

堂本尚郎
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Dōmoto Hisao

堂本尚郎オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Dōmoto Hisao

インタビュアー：池上裕子、粟田大輔

2008年11月15日 3

2008年12月20日 33

堂本尚郎（どうもと・ひさお 1928年～）

画家

日本画家堂本印象の甥として、若くして日本画のホープとなるが、パリに渡ってアンフォルメル派の画家として活躍する。その後アンフォルメル派と決別し、1964年のヴェネチア・ビエンナーレでは《連続の溶解》シリーズでアルチュール・レイワ賞を受賞。その後1970年代の《惑星》から《蝕》シリーズへと、厚塗りの画面から静謐な抽象画へと移行した。第1回目では印象の思い出と1955年からのフランス留学、ミシェル・タピエや具体美術協会との交流について詳しく語っている。第2回目では1966年のアメリカ滞在と、1967年にパリを離れて日本に帰国した経緯について、また2000年代の《蓮池図》シリーズについても制作プロセスを語っている。

堂本尚郎オーラル・ヒストリー 2008年11月15日

東京都世田谷区深沢、堂本尚郎自宅にて

インタビュアー：池上裕子、粟田大輔

書き起こし：野田弥生

池上：2008年11月15日、堂本尚郎先生にお話を伺います。

堂本：生まれは1928年でしょ。

池上：はい。京都でお生まれになっているわけですけども。本当に有名なお家庭で。

堂本：堂本印象という伯父がいる。

池上：小さな頃から、そういう芸術一家にお生まれになって、特に意識することもなく、画家への道というものを目指されたのでしょうか。

堂本：これはほんとに、良くないといったら良くない。良いといえば良いのだけれど。生まれた時からその雰囲気だから。それとね、なんて言うんだろう、僕はあまり賛成じゃないけど、家中というか、親戚一派がみんな絵描きになるのが当たり前みたいな馬鹿げた雰囲気でしたね。だから抵抗も何もなかったし。それから、僕自身にとって非常に良かったことは、子供の頃からその雰囲気の中にいて。特に印象に残っているのは、6歳の時に僕の伯父が与えてくれたベラスケスの本ですよ。だから、あなたが今質問しておられるように、普通かと言えば普通ではない。本当に芸術のためという感じ。それから、京都という街だから、すべてにそういう雰囲気がある、と。僕の育ったところの近くにあったのは建仁寺。建仁寺というのは、京都の禅宗の五山の一つですかね。それで、そのなかに、(俵屋)宗達の《風神雷神》(17世紀前半)があった。あなた京都は知ってます？

池上：近くには住んでおりますが。

堂本：住んでいるの？

池上：神戸なので。

堂本：あ、そう。神戸。

池上：近いことは近いです。

堂本：そうするとね、どこがいいかね。ちょうど、東山安井通りから建仁寺の園内っていうの？ それを斜めに通過した所に祇園町があったの。それを通過していくと、京都の中心の、映画館なんかがある繁華街に出るわけですよ。だからそこをしょっちゅう通過して。

—電話のため一時中断—

て。それで、お爺さんが大変な趣味家だったんだ。趣味家だから、遊び上手でもあったんだろうね。それで、漬したわけだ。これは僕が話を親父から聞いたりしたんだけれども。それで路頭に迷って。男が4人で、女が5人兄弟なんだ、僕の伯父・伯母はね。

池上：親御さんのご兄弟ですね。

堂本：そう。それで、その中の三男坊が印象で、四男坊が僕の親父なの。それで、この二人が再建するわけよ。

池上：では、ご苦労されて堂本家をつくりなおすわけですね。

堂本：そう。再興した時に、これは堂本印象のヒストリーになってしまうけれども、龍村織というのがあるでしょ、京都に。龍村織のデザイナーになるわけよ、伯父は。彼がデザインした作品は、どんどん右肩上がりにいくわけだ。ところが、僕に祖母がいて、祖母ということは、印象の母。印象の同僚はみな、美術学校に行っていてね、大した絵描きじゃないけれども、たぶん。それで、母親が息子の印象に、「あなたも絵が描きたいんじゃない」って。「もちろん描きたい」と。「ただ、私がそっちに専念したら、明日から飯は食えないですよ」と。そうすると、祖母は、それを承諾するわけ。それで伯父が描いて、一回目の文展か帝展かで、落選するんだよ。その時、福田平八郎も落選しているわけ。そして、その次から、二人とも入選した。だから、福田平八郎と堂本印象はいいライバルである、と。そういうこともあるんだね。これは、誰も知らないようなことだけどね。だから堂本印象というのは、デビューは遅いんですよ。35歳くらいかな、確か。それで、ちょっと待って（印象の画集を取りに行き、戻ってくる）。これが、伯父が描いた親父（印象の父）の肖像だよ（《故父》、1924年）。これは何年だ。

池上：1924年となっていますね。では、このお爺様が、遊び上手で（笑）。

堂本：そう、遊び上手。だからお爺さんがね、この時代にこんな格好しているわけですよ。

池上：非常に伊達者な感じですよ。

堂本：そう、伊達者なの。

池上：狐の襟巻きをされて。

堂本：これなんかは、印象自身の創作かもしれない（1924年作の《坂》を示しながら）。彼は、6歳の僕にベラスケスをくれるくらいだから。アンリ・ルソーだとか、いろんなものを勉強しているはずよ。だから、それをうまく盗むというか、活用するのかもしれないし、実際にこういう場所があったのかもしれない。だけど、いずれにしても、彼の絵のエスプリは、こういうとこなんですよ。

池上：非常に、ハイカラな。

堂本：それで、彼が（堂本家を）再興してくれて、龍村を辞めて、純粋に絵描きになっていったのが、このへんですよね。それで、これが一回目の入選だ。

池上：はい。この前に一度落選を経験されて。

堂本：そう、一回落選したんだ。そういう雰囲気の中で僕は育ったんだ。だから、僕は荒川に、単純に「おまえ、偉いよな。何でもないところから自ら絵描きになって」って。僕なんか当然なるべくして（なった）。だから、いろんな良い面も悲しい面も（見てる）。画壇のいやらしさとか、美術学校もそうだけどさ。ね？

池上：（粟田を見ながら）深く頷いています。

堂本：そうでしょ。そういう部分を全部見てきたわけだよ。それで「創造美術」というのができて（注：創造美術は1948年1月発足）。あ、これは飛びすぎたな。その後、僕は舞鶴にいくわけよ。

池上：そのお話もお聞きしたかったのでお願いします。京都市立美術工芸学校（注：通称美工、現在の京都市立銅駝美術工芸高校）にご入学されますが、当時は12歳で絵画科に入ることができたのですか。

堂本：そうだったかな。僕らの時代というのは無茶苦茶なんだよ、戦争中で。まず、卒業式がない。そして、入学式もない。それから、学校で15歳まで勉強して。その後は軍需工場だったよね。そして、戦争が終わったのは、17歳半ばだったんじゃないかな。僕は3月生まれで、戦争が終わったのが8月だから。

池上：学徒動員をされて。

堂本：そう。だからね、たくさん体験しているでしょ。そこで面白いのが、僕と同じ年なのがジャスパー（・ジョーンズ）（Jasper Johns）なんだよ。ジャスパーともその話をしたことがあるのだけれども。あいつは海軍の水兵で、横須賀に行っていた。（注：実際はジョーンズ1930年生まれ）

池上：仙台にもいたことがあります。

堂本：神奈川県。あれは何とあったかな。今、航空母艦が入ったりするところ。そこで、彼は読売のアンデパンダン展をみて、絵描きになるんだよ。

池上：意外なところで繋がっているんですね。

堂本：そうなの。同じ年で。イヴ・クライン（Yves Klein, 1928～1962）も同じ年なんだ。ブルーの作品の。だから、片方は戦勝国で、もう片方が敗戦国でも、社会的ニーズというのは同じなんだよね。僕が非常に面白いと思うのは、政治家でも、ルーズベルトがいた時代ね。ド・ゴールがいて、日本には吉田（茂）がいて、ドイツにはアデナウアーがいて。今はどこの国にも（そういう大物は）いないでしょ。画壇だってそうだよな。一番偉いのが平山（郁夫）さんだものね。あの人は、僕の一つ下だけどね。あの人は院展だけどね。僕は日展でしょ。その時、学校改革が起こったのが、アメリカに占領された直後なんだよ。それで、京都の美術学校でも、偉い先生方が全部首を切られるわけだよ。GHQの命令で。アメリカは先生も出席率が良くなかったら駄目なんだよね。ところが、（日本の）美術学校の先生なんて、1ヶ月に1回くらい来るくらいで、もう学生には先生なんていないわけだよ。それで、全部（首を）切られたわけ。恐らく京都は文化都市だからという理由で、米軍の中でも選りすぐりのインテリ層が派遣されて、美術学校に進駐した最初のジェネラル（将校）も共産主義のシンパだった。それで中井宗太郎とくっついて、彼（中井）はGHQの後押しで学校改革をするわけだ。そういう複雑な背景がある。それで、（中井が）衆議院議員になったもんだから、創画会（注：創造美術の意）という美術団体を出て。その京都の先導衆をやったのが上村松篁であった、と。東京には山本丘人とか色々いたわけだ。僕は、それを悪いとは思わない。日展の非常に民衆的なあれ（性格）からいくと、そういうことが起こってもいいだろうと。だけど、変わっていく人たちは、本当にそれだけの思想を持っている

人なのか。これは、その時僕は20歳前後の時だけれども、大変な疑問だったね。あの人たちは、制服を変えただけじゃないか、と。僕の友達が一番仲の良かったのが、京都の麻田鷹司っていうんだよ。それから、ほぼ同級生に近いのが加山又造。加山もそっち（創造美術）に行ってしまうわけ。みんな創画会に行ったんだ。創画会の人はもう、「私は新しいのよ」っていう感じで、わりに軽薄な。（注：この時点ではまだ創画会は創造美術という団体名だった。その後1951年に新制作協会日本画部、1974年に創画会と名前を変える）

池上：その「新しさ」ばかり言われること自体に疑問を持たれていたのですね。

堂本：そう。だから、昨日まで竹槍でやってたやつが、ぱっと日本は変わるわけだ。変わるための再創造というのは、僕は必要だったと思うけども。人間というのは、精神的な内容は変わらずに（そうした再創造が）できるはずがないのだけど、日本の敗戦という失われた60年間は、そういう身代わりがあるだけで（今日まで）きてしまったわけよ。美術だけじゃなくて。それが今日の我々が持っている、大きなプロブレムとなっているわけでしょ。だから、政治も含めてすべては全部くっついてるんだけど。それで、麻田、加山、上村松篁、秋野不矩、みんな（創造美術に）行ったわけだ。しかし、僕は動けないんだよね。まず、日展の小野竹喬にも習っている。伯父貴は日展でしょ。だから動けなくて。そんな人ばかり日展にいるわけ。麻田鷹司と僕は、大親友だったんだよ。クラスで必ず1位か2位を取ったのはこの二人だったわけ。その片割れが創画会（注：創造美術の意）に行ってしまったわけだよ。僕は鷹司に「どうしておまえ、そんなところに行くんだ」と言ったら、彼が「馬券売り場があるとする。日展という馬券売り場にはわーっと人が並んでいる。隣には新しい馬券売り場が空いている。わしは、そっちに行った」と。だから、「おまえはそんな男か。僕は行かない」と。そこで激論になるのだけど。だから彼が出世を描いた時に、僕は日展で特選取った時期なんだよね。そういうことがあって、それから月日がたって、僕は幸いにも、1952年にヨーロッパに行くでしょ。ヨーロッパに行った1952年にはサンフランシスコ平和条約ができて。

ところで、うちの伯父貴は独身なんだよ。結婚してないわけ。ひとつには、家が潰れて、伯父は再興するのに忙しくて、結婚できないままだった。片方には、（伯父には）結婚について自分の美学があったんだと僕は思う。そうして、僕は独身の伯父と同じ家に住んでいて。僕はこういう人間で、アンテナをいつも張っているから、だいたい日本の国内の動きはわかるよね。美術界だけじゃないですよ。それでいよいよ、「僕らは、外国に行けそうだよ」と伯父にいうわけ。おそらく、正月に言ったんじゃないかな、52年の。お雑煮で祝いながら俺が話したんだと思う。「そうか。じゃあ、お前が全部リサーチしてこい」と言うわけ。それで、5月に行くんだけど。その間に僕がしたことは、リサーチだけではなくて。伯父貴が非常に親しくしてもらったのが、朝日新聞の創立者なんだよ。村山長挙（むらやまちょうきよ）っていうんだ。（注：長挙は朝日新聞の創立者である村山龍平（むらやまりょうへい）の娘婿）その彼が吉田茂と親しくて。それで吉田さんはその当時、内閣総理大臣にもなっていたんだな。そして、マッカーサー元帥がいて、（マシュー・）リッジウェイ（注：Matthew Bunker Ridgway。マッカーサーの後任として1951年4月から1952年4月までGHQの第2代総司令官を務める）という人がいて。吉田さんが、GHQのジェネラル達に何かプレゼントをするというので、絵をあげるわけね。その絵の依頼を、吉田さんが朝日新聞の村山さんを通して依頼してきて。（印象は）2回くらい（絵を）あげているんですよ。

池上：印象さんが描かれた絵をプレゼントとして贈られたんですね。

堂本：そう、（伯父が）描いた絵を。屏風だよ。それがあったので、いよいよヨーロッパに行けるよ、となった時に、村山さんというか朝日新聞が、堂本印象を特派員にするわけ。

池上：そういう繋がりがあったのですね。

堂本：それで行けたんだ。そして、伯父貴一人では悪いというので、俺は鞆持ちとして同行したんだ。その時はほんとに、独身の伯父と僕とで面白かったよね。金がないにかかわらず。こんなに楽しいことはない。金を使うだけでいいんだもん、6ヶ月の旅行で。彼は大きいお札でぼんと持ってるでしょ。それで帰ってきたら、お釣は全部ホテルの引き出しに入れてあるわけだ。僕はそこからもらって(笑)。そういう楽しい思い出があって。

池上：では、特派員という形で行かれるわけですが、特に何かをやらなといけないというわけではなかったのですか。

堂本：いや、書いていた。

池上：書いて、レポートにして提出するというお仕事ですね。

堂本：全部書いていた。いろんな本があるよ、朝日のね。その時にすごい人たちが伯父のサポーターになったんだ。加藤周一さん。それから、森有正さん。そういう人たちがみんな、パリにいたんだよ。他には、荻須(高德)さんがいたな。あと、藤田(嗣治)さんと伯父は非常に親しかったな。それでパリの藤田さんのアトリエにも行ったし。いろんな関係があって。僕は鞆持ちで行ったんだけど、1952年の当時、パリには日本料理屋が一軒しかなかったんですよ。それは「ぼたん屋」といって、モーツアルト広場の124番だったかな。そこに全部来るわけ、日本人が。

池上：そこに行けば、いろんな方に会えるのですね。

堂本：会うというか、半分はホテルになっているわけ。あれはホテル・レストランなんだよね。主人が日本人で、奥さんがフランス人。そこにいたのが、土方定一さん(注：1904～1980年。美術評論家。1951年、神奈川県立近代美術館初代副館長就任。1965年館長就任)に、田村泰次郎さん(注：1911～1983年。小説家。『肉体の悪魔』、『肉体の門』などが代表作)。あなた知ってる? 『肉体～』の。知らんだろう。若すぎる(笑)。それから、丸岡明という能楽の偉い先生。それと、船戸洪吉という毎日新聞の人。その当時ね、三大新聞は、読売は海藤(日出男)、朝日は小川(正隆)、それから、毎日船戸。その3つが争っていた、日本では。それで、朝日はルーヴル美術館を持ってきて、《ミロのヴィーナス》がやってくる。読売はミロ展。毎日新聞はやることがないから、そこでやったのが日本現代美術展だ。みんなこうなんだよ。これはきっと君たちの役にたつよ。ほとんどみんな知らないから。それで、三大新聞がそれぞれ(展覧会を)やって。三大新聞があんまりにも競争したもんだから、今の悪い癖がついている。外国の作家や美術館を呼んで、全部自分(新聞社・美術館)でペイ(支払い)してしまう。一番悪い癖をつけたのが、国立西洋美術館。高階(秀爾)はもう館長をしていたのかな。それから、なんとかコレクションという、アメリカの有名な。

池上：バーンズ・コレクション。

堂本：そう、あれが来た時(1994年)に、読売が悪いことをした。読売が全部金を出した。それを、高階が嘆くんだけれども。例えば、今はピカソ展がきているでしょ(「巨匠ピカソ 愛と創造の軌跡」展、国立新美術館、2008年10月4日～12月14日)。あれは、ピカソ美術館の修復のためにきているんだよ。それで作品が邪魔だから、全部送り出している。その間にペイしてもらって、美術館を直すわけ。日本には、残念ながらコレクションがないから、現ナマを出さなくてはならない。それが弱いんだよ。

池上：代わりに出すものがないわけですね。

堂本：ないわけだよ。あるんだけど、例えば、法隆寺の百済観音なんかを出すと、ああいう乾漆のものは風土が違うわけ。だから、どうしたって駄目なんだね。それで、パリに52年にお供して行って。伯父のことは、もう面倒臭いから加藤周一さんとかああいう人たちに渡してね、「頼む」って。それで、僕は一人でパリに残るわけ。そして、パリのグランド・ショミエールという研究所に行って。その時分、研究所に菅井（汲）がいた。今井俊満もいて。

池上：油絵の具で何かを描かれたのは、それが初めてですか。

堂本：うん、初めて。それで研究所にいて、日本画の絵の具といたって通用しない、やっぱりあちらはチューブ（の油絵の具）でしょ。しかも、僕に与えられた時間ってというのは4ヶ月くらい。いや、3ヶ月しかなかったわけよ、パリにいる時間は。その時にいたグロメールという教授が、菅井と僕を並べて、「お前ら、フランス語ができないのなら、即帰れ」って言われたんだよね。そりゃそうよ、誰も（フランス語が）できないんだから。

