくがあるところでやつぱり講演していたら、何の通知もしてなかったのに突然フラッと現れて、パチパチ写真撮つてパ



図2 「劇団義理人情」舞台 (明治大学学生会館 1968年)

ッと消えて行きました。何をしに来たのか、未だに神出鬼没です。左側、当時のサイケデリックな感じの女性、彼女はPR会社の社長をやっていましたが三年前に亡くなりました。みんな役者としてはど素人ばかりを出演させました。



図3 「劇団義理人情」の舞台上で終戦詔書朗読する堀浩哉

これもその芝居の一シーンです(図3)。赤い褲ひとつで昭和天皇の終戦詔書を読んでいるのですが、ぼくです。当時はまだ腹筋が割れていました。ぼくは脚本、演出そして役者もやっていました。この演劇の公演は御茶ノ水の

明治大学、そのもう今はありませんけど当時ポロポロの学生会館の地下で公演をやりました。これが、七月だったかな? 公演をやったところ、あの辺は神田カルチエラタン、パリの六八年の五月革命に因んでカルチエラタンって当時呼ばれたりしていたんですけど、芝居の公演をやっている外でデモの音がガンガンしていて、セリフが通りにくいほどで、そしてまた次の日、公演のために行くと、その学生会館の地下にデモで疲れた学生たちが皆寝ていて、それを叩き起こして次の公演に入る、そういう状況の時でした。

それが夏前でしたが、秋には学園祭、多摩美の芸術祭をやった時にはぼくら——ぼくらというのはぼくが主宰していた劇団の仲間と、それから彦坂や写真家の石内都なんかがいた映画研究会が大体いつも合体していろんなことやっていたんです——そのぼくらが学園祭で若松孝二さんの「胎児が密猟する時」という映画を講堂で上映しました。今日は年配の、ぼくとほぼ同じくらいの年齢の方が大分いらつしやる気がするんで、あまり映画の内容を説明しないで話します。若松孝二さんは最近亡くなりましたけれども、いろんな映画作ってきた人です。当初はいわゆるピンク映画、ポルノですね、それを作っていて、

「胎児が密猟する時」はぼくらから見ると革新的な映画だったけれど、一般的にはピンク映画の監督这件事情で、タイトルも怪しげなんで、当時大学の学生会を牛耳っていた旧左翼の民生青年同盟主体の執行部からは停止を命じられたけど、もちろん無視して上映しました。

その交渉で若松プロに行った時に、若松さんといろんな話をしていて、ついつい「若松さん太ってますね」って言ったら、若松さん、「昔貧乏してたからよ、ちよつと金が入るようになったら、一食千円も食べるようになってよ」って言って笑って。当時の千円だからかなりのものですよ。ああこの人、鷹揚な懐の深い人だなんて思ったこと覚えてます。それで、「映画の上映だけでなく講演もお願いします」って言ったら、「ちよつと用があるから、代わりに足立を行かせるよ」って言って、足立正生さんのことなんです。「赤軍 P・F・L・P 世界戦争宣言」を後に作った足立正生さんですけども、学生時代から実験映画の作り手として一部にはとても有名だった。で、この「胎児が密猟する時」の脚本とか助監督も足立さんがやっていました。「講演代こみでいいよ、おまけする」と言うんで、足立正生がおまけで付いてきたって大喜びしたんですけども、そういうことをやりました。

この展覧会にいろんな六八年のものが出てますけど、ポスターがいっぱいありますね。六八年のポスターとか展示ケースに入ってた書籍類とかそういうものをパッと見ていて、いろいろ思い出します。ポスターそのものは、ちよつとサイケデリックだったりするポスターにぼくはあんまり興味なかったけれども、ポスターの向こう側というか実際のものを見ている、そういう意味ではかなり懐かしいんです。

たとえば、六八年の『少年マガジン』だけでも「あしたのジョー」が始まりました。ぼくは当時、漫画とか劇画とか少女漫画も、かなりウオッチしてたので「あしたのジョー」の始まりはかなり衝撃的でした。大島渚さんの「絞首刑」。

「由井正雪」は唐十郎さんの芝居です。「なにかいつてくれ いま さがす」。これは美術系のシンポジウムでした。これも見ています。「トリックス・アンド・ヴィジョン 盗まれた目」は東京画廊、村松画廊でやった展覧会。『前衛の道』は篠原有司男さんの本ですね。それから、「ねじ式」。ご存知の漫画です。「書を捨てよ、町に出よう」は寺山修司の芝居。

「統ジョン・シルバー」、これは唐十郎さんの芝居で、当時彼は新宿花園神社の境内に赤テントを張って公演していたのが、一回追い出されたんですね。その後、だいぶ経って復活しますけども。一回追い出されて新宿ピット・インという狭いジャズ喫茶で公演をやった。とても良い公演だったけれど、今回の展覧会でもわかるとおり、一方で政治の季節であったために、政治党派の学生とかも芝居を観に来てるんです。芝居が終わったあとの打上げの時に、そういう連中がいろんな議論をふっかけて、ぼくが革マル派の学生をぶん殴っちゃって大騒ぎになって、唐さんが「お前はこんな政治やロウ相手にするな」と言っていたしなめられたことがあります。その時にはまさか自分がほんの数ヶ月後にはバリケードの中心にいて、デモもして、ましてやデモの先頭で指揮をする、そういうふうになるうとは、まだ自分では思いもしなかった頃です。

だから六八年、一方であらゆる前衛が、先程いろんな名前をあげましたけれども他にも土方巽さんの舞踏、それからプロヴオグの写真とか、吉本隆明さんの『共同幻想論』とか、この展覧会場にあるあらゆるものが、これも読んだ、これも見たというふうに蘇ってくる。そういう意味では本当にあらゆる前衛的なものが、ジャンルというものを一切関係なしに、ジャンルの壁がないかのようにほとんど等距離で見えていた、見てきた、迫ってきた、そういう時代だったんです。

