

松本武  
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with  
Matsumoto Takeshi

## 松本武オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Matsumoto Takeshi

インタビュアー：平井章一、池上裕子

2013年5月29日 3

2013年5月26日 29

---

松本武(まつもと・たけし 1931年～)

画商

松本氏は1958年に東京画廊に入社、その後1983年に株式会社まつもとを設立して独立するまで、画廊主の山本孝の右腕として活躍した。京都国立近代美術館主任研究員の平井章一氏を聞き手に迎え、第一回目の聞き取りでは、大橋嘉一氏や山村徳太郎氏など、関西圏のコレクターの担当として働いた経験や、海外の作家・学芸員たちとのつきあいなどについてお聞きした。第二回目では、具体美術協会の作家たちや、もの派の作家たちとの交流や展覧会について、また独立後の活動についても詳しく語っていただいた。

## 松本武オーラル・ヒストリー 2013年5月29日

国立新美術館にて

インタビュアー：平井章一、池上裕子

書き起こし：永田典子

松本：1931年、杉並で生まれました。したがっていまだに本籍が東京の杉並です。不思議なことに質屋をやっていました。中央線の沿線に松坂屋という質屋が7、8軒、今でもあるんですが、みんな同じ系統の一族。なぜそういうことをしたのかというと、昔は、私の父方も母方も、春日部とか岩槻とか東武動物公園のあたりなんですが、結婚をさせるときにお金のかわりに土地をつけてやる。それで（土地を）減らさないために、姉ちゃんと兄ちゃんを結婚させたら、その弟と妹を結婚させる、逆縁にして。そうすると二町歩持たせてやったところへまた二町歩来るってんで、減らないんですね。非常に不思議な、コンサバティブな時代で。

ですから私の本当の父の姉は、私の母の兄の嫁ですよ。伯父さん。逆になっている。そういうのを一緒にすると、すぐお金を持たせて東京へ質屋に出す。もともとその辺の土地持ちだったんじゃないでしょうか。私の父、母の実家のある春日部は日光街道の端っこで米屋の間屋をやっておりました。米を買い付けては江戸城へ船で出していた。ですからご多分に漏れず、娘や息子を逆縁でくっつけて東京へどンドン出した。その中で僕は、たまたま私の父親が高円寺に所帯を持って、そこで生まれた。

ところが、ご存知のとおり、逆縁でみんな一種の血族結婚ですから、病気に弱いんでしょうね。Aちゃんが結核になるとBちゃんも結核になって、Cちゃんもなって。頭も良くないし体も弱いという。たまたま僕だけが体だけめっぽう丈夫で、兄たちは結核です。兄弟やおじさんたちも、みんな病持ちみたいな。だから質屋にしたんじゃないでしょうか。

田舎の高等学校です、したがってね。母の実家のある春日部の高等学校。ところが取り柄がなくて、ただ乱暴者で元気なだけです。先生にはしょっちゅう怒られていました。母親がよく謝りに行ってました。美術部を作れとか、演劇部を作れとか、人がやらないようなことだけを学校へ持ち込んで先生を困らせて。ところがやっぱり田舎ですから、素封家って言うんでしょうかね、自分の一族よりも一回りも三回りも素封家の家がありまして。そういうところには名品がたくさんあったんじゃないでしょうか。それを高校生の頃、先生に連れられてよく見に行きましたよね。《エロシエンコ氏の像》（1920年）という、今（東京国立）近代美術館にある、あれ春日部にあったんです（笑）。

平井：ほう、中村彝の。

松本：そうそう、中村彝。それから御物（注：ぎよぶつ、皇室の私有物）になっております《旭日照六合》（1937年）という藤島（武二）の絵があるんですが、それもその家にあった（注：現在は宮内庁三の丸尚蔵館蔵）。それを中学校の頃、見に連れて行かれたのを覚えてます。それでその家が没落していったときに、本間正義（注：美術評論家、東京国立近代美術館次長や国立国際美術館館長等を歴任）がその2点の絵を取りに来てるんですね、春日部へね。変なとこでしたよ。美術のその何かを受けたかということ、そんなことはないんです。ただ人が見ないとか、人が変だと思ふものが面白かっただけで。私は、勉強すればできたんですけど、しなかったんですものすごい落第生で。一番できなかったのが英語でした。

平井：へー、それは意外ですね（笑）。

松本：英語がまるでダメでね。それで高校3年生のとき、大学どっか受けなきゃいけない、そしたら英語の受験科目がないのは日本中に一つしかなかった。それが東京薬科大学。それはなぜかということ、ドイツ語の試

験をするんで英語はなかった。それで僕は親に黙って、英語がないなんて言わずにそれを受けに行って。そしてたもちろん当然合格するわけですよ。合格したんですけど、いいとこの子ばっかなんです、周り。薬屋の、地方の大きな街の駅の真ん前の薬屋の跡取りとか、問屋さんの息子さんとか、みんなお金持ちの坊ちゃんたち、お嬢ちゃんたちですよ。それでやっぱりものすごく合わないですよ、自分とね。ついこの間までものすごくい泥まみれのいたずらっ子だった僕は。

薬科大学に入って、まあ同級生をなめてたのかもしれませんが。美術部を作れ。理科系の学校で美術部作る人、いないですよ。それから演劇部を作れ。そうしたら僕みたいな落第生がいてね、全国から集まってるんで。「そうだ、やろう！ 薬屋の学校だから薬だけやってりゃいいってもんじゃないねえ」なんていってね。僕がいる間、卒業して2～3年の間、ほんの一時だけその理科系の大学の中に美術部ができて、演劇部ができて。それで劇場借りて公演したりなんかして。ですからもうご想像ください、薬科大学の勉強はなんにもしてない。試験の前の日にヒロポン飲んで徹夜して。

池上：薬科大でヒロポンですか（笑）。

松本：当時、ヒロポンってまだ自由販売だった。あれまだマルピー（注：大日本製薬）で売ってましたからね。ヒロポン飲んで徹夜して、成績ガースと取れば次に行けるわけですよ。あとは絵を描いたり、演劇部をやったりして。その頃、やっぱり「この人、絵がうまいなあ」と思う人は何人かいましたよね。それを一所懸命見に行っで感動した自分というのを覚えてます。そうこうしてるうちに何を間違えたか、自分でも絵を下手の横好きで描くじゃないですか。そしたらそれが学生油絵コンクールで入選したりなんかして。

当時、私の大学、東京薬科大学というのは大久保にあったんです。今は八王子ですけど。大久保の駅に小さな張り紙がありましてね、「皆でクロッキーをやりませんか、モデルさんを連れてきますよ、やりましょう、会費はこれこれです」って。男の子ですから、とにかくヌードなんていうのは憧れの憧れ、もう目がこんなになって、「おい、行くぞっ！」ってんで3、4人でそこへ行って、クロッキーを月謝払って勉強した。それが浜口庫之助さんの最初のアトリエでした。後でわかったんですが、大久保のそこで『黄色いさくらんぼ』（1959年）っていうのはできたんだそうです。なぜそこかっていうと、浜口庫之助さんのそのときの奥さんが藝大かなんかの人だったんですね。それで旦那はご存知のとおり音楽三昧ですから、暇に任せて若い人を集めてクロッキーの会をやった。で、そこへ僕が行ったという。

