

討議

加藤：安來さん、佐藤さん、ご発表ありがとうございました。改めて御礼申し上げます。今から1時間ほど討議をさせていただきたいと思いますが、具体とそのほかの、同時代に結成されたグループの比較というのが今回のシンポジウムの中心テーマになるんですけれども、まず簡単にもう一度ご発表いただいたグループについて特徴を少しまとめていただけるとありがたいと思いますが、安來さんからお願いいたします。

安來：デモクラートは、まず結成時のスローガン、権威の破壊、既成画壇の否定というのが、彼らが唯一うたっていた理念です。活動形態としては、これも申しましたように、東京、それから大阪、初期には宮崎も加わっているということで非常に広範囲な活動形態があって、それを瑛九という人が橋渡しといたしますか、仲介をするというような、そういった意味では瑛九を中心としたグループというのがやはり大きな特徴です。それと、その後の発表も聞いていて共通するなと思ったのは、多様なジャンルの作家が集まっていたということです。やはり最も多いのは絵画というか、画家の人たちが一番多いんですけれども、写真、それからデザインですね。それから松尾明美さんという方も入っておられます。彼女はバレエダンサーでした。そういったジャンルの多様性というのも大きな特徴だと思います。一方で、作品の傾向というのは、デモクラートに関しては非常に自由であったということも言えると思います。シュルレアリスムの画家もいますし、抽象、具象、そこにはこだわっていないというのが逆に特徴かなというふうに思います。こういったところでしょうか。

加藤：ありがとうございます。そうしましたら、実験工房及び制作者懇談会について、パワーポイントでもご説明いただきましたが、もう一度簡単にお願ひできるとありがたいです。

佐藤：まず、実験工房のほうですが、多様な専門のメンバーならではの多様な発表形式ですとか、ジャンルを越えたインターメディア的な方向の、国内外を見てもかなり先駆的なグループであったということ、それから美術のほうも、音楽のメンバーも、新しいテクノロジーへの非常に積極的な取り組みがあったということがあるかなと思います。具体やデモクラートのように、中心となる、牽引するリーダーがいないというのも1つの大きな特徴で、友達同士の集まりの中から結成されたグループでありまして、精神的支柱である瀧口修造という存在は非常に大きいんですけれども、グループの結びつきが非常に緩やかでして、個々のメンバーの名前があまり前面に出ない、匿名性が強いということもちょっと特徴としてはあるかなと思います。制作者懇談会のほうですが、こちらもジャンルを越えたいろんな専門のメンバーが活動を模索したところは共通するんですけれども、このころ花田清輝が唱えていた、単純な社会主義リアリズムではなくって、それをアヴァンギャルド芸術、シュルレアリスムなどの方法論を導入して、新しい今日的なリアリズムの表現をつくっていかうという、そういう問題を違ったジャンルの人々が話し合いながら模索していたグループであるというのは1つの特色としてあるのかなと思います。ただ、活動期間は非常に短いので、実際にそれが成果として上がったかということそうではないんですが、それぞれのメンバーのその後の活動に大きく影響を及ぼしたグループではなかったかと思います。

加藤：ありがとうございます。お話しいただきましたグループと具体について比較をした場合に、一つ話の取っかかりとして挙げたいのは、中心人物が戦前から精力的に活動していて、その人たちがいずれかの形でシュルレアリスムというものに関心を寄せていたというのがあるのではないかなと私は思っています。まず、具体については、吉原はやはり一番初め、シュルレアリスムを独学で吸収して、そういう作品を1930年代に描いておりま

す。彼は留学もしていないし、美大にも行ってないけれども、非常にたくさんの海外の書籍でシュルレアリスムを勉強し、実際、蔵書の中に瀧口修造が訳したアンドレ・ブルトンの『超現実主義と絵画』（1930年）はありますし、また瀧口が書いたダリの作品集だったと思いますが〔註：瀧口修造『ダリ』アトリエ社、1939年〕、シュルレアリスムについて勉強して、自分の作品を实际描いたというのはありますので。あと、もちろんデモクラートもそうじゃないかと思えますし。佐藤さんのご発表では、実験工房は、实际瀧口はリーダーというわけではないんだけど、顧問のような形ではあるんですけども、やはり彼が評価をしたということは、実験工房のメンバーにとっては大きかったと思うのですが。デモクラートについては、瑛九についてはシュルレアリスムとの関わりはどうでしょうか。

