

討議

加藤：ご発表の皆さま、どうもありがとうございました。今から1時間ちょっとですけれども、討議を行いたいと思います。それぞれの方が他の方のご発表をお聞きになられて、感想といいますか、何かコメントがございましたら、それぞれ教えていただければと思うんですけれども。まず橋爪さんはいかがでしょう。他の方のご発表を聞かれて、何かコメント、ご感想がございましたらお願いいたします。

橋爪：竹内さんのご発表で、映像とか写真作品で、細部にこだわって撮影しているという指摘がありました。例えば写真ならば、バウハウスのモホリ＝ナギの作品の場合、レンズを通すことで具象的なモチーフが抽象的な形態に再構成されることがあります。大阪中之島美術館の所蔵するモホリ＝ナギの写真作品でも、ビルの上から下の道路を撮ると、マンホールの蓋と歩道が抽象的なフォルムとして直線と円に見えるわけです。同じことは、静止画像としての写真作品だけではなく、今回、ご紹介いただいたコマーシャルの動画においてもあり得ると思います。戦前の大阪市立工芸学校（現・大阪市立工芸高校）ではバウハウスに倣った美術教育をしていましたので、そういう新しい造型意識は戦前から大阪にあったのではないかと想像しております。吉原治良の作品で物の細部が大きく見えるというお話は分かったのですが、吉原が戦前に写した写真ですが、あれは具象のモチーフを抽象化したものではないかという質問がまずあります。尾崎さんの論文の引用部分でそのように言うておられますが、油が上からピョーッと垂れていくのは、物質的には超現実主義っぽく見えるけれども、最終的にサラダオイルの缶のデザイン——水滴型へと収斂していくので、むしろ抽象を志向した映像表現ではないか、それがバウハウスっぽいんじゃないかという話なのですが、いかがでしょう。

竹内：いろいろ誤解のある言い方をしてしまったかもしれませんが、クローズアップするということは、すなわち今、先生がおっしゃったように物の物質性というものが逆に遠くなっているのだと思います。近づき過ぎ、といいますか。モホリ＝ナギや、あの時代の人たちがおこなったことがそれであると思うんですが、本日お見せしたのものには明らかにそのようなことが言えるのではないのかなと。戦前の吉原さんの写真もわかりですし、今回お見せしたテレビコマーシャルも、あの時代においてはかなり究極のクローズアップの画像だと思いますので、それを頑張ってしてみたという事は、具象に究極まで近づけば抽象になっていくということの面白さに映像として、また動画としてチャレンジされたんじゃないかなと私は思っています。

橋爪：この件で言い忘れましたが、九室会の『九室』に掲載された写真も、モホリ＝ナギなどの傾向に近いのではないかと。また、日本最古の現存のアマチュア写真団体である浪華写真倶楽部の、戦前の前衛的写真とも似ているように感じます。

竹内：そうですね。具象の抽象化。そして先生が先ほどのご発表で東京に取られてしまったとおっしゃっていた前衛写真、東京都写真美術館に出ちゃったよっておっしゃっていた浪華写真倶楽部の写真とも、関係性が認められますよね。戦前の吉原さんの写真もわかりですし、今回お見せしたテレビコマーシャルも、あの時代においてはかなり究極のクローズアップの画像だと思います。具象に究極まで近づけば抽象になっていくということの面白さに映像として、また動画としてチャレンジされたんじゃないかなと私は思っています。

大阪にいた吉原さんがあれを若い戦前のときにこれを作られたというのは、とても納得できるなというふう
に私は思いました。

加藤：ちなみに『九室』の第2号に掲載された吉原のそういう写真、一見、原物は何なのか分からないんで
すけど、ネガはあるんです。作品としては『九室』という雑誌に掲載されたかたちです。

竹内：展示はされてないと思います。

加藤：展示はされていないですね。もともとは何が被写体だったかということ、おそらく工業製品を植物に見
立てた何か博覧会か分からないんですが、そういうものを撮っていて、それをさらにもっと暗く、おそらく
焼きで暗くして、物が分からないようにされているように思います。実際のネガと比べると、かなり焼きが
濃い。だから、より抽象的に見えるようになっています。

竹内：「cine-memo」の映像も随所にも「そこまで近づくのは無理だろう」ぐらいまで近づいて、鶏の毛を撮
っている。「物」なんだけど、それが抽象になっていくということに、ちょっとうきうきしながらやっては
るように私には見えました。もちろん当時16ミリフィルムって極めて高価なので、吉原家だったからできた
んだらうということもありますけれども、それが残されていて、私たちが今、うきうきという言い方は変な
んですが、楽しんでおられたことを追体験できるというか、物が抽象化していく過程が残っているとい
うことは、ありがたいなと思いつつ見えていました。

今井：映像の音に非常に興味がありますね。

竹内：そう思います？

今井：はい。当時はやったミュージック・コンクレートですか、そういうような感じですね。それと映像も
含めてですけども、亡くなった松本俊夫さんが電力会社とか、いくつかの商業的のフィルムを作ら
れてるんですね。それなんかもふと画像的に、ビジュアル的にそんなのを思い出してね。その音楽もそう
いう前衛的な音楽家が音をつけていましたけど。でも、ああいう商業的をお茶の間に流すというの
はようやってるなという感じがしますね。

加藤：今井さんをご存じでしょうか。吉原通雄さんがドラムをされていたので、おそらく演奏されていたの
は通雄さんのバンドかもしれない。

今井：そうですね。

竹内：ドラムの音とかも入って。

今井：今日の具体の話で、時間がなかったから割愛したんですけども、音をそういう美術の要素に取り込
んだり、映像を取り込んだりしているのは、舞台を使った具体美術の中にあるんですね。だから、そういう

点であの頃の音というんですか、楽器でなくてもいろいろ録音して面白がってやった時代だったのかなという感じはしますね。それと映像のクローズアップということで、飯村隆彦さんという映像の作家が初期の作品、60年代初頭ぐらいかもしれないですけど、夢の島のごみをアップで撮ってまわる映画を見たことがあります。

橋爪：もうひとつ「cine-memo」自体は、動画を見てないから分からないんですけど、モダニズムの詩で「シネポエム」と呼ばれる映画のコマ割りを模したような詩が、北川冬彦や竹中郁などが試みて流行しています。そこでは、言葉によるモチーフの知的分析と画像が連鎖しており、吉原治良がそれを意識しているとすれば、あらためて吉原について、美術の領域にとどまらない総合的なモダニストであるということが再確認できるのではないかと思うのです。