そんなことで、将来どうすんだかわかんないまま押し出されて、薬剤師の国家試験も、人の噂だとお前がおしまいで、お前の次のやつから落第だと言われて、まあそれは嘘かホントかわかんないけど、通りまして。そうしましたら就職が。当時みんななかなか立派なところへ就職するんですよ。僕は学校の推薦状で下町の大きな薬局へ振り分けられました。江戸時代からあった遠山薬局、これは有名な薬局です。そこへ薬剤師で、白衣を着て、いい勤め人（笑）。

平井：へーえ（笑）。

松本：ところが、そういうめっちゃめっちゃな生活をしてたくらいですから、物を売らせるとうまいわけですよ。下町のおばちゃんとかおねえちゃんたちに物を売らせると、まあ実によく、自分でもおかしいけど成績いいんですよ。ところが心の中にあるのは、どうもその薬屋で終わりたくない、こんなものを売って自分の一生を終わりたいたくないというのがあって、そこも何のかんの言いがかりをつけてとうとう辞めてしまいます。そのあと丸一年ですかね、浪々の暮らしをします。

薬科大学にいたときに、ドイツ語の教授をしていた人がいました。これは武田製薬の創立者の一族ですが、中山さんという人。その人がドイツ語の先生で、その人もおそらくはみ出しっ子だったんじゃないでしょうかね。僕のことも「はみ出しっ子だ」と認めてて、お互いにはみ出しっ子ですから仲がよくて。その人が美術の手ほどきをしてくれました。骨董屋さんへよく連れてってくれた、繭山龍泉堂だとか壺中居だとか。その人は

実際に売り買いしているわけだから、いいお客さんなわけですよ。すると僕を連れて行くんですよ。一緒にお茶が頂けるわけ。それでやっていると、「ああなるほど、これ、右より左のほうが数等上だ」というのが何となく自分で（分かってくる）。向こうはプロですからね。買ってる人もプロだけど。そのときに美術を見ることが面白さみたいなのが身に付いたんじゃないかと思うんですね。

ところが生活できないんですよ。そしたらその中山久さんという、一本足スキーを日本へ入れて、その使い方をドイツ語から翻訳した人です。小机文夫（こづくえふみお）というペンネームを持ってました。遊び人だったんですね。その人が。「お前困るな、そりゃ困るな、どうしよう」と。「どうしていいかわかりません。薬剤師にも戻れませんし、もうどうしたらいいか」「わかった。お前は美術が好きなんだから、美術で飯食ってみろ」と言われて、「じゃあそうします」とは言ったもののどこへ行ったらいいかわからない。それからその中山っていう教授と連れ立って画廊らしいところを歩く。東京にまだその頃画廊が5、6軒しかなかったですよ。日動画廊、兜屋（画廊）……、みんな断るんですよ。「そんなひねた、しかも手に職のあるのを骨董屋の世界では扱えませんよ。小学校出たか出ないぐらいに雑巾がけから叩き込まないと物を見る目なんてできないですよ」と、そういう時代ですから。

池上：もう丁稚奉公からじゃないと。

松本：そうそう。「そんな手に職の付いた、薬剤師なんてうちは雇えませんよ」と、みんな実是一所懸命断った。で、こっちはもう食うや食わずですから、一所懸命行きました。そうしたら、何を間違えたのか東京画廊の山本孝（1920-1998）さん、これは復員してきておまわりさんをやっていて、それから日本の骨董屋さんへ就職して。自分でも挫折したか、苦節何年かの男なんでしょうね。「いいよ、置いてやるよ。そのかわり給料ないけどどうする？」って。「いや構いません、置いていただくだけで結構です、置いてください」「じゃ、3ヶ月置いてやるから」と。そうなりやめたものですよ、昨日まで生活できないんですもん。で、あつという間にそこに居つきまして、3ヶ月たって入れてもらったのかな、「おう、置いてやる」と。「初任給1万円、多すぎるけどいいか。1万円やるよ」と言った。うれしかったですよ、1万円が夢に出ましたよ、僕。それがこの東京画廊へ入ったときですね。

経歴の次にある「重役になった」というのは、今も申し上げたとおり、したたかに何でもやってきた男ですから、お客さん来ると、山本とか他の同輩先輩のお店の人が言う前に、私がいろいろ出過ぎないようにやるもんだから、来るお客さん、来るお客さんが「面白いよ、山本君。うちの会社でもらいたいよ、あいつ」とかって。そんなことで成績もよかったんでしょう、わりあい早いときに山本さんが「重役にしてやるよ」と。

当時、東京画廊へ来ていたお客さんってそうそうたる人でした。画家では安井（曾太郎）さん、それから鳥海（青児）さん、フランスで活躍した佐藤敬さん。お客さんでは井上靖さんとかね、文化庁の長官とか、それから宮内庁の方々がよく内密でお姫様をお連れしたり。僕はいろんなところを歩いてるから、別に偉い人を偉い人だと思わないんですよ、「お姫様だっておしっこすらあ」てなもんですよ、僕にすれば。それが逆によかったのかもしれない。成績がよかったこと、お客さん方から非常に可愛がられたので東京画廊に居つくことができた。

当時の山本孝さんというのは、ほんとによく稼いでよく遊びまわってた。もうほんとにどうにもなんないような破天荒な男でしたよね。でも自分の社員に教えるのに、何々をしるとは言わないんですよ。当番制みたいなものを作りましてね。当時私の目上に3人が4人いましたね。今、中島誠之助さんってテレビでにぎやかな、あれのちょうどいところが私の上にもましてね、中島家の跡取り。それから3、4人いました。ところが山本孝さんという人は一人ずつ呼んでね、「君はこのお客さんの係で」と言うんです。もう否も応もないんですよ。「君はこのお客さんの係、わかった？」、「作家は、あんたはこの人やんなさい」と。青木外司さんって人。「あんたは鳥海さんの係ね」というと翌日から鳥海さんの担当ですから。そういう縦割りをよくしてくれましたね。

そんな乱暴な中で私に割り当てられたのが大橋嘉一さん。「あんた大橋さん担当ね。いいかい、わかった？」。

大橋さんって大阪の（コレクター）、ご存知でしょう。それで何遍も大橋家へも行ったり来たり、会社へも行って。申し上げていいのがどうか分かりませんが、大橋さんという人は「焼付漆」というものの特許を持ってましてね。漆っていうのは塗るだけだったでしょ。ところがそれを戦前に加工して焼付漆というものを作った。何かというと、漆って光ってるじゃないですか。ところが焼付漆ってつや消しなんです。何に使うのかというと、望遠鏡や双眼鏡。軍備にはなきゃならない。戦争になんない、焼付漆がないと。つや消しの黒で中を塗らないと。潜望鏡から望遠鏡からあらゆる光学機械、軍備のためにはなきゃならなかった。それからもう一つ、漆というのは、弾を作って火薬を入れたら漆で封印するんですよ。今みたいな化学薬品のいいのがないですから、漆で封印する。そうすると日本軍部は、海軍も陸軍も空軍も、大橋さんのとこへ日参しないと漆を回してもらえない（笑）。それで一代を築いた男ですよ、大橋嘉一さんというのは。元気な人でした。大橋家の工場には、見たことも聞いたこともないような、石油からガソリンからそういう軍需必要備品が山のように積んでありました。そのまま終戦。で、それを使って大橋嘉一さんという人はまた会社を大きくするんですよ。