安来：やっぱり日本のシュルレアリスムの普及を考えると、瀧口修造さんという人は1つの中心人物になると思います。今おっしゃったように、今回の前衛のグループにも、やはり彼の名前も登場してくるんですね。実は、デモクラートも瑛九とは恐らく戦前から瀧口修造というのはつながりがあったと思います。具体的にいつどこでどのように知り合ったかということまではわからないんですけども、瑛九が亡くなったときには、瀧口修造が『美術手帖』に追悼文を載せたり、それからもちろん生前、デモクラートの活動期間中には詩画集、瀧口修造が書いた詩に、瑛九をはじめデモクラートのメンバーが絵を寄せるという、『スフィンクス』という画集を刊行したりということ。あと、タケミヤ画廊でも、デモクラートというか、瑛九は、戦後ですけども個展をやっていますので、瀧口修造とのつながりという意味でもそうですね。そして、瑛九に関して言えば、シュルレアリスムということになると、やはり戦前の自由美術の活動に、創設に加わったということですね。自由美術は抽象とシュルと両方の要素を持った前衛グループだったと思いますけれども、その時期には既にフォト・デッサンというのも始めています。フォト・デッサン、つまりフォトグラムというのは、もともとはマン・レイが編み出した1つの写真技法ですから、そういった意味でもシュルレアリスムというのは瑛九が特に戦前の1930年代に非常に影響を受けたということは間違いないと思います。ただ、その後、1940年代は、瑛九というのは一時期いろんな印象派とかに始まって、フォーヴィスムとか、キュビズムとか、いろいろな変遷をたどっていく、そういった意味では、瑛九っていろいろとところどころ作風も変わる人なんですけれども、いろいろな経緯もあって、でもまた戦後、自由美術に復帰したあたりからまたシュルレアリスムっていうところに行くわけですね。そして、デモクラートの時期の作品、特にデモクラートに入ってから瑛九が始めたエッチング、それからリトグラフ、これはやはりシュルレアリスムの影響、特にこれは指摘されることなんですけれども、セリグマンという戦前日本にも紹介されたシュルレアリストの画家がいますけれども、彼の作品、作風からかなり直接的に影響を受けているという指摘があります。そういった意味で、デモクラートの時期というのが、やはり瑛九にとってはシュルレアリスムとの関連性で大きかったというふうに思います。

加藤：ありがとうございます。実験工房、あるいは制作者懇談会についてはどうでしょうか。

佐藤：先ほどお話をいただいたように、確かに瀧口は実験工房のメンバーではないんですけども、もっと大きな存在というか、精神的な支柱、グループの活動を行っていく上での柱であると同時に、それぞれのメンバーが物事、作品に対する見方とか、あるいは行動規範といったところまで瀧口のやり方を思い浮かべながらやったということでは非常に影響力が強かったというふうに思います。版画家の駒井哲郎は瀧口の強いすすめで実験工房に入ることになるんですけども、実験工房の時期の駒井の版画というのは、もともとシュルレアリスムの傾向の強い作品の方ですけども、一方で山口や北代がつくっていた、ちょっとバウハウス風の抽象的なイメー

ジとリンクする、でもシュルレアリスムの両方をあわせ持つ、そういう時期の作品なのかなというふうに思います。活動の初期からのメンバーでいくと、福島秀子はもともとモダンアート夏期講習会のときに、阿部展也と非常に親しくなりました、阿部展也のもとでしばらく絵を学んでいたような時期もありますので、ごく初期の作品は阿部のシュルレアリスムの作品に非常に近いイメージのものというのが残っている。あと、少し後から入った、写真の大辻清司も、阿部展也と一緒に作品制作もしておりますので、非常にシュルレアリスム的な要素の強い方というのが多いかと思います。北代、山口というのは、作品の傾向でいくと、どちらかという、シュルよりもバウハウスのモホリ＝ナジに近いような造形かなと思うんですけども、美術のメンバーだけではなくて、作曲家のほうでのメンバーというのがいまして、武満徹は瀧口と阿部展也の詩画集『妖精の距離』に非常に強く影響を受けて、同じタイトルの曲を作曲していますし、ミュージック・コンクレートの試みというのは、音楽の上でのシュルレアリスムの表現だというふうに言っております。制作者懇談会のほう、池田龍雄の作品で考えますと、ルポルタージュ絵画、池田が提唱したリアリズムをシュルレアリスムの手法で描くというやり方なんですけれども、これは花田清輝の『アヴァンギャルド芸術』で使用されていた手法というのがとられているんですが、花田のシュルレアリスムの解釈というのは、瀧口修造の『近代芸術』をもとにしていると言われていまして、そういったところで一番根元のところで瀧口修造の影響、シュルレアリスムの影響を受けたのかなというふうに思います。

加藤：ありがとうございます。おっしゃってくださった瀧口修造の『近代美術』という1938年に出版された本というのは、50年代当時の人たちにもずっと読み継がれていたものだと思いますけれども、既に美術評論家の光田由里さんが指摘されていますように〔註：光田由里「「具体」と日本「現代美術」」『復刻版具体』別冊、藝華書院、2010年、137-145頁。〕、そういった瀧口の『近代美術』において言われているオブジェの思想というか、物体・物質というものを重視する見方というのが花田に影響を与えていて、花田からさらにまた瀬木慎一や針生一郎らに行っていく。50年代というのは、具体に関して言うと、シュルレアリスムは全く関係ないみたいに見えるがちですけども、実はシュルレアリスムは、要はオブジェとか物体という、いわゆる通常の社会、普通の日常生活におけるものの意味というものを剥奪して、そのもの自体の、得体の知れない存在そのものが持つ意味、それも意味だと思うんですけども、そういったものについての思考と考えれば、吉原が言う物質というのはそんなにシュルレアリスムとかけ離れたものではないと私は思っているんですが。そういったオブジェとか物質ということについては、瑛九はフォト・デッサンで非常にそういったものを実際やっていると思うんですが、いわゆる物質とか物体とかオブジェということに関しては、瑛九及びデモクラートの中でそういう作家はいるんでしょうか。