池上：菅井さんや今井さんも、その時はまだできなかったんですか。

堂本：できない。まあ、「にんじんください」、「コーヒー一杯」というのはできるよね。だけど、芸術論とかそういうのは、できっこないでしょ。だから「お前ら、早く帰れ」と言われたのは覚えている。グロメールというのは共産主義だからね。そんなことがあって。ところが僕は、その時に近代美術館で遭遇した作品は全部知っているわけだよ。伯父がいたから、画集で見っていたんだ。「ああ、あれがこれか」ってね。近代美術館はおおらかというか、今のポンピドゥーが出来る前は小さな美術館だったわけね。それで「これが芸術だな」と思ったのと、もう一つ強烈なのは、ローマのシステーナ礼拝堂のミケランジェロの天井画。あれを見た時に「日本の画壇なんてクソ食らえだ」と思って。忘れもしないヴァチカンの広場。柱がずーっとあって。太陽の光で（柱が）真っ白で、青い空が。それで、システーナ礼拝堂に入ったら、かーっと暗くて、ふっと（上を）見たら、天井があるのよね。アメリカ人がよく好む「グレート」って言葉、「本当にグレートといたらこれだな」と思ったよね。それで、もやもやとしたものも吹き飛んで。強烈だったね。過去を全部切っ飛ばしたい（と思った）。

栗田：日本画の絵の具は持ってきたんですか。

堂本：まあ、それは後で（笑）。まあ、そんなことがあって。それで、伯父貴が日本に帰ることになって、僕は「帰りたくないなあ」と思って。（パリには）今井がいる、菅井もいる。今井や菅井だけでなく、（ピエール・）アレシンスキー（注：Pierre Alechinsky. 1927年～。コブラの創設メンバー）とか、みんないるわけよ。それで、大体同年輩でしょ。なんでそれで鬱陶しい日本に（帰らないといけないのか）。しかも僕は日展ですでに二回特選を取ってるんだよね。緋毛氈が引いてあるわけ。帰ったらそれに乗らなきゃいけないわけよ。「嫌だなー」と思ったけれども、伯父貴を連れて帰るのが僕の義務であるというので、（日本に）帰るんだよね。それで帰って、親父が東京まで迎えに来てくれて。その夜、二人で泊まっていて、「俺はパリに行く」と言ったら、「お前、今帰ったとこじゃないか」って怒られたんだけどね（笑）。それで、留学生試験を受けるわけ。大義名分がなきゃ行けないわけよ、もう。家庭的に。だから、留学生試験に受ければ、文句言うやつはないだろう、と。すると、受かっちゃったんだよ。

池上：それはフランス政府の留学生試験ですか。

堂本：そう。でも私費留学生よ。

池上：私費であっても、当時は試験に受からないと行けなかったんですね。

堂本：そう、それがないとビザは下りない。それから、それ（ビザ）があっても、保証人がいないと行けない。当時は保証人がなきゃ駄目なんだよ。

池上：フランスのどなたかに、保証人になってもらうんですか。

堂本：そう。それは、社会的にきちんとしている人。だから僕の場合は、ソルボンヌ大学の教授だったけど、そういう人がお墨付きをくれなきゃ行かない。それで留学生試験を受けて行くんだけどね。それでさっきの君の質問だ。僕のやってたことは日本画でしょ。その時はやはり日本画の誇りみたいなものを持っているからね。それで材料はね、船だと、神戸からマルセイユまで50日かかる。だから大きなケースに日本画の絵の具を入れて下宿屋に行った。下宿屋はフランス人の家。（アルマン・）オーシュコルヌ（Arman Hauchecorne）という名前を知っているかな？ 京都の（関西）日仏学館の館長もしたことがある、神戸の領事をした人なんだけど。その家に下宿して、また研究所に通いだすわけだ（注：1955年の渡仏時に通ったのはグランド・ショミエールではなく、エコール・デ・ボザール。パリ国立美術学校）。それで、もう一つ強烈なのが、ファルギエール（注：シテ・ファルギエール（Cite´ Falguie`re）。エコール・ド・パリの画家達が多く居住したアトリエ長屋）。（シャイム・）スーチン（Chaim Soutine）や（アメデオ・）モディリアーニ（Amedeo Modigliani）がいたアトリエの近くなんだ。そこで、日本から持っていった和紙を、日本画よろしく台に貼って、ドーサ（注：ミョウバンを膠液で溶いたもの。滲み止めに使う）を引いて、やろうとしたら、乾燥が猛烈にきた。紙にぱーっと皺がよるわけ。それで研究所に行くと、みんなこう（油絵の具で）描いてるでしょ。それで、その時期に僕が遭遇したのは、サム・フランシス（Sam Francis）なの。

池上：同じ研究所におられたのですか。

堂本：研究所じゃない。彼はもうデビューしていた。研究所だと、もう鼻クソみたいなやつばかりしか残ってない。僕はだいたい美術学校も嫌いだったけどね。それでサム・フランシスとか、（ジャン＝ポール・）リオペル（Jean Paul Riopelle）とか。サムはアメリカ人で、リオペルはカナダ人。それから、ちょっと離れたところで、（アントニ・）タピエス（Antoni Ta`pies）はスペイン人。（カレル・）アペル（Karel Appel）はオランダ。それから、アレシンスキーはベルギー人。みんな一緒だった。僕にとって一番強烈なインパクトがあったのは、サム・フランシス。どうしてサム・フランシスだったかということ、サム・フランシスは、西海岸の作家なの。あなたはアメリカを知っていると思うけど、アメリカというのは変な国でさ、人種の問題もあるけれども、東と西が完全に対立しているんだよ。でしょ？

池上：はい。遠いですね。サム・フランシスは西出身で。

堂本：そう。サムと僕とは、ほとんど最初に会っている。知ってる？ こんなのあるんだよ。これが、僕がパリの研究室で最初に描いた油絵。

池上：これなんですね。

栗田：これが最初の。

堂本：最初の油絵。そして（写真を見せながら）ここに菅井がいる。それで、これがサム・フランシス。これがサムのアトリエ。それでサム曰くね、僕はその時分アメリカの東西の問題についてそんなに知らなかったんだけど、サムは「僕はカリフォルニア人で、一番近い国は日本だ」と言っていたんだ。太平洋を越えたら近いでしょ。「ニューヨークは遠い」と言った。

池上：（この写真には）サム・フランシス夫妻と書いてありますね。

堂本：そう、当時はその人が奥さんだ。ムリエールって言ってね。彼女はアメリカ人で、素晴らしい女性だった。サム・フランシスの白と黒の絵があるでしょ、ホワイト・ペインティングという。金が無かったんだよ。だから、白と黒（の絵の具）しか買えなかった。その絵の具代を出してやったのがその奥さんなんだよ。その奥さんは、アメリカ大使館の、タイピストだった。まあ、いろんなことがあって。僕がサムに惹かれたのは、（サムは）「ヨーロッパ人は主張が強い。いい面もあるけど、主張が強くて、コンセプトを持っているのが西洋人だ」って言うんだよ。だから絵画においても押し出してくる。ところが（サムは）、「東洋は引きだ」、というんだよね。だからサムの絵は「引き」でしょ。そういうものが彼との共感を得たところだろうね。だから僕は今でも、ある程度のヨーロッパ好きではあるけれども、今日になるとあまりね。もうそんなに、学生時代とか若いときのように、情熱的に向こうに傾倒するということとはなくなって。だからやっぱり、日本の美学に帰っていかざるを得ないということ。どうしてそういうことが起こったかという、サムやアペルもいたかな。リオペルとか、ジョアン・ミッチェル（Joan Mitchell）とか、すごく親しかったわけよ。それで、モンパルナスにドームという喫茶店があって、前に、ロトヌヌがあって、こちらにクーポールがあって、ロダンのバルザックが立っている。向こうは、アーティストが集まる場所だ。（アルベルト・）ジャコメッティ（Alberto Giacometti）は、ほとんどロトヌヌのカフェに座っているし。僕はジャコメッティもよく知っていたけど。そしてみんな金がないわけよね。僕も下宿屋もね、寒いでしょ。こう氷がぱーっと、ウィンドウに氷柱がさがるんだよ。仕方がないから、電熱器買ってきてつけたら、ショートしちゃうわけ。どうしてかという、40ワットのリミットがあるわけよね。それで家にはいられないから、みんなカフェに行くわけ。それでカフェで暖をとるんだよ。

池上：では、やむにやまれず。

堂本：そうなんだよ。

池上：遊びに行っていたわけではないのですね。

堂本：遊びじゃない。そうすると、カフェのテラスでは、夜中の12時半までは電気がついているわけ。フランスの法律では、乞食が来たときに、水一杯は出さなければならない。そういう中で、僕たちは育てられたわけ。それで、サムなんかとよく話したんだけど、第一次大戦が1918年に終わった時に、我々の先輩は何を残していったか、と。シュルレアリスムであり、ダダイズムなんだ。そして、第二次大戦で犠牲を払って、やっと今、このテーブルに居ると思う。僕たちは一体何をすべきか、というのは最大の問題だった。戦勝国の若者と敗戦国の若者が一緒にいて、それを言っているんだからね。

池上：戦争が終わっていないと、ありえない光景ですよ。

堂本：そう。だからこれが大きな、僕の現在まで支えられている（経験だ）。

池上：そういう芸術論を戦わせていく中で、アンフォルメルが。

堂本：いや、それはね、また別。

池上：別ですか。

堂本：それは別。一部。それで僕は、タピエスに変な質問した。タピエスは非常に伊達者で、僕は一番好きでね。タピエスとは、パリの画廊でも、ニューヨークの画廊でも（一緒だった）。僕も契約で、あいつも契約で、彼はナンバー・ワンで、僕はナンバー・ツーなの、いつも。

池上：何がですか。

堂本：売れ行きが（笑）。それでタピエスに「あなたに一つ疑問があるんだけどね。どうして生きてるの」と聞いたのよ。それには彼はぎょっとしたよね。「どうしてそんな質問をするの」。「スペインは内乱があったろ」って。「フランコがいて、あの時、若人はほとんど死んでいった。お前はどうして生きてるんだ」と。彼は7つ上なんだよ。そうすると、当然（レジスタンスを）やってる。

池上：レジスタンスに参加しているはずの世代ですよ。

堂本：そう。そうしたら「ありがたいことに、自分は結核で、サナトリウムにいたんだ」と。僕は14年パリにいたんだけど、歴史とかそういうものの繋がりが（あったんだ）。だから僕はパリの風景を写生した覚えはない。それと、日本に帰ってきた時に、これはもう、かなり大きい理由で。ちょうど湾岸戦争の一番最初（第三次中東戦争）が起こった。まだ生まれてないよな。

池上：はい、まだ生まれておりません。

堂本：最初の湾岸戦争のことは今でも（覚えている）。本当に一番最初の頃。その時はもう大変だった。日本にいる親父はパリには米がないだろうと送ってくれて。でもその米にはコクゾウ虫がわいてでるような時代なんだよね。それから、メディアが怖いのは、第一次大戦の時に使った写真を、日本の記事に載せているわけ。だから、コンコルド広場に戦車が並んでいるわけ。そんなことは現実にはなかった。だからメディアって、それで飯食っているから仕方がないけれども、やりすぎというか、やらせが随分あった。それでどの辺まで話したかな。

栗田：タピエスと画廊で1番と2番というお話でしたけど。

堂本：そうそう。そういう経験があったわけだ。

栗田：どういう風に契約に至ったのですか。

堂本：契約というのは、おかしいんだよ。（ポール・）ファケッティという画廊（Galerie Paul Facchetti）があったんだけど、もう無くなったんだけど、知ってる？ 知らないだろう。

池上：ポロックの個展をいち早く開いた画廊でしたよね。

堂本：そうそう。これはイタリア人でね。家具屋なんだ、実家はね。小さいおじさんでね、だけどなかなか勘がいいんだよ。それが画商をやっていた。随分早いよ、（ロドルフ・）スタドラー（注：Rodolphe

Stadler. Galerie Stadler のオーナー) よりも早いんだから。それでファケッティがグループ展をやることになって。それで、僕も出してくれと言われて。なぜ僕に出してくれと言ったかという、ミシェル・タピエ (Michel Tapié) っていう人がいるでしょ。あれを具体と提携させたのは、僕が仕込んだんだけど。それで、タピエが具体の雑誌をだす時に、パリの作家に、原色カラーの写真を送ってくださいと、吉原 (治良) が頼んでくるわけ。それで、その写真をうつすにあたって、ファケッティは非常にテクニシャンのカメラマンだったわけ。そこで僕の作品を持ち込んだわけ。サム作品もみんな持ち込んで。そうしたら、その時にファケッティが、「これは一体誰の絵だ」と言った。僕は無名よね。「僕のだ」って。「ああ、こんな絵を描くのか」と言われて、それで「次のグループ展に出してくれ」って。それでグループ展に出して。僕は当て馬だったのよね、彼にしてみたら。ノエルというフランス人の絵描きを出したかったわけ。全部で5人ぐらいのグループ展やって。僕の絵が一番に売れちゃって、それでデビューするわけ。

池上：では、最初はファケッティだったのですね。スタドラーではなく。

堂本：一番最初はね。おかしいだろ、本当に。それで、ファケッティで出して。僕の出世とはどうだろう。これは是非、声を大にして言ってほしい。誰も知らないから。どうしてかという、堂本という、美術家の名家であり、金持ちであり、いい男である (笑)。(君は) 笑ってるけど。

池上：同意の笑いです (笑)。

堂本：三幅対なんだよ、僕は。だから敵がものすごく多いわけ。

池上：そうなんですか。

堂本：ものすごく多い。

池上：やっかみのようなものですか。

堂本：僕はこの展覧会 (注：2005年の堂本尚郎回顧展、京都国立近代美術館と世田谷美術館で開催) をやってはじめて市民権を得たって言ったくらいなんだから。まずは、東京人ではなく関西人である、と。これはやっぱりすごいでしょ。だから、上野と京美と言うと、全然 (扱いが) 違うもの。僕はくそくらえていってるけどね。だけどまあ、そうだったのよ。それで、いつもそういう風に、僕は生まれているわけよ。そしたらある日パリで、これもおもしろい話だけどね、下宿していたオーシュコルヌという家ね、さっき言ったでしょ。お父さんがフランス領事で、神戸の領事の資格のある人で。息子が、ジャン=ピエール・オーシュコルヌ (Jean Pierre Hauchecorne) といって、京都の (関西) 日仏学院の教授でもあった。それに妹がいて、ギメ美術館の図書館員だったの。僕はそこに下宿しているから、オーシュコルヌ・ファミリーがいるわけなの。するとある日、彼女が仕事から帰ってきて、「堂本、アルバイトしたいか」と言った。「なんですか」と聞いたら、「ある雑誌社に頼まれているんだけど、雑誌の編集者に会ってらっしゃい」って。1956年くらいかな。56年とは、初めてヨーロッパやフランスが、東洋に意識を持つ (時期だった) わけよ。それまでは僕なんか安物のモンパルナスの映画館行くと、ベトナム戦争の映画があるんだよね。日本がヨーロッパと戦争して、日本の飛行機が、ヨーロッパの飛行機を落とすと拍手喝采。ベトナム人がいっぱいいるわけだ。だから東洋がまだ、日本人とかベトナム人とか中国人とか全然わからない時代。

池上：区別してないような時代ですね。

堂本：それで、フランスで東洋人を軽蔑して言う時には、「シノワ」って言うんだよ。それで「東京は北京のどこにあるの」って言われた。

池上：そんな時代だったんですね。

堂本：56年よ。生まれてないの？

池上：生まれていませんね。

堂本：そんな時代に、フランスは初めて東洋、特に日本に目を向けようとした。というか、日本の生産力というのに気がつくわけだ。ソニーのトランジスタができたりして、色々な時代ですよ。だから、ヨーロッパというのは、それぞれに植民地政策をやっていた国だから、ものすごくそういう鼻はきくよね。そうしたら、その編集部は旅行エージェンシーの編集部だったわけ。それでいよいよフランスから日本にツーリストを送り込みたい。それにあたって、この小説の挿絵を描いてくれ、となったわけ。それで原稿わたされて。「原稿？なんやこれ」って。そして高階に電話して、「これ読んでくれ」と言うと、高階が読んでくれて。そして挿絵を描くわけ。

池上：どういのお話の小説だったんですか。

堂本：覚えてないよ。

栗田：挿絵はその小説に合ったものを描いたのですか。

堂本：挿絵はね、もちろんそう。だから、文が読めないと駄目だから、高階大先生が、その時分まだ学生だからね。彼が全部読んでくれて、描いて提出したら採用されるわけ。採用されて、一日たったら電話がかかってきてね。その編集長が「私のミスで、実は、あなたに依頼した時に、あと4人の日本人に依頼した」と。そうしたら、「あなたのを採用したら、クレームがついたから、使うわけにいかない」と。だから「ついては、その原稿料も払いたいし、とにかく事務所にきてくれ」と言われて行って、5,000円かなんかももらったんだろうね。その時は、僕はいつも寝坊でタクシーに乗って行ったから、もう5,000円とっくに飛んでんだよね(笑)。そんなことがあって。(その編集者は)金髪の絶世の美人だった。そのレディーが、「あなたには大変悪いことをした。私に出来ることは、何でもやってあげるから」と。フランス語が出来たら、「ツバメになりたい」と言いたかったんだけど(笑)。ツバメって単語知らないから。それでモジモジしていた。そうしたら、彼女が「サロン・ド・メ (Salon de mai) っていう展覧会があるのを知っているか」って言ったんだよ。登竜門だからね、「もちろん知ってる」と。「出したいか」って言うのよね。「もちろん出したい」。「それじゃあ、作品はあるか」と言うんだよ。作品はある。僕はメゾン・ドゥ・ジャポン (注：大学都市 (Cite ´ Universitaire) の日本館、Maison du Japon) にいたんだよ。メゾン・ドゥ・ジャポンっていうのは、これよね (アルバムの写真を見せながら)。高階とか、芳賀 (徹) とかみんなここにおったんよ。その時分は日本画やめて研究所入ったりしてるから、せいぜいこのくらいの大きさの作品が10枚くらいあったかね。そうしたら、「作品を見にいくから」と言われて。その編集部の絶世の美人が、ある紳士を連れてきたから、僕はひざまづいて僕の絵をひっくり返っているのを見せて。そのジェントルマンは、バーバリーのレインコートを着て、白いひげを生やして。ここに出てるかなあ (アルバムを探しながら)。大変な人だったんだけどね。ここに高階がいるでしょ？