竹内：間の休憩時間に全く同じご指摘をくださった聴衆の方がおられたんです。シネポエムとの関係ってどうなんだろうということですね。私は今日そこをお話するようなものは持っていないんですけども、この時代の「におい」といいますか、前衛という言葉の「におい」ですね。今ここにいらっしゃる方のご興味といえば芸術になるんでしょうけれども、人によっては文学も前衛と考えていた時代です。それがシネという言葉もいいじゃないですか、シネマのシネですから。そういった映像なり動画なりがカットされていくということそのものに極めて前衛的なものを感じ取った最前線の人たちがいて、その1人が吉原さんだったんだろうし、もう片方がシネポエムの関係者だったんだろうなど。教わったような気持ちであります。私の興味としては、戦後のもっとコマースリズムが広がってきた時代に、吉原さんがもう一度この引き出しをとり出してきはったんちゃうかなというところ。そこに面白みを感じたのです。技術的なこともあると思うんです。戦前は難しかったと思うんです。テレビで流すことはもちろんできないしクローズアップした映像を取ることも。それができるようになったよ、よっしゃ、やってみよう、みたいな、ちょうどそのタイミングが1960年で、あのバルーンも60年ですね。だから、その辺りが、アートという考え方の次の転換点だったのではないかと。次というのは、つまり最初は先生がおっしゃった『商業美術全集』のところだと思います。複製技術が拡大した時期ですよ。その次の転換点が紙から映像に媒体が変わっていく60年の頃ではないか、ということです。今回のコマーシャルはそこをもうどんぴしゃ捉えて、作られたのではないのかなと、そんなふうに思いますが、いかがでしょう、今井先生。アドバルーンの展示はどのようなものでしたか。

今井：バルーンに吊るした絵は、海外のフォンタナとか、いろんな画家からそんなに大きくない原画を募って、それを分割して手描きで拡大していくんです。どっちみち上空にあげるわけですから、些細なことは分かんないんですけども、今だったら簡単にプリント、コピーできるわけですけども、それを描いてる記録の映像なんかも残ってますよね。でも、そういうふうにしてまでやっぱり街の中で展覧会をやっていく。最初は高島屋の催し場でやる展覧会のなんかデモンストレーションだったのかもしれないですけども、でも、逆にそっちのほうが面白いみたいな感じになってしまってるんですよ。

竹内：その再現されている映像を私も、今度できる中之島美術館がお持ちなので、見せていただいたんです。吉原さんがおられて、その原画をこうやって見せてはるんですよ。それでアーティストの方が足元でその拡大をしていかれる。不思議というか、今だったらおっしゃる通り、拡大印刷できるものをあえて手で作っていかれる面白さもさることながら、私がそこでちょっと面白かったのが、吉原さんは幾つものシーンで

出てこられるんですが、必ず背広、ネクタイで、必ずビジネスバッグを持ってらっしゃるんですよ。他の方は、もちろん絵の具がつかますから、作業がしやすい格好です。お寺とかでされてるんですけど。やはり社長やったんやなど。それを見て改めてそのときにどれだけ多忙だったんだろうと想像してみたり、その中で生き生きと若い方たちにこうだあだって指導した、音声はないですけど、その雰囲気から、彼の頭の中で経営だったり会社組織だったり、芸術だったりその新たな表現だったりミックスしていたんだろうなと、そのフェスティバルの絵を拡大されている映像シーンを見て、思ったりもしました。

今井：実際僕はグタイピナコテカの開館以降しか吉原先生を知らないですけども、会社がピナコテカに近い大ビルにあったもんですから、パッと抜けて行きはるんじゃないですか。さぼってはるというか。背広でそのままネクタイを締めておられる。メンバーでもその頃は結構ネクタイしてる方が多かったですね。ヴァン（VAN）とか若者の服とかがはやった時代ですので。具体の人も、吉原先生の影響もあってかどうか分かりませんが、結構ぴしとした服装でして、他のギャラリーを回ったりすると長髪でベレーをかぶったりとか、ちょっとボヘミアン的な雰囲気の人が多かったですけど、具体はわりとシュツとした服装の人が多くなって、実際あんまりひどい格好をしているメンバーがいたりして気になるとか。そんなこともあったようです。ちょっと話が余談でありました。

加藤：橋爪さんはスカイ・フェスティバルについて何かございますか。

橋爪：スカイ・フェスティバルで思うのは、今井先生からいろいろお話しいただきましたけど、1958年、昭和33年というのは重要な年だと思うのです。なんでかと申しますと、私の生まれた年。

今井：それは重要ですね。

橋爪：半分は冗談ですが、重要な年ですよ（笑）。この年に東京タワーができたことで、一般の方は、西岸良平の漫画が原作の映画『ALWAYS 三丁目の夕日』のノスタルジックなイメージでこの年をつかまえがちですが、大阪では少し印象が変わります。昭和33年は、中之島のフェスティバルホールと難波の新歌舞伎座が竣工、オープンした年です。フェスティバルホールの外壁には、建皇覚造ら行動美術協会の作家たちによる巨大な陶板レリーフが設置され、新歌舞伎座は村野藤吾の設計で、歌舞伎十八番をモチーフにした辻晋堂の巨大な鬼瓦が取り付けられました。昭和33年——1958年って、最新の巨大なホールが二ツミナミとキタに出現した年であり、少し高いビルからは多分、両方とも眺められたはずですよ。スカイ・フェスティバルのチラシには高島屋の屋上写っていますけど、高島屋屋上から反対に北側を撮影したら、目の前に新歌舞伎座があって、はるか向こうにフェスティバルホールが見えていたのではないのでしょうか。

今井：かもしれない。

橋爪：戦後復興が進み、戦前とも異なる新傾向の建築が並んで圧倒的な景観だったように思います。高島屋から北方を望むと新歌舞伎座があり、向こうにヴォーリズの大丸百貨店と村野のそごう百貨店、その西側にかつての防空塔が突き出した大阪市立電気科学館があって、安井武雄のガスビル、中之島の朝日ビルディングとフェスティバルホールが眺められる。すさまじいというか、御堂筋という大阪の中心軸に沿って「大大

