

松谷武判（1937-／美術家、元「具体美術協会」会員）

2017年10月11日（水） 宝塚ホテル

—お生まれはどちらですか？

大阪市阿倍野区播磨町というところですが家の事情ですぐ他へ移りました。親父が和歌山県の人で大阪に出てきてそこに住んでいたんですね。

—美術に興味を持たれるような環境でしたか？

それは全然、子供の頃はなかったです。今みたいに色んな遊び道具がないから、木の切れ端を持ってちゃんばらごっこをしたり、野球をしたりして遊びまわっていましたね。

—阿倍野区からどちらへ？

奈良県の吉野へ。親父は日本生命という会社に勤めていて支部で外交をしていました。支部長をやっていたものだから成績が良かったり悪かったりすると転勤があるんですよ。1～2年で移っていました。阿倍野区では親父は内勤でしたが外交をしたらもっと上手く行くんじゃないかと思ったみたいで10回位移りましたね。吉野、富田林〔大阪府〕、木津…木津〔京都府〕で戦争を終えたんです。当時8歳でした。空襲には遭っていませんけど、大阪から灰とか色んなものが飛んできて。西かな、空が真っ赤で黒い雨が降りましたね、あんな大空襲の後には。

—戦争の経験はどの程度記憶に残っておられますか？

子供だからね、鮮明に覚えているのはB29が8000m位の高いところを飛んでいるんです。日本の小さな飛行機は届かなかった。届かないけど下から撃っていたような気がしますよ。

—日常的にご覧になるような感じですか？

大人は上でダンスしてやがねや、とか言っていたけどね（笑）。当時は鬼畜米ですからね。学校に行く前に天皇陛下の拝殿があるでしょう。礼をして入らないとえらい目にあいました。親父は病気ではなかったんですけどたまたま戦争にとられなくて。僕は4人兄弟の長男、弟と妹がふたり。

—戦争中は6人でずっと一緒に木津〔京都府〕で過ごされたんですね。

木津の古い家が支部になっていて。そこに住んで小学校2年までいました。富田林で幼稚園に入っていましたけど、その頃あまり戦争は酷くなくて。酷くなったのは木津に行ってからですね。それから和歌山県の湯浅町に行って。支部の中の住まいでいつも保険の成績表グラフが貼ってありました。その幾何学的な表が気にかかりましたね。絵は好きで描いていた程度でいわゆる中流の会社員の家庭です。

—西宮に行かれるまではどのような？

湯浅町から串本、田辺。その頃中学校2年で物心も付いていますから、もう転勤は止めてくれと言いました。親父は分かったと。それで和歌山県田辺市から西宮市仁川の社宅に移りました。結局内勤に戻ったんですね。それから西宮北口に家を買ってそこにアトリエも建てて貰いました。

—当時、アトリエを新築するのはすごい事ですね。

その頃、身体も悪かったしね。田辺にいた頃学校の検診で肺浸潤にひっかかって。仁川で甲陵中学を卒業して普通高校に行ったんですけど、そこでまた検診にひっかかったんです。大阪市内の立売堀の日生病院に入りました。そこに桃山学院の高等部の学生が入院していてね。僕は絵が好きだったからその人から市立工芸〔現・大阪市立工芸高校、以下、工芸高校〕がある事を教えて貰って。受かってそこへ行きだしたんですけど、また検診で引っかかって、また休んで。18歳位の事ですね。翌年復学して夏休み前、学校で喀血したんです。最悪でした。タクシーで仁川まで連れて帰って貰って。香里園の日本生命の療養所に入りました。当時19歳でもう学校に行くのは止めようと思ったんです。

—工芸高校では日本画のご専攻で。

はい。2年間行きましたけど、もうこれ以上は学校に行っても…自分でやろうと思ったんですね。仁川の家には庭があって苗木を買って植えて栽培して写生しました。小鳥や猫、犬を飼って動きを学ぶために写生。そういう事を悶々とやっていたんですね。六甲山溪の《蓬萊溪》という30号位の日本画を描きました。1957年20歳の頃、西宮市展でその《岩肌》が入選したんです。荒尾昌朔という日本画家の審査員が「若いのに何故こんなコチコチの絵を描いているんだ」って手紙をくれたんですね。