安来：デモクラートの中には、立体とか彫刻のメンバーというのは、たしかたぶん1人もいないんですね。それは別に排除していたわけではないと思うんですけども。だから、直接的にはオブジェとかものを扱うっていう傾向はなかったと思うんです。瑛九はもちろんフォト・デッサンというやり方、ただ、瑛九のフォト・デッサンというのはちょっと、作っていくっていうのか、切り絵とか、あとペンライトで絵を描いていくっていう、シュルレアリスムの傾向の強いフォト・デッサンだと思うので、今加藤さんがおっしゃったような意味での物質、あるいはオブジェっていうのは、あんまり思いつかないっていうのが正直なところです。

加藤：やはり同じ物質とか物体といっても、いわゆるシュルレアリスム的なものの扱い方というか、それは確かに瑛九にあると思いますし、それに対して吉原は文学的な意味っていうのは極力排除していくっていうか、そう

いった部分はあるので、ものの素材が持つ、素材そのものが持つ物体の性質を前面に出していくというのが、吉原が言っている具体美術宣言で。ただ吉原だけが物質の重要性を言っていたのではなく、50年代、もっとさかのぼれば30年代の戦前から瀧口が言っていた物質とか物体ということからもずっとつながっているもので。だから、具体美術宣言というのは、実はそういう物質を重視する50年代の流れの中に位置づけられるものなのかなというふうには思っていたんです。実験工房などについては、オブジェというと実験工房にはたくさん具体例はあると思うんですけども、その辺、オブジェ的なものってというのはどうでしょうか。

佐藤：実験工房の活動でオブジェとってすぐ思い浮かんだのは、先ほどもちょっとご紹介した『アサヒグラフ』のAPNのシリーズかなと思うんですけども、あれはいろんな参加をしていた芸術家たちがオブジェを制作して、それを写真家の大辻清司が撮影する。ただ撮影するだけではなくて、光を当てたり、さまざまな工夫をしながら一緒にコラボレーションして撮ったというシリーズなんですけれども、ただ、物質的な、一種の重さを前面に出していくという形ではなく、むしろ重さがほとんどないというか、非常に軽い感じの印象を、特に北代や山口のつくったものに関しては感じるんですね。で、APNのシリーズもそうですし、オートスライドのオブジェ的な写真ってというのが使われますし、舞台模型、バレエの公演などで使う装置、実際には大きいものなんですけれども、机の上に乗るようなもっと小さい模型をつくるのも一種のオブジェのような感じがするんですが、これも非常に軽いですね。使われている素材も非常に日常的な、そこらにある厚紙と食材みたいなものとか、そういうものが使われていて。スタジオの写真を見ると、あるいは印刷された雑誌の絵面を見ると、何が使われているのかがぱっとわからないってようなことがありますて、レイヤーをいくつか介してもものの質感みたいなものを逆に排除していくような、そんな感じを受けます。

加藤：そうですね。確かにものの質感というのは、希薄な感じがしますよね。実は具体の中でも、いろいろなものの扱い方があって、生々しい絵の具のどろっとした質感を押し出す人もいれば、全くそういうのを出さない人もいて、具体の中でもものの扱いに関しては多様であるという点があるんですが、ただ具体に関しては、そこに何か意味を付与していくというのではなく、逆に未知の意味を物質から引き出すというふうなところがあり、やっぱりそれぞれのグループで違うと思うところがあります。瑛九は、例えばフォト・デッサンについてももう少し教えていただいてもいいですか。どういうふうにフォト・デッサンをつくっていたんでしょうか。

安来：瑛九のフォト・デッサンってというのは、かなり作為的につくっているようなところもあって、ペンライトで立ててっていうのはちょっとある種のオートマティスムっていう感じもしますしね。それよりも、今のお話でちょっと思いついたのは、ノンフィギュラティブとかフィギュラティブっていう言い方を今でもするかもしれない。当時そういう言い方で言っていたと思うんですけども、これは吉原英雄さんだったかが言ってたと思うんですが、最初に具体に入ったときに、具体のやっぱり絵画っていうのは、ノンフィギュラティブ、いわゆる陰陽、陰性を消すっていうかな。だけど、吉原さんは自分としてもう少しフィギュラティブというよりもヒューマン的になっていう言い方をするんですけども。

加藤：英雄さんがですね。

安来：吉原英雄さんのほうですね、ごめんなさい。そういう言い方をして、それでやっぱり具体の方向性とやはりちょっと自分は違うんじゃないかっていうところを指摘されるわけですね。だから、そういった意味では、当