池上：あ、はい。

堂本：これ、マルロー（Andre ´ Malraux）よ。これは小澤征爾。

池上：これですか。

堂本：征爾が賞をもらう前に、家へ来ているんだよ。そんなことがあってね。そうしたら、その紳士が「悪くないな」と言うんだよね。それで（彼が）帰るときに、「私はこういう人間だから」って（名刺をくれた）。向こうの名刺は銅版で刷ってて、大きいんだよな。それで見たら、「ジョルジュ・サル（Georges Salles）」って書いてあるの。僕の親友で、フランスの海軍武官をやっていた日本語のできる人がパリに帰っていたから、その人に電話して「おい、ジョルジュ・サルという爺さんがきたけど、あれ一体誰かな」。「そんな人がお前のところなんかに行くはずがない」と。「だけどここに名刺がある」。「何の用事で来た」。「こうこう、こういうことで来た」。「そうか。それは誰か知っているか」。「いや、だから聞いているんだよ」。「ルーヴル美術館の館長だよ」。ルーヴル美術館の館長というのはフランス人、全フランス美術館のトップ。それが、あとからわかったけど、（ギュスターヴ・）エッフェル（Gustave Eiffel）の孫なんだよ。その人が「悪くないね」と言って、次に誰かをよこしますと言って、出てきたのが（ベルナル・）ドリヴァル（Bernard Dorival）なんだよ。パリの近代美術館の館長してた、高階の先生だよ。で、ドリヴァルが見て「いいね」って。その次にコミッティーの人がきて。そのコミッティーが、（ジェラルド・）シュナイデル（Gerard Schneider）というスイス系フランス人の絵描きね。向こうの人は洒落たいい方するんだよね。「近いうちにあなたはインヴィテーションを受けるであろう」って（笑）。

池上：素敵ですね。

堂本：そうなんだよね（笑）。おめでとうって言って、すぐ帰るわけ。それでその絵をサロン・ド・メに出して。これはまた傑作なんだ。ずっと、これは全部に続くからね。展覧会って言ったら、値段書くだろ。15万円って書いたんだ。

栗田：それをご自分で。

堂本：そう。

池上：15万フランで。

堂本：15万フランで。アンシャン・フランだよ。オールド・フランで。そうしたら、ある人から電話がかかって。それで「あなたに興味があるんだけど。これから行くから」って。私はこの時黙っていたけど、よれよれのパーバリーを着た人が、こんなに髭を生やして、カメラをぶらさげて入ってきて。「興味がある」って。とにかく、「3万なら買う」って言うんだよね。「15万は高すぎる」って。それでまた、名刺置いていって。こんなの。

池上：大きい名刺ですか（笑）。

堂本：それは（ピーター・）ギンペル（注：Peter Gimpel、ギンペル・フィルス（Gimpel Fils）画廊のオーナーの一人。兄のチャールズ（Charles）との共同経営）だったんだよ、ロンドンの。それでその時はもう僕はサムと友達だったから、サムに電話して、「おい、ギンペルってやつが来てな。けしからんよ。俺の15万の作品を、3万だって。どうしよう」って。（サムは）「文句を言わずに売れ」と言うんだよ。それでギンペルに「気が変わりました」と言ったわけ。それが、ロンドンに行ったらすぐ、売れたわけ。僕のデビューはこうだったわけ。

池上：その挿絵自体はボツになってしまったけれども、それが、もっと大きなチャンスにつながったということですね。

堂本：そう。だからもしも、ボツにならなかつたら……

池上：もう、そのままだったかもしれないわけですね。

堂本：そのままだった。せいぜい原稿料もらっておしまい。

栗田：それはどういう絵だったんですか。

堂本：あんまり、あれ（覚えていない）なんだけどね。

池上：サロン・ド・メに出した絵というのは、ここ（2005年回顧展図録）に出ていますか。

堂本：最初のほうに出ていたね。「よく（回顧展に）こんなもん出すね」と言われて。2点くらいあるよ。

池上：これ、渡仏されてからは、こちら。

堂本：そう。これこれ。

池上：これですか。（《作品》1956年、2005年回顧展図録の2－01）

堂本：うん。だけど、この絵じゃないよ。

池上：これに似た系統。

堂本：そう。

池上：まだこういう、ちょっとうねるような絵の具に移行する前の。

堂本：僕の絵というのは、全部自然なんですよ。日本で自然主義なんて、面白くないかもしれないけど。でも自然というのは、拡大解釈したら宇宙までいきますからね。

池上：こういう系統の絵は、（画廊に）買われてということですよ。それから、こちらのように、もう少し筆触が激しくなっていくような、こういうタイプの絵に。（《タンシオン・デスプリ》、1956年。2005年回顧展図録の2－02）

堂本：それは前の。それは全部水絵なんだよ。

池上：あ、こちらはまだ水彩なんですね。（注：作品リストでは油彩・カンヴァスとなっている）

堂本：うん、水彩でもないけども。グアッシュというか。ところが僕は、岩絵具を持って行ってたから、混ぜているかもしれない。

栗田：岩絵具も入っているかもしれない。

池上：それは、面白いですね。

堂本：だからね、結論として、さっきの河北倫明の話じゃないけど、僕の場合は、使えるものは全部使ってしまう、なんだよね。白髪（一雄）じゃないけど、まあ白髪だと足を使う。僕は足は使わないけども。まあどう考えても僕は、西洋画ではないしね。だから、どうしても日本の洋画壇では受けないわけ。面白い例があるのだけどね。ある有名な、山田正亮という絵描きがいるんだけどね。僕が山田正亮にシンパシーを持った理由を教えておこう。僕なんかから見たら、（彼は）王道の人間だよ。でも僕は）いつも百パーセントで描けた。だから色々紆余曲折があったにしても、パリに行き、こうやってデビューする。日本にいたら、日展で特選も取ってくる。さっきの三要素をちゃんと揃えとる。ところがそうでない、それをやらせてくれたのは、僕自身の仕事の才能もあったかもしれないけど、社会現象的なものもあるわけ。

池上：うまい具合に、フランスが東洋に目を向け始めていた、というようなことがあったわけですね。

堂本：そう、そこにうまいように乗るわけさ。そこには東野芳明がおり、僕らの系統っていったら東野、中原（佑介）、あの系統でしょ。東野は僕を100パーセントは評価しなかったけれども。まあそんなことはどうでもいい。だけどそれに漏れたやつが山田正亮だったわけ。だから僕はある日、山田の展覧会の時に、ちょうど峯村がいたかな。僕は、あまり峯村は、本当は好きな男じゃないけどもね。だけど彼が立派なのは、李禹煥を代表にしたもの派を作ったから、偉い、と僕は思った。日本にそういう評論家はいなかった。全部西洋志向だった。それで埋もれたのが山田正亮なの。これは僕らの怠慢だったかもしれないね。評論家も含めてね。僕なんか（彼を）見落としていた。それから、僕は山田とずっと親しくなるんだよ。そうしたらある日、「堂本さん、家においで」って。「なんでや」と言ったら、「絵を教えてやる」と言ったのよ、彼が。山田正亮の絵って知ってる？

池上：いえ、ちょっとイメージできないんですが。

堂本：あ、そう。君は知ってる？

栗田：僕も（知りません）。

堂本：ちゃんと勉強して。一時は、（彼の絵は）右から左に全部売れたのよ。佐谷画廊の時分。今はもう、こうなっているんだろうけど（手を下にむけて）。もう大変な画家だったわけ。僕は彼が売れようが売れまいが関係がない。だけど快い絵だなと思って。そうしたら「堂本さん、絵の描き方教えてやる」って。その時、むっとしたよね。

池上：そうですね。

堂本：だけどまあ、埋もれた作家で可哀相と思っているんだから、こっちもおおらかにいたわけよ。それから、山田正亮がどうしてだめなんだって、ずっと考えてみた。僕は、梅原（龍三郎）、安井（曾太郎）というのは肯定しないのよ。ところが、日本の評論家や画商というのは、梅原が岩絵具を塗ったからって評価するんだよ。『そんなもの関係ない』って僕は言う。どうして僕が安井曾太郎を嫌いかと言うと、安心してアクセスできる、非常にアカデミックな、日本でしか通用しないモダニズムでしょ。

池上：毒がないと言いますか。

堂本：そう、もっと悪いのは小磯良平だけれども。あんなのは問題外。だけど、安井ですらそうなの。僕は日本画の畑で育っているから、学生時代から、安井も梅原もどうしても僕は駄目だった。それは、長い間悩みましたよ。だから成績は悪いしね（笑）。レポートなんか出したら、全部たたかれてしまう。ところが、考えてみたら、その山田正亮というのは、安井曾太郎の延長線だったんだ。だから、あの所謂キュビズムの、アカデミックなキュビズムの、決まりがあるでしょ。彼が僕に絵を教えてやると言ったのは、むしろ僕にはそれが全くないから。

池上：規則がない。まさに。

堂本：そう。だから、彼はそういうことを言えたんだろう。僕は逆手に取って、ざまあみやがれって（笑）。僕の美学は違うんだよ、って。

池上：はい。まさにこちらは、フォルムがないと言うような。

堂本：そうだよ。だから、本当に僕にはないんだよ。僕の周辺の中村一美とかに、「お前ら、理屈言う前に描け」と僕は言うんだけどね。宇佐美圭司もそうだし。どんどん、自分を小さくしていくわけ。

栗田：規則を。

堂本：そう。その中で、安心できるんだろうね。だけど僕はパリにいて、さっき言ったように、モンパルナスで、何のタンダンス（傾向）もなく。同じテーブルで、目的は非常に抽象的で、何をやるべきかということ語り合った。これはやっぱり大きいよね。

池上：そちらこそが、自分の属する場であるという風に思われたんですね。

堂本：そう。それと、こういう絵を描かなくてはならないという規則が全くないわけ。それで、まわりのヨーロッパの人なんかは、アンフォルメルでフォルムを壊すとか言ったんだけど。これはさっきあなたも少し質問しかけたけれど、僕は美学的な理由でアンフォルメルというグループにいたんじゃないんですよ。なぜいたかという、その前に言った、日本の置かれていた、戦後の新しくなるかと思ったら、何にもならない、なんの変化も起こらない日本の画壇。それが嫌で出たわけでしょ。なんとか、そういうのから脱却したいと思っている人間がいたときに、そういう（地元のしがらみから）脱却したいという連中が（パリに）いたわけよ。

池上：フランスに、いろんなところから来ていたわけですね。

堂本：そうそう。それはきっちりと分けないといけない。だから、僕はアンフォルメルの美学がどうだとか、あまり興味はないんだよ。

池上：それが非常に大事なところだと思うのですが。

堂本：それは分からないけど。だから「あいつはあまり勉強してない」とは言われていたかもしれない。

池上：そんなことはないと思います。

堂本：だけど、僕はアンフォルメル集まりからすっとなっちゃったでしょ。3年くらいしかいなかったでしょうね。居られなくなった。過去の文化を否定するなんて、そんなことは不可能だ（と分かった）。僕は（自分の）置かれた小さな世界を否定して、自分をボツにしかけたの。過去の文化を否定するというのにはありえない。それでタピエからも遠のくわけ。

池上：タピエとのお付き合いについて、少しお聞きしたいのですが。

堂本：いいですよ。

池上：最初にお会いした時というのは、どなたかのご紹介ですか。

堂本：今井（俊満）。

池上：タピエの最初の印象は、どういう感じでしたか。

堂本：やはり、変わったじいさんだよ（笑）。じいさんと言うと失礼だけど。あれは（アンリ・ド・トゥールーズ＝）ロートレック（Henri de Toulouse-Lautrec）の孫（注：はとこ）になるのかな。落ちぶれ貴族ではあるんだけどね。本当の名前は、ミシェル・タピエ・ドゥ・セルラン（Michel Tapie de Céleyran）というんだよ。僕はその時分、（ミシェル・）ラゴン（Michel Ragon）とも知り合ったけれど、やはり（タピエが）一番鮮烈な印象を与える人ではあった。それから彼がピックアップする作家たち。さっきのファケッティの問題もタピエがかんでいるんですよ。ジャクソン・ポロック（Jackson Pollock）やアメリカのエクスプレッションニズムをフランスで一番早く理解したのは、タピエだ。だけどタピエの悪口を言うやつは、「彼はただそれを利用したに過ぎない。タピエは、自分の美学というものを持っていない」と言われている。

池上：はい。先生はどう思われますか。

堂本：僕は、あの人は感覚的な人だと思う。

池上：はい。そんなに戦略的にやっていたわけではない、と。

堂本：いや、戦略的。ものすごく戦略的。だからそれで身を滅ぼしたわけだ。勅使河原蒼風と組んでみたり。具体と（のコラボレーションを）やったのは僕なんですよ、本当は。

池上：そうですか。

堂本：そうだよ。（僕が）吉原治良さんと親しくなったのも面白いんだよ。二科展を見に行くと、変な絵があったんだよ。それを好きになって。伯父貴に「変な絵があるけど、買ってくれないか」と。すると伯父が買ってくれたわけ。

池上：買ってくれたんですか。

堂本：うん。これくらい小さいよ。買ってくれて、それで、吉原さんと繋がりができて。向こうにしてみたら、変な奴だと思っただろうね。その時はまだ、僕は日本画だし。具体というグループはないし。

池上：まだない頃ですよ。

堂本：ない。それで、治良さんの所に行って。治良さんもなかなかの洒落者だしね。だから、楽しかったですよ。ところが、その後に具体ができて。白髪（一雄）と僕は、同級生なんだよ。

池上：そうですね。京都（市立美術専門学校）の。（注：現在の京都市立芸術大学）

堂本：あいつは、（僕が）入学した時、ずっと先輩で、3年くらい上にいるわけ。すると、どんどん下りてくるんだよ（笑）。最後には一緒だった。それで気が付いたら、あいつのほうが大下だったんだけども。

池上：そうなんですか（笑）。

堂本：彼も日本画科だった。色々な事があってね。

池上：タピエに具体の機関誌をお見せになったのも、堂本さんですよ。

堂本：いやそれは後で。その具体でピナコテカというものがあつた。ある時吉原さんと芸術論なんてやって。吉原さんが一番尊敬していたのは藤田（嗣治）なんだよ。彼のアトリエへ行くと、藤田の絵が置いてあつたりしてね。今は藤田さんをそんなに思わないけれども、やはり、僕らの時代にはシンボルだものね。ある種の憧れがあつたし。それと、吉原さんと僕は洒落者同士がくつついた。ある時は、大阪のキタなんかで飲んだりして、そういう生活よね（笑）。それ以外には何にもないわけ。ところが、彼がやろうとしている方法は、大阪に前衛があるのか知らないけど、本当に「もうかりまっか」なんだよ。その「もうかりまっか」が面白い。あれは京都にもない。東京の理屈っぽいのも嫌だ。それで、僕は神戸が好きで人間だつたから、学生時代に遊びに行くのは神戸。それで、京都の祇園も結構だけれども、大阪のキタのバーで遊んでるほうがはるかに面白い。もちろん、飲み代は吉原さんが全部出した。それで、具体の薄い雑誌ができるんだよ。彼がそれを僕に送ってくるのかな。そのうちに、僕がパリ行っちゃうわけ。するとパリへも送ってきたわけよ、何号かね。（ところで、パリでは）今井俊満が勅使河原蒼風とタピエをくっつけるわけだ。それでタピエという人は、これ（お金のジェスチャーをして）があれば行くわけよ。それで、今井も蒼風さんから援助金をもらって（日本に）行った。これは個人的な事だけど、そういうことがあつたのよ。それでタピエが1957年に日本に来た。今井と（ジョルジュ・）マチウ（Georges Mathieu）がサム・フランシスを連れて。今井にしてみたら凱旋だよ。その時に、僕はパリでデビューする。ところが、今井がいない間に堂本は今井の牙城を取つた、と言われるんだよ。

池上：それはスタドラーでの個展のことですよ。そういうことがあつたんですね。

堂本：そう。そしてその前に、今井が行つた後で、僕はプライズを二つ取っちゃうんだよ。一つは、パリ近代美術館の外人なんか（「パリ在住外国人青年画家展」、パリ国立近代美術館、1958年3月）のグランプリを取つたのと、その次は、プレミオ・リゾーネ（国際美術展、イタリア、リゾーネ市、1959年9月）でセカンド（第2位特別賞）を取つて。そして、今井がいない57年に初めての個展をやって。それが大盛況でね。

池上：出品作が全部売り切れたというお話ですよ。

堂本：まあね。その時に、「堂本憎し」と思つてるやつ、今井にしてみたら憎いよね。今井はそれを全部盗んだと思つたんですよ。ところが僕には、さっき話したように、サロン・ド・メに出したり、色々があつたんで

すよ。実はサロン・ド・メには問題があって、今井なんかは絵を出したくても出せなかったわけよ。

池上：やはり招待されないと出せないわけですね。

堂本：そう、出せない。僕は図らずもそういうプロセスで入ったけど、今井はサロン・ド・メの本家にアプローチして、なんとか入ろうと運動をして。それは（ジャン＝ミシェル・）アトラン（Jean-Michel Atlan、1913～1960）という人だったんだ。だけど（コミッティーから）アトランは切られたわけ。だから今井は入れなかった。僕はシュナイデルという王道のほうで入ったんだよ。そういうくだらないことがいっぱいあるわけ。だけど、人生ってそんなものだよね。僕がこんな話をするのは初めてよ。