田辺いうのは田舎ですけど、仁川は金持ちやエリートしか住んでないんです。僕は学校にも行かず捨てられた猫みたいな気分でしたね。大体、結核って近所に嫌がられるでしょ。外にも行けないから草花を植えてこそこそ写生していたんですね。みじめでしたよ。紀州と阪神間の環境が雲泥の差で。既に、その時から西宮市展、芦屋市展は日本でも一番優れていたと思いますね、文化都市として。僕は日本画でしたけど洋画家の方は津高和一、須田剋太、藤井二郎、松井正、伊藤慶之助。こういう人が審査員だったんですね。日本画が初めて入選した時は嬉しかったです。

その先生の画室に行った時、結構アブストラクト的日本画という様な感じだったんですね。その時に写生も良いけど、自分の内面を形に表すことは出来ないだろうかと思いました。これ〔《抵抗（圧迫）》1958年〕私の顔ですね。病気に苦しめられている時です。この頃、薄々「具体」〔具体美術協会〕の事は知っていたけど「芸術じゃない、冒涇だ」と思っていましたね（笑）。1950年代、世界の美術の流れはアンフォルメル、アクションペインティングでしょう。こういう内面を表す事を考えながら。僕は西宮市民美術教室でモデルも描いていたんです。そこに元永定正さんがひょっこり現れてね。魅力があるんです、あの人は。背が高くてね。こっちは病気して、劣等

感を持った暗い青年時代を送っていたでしょう。だからそういう方に魅力を感じました。

—「具体」に入られた頃はどのような雰囲気でしたか？

吉原先生は「誰もやらんことをやれ」と言っているでしょう。それは言葉では分かっているけど視覚的にどうするかという事じゃないですか。

それで初めて市販された木工用のボンドを使いました。当時、友達が今の神戸大学の医学部に血小板の標本を作りに行っていたんです。「松ちゃんそんなに絵が好きやったらこれ見てみ」って。血小板は有機的なイメージで興味津々、それをどんどん写生して行って、そのイメージ、心象があったの。それをなんとか立体的に出来ないかと思って市販されたばかりの木工用ボンド接着剤〔通称：ボンド〕をキャンバスに流してみたんです。最初は綺麗に出来なかったです。水性でしょう。ひっくり返して風が当たったらぼたぼた落ちて少し残って氷柱のような感じで立体が出来たんですけど、偶然性の行為でこんな無駄なことは出来ない、と。扇風機かドライヤーで乾かしたらもっと合理的だと思って。〔一部裂かれている作品を見ながら〕これは乾かすために切ったんですわ。その時はそれだけで良かったんです。変わった事が出来たなどは思いました。

有機的な細胞とか内面的に官能性もありますよね。性格にそういうものを持っていたんですね。向こうから話しかけてくるように吸収していったんです、このかたちを。それでも安心できないから村上三郎さんと向井修二さんに来て貰って「こんなん出来たけど吉原先生に見せてええやろか？」って。そしたら二人とも「おもしろいから見せたほうがええ」と言ってくれて。吉原先生に見せたら「こんな質感（マチエール）はあんまり見たことがない。とれとれのイワシコだ。会員になりなさい」って。それが1963年です。

—それ以前にも何度か作品は吉原先生のところにお持ちになっていたんですか？

はい、これもそうです。アンフォルメルとアクションペインティングの出来損ないような絵ばかり。吉原先生にあかん、あかん言われて3年かかったんです。そんなに酷い作品ではなかったから先生も並べてくれてはいましたけど嬉しくはなかったですね。錚々たる人はいい場所に並んでいてね。その時僕はまだ会員ではなくて、ボンドの作品になってから会員にしてくれたんですね。作ったものから学びましたね。作ったものと対話ができたんです。