と同時に、明確に政治の季節でもあった。それがあつた種引き裂かれてもいた、そういう時代だった。

さつきこの時代は二〇歳から二一歳と言いましたけれど、一九四七年生まれで、いわゆる「団塊の世代」と呼ばれる、生まれた人間が一番多かった時代の第一期。やつと戦争から帰還してきた人間たち、お父さんたちが結婚して生まれた第一期。それがこの年にはいつせいに二〇歳を迎えた。日本で一番人口が多い連中が二〇歳になったわけです。で、ぼくは六七年に、一年浪人して多摩美術大学に入ったんですが、大学一年生の時にやったのが《自己埋葬儀式》というこのイベントです(図4)。真ん中にぶら下がっている白いのが、首のない白いドレスを着た人形ですが、それをぶら下げて、一種の葬列を東京駅から銀座辺り一帯を、ずつと練り歩くというのをやりました。これが言ってみれば最初の作品なんです。写真には四、五人しか写ってないですけど、もつといて、彦坂もいて、ぼくが先頭でお線香を持つて歩いた。戦後民主主義の中でぬくぬくと育ってきた自分自身を、その背景にある価値観とともに一度葬ることで、表現者として出発しよう、そういう意志表明のようなものでした。



図4 堀浩哉・他《自己埋葬儀式》(東京駅～銀座 1967年)

そして六八年、演劇をやったりいろんなことをやる一方で、先程言ったように政治の季節でもあり、多摩美術大学の中でもいろいろなことが起こりました。

最初はトイレトパー設置闘争。トイレにトイレトパーくらいは設置してくれという、闘争ともいえないような闘争。そして芝生解放闘争。校庭の芝生はただ見るだけじゃなく学生がくつろぐためにあるんだらう、なんで入っちゃいけないんだ、なんて、なんとも穏やかで恥ずかしい、そういうところから闘争が始まるんですね。あまりにもばかばかしい、だけれどもリアル。でもそこで終わったら子供の遊びみたいになるけど、当然のことながら、ちょ

つとしたきつかけがあると、いろんなことが燃え盛ってくる。ひとつの疑問が次の疑問を呼ぶし、また次の疑問を呼んで、それが結局自分たちには自明だと思えていたあらゆること、それ自体を疑うようになる。たぶんこの大学の人も、そういうふうには始まっていったと思うんですね。一方でそれを政治党派の人間たちは焚き付けていくという面もある。でも、いくら焚き付けられても、リアルな問題も手放さない、そういう人間も出てくるんです。さっき言った日本共産党系の民主青年同盟とか、そういう旧左翼系の人たちはあまり問題を深めずに、寸止めにしておきたい。一方新左翼といわれる党派の人たちはもつともつと政治的に突っ込んでいきたい、でもそのどっちでもない急進的ではあるけれども政治目標だけではなくて、自分たちの課題、ぼくらで言えば表現することに関わる課題も大切にしていきたい、そういう人間たちがノンセクト、どこのセクトにも属さない、ノンセクトラジカルって当時称しましたが、そういう人間になっていくんです。

ぼくもそういう形で六八年末くらいから、いろんなことをやり始めて、六九年の初頭にバリケード闘争に参加することになります。ただしこの六九年の最初のバリケード闘争は、詳細は省きますけれども、非常にヤワなところがあって、ぼくらが理論的に話を詰めようとするときと同時中心になってやっていた人



図5 多摩美術大学のバリケード 上「本学正門」、下「本学正面」『紛争の経過ならびにその後の学内問題について』(多摩美術大学1970年)より(図6,7も)



図6 上「新館校舎階段」  
下「新館校舎ロビー」



図7 上「校庭立木の伐採」  
下「図書館前面附近」

間たちは、ひたすら論争を避けて現実的な課題についての条件闘争だけに持ち込もうとする。そして最後は、卒業生をちゃんと卒業させなきゃいけないとかいう理由だけで一回バリケードを解除しちゃうんですね。で、その後ぼくら先鋭な部分だけで第二次のバリケード闘争に突入した。このバリケードは六九年の10・21国際反戦デーの前に日本中一斉にバリケードが解除された時、一番最後まで続いた長いバリケードになりました。この展覧会の最初のセクションで美共闘のポスターがある隣に、羽永さんの写真がありました。多摩美のバリケードの写真です。でも羽永さんの写真には、この写真(図5)にある「黒軍」という文字が書かれてないんですね。これはぼくが後に書いたところですけども、さっき言いました党派は白とか赤とか青のヘルメットをかぶっている。それに対してノンセクトラジカルといわれた連中は大体、残った黒をかぶっていたんですね。でぼくも黒をかぶってたんで「黒軍」と称して、こういうのを書いてます。こういう写真がなぜあるかと言うと、ぼくらが撮るわけではなくて、機動隊が入ってぼくも逮捕されて、学生がいなくなった後、大学側が証拠写真として撮った写真なんです。

ここはぼくらが寝泊まりしていた場所です。これはそのトイレです。当時赤塚不二夫さんのニヤロメが流行っていました。日常を「異化」する、そのため

には先ず風景を変える、日常というものが風景を変えることによって、違うように見えてくる。バリケードもそうですけど、バリケードの中も、例えば自分たちが使用するトイレを壊してしまうというのは、もちろん不便だけど、そういう風景を変えるっていう意識もあつたんです。愚かといえば愚かです。

これは一階の入口を全部バリケードで入れないようにしてるところです(図6)。

これは校庭です(図7)。校庭には、いっぱい木があつたんですが、風景を変えるって言って、全部切り倒してしまつたんです。いくつかの党派がバリケード占拠をしました。ぼくらは新館っていう一番大きな建物を占拠して、その手前にあつた木です。他の党派は全部切り倒してしまつた。ぼくらは切り倒さう、風景を変えようと思つた。

木にこういう切り込みの深い傷があります。だけど、ここで止まつたんです。ぼくらの仲間に、ぼくらのバリケードの中に当時ウーマンリブの一番最初の兆しだつたメンバーが何人かいたんです。石内都もその一人だけれども、その一人の森っていう女性がやめてくれって言つたんですね。「そういう男性的な暴力は許せない」って言って。深く反省したんです。風景を変える、でもトイレはともかく、窓ガラスはともかく、生きている木はと、反省したんです。この木は今、上野毛キャンパスの一番大きい巨木、本当にすばらしい木として生き残っているんです。ここにくつきりと、もうこんなに凹んでません、今では盛り上がつて、しかしくつきりと手術の痕のように残ってます。でも一番立派な木として生き残っています。切らなくて良かったとつくづく思います。