池上：はい、色々と文献を拝見しましたが、知りませんでした。

堂本：言っていないもの。それで、今井が蒼風とやって。蒼風は悪くないよな。結果としてどうかわからないけど。僕は息子の（勅使河原）宏とは親しかった。ところが、蒼風とやるなら、あの具体の大阪的なしっちゃかめっちゃかも面白いじゃないかと思って、僕はタピエに（具体の機関誌を）見せるわけ。それでいよいよ（タピエが）57年に東京に行くから、吉原さんに会いなさい、と。大阪駅でタピエが出てくるのを吉原さんが嬉しそうに迎えたりして。

池上：待ち構えている感じですね。

堂本：そう。あれは全部、僕がお膳立てしたの。それで最後の結論なんだけど、吉原さんが「堂本、具体に入ってくれ」と言った。僕は断った。

池上：それは、57年ごろのお話ですか。

堂本：いや、その後。吉原さんが、「堂本なくして今日の具体はない」って書いたあの時分に「君入ってくれ。会員になってくれ」と。僕は「断る」と。「もしも僕が入ったら、あなたとは同列ではなくなるんだ」と。僕は最後まで「あなたと友達で、同列でいたい」と。

池上：具体の方たちは、吉原さんのことを「先生」と呼んでいましたからね。みなさんは、お弟子さんのようなところがありますからね。

堂本：そうなんだよ。だからやめようって。ついに入らなかった。だから僕は具体で展覧会をしてない。ところが、今井みたいなそそかしい男が具体で展覧会をしたり。だから、やはり一本通さないといけない。僕は一本通す。通しすぎて損をするけど。

池上：その57年に、タピエとマチューがフランスから日本に行く時に、堂本先生と一緒にきて欲しいというようなことにはならなかったのですか。

堂本：ない。僕はもうデビューしていて。これがまた面白いんだよ。57年。今井も具体もみんなのけて、僕はどうして展覧会ができたか。それは57年の確か秋だったと思う。僕は、今井を飛行場へ行くバス・ターミナルにスタドラーと二人で送りに行ったよ。行ってらっしゃいって。その時には、僕の展覧会がもう決まっているわけ。どうしてかという、その前に、フランス人の契約画家で（フランシス・）サレス（Francis Salle's）という絵描きがスタドラーにいたの。そのサレスというのは大酒飲みでね。非常に良い作家よ。昔

の具体の厚いカタログがあるでしょ。あれにサレスも出ているけどね。スタドラーというのは、今事故を起こして問題になっているシンドラーというエレベーター会社あるでしょ。彼女も僕のコレクターだけど。これは、またあとで話をしよう。シンドラーがエレベーターで、スタドラーはスイスのロープの会社だったの。

池上：エレベーターを吊るロープですか。

堂本：それだけじゃない。アルプスだもん。スタドラーは、そこのお坊ちゃんだったの。ローザンヌにお屋敷がある大富豪の次男坊。それで実は、これ（ゲイ）なのよ。親父は困って。それでパリへ送って、画商をやらしたわけなんだけど。フランスの画商なんて、ほとんどこれ（ゲイ）だよ。（エメ・）マエグ（Aime Maeght、La Galerie Maeghtのオーナー）もそうだし。クロード・ベルナール（Claude Bernard、Galerie Claude Bernardのオーナー）もそうだし。だからフランスで出世しようと思ったら、まずユダヤ人になれ、と（笑）。それからこれになる。それをみんな冗談半分でいうんだから。それで、これになって、ユダヤ人になって、大金持ちの年寄りのばあさんのツバメになれば、絶対出世するっていうんだから。そんなことより、どこまでいったかな。冗談言ったら駄目だ（笑）。

池上：スタドラーで、サレスという方が。

堂本：そう。展覧会をやろうとしていた。

池上：それがたまたまキャンセルになったのですか。

堂本：いや、そうじゃないんだよ。スタドラーが、食料と場所を与えたわけよ。

池上：そのサレスさんに。

堂本：そう。そこで、展覧会の準備をするということになっていたわけよ。それでいよいよ蓋を開けようと思って、夏の8月の終わりに行ってみたら、一点も作品がなかった。毎日飲んだくれていて。それで困って。その時はもうタピエが日本から帰ってくるんだよね。帰ってきて、さあどうしようということになって、タピエをトップにして相談になる。そうしたら、自分のところのグループの展覧会をやるか、（ルーチョ・）フォンタナ（Lucio Fontana）をやるか、それとも新人を開発するか、と。そうしたらタピエは「新人は一人いる」といって、僕が引きずり出されるわけ。そういうものなんだよ。だから、それで僕はデビューしたわけ。ちょっといいものを見せてあげようか。フォンタナやで、これ。

池上：ああ、すごい。こんなところに（コーヒー・テーブルの下の引き出し）、無造作に入っていますけど。

堂本：これ、裏にちゃんとサインしているでしょ。

池上：すごいですね。これは何年の作品ですか。

堂本：何年だろ。

池上：59（年）ですかね、これ。

堂本：では僕がデビューした年。

栗田：(フォンタナの) 裏は初めて見ましたよ。

池上：すごいです。

堂本：まあ、どうってことはないよ。

池上：いえ、ここに入っているということが、またすごいです。

堂本：どうってことはない。これも面白かった。パリからフォンタナの家へ、(アントニオ・) サウラ (Antonio Saura) というスペイン人の絵描きと一緒にいったんだよ。それで、こんなの(作品を指して)売れっこないよね。(フォンタナは) 本来彫刻家でしょ。日本のお墓と違って、むこうのお墓って、いろんなものが付いている。

池上：装飾的ですよ。

堂本：そう。そのデザイナーなの。

池上：フォンタナはそれで生計を立てた。

堂本：そう。それで、彼のアトリエに行ったら、「ちょっとおいで」と言われ、地下へ行くと、モニュメントがいっぱいあるわけだよ。フォンタナはダンディーだったよ。ヴェニスのパルナメントで僕が出した時、朝フォンタナに会って、「ボンジョールノ」でしょ。それで、昼になったら、ボン・ジュールか(笑)。一回一回、(連れてくる)女の子が違うんだからね(笑)。朝、昼、晩って違うんだよ。それは洒落男だったよ(笑)。僕は本当はずいぶん考え方が違うんだけどね。フォンタナ、それから、白系ロシアの(セルジュ・) ポリヤコフ (Serge Poliakoff) ね。僕は、前衛とかそちら側だけではないんだよ。ジョルジュ・サルに会うでしょ。そしてサルの手下のジャン・カソー (Jean Cassou) か。ジャン・カソーはやっぱりレジスタンスの戦士よね。そしてジャン・カソーなんかと一緒に会ったのが、(ピエール・) スーラージュ (Pierre Soulages) ね。だから僕は、そっち側の系統にも非常に親しい人がいるわけ。だけでもちろんサロンとかには(友人は) いないよ。

池上：はい。アンフォルメルだけでなく、他の方たちともお付き合いをされていたということですよ。

堂本：そう。だから、最後は(ピエール・) レスタニー (Pierre Restany) が、僕に随分接近するけどね。レスタニーはその時期、「アンチ・タピエ」をやらないと成立しなかった。片方にポップ・アートがあって、何とかしないといけないということでニューヴォー・リアリズムをやった。僕は派が違うけれども、彼とは非常にシンパシーを感じたんですよ。レスタニーが僕に興味を持ったのは、やはりこの時期だね。

池上：堂本先生が《二元的なアンサンブル》をされていた時期ですね。

堂本：あのタイトルは、レスタニーが付けたんだよ。この時代にイヴ・クラインが金を使っているでしょ、セーヌ川に金をまいているじゃない。これ(《連続の溶解 1963 - 58》、1963年)は面白いんだよ。どうしてこうなんだろう、と。僕がこれをやった時に、日本の画商が「堂本はついに、量をつくりだした」と言った。

池上：この《連続の溶解》シリーズでヴェニスでは賞を取られますが、日本では、あまり評判がよろしくなかったということなんです。

堂本：商売にならなかったからでしょ。僕は南画廊の志水（楠男）がヴェニスに来ていたから、「展覧会やらせてくれ」と言ったら、断られたの。

池上：あまり彼は気にいらなかった。

堂本：分からないわけ。ある日セザール (Ce ´ sar) が「堂本、あなたは早すぎる」と言ったよ。「10年早い」って。この時代に分かるわけがない。この系統なんて、どこにもないんだもの。そうでしょ？ フランスにもなかった。この時、面白かったよ。富永（惣一）さんが国際審査員で。世田谷美術館の館長していた、誰だっけ。

栗田：嘉門（安雄）さん。

池上：嘉門さんが64年のコミッショナーをされていたのですよね。

堂本：そう、コミッショナー。それで嘉門さんは、英語もフランス語も、イタリア語も出来ないんだよね。一緒にいた人は豊福（知徳）と僕と、斉藤義重とオノサト・トシノブ（注：本名の表記は小野里利信）。それで東京画廊が、モーター・ボートでこんな斉藤義重のカタログを積んで、ビューっと会場に来るわけ。南画廊はオノサトをゴンドラに乗せて（笑）。

池上：おかしいですね（笑）。

堂本：それで、現地採用は、僕と豊福だったの。豊福はミラノ（在住）で。ともかく二人で仲良かったのね。どちらが賞を取っても恨みっこなしで。それで、嘉門さんは何をしているんだ、ということになって。それで、パビリオンの設営は、職人はイタリア人でしょ。僕はフランス語ができるけど、彼（豊福）はイタリア語ができる。それで、一番に（設営が）出来たわけよね。向こうの労働者は働かないから、朝からブドウ酒を持って行って、みんなに飲ませてやったら、すごく働いた。

池上：では、本来嘉門安雄がすべきことを、堂本さんと豊福さんが代わりにやってしまったということですか。

堂本：もちろんそう。

池上：それは面白いですね。

堂本：それで僕が賞をもらったんだよね。その時、（ロバート・）ラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg) が大賞を取ったんだよね。これが本当に不愉快だったよ。ラウシェンバーグの作品の運搬はアメリカの海軍がしたんだよ。海軍の船で来たんだ。しかもジャルディーニからサン・マルコに橋を作ろうとした。工兵隊が来たら作れるわけよ。それはさすがにヴェニスの市長が「お断り申し上げる」と言ったらしいけど。（注：実際にはアメリカの軍艦ではなく、軍用機で作品を輸送した）

池上：それはそうですよね。

堂本：うん、あれは面白かった。ジャスパー（・ジョーンズ）もいたし、ラウシェンバーグ、それから、サイ・トゥオンブリもいたし。僕の隣の部屋が、サイ・トゥオンブリなんだよ。

池上：ヴェニスですか。

堂本：ヴェニスのホテルでね。(マース・)カニングハム(Merce Cunningham)も来てたよ。その時に、ラウシェンバーグが大賞を取って、僕が二賞(アルチュール・レイワ賞)を取って。その時に、あとから「お前にやられた」と言われた。アメリカの作家の丸を描く人。的みたいなのを描く人。

池上：ターゲットですか。

堂本：そう。

池上：(ケネス・)ノーランド(Kenneth Noland)ですね。

堂本：そう。ケネスが「お前にやられた」と(笑)。ケネスもここに遊びに来たことあるのよ。

池上：あら、そうですか。

堂本：うん。僕は、彼の家にも行った。ニューヨークの、少し離れたところ。いい男だったよね、ケネスも。まあしかし、あれでしょ。ケネスとサムの話が面白い。ある日さ、ニューヨークに行った時に、サムが、エメリック(Andre´ Emmerich Gallery)で良い展覧会をやっている。それで、ノーランドに「今度のサムの展覧会いいね」と言ったら、彼は「初めて市民権を得たよ」って。うんと後だよ。強烈だよ。本当に強烈だよ。

池上：やはり、西から来た人への(抵抗があった)。

堂本：やっと認めてくれた、と。

池上：そんな時代になってもまだ、そういうことを言われるわけですね。

堂本：そうよ。だけど、サムはやはり弱いね。ちょっと一つの美学的系統の中に入れるのが難しい。だから、どうしても一匹狼というか外様で。

池上：突然ピエンナーレのお話に飛んでしまいましたが。その前に、1958年にスタドラーで個展をされた後、今度はニューヨークのマーサ・ジャクソン(Martha Jackson Gallery)で個展をされますよね。そのあたりもお聞きしたかったのですが。

堂本：これは、また面白いんだよ。ギンペルが買ったでしょ。それが何年かな。

池上：1956年ですか。サロン・ド・メの事ですよ。

堂本：そう。あのニュースが、一週間後にニューヨークに入ったんだよ。一日本人である僕がパリでデビューした、と。すると文句なしにニューヨークから画商が飛んできたんだ。それが、マーサ・ジャクソンだ。それは、ギンペルが買ったから。完全に(英米は)一枚岩だった。だから、今の湾岸戦争(イラク戦争の意)だって、ブッシュがやると、みんながついていって、イギリスもついていくでしょ。実に自然だな、と僕は思っているんだけどね。だから、マーサ・ジャクソンは、そこからです。彼女が飛んできて、すぐに契約になるの。

池上：もう来年個展しましょう、というように。

堂本：そう。それで個展をする。何年に個展をやったかな。

池上：59年の1月となっております。それまではパリにいらして、ニューヨークというのはどういう場所でしたか。

堂本：これは面白い。まず、貧乏絵描きだから。そして女房つれて、初めてね。ニューヨークに行くのはいくつの時だ。ともかくヴェニスのパルナールは37（歳）だもんね。

池上：はい。その6年も前ですから。

堂本：マーサ・ジャクソンでの最初の展覧会だった。

池上：31歳ですよ。ニューヨークに初めて行かれて。

堂本：ニューヨークに行った時ね。妻と三等の切符で行くんですよ。パリーニューヨークのフライトが6時間だった。(サービスは)水一杯だけだった。しかも、夜に発って。その晩は本当に、移民の労働者みたいな感じよね。それで、やっとニューヨークに着いたの。ニューヨークはケネディ（空港）じゃなかった。あれは何空港だったかな。そこからマンハッタンに入っていくの。とにかく強烈だったんですよ。飛行場で鞆を持って歩いてよ。ドアを開けようと思って鞆を置いたんですよ。そうしたら、自動ドアがバーっと開いてね。カルチャー・ショックだった。

池上：それはまだ、パリにはなかったのですか。

堂本：パリにはないよ。それでもう、あーっとなって（笑）。そうしたら、黒人のポーターがニコニコと笑っていたよね。それが、何年だ。

池上：1958年の末ですね。

堂本：それで、今のマンハッタンに入って。僕らは画廊に泊めてもらった。そうしたら、マーサ・ジャクソンが息子に「堂本を案内しておいで」と言ったかな。連れていかれたのは、今大問題になっている、アメリカのウォール街。ウォール街に連れていかれた。それで、ウォール街に教会があるでしょ。あれが真っ暗のシルエットに見えたよね。それで「これがアメリカだよ」と言われて。今ならこう（手を下に向けて）だけどな（笑）。

池上：はい（笑）。当時はもう輝いていた。

堂本：ショック。マーサ・ジャクソンって面白い人だよ。マーサは、ケロッグって知ってる？

池上：コーン・フレークのケロッグですか。

堂本：そう。あれのお嬢さんだ。だから、大変な金持なわけ。彼女はクリストもバックアップしていた。それから、ジム・ダイン。クリストと僕の関係も面白いのよ。クリストが亡命した時に、僕は知り合ったんだ。だから、クリストはここにしょっちゅう来てるよ。いろんなことがあるんだよ。アメリカの印象はそれ。それで、

展覧会のオープンは1月1日だったの。

池上：新年ですね。

堂本：1月1日で、「お正月じゃないか」と。マーサが「あなたは黙ってなさい」と言うんだよ。「ここは私の画廊だ」って。マーサにとってみたら、「なんだ、田舎者が」と思うよね。田舎者とは言わなかったけど。それで、クリスマスのに飲むお酒、何ていったかな、卵酒みたいな。

池上：エッグ・ノックですか。

堂本：そう。あれをこんなに大きな器に入れて。オープニングでね。そこに来てくれた絵描きが、フィリップ・ガストン (Philip Guston) や (ウィレム・) デ・クーニング (Willem de Kooning)。どうしてかという、みんな行くところないんだよ。

池上：お正月で (笑)。

堂本：だから、マーサが「お前は黙ってなさい」と言ったのはそれなんだよ。それでもう彼女が全部やってくれた。

池上：あなたにとって良いことなのだ、と。1月1日の夜が。

堂本：そう。それで、オランダ人の亡命者なんだけれども、あの有名な人。あの人と一緒に僕の記事がニューヨーク・タイムズに出たんですよ。

池上：オランダ。デ・クーニング以外のオランダ人で。

堂本：以外で。デ・クーニングより、もっと善良なおじさん。(ハンス・) ホフマン (Hans Hoffman)。そう、ホフマン。

池上：ホフマンはドイツですね。

堂本：ドイツか。ハンス・ホフマンも来たんだ。

池上：錚々たるメンバーですね。

堂本：だから1月にやれ、と。(その時期は) 展覧会がないということ、マーサは知っているわけよ。

池上：いい話題になるわけですね。

堂本：そう。よく勉強しましたよ。これ31 (歳) だもんな。君いくつ?