池上：ほう。

松本：もうあとは使い道ないじゃないですか。で、美術のコレクションをおつ始める。いつかお話ししたかもしれませんが、黒塗りの大きな車に乗って来て、燕尾服とはいいいませんが、後ろから運転手が付いてきて、南画廊という画廊があるんですが、あそこへ行って、九州の作家の若い人……

平井：菊畑（茂久馬）。

松本：菊畑の茂久ちゃんの、つかつかと入ってきて、「よろしいな。もらいます、こっからこまで」。「よろしい、ほな」といって帰ったっていうんです。

池上：即断即決ですか。

松本：そう。嘘じゃいけないんで、茂久ちゃんに聞いたんですよ、「お前、ほんとか？」って言ったら、「そうですよ、びっくりしましたよ〜」。正装の紳士がパツパツと入ってきて、「よろしな、こらよろし。こっからこまでいただきますわ」って帰ったという、それは逸話ですがね。その大橋さんというのは非常に神経質な人だったんですけども、どういうわけか僕が行くと、「お入り、飯を食っていきなさい」って。他の人がいくとだめなんです。特にうちの山本孝はだめでした、晩年は喧嘩みたいになって。大橋さんが「お前のおやじに言うてやれ。今度は空手で試合しよう」って（笑）。「私の一撃で山本を倒してみせるって、言うてこい」とか。美術のコレクターとも思えない（笑）。その大橋さんの晩年、最後の最後まで僕は（一緒にいた）。ですから大橋さんの一番最後の、いよいよ亡くなるときに枕元にいたのは、私と運転手です。それが奈良の。

平井：奈良県立美術館。

松本：あれは残ってしまったんでどうしていいかわかんない。で、遺族が、とにかくもらってもらうと。

池上：亡くなった後に残されたコレクションということですね。

松本：大橋さんは宝塚にお屋敷を持ってまして、大阪市内にも少し住んでたし、家族は別のところにおられた。今日本には、イヴ・クライン（Yves Klein）のブルーの絵があります。ちょうどこのテーブル2枚、ここから向こうぐらいの、大きさでいうと100号の横のブルーの絵です。それをいきなり買ってください。僕、額縁に入れて届けに行くんですよ、宝塚へ。届けに行ったらしばらくして、台風が来てそのお蔵が潰れてしまう、

倒壊してしまうんです。シェパードがそこのお屋敷にいましてね、それがお蔵の下へ入っちゃうんです、それで死んじゃう。大橋さんは当時ヨーロッパに行ったのかな、それで留守部隊が大騒ぎになった。それで泊りがけでお蔵を起こして、イヴ・クラインは、額縁は落っこちたんですけど助かるんです。で、いろんなものを片付けるのをお手伝いして。「こっから先は松本さん、このふるいで振るいましょう」といって振るって。こういう杯のちょっと大きいくらいのあるでしょ。そこにダイヤが山のように二つとか三つとか出てきました。長女のお嬢さんが「そうそう、親父これ持ってたんですよ」って。

池上：振るったらダイヤが出てくるんですね。

松本：そうそう（笑）。まあ破天荒な人でした。それが東京画廊の初めの頃、経済的にもずいぶんその人に助けられた。これが大橋嘉一さんですね。

平井：国立国際（美術館）にも入っていますね、大橋さんのコレクション。奈良だけではなくて。

松本：そうそう。奈良は「そんなにいらない」って言ったんですって。それで国立国際へ。この人は逸話の多い人でね。僕がたとえば白髪一雄を持って売りに行くでしょ、風呂敷に包んで。「こういうので、これは最新作で、どうですか」なんて。「あんたね、無茶言うたらいけまへんで。こんなもん誰でも描けますわ。こんなもんだ塗たくっただけやんか、そんなんいりまへんわ。もう今日は帰んなはれ」と追い返される。その次に行くと、「あれ全部ね、うち、庭で燃しますわ。私のコレクション全部、あんたのそこから来たの全部燃しますわ。くだらないもんばかりや」と。「わし腹立っとるから燃しますわ」ってね、工場の庭で、駐車場の端でほんとお焚き上げみたいにして、お金を払ったものをボンボン燃したことがありますよ。

平井：へーえ。

池上：ほんとに燃やしたんですか。ええ～！ どういうものが燃やされたんですか。

松本：「言うてください、作家に言うてください、『こんなもの描いたらあかん』と言えー！ お前ら画商どもは、ゼニの亡者め」という。自分のやってることもかなり破天荒ですよ。でも売りつければ買うと思うわれわれも、何でも構わず、確かに銭の亡者で押しかけたことも事実ですよ。ですから今名品になっていろんな美術館に入っているようなものが旧の大橋コレクションにはずいぶんありますよ。ただ亡くなったときはみんなそれを人手に渡した後ですから、大橋コレクションという名前は、国立国際と奈良しか残ってないんです。でもね、名品は大橋家出のものはいっぱいありますよ。

池上：亡くなる前に引き渡されたっていうのは、ご本人が？

松本：いや、われわれ悪徳画商が引き出して、変なものを持って行って売りつけて、売れそうなものを持って帰るという。

池上：そうなんですか（笑）。

松本：それだけじゃないですけどね。まあ破天荒な人だったと思いますね。それだけに男意気に感ずるところがあったかもしれませんがね。「あんたよろしいな」「あんたよろしいでえ」とか。どこがよろしいんだかわかりませんね（笑）。

平井：もうその頃には東京画廊はいわゆる現代美術の専門画廊になっていたんですか。

松本：まだね、純粋に抽象絵画だけには踏み切れてないんですよ。たとえばこの資料で見ますとね、川口軌外とか、野口弥太郎さんとか、安井さん、佐藤さん、鳥海青児さん、脇田（和）さん。

平井：近代洋画のそうそうたる先生方ですね。

松本：そう。僕がちょうど入ったときに萬鐵五郎展（1957年）をやって。世の中の人が萬鐵五郎なんて何だかわかんないときに、山本が萬の一族のところへ出かけて行って、それを展覧会に仕組んだんですね。いつでもそうでしたけど、死んだ山本孝という人は、今やっている展覧会のことなんてもう考えちゃいないんですよ。次の次の次の展覧会くらいに、どうやったら人がびっくりするだろうか、喜ぶんじゃなくてびっくりする、あっと言わせるのにどうしたらいいだろうか。それを別の言葉で、要するにアイデアというかな、思いつき、発想、企画力というかな、そういうことを一所懸命に考えて続けていた男でした。だから北川民次さんなんてまだ帰って間もなしの、向こうで描いた絵をたくさん持って帰って。