時アンフォルメル旋風っていうのが日本で、ちょうどその時代ですよ。1956年ぐらいですか、タピエが来るのは。

加藤：タピエが来るのは57年ですけども、56年の11月に「世界・今日の美術」展があって、アンフォルメルの初めての紹介というふうに言われていますね。

安来：だから、ちょうどそういう意味で言えば、もちろんタピエがアンフォルメルって言い出したのはもっと早い、50年代初めぐらいだと思うんですが、少しデモクラートの活動期とずれたところがあるかなと思うんですね。デモクラートは57年にもう解散してしまうので、アンフォルメルが本格的に日本に入ってくる時期と少しずれてっていうのがあると。ただ、瑛九に関して言うと、瑛九は60年に亡くなってしまいますので、もう残りわずかしか時間はないんですが、瑛九の晩年のあいう点描画っていうのは、ある種アンフォルメルのものとの関連性というのは大いに考え得る作品だと思うんですね。だから、そういった意味では、瑛九がデモクラートの後に彼がたどった絵画の方向性っていうのは、ある種非常にその時代性との関連性というのがあると思うのですが、ちょうどデモクラートの渦中というのは、彼らがむしろ議論していた画家というのは、例えばレジェであったりとか、ピカソとか、クレーとか、そういった名前が彼らの中ではよく出てくると。あるいは、絵画のヴァールールとか、そういったちょっとアンフォルメルよりも少し時代的には前の時代の現代美術というか、もちろんその時代、ピカソやレジェっていうのは非常に日本でも流行というか、非常に影響があったとは思いますが、やっぱりデモクラートと具体っていうところの違いというのは、そこら辺に端的にあらわれているんじゃないかなという感じはします。

加藤：吉原英雄さんと船井裕さんがもともと具体の創立メンバーではあったんだけど、すぐにデモクラートに移られるということについて、何か具体的にお聞きになっておられることはありますでしょうか。

安来：吉原英雄さんと船井さんが「デモクラートに行きます」って言ったときには、「あそこには瑛九がいるからいいよ」と、彼はいい作家だからと言ってるんですね。吉原治良さんと瑛九というのは、当然戦前から親交というのかどうかは知らないですけども、関係があったと思うので、そういった意味では、吉原治良は瑛九をやはり評価してたというふうに思いますけどね。

加藤：そうですね。もともと瑛九っていう名前というか、ペンネームというか、それは長谷川三郎と外山卯三郎が名づけたんですね。

安来：3人で決めて考えたっていうことを言っていました。だから、ちょうど1936年ですね。瑛九が『眠りの理由』という、最初のフォト・デッサン集をつくったときにそういうペンネームを与えたということですね。

加藤：長谷川三郎も吉原と同じく芦屋に若い頃いたのですが、その頃は直接知り会わず、その後34年だったと思います。知り合って「註：1934年の吉原の個展について、長谷川が記した展覧会評原稿が残っている。」、それ以後ずっと親交があるので、長谷川を通して瑛九のことを戦前から直接知っていたというのは考えられます。「註：東京国立近代美術館に近年収蔵された瑛九に関するまとまった資料によって、瑛九と吉原は1936年には出会っていたことが裏付けられた。詳しくは次の文献を参照。「瑛九 1935-1937 間の中で「リアル」をさが

す」展カタログ、東京国立近代美術館、2016年11月22日、129頁。]。もちろん名前はまだ早くから知っていたと思いますけれども、実際、吉原は戦後ですけれども、もう一つ瑛九がフォト・デッサン集をつくっていますよね、『真昼の夢』。

安来：『真昼の夢』です。

加藤：51年ですかね。それを、瑛九は吉原に差し上げているというか、謹呈しているの、やはりなんらかのつながりというか、あったと思います。

安来：発表のときも言いましたけれども、デモクラートのメンバーと具体のメンバーと一緒に討論会みたいなことを、集まりをやったってというような話もありますので、たぶんそういう、それこそさっきの日記を見ても出てないのかなと思って。

加藤：そうですね。たぶんデモクラートの人についても、そこまではちょっとまだ見てないのですが、出てくるのかもしれない。

安来：だから、やっぱり同じ、神戸と大阪といったって同じところですからね。そういう横のつながりというのはかなり強かったと思いますけど。

加藤：では瀧口と吉原の関係というか、そういった資料について（佐藤さん）ご存じですか。例えば、瀧口じゃなくても、実験工房のメンバーが吉原、もしくは具体との何か交流があったという資料はあるんでしょうか。もちろんアンフォルメルと具体の展覧会〔註：「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体」1958年〕では、福島秀子さんとか、山口勝弘さんが出しておられますけれども、それ以前というのはあるんでしょうか。

佐藤：そんなにはないんですけれども、先ほどお話のあった1954年に大阪の大丸百貨店で行われたモダンアート・フェア、あれには北代の《レーダー》という作品と、山口の《ヴィトリヌ》が出品されていて、いずれも彫刻の部門ですけれども、なんらかの接触がもしかしたらあったのかもしれないし。あと、同じ展覧会でというと、読売アンデパンダン展とか、そういったところかなとは思いますが、具体的に具体の活動への言及っていうものはそんなに多くはないんですけれども、山口勝弘が筑波大を退官するときのインタビュー〔註：〈聞き手〉五十殿利治「山口勝弘インタビュー」『総合造形』1992年、筑波大学芸術学系〕で、舞台を使用する具体美術への言及があって、ただ実験工房の舞台とはやっぱり性格が異なっていて、実験工房はインターメディアであるけれども、具体のものはインターメディアではなくて、その辺りは性質が違ったというようなことは言われていますね。タピエが1957年来日して、福島秀子を「発見」して、世界現代美術展に出品をするわけなんですけれども、出品までの経緯についても回想していて、瀧口修造が間に入って、かなりタピエと意見を交わして随分慎重に考えたなっていうことを回想していますね。