さつき話した第一次バリケードと第二次バリケードの間にぼくは、こういう作品を作りました。これは《鑑賞を拒否する》と題した作品です(図8)。かなり太い木枠、持ち上げるのも困難なくらい太い、家の柱にするような材木で、

縦一八〇センチ、横一五〇センチのものを二つ組んで、ただ麻布を垂らしてあるんです。重くて壁からずり落ちたようでもあり、絵の残骸のようでもある、そういう作品なんですけども、これを第一次バリケードと第二次バリケードの間の期間に、毎日現代美術展に出品しました。

ぼくらは美術制度批判をしていた。だから日展などの団体展と同時に、毎日現代美術展などの公募展も含めて、そういう制度的なものを批判していた。にも関わらず出品したのは、ぼく

らは制度は批判するけれども、制作すること自体はやめない、「絵筆は折らない」と宣言していた。それを証明するためでもあつたんです。実はこの作品、ぼくは六八年の末、政治の季節のまつただ中にぼくも突入しようという時に作つたんです。で他の美術展、青年美術団展って言つたかな、それに出品して落選したんです。そこに出品した当初はこういう状態だったんです(画像を180度回転する)。逆さにするとペロロンと布がめくられて木枠がむき出しになる。落選して帰ってきたのを自分で見て、また深く反省したんです。つまり、この状態だと、布がペロロンとめくれていると、一種のイリュージョニズムでしかないんじゃないかと、自分で感じたんです。この展覧会の中に、どのセクションか今忘れちゃいましたけど、イリュージョニズムのものが沢山あります。さつきあげた、「トリックス・アンド・ヴィジョン」はまさにそういう展覧会。その中の、例えば関根伸夫さんのラッカーで赤と黄色で塗装した、凹型のレリーフ状のものが凸型に見えるようなイリュージョニズムの作品。そういうものとあまり変わらないものになつてしまつたという反省があつた。それで、作品を逆さにしてイリュージョンの入る余地のないそつけないものにして

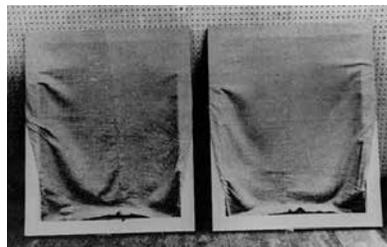


図8 堀浩哉《鑑賞を拒否する》(1969年)

毎日現代美術展に出して、入選したんです。この展覧会では六八年に台頭して来た最も新しい動向として「もの派」がとりあげられているけれど、当時の「もの派」の実態はこうしたイリュージョニズムだったのだとぼくは思っています。

今回の展覧会で、ポスターがいっぱい出てくる、カラフルなポスターがいっぱい出てくる。で、その間にポツンポツンと作品が並んでいる、床にもある。さつきも言ったように、ポスターや書籍類はぼくにあの時代を確かに思い起こさせてくれる。だけでも、それはあの中身をぼくは知っているから、見ているから、読んでいるから、思い起こさせてくれるけども、あのポスターの向こう側の中身を見てない人たちがこれらを見て、一体どういう風に受け取るのかぼくにはちよつとわからない。単に美しいポスターに見えるのか、非常に古いものであるだけかもしれないし、あるいはその古さこそが新しく見える、という人がいるのかもしれない。写真も、作品と報道写真といろいろ混在しています。そしてその中に、いわゆる芸術作品も壁にあつたり床にあつたり、同列に混在している。でもぼくにはどうしても、あのポスターや写真達のざわめきみたいな熱気の中で、芸術作品がどれも希薄で、まるでマケットのようなものに見えて来ない。それはこの展示のせいかもしれないけど、どうもそうではなくて、この作品達が、実例をあげるのには憚られるけど、さつきあげた関根さんのあの作品とか、ポスター類の熱気に拮抗できない軽いマケットのように見えてしまう。とすれば、実はこの作品達は本質的に芸術に属するものではなくて、デザインのなものだったんじゃないか、そういうことさえ思わせる。それはこの展覧会を批判してるんじゃないかと、この展覧会によって、そういうことが鮮明に見えることで、逆説だけでも、いい展覧会だなんてぼくは思います。いや、これほんとうに冗談じゃなくて、優劣無く同列にあらゆるものが並べてあつて、作品とポスターあるいは資料がほとんど同列ですよ。こ

れはものすごく主催者が意図的にやっている展示だし、展覧会だと思えます。しかしその中に作品が埋没していて、立ち上がってこない。それがはつきりと言えた。ということですが。

さつきも言いましたが、あの時代、ぼくらはあらゆるジャンルと等距離に接していた。ぼくは絵描きであり——絵描つて言つても、まだ当時絵が描けなかつた、ということについては、後ほどたぶん触れることになりまますけれども——美術家であり、そして芝居もやつていた。だけれども舞踏も、写真も、それから音楽も文学も、あらゆるジャンルを等距離に、近しく感じていたんです。でも、ひよつとしたら芸術つて元々そういうものなのかもしれないです。ひとつのジャンルに閉じこもるつていうのは、職人的な作業でしかないのかもしれない。

等距離に見えていたあの時代を、この展示、つまりほとんど優劣無く平等に並べてゆくこの展示は、それがゆえに持っている熱気というあの時代を、実は正確に表現している。でも、その中に芸術作品は埋没していた。それを、この展覧会が明らかに見せてくれた、ということなんじゃないかと思うんです。

一九六八年つて言いますけれど、実際には六八年から大阪万博、そして東京ビエンナーレ「人間と物質」展が開かれた七〇年までの時代は、あらゆる価値観が大きく変動したまさに「激動の時代」でした。しかも、それが五〇年代から六〇年代にかけての非常に豊穡な前衛の時代の直後に一気に襲いかかって来たんです。六〇年代は本当に前衛アートがあらゆるジャンルで豊穡だった。次々に前衛が乗り越えられ、次の前衛が出てくる、そういう時代だった。で、ぼくなんか六六六年に東京に出てくるまで、富山県の田舎で育つた人間ですけれども中学高校と色々な情報が入つてくるわけです、本当に心ときめくようないろんな情報が、断片的だけれど次々入つてくる。早く東京行きたい、早く東京行きたいつて思っていた。それで六六年、東京に出てきた。その年の八月