平井：メキシコ。

松本：ええ、メキシコ。もうすぐ出かけて行って。「おい、松本、行くぞ」なんて。「行くぞ」と言ったらもうほんとは行っちゃうんでね。その日家に帰るとか、そんなまごまごしてたら、もう行くんですから。東京駅から乗って北川さんそこへまっすぐ行って。またうまいんですよ、「先生がこの後の日本を動かすんです」って（笑）。北川のおじいちゃんなんて、今考えてみると実にほちゃほちゃ喜んでね、「そうかい、じゃあ山本君頼むよ」なんてね。小山田（二郎）さん、海老原（喜之助）さん。海老原さんなんかも絵が売れてなかったんですよ、九州で。代表作は全部お持ちでしたよ、あの海老原らしい絵。私はそのときに「お前はもうこれで帰っていいよ」っていうんで帰ったんですけど、山本はそれから海老原さんと一緒に1泊、2泊遊びまわって（笑）。帰る汽車がもう出るから、「先生、これでおいとまを」と言ったら「うるさい、山本、まだ帰るんじゃない、おれが駅長に電話する」って特急を止めたという。当時海老原さんて、九州では大物だったんでしょうかね。そんなところへ僕は入社をしたわけでしょ？ しばらくは一所懸命やった。人の嫌がるようなことをせつせつとやると、職場っていうのは自分に都合よくなるというのは嫌になるほどわかったもんですから、もうお手洗いの掃除から喜んでなめるようにやるわけだから、そりゃまあ受けますわな。

そうこうしているうちに、山本はどうしたらいいかと。もともと美術を勉強した男じゃないんですよ。骨董屋の出でしょ。ついこの間まで朝鮮でドンパチやってた人でしょ。ただ勤めよかった人ですよ。誰に聞けばいいかっていうのはよくわかっている。いろんな評論家の人を端から尋ねるわけですね。有名な評論家の方々がみんな山本の訪問を受けて、このあと日本はどうなるだろうか、このあと日本はどうすればいいだろうという話を聞いて、それを自分の心の中で練って新しいアイデアにして自分の行く道を決めたんじゃないでしょうか。有名人、たとえば土方（定一）なんていうのはもうすでに鎌倉でいましたからね。あとは東野（芳明）さんと針生（一郎）さん、中原（佑介）さん、それから瀬木さん。この瀬木慎一さんとおっしゃる方を、初期の頃山本は非常に大事にしていた。

平井：そうですね。瀬木さんのご本なんか読むと、山本さんとあちこち行かれたり。

松本：というのはね、（ミシェル・）タピエ（Michel Tapié）という人が来て、吉原（治良）さんのことに入入りして。そのときにフランス語を一所懸命、間へ入ってやってくださった。瀬木さんのフランス語っていうのは生きてんですよ。山本が、「瀬木君のフランス語はめっちゃめっちゃだけどよく通じるんだよね、あいつのは松ちゃんいいよ」って。それで瀬木さんと相談してたと思われる節が多々ありますね。このあと世の中はどう

なるんだと。「山本さん、こうなるんじゃないですか、ああなるんじゃないですか」って。瀬木さんが初めてピカソ展を日本に持ってきてやったときに、「山本君、これ額縁入れてくれよ」って。百何十枚か、いいとこ。「お金ないんだよ、何とかしてよ」「わかりました、うちの若いもんにやらせます」って、若いもんってたまたま僕だった。こっぴどい目にあいましたよ（笑）。

そうこうしているうちに、瀬木さんの肝いりで、もう今無名になってしまいましたけどね、バーナード・チャイルド（Bernard Child）などという作家を推薦されるんですね。ロベルト・クリッパ（Roberto Crippa）なんていうイタリアの、（ルーチョ・）フォンタナ（Lucio Fontana）のお仲間、空間派ですけど、それも瀬木さんの紹介で。そしてやがて瀬木さんからフンデルトワッサー（フリーデンスライヒ・レーゲンターク・ドゥンケルブント・フンデルトヴァッサー、Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser）の紹介が飛び込んでくるんですよ。さっき申し上げた当番制ですから、「松ちゃん、お前フンデルトワッサーな、ロベルト・クリッパ、二つ続くけど一緒におやり、お前当番だぞ」って。当番になったらひどいんですよ、何もかも全部やらなきゃならないんです。そいつらが腹減ってると言えば食わさなきゃいけない、宿がないっていったら探さなきゃいけない、こういう絵具がほしいっていったら、それをおやじから金をもらって買ってきて与えなきゃいけない。でも、そのときにやらされた当番制が全部後で僕の身に付くんですよ。

ロベルト・クリッパっていうのはもうすでに名前がありましたからね。大変ないい格好でしたよ、飛行機から降りてきたらね。すごいコート着てね、綺麗なべっぴんさんの、女優さんかなんかの奥さん連れて、「ニーニ」というんですけど。すげえな、おいどうなるんだろうって。こっちは食うや食わず。それからまもなく今度はあれが来るんですよ、フンデルトワッサー。（迎えに行ったら）どこにもいないんですよ、そんな人。そして汚い格好して何にも荷物のない、片っ方の靴下が破けている人が、ふーっと来た、それが彼でしたよ。ロベルト・クリッパはすぐホテルへ、自分もカネ持ってるから。でもフンデルトワッサーはその日から、どこでもいいから食べられればいいみたいな。

変な話になっちゃうんですけど、僕、東薬（東京薬科大学）受けたとき、英語がない学校で受かったって言ったでしょ。ずっとこの頃まだね、英語はめちゃめちゃなんですよ。ただ「やっちゃ場英語」っていうの、耳で覚えた英語ですよ。だから通じてんだか通じてないんだかわかんないんだけど、通じているという。ロベルト・クリッパっていうのはイタリア人、これ英語が得意じゃない。フンデルトワッサーも英語が得意じゃない。なに言ってんだかよくわからない。こっちの言ってることもわかんない、向こうもわかんない。わかんないもん同士だとちょうどいいんですよ（笑）。だからアメリカから来た人たちとあまり話が通じない、向こうが上等すぎてね。

僕は、最後のほうはずっと海外に出ずっぱりに出るんですけど。そんなことをしながら10年経って、山本に「お前外国行って来い。ぐるっと一回りして来い。これだけのお金やるから、これ使うまで帰ってくんない！」って言われて出されるんですよ。大ざっぱな男ですよ。社員ですよ。しかも一番上の社員じゃないんですよ、上から3番目くらいの駆け出し社員。英語のできないまま、今でも覚えてますが、パン・アメリカンという飛行機に羽田から乗るんですよ。ここはいつも僕が皆さんにする笑い話なんですけど。スチューワデスのおねえさんがこういう帽子かぶってね、すごい。映画で見たような人がキャッキョと来るんですよ、「ウジュゲ、キャッキョ」って聞いたんですよ。何か言ったんですよ。「Would you care for any cocktail?」、「何かお飲みになりますか」と。「ウジュキョ、エニキャツ、キャッキョ」。

池上：子音が多いですね（笑）。

松本：習ってきた、カタカナで書いてきた、「ショーミー、プリーズ」。店の中に入ったら、「見せて」って言うとき、「ショーミー、プリーズ」とカタカナで書いて覚えていた。それみんな全部汗と一緒に吹っ飛んで、何がなんだかわからなくなって。そのとき初めて、ニューヨークに着いて「こりゃいけねえ、おれは間に合わないかもしんない、こいつは大変な事になった」と思って、今度は何にもやらないで朝晩英語だけにしましたよ、自分で。