阪」と思わせる景観があったんじゃないかと思います。ついでに申しますと、最近、本町の旧東洋紡のビルの上にあった今井兼次の《糸車の幻影》……

今井：知ってます。

橋爪：今井は日本のガウディと呼ばれていますが、《糸車の幻影》を最近、ビルの建て替えて地上に降ろしていつでも見ることができるようになりました。東洋紡本町ビルの建設とともに屋上にこれが出来たのが1961年です。スカイ・フェスティバルと同じ1960年には、村野藤吾の設計で輸出繊維会館（中央区備後町）が建ち、内部に堂本印象の抽象画による陶板壁画が制作されました。大阪の繊維産業が強い時代で、こういう勢いが、70年大阪万博のせんい館にまで続くと思像している訳です。かつての大阪は、商人の街であるが故のアヴァンギャルドな気風があった気がする、戦後、それが都市空間に再びあらわれた端緒が、いま申し上げた二つのホールが開館した1958年ごろのように思います。

加藤：スカイ・フェスティバルについては、今井さんがおっしゃったように、それぞれ原画をメンバーが手で拡大するという。

今井：そうですね。

加藤：実際、原画そのものを忠実に大きくすることが目的というよりも、遠くから見て「あ、なんか変なものがある」というぐらいしか確認はできなかったと思うんですけれど。

今井：原画というのがかなりきちんとしたハードエッジが中心だったら、拡大してもそのままいけると思うんですけれども、アクションペインティングが多かったんです。絵の具の飛び散りとかいうのは、なかなか拡大してやるとちょっとわざとらしいでしょう。それで難しかったん違うかなというふうに思います。でも、左甚五郎が昔、下からの視点を意識してつくったとか、東大寺の仁王像が見下ろしてるのは、下からの視線を考えてつくったという、そういう話がありますけれども、それと同じように遠目の視線を考えて、だから、そういうささいなことはあんまり影響がなかったのかなという気もしますけれども。

加藤：だから、美術展をやるというよりは、竹内さんがおっしゃったようにプロモーションというか、広報というか、その部分が非常に意識された催しとして、竹内さんがおっしゃったように、美術家としての吉原と経営者としての吉原、その接点から出てきた本当に典型的な催しだなというふうに思います。

今井：そうですね。その2年後ぐらいでしたか、具体展の会場の入り口に絵の自動販売機が出たんです。具体カードボックスといって、はがきの大きさにメンバーが1人何十枚ずつ絵を描くわけです。自動販売機が出だした頃でそれらしいデザインの箱があって、10円かなんぼか知らないですけど、放り込んだら下からパシャッと出てくるんです。でも、そのためにわざわざ機械をつくるのは大変なので、中にメンバーが入って。自動ならぬ人動販売機で人がパツと出す。中から相手の様子も見えたらいいですね。だから、「かわいいちゃんが来たな」というて、ええのを出したりとか、そんなんしてた、中に入ってたメンバーが言っていました。

加藤：向井修二さんがアイデアを出されて。

今井：そうなんですか。

加藤：大事な方が来られたら、吉原先生の出そうか、というふうにおっしゃってました。

今井：そうですか。

竹内：そこもいらんことしい、いらんことしい。

今井：許される範囲のいらんことしいかな。

橋爪：スカイ・フェスティバルで前から気になっているのは、例えば、今回のシンポジウムのチラシに用いた写真ですけど、これを見ると普通、百貨店の広告でアドバルーンをこんなたくさん集中してあげたりするのかなということが気になります。

今井：これ、参加者のメンバーは30人ぐらいって聞いてますね。

加藤：一遍に上げられるのは12本だったようで、それを日替わりで変えたみたいです。

今井：そうですか。

橋爪：普通、百貨店が年末セールなどをするとき、こうしたアドバルーンの上げ方はたぶんしないと思う。

加藤：しないです。

今井：こんなに数は上げないですね。

橋爪：「あれは何をやってんのやろう」って、どこから見ても目立つんじゃないですか。

今井：そうですね。

橋爪：バルーンの高さもいろいろ違うような。

竹内：高さは違いますよね。

今井：グッゲンハイムで5年前に「素晴らしい遊び場所」という具体の回顧展があったときに、美術館の屋上にバルーンを上げたかったらしいです。ところが、都市のなんとか法か航空法かなんか知りませんが

も、それで実現できなかったということでした。実際この時代、大きいお店ができると必ずバルーンを上げてましたよね。

橋爪：この写真で他にも面白いのは、拡大してみると、この下のところに難波劇場か何かで「大穴バナナ」という映画か劇をやっている看板があり、その左側に住之江の競艇場のスケジュールがある。その下の御堂筋には大阪の画商が建てた女神像がある。

今井：ありました、これね。

橋爪：一枚の写真にこの時代のいろんな情報が入っています。「大穴バナナ」の隣はミュージカル「南太平洋」かな。難波劇場というのはどこでしょうか。

今井：向かいに南街劇場がありました。

橋爪：南街劇場ですかね。

今井：はい。この女神像も真ん中にロータリーみたいなのができるので、工事中、クリストの作品のように包まれてました。

橋爪：梅田の阪急百貨店の屋上からスカイ・フェスティバルのアドバルーンはよく見えたでしょうね。美術にも関心が深い小林一三が、難波辺りのアートに関するこの賑わいをどう思ったか気になります。

今井：実はこの写真ね、なぜか写真提供が私の名前になってまして、私はこの写真を撮ったわけでもないんです。当時、具体が解散した後、現美センターができましたね。そのときに具体の資料はとりあえずそこへ預けられたんです。僕はスカイ・フェスティバルに興味があったものですから、ネガを借りて自分でプリントしたんです。終わった後でお返ししたんですね。ところが、今、この写真のネガはないらしいです。

加藤：私が把握している範囲ではないと思います。

今井：だから、貴重なものになってしまったんです。そういう意味でアーカイブをしっかりとやっていただければ。

橋爪：こいのぼりも上がってますからね。

竹内：そう。こいのぼりが上がってますよね。

橋爪：季節感があるから。

今井：そうか。細かいところまでご覧になりますね。

竹内：加藤さんがおっしゃった通り、吉原さんの中で経営的なアドバルーンというものへの発想と芸術家としての活動が交差した点かなと。どちらかといえば広報をメインにされたのかなって私も思ってたんですけども、拡大をしている映像はかなり長いんですよ。しかも6～7種類もあって、全部見てたんですけども、タピエさんが来られてまして、ミシェル・タピエと吉原治良さんの2人でものすごい真剣な顔をして、それが複製されていくのを見守ってらっしゃって、時には止めてはるような様子が見えて。半端なことではなかったんだと、その表情を見て、私がそれより前はこれはきっと吉原製油社長が「やってまえ」って言って広報としてやらはったんかなぐらいに思ってたんですが、その拡大のシーンを見て、いかに原画をつぶさずに、原画の空気をつぶさずに大きくするかということに心を砕いてらっしゃったのかというのが、表情から分かりました。だから、芸術家としての感性を思いっきり入れてはるなという意味でも面白かったなと思います。