—話は戻りますが、工芸高校では中馬泰文さんが同級生だったそうですね。

そうです。2回目の〔復学した〕時ですね。中馬さんも日本画でしたね。あの頃は皆、アンフォルメルの影響を受けていました。日本画の素材で描いたりしてね。僕はニスとか土とか加えてね。塗料ですね、油性、水性…安いからね。当時高価な絵具は買えませんでした。

—当時、日本画でもそうした自由な制作が多かったのでしょうか。

新制作とかね。崩していった日本画で打ち破っていく。「具体」なんかは典型的ですけど、世の中がそういう流れでしたからね。戦争に負けて日本は完全に壊滅しましたが人間の精神ま

では壊されてはいないですから。そういう時代に青年期を過ごしているので、お金を儲けるとか有名になるとかじゃなくて、もっと直接的に作る喜びというのを感じられる時代でしたよ。「具体」だけじゃなくて九州派とか他のグループもね。「具体」で吉原先生はいいものを潰さなかった。女性だろうと男性だろうと、作品が良ければ平等にされていましたからね。あの時代ではやっぱり珍しい事です。

— 日本画ご出身で写実の作品もありますが、抽象的な表現だとかを吸収したいというお気持ちはあったのでしょうか。

きちっと勉強していないという劣等感みたいなものはありましたね。だから貪るように本を読んで、そういうところで自分なりの生きる哲学みたいなものは作り上げて行きました。学校で学んだものを自分のものにして行く方法もあったんですけど、僕は病気の為にそれが出来なかったのです。

ボンドは単純に発明、発見というか。実験って言うていましたけどね、「具体」の人たちは。ミシェル・タピエがこの素材を使っていた頃にたまたま大阪のグタイピナコテカに来ていて、面白いマチエールだと言っていました。「具体」はある面でタピエに助けられていて。彼の言っている事は皆、信用しますしね。吉原先生も。

— 「具体」に出品されながら、留学に応募されるのですよね。

初期の「具体」の人達は世界観が違っていましたね。具象の人はヨーロッパに憧れて印象派のまねしてみたいな事ばかりして、そういうのが殆どでした。「具体」の人たちは吉原先生の生き方と「具体」以前、1952年に始まった現代美術懇談会の影響が大きいですね。そこでも吉原先生は認められて登壇して。書家、陶芸家、写真家、図案家、華道家とかダンスの人とか色々な人達が喋っている訳です。日本全体が再建の時代ですから。そこに来ていた若い人たちは皆、喉が渇いていてスポンジが水を吸うみたいに、創作の上で何かを求めていたんです。そういう人達が吉原先生に惹かれて初期「具体」に来ているんですね。白髪一雄さんは日本画だし、きちんとした教育を受けている訳です。様式を否定することが吉原先生の目的でしたが、ダダのように否定していません。様式、それはそれで大切です。ただ生きていく人間が様式、形式だけでは前に進めないです、壊さないと。それが「具体」だったんです。だから行動的。それしか方法がなかったんでしょうね。先に理論を作っていないですよ。

— 「具体美術宣言」も「具体」結成より遅い1956年の発表ですものね。

そうです。新しい事をやろうという思想で吉原先生はされたんですね。僕たちが入った1960年代は、1950年代を経て「具体」も認められて来た頃なんですね。同じ事は出来ないじゃないですか。したかったけど出来なかったです。「具体」もその頃タブロー主義になっていたでしょう。その時にコンクール[1966年、フランス政府給費留学生選抜第1回毎日美術コンクール]があって。吉原先生はそれに出すのか、出さないのか聞かなかつたですね。その頃は吉原先生も今まで

の厳しさと違った方向に進んでいました。厳しい頃だったら僕達もこうは出来なかったと思います。今井祝雄さんのシェル美術賞 [1966年] とかね。

試したいと思って出したら、賞を貰ってフランスに行く事になって。外国に行くなんて、生活的にも経済的にも考えられなかったから驚きました。1966年、今から51年前です。吉原先生の藤田嗣治画伯宛ての紹介状を懐にパリに出発したんです。