栗田：僕は今、32歳です。

堂本：そうだろう。そのくらいの歳なもの。

池上：そういう画商の戦略というものを目の当たりにされたわけですね。

堂本：そう。面白かった。

池上：その時に知り合われた抽象表現主義の方とか。

堂本：デ・クーニング。それから、ホフマンでしょ。ホフマンのところに行ったことがある。その時分は、ニューヨークにシダー・バー（注：Ceder Bar。1950年代には抽象表現主義の作家達の溜まり場だった）というのがあった。

池上：ありますね。今もあります。

堂本：僕はシダー・バーの写真を持っている。毎晩ほとんどそこで会っているよね。僕がそこで関心したのは、アメリカの絵描きは、あれだけ飲んで、ベロベロになっても、あくる日はちゃんと仕事をしている。これがフランスだったら、あくる日グーグー寝ているよ（笑）。その違いがある。あと、静電気起こるじゃない。あの静電気だってフランスでは起こらないよね。ウェットでしょ。そういう違いがある。

池上：ちょっと文化の違いがありますよね。

堂本：文化ね、うん。僕はアメリカを嫌いではないけど、ハーモニカ文化とハンバーガー文化だな、と思う。

池上：みなさん、よく食べ、よく働くということですよ。

堂本：そう。僕が会わなかったのは、ジャクソン・ポロックだけ。

池上：亡くなっていましたものね。

堂本：ジャクソン・ポロックが死んだ車は、マーサ・ジャクソンの息子の車だった。ポロックは、2回くらいトライするんだよね。それで、最後に成功するわけ。その大きな車は、シボレーだったかな、オープンカーで。作品と交換するんですよ。その作品は、西武（美術館）で初めてアメリカ絵画の源流展というものをマーサ・ジャクソンのコレクションでやって。あれは僕がやった。そこに出てたポロックの作品だね。

池上：その頃、ネオ・ダダのジョーンズとかラウシェンバーグなんかも、すごく勢いがあった時代だったと思うんですが。

堂本：誰？ ネオ・ダダ？

池上：はい。ジョーンズとかラウシェンバーグなんかも当時、ネオ・ダダという風と呼ばれていました。

堂本：僕は、ジャスパー・モラウシェンバーグも友達であり、それぞれ同時代の空気を吸った人間、という意識がある。僕がアメリカで面白かったのは、「プライマリー・ストラクチャー」の時代が面白かった。（注：ユダヤ美術館でカイナストン・マクシャインが企画した展覧会。Primary Structures: Younger American and British Sculpture, Jewish Museum, New York, April – June, 1966）

池上：はい、それはもう少し後みたいですわね。

堂本：ということは、ジャスパーにしても、ラウシェンバーグにしても、あのドロドロした（抽象表現主義の）古臭い延長線。その前から僕らも意識していたよ。ただ、そのカテゴリーを便利屋が書いてただけであって。僕はジャスパーと同じテーブルで話して。それこそ、ジャスパーとラウシェンバーグがパリに来た時に、僕とセザールがいて。4人で話し合うとかしてね。

栗田：どういうことを話したのですか。

堂本：覚えてない。僕は芸術論なんてしないの。芸術論するなんてガキよ。絶対しない。そんなことをしている暇はないよな。個人主義というか、我々はインディヴィジュアルでしょ。だから、群れて、それこそ何派、何派でやっているのは、やはりガキよね。

池上：最終的には、個人で信じるところをいくしかないということですよ。

堂本：そうだと僕は思うけど。だから例えば、レスタニーとの付き合いでも、僕はあのグループではなくして、でもイヴとも友達で。イヴなんて、死ぬ1日前か2日前に会いにきたんだからね。それで、あいつ死んだんだけども。

池上：前にお話を伺った時に、「イヴ・クラインが、『堂本は自分のスタイルに縛られていないから羨ましい』という風に言っていた」ということを聞いたんですけど。

堂本：そう。それはその夜だ。その夜にモンパルナスのカフェで、僕と女房と、それから、ファッションモデルの一位をとった、なんかいう人がいたんだよ、日本人で。その3人でお茶を飲んでいたら、イヴが入ってきて。それで、彼はジェントルマンなんだよね。「座ってもいいですか」と。彼は、格好をつけるんだけどね。「どうぞ、どうぞ」と。その時に「いいな、私はオーディエンスがまた変わることを期待されているから。変わらなきゃいけないのがつらい」ということを言っていたよね。それで、僕は「だけど僕は変わっているんだよ。大きく変わっているのが分かってないだけよ」と。イヴは髭を焼いてみたり、絹を扱ってみたり。いろんなことやったでしょ。

池上：次はどんなことをやってくれるのかっていう期待が。

堂本：そう。やはり不思議だね。あれだけの哲学を、柔道を通じてやってた男が。だけど、イヴなんてまだまだだよ。ジャスパー・ジョーンズなんて今やもう廃人だからね。彼が悩んでいるのは、自分の絵が自分からとっくに離れて、それで格付けされている。じゃあ自分は一体何だ、と。市場経済に巻き込まれたら、そうなるんだから。だから僕は今、決して金持ちになれなくて、税金も取られて、「嫌だね」なんて言っているけど、そういう意味で僕を育ててくれたのは、やはりパリだよ。毎晩無数に貧乏絵描きがいるんだよ。彼らが死なずに毎晩ブドウ酒を飲んでいるわけよ。絵は売れていない。

池上：なんとかなるんだという。

堂本：なんとかなる。それが芸術家なのかもしれない。だから、今のメディアでよく言われるような、村上（隆）も結構だけど。そういうものじゃないよね、と思う。村上は、どこまで自分をコントロールしていくか。僕は、あれは一つの方法だと思うし。僕は反対していないですよ。反対してないけども、作家としてあそこからもう

変われなかったら、これはしょうがない。

栗田：自分の作ったルールに（捕らわれてはいけない、と）。

堂本：そう。だから僕は変革した。それは、アンフォルメルから抜ける時ですよ。その時に、僕は画面を2つに割るんですよ。実際に画面が2つなんだ。ここから始まるんだよ。やはりこれは屏風（から得た発想）でしょうね。

池上：それはやはり、アンフォルメルも一つのルールのようになってきてしまうことへの思いですか。

堂本：そう、終焉ですよ。

池上：脱却というか。

堂本：そう、この時に、僕は武満（徹）と一柳（慧）と友達になるんですよ。どうして交流やるようになったかという、オーケストラのいろんなエレメントが、奏でること一つのものつくるでしょ。だから、あの二人の影響はすごく大きいわけ。で、完全にこう切っている。これはもう、一つのキャンバスにできないことはないんだけど、切らざるを得なかった。

池上：音楽から触発されたような部分もあったという。

堂本：音楽というより集合。部分と集合と言うんですか。音楽だけではないです。もうちょっと哲学的。それで、ここ（《連続の溶解》シリーズ）へ入ってくるわけよね。このシリーズは（キャンバスと構図が）分かれていくでしょ。分かれて、分かれて。これ全然売れてないのよ。これはうちの奥さんのコレクション。これもみんなコレクション。それで、こう入ってくるのよ。これは全部「陰陽」なんですよ。

池上：はい。ポジティブなもの、ネガティブなものということですね。

堂本：そう。だから、ひょっとしたらサムの影響があって、スイスの哲学者、ユングだったかな。まあいいや。ずっとここにいて、ここにダーっとふるわけだ（図録をめくりながら）。

池上：はい。

堂本：それで、これが面白いのは、ここまではパリなわけ。これもパリ。泥臭いでしょ。それで、これ（《連続の溶解 24の円、白、黒、灰色》1967年）がニューヨークなんだ。

池上：すきっとしますね。

堂本：そうなんだ。これ全部ニューヨークよね。

池上：だいぶん、ミニマルな感じになってくるというか。

堂本：なるね。もちろんミニマルの影響もあるし。それから、ニューヨークのビルに非常階段があるじゃない。

池上：あのガンガン音がするやつですね（笑）。

堂本：そう（笑）。僕のアトリエは、パウリー（注：Bowry。ニューヨークの下町）よ。

池上：（あの地域だと）非常階段といえば、ああいう外に付いているタイプのもんですよね。

堂本：そう。パウリーに居たんだからね。それで、ここから丸が入ってくるの。それまで丸はないわけ。それで、これが全部なくなって、丸ばっかりになってくるの。これも赤とグリーンでしょ。これは曼荼羅だよ、赤の。日本の影響を受けたのは。それでこの時分に、ソビエトのやつが飛ぶわけよ。

池上：はい、スプートニクのもう少し後の。

堂本：なんだったかな。ガガーリンが「地球は青かった」と言うと、イヴ・クラインが横にいて「ほれみてみろ。俺のも青だ」と。単純なんだよ（笑）。僕のタイトルは全部、この時分は宇宙でしょ。この辺から出てくるわけ。《蝕》シリーズとか。

栗田：こういうのは、ドローイングはされるのですか。

堂本：ドローイングもありますよ。これ（《蝕 W》1976年）なんかは、丸の延長。これは偶然出てきたんだよ。

池上：波のような。

堂本：これをやって、つぶさなかったら、これが出てきたの。

池上：丸を重ねていくことで、波がでてくるという。

堂本：そう。この辺が、25年前に手術をした後の療養の南仏のイメージなんです。これは、なぜかという、同じ形態が波打ち際で起こるといふ。それで、ここにきて。それから今度、このシリーズは、京都の法然院なんだよ。これは原爆のあれよ。《臨界》という名前を使っているでしょ。

池上：核実験の。

堂本：臨界という言葉は、日本では嫌われたから使わなかった。フランス語でやったんだけど。それで今度は、あれになったわけだ。ついに到達したわけだよ、これ（《蓮池 無意識と意識の間》シリーズ）にね。だけど、こうやって見てもらうと、いわゆる洋画じゃないでしょ。

池上：そうですね。いわゆるアンフォルメル頃の作品でも、実は非常に日本画的なものを私は感じるのですが。

堂本：そうなんだよね。それで結構なのよ。

池上：非常に理性的で静謐という風に感じますよね、一見激しいようなものでも。

堂本：いや、それは知らんけど。

池上：すみません、今日はすごく時間が長くなってしまって。

堂本：いいよ、そんなの。俺の為にやってるんだから。そうでもないか（笑）。君の為にやったんだ。次にまた来るんでしょ。

池上：はい。では今日はだいぶ長くなってしまったので、これで終わらせていただきます。

池上：それにはやはり明確な理由がございましたか。

堂本：明確な理由だけでなく、曖昧な理由もあるのだけどね（笑）。そこを僕はこれまであんまり発言したことがなくて。僕の記述というのは非常に少ないんだよね。昨年か一昨年に、初めて大きな展覧会を京近（京都国立近代美術館）でやって。君は見てくれたかな。

池上：はい。2005年の。

堂本：あの時に、初めて僕は日本で市民権を得たという感じを持つくらいだったわけだ。

池上：そうですか。

堂本：うん。部分的にパリやニューヨークでやっているという捉え方だけで。ところが、これは全く別の話だけど、現在君たちが外国に行くには、JALやANAがある。ところが、昔はJALなんてなかった時代なんだよね。JALができたのは何年だろう。平和条約ができたのが1952年ですからね、当然それ以後だ。ある日、JALのパイロットが、友人だったんだろうな、「本当に日本は情けないんだよ」と言うんだ。例えば、日航機がパリやニューヨークに着く。「着いた時に、飛行場の一番端っこに僕たちは降ろされるんだ」と言うんだよ。「それは敗戦国の飛行機だから仕方がないと思っている」と。そして、今度は羽田に帰ってくる。「羽田でも我々の飛行機が一番隅っこだ」と。ど真ん中に着陸するのは、やはりパンナム（Pan American Airways/ Pan Am）とか。だから、そういう悶々としたものは、僕はパイロットじゃないけども、パリで同じように体験している。だから今、村上隆なんてやっているけど、これはもう時代が違うわけだよね。僕は彼を否定も肯定もしない。結構だと。どんな流行が出てきても、僕は絶対否定しないんだよね。ところが肯定もしないというのが僕なんです（笑）。福田首相じゃないけども、「私はあなたとは違うんだよ」（笑）というところも僕にはあるよね。その理由はやはり、京都人であり、日本画であり、そういう家庭で育った。それから、京都はね、君はどこの人か知らないけれども。

池上：神戸です。

堂本：神戸？ 神戸は完全に爆撃された。京都は爆撃されていないんだよ。その時の同級生には加山又造とか。加山は同級生なんだよ。彼は秀才でもあったし、終戦後いち早く東京に出て。僕は1952年くらいにヨーロッパに行ったんだけど。日展も嫌だしね。その当時いた創造美術の日本画家、山本丘人も結構ですよ、上村松篁も結構。だけどどこに違いがあるんだ、日展の作家と。ただ、昨日まで軍国主義って言っていた奴らが、急に民主主義に変わる日本人の器用さと同じであって。それで、日本が爆発したのは1960年なんだよ。それは知っているでしょ？ 国会議事堂に押しかけたの。

池上：はい、安保闘争ですね。

堂本：あれが60年。僕はそういうものに参加はしなかったけども、50年にはもう、そういう意識はあったわけよね。僕も幸い80まで生きたんだけども、こういう体験とこういう発言のできる作家というのは日本にいないと思う。みんな体験していないし。だから、その辺を踏まえてほしい。それでパリに行って、なぜ僕がアンフォルメルにいたかということは、君もおそらく疑問に思っていると思う。美学的にアンフォルメルと僕、堂本尚郎がどう繋がっているのか、おそらく君は専門家だから（疑問に）思っていると思うんだ。

池上：そうですね。(ミシェル・) タピエの言っていたことと、一作家としての先生のお考えはどこまで同調していたのか、ということは気になります。

堂本：でしょ。それで、僕がどうして2年半くらいあのグループを出たかということ。今井俊満は、べったりくっついたわけだ。僕はどうしてもだめだった。自分なりに考え直して、それは一体何だったかということ、僕が、アンフォルメルにたまたま1955年から56年、57年くらいに参画したのは、さっき言った、自分の過去を全部否定したり、抹殺したいというのを1952年にローマで体験し、その前に、敗戦で自分というものが完全に、本当に360度ひっくりかえったんだからね。それは自分の意思じゃなくてやったわけでしょ。その時は天皇ですら自分の意志をはっきりさせていないわけ。天皇制を残すことにしたのは、日本の戦後を考えたらうて吉田茂とGHQが決めたということになっているけれど、やはり彼はあのとき自分の責任や進退について、考えを表明すべきだったと思う。僕は皇室はあってもいいと思う。だけどそこを曖昧にして、(当時の)皇太子が民間の女性と結婚したことが民主主義の象徴のように解釈されてしまって。そうやってごまかしてきたのが日本の戦後60年間であると。それが結局今日の状況にまでずっとつながっているから、文化にしても政治にしてもいよいよ本当に立ちゆかなくなっているわけだ。

だから、荒川という絵描きがニューヨークで「堂本さん、僕ね、亡命したいんだよ」と冗談で言った。けど亡命は、政治的とか、思想的とか、何か理由がなきゃいけない。日本人には残念ながらそれはないものね。だから、僕なんかでも、今日亡命したいといっても、どこ行くかわからないけれど、亡命する理由がないんだよ。分かるでしょ。だからそういうところに、僕たちはふわふわ浮いているわけだ。君も含めて、みんな。まあ、アーカイヴも結構だけでも。アーカイヴなんて、その言葉を使っているのが、だいたい僕はおかしいと思う。どうして日本語で言わないんだ。本当に日本人は外国語が好きなんだよね。ところが、例えば面白いのが、京都の清水焼ってあるでしょ。京都の焼き物。清水焼には、オリジナルがないんだよ。信楽なら滋賀県の信楽。それから、山口県の萩には萩焼があるでしょ。京焼はないでしょ。全部寄せ集めなんだよ。寄せ集めてできたものが、京都。だから京都というのはそういうところだよ。京都の現在でも弱いのはそれなんだよ。オリジナルがない。

池上：ある意味、とても日本的ですよ。

堂本：そうなんだよ。それなの。僕はそこ(京都)に育って、その弱点というものを意識してずっときた人間だから。だから京都に帰ってないわけ。ほら、結論出ただろう。だから京都には帰らない。僕は帰っては駄目なわけ。

池上：この世田谷は深沢を選ばれたというのは、何かあるのですか。

堂本：これは、パイ・チャンス(偶然)で。三井不動産の36階を作った江戸英雄という有名な実業家がいたわけ。彼を知っていて、東京に帰ってきた時に、「どこか探してほしい」と言ったら、彼が探してくれた。

池上：最初日本に帰国されて、生活に、あるいは制作の方でも変化がございましたか。

堂本：制作？ 生活？

池上：はい。どちらもですね。

堂本：それはものすごくあったよ。日本では引っ叩かれたよな、僕は。

池上：当初は。

堂本：うん。誰も理解できないんだもん、僕の言うこと。1968年でしょ。その前に、安保の60年の時に、第一回目の個展をしているんですよ、南画廊で。その直前に南画廊では、(ジャン・)フォートリエ(Jean Fautrier)の展覧会をやっているわけ。そうすると、フォートリエを代表にして、日本がそういう方向を向いたわけよね。その直前までは、例えば、東京画廊というのがあって。それと、その後に南画廊というのができるんだけど。日本がひとつ誤っていることをやったのは、東京画廊とか、その前におそらく日動画廊とかがあったと思うんだ、保守的な画廊がね。ところが、東京(画廊)の山本孝と、一緒にいた(南画廊の)志水楠男が、それこそ昨日まで竹槍持ってたやつが、民主主義にぱっと変わる。日本人ってね、ぱっと変わるんだよ。変わりたがるわけ。その時に、その二人が戦後美術を作ったということになっているんだけど。なっているでしょ？

池上：画廊の歴史においてはそうですね。

堂本：そうですね。ところが彼らがやった方法というのは、それまでに古い絵を持っていたわけ。そこで東京画廊は斉藤義重に目をつけ、南画廊はオノサト(トシノブ)に目をつけた。これを売り出そうとして。ところが、コレクターは知らないわけよね。コレクターがいないわけだ。その時にいたのは倉敷の大原(総一郎)さんくらいだよ。

池上：でも、現代のものはあまり集めていらいっしょになかったんですよね。

堂本：そうですね。ところが志水と山本というのは、大原さんがいてくれたために、安井曾太郎なんかを売って金を作るわけだ。

池上：はい。ありますよね、今も大原美術館に。

堂本：あるでしょ。あれは有名な絵なんだ。それで東京でマーケットを広げようとして。行為としてはいいんだよ。だけど例えば、そのオノサトと斉藤の前にいた、誰がいたか知らんけど、フィギュラティヴな絵を売っていたわけなんだよね。その時に、斉藤とオノサトを担ぐというか、売り出すために、もうこの辺では駄目なんですよって、彼らが言うんだよ。これはもう、どこにも載ってないけどね。