加藤：インターナショナル・スカイ・フェスティバル自体がタピエとの共同企画なので。原画にそれぞれの作家の国旗が付いてるんですね。

今井：そうですね。

加藤：人名があって、作家の国旗が付いていたと思うんですけど。

今井：この時代は、市場の大売り出しでも皆、万国旗なんか並んでましたね。

加藤：そうですね。気球があって、その下にたぶん国旗があって、それで原画の拡大があって、名前が付いてると思うんです。

橋爪：どこから見るか、視点の問題でいうと、御堂筋から歩行者が見上げると「屋上で何かやっとな」みたいに、アートのイベントとは理解せずに漠然と眺める人が大多数だったでしょうが、百貨店としては、とりあえず買い物客に屋上へ来てほしいわけです。それでしたら屋上まで上がってきて、頭上に垂れ下がるたくさんの方々のバルーンの絵を見たとき、どんな感じだったのでしょうか。

今井：屋上からバルーンを支えている装置があったから、ある程度は開放されたかもしれないけど、そばまでは寄れなかったかもしれないですね。

竹内：でも、人がいて、遊園地みたいなのがありますよ。

今井：そうですね。遊園地くらいまでは入れるけど、この辺はちょっと入れなかったのかもしれない。

加藤：たぶん真下には行けなかったみたいです。残っている写真を見ると、わーっとバルーンが上がっている手前に国際スカイ・フェスティバルという看板があるので、そこから見るという感じ。

竹内：そこから。

今井：写真では勅使河原蒼風さんも写ってましたね。

竹内：そうですか。

加藤：はい。あの写真は、前日の気球を試して上げるときのスナップショットだったと思います。

今井：この間偶然テレビで見たんですけども、アドバルーンを上げる人はもう激減しているらしいね。そういう造形物をつくったりするのも本当に家内工業のようなかたちでやっているのをテレビで最近見たことがあります。

加藤：竹内さんは、他の方のご発表を聞かれて、何かコメントか感想はございますか。

竹内：前田藤四郎さんの話は極めて面白くて、特に先ほど雑談でもお話ししてたんですが、私は個人的な研究の興味でいうと、純粋広告演劇第1回試演「覗く」というのが一体どういうものだったんだろう。テレビコマーシャルはもちろくないわけです。皆さん、一瞬のスライドだったので、覚えていらっしゃる方はまれだと思いますが、1932年に中之島の、このすぐ近くですけど、朝日会館って当時あった朝日新聞の会館ですね。フェスティバルホールの前身。そこで行われた。そこにメガネ肝油が提供者となって全12幕をされた。どんなものだったのか、ご存じの限り教えていただけたらなと思いました。

橋爪：参考文献の最後にある「前田藤四郎と川上澄生—モダニズム版画の実験室」鹿沼市立川上澄生美術館の展覧会カタログに書いたんですけども、資料としてはパンフレットが1冊残っているだけです。大阪市の近代美術館建設準備室に前田家の作品や資料が寄贈されたときに、いっしょに寄贈されています。パンフレットには、主催の第一線広告演劇聯盟・第一線広告映画聯盟のメンバーの名前がずっとあり、それぞれ文章も掲載しています。劇は全11景あり、商品としてメガネ肝油を進行に盛り込んで、舞台背景を前田藤四郎が担当したんです。パンフレットにある図版では、舞台を左右にわけて、真ん中の通りを挟んで左右に建物があり、舞台上手の建物の屋上から望遠鏡で下手の建物を覗いています。物語は下手の建物でいろいろ展開するらしい。劇の進行に肝油のコマーシャルが入ってくると思いますが、えらく面白い試みですね。

竹内：えらいことですね。

橋爪：第1回のパンフから分かる範囲で言うと、第一線広告演劇聯盟・第一線広告映画聯盟の中心人物はレイアウト河田を名のった河田栄。カワタ・レイアウト工房を主宰し、事務所が堂島ビルの辺りにあった。パンフレットに前田先生も文章「十一枚の^{ポスター}広告画」を載せて、そこに朝日会館の舞台が予想以上に狭かったと書いておられる。

竹内：カメラがあればいいんですけど。私は広告研究者なのですが、1932年ということで考えると、こういう現象というか、広告行為は東京でもまだ全くされてない時期ですね。面白がってやってしまうという、今

井先生がおっしゃったその感覚の最たるものなのかなと。しかし、これは皆さんにご覧いただけなくて申し訳ないんですが、前田さんが作ったセットは、かなり前衛的な構成主義のかたちを踏襲しているものだと思いますし、パンフレットのデザインは、きっとレイアウトを河田さんが作った、ちょっと俯瞰しているんですけど、切ってる感じですね。見切ってるような写真になっています。つまり前衛的なものです。先ほどの写真が、大阪のほうが前衛的だというお話ともつながりますし、もう1つ言うと、やっぱり商いの町ですよねということだと思えます。浪速の商いの、人を驚かすような心は生きたのかなというふうに思います。

今井：吉原先生はそれまでいろんな舞台をやってられた、そういうことを。57年に「舞台を使用する具体美術」というのがありますよね。57年と翌年もしたんですかね。その後、森田モダンダンスと62年ぐらいにサンケイホールでやりましたが、既にそういう舞台で何かを表現するというのは、もう経験されてたという、それで納得がいきましたけど。

竹内：そうですね。吉原先生は舞台芸術をされてますもんね。

今井：そうですね。

加藤：今井さんは、他の方のご発表を聞かれて、何かコメント、感想はありますか。

今井：もう知らないことばかりで面白かったです。前田藤四郎さんは僕は生前に二、三度お会いしたことがありますし、僕には言わなかったんですけど、版画のアトリエを訪ねたファンの方には「お札刷ってまんねん」と言うてはったそうです。