にぼくは東京地方裁判所で行われた、千円札裁判、この展覧会にもいくつも出ている赤瀬川原平さんの模造千円札、あれの裁判の傍聴に行きました。第一回公判。今だと話題になる裁判は簡単に見られない、抽選券かなにか貰わなくちゃならない。でもそのときはすんなりと入れました。たぶんそんな話題になつていなかっただけでしょうね、後にはあれだけ皆さんご存知の様に、大きな事件のように言われてるけど、なんの問題もなくすんなり入れて——いや実はすんなりは入れなかつたです。地裁へ行く途中で交番の前で不審尋問にあつて、どこに行くんだつて言うから、地方裁判所だつて言うとお前何やつたんだつて。当時、ぼくはなぜか一週間に一回は不審尋問に合うという状態で、全然不審じゃないと思つているのに——それでやつと行つたら、すんなり入れて。ものすごい興奮しましたね。杉本(昌純)さんという、間違つていたらごめんなさい、杉本さんつていう主任弁護士がものすごい早口で、ルネッサンスから現代アートにいたるまでの美術史から、そしていかに日本の現代アートが特殊であるか、あらゆることを捲し立てる。まあすげえなあつて思つて、どんな大学よりこりゃいい、最高の大学だなつて思つて。それから証拠物件が次々出てくる。高松さんの紐が傍聴席いっぱい渡されて、それを持たされて。今もいろんな展覧会やカタログにそのときの法廷の写真が出来ますけれど、一番隅っこで小僧つ子が写つてるのはぼくです。一八歳の時ですけど。こういうものが次々出てくる、面白くしてしようがない。もうほんとに夢中になりました。

でもその後の裁判のなりゆきとか、いろいろウオッチしてると、どんどんどんどん、これはおかしいんじゃないかと思つてきたんです。模造千円札、これは芸術作品なんだ、芸術作品だからこれは無害であり、したがつて無罪であるということ、証人として出廷したいろんな評論家にしても、基本的には皆がそういう論旨で証言するんです。それは違うだろう。だつて、あれは不穏なものだからこそ、おもしろい意味があつたんだろう。芸術作品だから無害だなん

て、それこそ芸術への冒涇じゃないか。何も間違いが起らないかもしれない自明なものに満ちた日常の中に、不穏なものが紛れ込んでしまふ、そのことによつてあの作品は何か意味を持つことができたんじゃないのか。無害だから無罪、芸術作品だから無罪と云うんだつたら、この作品を作ることがそもそも意味がない。確信犯でないのなら、作ることに自分が完全な自己矛盾なんじゃないか。そういう甘つたれたことにどんな意味があるんだろう、と思つようになつた。前衛アートというものが、どこかでそういう甘えを含んでしまつていくこと、あんなに憧れた前衛アートつていうものが、なんだかすごく薄つぺらいものに、一気に見えてきたんです。

それが六六、六七年ころです。他にもいくつも例があつたんですが。そして六八年の、さつき言つた政治の季節。ぼくらは本当にアホみたいな、芝生解放とかトイレットペーパー設置とかから始まつて、そのスローガンを紙に書いて、後には立て看になるけれども、ベタベタ校舎に貼つていくと、今度は汚いことはやつちやいけないと執行部が言つてくる。そういう既成左翼的な政治的甘さと、芸術的前衛の甘えが、どこかで共通するとだんだん思えてきた。で、六八年、六九年、七〇年。万博に至る政治の季節と前衛の豊饒さの末路とがクロスしてきた。

そういう中で一気に醒めて見えてきたのは、近代という価値観そのものだったと思うんです。「近代」という価値観、ひとりの個人が自由に好きなことを自己表現して、そしてそれが社会全体を発展させていくというような「近代」という価値観自体が一種の制度疲労をきたしてきてしまつた。だから、世界のいろんなところで、六八年に一気に反体制的な運動が噴出した。それぞれの国に、それぞれ直面する課題があつたにせよ、さまざま課題を根底で支えてきた「近代」という価値観自体が制度疲労を起こして、もはやこのままでは支えきれないつていうところまできていたからこそ、世界中で同時に火を噴いてし

まったくじゃないか。「近代」の終わりの時代の始まり、つまりポスト・モダンへの移行期だった。あんなに豊穡だった六〇年代の前衛、あらゆるジャンルで次々にいろんなことを起こしてきた前衛には、実は「近代」という価値観が後ろに本隊としてひかえている。その本隊が確実にひかえていることがあからこのその前衛——これは本来軍事用語ですから、本隊の前線に前衛が布陣していて、本隊の無い前衛っていうのはあり得ないわけですね。本隊がなければゲリラになる訳で、六〇年代はゲリラじゃなくて前衛なんですね——「近代」という本隊が確かにあるからこそ、前衛が光っていた。で、前衛が光っていた時代が六八年から七〇年にかけて、本隊そのもの、つまり「近代」という価値そのものが制度疲労を起こして、世界中でいろんな問題が起こってくる。となると、その本隊があることよって、本隊の手のひらの端っこで飛び回っていたような前衛が、一気に色あせて見えてくる、薄っぺらく見えてくる、そういうことが起こってきたんですね。だからこの展覧会、一九六八年激動の時代の芸術。ぼくらは確かに、一九六八年激動の時代の中にいた。ただ中でアートと政治に関わった。けれども一九六八年の激動の時代の「芸術」は、ぼくらの芸術ではなかった。つまりぼくらはその後の芸術を作ろうとした。従って、ここに展示されているモノ達はぼくらの芸術ではなかった。これもくどいようですが、この展覧会批判ではなくて、この展覧会に展示されているモノの後に、ぼくらは自分たちの芸術を作ろうとしてきたんです。

このバリケードのここにいっぱいある机とか椅子とかで押してあるんですが、この一番基底にあるのは、実はさっきの僕の《鑑賞を拒否する》という作品。展覧会から返ってきた時に、木組みのがちりした《鑑賞を拒否する》を底に置いて、カチツと固めて、そこにいろんなモノを落とし込んでバリケードにしたんです。作品をそのようにあつかうことになり複雑な想いはしませんでしたけれど、逆にあえて制度を批判するために出したその作品が返ってきて、バリ