この間、東京都知事がニューヨークに行って、地下鉄の中に急行、ニューヨークのマンハッタンなんかは線

路が4本あって、普通が往復してこっちに急行が。あれを見て感心したって(笑)。いやそんなの僕もう何十年も前に寒気がするほど感心した(笑)。ですから僕は英語を覚えたのではなくて、もう死に物狂い。後でよく人に、外国人に「お前どこで習ったんだ。英語じゃないよ、それは」ってよく言われましたよ。そうだと思います。子供たちが、「お父さんの英語はひどいよ、めっちゃめっちゃ。しかしよく通じるんだよな」(笑)。そんなことがあって、まあフンデルトワッサーの英語も同じようなものなんでしょうな。ロベルト・クリッパの英語もそうだったんじゃないかと思うんですけどね。

池上：ニューヨークに行かれたのは何年ごろになりますか。

松本：それはね、しっかり(手元のメモに)書いてきました。だいが後ですよ、1968年かな。

池上：先ほど、勤めて10年ほど経ってからとおっしゃってたので。

松本：ええ、東京画廊に就職してから10年経ってますね。5月に行って、帰ってきたのは7月の末です。お金がなくなるまで行ってろと言われて。それで回れるだけ回ろうと思って、一所懸命ニューヨークからイタリアへ行ったり、トリノへ行ったり、ロンドン回ってパリ回って、全部一緒に回って。ですから今でも覚えてますよ、パリでエッフェル塔を見たときに、自分で一人で感動してるんですね。それを覚えてますね。山本という人は、「お前、勝手に行つてこい」とはいつても、「しっかり何が起きてるか報告しろ」と。で、せっせと手紙を書きましたね。世界の何々はどうかこうだという。

池上：画廊の様子だったり？

松本：そうそう。怖いもんなしですよ、どこでも構わず入っていくという。だってもう失うもの何もないんですからね。当時、東京画廊の経済を支えてくださった人たち、大橋さん、山村(徳太郎)さん、大原総一郎さん、これは皆さん後で触れますが、もう一人、山本の郷里、新潟の長岡に、大光相互銀行のオーナーで駒形十吉さんという人がいる。これがまためっちゃめっちゃな横紙破りの男で、山本を可愛がったんですね。可愛がられた山本がそそのかして、「もう田舎でそんなことをやっている時代じゃありません。もう世界の波が押し寄せてきてるんですから、美術館を作りなさい、文化会館を作りなさい」。そしたら「そうか」てんでまた建物を作るんですよ。「ここで何かをやらなきゃいけません」「どうしたらいいだろう」「展覧会なんかやるのはもう古いんですよ。今は公開審査というコンペをやったらどうですか」と。で、「長岡現代美術館賞展」という長い名がついた展覧会をやりました。これはと思う作家を10人集める。それにこれと思う評論家が、公開で、みんなの見てる前で審査をするという新アイデアを、山本孝が駒方十吉さんに、まあお願いして、タレ込むんですね。「面白いじゃねえか。それ、やろうじゃねえか」なんていうんで始まって、1回目に賞もらったのが岡本信治郎さん？

池上：岡本信治郎さん、「10人のインディアン」のシリーズのですよ。

松本：信治郎さん、そうです。あれがそのとき初めてそこに並ぶんですよ。2回目には、今度は国際的で、日本とアメリカを10人ずつ出して公開審査。そのとき審査員として誰をアメリカから呼ぶんだって、呼んだのが(ウィリアム・)リーバーマン(William S. Lieberman)。そのときにリーバーマンと日本の評論家と丁々発止と、みんなのいるところでやって、結論が出なくて、高松次郎とチャールズ・ヒンマン(Charles Hinman)とに票が分かれる。で、2人が100万円ずつ。当時100万円ですからね。

池上：すごい値段ですよ。

松本：そうそう、すごいですよ（笑）。

池上：今だってすごいですけど、当時はさらに（笑）。

松本：2回目がイタリアの評論家ネロ・ポネンテ(Nello Ponente)。一席を取ったのがバリー・フラナガン(Barry Flanagan)。今でこそバリー・フラナガンっていうとみんな「うさぎ」だと思ってるんですけど、そのとき出品してきたのは「ブルー・ジーン」。ジーンズのこういうサック、底がついてんですよ、で、上が空いているんですよ、こうなって。それを3本、ブルー・ジーンズのサックだけ3本送ってきた。で、紙に書いてある「中に白い砂で詰めろ」って。そうすると立体ができるわけじゃないですか。ブルーのジーンズの布のこういうのと、中の鮮明な白の砂、それが見事一席。もう手も足も出ませんよ、それではね。そのカタログをかううじて全部一部ずつ僕は持ってたんですが。今日間に合えばと思ったんですけど、わかんないんです、どこへいったのか（笑）。あとドイツとイタリアとやって、イギリスとやったのかな。イギリスはヤシャ・ライハート(Jasia Reichardt)という女性の評論家ですね。ドイツの人も来てますね。

それで何回かやっているうちに魅力が失せちゃうから、そのうちに経済的なスポンサーである駒形さんのほうから、お金がどうなっちゃったのかわからないけど、そのうち長岡現代美術館賞展というのは5回か6回で鎖展になっちゃう（注：第1968年5回展で休止となる）。残念ですけどね。でもその最初のアイデアを持ち込んでいったのは山本孝ですね。その展覧会のおかげで「おつり」が出たんですね。それで、東京画廊の山本さんとウィリアム・リーバーマンとが非常に仲がよくなって。彼がお正月日本に残ってずっといたら、年の暮れからお正月誰も遊んでくれる人がいない。そりゃそうですよね。それでご飯食べるとか、どこどこ行こうとかっていうんで、すっかり彼は山本孝を気に入っちゃいましたね。それが身になるんですよ。こんなこと考えられないと思うんですよ。1969年、リーバーマンがニューヨークの近代美術館へ帰りましてね、版画部長、当時、大変なもんですよね。それがね、「山本君、ニューヨーク近代美術館のムンクの版画、全部貸すよ」って。きれいなもんでしたよ、傷んでないんだもん。「君に友情のお礼に貸すよ」って。

池上：じゃあ、ムンク展をそれで。

松本：ムンクの版画展が全部来たんですよ、木の箱に入って。

池上：へえー。

松本：乱暴な話、木の箱に入ってムンクの版画が全部届いた。それでそれをあの狭い東京画廊へ並べたんですよ。入りきらないですよ、もう。4段掛けぐらいにしてね。そうしましたらそれが新聞に大きく出てね。行列が400メートルぐらいできて、新橋の駅まで行って、おまわりさんに怒られて（笑）。貸してくれる時間が決まった。1週間で返せとかって言われてたんじゃないですかね。みんな見に来てくれましたよ。僕はムンクの版画展というのは、ただ人いきれの中、人の整理をしたのしか覚えてないんですよ。それはリーバーマンっていう人が、「サンキュー山本」っていうんで貸してくれた。それは「おつり」みたいなもんですよ。

池上：いろいろお世話になったからと。

松本：そうそう。それが1969年です。僕がニューヨークに行ったのが68年ですから、ニューヨークへ行って、やっぱり一番最初にリーバーマンにお世話になり、あれもして、これもしてですよ。