—初めてフランスに行かれて、どんな事から始められたんですか？

まずは変な話ですけど「渡仏前にお金は貰えるんですか？」って聞きました。無理だと(笑)。そしてエールフランス機に乗って行ったんです。北廻りのアンカレッジ経由でね。フランス語も英語も全然出来ないでしょう。向こうの人にエコール・デ・ボザールでもソルボンヌ大学でもいいと言われましたけど、そんなところに行く必要もないと行きませんでした。貴方は語学が出来ないから月謝を払うので学んでくださいと。それでフランス語を学び始めましたね。

その教室で中村晋也という彫刻家が僕の横に座っていてね。彫刻の古いものが観たいから一緒に行かないかと誘われて。エジプト、ギリシャ、イタリアと古代エジプトからルネサンスまでこの眼で観て。彼のお陰で少し安心したんですよ。その時留学してから3ヶ月くらい経っていて絵が描きたくなったんです。それで S.W.ヘイターの銅版画工房「アトリエ・17」をめざしたんですね。それが1967年の1月。彼を慕って世界中から色んな人が来ていました。当時は私の部屋は狭いしボンドなんて流せないでしょう。「具体」が遠くに感じて来てね。

—1967年にS.W.ヘイターの「アトリエ・17」に行かれて。以前から版画を？

していなかったですけど興味は持っていましたね。と言ってもお正月にイモ版とカリノカットとか。浮世絵とかの美しさは知っていましたね。1960年第2回東京国際版画ビエンナーレが大阪市立美術館に巡回したんですね。その時のグランプリがヘイターだったんです。ヘイターもタシズムとかアンフォルメル風の影響ですか。それを観て感動して。ヘイターの工房の歴史を調べてね。彼は石油会社に勤めていたけど、絵描きになりたくてパリへ来て、1926年モンパルナスのジャコメッティのアトリエの近くに住んで、版画工房を開いたんですね。

—ヘイターのところに行かれてご自身で交渉されたのですか？

親父の知り合いの紹介で作家の矢柳剛という人が行っていたので、1967年早々に矢柳さんに紹介して貰って。ヘイターも作家ですから今からでもやりなさいという感じでした。やり始めたらのめりこんで帰りたくなくなってきた。

1970年頃には「具体」の吉田稔郎さんから「万博だから早く帰って来い、時代に乗り遅れるで」と連絡がありました。けったいな事言うなど。意味は分かるんですけど、そんな気持ちじゃなかったんです。時間と距離の違いですね。パリに行ってもまだ自分の形がなかったと思います。出来た人はいたかも知れませんが、僕は出来なかった。万博であれだけのものを作って残した事は事実です。ただ僕個人としては環境が違いすぎるところに住んでいたし、それに適応できる程

まだ落ち着いていなかったという事です。帰って「具体」に戻っていればまた違っていたかも知れませんが。ヘイターのところで作った一版多色刷りを送ったら、吉原先生はちゃんとみどり館で展示してくれました。「パリ留学おめでとう。藤田嗣治さんに会いなさい」と紹介状を書いてくれた事を覚えておられてね。

—矢柳さん以外の日本人はいましたか？

結構おられましたわ。吉田堅治さんとか兄弟みたいに付き合っていました。ヘイター〔銅版画工房「アトリエ・17」〕に入った時に「あんた関西か、わし池田〔大阪〕や」って。亡くなるまでずっとお付き合いしていました。版画も油絵も描いていたね。東京で小学校の先生をしていてパリへ行って。今はモンパルナスの墓地に眠っておられます。僕が行くちょっと前にヘイターのアトリエに入ってらしたんですね。大分年上ですから困った時は助けて貰っていました。

銅版画と亜鉛版とね。ヘイター方式を学んだんですよ。亜鉛版の方が荒いんですよ。腐食が早いですから、線とか形は銅版の方が綺麗に出るんです。僕は白黒好きだったからビュランていう直に彫っていくのをやったりしましたね。アクアタントとかね。