ケードの一番基底を支えるっていうのは、ある種の一貫性みたいなものを自分でも感じて、少し満足したところもありました。

バリケードの中でぼくらは造形作家同盟展っていうのをやりました、まだ美共闘となる直前です。美共闘というのは、そういう造形作家同盟とか反デザイン同盟とか革命的職人同盟とか学内でいくつも作った組織と、他大学、専門学校の組織や美術家たちの共闘組織として、この直後に作ったんです。で、バリケード内で、ファインアート志向の人間が造形作家同盟展っていうのをやりました。これが



図9 「造形作家同盟展」(多摩美術大学バリケード内 1969年) 壁面:堀浩哉《壁・木枠》

がぼくの作品です(図9)。《鑑賞を拒否する》の木枠だけが残ったような、そういう感覚の作品ですけども、あるいは既製の壁の手前に、仮設の壁を作って表面を全部剥がして露わにされ、木枠だけが残った、そういう作品です。手前の床にビニールのシートが敷いてあります。これが彦坂尚嘉の作品です。後に彼が生ゴムのラテックスを床にまいた《フロアー・イベント》という作品の、その前触れのような作品ですね。つまり、この辺からさっき言った、一九六八年の激動の時代の芸術の次をやるうとして、ぼくらの端緒みたいなものが始まっている訳です。

これは、四、五年前にニューヨーク近代美術館MOMAが出した、日本の戦後一九四五年から八九年までの間のプライマリードキュメンツ、美術界の一次資料を集めた資料集です(図10)。一九七〇年代の資料集の冒頭が彦坂尚嘉の《フロアー・イベント》の写真。そして、最初のテキストがこれです。ぼくの、この展覧会の最初のセクションにある美共闘資料の藁半紙にガリ版で刷った、あのアジビラのひとつ、それが載せられた。つまり日本の一九七〇年代アート

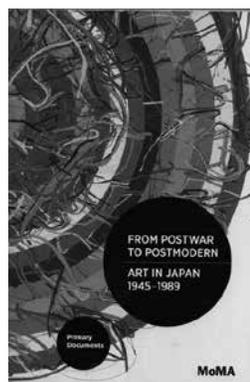


図10  
*From Postwar to Postmodern:  
Art in Japan 1945-1989:  
Primary Documents*  
Doryun Chong, Michio  
Hayashi, Kenji Kaijiya,  
Fumihiko Sumitomo( 編 )  
MoMa 2012年

の始まりが、六九年のぼくのこのテキストと七〇年の彦坂尚嘉のフロアー・イベントの写真、それが七〇年代の始まりとして、ある意味じゃ認知されたわけです。MoMAじゃなくて日本のどこかの機関、美術館なりが、こういうことがやれないというのはなんとも残念ですよ。なんでニューヨークの近代美術館がこれだけのことをやって、日本の美術館なり機関が出来ないのか、今回、ぼくが提供した資料も、今まで国立近代美術館とか二、三回いろいろ出したことがありますが、今回の千葉市美術館も含めて、これを資料として収蔵しようって気は無いですよ。いつもそうなんです。国立新美術館が出来た時、実は記録を収蔵するセクションが出来たんです。それで、いろいろ調査もして、その時にもぼくは寄贈してもいいと思ってたんです。ですけど、担当者が三年くらいで変わるんですよ、そうするとインデックスをつくる前に、検索機能をつくる前に集めたものが、うまく処理できない、ただ死蔵することになっちゃう。真木・田村画廊という画廊があって、その画廊主の山岸信郎さんが亡くなったときに、その資料を全部国立新美術館に納めたんです。納める時にぼくも手伝ったんですが、ビデオテープがいっぱいあった。でも今ではそもそも機材が無くなっているんで、ぼくが当時いた大学の情報センターでそれをDVDにした。国立新美術館には本体のカセットも納めるけれども、DVDにして見やすいモノも納めるということをしたけれども、結局それもしつかりと

した検索機能が無いと、活用しようもない。ということで、ぼくは未だに資料を大量に持ってますけど、どこか日本のしかるべき機関がやってくれないと、MoMAなりへ持っていきしか無いのかもしれないと思います。

一九七〇年、ほぼ政治的には終息して、ある意味では敗北と言ってもいい。しかし、ぼくらは敗北とは認めなかった。この闘争を継続する、しかし継続するにはどうしたらいいのか、政治的には明らかにもう過ぎ去った。

「文化的廃墟を創出せよ！」というスローガンを美共闘として掲げていた。近代的価値観というものを廃棄した「文化的廃墟」を創出しよう、と。そして、図らずも七〇年万博は六〇年代前衛を、「もの派」までも含めて総動員して、まさに「文化的廃墟」をさらしてしまつたように、ぼくらには見えた。その廃墟の中から、小さな小さな若芽でも何でもいい、その近代っていう文化的廃墟を葬つた中から、何かを生み出そうというところから、美共闘REVOLUTION委員会というものを芸術運動体として組み直し出発したんです。

この美共闘REVOLUTION委員会は、彦坂尚嘉が主導的な役割を果たした訳ですけど、いろんな展覧会をやつていきました。で、ぼくがやったこと。これは一九七一年、美共闘REVOLUTION委員会プロデュースによるぼくの個展「REVOLUTION」です(図11)。渋谷

にあったアンダーグラウンドの小さな劇場です。ご存知の方はご存知かもしれない。

東由多加つていう東京キッドブラザーズという劇団をやつていた彼らの常打ち小屋で、そこを借りて、非常に安く貸してもらつて助かつたんですけども、天井と床と壁と、それぞれの要素に分けて、床にはこの箱の中には実は新聞紙がいっぱいあって、そ



図11 個展「REVOLUTION」  
(スペース・ラブ・ヘア 1971年)