加藤：具体と瀧口修造ということに関して言うと、先ほどちょっと申しましたけれど、瀧口修造については、吉原は戦前から本で知っていて、実際に面識があったかどうかかわからないんですが、彼の、吉原の蔵書にはアンドレ・ブルトンの『超現実主義と絵画』というのを瀧口が訳した、1930年に出た本はありますし、さっき言った

瀧口が書いた『ダリ』というのもありますし。なので、もちろん知っていて、あと戦後、具体になってからは少なくとも東京で具体展があるときはたぶん大体来ていると思います。確実に第2回展の記録映像には瀧口が映っているの、吉原と並んで座っているのがわかるので見ていますし〔註：瀧口は第1回具体美術展も実見していることが、瀧口自身の回想から分かっている。瀧口修造「具体の運動について」『コレクション瀧口修造7 実験工房・アンデパンダン』みすず書房、1992年、275-277頁。〕、あと記録写真にはしばしば瀧口が写っていますので、もちろん戦後は行き来がありますし、アンフォルメルのはほとんどによく顔を合わせていたと思います。ちょっと物質について戻りますけれども、50年代の初め、花田らが言っていた新しいリアリズムの追求というか、それに関して言っていた物質というのと具体は、やはりなんらかの形でつながるとは思うんですけれども。当時の新しい批評家でいうと、針生一郎もやはり物質っていうことを言っていて。ただ針生さんが言っている物質っていうのは具体の物質とは違う部分があって。針生さんが言っているのは、アンフォルメルも当初は針生さんは評価というか注目をしていたんだけど、実際にタピエがやってきて、いろいろ実際の活動を見ていくと批判的になっていく。針生さんがいうのは、人間性とか自然といった、そういう近代的な概念がもう戦争によって解体された状況の中で、もはや主体というか、自分という近代的な考え方というの、もう絶対的な確信というのを持ってないので物質とか他者というものに向かって、これは針生さんの言葉ですけど、「たえず自己を対象化する」というか、「徹底的な自己否定」を行う、それが実在とかもの、物質と針生さんが言うものだと思うんですけれども〔註：針生一郎「物質と人間」『みづゑ』第618号、1957年1月、43-47頁。〕、そういうものを通して、芸術の可能性を開こうとした。吉原とか具体の人たちが扱う物質とか、そういう考え方とはやはりそこが全然違うというか。「人間」をどう考えるかという視点から物質が要求されるというか、客体化するための物質というか、そういうふうな部分で物質にすごく興味を持っていた、というか主張してたんだと思うんですが。そこでだんだん針生さんは具体についても批判的に。何が批判されるかという、いわゆる社会に対して何も、言ったら絵の中だけの問題に終始していると。実際の人間存在とか、そういうことではなく、単に造形の中だけで完結しているという部分に非常に不満を持っていたというところがあるようなんですね。社会とのつながりというか、社会に対する考え方という部分では、デモクラートはほとんどに名前からして明らかなんですけれども、どういうふうに社会と対峙というか、つながっていきこうというふうに思っていたんでしょうか。

安来：デモクラートという命名は、これはエスペラント語で、民主主義、民主主義者という意味ですね。だから、そういう意味では、それをグループ名につけるっていうのは、非常に確かに政治的な、プロレタリアートみたいな、そういう語感と響きが近いんで、政治的な色合いもあるような感じもするのですが、ただ瑛九自身は社会に対して、戦後一時期共産党に入党してた時期があったりするんですね。半年ぐらいでやめてしまうんですけれども。デモクラート自体の中には社会に対してというよりも、その社会の中でアーティストはどう生きるべきかっていう、そちらのほうにむしろ方向性が向かってたグループではないかなと思うんですね。社会に対して何かを発信するというよりも、今の、戦後のその時代、特に戦前のそういった大型公募展みたいなものが、団体みたいなものがまだ残ってる、そういう因襲的な旧態依然とした制度の中で、自分たちの自由を主張していきこうっていう、そういう方向としての社会性っていう色合いはあると思うんですけどもね。あと、瑛九自身は久保貞次郎の創美の活動なんか積極的に加わってることからわかるとおり、社会をよくするといいますか、啓蒙家っていうところがやっぱりあったんじゃないですかね。特に彼が版画に熱中するのは、版画の持つる複数性といいますか、それが1つは芸術の普及ということにつながっていく。もう一つは、絵画というタブローというものの権威に対する反発として、そういう版画というメディアにこだわるという部分もあるんですけれども、一方では例えば小コレクター運動のような活動を通して、そういう社会をよくしていくというか、そういった意識という

ものがあつた、ある種の理想主義者といえますか、そういうところで生きていた人じゃないかなというふうに思います。

加藤：例えば、創美の活動にかなりデモクラートの人はかかわっていたとお聞きしたんですが、実際どういうふうにかかわっておられたんですか。

安来：創美のセミナーっていうのがあつて、これは全国の学校の美術の先生、美術部の先生なんかが集まって夏休みとかに合宿をするわけですね。そういうときに、いわゆるエッチングの講習会をやる。東京でやったり、大阪でやったり。それに泉さんであるとか、瑛九であるとかが加わっていく、そういう学校現場の絵描きさん、先生との交流ですね。彼らに頒布会のようなことをやって、そういう版画の普及にも努めるというような、そういうたかかわりです。久保貞次郎が結局彼ら呼び込んでいってやったわけですが、かなりそれにはデモクラートのメンバーは大勢かかわってやっていますので、つながりがあつたわけですね。