池上：たいへん大事なお話ですね。

堂本：だからね、君は書いてもいいけども、本当に調べて書いてほしい。それで、どうしたかという、前に売ってる絵と交換したわけ。だから、前のやつをいただきますから、これをどうぞ、と言ってコレクションを始める。それがずっと戦後続いているんだよ、日本は。

池上：作家を入れ替えてということですよ。

堂本：そう、入れ替え。だから、戦後の日本美術の画商たちの弱体というのは、そこから始まったのね。ところが、歴史の表のほうでは、東京画廊と南画廊がなかったら、どうにもならなかったなんて言っているでしょ。だから誰も言わなかったし、メディアも言わなかったけれども、僕は嫌なことはこういう機会に言い残して死にたい、とは思っているんだよ。

池上：入れ替えられてしまった古い世代の作家さんたちは、どういう方たちがいらっしまったのですか。

堂本：おそらく、脇田和とかだったと思う。まあ、作家の名前は詳しくは言わないけど、入れ替わりをやったんだ。

池上：それで、新しい方向を作りだしていったんですね。

堂本：そう。ひとつの方法としてそうした。それしかできなかったんだらうな、きっと。

池上：そうですね。

堂本：うん。だから、例えば、全然違う例だけでも、パリにフィアック（FIAC：Foire Internationale d'Art Contemporain）ってあるでしょ、知っているかな？ 画廊の。フィアックって、今も東京でもなんかやっている。あんなことは全部イミテーションだけでも。バーゼルにもあるわね。このごろは、韓国でもやっている。ところがフランスでフィアックが始まった時、何の展覧会をやったかという、家具の展覧会をやった。ファニチュアの展覧会だから、壁を作っているでしょ、スタンドだから。そこへ絵をかけたわけ。おそらく（ピエール＝オーギュスト・）ルノワール（Pierre-Auguste Renoir）だったかもしれん。そうしたら、家具が売れずに絵が売れちゃったというんだよ。その絵は非常に高価で。それで家具をやめるわけ。それが美術展なんだよ。それはまだ20世紀前半ですよ。これは、フランスの画商が話したことであって。そんなことで入れ替わったわけよ。だから僕が言いたいのは、古い絵と新しい絵をそうやって入れ替えたわけね。

池上：先程のお話に戻りますと、帰国当初はあまり評価が良くなかったということなのですが。

堂本：まず、僕が帰国した時は、仕事が進みすぎて、パリでも僕は駄目で。認めてくれたのは、ニューヨークのマーサ・ジャクソンだけで。

池上：個展をされていますよね。

堂本：そう。それがこの時期なんですよ。この前の話をしていないよね。アンフォルメルがあって、ずっと続いて。それで、ひとつの次元だけじゃなくて、絵画が二次元とか三次元とか言っている時代に、実際のカンヴァスが二枚三枚になっているんだよ。それはどうしてかという、観念的に言っている空間の次元というものはなくて、本当にこうなんだというんで。この時分、僕は、一柳（慧）とか武満（徹）とかと接触があるわけ。

池上：はい。アメリカで。

堂本：書いてあるでしょ。これが全部、例えば、ヴァイオリンであったり、ピアノであったり。どうして音楽というものは、ああいうものを総合してできるんだというね。漠然とそういうことから入ってくるんだよね。それで、この時に僕はパリの画廊と大喧嘩になって出て行くんですよ。

池上：はい。おっしかったですね。

堂本：それで、その時の絵がこれ（《絵画 1962- - 27》、1962年）なんですよ。あの、本当にご縁なんだけども。この展覧会（「異邦人たちのパリ 1900- - 2005」、国立新美術館、2007年）に僕も出したでしょ？

池上：はい。拝見しました。

堂本：あの黒い絵。あれが問題で僕はスタドラーと喧嘩になるわけ。これはおかしいんだけど、日本というのは、美術館なんて大威張りで、いわゆる管理（するの）がこういう国だけだね。フランスなんかは画商と美術館は対立しているんだよね。僕が一番強烈な印象を受けたのは、1963年だったかな。ローマで展覧会をする時に、絵描きと画商がグルになってローマの近代美術館と争いがあるんだよ。たまたま、僕はその時に展覧会をローマでやらなきゃいけない。それで作品を持って（街に）入ったら、各画廊が全部閉まってるわけ。それで僕は（ピエロ・）ドラッチオ（Piero Dorazio）とかね、（アッキーレ・）ペリッリ（Achille Perilli）とか、（ガストーネ・）ノベッリ（Gastone Novelli）とかみんな友達だから。それで、「どうしよう、俺はどうしたらいいか」と。「まあ、君は日本人だからやってもいいんじゃないの」と言われて、（展覧会を）やったんだよ。ところが、「一体何があったんだ」ときいたら、その時分、ローマの近代美術館に（ジュリオ＝カルロ・）アルガン（Giulio-Carlo Argan）っていうのがいて、館長はブッカレリートという人だったんだけど。アルガンはローマ大学の文学部の教授で、彼が、「戦後美術を援助して今日までもってきたのは我々だ」と言ってしまったんだよ。この我が近代美術館だって。そうしたら、画商が怒ったんだよ。自分たちがやったやつを、やっと数年後に君たちがやったんじゃないか、と。それで大問題になるわけ。それが63年。

池上：その年に、アルガンはサン・マリノ・ビエンナーレもやってますよね。先生が金賞を取られた時。

堂本：あなたも見ているの？

池上：アルガンが企画したビエンナーレだったと思います。

堂本：まあ、それはそんなに大したことじゃない。それで面白いのは、63年のローマの騒動は、68年のパリまでひっばっているんだよ。その後の64年に、僕がヴェニス・ビエンナーレに出した時には、賞があるんですよ。

池上：はい。アルチュール・レイワ賞をお取りになって。

堂本：その次はないでしょ。ヴェニス・ビエンナーレ。賞なし。

池上：そうですね。賞制度そのものがなくなったのですよね。

堂本：だからあれと、ソルボンヌ大学（の学生運動の騒動）と全部が繋がっているんですよ。日本ではそういうことは（あまり言われぬ）。

池上：ビエンナーレ自体が封鎖されたりしましたよね、70年に。

堂本：そう。その時にも面白いことがあるんだ。僕は64年に出して、その次のビエンナーレの時に、確か三木富雄や高松（次郎）が出したんじゃないかな。

池上：66年ですね。（注：実際は68年。66年は、久保貞次郎がコミッショナー、オノサト・トシノブ、池田満寿夫、篠田守男、鬚嘯が出品作家）

堂本：それで、コミッショナーが針生（一郎）だったのかな。（注：68年は針生一郎がコミッショナー、出品作家は菅井汲、山口勝弘、三木富雄、高松次郎）それちょっとよく調べて。名前を間違えては絶対にいけない

からね。これは重大な事件なのさ。その時に菅井（汲）も出しているんだ。ヴェニスのパビリオンにね、日本はお金がないもんで、国際交流基金がいろいろ目処をつける時に、例えば、4人出す場合は2人は現地。だから、僕と豊福（知徳）は。

池上：現地採用のような形ですね。

堂本：もう本当にケチくさいんだけどさ。これは僕が出したんだけどね、66年（注：実際は68年）ですよ。その時に、針生だった、確か。よそのパビリオンはみんな閉めるって言っているんだよ、フランスのパビリオンも。それでいち早くフランスが閉めた。日本はどうするかということになった。その時の発言がけしからん。日本のコミッショナーが「よその国も閉めるなら自分のとこも閉めよう」と言ったんだよ。まず、あれ（主体性）がないわけだよ。これは全部聞いたことだから、どこまで本当か知らないからよく調べてよ。（注：針生一郎が後に記したところによると、針生が4人の作家に意志を確認し、菅井と山口は開館するべきだという意見、三木と高松はコミッショナーに一任するという意見だったため、開館のまま開会式を迎えた。「特集 世界史のなかの68年」、『環』2008年Spring 33号より）

池上：はい。

堂本：そしたら菅井が、「私は何もキュレーターのためにヴェニスに出しているんじゃないんだ」と。「自分の仕事を見せるために持ってきたんだ。どうして閉めなきゃいけないのか」と。彼だけが反発したそう。その時のエキスポザン（出品作家）たちの中に、おそらく三木も高松もいたんじゃないかな。「じゃあ、キュレーターが言うんなら僕もそれに従うよ」と言って。それが日本人なんだよ。まあ、いろいろ面白いよ。だから、こういう裏話を僕はちゃんとするべきだと思う。僕も含めて、ヨーロッパやアメリカで展覧会をするよね。そうすると、知っているみんなに、葉書でも書くんだろうね。誰だってみんな成功しましたって書くじゃない。日本で発表すると、全員の展覧会が成功したことになるよね。そんなことはありえないんだよ。僕は最後にパリの近代美術館で展覧会やった時に…… 79年かな？

池上：そうですね。市立近代美術館で展覧会をされています。

堂本：その時に、わりに有名な雑誌、『ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール』（“Le Nouvel Observateur”）が何かだったと思うけど、インタビューにきて。インタビューは受けたんだけど、記事を書く時に「やめて下さい」と僕は言ったんだよ。どうしてかと言うと、僕の美学の一番大切な部分は日本の美学だ。僕はこれだけフランスをよく理解しているけれど、（僕の中には）こういうこぶがあるんだ。そのこぶは、日本というこぶなんだ。ところが今考えてみると、僕にはこのこぶが一番大切で。あなたたちは、僕の絵を評論する場合、フランスの美学の一部でしか言えないでしょ。だけど、僕（の本質）はここなんだ、このこぶなんだ。これをお前に分かれとは言いたくない。だから書かないでくれって断ったんだ。向こうはびっくりしていたけどね。だけどいまだに僕はそうなんですよ。

池上：結局書かれなかったんですか。

堂本：いや、書いたよ。もう大褒めよ。それとさっき言ったように、僕はずっと外様でいて、日本でも認められなくて。僕は、学生時代から梅原（龍三郎）、安井って大嫌いだった。梅原、安井って、君らにしたらとっくの昔の人で、それでいいんだけど、当時の日本の評論家はともかく（彼らを）アート・シーンの最高峰にしていたわけよね。ところが僕はその時分からルノワールを知っていた。（ピエール・）ボナール（Pierre Bonnard）を知っていた。（フランソワ＝オーギュスト・）ビヤール（Francois-Auguste Biard）を知って

いた。もちろん僕の隣には堂本印象がいて、蔵書なんて全部あるから。全部見ているわけよね。だからその影響もあったかもしれないけど、僕には梅原、安井が一番良いとは到底思えなかった。それでパリに行った時も、一回半年間いて、そして三年間日本に帰って勉強して二回目に行きなおす。その理由の一つのポイントというのは、スカンジナビア・エアラインというので羽田から、ローマまで50時間かけて、降りながら行った時の飛行機の中で、入国に書かなきゃならん書類があるじゃない。日本の平和条約が5月1日で、僕は5月5日に飛んでいるんだから。

池上：はい。すぐですよ。

堂本：確か、パスポートが干いくらだった。その時に（書類に書かれている）言葉がわからないわけよ。でもちょうど尼僧の軍団がいたわけ。

池上：ローマに戻られる。

堂本：いかにも品格の高い尼さんがおられてね。その尼さんに、書類を書くのを手伝ってもらって。そうしたら、その尼僧が「あなたは絵描きなだね」と。「アーティスト、ペインター」と僕が書いたんだろうね。そして「アーティスト、ペインターが何をしにローマに行くの」って。すると「もちろんキリスト教絵画。それに一番興味がある」と知ったかぶりして、「チマブーエの、ジョットの」なんて言っちゃったわけだ。そしたらその尼さんが「あなたカトリックか」と聞いたの。これは衝撃だったよね。「カトリックを勉強しない人がそんなの見て何になるんだ」と言うわけ。すばらしいよね。まずそれで一撃くらった後で、バチカンに行っているわけだけでも。だからそういう体験があって、その前に（日本の状況を）くだらんと思っていて。そういうものを全部整理するというか、自分自身を納得させるためにヨーロッパに行って。でも近代美術館に行っても、さっき言ったように、僕はもう子供の時から蔵書でみんな見ているから、美術館に行くと「ピカソ、こんなの知ってる。あのページにあったな」って。生意気だけど、全部知ってたわけよ。まあ興味はあるよ、「実物はいいな」くらいに。そうでしょう？ それで研究所に行って。これ二回目よ。三年間日本に帰ってきて、フランス語勉強して。それは尼さんに言われたから、日本で勉強するわけよね。そして三年間でパリに行って、そこには菅井とか今井とか皆アーティストがいたんだけど。僕は、その後、すごく早くデビューしてるでしょ？ それで妬まれるんだけど。三年間いない間に、チャージしていたわけよ、一番大切な部分を。今井とか菅井は、三年間ずっとパリにいてクロワッサンを食べていたわけだ。僕は茶漬け食いに帰ったわけだ。

池上：行く前の三年間の京都でのご体験がとても重要だったということですね。

堂本：それで、もう一回、日本の美学があるとすれば、そういうものを認識した。だから、奈良の戒壇院の四天王見に行ったりしているわけだよね。それで、研究所に行って。ギョエツ（Goetz）というベルギー人の教授に「僕は油絵を初めて描くんだけど、あなたに習いたいのは、フランスの美学を習うのではなくて、油絵の描き方だけ教えてくれたらいい」と言ったら、怒ったよね。

池上：ちょっと生意気な学生ですよ（笑）。

堂本：そう（笑）。あとで僕がデビューしたら「堂本は僕の弟子だ」なんて言いふらしていたけど。そういうことがあったわけ。僕はパリに行って、別にジャポニズムを売るつもりはないのよ。その時分、例えばゴッホにしてもモネにしても、浮世絵の影響を受けたとか、日本の先生方はそういうことばかり言っている。そういうのが事実であっても、僕の場合は、向こうのものを理解するだけの能力は、子供の時から見ているから、まず持っているわけよ。そして、美しいものって一緒だよ。京都の美学とパリの美学と、京都人の意地悪と、

パリジャンの意地悪というのは全く一緒なんだよね。アメリカ人は単純だから、これは違うと思う。ごめんね、アメリカって（笑）。

池上：いえ、別にアメリカ人ではありませんから（笑）。

堂本：だから、僕はフランス語がそんなにできたはずがないんだけども、フランス人が何を考えているかというのは全部見えたよね。京都の意地悪さをそのままやればいいんだからさ。

池上：それはニューヨークとは全然違うところですよ。

堂本：全然違う。ニューヨークなんて、うっかりしたら、冷蔵庫と便所まで見せるじゃない。フランスでそこまで到達しようとしたら、何年かかるの。京都と一緒に。

池上：奥が深いというか。

堂本：そう。今、流行で、何とか屋（町家）っていうので、若い人が内装変えてビジネスになるって。あんなのは、京都人が便利で使っているだけであって。フランスもそういうところなんだよ。みんな疲れているわけ。だから、今のフランスの凄さがあるんだけどね。まあ、それはそこに置いておいて。日本に帰ってきたけど、日本の評論家が僕を認めようとしないう理由というのは、日本の評論家というのは、やはり西洋美術、そっち側でドクトルを取ったり、ディプロマを取っているわけだ。僕がこういう絵を描くと、あんまりヨーロッパを勉強してないんだよねって。だから、不評というより理解できなかったわけよね、日本の評論家は。だから僕は悶々としたですよ。だって日本に引き揚げて、ヴェニスで賞を取って帰ってきても、画廊はなかったんだから。南画廊も僕をやろうとしなかった。これはどうしてかということ、そういう美学を持ってないんだよね。ひどいのは、この作品を見て、東京画廊の山本孝が「堂本はついに畳をやりだした」と言ったんだから。

山田正亮という絵描きの名前は知ってる？ 一つの例として、山田正亮と僕は親しくなった時期があるの。どうしてかということ、山田正亮みたいな作家が日本に残っていたわけだ。ところが、日本の東野（芳明）や中原（佑介）などの、いわゆる一番有力な人間というのは、山田正亮をピックアップしなかったわけだ。そういうことに、逆にシンパシーを感じて。正亮の展覧会の時に、佐谷（和彦）がスピーチしてくれと言うから、「これは僕たち全員の手落ちである。山田みたいな作家がいるとは知らなかった」ということを本当は僕は話したかった。僕は東野（芳明）なんかを批判したんだけど。ある日、山田が「堂本さん、一回家に来ない？」と言うんだよね。「絵を教えてあげる」と言ったんだよ。ショックだったよね。軽いショックだったよ。「こいつ、生意気な野郎だな」と思ったけど、後から考えてみたら、彼はヨーロッパ的なキュビズムから入っているわけ。だから、彼の作品の弱さは、安井曾太郎の系列なんだよ。わかるかな？

池上：先生が苦手とされる。

堂本：彼は僕の絵を見てハラハラして、「青雲の描き方教えてやる」と言ったんだよ。歯痒いでしょ。そういうものなんだよ。

池上：でも、むしろ先生にそういうところが全くないから、日本に帰ってこられて、不遇な時期があったということですよ。

堂本：そうなの。彼もそう思ったんだろうな。彼は善意で言ったわけだ。だけど、それだけの器というかキャパシカないから。その山田正亮であれ、日本でね、君（栗田を指して）も絵描きになるのかわからないのかわら

ないけども、本当に考えてほしいのはこれなのね。君（池上を見て）を取り巻くのも、日本美術じゃなくて、やはりアメリカの美術でしょ？ どうしても。僕は、それをいかんとは言わんよ。だけど、残念ながら僕達日本人なんだよ。それで、僕の体験として、フランスに行って、もちろん絵描きなんて大体頭悪いんだから、日が経つにつれて、モンパルナスで俗語とか変なフランス語を覚えていくわけだ。いかにも自分はフランスのオーソリティだよという感じを受けるわけ。ところが、あるレベルまでいくと、それ以上出られないんだよね。おそらく君だって一緒だと思う。