こに毎日をまいたんです。説明すると長くなるので、ちょっと省きます。壁には立て看板のように文字がいつぱいあります、まさに闘争時代の立て看板のように、壁に書いてある落書きのように字が書いてありますが、ここには言葉が書いてあります。辞書から「壁」という言葉を引いていく。いろんな意味が出てきます。壁が阻害するものであるという言葉が出てくるとしたら、壁Revolution、阻害Revolution、すRevolution、もRevolution、というふうに書いてあります。メンバーそれぞれに描くように書いてくれ、立て看のように指示して、書いてもらいました。さらにそこから連動する言葉を次々と辞書で引いていく。壁っていう遮るもの、遮られた場所、遮られるからこそ想像力をかきたてる場所、そしてそれは言葉を産む場所というふうを考えて、そういう言葉を書きました。ただし、言葉の意味を全部切断する、言葉の意味を全部切断していく。そうやって意味を動かしていく。そういうことをやりました。こういうところから、始めました。

これは一九七二年の個展。部屋の中に白い布を敷いて、壁を全部白く塗って、白塗りにした男が本を読んでいるんです。本を読んで、しかし、やつぱりさつきの壁に書いたように、一節ずつ区切って、その間にテープレコーダーに入れたRevolutionっていう言葉を差し挟んで、やつぱり言葉の意味を切断していきます。

(録音音声)同様にRevolution、現代のRevolution、ボロボロのRevolution、革命にRevolution、行きがかりでRevolution、巻き込まれたRevolution…

これを朝早くから、夜誰も来なくなるまで、ずっとやっているという、一種のパフォーマンスです。当時まだパフォーマンスという言葉は使われていなかったもので、これは「Act展No.3」というタイトルの個展ですけど、このパ



図12 パフォーマンス  
《DANCING-AFFAIR》  
(パリ青年ビエンナーレ 1977年)



図13 パフォーマンス《READING-AFFAIR》  
(ファリ・デ・カド、パリ 1977年)

フォーマンス自体は《Reading Affair》っていうタイトルで、この後も、今なお続くシリーズになっています。一九七七年にぼくはパリ・ビエンナーレに選ばれて、パフォーマンス部門で参加するんです(図12)。「パフォーマンス」って言葉はこの七七年に美術のジャンルとして初めて登場した。そのパフォーマンス部門に選ばれて行ったんですが、その時にパリのファリ・デ・カドという画廊でもこのパフォーマンスをやりました(図13)。ガラスの工場だったところを画廊にしている、非常に反響があるところで、男と女二人がそれぞれ当日の新聞を持ってきて交互に読むんです。ただし一文字ずつ交互に読んでいく。七十二年のときは文節に区切ってRevolutionっていう言葉を挟んで朗読していったけれど、このときは一文字ずつに切断し、交互に読んでいくことで、全く言葉が意味をなさなくなっていく。同時に二台のオープンリールのテープレコーダーで、こっちで録音し、そのテープを離れたもう一台に渡し、そこで再生する。時差で音が遅れて再生され、その音がまたマイクに入って、どんどんハウリングを起こし、ノイズになっていく。そういう作品です。

(録音音声)

こういう非常に初源的なところから組み立てていきました。さらに、ビデオもよく使いました。さつきはテープレコーダーでしたけど、ビデオも使いました。当時はオープンリールしかなくて、機材が重いんですね。これはぼくです。街で、これは渋谷ですけど、無差別に行き交う人々を撮っています。手伝ってくれてるのは、もう亡くなりましたけど渡辺哲也っていう映像作品でとても良い作品を作っていました。室内にもどって、街で拾った映像を見ながら、ここにいる彼女が、人が動いている仕事をなぞっていきます。それが同時中継でここに映されています。この映されたものを、今度はもう一度再生します。再生されるとそれを見ながらまた彼女がそれをなぞります、そうやってなぞると動きがだんだん省略されていく、時には増幅されることもあります。それを延々と繰り返していく。つまり行為を延々と繰り返しながらいくんですね。こうやって同時中継で映してどんどんなぞっていく。彼女はいまぼくとユニットを組んでパフォーマンスやインスタレーションをやっている堀えりぜです。パリ・ビエンナーレでも今度は二人で動きをなぞって、動きの本来の意味自体をやっぱり切断していく、そういう作品をやりました。

そうやってパフォーマンスをやる一方で、平面的な作品としては《THREE PRIMARY COLORS PRACTICE》っていうタイトルですが、三原色をシルクスクリーンで版なしにベタ刷りにする。ほぼ黒に近づくけれども、重ねる順番を変えると微妙な落差が出てくる。これは《LINE PRACTICE》という作品ですけど、これを見ただけじゃわからない、とても大きな作品です。麻布ですけれども、その上に大工さんが使う墨糸、それで細かく線をばちんぱちんと弾いて引いてある

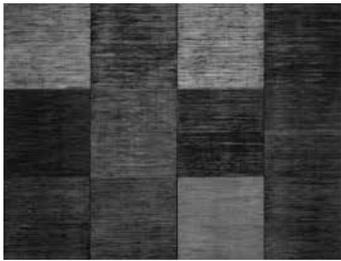


図14 堀浩哉《無題 VII》  
(1977年、高松市美術館蔵)

という作品です。これはその両方を合体させた一九七七年の「無題」という作品(図14)。やはり大工さんが使う墨糸、ただし墨ではなく三原色、さつきのベタ刷りした三原色と同じで三色の重ね順を変え、あるいは二色だけにしたりというのを順列組み合わせで糸で弾く、そういう作品です。

パリ・ビエンナーレでパフォーマンスをやり、評価もされて、いくつかの国でのパフォーマンス巡業にも誘われたんですが、そのときにはパフォーマンスはもういいやと思える瞬間が来たんですね。なぜそういう瞬間が来たかっていうと、あ、これで絵が描けると思えたからなんです。