竹内：そういうキャラ。

今井：あとコマーシャルフィルムについては、本当にああいうわずかな時間の中で企業のコマーシャルでプロダクションとか、広告代理店に丸投げしないで、口出してかどうか知りませんが、現在のようになんでもかんでも丸投げするんじゃなくて、こういうふうにもっと積極的に関わればいいのかというふうに思いますね。

竹内：他のコマーシャルと比べてどう思われましたか。油会社のコマーシャルとしてはどうやったかなとか、私は思うんですが。

今井：僕なんかは面白いと思いますけれども、少数派かもしれない。

竹内：会場の方で、あれとは全く違う吉原製油のコマーシャルをはっきり覚えてると、先ほどコメントしてくださいました。それも何か丸いものがうねうね歩いてきて、最後にひゅっと下に落ちたら、下にゴールデンサラダ油があって、そこが受けてるといふ、音声はほぼ前衛的な音しかないというものだったそうです。それを何度も見た覚えがあって、覚えてると。印象的だったのは、覚えているのは今の言葉で

いえ前衛的だったからだ、というふうにおっしゃってくださったことです。残念ながらまだそれを発見できておりません。

橋爪：あの感覚というのは、ひょっとして映画的なものと違いますか。テレビ用のコマーシャルと映画的なものとは少し違うかもしれない。

竹内：コマーシャルではないですよ、少なくとも。

橋爪：すごく映画的に感じます。最近、溝口健二の『浮草』を見たのですが、冒頭のシーンからいきなり漁港の入口の小さな灯台と瓶が映されます。形態として捉えるならば、三角錐が2つ並んでいるみたいな造形的な場面です。ああいう感覚に近い気がします。テレビ仕様で作ってないかもしれない。

竹内：そうかもしれないですね。

今井：あの頃は実際全部フィルムで作ってましたから。

加藤：吉原さんは、1956年頃だと思んですけど、甲子園球場に吉原製油の広告を出すということで、そのアイデアを具体メンバーに募っていたということもあって、その実際のアイデアの図は残ってる人のものもあります。

今井：そうですね。私を知る限りでは、夏に会社主催で、どこか甲子園かな、球場を借りてイベントみたいなことでやってはって、具体のメンバーでは秘書的な立場だった吉田稔郎さんなんか協力してやってくれたと思います。時々「ええアイデアないか」とかというようなことはしょっちゅう言われてましたね。

加藤：吉田さんも宣伝部におられたわけですからね。

今井：そうですね。先ほどの向井修二さんも短期間、宣伝部に勤められていました。

加藤：（吉原）通雄さんもそこにおられたんですね。

今井：そうですね。宣伝部かどうか分からないですけど、ずっと一番長く勤められていたと思います。

竹内：吉原先生の中で、経営者の顔とそういった芸術家としての顔というのはパッと変わったのか、それとも全くないまぜだったのか、どうなんでしょうね。

今井：どうでしょうね。テレビ、コマーシャルでちょっと絡めて言えば、僕なんかは当時まだ20歳だったもんですから、NHKの教育テレビが「若い世代」という番組で、ずっとカメラがついてきた時期があったんですね。そのときに具体の搬入とか審査のときに、テレビが入って来たんですけども、吉原先生にインタビューを求めようとしたら、「わし、テレビは嫌いや」と言うて拒否はったことがありましたね。

竹内：そうなんですね。

今井：コマーシャルは好きやったけど、テレビは好まれなかったのかもしれないですね。

橋爪：私の発表で映した、1948年に道頓堀・角座で開かれた「道頓堀祭・芸術家カーニバル」での汎美術家協会「新訳カルメン」の脚色と演出を担当したのが吉原治良。前田家に台本が残っていて、これも大阪市に寄贈されています。

竹内：さっきおっしゃってたものですね。

橋爪：脚本、演出は吉原治良だから、吉原さんは、こういうことをするのが得意で好きだったのでしょうか。

加藤：そうしたら、大阪の美術の特色ということで、橋爪さんからご提起いただいた、美術と印刷広告との距離が近いということ。それから、ユーモアとかリアリズム、そしてアカデミズムの空白という点なんですけれど、それについて少しお話ができたと思うんですが、橋爪さんは何かそれに付け加え、もうちょっと説明されることってございますか。

橋爪：リアリズムとか？

加藤：その3点について。

橋爪：リアリズムに関しては、先ほど安藤忠雄さんのおっしゃったリアリズムというものもありますけれども、たとえば、大阪が誇る人形浄瑠璃・文楽や上方歌舞伎の世話物というのはリアリズムで、江戸の歌舞伎の荒事というのは架空、妄想的、派手な演出です。近松門左衛門の心中物も、世間のリアリズムを貫いた上での道行きです。また落語でも、人間国宝の故桂米朝師匠がよくおっしゃっていたのは、荒唐無稽で抱腹絶倒の噺でも、上方落語は理屈っぽく、リアリズムに徹しているということでした。いちびりたおすようではあるが、しつこくリアル。上方落語では、どこの町や地域が舞台になった噺なのかがうるさいんです。『貧乏花見』も日本橋筋の長屋の連中じゃないとだめで、冒頭は「雨があがったなア」で始まらないと、雨で仕事にあぶれた日雇い連中が、のんきに花見に行くことの筋が通らない。東京の『宿屋の富』も、大阪では高津宮の富くじやから『高津の富』です。そうでないと成り立たないリアリズムがあって、芸能だけではなくて絵画でもそうなのかなと思わすところがあるわけです。

加藤：次におっしゃったのが、生活と密着する美術。

橋爪：これも説明が難しい。たとえば、大阪は精密な印刷産業の街でもあったし、朝日新聞など有力な新聞社もあった。そこで商品を宣伝するポスターや、新聞などの記事や小説の挿絵を、日常的に描く画家の活動がある。近代的な美術運動の主義主張を作品に結実させるのとは別に、大衆の生活に密着しています。他方、これも今日はスライドなどで映写していませんが、船場の富商がパトロンとなった日本画家などは、床の間