加藤：久保は児童美術っていうか、子どもの、児童画の、そういう意味では教育についてもかなり発言っていうか、実際に活動していると思うんですが、それにはあまりデモクラートは関係ないんでしょうか。

安来：いや、ですから、それにもかかわっていますし、北川民次なんかもそこに、創美の児童画教育には加わつて、だから、北川民次なんかと一緒に勉強会をやるとか、かなり積極的に加わつていったと思われまふけどもね。

加藤：機関誌『デモクラート』についてはどれぐらいの部数をつくつて、それはどういう形で配付していたんでしょうか。

安来：部数はたぶん会員間のやり取りという範囲内だつたと思うんですよ。どちらかという、会報的な色合いが強いんです。会員の名簿であるとか、そういうものがまず載つているので、一般向けではなかつたと思います。

加藤：実験工房とか制作者懇談会は、非常に社会に対する意識つて、池田さんが高かつたと思うんですけども。

佐藤：そうですね、まず、実験工房の作家たちは、直接的に作品の中にそういう要素は出てこないんですね。むしろ、芸術至上主義みたいな批判のされ方をするのでありますが、例えば、ちょっと意味がずれますけど、産業とか工業とか、社会とのかかわり方っていう意味では、美術の側でも取り入れていこうという姿勢があつたこと、あと河原温の印刷絵画もそうですけれども、北代省三が『写真版画』っていう作品をつくつたりしてまして、複製というか、人々の間に作品が直接渡るようなことっていうのも1つのテーマとしてはあつたようですね。山口勝弘のヴィトリヌなんかも特許をとつたりしてました。ちょっと産業や工業とのかかわりっていうのが、ほかのグループと少し違ふところがあつたのかなと思いますけれども。制作者懇談会のほうは、まさにそれが活動のテーマであつたと思うんですが、池田龍雄はもちろん彼らの言っている新しい芸術の追求っていうのをグループ結成前からずっと追求していて、制作者懇談会の中では映画の部会の人たち、ドキュメンタリー映画の部会の人非常にとくさんいましたので、そういったところでもジャンルを超えて議論がなされていたというところがあります。あと、絵画部会がやっていた地方展っていうのもまさしく人々の中に入つていって一種の啓蒙活動をす

るというようなところで、実際に作家の言葉を冊子にして会場で配ったりとか、そんなこともしているんですが、手ごたえとしてはなかなか難しいところがあって、理解されにくかったというような回想をしていますね。

加藤：あと、機関誌『リアリズム』については、それはやはり会の中だけで完結してたんでしょうか。

佐藤：そうですね、発行部数とかは全然わからないんですけども、そもそも残っているのが非常に少ないところを見ると、会員間だけのものではないかと思います。

加藤：その辺りがやはり具体とはかなり違うというか、『具体』は300部とか500部とかってつくって、関係者に、海外を含めて配付して、よく知られていますけれども、ポロックの遺品に2号と3号があったみたいなこととか、海外にも積極的に送っていたので、1つのツールとして、戦略として、会報誌というか機関誌を位置づけていたっていうのは吉原の1つのアイデアというか、戦略として、そこはすばらしいところだったんだろうなと思います。ただ、具体も、『具体』誌も実は1号に関しては非常にインターメディア的というか、ほかのジャンルと、例えば音楽、演劇、文学、生花、書、工芸など、さまざまな、いろんな分野の人と手を携えて新しい美術をやっていきたい旨を書いているので、奮って作品を、写真とか、いろいろ投稿してくださいって書いてあるんですね。2号ではそういう投稿用のはがきみたいなのがついているので、結局、具体もまたそういうふうなジャンルを越えていくというか、そういう部分をもちろん持っていて、それを標榜していて、投稿を呼びかけたりとかっていう、そういう会報誌でもあってというのが、そこは同時代のグループとやっぱり共通する部分があるかなというふうに思います。投稿を呼びかけたりするのは、あまりほかのグループはないかもしれないですけど、複数のジャンルをまたいで一緒にやっというふうな呼びかけをするところはやはり共通するのかなと思いました。あと、産業、工業とのつながりっていうことで、その部分を通して社会とつながるという部分があるということなんですけれども、具体の中でも、絵の具などいわゆる「もの」っていうのがはっきりとわかる素材を使う人ばかりではなく、実は典型的なのは、田中敦子さんなんかは電気とかなので、基本的に何か「もの」、物質感で強調するっていうよりは、電気っていうのは非常にまた60年代っぽいというか、山口さんもそうだと思うんですけど、「もの」の存在を主張しないんだけど、電気エネルギーも「もの」と考えれば、あと電球とか、いわゆるビニール、ビニールシートとかも、戦前には多用されるものじゃなかったと思うので、そういった50年代当時の社会とのつながりっていうのは、やはり素材に関しても非常にあるんじゃないかなっていうふうには思いました。あと、絵の具に関しても、油絵の具だけじゃなく、アクリル絵の具とかも一般化するのやはり50年代の後のほうだと思うので、社会的な何か、テーマを描いているわけではなくても、社会の時代性っていうのは確実にその物質の中にあるというか、そういうふうには思いました。では、ちょっと会場のほうから何かと思うのですが、何か言い足りないことなどはございませんでしょうか。よろしいですか。では、もし会場のほうで何かこういったことは特に聞きたいということがありましたら、挙手をいただいたらマイクをお持ちします。