「文化的廃墟」以降の絵画を獲得するために、ぼくはほぼ一〇年近い時間を必要としたわけです。先ほど話した前衛の時代っていうのは、一方で絵画がだんだん失われていく時間でもあった。絵画っていうのは近代という時間の中で、あらゆる可能性が試みられた結果、前衛の末期には一枚の平板なただ一色で塗られた板のように、いわゆるミニマリズムのところへ七〇年代初頭に至ってしまった。近代の終わりの始まりというか、終わりの一番端緒が見えたあの時代に、それを廃墟としてとらえたぼくらは、そこから出発しようとした。二〇歳そこそこのガキが言ってる言葉だと思って、その傲慢さは許容していただくとして、自分たちが廃墟から全てを一から立ち上げるという自負があった。そういう気持ちで一つ一つ積み上げていく。そういうことをやって、そして七七年のパリ・ビエンナーレで僕はパフォーマンスをある程度やりきった。そして平面の廃墟を確認する作業もやりきった。だからもう絵を描こう、近代以降の絵画を今こそ描こう、そう思ったんです。

なぜそう思ったかという、実はパフォーマンスで組み上げてきた方法、さつき街の風景から、ちよつとした仕草を取り出す。そしてその仕草を映し出すことで、さらにその仕草をなぞっていく。一つの行為、それを一回画像にすることで単なる視覚的事実から切り離れた抽象的概念としてそれを読み取る。そ

れを読み取ることで、もう一度行為を重ねる。そして、その行為を読み取ることでもう一つ重ねていく。つまり絵画も、視覚的リアルを分解して抽象化し、さらにその画面をさらに読み取っていく。そのようにしていくつもの層を上書きするようにして重ねる、レイヤーを重ねる。そうすることで、透視された空間、絵画の本質である透視空間が出現してくるんじゃないか、たぶんそれでできるはずだ。そういう確信のようなものが、パリにいる間に芽生えたんですね。

ぼくがかつて口にした言葉が、今でも引用されたりしますが、一九七七年にパリでモネの最晩年の作品をマルモッタン美術館で見て、それにインスパイアされて絵画にもどった、と。

その頃、モネの睡蓮があるオランジュリー美術館が工事中で閉鎖されていて、モネを観るならマルモッタン美術館があると教えられた。マルモッタン美術館には、印象派の起点になった《印象・日の出》もありますけれど、他には最晩年のもうほとんど目が見えなくなっていたモネが描いた習作のような小品、日本庭園の橋を描いた小品の連作がいくつかあるんですけど、その作品が良かった。素晴らしいというのではないんです、だからそこからインスパイアされたというわけではなく、そこからぼくがそのときに必要としていたものを勝手に読み取った、ということだっただけだと思います。印象派全盛期の網膜的絵画から一転して、目が見えなくなっただけではなく、おそらくは第一次世界大戦の惨劇にも打ちのめされ、それでもなお描こうとのたうちまわりながら描いたのが、あのスカスカな画面なんだけど、そこにはただ網膜的でもなく、だからといって観念的でもなく、そのスカスカなもの積み重ねがもつ統合的な透視空間の可能性として、ぼくには見えた。そういうことが重なって、絵が描けるとようやく思えたんです。

それで、パリから帰ってからパフォーマンスを止めて、封印して、絵画の制

作を続けていくことになりました。ついでに言うと、演劇の方はそれまで流山児祥が主宰する「演劇団」の座付き作者をときどきやっていて、帰国したときもちょうどぼくが書いた脚本での公演の最中でしたが、それを最後に演劇からは足を洗いました。

それからひたすらドローイングをやりながら、一年ほどかかってようやく少し納得できるペインティングができてきた。これは《エリゼの肖像へ7》っていうタイトルで一九八〇年(図15)。大きい作品で一五〇号ですけども、この写真の画面になると、残念ながらほとんど層というものが、レイヤーが見えないですが、実際薄いレイヤーがいくつも重なってる、そういう作品です。ぼくにあって、ある意味では、「絵画ができた」という瞬間です。

今日は一九六八年を起点にした話なので、この後のことについてはざっと飛ばしながら進めますが、これは一九九一年の「ローマで鳥を見た」というシリーズの一点ですけども、一五〇号を二点くつつけた大きいものです(図16)。ちょうど九〇年の一月に、パリの画廊で個展をやった。湾岸戦争が近づいて、いっぱい兵隊さんがパリの街中を巡回している、そういう時だった。オープニ



図15 堀浩哉《エリゼの肖像へ7》  
(1980年、兵庫県立美術館蔵・山村コレクション)



図16 堀浩哉《ローマで鳥を見た 22》  
(1991年)



の殺人、当事者の供述調査。それからオウム真理教事件で坂本一家が殺された。その時の犯人の供述調査。それから酒鬼薔薇聖斗、少年A。彼が捕まったあとの供述調査。三つの供述調査を入れ子にして、さらに一文節ごとに区切っていて、それがどんどんハウリングを起こして、それが強い意味を持ちながら——これらの事件はどれも時代を象徴し、ぼくにも深い衝撃をもたらせたわけ——その意味が切断され分断されていくという。そういうテキストをあえて選んでいきました。また、ぼくは二〇〇二年から多摩美大の教師になりましたが、かつて抹殺処分になったのになぜかそういうことになって、その少し前あたりから学生たちと一緒に集団的パフォーマンスもやるようになってきました。そしてあの東日本大震災とそれによる原発事故以来はユニット「堀浩哉+堀えりぜ」として、今も活動しています。

そろそろ時間がせまってきたようですね。他にも様々なことを。たとえばこの画像。これは二〇〇〇年から二〇〇一年にかけての世紀の変わり目の一年間やった作品ですけども、毎日ビデオで映像を無差別に日記のように撮っていて、その映像をテレビで再生して、その一コマのストップモーションを写真に写して、その紙焼き写真の上に、当日の新聞記事や印刷物から自分で気になったことを記録として抜き出して書く。もちろん、文節で区切ってRevolutionという言葉を入し意味を切断していく。というようなことをやったり、絵画としてただ絵を描くというだけじゃないことを、いろいろやっています(図17)。



図17 堀浩哉《memory practice》  
(2000-01年)

それから次は、もう最後ですね、これにしましょう。(映像を見せながら)多摩美術大学の美術館で僕の退職記念でやったパフォーマンス。二〇一四年です

(図18)。四つしかない部屋の一角を、一九七一年の美共闘REVOLUTION委員会が最初にやった「REVOLUTION」を、もう一度再現しました。もちろんそのままではない。一番上に貼ってある紙、この列は七一年のものがそのまま残っていて、貼ってあります。そして下の段には、新たに学生諸君、卒業生諸君に描いてもらった、壁にぶつかった時、自分が壁にぶ