1968年に初めて小さなアトリエをモンパルナスに借りました。ヘイターのアトリエに行く途中に画廊が一軒あって、「具体」時代の作品写真を見せたら興味を持たれましたね。展覧会をしたいと思いますと言われました。菅井汲さんの奥さんの菅井光さんと僕の展覧会をしたいから、光さんに連絡しなさいと。嬉しくて電話したんです。そうしたら「あんた誰？」って感じでね。けんもほろろ、取り合ってくれなかった。悶々とヘイターのところで作品を作っていて。そうしたらバカンスの終わり頃に「アトリエ・17」に電話がかかってきてうちに来てくださいって言うのよ、今度は。狐につままれたような気分で。えらい丁重でね。

菅井さんの助手をしていた宮本さんという鉄鶏会〔京都〕の人がいたんですね。宮本さんには鉄鶏会で僕は会っていたし、彼は「具体」のことも良く知っていましたからね。彼が『松谷いうのは「具体」の一員で…』って言ったと思います。今考えてみたらね。当時はもう訳が分からない（笑）。

—当時菅井汲さんはパリで既に売れっ子だったのですか？

それはもう日本の中でもパリでも有名作家でした。ポルシェに乗ってね。僕もヘイターのアトリエで銅版画をやりながら、1969年の後半頃シルクスクリーンに変わって行って。菅井さんの作品をお代を頂いて刷らせて頂きました。生活のためにね。このZUNINIという画廊の展覧会で初めてボンドの作品を作ったんですね。ボンドは何かあったら使えると思って船で送ってあったんです。アトリエ〔モンパルナス〕の様な広い場所でもなかったので庭に出てキャンバスを作って。展覧会には菅井汲さんも来られました。それ以来菅井さんとはずっとお付き合いしていて、シルクスクリーンは私の作品と一緒に彼の作品も1970年頃、ケイト・ヴァンホーテンと私で刷っていました。

—鉄鷄会と仰っていましたが、日本にいらっしゃる時にはよくいらしていたんですか？

よく観に行っていましたね。激しいことをしていましたよ、鉄鷄会は。不動茂弥も。

—不動さんはパンリアルですね。

そうか。パンリアルも観ています。僕の工芸高校の日本画の先生はパンリアルだったのですが怒られたね。元気になって「具体」に出していた時ですわ。用事があって学校に行ったら「お前はけしからん！若い今井〔祝雄〕をああいうブルジョワジーのグループに引っ張り込んで！」って。「違います、彼は好きで入っているんです」って言ったけど叱られましたね（笑）。今井さんとは「具体」で知り合っただけで後輩だという事もその頃は知らなかったのですが、引っ張り込んだと思われたのですね。あの人たちにとったら吉原先生はブルジョワジーですから。それで「具体」を辞めていった人もいっぱいいました。絵のことではなく思想の違いで。吉原先生は政治的なことは嫌っておられたでしょう。政治性と文学性を捨てられるでしょう。残った人は物語のない作品を創作していったんですね。

僕はヨーロッパに行ってから物語がないと出来ないと思い始めました。偶然を必然に変える行為的意識は今も駆使していますし、有機的で官能的なものを意識的に作っています。アクションでは続かないと思ったから。

—吉原先生との考え方の違いで「具体」を去っていた方は沢山いらしたのですか？

政治的な事ではなく美学的な意味だったかもしれませんが船井〔裕〕さんは辞められましたね。戦争が終わって当時日本は左翼的な運動が強かった時代です。吉原先生はそういう政治的なことは無視していた訳ではないですけど芸術には必要ないという考え方でしたから。会員である我々もそういう事はしないし、そういうイメージでは創作はしませんでした。皆吉原先生を尊敬していましたしね。辞めて行った人たちはそういうところが引っかかったかも知れないし、そういうところを単純でもものをつくる内面の理論がない、という事に結び付けていったのかも知れません。