加藤：何かありましたら、どうぞ。よろしいでしょうか、何か。

参加者1：デモクラートの解散のときの差出人が瑛九でなくて、巖嘔であるのはどういう理由からでしょうか。どういう政治力学が働いたのか、その辺を教えていただけたら。

安来：鬨嘸は、要は東京事務所の担当だったんですね、その当時。だから、瑛九が自分で書くんじゃなくて、鬨嘸に書けということだと思うんですけども。

参加者1：いわば、事務的な手続き？

安来：そこはちょっと正直わからないです。瑛九がどういうふうに指示をしたのかっていうことですよ。それぐらいしか、根拠をちょっと……。

参加者1：当時、鬨嘸名で瑛九の承認は得ているっていうふうには受け取られたんでしょうか。

安来：東京ビエンナーレのオープニングの日の夜にそういう会合をして、その場で瑛九がその解散の宣言をしちゃうわけですね。だから、そのときに東京会員はかなり多くその場には出席しているんです。大阪からも吉原英雄さんや泉さんっていうのは、賞を受賞ということで参加してるということで、その解散通知が来る前にはたぶん関西のメンバーにも耳に入ったんじゃないかなと思うんですけども。

参加者1：結局は、政治的には多数決ということですね。

安来：多数決というよりも、瑛九の解散というひと言で、周りの人はそれに対して反論しなかったということじゃないですか。その場でたぶんもう即決で決まったという。多数決ではない。

参加者1：むしろ権威的な。

安来：そうですね。

参加者1：どうも。

安来：はい。

参加者2：すいません、ちょっとお願いします。具体っていうのは、大体中立で、政治的には絶対何にも与しないということですとずっとやってきましたよね。ですから、先ほどのタピエとのあれですか、対立でしたか、あの人の対立がよくわかりんですけど、吉原さんっていう人は、結局政治を利用しなかったというか、政治とは距離を置いて、作品でも絶対にそんな思想的なものを入れたいということで、かなりやかましく言ってきたような記憶はあるんですけども。ですから、最後までそういうのを、具体というのをやって、だから、至上主義かもしれないけれども、何かアートというか、そういうものをちょっとでも政治とかそういうものに利用されたり、それを利用するとか、そういうとこへ、純粋性が欠けるような、私なんかもそういう気がしてましたんで、最後までそれを貫いた、団体というのが、この団体ぐらいしかないような気がするんですよ。ちょっと話が変わりますが、俳句の金子兜太なんかはかなり積極的に政治に参加なんかをしますけど、私はアートをやる人が、『ゲルニカ』のようなああいふ場合もありますけど、できたらああいふものに参加しないのが私としては純粋でいいんじゃないのかなと。特に、具体がそういうことですとずっとやってきたことがよかったような気がするんですけどね、

今となっては。いまだに具体がこれだけ言われるのは、やはりそういう政治家に利用されなかったという点で、僕はずっといまだに、この美術団体について言われるのはその辺にあるんじゃないでしょうか。そういうような気がいたしますけども。そういう意見で、もしなんかありましたら。

加藤：ありがとうございます。吉原は、文学的な意味とか、政治的、社会的、そういった意味が極力入ってこないように……。

参加者2：嫌いましたね。

加藤：はい。ですので、あともう一つ、エログロというのも、それは個人的な趣味かもしれませんが、それも排除するっていうか。ですから、かなり具体が特殊だったのは、具体自体が吉原先生の作品というか、吉原によって方向性が統制された、具体自体が吉原の作品と言っても過言ではないぐらいな。

参加者2：だから、かなり精神性のほうへ入っていった。例えば、白髪一雄さんなんかは、修行しますよね。ちょうど寂聴さんと同じ時代に入るんだけど、あの人なんかはその日の作業がきちっとできないと食事ができないぐらいまで作業をやるんです。そういうことをやってきてから後に、少し絵に文字が入るようになりますけど、ちょっと私はそれにかかなり公私ともにおつき合いしたこともあるんです。山でお酒を飲んだりとかね。

加藤：白髪先生と？

参加者2：ええ。だから、絵の話は一切しませんでした。作業に入るときはね。だから、そういうことがやっぱり長くずっと続いてんじゃないかなと思いますけどね。そういう考え方がね。あまりこういう世間に左右されないで我が道を行くみたいな、良い悪いは別として、そういう変な臭さが無いというのが、私なんかは好きやったんですけどね。

加藤：実際に具体におられた今井（祝雄）先生が来られているので、吉原先生はやっぱりそういうふうな意味というものは全く、意味が入ってくるのを拒絶するというふうな、そういうふうな方向性というのは明らかであったんでしょうか。