に掛けるにふさわしい軸、つまり床映りのよい作品を描きます。これも生活に密着している絵画です。品のいい絵を描いて食べていける人たちが大阪にはいたわけですが、ただし全国規模の公募展に出すのを嫌がったので、いくら絵がうまくても現在では知名度が著しく低くなっています。逆に、公募展に出すけれども、展覧会に出すような作品は家に飾るには大きすぎるので、自分の生活のためには小さい作品を描いているような画家もいました。そこで問題となってくるのは、その都市における美術団体の誕生の仕方であるように思います。京都や東京には美術学校があって、そこで学んだ仲間うちの連帯があって、たとえば京都では、大正7(1918)年に国画創作協会などが結成されている。しかし、大阪には有力な美術学校が乏しく、国画創作協会と同じ年に大阪で「茶話会」という団体が結成されて高島屋美術部で展覧会を開きますが、集まった画家たちはみんな画風や傾向の異なる人たちです。団体の芯になる学校や国や行政の支援が薄いのです。ただし、「茶話会」の主張はいかにも大阪らしく、自分たちは表現者であることを確認し、次に大阪の富力を美術の発展に使い、画家とパトロンと評論家の三位一体を提起します。京都の国画創作協会の主張が、いかにも大正期らしい文芸主張を受けているのに比べ、「茶話会」はやけに現実的で、大阪で苦労している画家たちのリアリズムがあるわけです。

竹内：そのリアリズムの大阪にこの抽象の「具体」が生まれたことに安藤さんは矛盾を感じるというふうに書いてはったんですけど、私は「いやいや、だから、できるんだ」というふうに思ったんですが、先生はそちらについてはどう思われますか。

橋爪：私も竹内さんと同じで「だから、できる」と思います。ひとつには大阪は商工業の街だから、さまざまなモノを商いの中で扱っている。そうしたモノの存在感を日常的に深く感じ取っている。私の生家は塗装店なので、ペンキの缶がいくつも置かれ、刷毛を洗ったりした後のペンキが、水玉のように壁や床に飛び散っていた。リアルな物質が日常に生み出す抽象的形象でした。また古い時代の話をする、近代に大阪で美術をやりたいといって洋画に進むのは、家が商売をしているボンボンが多い。比べて日本画家は地方から出てきて職人っぽい要素を残して立身している。小出檜重、鍋井克之、田村孝之助などは船場とか島之内の商家の息子であって知識人です。どこかに精神的な余裕がある。小出なんかは弟に店を譲って、自分は絵描きで食えるかどうか分からんけど、この道をいこうという感じがある。前田藤四郎は明石の出身ですが、神戸高等商業学校(現・神戸大学)を出て、戦前は船場の平野町にアトリエを構え、商業美術をやりながらアヴァンギャルドを目指していく。吉原さんの場合は、さらに経済的に恵まれ、戦後は社長でしたから、いかにも近代大阪らしい洋画家の系譜のような気がする。

今井：先ほどのいつもネクタイしてちゃんとしてはったということですけども、そういう感じで僕は具体のメンバーも、みんな結構お金持ちみたいに思ってたんです。ところが、自分が入ってみたら全然そうでないということが分かったわけですけども。意外とメンバーで大阪生まれでない人、大阪在住でない人というのは多いですね。舞台は大阪ですけども、吉原先生は大阪生まれ。私も大阪生まれですが、あと生まれはちょっと知らないですけど、大阪には田中敦子さんとか金山明さんがおられましたけれども。おおむね阪神間の人が多かったです。

加藤：抽象美術ということなんですけど、抽象といっても、やはり吉原さんがやろうとしたのは、いわゆる抽象美術ではなく、それを「具体」として物質というか、物が大事ということを前面に出したところが非常

に新しかったわけで。だから、そこはやっぱり、それこそリアルなものですよね。

竹内：リアルですよ。具体的にと言ってる時点でリアルにってことですね。

橋爪：大阪の美術の流れでいうと、森村泰昌さんの作品も、ゴッホの自画像をテーマにした作品では、原図の帽子の部分を再現するときに、毛が立っていて、指でさわるとツツンして痛そうやとか、そうした実感を再確認して制作している。その感覚はすごくリアルじゃないですか。

竹内：リアルですね。

橋爪：《美術史の娘（劇場）》でも、原図のマネの《フォーリー・ベルジュールのバー》の通り女性がカウンターに手を置くとすると、現実にはこんな形にはならないことが分かったとか、こだわっておられるでしょう。あれも米朝師匠が言った大阪人の理屈っぽさ、リアリズムに感じます。

加藤：大阪っていうのは、やはり昔から、橋爪さんがおっしゃったように、美術というのとはちゃんとあって、みんなちゃんとやっていたと。しかも面白いことをやっていた。でも、それが今につながっているか。なかなかそれが今井さんがおっしゃったように、やりっぱなしみたいなのところがあって。それを今後どういうふうにしていったらいいのかなということなんですけど、今井さんはどのようにお考えですか、作家さんとしては。

今井：もうこの年齢になってきましたら、自分のやってきたことを振り返ることが少なくありません。昔の作品でも、よく作家によっては「この作品はもうなかったことにしよう」とか、そういうこともあるんですよ。でも、昔を見てて、やっぱり紛れもなく自分が作ったものであるし、ときにオファーやリクエストがあれば「もう一度やってみよう」ということで、先ほどちょっと言いました、万博でやった石を引きずる作品ですね、昨年あれをベルギーでやったんですね。ちょっと条件が違いますけれども、新作のつもりでやったんですけど、非常にスリリングで良かったですね。ちょうどその頃に読んでル・クレジオの『物質的恍惚』という本があって。それをタイトルにしましょうとかいうことになって、個展のタイトルになったんですけども。向こうの人が調べたら、ル・クレジオの文章と「具体美術宣言」とが非常に似てるフレーズがあったんですね。ル・クレジオは「人間の愛とかエネルギーは、精神ではなく物質に帰属する」と書いてるんですね。「具体美術宣言」でも「精神と物質とが対立しながら握手する」と書いてますよね。その辺が非常に似てるなということに、私はちょっとびっくりしましたけど。答えになってないかもしれないですけど。

加藤：いえいえ。

竹内：私も今後どうしていくのかっていうことへの答えではないんですけど、物質にこだわるってところは、やっぱり前衛だけどリアルってということなんだろうし、その良さというか、面白さと、先生のレジューメで言えば具体の先駆性ですよ。これをどうやれば継承できるんですかねっていう、逆にちょっと尋ねた

い。だって、その場の瞬間の、スカイ・フェスティバルだって、この場に行かないと分からないんで、今、継承することは難しいなとしかちょっと言えないなと。具体の活動に関してはそんなふうに。