—こういうボンドの作品から鉛筆の作品に変わっていかれる訳ですが。

まず僕は版画をやっていたでしょう。白黒の作品に入っていたのはビュランで彫ったりね、アクアタントの黒とか。これはね、プレスで刷った黒というのはものすごい力でインクが紙に刷りこまれるじゃないですか。その黒の良さと、東洋の書、墨。その黒は理屈じゃなくて、子供の時から見ていたので。余白もね。ずっと日本で過ごして29歳で向こうに行っているでしょ。その中で染み込んでいるんですね、日本の歴史が。吉原先生が言われた「新しい事をやれ」がこびりついていて、版画とボンドの立体を休止して、何とか今風にやってみようと思ったんです。

1970年代後半に禅問答ではないですけど、紙と鉛筆を置いてこの2種類でお前はどうか、と考えました。小説も詩も書けない。描くしかない。鉛筆なのはね、墨だと皆さんやっておられるから。誰も僕のことを知らない、絵は売れない、時間はたっぷりある訳です。〔効率的に〕生産

するようなものではないでしょう、芸術なんて。時間がたっぷりあったらたっぷりあるように描いたらいい。考えて描き込んでいったんですね、小さな画用紙に。ある日友達が来て「松谷さん、この黒不思議やなあ」って。「これで10mやったら迫力が出るのと違うか」って。それで10mのカンソン紙に6Bの鉛筆で幅38cmの黒い帯を描いたんです。

1970年代の前半、ボンドの作品を白黒写真で撮ってそれを版画にもしていました。その頃パリにいた鄭相和という韓国の作家に会っているんですよ。うちに来て「なんやこの写真は？」って言う訳ですよ。「これボンドの作品写真をシルクスクリーンにしてんねや」と言ったら、流暢な日本語で「あんた馬鹿か。なんでこのオリジナルをやらんのか」と言われてね。鄭さんに言われた事で目がさめて。それでまたやり出しましたが、その頃のボンドの作品はレリーフ状で真っ白でした。いつか白のボンドの隆起[レリーフ]と10mのドローイング[鉛筆]の黒を結び付けたいと思っています。

ちょうどその頃、谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』を読んでいて、私の白と黒の思想と通じるころがありました。10mのドローイングの黒をボンドの隆起の上に描くと、思った通り。黒に陰影が現れました。僕はある面での論理が必要だと思って、行為(アクション)だけでは続かないと思い始めていました。吉原先生の「具体」の時代ではすごく難しいかと思いました。

—1960～70年代色々な方がパリにいらしたかと思います。大阪の作家もいましたか？

はい。パリ・ビエンナーレもあった頃ですからそこに出品した人も来ていたと思います。泉茂さんも僕が行った時におられました。行った頃に帰られる時でね。北駅からシベリア鉄道で帰られて送って行きましたよ。

—堂本尚郎さんはいかがですか？

会わなかったなあ。今井俊満さんは会って、モンパルナスの「新橋」という日本料理屋で一緒に食事した事はある。

—お二方とも「具体」に近い方だと思いますが、フランスで日常的にお付き合いしていたわけではないのですか？

僕が行った時はそうね。もう少し前の人は会っていると思います。僕は無名の若い作家だったし、こちらから訪ねて行かなかった事もありますね。今井さんはたまたまお会いしましたね。

—吉原先生は藤田嗣治さんでなく今井さんや堂本さんを紹介した訳ではなかったのですね。

そうですね。佐藤敬と息子の亜土、工藤哲巳、平賀敬、竹本忠雄[評論家]、菅井汲、田淵安一、荻須高德、関口俊吾とかね。ミシェル・タピエがキュレーションしていたスタドラー画廊には、渡仏後すぐ行きましたね。アドルフ・スタドラーとね。そこで「具体」のグループ展もしていましたし。アントニ・タピエスとか錚々たる人に会いましたね。スタドラーには「具体」の作品を送って展示して、そこからイタリアに持って行ったり。スタドラーから日本に戻った作品もあり

ます。タピエに先見の明があったんですね。タピエはスタドラーと一緒に仕事をしていてね。彼は「具体」の平面の作品、きちっと描いたものを買いました。僕のボンドの作品は買わなかった。素材が分からないし、潰れる可能性を考えたんですね。買ったのは向井修二くらいまでですね。白髪一雄、田中敦子、吉原治良…。