図18 個展「起源—堀浩哉」におけるパフォーマンス(REVOLUTION)  
(多摩美術大学美術館 2011年)

つかった困難を感じた時に一番励ましてくれた言葉、その言葉をやはりRevolutionという言葉で切断し、そして壁に貼ってもらった。床にはくしゃくしゃにした新聞紙が大量に撒かれている。歩けばザクザクと音がする。壁の前には木枠が設置され、あの造形作家同盟展でのように。そしてその木枠に大きな布を引つ掛ける、あの「鑑賞を拒否する」のように。その布を毎日移動し続ける、これもまた七二年にやったパフォーマンスのように。ただし今度は若い人達と一緒にやった。若い人が、壁に書いた自分を励ます言葉を言いながら、僕はRevolutionという言葉をさらに励ますようでもあり、遮るようでもありながらつづやいて。若い人が自分を励ましながら布を移動していくのを、ぼくが励まし手伝う。これを、会期中の三週間、毎日休まずにやりました。この映像は最終日だったんで、お客さんいっぱいいるけど、毎日やってたんで少ない時は三人とか。何度も原点に立ちもどり、原点を起点として再生しよう、そうぼくは思っているのかもしれない。

もうだいぶ予定時間が過ぎてしまいましたが、もう一度繰り返します。この展覧会、無差別にいろんな情報を満載している、この熱い熱気のようなものは、確実に一九六八年から七〇年という時代をまさに体現している。だけでも

この中で、よく見ると、作品がマケットのように薄く見えてしまう。つまりあの作品たちは失礼ながら芸術というよりはデザイン的なものだったんじゃないか。そして、ここにある作品たちは、ぼくにいろんなことを思い起こさせてくれたし、とつてもリアルで、そういう意味では展覧会として、優れた展覧会になつていると思うんですね。しかし、ぼくらはここにあるもの全部を、ある意味じゃ否定するところから始まつてしまつたんです、懐かしくはあつても、実はここにはぼくらの場所はない。ここにあつたものを否定するところから、ぼくらはここにあるものを廃墟として否定ところから始まつた。そして、そこから始まつたものが、人にとつてはどうか知らないけれど、ぼくにとつては、やつと掴んできた近代的な価値とはちよつと違うもの、そういうものをやり始めたんじゃないか、そういうふうに分るんです。また、さつきも言いましたけれども、六八年から七〇年の当時、ぼくが一方で肯定的にとらえることとしては、全てのジャンルが等距離に見えた、全てのジャンルと等距離に接していた、その等距離の中で、いっぱいのことを学んだ。そこから芸術つてもものを何かを掴みとろうとしてきた。たぶん絵画だけではできなかったこと、演劇だけでもできなかったこと、いろんなジャンルが等距離に見えていて、アートのつてというのは本来そういうものじゃないか、それはいまでも思つていゝんです。そういう意味ではこの展覧会、ぼくは否定的な言い方もしたかもしれないけれど、展覧会としてはまさに成立していると思うんです。本当に、そういう意味ではいい展覧会で、そこでこういう機会が持てたことをとても嬉しく思つてます。どうもありがとうございます。

(千葉市美術館11階講堂にて 二〇一八年一〇月六日)

(会期が終わつた後に、この展覧会を主導的に作り上げた学芸員の水沼啓和さんが急逝されました。水沼さんのご冥福を心よりお祈りいたします。水沼さん、最期にすばらしい「作品」をのこされましたね！ありがとうございます！)

堀 浩哉

# Lecture: “1968: the end of Avant-garde, and Bi-Kyo-Tou: from out of its ruins”

Hori Kosai

This lecture was given on October 6, 2018 by artist Hori Kosai (born 1947) to accompany the exhibition, “1968: Art in the Turbulent Age”.

1968 was the year when modern age values were questioned worldwide, it and was a tumultuous year that should be named the turning point in the 20th-century that saw frequent unrest break out in areas everywhere. In Europe, all-out uprising and movements by workers and the masses, led by students, (events of May) occurred in Paris, and in America, the anti-Vietnam War movement and the civil rights movement— that had been continuing since the 1950s—rocked society. In Japan, too, fights broke out mainly among young people aged from late teens to twenties at universities (and senior high schools), and the anti-Vietnam War movement etc. took effect. Under these conditions, on a cultural plane, extreme and eccentric directions began to take hold and thrive, such as counter-culture and the underground.

In recent years, the cultural phenomenon that occurred at this time has been gathering attention in various fields, and “1968” has become a fixed keyword in cultural history of in and outside Japan. “1968: Art in the Turbulent Age” was planned and hosted as an attempt to look in retrospect at the art situation during this fascinating era, chiefly through modern fine art.

Hori Kosai entered Tama Art University in 1967. He carried out various events while a student there. In particular, his activities as president of the “Artists Joint-Struggle Council” (Bi-Kyo-Tou), an organization of art students primarily from Tama Art University, are important, not at the point in time of 1968 introduced by the exhibition planners, but, rather, when considering the directions of modern art in Japan after that.

Hori began by finding issue with the whole university system, raising objections to academic exhibitions and modern art exhibitions sponsored by newspapers and other media of a sort unknown in other countries, and also by conducting critical reexamination of “Avant-garde”-type art that was considered the forefront of modernism. This he did by posing questions upon his own production of artworks as an individual artist and single human being.

Hori was involved in exchange with the forerunners of his generation such as Avant-garde and experimental screenwriters and those involved in theater. However, in this lecture, he said of his own connection with the cultural situation of '68 (in Japan), “The art of the turbulent time of 1968 was not our art. What it meant was we were trying to create the art of after that time”.

(Translated by Barbara Cross)

千葉市美術館研究紀要  
採蓮 第二一号

二〇一九年三月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団

千葉市美術館

〒260-8733 千葉市中央区中央三丁目一〇番八  
電話 〇四三―二三―二三二二(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

制作―e r A

Bulletin of Chiba City Museum of Art  
Siren No.21

March 30, 2019

Edited and Published by

**Chiba City Museum of Art**

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Translated by

**Barbara Cross**

Produced by

**erA**

ISSN 1343-148X