今井：だから、機会があれば僕は形を伝えるだけじゃなくて、やっぱりもう一遍やってみる。最近ちょっと「Re: play」というようなタイトルで展覧会〔註：「Re: play 1972/2015-「映像表現 ’ 72」展、再演」東京国立近代美術館、2015年10月6日～12月3日〕が行われましたけど、再演、再現というか、それだけじゃなくて、僕は最近、作品の再制作とかいうことに関して、本来は寸分違わず作るのが再制作やと思ってるんですよね。でも、そのときの精神でもって今作るというのは、自分では追制作と言ってます。

竹内：追制作。

今井：追求とか、追憶とか、いろんな意味がありますけれど。ただ昔のままでないその作品は制作年を何年にしたらいいのか、くだんの石を引きずった作品は何年にしたらいいのかなど思ったんです。70年にやった作品からスタートしてるわけですけど、でも、条件が違うし、状態もちょっと違うし、自分の気分もね。制作してる気分も変わっているんで、もう新作というか、新たに制作したということなので、2018年としたんですけれども。

加藤：研究する立場としては、例えば具体は吉原さんがいろいろ講釈を言わずに作品を見せろというふうにおっしゃっていたと伺ってますけれども、私としてはやはり言葉をもう少し積み重ねていくというか、地道に言葉を使って、それがどういうものであったかという言説をもう少しきちんと積み重ねていく。後世の人はもうそれを実体験することはできないので、残っているさまざまな、いろんな資料がまだまだたくさんあって、ある視点を持ってそれを集めてきて、それで1つの文章として残していくということが、やはり必要なんじゃないかと。そうすることが、いろんな忘れ去られていくことの中でそれに抗う1つの手段ではあるかなと思っています。だから、アーカイブについても、物をたくさん集めて、それを体系的に整理するっていうのは、もちろん大事なんですけど、その先が大事と私は思っていて。そのアーカイブから何を読み取るかっていう、その部分を積み重ねていくことが。特に具体に関して言うと、海外の人がどんどんいろんな言説をもう発表していて、やはりそれに対して日本でしかできない研究というのがあるんですけど、それがまだあまりちゃんとされていないという、私も含めてもっとやらなきゃいけないという部分があると私は思っています。

今井：具体が初期には無視されたり、あと誤解されたりしたことがありましたけれども、さっきの大阪の文化における、やりっぱなしみたいなのがあったわけですね。やっぱりそれをもう少し言説化するのは、作った作家の責任かどうかは分かりませんが、できる範囲で正しく伝えることは必要だなと思います。僕なんかは昔の作品、後々研究者から書かれたものによって「なるほどな」という、そういうこともしばしばありますね。

橋爪：大阪の美術がどうなるかみたいな話ですよ。

加藤：はい。

橋爪：私の好きなギャグに「忘れたくても覚えていない」というのがある。具体の記憶を絶対忘れたらいかんと言いながら、「実は知らない」のではないか。今の大阪の人は覚えてないわけです。このシンポジウムに来られた方は関心があるから来てるわけですから、ここの人たちに「具体、知ってますか？」って聞くのは意味がないわけでしょう。阪大中之島センターの向こうの部屋とか、下の階とか、ロビーにいる人に「具体、知ってますか？」と聞いてみると、「知りません。今日は何かあったんですか」みたいな感じではないでしょうか。まず、そういう「忘れたくても覚えていない」人たちに、「まず覚えてください、みなさん」って、そこから始めないといけないと思う。特に隣に新しい美術館が建つわけなので、「これが大阪だ」という企画展を開催して、忘却された記憶を取り戻す必要がある。

加藤：それはすごく大事です。研究を地道にやりながら、それをどんどん論文として発表していくと同時に、やっぱり展覧会とか、こういった場でもいいですし、それをどんどん開いて、幅広くやっていくという2つが要るかなと。

橋爪：今日の朝もテレビで平成を総括するような番組がありました。技術革新があってスマホが万能になっていて、地下鉄でもスマホばかりしている人も多い。この人たちが「具体」を知っているかどうか分からない。検索すれば、すぐに「具体」の基礎知識は分かるでしょうが、それが、かつてあった「具体」を身体的に十分に理解したことになるのかも問題です。一方、スマホ時代にはスマホ時代の感性とか、アートとかがあって、それはそれで美術館がとりあげることも大事かと思います。しかし、そうした時代への戦略も同時進行しながら、もっと総合的に「これが大阪だ」という企画をしつこくやって見せる。スマホ感覚によって欠落した物質性の重要性なども示してもらいたい。

加藤：今はすごくビジュアルっていうか、モニターとか、スマホの液晶画面とかが氾濫していて、だからこそ逆に、現実の物の価値というのがやっぱり上がっていくと思うので、それをいかに、吉原さんのように実際自分がやりたい、新しい美術をやりながら、それをいかに広報、広告という視点を交えてやっていくかっていう、プロデュース的な視点っていうか、それが非常に求められます。

橋爪：図版は写りましたが、今井先生の新大阪駅前のモニュメント。時間がなくて端折られてましたが……

加藤：お願いします。すみません。

今井：あれですか。

加藤：《タイム・ストーンズ》。

今井：大阪城の「残念石」って言われて、石垣に積まれなかった立派な石がいっぱいあるんですね。そのうちの1つが天守閣の前にあるんですけども、それを型取りまして、同じレプリカを20個積み上げました。築城400年の記念碑だったものですから、1つの石を20年とすれば20個で400ということで、もう1つ足元に置きまして、20年後にそれをさらに積み上げるという、そういう意味では、出来上がったけど未完成の

作品として考えてたんですね。これで20年たって施主である地元のライオンズクラブのなかで財政上の問題や賛否の攻防があったみたいで。ちょっと僕もそれで嫌気がさして。

橋爪：最後の石は積むことはできないのですか。

今井：積んでないんです。そういう意味では、まさしく未完の作品になってしまいました。でも、大阪に芸術文化を大切にしない、そういう一つの象徴としての記念碑になってしまったのかなというふうに思っています。だから、もう僕の仕事は終わったと。いつかまた、誰かがやってくれればいいかなと。そのときに僕が生きてれば協力は惜しまないですね。