池上：それは分かります。自分のこととして。

堂本：その時に、僕は逆説的に、パリの地面を自分の爪で掘っているという感覚になったわけ。初めは僕の欲しい水がすーっと出てくるんだよね。ところがね、掘っても掘っても最後は出てこないんだよ。それが、日本に帰る理由の一つになったね。それで、パリのあとにニューヨークに行って、ニューヨークで掘ったらアメリカの水は出たんだ。どうして僕が1968年に帰ったかという、その間にベトナム戦争をフランスで経験しているんだよ。経験というか見てるわけ。その後、ニューヨークへ展覧会に出しにいった時、ニューヨークで北爆を知ってるわけよ。

池上：ちょうど同じ時期ですよ。

堂本：そう。60年に日本へ帰ってきたときも安保闘争があった。その時に初めて僕は東洋人であるという意識になった。そのあと8年間で引き揚げるんだよね。その8年間に何が合ったかという、アメリカの原子爆弾の核実験、ソビエトの核実験と、最後にはフランスがやって。そして、ピエール・レスタニーという評論家知ってるだろう。レスタニーと僕は友達でね。それで、ピエールに「アメリカはけしからん、ロシアはけしからんし、今度はフランスがやった。お前、どう思うんだ」と。そうしたら「大国が二つあって、アメリカに勝手なことはさせられない。フランスが真ん中にいてバランスを取っている」と。それがフランス人なんだよ。だから、「お前もフランス人かよ」と。あいつはまあ、ユダヤ人なんだけど。フランス人って嫌だなと元々思っているところに、大親友のインテリですらそういうことを言う。それからその間に、最初の湾岸戦争（中東戦争の意）が始まるのよ。

池上：はい。イスラエルとエジプトですよ。

堂本：そう。その時の体験とか。それから、僕の個人的なこと。パリに14年間いて、税金を払って。交通事故起こして、裁判所にまで行って。まあいろんなこと経験してよ。ところが、随分おじいさんになってるから仕方がないけど、（僕には）兵役がないわけ。ミリタリー・サービスとか。そして、選挙権がないんだよ。こんな人間がパリにいて、絵を描いて、何の役に立つのかという。だから、僕は自分の祖国に帰るべきだと思い、帰ってきた。帰ってきてから、善良な国民として、いち早く区役所に行くのよね。それで、長いこと外国にいたけど、年金は払わないといけないと思って申告に行ったわけ。そうしたら「あなたは1年間足りません」と言われて。年齢が60歳くらいで終わるんだね。

池上：納付期間がありますものね。

堂本：だから僕は年金なしだ。だから一つの例として、画壇は別にして、さっきの君の質問に非常に端的に返答できるのは、例えばこういうことなんだ。そしたらこの前、年金事件が起こっただろ。「ざまあみあがれ」と言ってたわけ（笑）。僕は年金なしだった。

池上：今も？

堂本：そうしたら、ありがたいことに去年文化功労賞もらったでしょ。あれで年金がおりるんだよ。年間、悪いけど 350 万、君たちの税金からもらってるんだ（笑）。世の中って面白いよね。

池上：そういう仕組みだとは知りませんでした。

堂本：だけどそれは功労賞（を貰ったから）。偉いんだよ、俺（笑）。その前に、本当に善良な市民になろうと思って（役所に）行ったのよ。だからいかに阻害されたか。パイロットが自分の空港に帰ってきて、自分の国なのに端っこに置かれた。今では、日航が一番真ん中にあるでしょ。昔はそうじゃなかったんだよね。だからこれは僕だけの問題ではなくて、時代背景がそうだったわけよね。以上。僕は決して優遇されてないのよ。誰も僕の展覧会をやらなかったんだから。

池上：その後、南画廊でまたされていますよね。

堂本：それはここに書かれているでしょ。

池上：はい。円と波の。

堂本：それは、画商がどうだからなっただんじゃないけど。ここ（《連続の溶解》シリーズ）からここ（《蝕》シリーズ）に変わった。パリで変わった時は、画商（スタドラ）と喧嘩になった。これは書いているよね。

池上：尾崎（信一郎）さんの論文でも書かれていたと思います。

堂本：京都に帰らなかった理由は、京都をよく知っていてね。京都というのは、もちろん文化遺産はたくさんあるけど、今日がないのよ。そこにもってきて、僕はパリとかニューヨークとか、いつもその国の中心地しか行ってないんだよね。それで、僕は 1960 年に東京に帰ると、安保闘争があって、ひしひしと自分の近くにそういうものがあると（感じた）。京都だったらね、迫撃砲も弾も飛んでこないんだよ、向こうの街は。

池上：守られているわけですよ。

堂本：いやもう、眠ってるわけね。だから、ポリティークというか、イデオロギーというか、政治的な意識というものもない。（明治時代に東京に）移った天皇が帰ってくるなんていまだに言っている。帰ってこられたら邪魔で仕方がないからね。（帰ってくる）ということは警護でしょ。ところが、日本って間違っているんだよね。東京に政府を置いておくと人口過密だから遷都しようなんて。遷都なんてしたら、よその国の大使館はどうするの。本当に日本の行政も政治家も何を考えているのか。あなたはアメリカにいたから、よくわかると思うけど。よくいるね、日本に（笑）。鼻血が出そうでもんな。僕なんかしょっちゅうそうだったもの、日本に帰った時。それで僕流にものを言うと、「アナクロだ」って言われたよね。例えば僕は今でも、宗教心というものがなきゃだめだって言う。それから、国家、国旗、パスポート、全部僕は必要で、僕は日本人以外何でもないですよ。それで、日本は戦争を放棄したから外国が攻めてこなかったら平和にいられると思ったんだよね、60 年間。「そんなことはありえない」ってなことを僕は言ってるから、「お前はすごいナショナリストだ」と随分やられたし。だから言っちゃ悪いけど、谷川俊太郎なんかもう、絵に描いた餅みたいなデモクラットだからさ。学生運動の時も、左翼に対する反発で僕はやった。だからどちらかと言ったら右だったよね。学生時代にそういうものがどうして起こったかということ、日本に 1940 何年に米軍が入ってきた時、マッカーサー

が宮城（皇居）の前の、今の第一生命保険のところに GHQ は来たんだ。京都は烏丸の丸太町の前に GHQ が来た。ところが京都のジェネラルはインテリで、共産党のシンパだったんだ。それで学校改革をやるんだよ。京都の美術学校が駄目になったのは、その当時の校長の中井宗太郎。知っているかな？ だから、京都の美術学校は全部教師が入れ替えになるわけ。

池上：今も左が強い？

堂本：そう。その影響が、上村松篁とか、秋野不矩とか。秋野不矩って名前知ってるだろ？ あれなんかは学生時代、助手だったからね。それが日展から出てそっちに行ったら、もう自分は前衛の極みみたいな誤解をしたわけだよね。その上村松篁は芸術院の会員になりたがったんだらう。日本って本当に、芸術院がどういふものかってことも知らないわけよね。だから平山郁夫の駱駝なんかがでてくるわけだ。あんなもの仕方がないからね、本当言って。だけど、岡倉天心から続いている今の院展、それから四条派からきている日展。いろいろあるけど、日本の洋画よりも日本画のほうがいいですね。どう思う？ 君は絵をやったの？ 実際に。

栗田：一応、少しはやりましたけど。

堂本：俺は本当にそう思う。竹橋の近代美術館なんて哀れじゃない。青木繁やったかな、気持ちの悪い。あんなの本当に仕方がないよね。あの時に、上野の美術学校にイタリアの先生が来るんだよ。絵描きも彫刻もね。

池上：フォンタネージでしたっけ。

堂本：それがもう悪かったよ。だからそういう意味で、僕は日本画出身であったことに自信と誇りと（がある）。それから、日本というのは洋画のほうも、わけもわからずにシュール（レアリスム）から入っているんだよね。僕はシュールに一步も手を付けなかった誇りはあるね、逆に。だいたいね、日本の洋画家にはそこと、ダダイズム、次のマルセル・デュシャンがいて。ところが弱いんだな、僕から見ると。僕の考えでは、あの日本の作家たちはまるで回虫、お腹の中にある虫みたいなグループだと思います。太陽のあたるところにいったら死んでしまう。例えば僕は、高松とか三木、特に三木とは親しいんだよ。親しい作家は、先に死んでしまったよね。今は中西が残っているけどさ。中西なんてどうしていいの、あれ。君は信者だろ？ どこがいいんだ、あれ。

栗田：違いますか。先生のお考えと。

堂本：うん、僕らはあんなにインテリになれないし、ます。

池上：（文章も）難解ですよ。

堂本：難解って、あんなもの読む必要がないんであって。だけど、問題はやはり作品でしょ？ それは、僕はあんまり感動しないんだよね。日本ってああいうミスティックな生き方が好きなんだよ。それはずっとあるよね。烏海青児だってそうだろ。これ知ってる（カタログを見せながら）？ 日本の作家として（取り上げられている）。

池上：分厚い辞書のような。

堂本：そう。写真ばかりだけど。

池上：そうですか。本当だ。

堂本：最近出た。2、3日前に送ってきたの。もう少し詳しく言わないといけないね。日本に帰ってきて、アンフォルメルからこう移っていく 1964 年に、日本はオリンピックと新幹線があった。僕は絵描きだけど、鹿島昭一という鹿島建設の社長というか息子が留学しにパリに来ていて。その後、彼は行ったり来たりして。ある日、パリにまた寄った時に「堂本君、近いうちにハイパー・エクスプレスというものが通るんだよ」と言うんだよね。東京から大阪まで 4 時間と言ったかな。僕は「それがどうした」と。フランスが古いからさ。「社会が変わるんだよ」と彼が。それが一つね。「はあ、そんなもんかなあ」と。それで僕は 1964 年にヴェニス のビエンナーレに出した後、すぐに帰ってきて、オリンピックの時に新幹線に遭遇して。だから乗ったよ、それに。

池上：初代の新幹線ですね。

堂本：そう。それが一つなんだよ。その時、僕はフランス的に古いものだから馬鹿にしたけれども、鹿島は「変わっていく」と言った。それで僕なりに考えて、新幹線と古い東海道線は、東京から大阪に行くという目的は一緒に、行為としては一緒だけでも、システムは違うんだ。だから世の中はこうやって変わっていくんだ、と。美術界もそうであろうというのが、おぼろげながらの認識であった。だから、その時にこれに変わってくる。一柳なんですよ、作曲の。彼が「堂本ね、パリなんて古いよ」と言ってきたの。彼はジョン・ケージにいかれているものだから。どこまで本当かは知らないけどさ。知ってるでしょ？ 一柳。見るからに無味乾燥な感じの男ね（笑）。僕はあいつと仲がいいんだけど。彼が「自分自身は、ビートルズとベートーヴェンを同じバリューで考えるんだ」と言ったんだよ。これは、くそつたれがと思ったけどさ。それがこういうところ（《二元的なアンサンブル》シリーズ）に出てくるのよ。要するにバリュー。この二つは今でも残っているね。

池上：陰と陽の関係ですよ。

堂本：陰と陽。それで、これ（《連続の溶解》シリーズ）に入っていって。この時にヴェニス のビエンナーレに出して。そして、受け入れられなくて。さっき言ったように、南画廊の志水はゴンドラでオノサトのカタログをこんなに運んでくるわけだ。東京画廊の山本が、モーターボートで斉藤のカタログを。豊福と僕のはカタログないんだよね。

池上：現地採用だからですね（笑）。

堂本：そう。豊福と「あいつらが賞なんて取れるはずがないんだ」と言って。「ほっとこうね」と。「ただし、僕たち二人が取ったら、どっちが取っても喧嘩はなしだよ」と、僕と豊福と（約束した）。豊福は僕の兄貴だから。そうしたら、僕が取っちゃったわけだ。それで、また叩かれるわけ。

池上：豊福さんは何かおっしゃっていましたか。

堂本：いや。叩いたのは南画廊と東京画廊。自分のところに賞が欲しいわけ。外様の僕が取ってしまった。

池上：それで、少し面白くなかった。

堂本：そう。だから、それもみんな引っかかっているわけ。

池上：帰国されて、南画廊では、ちょっと反応がよくなかったというのは、そういうところも。

堂本：反応どころか、ヴェニスのパイプラインで志水が来ているから。証人がいるんだけど。賞を取ったあとに、彼が泊まっているホテルに行って「悪いけど、今後東京で展覧会してよ」と言ったら、「知らんな」と言われたのだから。その時に、マーサ・ジャクソンが「なぜあの人はあなたの仕事がわからないのだろう」と。それで「ニューヨークにおいで」と言うわけよ。

池上：やはり、外様、外様で行かれていますね。

堂本：そうなのよ。それでニューヨークに行って、描き出したのがこの絵でしょ。だから、同じ行為だけでも、全然違うんだよね、テクスチャーが。これはパリジャンでしょ。こっちはやっぱりさ、フィフス・アヴェニューになっちゃうわけだ。それで、その時に丸がでてくるわけ。そして、ありがたかったのは材料がね、この時アクリルの絵の具が初めてアメリカでできるの。

池上：はい、リキテックスとかあのタイプのものですよ。

堂本：そう。リキテックスが出てね。リキテックスというのは水性絵具なんです。僕日本画出身だから、水性なわけ。

池上：相性がいいわけですね。

堂本：そう。僕には非常にフィーリングが良かった。そこから、これ(《連続の溶解》の Planet シリーズ)になっていく。これなんかも面白いのよ。(ヴィクトール・) ヴァザレリー (Victor Vasarely) に影響を受けてると言われると、もちろん受けてるだろう。でもディテールから全部フリーハンドなの。

池上：そうでしたか。

堂本：全部フリーハンド。それで、ジョアン・ミッチェルだったかな、彼女が僕に「堂本、あれやめなよ」と言うわけ。「どうして」と。「あんなもの何回やっても、ヴァザレリーじゃない」とね。「よく見ろ。ヴァザレリーは定規で描いている。俺は全部フリーハンドだ」と。だからこれ、全部歪んでいるんだよ。だから、鼓動みたいなものは確かに東洋というか、日本と西洋の違いじゃない。

池上：自分の手で、直に描いていくという。

堂本：手で描かなければならないとは言わないのよ。でもそれができるのは僕の技術だし。向こうの人はびっくりしたよね。これは確か、使っているのはリキテックス 2 色だけでしょ。これ(《惑星 B 沈黙》、1972 年)なんか、黒の上に同じ色なんだよ。同じ色を一回かけるのと二回かけるのと。

池上：重ねていくことで、濃淡がでていくのですね。

堂本：そう。全部そうなんです、そこ。

池上：本当に美しいシリーズですよ。

堂本：だから僕はパレットがいないのね。パレットということは、ホワイトとブラックを混ぜて、こうやってね。下に黒が置いてあって、乾いてから白をやると、グレーになる。

池上：もう混ぜないわけですね。

堂本：うん。だけど、それは、フランスの印象派の絵描きはそうだったよね。

池上：そうですね。

堂本：だから、さっき言うように、僕は、西洋美学を知識として理解はしているし。日本画も両方知っているのは、おそらく僕だけじゃないかな。

池上：そうですね。それを象徴するようなシリーズというのが、近年手がけていらっしゃる、蓮池図のシリーズが、まさにそういう感じではないかと思うのですが。あのシリーズについても少しお話をお聞きしたいのですが。

堂本：梅原には《紫禁城》（1940年）とかいい絵もあるよ。それから、梅原は「金髪の女よりも日本の足が短い裸のほうが私は好きだ」と言って「俺もそうだ」と言ったんだけどね。ところが、日本では、梅原さんが日本の岩絵具を混ぜたからといって評価するんだよ。そういうことを聞いたんだろうな。日本って、そういうくだらないことを言っているわけ。僕なんかでも、日本画の絵の具も使いますよ。それを梅原さんが使ったからって、どうだというんだ。僕のアトリエ見てくれたらわかる。日本絵具も全部並んでいるよ。それは片方は顔料であり、こちらは染料であり。その違いであって。だけど、本当にありがたいのは、僕は日本画しかやってなくて、その代わりに、人に誤解を受けて、なかなか認めてもらえなかった。ある作家には、「絵を教えてやる」なんて言われたりしたんだけどね。だけどそういうものを全部通り越して、これでよかったなと思うのね。それで気がついた時に、今君が質問したこの絵（《蓮池 無意識と意識の間》シリーズ）ができるわけよ。こいつがね。

池上：2005年の回顧展では、本当にこのシリーズに感動しまして。

堂本：ありがとう。まあそれは結構なんだけど。でもこの時に、やはり僕は行き詰っているわけ。ここにくるまでに。これ（《連鎖反応——クロード・モネに捧げる》、2003年）なんかモネでしょ。「ちょっと、お父さん助けて」という感じだったの、これ（笑）。必死でやっているわけよ。

池上：睡蓮のような雰囲気ですよね。

堂本：そう。「モネ祖父ちゃん頼むよ」って、これがまさにそうなの。これは西洋美学をちゃんと勉強して、わかってやっている。

池上：基本はそうなんですよね。

堂本：リピートでしょ。こういうところに、十分にヨーロッパが入ってくるわけよね。これは、京都の法然院なんだけれども。これは、タイトルをみたらわかるよね（《臨界》シリーズ）。いずれにしても、原子爆弾や原子核の問題や、くだらないことばかり考えているんだけど、いろんなことやって、モネおじさんも何も言ってくれないもので、困ったなと思って、仕事してた時にこの絵を描いた。この絵が一点できるのよ。

池上：はい。この《一期一会》(2004年)という作品ですね。

堂本：そう。その時に、世田谷美術館の酒井(忠康)が、僕の展覧会をやると言って、困ったわけよ。俺が作品を描かないから。「ここまでだったら困るよな」とみんなが言っているわけだよ。

池上：やはり、新作も入れてということに。

堂本：「新作も出来たら見せるよ」って。そうでしょ？別にさ、キュレーターが偉いわけじゃないし。「俺がいなきゃ、お前は展覧会できないんだぞ」っていう感覚だからね。そして、やっとこれができただよ。できたけど、作家というのは、最後は豪語する。俺なんかでも豪語する。(だけど)自信はないしね。作家ってそうだよ。もう本当に、ひよろひよろしてるんだから。そうしたら、アトリエの隅にこれがあったのを見てね、酒井が「それなあに」って言うんだよ。「いいじゃない」とか言ったわけ。それでその後、酒かなんか飲んで「堂本さん、僕は心配だったんだ。あなたのアトリエにいくとね、空気が止まってるんだよ」と言うんだよ。これ強烈だよ。酒井ってなかなかいい男だよ。「だけど、これを見た時に、空気の動いているのが見えた」って。うるさい男だけど、本当に彼はいいこと言ったわけ。