今井：そうですね。私は実は17歳で初めて個展をしたんですけれども、そのときに高校時代から具体に、グタイピナコテカに出入りしてたもんですから、メンバーとか、個展の最終日に吉原先生に来ていただいたんですけれども、僕は20点ほどの作品の下に、文学の本をぱっと開いて、無作為に指を指したとこの言葉をタイトルにしてたんですね。見に来られて、作品についてはあんまり何も言われなかったんですけれども、このタイトルは、「いらんで」って言われたんですね。僕は便宜的につけてて、どれをどれにつけてたかも今や記憶にはないんですけれども、吉原治良、すなわち具体というのは、今加藤さんが言われたように、文学的な要素、政治的な背景、それから個人的に汚いもんとか、嫌らしいもんとか、エログロは御法度、そういう印象を、直接は聞いてないですけど感覚的に受けとめてました。メンバーの1人がエログロっぽい作品になりかけたときに、かなり言い合いみたいなことがあったらしくて、その方は辞められたこともありますけど。そういう意味で、純粹にそういう言

葉がいらない、だから作品が海外へも、作品の背景がわからなくてもそれ自体としての強さというんですか、それで見せていく姿勢だったのかもしれないと思います。

加藤：ありがとうございました。あと、もうお一方ぐらい、ご質問のある方がおられましたら、いかがでしょうか。

参加者3：大阪大学の学生の乾健一です。きょう取り上げられたグループの共通点として、1957年に活動が終わったってというのがあると思ひまして、デモクラートも実験工房も制作者懇談会も1957年に活動を終わってまして、この年はほかにもきょうのお話にもありましたタケミヤ画廊がなくなったり、雑誌の『美術批評』もなくなった年で、同時に具体の活動が初期から中期に移行する転換点の年とも言われてます。そして、同時にアンフォルメル旋風が起こった年、始まった年でもあると思うんですけども、こういうことが同時に起こった当時の社会的背景と美術の置かれた状況について、もし何かお考えがあれば、教えていただきたいです。

加藤：では、どうぞ。

安来：お客様の中で知ってる人。

加藤：佐藤さん、どうですか。

安来：難しいな。

加藤：直接は関係ないかもしれませんが、55年体制というのが、自民党と野党第一党の社会党との、55年体制というのがそのとき確立されて、その後社会自体がだいぶ政治的には安定の方向へ行き、社会を変えていくとか、そういう社会変革って部分がかなり表面化しにくくなった。それより前の時代ってというのはみんな共有しやすかったってのはあるのかもしれないんですけど、どうでしょうか〔註：高度経済成長期に入ったことも考慮すべきだろう。なお光田由里氏は前掲論文〔3頁〕で、55年体制と日本「現代美術」成立との同時代性を指摘している。〕。具体は常に、社会の問題を取り上げて何かを発信するというふうなスタンスではなかったので、直接的にそれで変わるというふうな部分はなく、タピエというのはありましたけれども。自然に解散したって言うことだったのでしょうか、実験工房とか、制作者懇談会については。

佐藤：そもそも実験工房も制作者懇談会も活動停止なので、解散宣言をしたわけではないんですね。グループ全体で、みんなで集まって何事かをするとはなくなったけれども、メンバー同士での個々の共同制作みたいなことは続いていくので、そこまで大きな分断では当事者としてはなかったのかもしれないですね。解散宣言ってものがなく、自然に活動がなくなったという。タピエのアンフォルメル旋風はやっぱり影響があるのかなとは思いますが、北代はそこに入りませんし、北代省三自身は1956年にもう写真家への転向宣言というのをしてまして、活動が大きく変わってしまうんですね。だから、実験工房ではその要因が一番大きいのかなと思うんですけども、社会的な外的要因というのと、ちょっと思い浮かびませんね。

加藤：では、57年以降にも個人的なつながりっていうのはもちろんそれぞれ個々のメンバーの間であって、活動はしていたってことですよね。デモクラートの人たちは、解散後はそれぞれメンバーの中で交流とかってあったんでしょうか。

安来：ありましたし、結構譚嘔さんとか、泉茂さんとか、渡米していく人というのが何人かいたんじゃないですかね。だから、やっぱりそこから巣立っていくという感じですよね。みんなそれぞれ個々に個展をやって、自分たちの活動に入っていくということで、もちろんつながりは、横のつながりはあるけれども、それぞれが独立していくという、そういう動きですよね。57年にデモクラートが解散するのは東京国際版画ビエンナーレの開催がもちろんきっかけですけども、言われてみると確かにタピエの来日とか、アンフォルメル旋風というのがもししたら間接的な影響はあったのかもしれないですね。今ふとそんな接点があるのかもしれないなという気もしましたけれども。

加藤：では、あまりはっきりお答えできませんが、これからの課題として考えていきたいと思います。

参加者3：ありがとうございます。

加藤：そしたら、そろそろお時間になりましたので、実は今回1回目なのですが、来年度についてはまだこれからという段階ですが、また来年のいつかの時期に具体についての、今度はまた別の視点で考えてみようっていう会をやろうと思っておりますので、またどうぞよろしく願いいたします。それと、あと今回の記録は大阪大学総合学術博物館のホームページのほうで数カ月後に書き起こしをして掲載しようと思っておりますので、ご質問いただいてご発言いただいた方の言葉についても掲載をご許可いただけるとありがたいと思います。もしちょっと掲載は困るっていう方がおられましたら、どうぞおっしゃってください。そうしましたら、本日は大変長時間にわたってありがとうございました。