池上：今じゃ考えられないですね。

平井：ありえない（笑）。

松本：木箱で（笑）。台紙が付いてるとみんな同じ大きさで、それで版画で、木箱でしょ。自分たちでドリルでギーって開けて、自分たちで貼ってんです。で、またそこへ戻して。すごいことです。リーバーマンだってクビになっちゃうだろうと思うんですけどね。

平井：よくできましたね。

松本：よくできましたよ（笑）。でも昔美術館の人ってそういう横紙破りの人がいましたね。

平井：日本にもいろいろ伝説がありますけどね（笑）。

松本：ええ日本でもいました。僕今でも覚えてるんですが、今泉篤男さんっておっしゃる方が近美の次長さんかなんかになられて、あるときうちへみえて。岩波書店の、岩波さんのアシスタントをした玉井（乾介）さんという国文学者のおうちの人ですが、それと今泉さんと2人で来て。「山本君とこね、クルマ持ってるだろ。若いのいるよね。遊んでんのいるだろ。2日間貸して、クルマと」。「どうするんですか」と言ったら、近美の絵を、東村山市の、今は言葉が違いますが、昔はハンセン病の隔離病院（注：現在の名称は国立療養所多摩全生園）、そこで「患者に見せたいと」。「君んとこスタッフ出せよな。で、近美へ何時に取りに來い、裏へ。そしたらおれ貸すから。それ車へ積んで持ってって、みんなで掛けて眺めて、それで僕がちょっとおしゃべりするから。それで翌日持って帰るんだよ」。行きましたよ。そしたら紅白の幕が張ってあるんですよ、講堂に。今でも覚えてますけどね、端から名品ですよ。藤島の絵《耕到天》（耕して天に至る、1938年）とかね。

今泉さん、「これも、これも、これも」なんて。「ああそうですか」「落とすなよ」なんて（笑）。10点ぐらい持って行ったかな。そしたらもっともらしい解説をして、患者の人が看護婦さんと来て、わかったんだかわかんないんだか。で、展覧会は翌日持って帰った。その日に今泉さんと玉井さんと僕ら三人くらいで、ご飯をお昼に食べろって言うんですよ。僕はどうしてもその人たちが作ったカレーを食べられなくて、困ったの覚えてますよ。「申し訳ないな、おれは何という人間なんだろう」と。他のやつはみんな食べてる。今泉さんなんて「玉井君、うまいだろう」なんて。私は、それは鮮明に覚えてますね。今もありますよね、建物と、研究所になってるのかな。変な話ですけどね、美術と関係ないんだけど、そういう横紙破りの美術館の人もいた。ちょっと話があちこち飛んでしまいますけど、そんなことでした。注：後に松本は、生家から譲り受けた大量の貴重なSPレコードをこの療養所に寄贈し、感謝状を贈られた。現在は療養所に隣接する場所に、国立ハンセン病資料館がある。）

池上：先ほどフンデルトワッサーのところでお聞きしたかったんですけど、ちょっと話が戻ってしまうんですが。彼の展覧会がすごく成功してすごくたくさん売れたというふうにとこかでお読みしたんですけど。

松本：フンデルトワッサーっていうのはね、乞食まがいみたいなんだけど、やっぱり一つのポリシーを持ってたと思うんですよ。たとえば上着が、こっちが黒でこっちがピンクなんですよ。ダブダブのそれ着て歩いてたら、誰だって見ますよ。

池上：そうですね（笑）。

松本：宣伝上手だったんじゃないかな。フンデルトワッサーのその頃の東京における暮らしを、田中田鶴子さんという絵描きさんのおばさまが、当時はおばさんじゃないんだけど、「なんて宣伝上手な人でしょう、私はキライ」とか言ってたのを覚えてますよ。池袋の駅の西口に泊まって。日本旅館がいいって。でも連れ込みじゃ

ないと日本旅館ないんですよ、安いところは。高いところはあるんですよ。でもお金出せないから。すると何とも怪しげな連れ込みで、水が流れてましてね、赤い手すりの欄干がついている、連れ込みらしい、ご想像ください(笑)。それで日本の布団でしょ。でもえらい気に入って。「ここは日本だ」って(笑)。そこで彼は生活を二ヶ月か三ヶ月かするんですよ。そのときに絵を描くんですよ。

フンデルトワッサーの絵についてちょっとお話ししますとね。ロベルト・クリッパさんみたいな人はもう「アトリエを借りろ」とか、「アシスタントを用意しろ」とかね、「僕はその鉄板は使わない、こっちの鉄板を使うんだ」とか、言うだけ言うんですけど、フンデルトワッサーって人は何にも持ってないんですよ、変な上着着てるだけで。で、「絵を描かないのか」と言うと、「いや僕描くよ」って言うんですけど、ポケットから荷造りの紙を折ったぐしゃぐしゃのを出しましてね、ここから筆を1本出しましてね、定期入れくらいの大きさのプラスチックの透明の板がありまして、そこへ使い古しの絵の具をこう無理に搾り出して。するとこっちからも出てくる、あっちからも出てくる。それで卵の黄身を小さな目薬の瓶みたいなものに入れて持ってて、それを真ん中にテケテケテケッてやって練るんです。そうするとほら界面活性剤ですから、卵の黄身で油も水彩も混じるじゃないですか。それで筆をこうやってですね、小さな筆ですからね、こうずっと描くでしょ。でまたずっと描く。で、紙を回すから渦巻きになる。

池上：ふう〜ん(笑)。

松本：それで描き終わると、もう乾くもへったくれもないですよ、動く紙ですもの。今日はもう終わり。そういう描き方をしたんで、これも僕らはもう肝をつぶして驚きましたよ。なんだろうあの野郎、ふざけた野郎だなんて(笑)。ところがやっぱりポリシーがあったんでしょね。それは私ではなくて私の兄弟子に中島誠之助のいところになる器用なのがいて、それを捕まえてね、キャンバスを作らせてましたよ。ドンゴロスに白い胡粉と膠を練って張らせて、それでキャンバスを作らせて、そのキャンバスに旅館で描いて渦巻を作ってたよ。それでまあ点数がだいぶできた。それから持ってきた版画みたいなものもあるし、ポケットの中からいろいろ出てきた。大きい絵は50号か30号くらいかな、そういうのを持ってきた。じゃあ展覧会だということで東京画廊へそれを掛けまして。当たり前のところへ当たり前に掛けたら、「それはおれはイヤだ。これ全部外してくれ」って。それで低く、できるだけ低く下げると。それで絵と絵の間を全部自分の渦巻で埋めるんですよ、壁に直接。その前にその異様な風体、それから個展らしいというのが喧伝されてますから、追っかけのおネエちゃんたちがぞろぞろ。いい男なんですよ。

池上：そうなんですね(笑)。

松本：ちょっといい男なんですよ。で、ちょっとスキニーでしょ。追っかけのおネエちゃんが、朝、まだお店が開かないうちからもう来て。5、6人いましたよね。その中の一人ですよ、奥さんは。池和田侑子さんという追っかけ。値段も安かったですね。山本が「高くすんな、いつまで上がってるか下がってるか、わかんねえぞ。第一、ロベルト・クリッパさんに悪いよ」なんて言ってさ。それで安かったです。展覧会は2週間ぐらいしかやってないですけど、もう10日目ぐらいには全部予約で決まっちゃった。