池上：ガツンときますね。

堂本：うん。だから、「彼がいなかったら、このシリーズはできなかったね」と言って。そしてまあ、なったんだけど。僕は「省エネ・ペインティング」と言って出したんだよ。というのは、僕って、ともかく描ける男なんだよね。そうすると、もう描きたくないわけ。

池上：描けてしまうからですよ。

堂本：そう、描けちゃうのよ。それで、描いていると、うちの女房が「そこで止めろ」って言うんだけどね(笑)。

栗田：描いてしまう。

堂本：そうすると駄目なんだよね。

池上：この(蓮池)シリーズは、描いてらっしゃらないですよ。

堂本：何にも描いてない。全然描いてない。ところが、これが面白いんだよ。洋画の連中が友達に多いでしょ。横尾(忠則)が「堂本さん、あれは水をまず敷いてから描くの」と聞くのよ。

池上：違いますよね。

堂本：これは油なんだよ。だけど、油絵の人にはこれが出来るとはわからないわけ。これ全部油絵具なんだから。

池上：下塗りはどういう風にされているのですか。

堂本：下塗りは普通のジェッソよ。

池上：この滲み具合というのは。

堂本：今、多摩美の教授をしている人は、僕がずっと世話をした子でね。その彼がカンヴァスを全部貼ってくれるわけよ。アルバイト料払って、「お前ちゃんと全部塗っておいてくれよな」って。だから彼が塗ったやつなの。それで（この滲みが）できるわけ。

栗田、池上：へえー。

池上：それは、先生が配分を（お決めになったのですか）。

堂本：なにも配分はしてない。

池上：その方が勝手にしてくださっているんですか。

堂本：そう。むこうも笑ってるんだけどね。すると、彼が旅行なんかすると、俺は困るんだよね（笑）。

池上：この滲み具合が本当に素敵で。

堂本：だけどこれは、日本画とかなんとかではなく、僕だからできたことであって。だけど、これは健康上よくないですよ。だってここまで、ぼやけさせるためには、あれは揮発分だものね。

池上：それをやっぱり吸ってしまうと（健康上よくないですよ）。

堂本：だから、これ（マスク）をして。

池上：色を置いて、ほっておかれるのではなく、ずっとそこで見てらっしゃるんですか。

堂本：いや、部屋中に（揮発成分が）充満するから。しかも、テープ（注：NHK、BSの堂本についてのドキュメント番組）あげたよね、見たでしょ。こうやって口で吹いている。

池上：はい、拝見しました。

堂本：息で吹いているでしょ。エアー・コンプレッサーできないのよ。だから息なのよ。ヒューマン・ペインティングって僕は言うんだけども（笑）。

池上：近寄るからやっぱり、たくさん吸われますよね。

堂本：それは、吸っていますよ。

池上：今はどれくらいのペースで、このシリーズを続けていらっしゃいますか。

堂本：今また、やりだしているよ。でもそれがさ、こんなことをやると、次が描きたくなくなるわけよ。描いている時間は、半年くらいあったんじゃないですか。だから今、平穩になってきたよね。

池上：ちょっとジオメトリックな。

堂本：そうそう。今度見せるよ。

池上：はい、ぜひ拝見したいと思います。

堂本：最後はこれ（《蓮池 無意識と意識の間》シリーズ）なんだけども。これは売れないよ。

池上：そうなんですか。

堂本：うん。一点だけ売れたのは、これ（《蓮池 無意識と意識の間》、2005年、2005年図録の6-01）なんだよ。しかも日本人じゃないの。これは韓国のコレクターに売ったの。

池上：そうですか。

堂本：うん。不思議だよ。

池上：意外です。すごく売れ行きがありそうに思っていたんですが。

堂本：僕がセゾン美術館に「全部買えよ」と言うんだけど、買わない。いいんだ。もう片方のアンフォルメル（作品）は、去年ブリヂストンが高い金を出して買ってくれたんだけど。これは何年かな。1963年？

池上：63年～64年ですね、はい。

堂本：これ去年売れたよ。ということは何年経っている？

池上：44、5年は経っていますね。

堂本：だから、ほうっておけばいいんだよ。

池上：ほうっておけば必ず（売れる）。

堂本：そうだと思う。ただ、残念なことに、日本の税法がいかん。俺が死んだらさ、税金がかかってくるんだよ。そういうところも日本は駄目よね。棚卸商品って言葉知らんの。これ、税法なんだよ。例えば、僕が絵の具を買うでしょ。小学校の先生じゃないから一本買って、とかではないよね。がばっと大量に買っていく。そうすると、領収書あるじゃない。「これでどの絵を描きましたか」って言うんだよ。そして、「絵の具残ったでしょ」って。日本の税法って、そんなところよ。だからもう、むちゃくちゃ。この間も、税務署の奴と随分口吻したんだけどね。だから、本当はこういうの（聞き取り調査）をやってくれて（変わればいい）。高階（秀爾）とも話をするけど、日本の税法の悪いところなんか突っつかないと駄目なんだよ。これ（今日の話）は、一生に残る。僕のこういう話を残さないといけないということは、日本でもフランスでも言われているんだよ。どうしてかということ、フランスでもほとんど死んじやったわけ。

池上：そうですね。レスタニーさんもそうですし。

堂本：それから、君なんかにはちゃんと勉強してやってほしいんだけど、アンフォルメルにどうして力がないか、政治的に。シュルレアリスムとかみなイズムが付いているんだよ。フォービズム、キュビズム、ダダイズム。アンフォルメルは付いてない。タピエは、トゥールーズ・ロートレックの甥で、貴族なんだよね、変なおじさんだけど。最後には、金に汚くて身を滅ぼすんだけど。金に汚いというか、興味がありすぎた。勅使河原蒼風にくっ付いたこととか。お金がいっぱい入るじゃない。それから吉原治良、あの人は吉原製油の社長だからね。だから、両方と非常にぴったりいった。彼のまずかったところは、日本でそうやっておきながら、通訳と行った銀座のバーの女と一緒にになった。そういう汚いことがいっぱいあったわけ。それを日本の世の中で純粹培養された東野とかがとても嫌ったわけだ。それ（アンフォルメル批判）の火付けをしたのが、あの馬鹿ったれの瀬木（慎一）なんだよ。

池上：（当時の）新聞にも（批判が）出ていましたよね。

堂本：瀬木は初め、あっちをやっておきながら否定したわけ。だから、あいつらのやり方が非常にまずかった。パリでのタピエのまずさは、イズムという言葉がないように、「私は、評論家ではない。アドバイザーではあるけれども、評論家ではない」というところだ。だから、いい作家を一堂本も含めて一見つけるわけよ。そういう眼はあるんだけど、アンドレ・ブルトンのようなあれ（評論）はないわけ。それが弱かったわけよ。それで最後、蒼風さんが死んで。そこに今井俊満が入って。僕は今井が悪いとは言わないけども。今井はどちらか言うと、こちら側（指をこするジェスチャーをして）のほうだったから。だから、僕と今井がどうしても合わないのは、僕はお坊ちゃまで「お金なんて十分あるからいりません」という、すかしているほうでしょ。だから、その辺をうまくタピエとかが喧嘩をさせたりしたわけだよ。その時に、僕はレスタニーとも親しかったんだけど、評論家というのはそうなんです。例えば、日本もね、短いところでみると、今泉（篤男）さんがいて。今泉さんが一番最初にフランスの美術を持ってくる。そして富永惣一がアンフォルメルを持ってくるわけだ。アンフォルメルで駄目なところは、瀬木慎一がミシェル・ラゴンなんかを持ってくる。そこへ東野はポップ・アート。中原（佑介）は観念アートを持ってくる。何にも理由はないんだよ。思想があってやっているならいいけど、あの人たちがやったことは違うよ。自分のイズムじゃないでしょ。みんな借り物なんだから。だから、その中で一番僕が峯村に言うのは、「僕はお前大嫌いだけど、もの派っていうのを作ったのだけは偉いね」って僕は言う。（注：峯村敏明自身は「もの派」をあくまでも「自然発生的な集団」としている）だから日本というのは全部翻訳ものなんだよ。その辺を注意してほしい。僕は君たちヤングに間違っているところを直して、後輩に道を広げると僕は言わない。後輩があほなら何を言ったって分からないから。それよりも、間違った方法で入ってきたものを、まっすぐにしたいなと。僕は日本の評論家の系統では、高階、酒井、建畠（哲）辺りまでは信用してるんだよ。批評家はいるけど、評論家っていないでしょ。評論できる人が。評論すると、中西になってしまうんだよ。中西であり、中村一美であり、宇佐美圭司であり。小さいんだよ。これでは駄目だということを知ってよ。まあ、そういう意味で面白いんだよ。僕は池田満寿夫とも親しいんだよ。どうしてかというと、池田満寿夫も外国で苦労している人間だから、合うんだよ。ところが日本では通用しないの、二人とも。

栗田：ご苦労されましたよね。

堂本：僕なんか、恵まれているほうよ。認められて、これ（「異邦人たちのパリ 1900-2005」展、国立新美術館、2007年）に出たから大ショックだったわけだよ、日本でも。まさかと思ったわけだよ。

池上：国立新美術館の。

堂本：どこにいったんだろうね。入っているのかな。ついているんだ。違うか。（カタログの堂本図版を探し

ながら)

栗田：これは、テキストですね。

堂本：テキスト。反対だ。この辺だ。これ、懐かしいでしょ。ジョアン・ミッチェルと僕は、これが最後なんだけどね。君ら会ったことないよね。

池上：会ってはいないです。

堂本：アメリカではどんな人に会ったの。

池上：作家の方で直接お会いした方は、あまりいないですね。

堂本：いないの。僕はジャクソン・ポロック以外全員会っているんだよ。

池上：うらやましい。

堂本：(ハンス・) ホフマンが好きでね。

池上：(カタログの図版を発見して) こちらですね。3つパネルの(《絵画 1962-27》、1962年。

堂本：(この絵を描いた) 当時はポンピドー・センターはまだないから、(僕に) 近代美術館のコネクションができた時に、スタドラ画廊はむくれたわけよね。パリの同じ空気を吸った人間というのは、高階、芳賀(徹)くらいしかいないんだよね。それで、絵描きは田淵安一がいて、彼はコブラ(CoBrA)だった。コブラというのは、コペンハーゲンとブラッセル(注：さらにアムステルダム)の作家が集まって、その頭文字をとってコブラにしたんだけどもね。アンフォルメルとコブラは違うんですよ。面白いのは、マーケットの問題なんだけども。例えば、僕らは小さかったからかもしれないけど、フランスで他のスクールの作家に挨拶なんてしなかったね。そんなものほっとけという感じだった。だから、ベルナール・ビュッフェが展覧会をやっても見にも行かなかったよな、あんなくだらない作家。日本だったら、全部行っちゃうでしょ。

ところで(本を見せながら)、こんなの知らんでしょう。これはモンパルナスなんだけども。僕はこの一番奥の、ここにいたことがある。昔は藤田とか、スーチンとかいたんだよね。それで、これは今、観光客のために残っているんだけど。この中に、佐藤敬っていう絵描きがいて、彼はそこにいた。僕はこっちにいたの。これはおかしいんだ。パリの冬なんて、ものすごく寒くてね。朝起きたら、ガラスが全部氷で凍っているの。僕がパリに出はじめの時、家賃が13,000円位だったかな。仕方がないから電熱器を買いに行って。電熱器をつけたら、電気がショートしちゃうんだよ。よく調べたら、40ワット以上は駄目なわけ。それで仕方がないんで、夜にみんなでカフェに行って。暖を取りながら時間を費やすのが、パリのカフェなわけよ。アーティストはみんな貧乏だから、そこに集まるわけ。ジョン・ミッチェルとか。もうほとんど毎晩一緒。ジョアンなんて、あいつは酒飲みだからさ。酒飲みで男をみなくわえよるから。ある日、僕と今井が「送ってきて」と言われて。今井と「おい、これ知らんぞ。どっちがつかまっても知らんぞ」って言ったの。そのような面白い時代なんだけどもね。その時に、そのカフェで、(アルベルト・) ジャコメッティなんか一緒にいるんだけどね。そのカフェにさ、夜の遅くまで、たくさん絵描きがいるわけ。これでも食えるというのが、本当に僕は、日本の絵描きのように、朱毛氈の上に座らなくなったのは、ここで鍛えられたことだね。

だからいまだに僕のアトリエには、テーブルがないのよ。みかん箱の上に板を置かないと、テーブルにならないの。そうでないと落ち着かないわけよ。そういう生活をして。その時に今井と言ったことなんだけど、馬

鹿絵描きというか、僕らも含めてだけど、「この中からピカソが出るんだよね。どっちがピカソになるかね」という会話を交わした。そういう会話を交わしたのは今井とだけだね。第一次大戦の時に、ダダイズム、シュルレアリスムはできたわけでしょ。僕らは敗戦になるまで、あれほどの大きな犠牲を払って。ジョアンもいるし、リオペルもいるし、両方のサイドの作家の卵がいて。「これから僕たちは何をすべきか」という話はしたよね。その連中はアンフォルメルだった。アンフォルメルというのは、僕は仕事じゃなくして、ともかく過去を否定して。僕の場合は、日本のミリタリズムを否定したいわけよね。非常に面白かったよ。タピエスは僕の7つ年上かな。ある日、僕は彼に「失礼だけどあんた、どうしてここにいるの」と。僕は、パリもニューヨークも画廊が一緒だからね、あの人と。「どうして」というから、「確かスペインでは内乱があっただろ。ほとんど若いのは死んだはず。お前は どうしてここにいるんだ」と。そうしたら「幸い、自分はサナトリウムにいた」と。そういう会話とかね。

池上：その時代ならではですね。いろんなところからパリに集まってきて。

堂本：そう。イヴ・クラインって知ってる？ ブルーの絵の。彼と僕と同じ年なんだよ。ジャスパー（・ジョーンズ）は僕の一つ下。会ったことがなくても、なんか繋がっているの。同じ空気なんだね。ジャスパーは、絵描きになんて全然なるつもりはなくて、水兵で横須賀に着いて。横須賀から上野に行ったら、アンデパンダンの展覧会をやっていて。それを見て絵描きになるんだよ。

池上：そういうことは、あまり言われてないですからね。すごく貴重な証言ですね。

堂本：それから、イヴが死んだ時でもね、イヴ・クラインが自殺する3日前位、僕はモンパルナスで一緒にいたんだけどね。（注：公式にはイヴ・クラインの死因は心臓発作。）彼は「堂本、君はいいな。次々に作品の方向を変えられて」と。「お前もやりゃいいじゃないか」と。「いや、そうはいかない。大衆が、私の次のブルーはどうなるって、そういう期待をしているから動けないんだ」と言って。そういうことをイヴに対して言っている記述はどこにもないよね。彼は、そういう悩みを持っていたよね。それは、高階秀爾だってそうだよ。彼は本当に苦勞した男よ。年齢的には僕の弟みたいな。僕が一番世話になった留学生は高階だったよね。留学生で来ていて、西洋美術館ができるという時に「堂本、俺帰ろうと思うんだけど」。「どうした」と。「西洋美術館が一つできるから、そこに来ないかと言われてる。どう思う」なんて。そういう仲だったよね。建畠は俺がいる所に「アンフォルメルについて教えて下さい」って言ってきた。だけど、同じ時代に同じ空気を吸って、同じ目標を持っていて、という人間がだんだん少なくなっている。例えば、アメリカでいったらアルマンなんて知っているだろう。あの《アキュムラシオン》の。彼と僕は同じ年だね。ここにも遊びにきているよ。あれは機を見るに敏な男なんだ。フランスのオークションで買い占めた骨董品をチェルシー・ホテルに持って行って。彼はチェルシーにいたんだよ。チェルシーのホテルに彼がいて、道具をみたら、全部そこに並んでいるわけ。それをアメリカで売って、今度はアーリー・アメリカのものを買って、パリで売って。初めはそうやって生活をしていたんだよ。それは悪くないよね、生活のためだから。僕はニキ・ド・サンファール（Niki de Saint-Phalle）も知っているし、（ジャン・）ティンゲリー（Jean Tinguely）とも友達なのよ。展覧会の時の写真が一枚でてきた。

池上：ギャラリー・ド・フランス（Galerie de France）でされた時のものですね。

堂本：そう。これ見てごらん。これはティンゲリー。これは（ピエール・）スーラージュだよ。

池上：これはどこで展覧会をされたのですか。

堂本：これはパリの近代美術館。

池上：1979年ですね。

堂本：これは高階だよ。今なんかもう髪の毛あらへん（笑）。

池上：いえ、ございますよ（笑）。

堂本：いや、整理していたら、色々出てくるもので。だから、君に「写真いるか」と聞いたの。いるときは言って。これ、一柳がおるだろう。

池上：今とほとんど変わりません（笑）。

堂本：面白いよね。

池上：はい、貴重な写真ですね。

堂本：貴重なんだよ。ほんの一部だけど。なぜ、こんな所にスーラージュが出ているのかとか。まあ、そういうことで。

池上：長いあいだありがとうございました。

この冊子は2015年3月31日現在、日本美術オーラル・
ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている
堂本尚郎オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタ
ビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記さ
れる可能性があります。最新のヴァージョンはウェブサイト
(www.oralarthistory.org) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with
Dōmoto Hisao published on the website of the Oral
History Archives of Japanese Art as of March 31,
2015. The interview can be revised or annotated
for the purpose of accuracy. For the latest version,
please visit our website at www.oralhistory.org.

堂本尚郎オーラル・ヒストリー

インタビュアー：池上裕子、粟田大輔

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2015年3月31日

Oral History Interview with Dōmoto Hisao

Interviewers: Ikegami Hiroko and Awata Daisuke

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art