橋爪：大阪も、美術館が残念石やったらどうするかということですね。

竹内：そうですね。

橋爪：阪大中之島センターの隣のスペースは、長らく残念石状態でした。

今井：そうか。

橋爪：ちゃんと積んでほしいです。

今井：大阪の特徴としては、いっぽうで思ったらすぐやるというんですか、いらちでもありますね。阪急の前に信号が赤で、後何秒で変わるのかがバーッと出るという、今もあるのかどうか分かんないですけど。そういういらちなところがあんねんけれども、文化的なことに関しては、太陽の塔を何十年も放ったらかし、美術館建設は長いこと待たされたり、そういうことに対しては非常に遅いので、いらちな時間感覚を大阪のいい面にもうちょっと生かしてほしいなと思いますね。

加藤：長いスパンで考えるのがちょっと苦手とか。

今井：そうかも分からないですね。それから「おもしろかったらええやん」というような発想ですね。ただ、面白かったらいいねんけれども、それをあとどうすんのかというようなことまでは考えないで口に出してやっちゃうというようなところがあるじゃないですか。

橋爪：「おもしろかったらええやん」というのは、難しい問題だと思います。たとえばヒョウ柄の服ですが、数年前の博報堂の統計では、東京と大阪の主要駅前で調査するとアニマル柄は東京のほうが多いんですけど。それが大阪では、「おもしろかったらええやん」の精神でテレビなどが無批判にとりあげて、ヒョウ柄でないとあかんみたいになってくる。大阪人はサービス精神があるから、そうした自虐的な方向に進んで困るといったことは、半世紀も前に詩人の小野十三郎が書いています。おもしろいことはいいのですが、今井先生のおっしゃる通り、あとをどうするかが問題ですね。

竹内：今の、少しだけちょっと話を戻しますけど。

加藤：どうぞ。

竹内：どうしたら継承できるのかみたいな話ですけど、私がお尋ねしておきながらなんですが、実は継承することをあまり暗いほうには思っていないくて。今ここにいらっしゃる皆さんよりもさらに若い学生と私はいつも対峙していますが、今日お見せしたような画像だったり、写真だったりを彼らに見せたら、本当に面白って言うてくるんですね。彼らはデジタルネイティブで動画の達人です。その動画の達人の彼らをもってしても、あの動画だったりコマーシャルだったりはおもしろい。「これ、今やればいいのに」みたいな、そういう反応をしてくれる。それが具体の新しさだったんだなっていうことを感じます。私もそういうふうに若い世代に伝えたいと思います。けれども、いや、私が伝えなくても、それが分かる世代が育っていったらなと思うんです。具体がこだわったこと、そして複製されていくものこそが意味があるといわれた、そうしたことを今、「それ、当たり前やん」って言って実際にやっている若い世代がつかないでいてくれる。一言コメントを書いたらそれが全世界に広がる。そんなことができちゃう、自分の写真がInstagramで広がっていくということを楽しんでいる彼らこそが、広報に強い意識があった具体を面白って言うてくれるだろうと。新美術館さんにも頑張ってもらって、私たちも頑張ってつかないでいきたいし、再制作とか、そういうかたちでも広げていけるといいなと思います。

加藤：そうですね。それでは、ちょっとあまりもう時間がないんですけども、もし会場の方でぜひ何かご質問等ございましたらお受けしたいと思いますが、いかがでしょうか。どうぞ。

参加者：今井さんにお聞きしたいんですけども、具体を解散した後に、オフミュージアム的なことをもともとされたかったの、そういう方向へ、パブリックアートへ向かったという話があったんですけども、今井さんと世代の近い方では、話にもあったプレイなんかオフミュージアム的なことをされてると思うんですけども、そういったご関心みたいなのは一体どういうところから出てこられているのか、教えていただきたいなと。

今井：そうですね。僕自身 17 歳で初めて個展をして、早く美術の発表をやりだしたもんですから、24~25 歳ぐらいのときですかね、展覧会をしても見に来る人が決まってるし、いろんなことをやってもちょっと先が見えるみたいな感じで「もう作品を作るのはやめようかな」とかいうような時期もあったんですよ。でも、一般の人のそういう美術館やギャラリー以外のところで思いがけない反応もあったりするんで、そういう面白さみたいなもの、特に具体の 1954 年、55 年の野外展のときの映像なんかを見て非常に、具体入ってやりたかったなという感じはしたんですね。でも、もうそういう機会は少なくなって。ザ・プレイが羊を連れて北海道の原野をさまよったりとか、雷を落とすプロジェクトは 1 回見に行ったことはあるんですけども、彼らはコミュニケーション的なグループで、メンバーも入れ替わり立ち替わりで、別に作家意識やアートやという意識もそんなに持たないでやってるスタンスというのは、ある意味でうらやましいと思いついてたわけですけども。それで僕はたまたま機会があって、そういう屋外でパブリックアートをやりだしたんですけども、新大阪の作品を作ったあたりから、いろんなパブリックアートを調べてる以前に、街の中で僕たちの心臓の音を流したのも 1 つのパブリックアートだ。それから、具体が屋上でバルーンで絵を吊り上げ

たのもパブリックアートだということで、後になっていろいろ気付くことが多かったです。具体でできなかったこと、そういうことは後々自分たちの一つの宿題として、若いメンバーなんかはそれぞれが持ってたんじゃないかなというふうに思います。答えになってますでしょうか。

男性：はい。貴重なお話、どうもありがとうございました。

加藤：今井さん、3人の心臓音による街頭イベントでは、一般の方から何か反応というか、あったんでしょうか。

今井：そうですね。特にインタビューして聞いたわけじゃないんですけども、時々上を向いたりとか、自分で心臓にずっと手を当てている人とか。そういう反応が面白かったですね。実際、僕はパブリックアートをいろいろリサーチしたなかで、名古屋の地下道で高松次郎さんが全長60メートルの壁にいろんな人の影を描いたんですね。影の濃さによって大きさが違って、そこはあんまり人は気付かないんですけども、あれは絵やと知って歩いている僕も、一瞬「自分の影はどれかな」と、ふと思うときがあったんですね。そういう街の中での違った出会いをつくり出すというんですかね、そういう面白さはありますね。だから、ギャラリーや美術館だけではない活動も僕は必要だなと思います。

加藤：ありがとうございました。そうしましたら、そろそろ時間になりましたので、本日は長時間にわたってありがとうございました。ご発表の方々にもう一度拍手をお願いします。この度も発表内容は、また少し先になりますが、書き起こしをしましてホームページのほうで公開をしようと思っておりますので、またご興味がありましたらご覧ください。本日は長時間ありがとうございました。