池上：じゃあ前評判みたいなものがうまく出来上がって。

松本：そうそう。その非常に不思議な風体で、描きかけの絵を両手で持って、片一方黒で片一方がピンクの、サンダルだか靴だかわかんないような。で、後ろからその追っかけのおネエさんたちがぞろぞろ、それで銀座の表通りを歩いてんですよ。

池上：それはすごい宣伝効果ですね。

松本：そしたら新聞社撮りますよ、それ。それでまあ大成功で、お金も握って、お嫁さんまで握って。それでいよいよ帰るんだって。またこれがね、このときは僕に言ったんです、「君ね、僕帰りにどうしても持って帰りたいもんがあんだよ」「ああそう。何でも言いなさい、何でも買ってきてやる、何だい？」って言ったら、「船で帰るんだよ。僕ラジオストックから帰る」。何だろうなと思ったら、「畳 100 枚ってどうかね」(笑)。あのね、畳 100 枚買って帰りたいっていうその発想がね、やっぱり僕たちは「ウーン、何だこいつは!？」という。それで 100 枚は、船が乗せてくんなかったんですよ。30 枚は持って帰りましたよ、ほんとに、船に積んで。

池上：30 でもすごいですね。

松本：それが、ウィーンの自分の家に後で行くとちゃんとあるんです。「これ君覚えてる？」って、畳。変わった人だったなあ。

池上：それだけ全部売れたりというのは、ウィーンでもなかった？

松本：もう大評判。評判というのはみんな瀬木さんのフランス語ですから、全部向こうへすぐ伝わる。『Cimaise』とか『Quadrum』とかにみな載って、即売り切れだと。フンデルトワッサーはここでは誰も相手にしなかったけど、日本で大変なブームになった、と。

池上：本国でもそんなに売れてはいなかったんですね。

松本：なかった。売れないから来たんですよ。

池上：ですよ(笑)。

松本：ロベルト・クリッパさんは売れてたから来た。フンデルトワッサーは売れないから来た。

池上：それじゃあ日本に行ったらマーケットあるぞ、みたいな感じで。

松本：いやー、売れるとは思ってないでしょうね。

池上：フンデルトワッサーの成功の後、ヨーロッパの人はちょっとそう思ったということですね。

松本：そうそう。そのあとは、いやーこれは大変だと、瀬木に頼めば何でも売れるぞという(笑)。

池上：それでわりといるんな方が海外から来られた。

松本：そのあといろいろ来る。たとえば(ルイス・)フェイト(Luis Feito)なんていう人がそうですね。瀬木さんは山本さんとそのあと、イヴ・クラインの展覧会を東京画廊がやってるんですよ。で、イヴ・クラインの展覧会をやるために山本が瀬木さんと一緒にクラインのアトリエへ行くんです。それでブルーの絵と、火と水かな、バーナーで燃してるところを水かけるといふ不思議な絵ですよ。あれを山本が買うんですよ。ブルーの絵と、オブジェと、火と水の大きな絵、50号かな、それを3枚買うんです。そしてイヴは、そのときにこの4点、5点は売れたというので、小さなステッカーに、誰に売れたかというのを書かなきゃいけない

じゃない、たくさんあるから。そのときに「Segui」と書くんですよ、フランス語だから。そのスティッカーが今、偽物と本物を究めるのに一番（役立ってる）。

池上：ああ、そういうことがあるんですね。

松本：「Segui」と書いてある。

池上：フランス語風に、綴りに「u」が入るんですよ。

松本：そうそう。ところが作品が来るということになって、イヴは自殺しちゃうでしょ。飛び降り自殺かなんかしちゃうんですよ（注：公式には、クラインの死因は心臓発作とされる。1962年没）。今度はそのニュースを瀬木さんから教えられて、山本はすぐ追悼、イヴを悼む展覧会をやるとういので準備を僕は仰せつかる。ブルーだからブルーがいいんじゃないかって。ホンコンフラワーって当時日本へ来たばかりなんですけど、秋葉原に造花屋がありまして。そこへ行って、残っているブルーのホンコンフラワーを全部買った覚えがありますよ、僕は。それでホンコンフラワーのブルーの中に彼の肖像と絵を並べて追悼展というのをやりましたね。

平井：1962年頃ですよ？

松本：ええ、そうですね。

池上：亡くなったのは1962年ですよ。

松本：亡くなってすぐやっていますよね。

池上：じゃあ1962年のはずですね。

松本：イヴ・クライン（の追悼展）は1962年の7月23日から7月31日までですね。だから生きてればこの時まさにイヴ・クライン展だったんでしょうけども、まあ残念ながら。ですから瀬木さんの、私たちというか山本を支えた瀬木さんの労力というか功績というのはいづいぶん大きいですよ。そのかわりもちろん目違い、どうしようもないような人もいづいぶん紹介されて、困っちゃったなって（笑）。まあそれはそれでいいんですよ。それが全部ダメだとは言えない。

話が前後しますが、この頃、私が東京画廊へ入る前に瀧口修造さんの肝いりで斎藤義重展というのがあった。これの1回目が1958年の11月。斎藤義重というのは、ご存知のとおり、軍人さん、連隊長が何かの息子ですけど。不承の息子。体が弱い、もう脆弱そのもので。そんな屈折したものがいろいろあって、瀧口さんと知り合って、瀧口さんが「斎藤くんというのはいいい作家なんだよ、山本くん」というわけで。「そうですか、じゃあやりましょう」というので1回目の展覧会をやるんですね。そしたらそれが何かのはずみで全部売れてしまって、大変な評判になった。「斎藤が売れた」という。「あの斎藤の絵が売れたよ、おい」「どこで？」「東京画廊って変なとこだよ」「ああそう」。まあ画廊というのは欲張りだから、売れるとすぐまた「2回目、2回目！」なんて。で、斎藤が2回目の展覧会をやる頃、山本が「松ちゃん、ちょっとおいで。あんた斎藤の担当ね。浦安へ迎えに行ったのあんたでしょ？ それからずーっと斎藤を面倒みてる。一生おやり」と言われて、「ああそうですね」といって斎藤と一緒に暮らし始めるんですよ。

でね、ここんところがちょっと僕はね、今回のこのお話をするのに自分でもちょっと違うなと思うのは、一緒に暮らし始めて何だというと、ご飯作るのを手伝ってるわけじゃないんです。アイデアの中で、斎藤は口べたな人ですから、ぼそりと言うんですよ。そしたらそれを一所懸命考えるのね、斎藤と二人で。「どうし

たらしいかな。そんな変なことできない、どうしたらいいかな」って考える。それで、「そうだ、こうしょう、ああしょう、よしやってみよう」って。「よしやってみよう」って言っても、斎藤はやらないんですよ。そこから先は、僕が体が非常に丈夫にできてから、「よし、じゃあおれドリル買ってくるよ、ベニヤ買ってくるよ、ああするよ、こうするよ、道具買ってくるよ、絵具手に入れるよ」っていうんで、斎藤のドリルの仕事が始まるんです。斎藤はなんとかして今までの洋画家の描いてきたマチエールでないマチエールの絵を作ろうと思ってずーっと来たんです。斎藤のそういう思いをくみ取っていたのが阿部展也さん。この阿部さんの手紙が斎藤の手元に残っていましたね。「斎藤くん、その不思議なマチエールを作るのにはこういう方法がある」とか「ああいう方法がある」とか書いてある。やってみるけどどうまくいかないんですよ。非常に原始的な方法だった。で、その手紙を読みながら斎藤が、どうしたい、ああしたい、そうねえどうしょうかねえ、と言ってるなかで僕がハツと気がつくんですよ。「そうだ、大学行って聞いてこよう」って。有機化学の部屋へ飛び込むんです、落第生が。