—松谷先生の作品もタピエに送っていたのですよね？

僕のは小さい作品を。大きいのは買って貰えませんでした。当時タピエが一番注目したのは向井修二さんですね。来いと言っていましたよ。白髪一雄さんとか田中敦子さんとか 50 年代の人でしょ。60 年代一番華やかに扱われていたのは向井さんですね。

—当時吉原先生の作品はどうご覧になっていましたか？

回顧展を観てね、いっぱい影響を受けているなと思いましたね。藤田嗣治さんが「オリジナリティがない」と言ったのは当たっているなと。吉原先生も悶々とされていたと思います。でもかなり上手なんですよ。どの時代もきちっと仕上げてしまっています。器用な方ですね。自分でも悶々としてやっているのが分かるんよ。円を描いた時なんか点ひとつでもね、神経質です、ものすごく。

「具体」で集まりをした後に飲みに行ったりすると、周りの先輩達が「吉原先生が絵を見てくれと言うから観に行っただや」と。「それで先生が『どない思う？』聞かはるから遠慮して『ええんとちやいますか』言ったら、先生がバーンて筆を投げつけるんや」って。それは画家・吉原治良です。「具体」のリーダーとしての吉原治良ではなくて。本当の事は言いづらいし、皆、いつも遠慮しているんです。周りが皆世界的になっていっているでしょう。先生だっとなってますね。せやけど白髪一雄さんとか村上三郎さんとか突拍子もない事しているから。そんなジレンマはあったと思いますよ。あの方はもっとオーソドックスでしょ、戦前から。きちっと描いています。皆そうだったんですよ。

だから戦争が終わって自由になった時に新しい事をやろうと。文学性、政治性を否定して…何でもそこまでこう…。そういう力強い何かは怖かったですね、僕らはやっぱり。特に心配していたのは元永定正さんとか僕の作品はものすごくエロティックでしょう。あんなのも嫌がりましたからね、先生は。我々二人は容認されたなど。女性の性器みたいなことをしていますけど、おもしろいなって言うてくれましたからね。やっぱり造形として観てくれていたんですね。吉原先生は物質そのものの美しさを言っているんだと思いますね。

—近年の作品はインスタレーションもありますね。

「具体」では皆さんそういう事をしていましたし。1964 年の第 14 回具体美術展でボンドを駆使して門を作りました。僕にしたら初めての体験、今でいうインスタレーションですね。オブジェを作ったりした事もあるけどね。具体 3 人展 [グタイピナコテカ、1966 年] で。水を入れたガラス容器に油性の白ペンキを流し込み、モーターでゆっくり回転させると、偶然あぶくのような

丸い形が浮遊する動くオブジェを出品しました。

先輩はもっと色んな事していましたからね。1950年代の野外展とかは、あんな作品を再制作しても同じものにはなりませんよ。あの時の雑な材料でやるから良かったけど再制作しても全然面白くなかったですね。50年も時間が経ったら社会生活が変わって全然表現の仕方が違ってきます。その時代と状況が作ったもので、それしかあり得ない。同じものを作る事は出来ないです。その時代のショック、刺激、力強さね。再制作、それはそれでいいですよ。でもそれはその時のもので、消えていくものですよ。素材的に一時的であったりして。記録としては残りますけどね。

吉原先生の言われた「新しいことをやれ」というのは今、分かります。いい作家は皆、新しい事をしています。そんなに難しい事ではなかったんです。影響は受けるでしょう。でも影響で終わってはだめですよ。ヴェニス・ビエンナーレ [2017] のキュレーターが『もう「具体」じゃない。貴方の「具体」はよく知っている。その後を見ている。「具体」は言うな』って。嬉しかったですね。「具体」を越えようという思いで制作していましたから。それでもう80歳ですよ。矢張りやり足りませんね。

*文中、[]内は補足。

聞き手 菅谷 富夫（大阪新美術館建設準備室 研究主幹）
國井 綾（大阪新美術館建設準備室 学芸員）