池上：薬科大に行かれたんですか？

松本：そうそう（笑）。「お前何しに来たの？」って。「うちの卒業生の中じゃあ珍しいんだよ、お前は。何しに来たの、今頃」。いや実は先生、かくかくしかじかで、「非常に不思議なマチエールを作るために蜜蝋というものがあります。この蜜蝋を自由に扱うためには、先生どうしたらいいでしょう」「松ちゃん珍しいね、真面目だね」って。「じゃあ考えてやるよ」って有機の先生が一所懸命考えてくれて、蜜蝋の扱い方のレシピが僕の手元へ来るんですよ。そのときにいろんな薬品も使うんです。ラベンダー油という油を使うんですけど、それを混ぜて蜜蝋を溶かして。そうすると絵具が好きのように入るんです、中へ。色が出せる。くさいんだ、それがまたね。でもそんなこと言ってもらえないで。下がベニヤ。ベニヤをドリルで削った上に蜜蝋をかけて、もういっぺん削って、また着色をしてという、不可思議なテクニックを二人で考えるんです。で、蜜蝋だけでやったのが第2回展で、1960年の3月。3回目が1960年の11月から。これはかなり乱暴な画面ができる。で、画期的な技術だって、『藝術新潮』にまたおだてられて。山崎（省三）さんかな、何だかわかんないけどうちの山本におだてられたんだろう、「科学者を雇って鋭意制作に没頭」なんて書くもんだから。そんなの科学者でもなんでもない、こっちは落第生なんだからさ（笑）。この第3回目の展覧会のときに、斎藤のあの力強い、何とも言えないデコボコしたザラザラの赤いものができるんです。その会場に若い非常に気品のいい、坊ちゃん坊ちゃんした人がパッと現れるんです。それが山村徳太郎さん。

平井：今お話しになっている最初の個展からの作品というのは、兵庫（県立美術館）に入っていますね。

松本：そう、そっくりね。それでその山村さんが「これいただきます！」って。まあ大橋さんの二の次だよ。それで山本が、「いただきますって今言ったよな、松ちゃん。山村さんいくらって言っとく？」「えっと、じゃあおまけしてこれこれ」って、250万だか300万だった。「では大阪へお越しくください。ロイヤルホテルでお支払いいたします」って。またもらいに行くんですよ、二人でそろって。

池上：結構なお値段ですよ。

松本：そうそう。そしたらね、もそもそっと現金をポンとくれた。これで山本がすっかりびっくりしちゃって、「あの人何だ？」って。「いや、酒瓶屋で瓶作ってるんだって」「ほー、大事にしなきゃ。君が当番だ！」って（笑）。

池上：大事な方は何でも当番に（笑）。

松本：以後、ずーっと山村さん亡くなるまで私が担当になる。そのときに山村さんと私がつながったおかげで、山村さんは自分のコレクションを育てるのに何でもかんでも、山本の意見も聞くけど、「松本さんどうしましょ

う、あと誰が足りませんか。こういうコレクションをするためには何が必要ですか。私は何を考えたらいいでしょうか」ってことになる。このカタログ（注：『山村コレクション コレクション・リスト』、国立国際美術館で1985年4月に行った「山村コレクション研究会」のカタログ）のコレクションがほとんど出来上がりかける1年前ぐらいに、山村さんが「自分のコレクションを見たことがない」って言うんですよ。置くところがないんですよ。だってご存知でしょ、日本のお蔵ですもん。文庫蔵ですもん。このぐらいしかないじゃないですか。あの中に置くところないんです。しょうがないから瓶の倉庫に置いてある。行くと社員に嫌がられるんですよね。「松本さん、これねえ、いいんだけどねえ……」。

池上：「邪魔なんです」って？（笑）

松本：「邪魔で困っちゃうんですよ。なんとかしてください」。

平井：私も伺いました。

松本：ね、そのへんはよくご存知だと思う。それで「私、見たことない」って。私は買ってるばかりで、いっぺんに見たことない。いっぺんに見る方法がないか考えて。やっぱりそのときもずいぶん相談されましたよ。木村重信さんとかへ頼みに行って。近美（注：兵庫県立近代美術館）の方がいい、大阪の近美がいい、いや東京の近美がいい、重信さんは「乾由明さんがいい」。どうしようかって、とどの詰まり増田洋さん、兵庫の洋さんに白羽の矢が立って、洋さんとかへ頼みに。そして今度は場所をどうするか。そのとき小倉（忠夫）さんですよ。

平井：そうですね、（当時の国立国際美術館の）館長は小倉さんですね。

松本：小倉さんは、よくわかりましたと。山村さんと帰って、それからしばらくして僕行ったのかな、小倉さんと。「何でも僕はいいんです。まあケガをしたり壊れたりそういうのだけなければ何でもいいですから、どうぞお好きにおやりください」って話で。それで（美術館を）借りて。山村さんはこのとき、もう癌だったんです。ご自分でわかってた。密かに奥さんとか僕には「もう僕これで終わりだよ」というようなこと言ってました。案の定、これをやられてしばらくして（亡くなられた）。そしたらこれ全部、遺産で奥さんのものになったでしょ？ それをどうするか。売りたい気持ちもあるけど、山村徳太郎の名誉のために1ヶ所へ、散らさないでっていう。どうしようというので、また増田さんのところへ。要するに買ってもらうことに。当時のお金で、何もかも全部入れて2億5千万だか2億4千万。

平井：そうですね。2億……

松本：その相続税をまた、未亡人は持ってたんだね、現金でポンと払った。驚いちゃって。山村節子さんていうんだけど、「節ちゃん金持ちだねえ」って。その山村さんとおっしゃる方は、やっぱり見果てぬ夢を追ってらしたんでしょうね。瓶屋のせがれとして会社を継がせられたけど、いろんな夢を持ってたのね。だからオリンピックに出す、帆で走るヨットがあるじゃないですか。ヨットレースの国際。あれのお金を出してましたよね。見果てぬ夢を見続けた人だね。

平井：大橋さんなんかとはまたタイプの違うコレクターでいらしたんですか。

松本：タイプの違う人。大橋さんという人はただものすごくきまじめな、癩性の人でしたよね。山村さんはそうではないんだけど。僕は当時西宮の北口にアパートを借りて住んでたんですけど、朝起きるとアパートの前

にベントツが止まって、山村さんが乗ってるんですよ。それで家内が、「ほら、山村さんのクルマだ」っていうと、「どうぞ、ゆっくり食事をして下りてきてください」って言われる。

池上：そう言われてもゆっくりできないですよ（笑）。

松本：そうそう。それで慌てて行くでしょ。そうすると「どこ行きましょうか」っていう。どこ行きましょうかって言われたっておれは考えてないんだ。「じゃあまず会社へ行って」なんて。山村さんのところというのは365日赤旗が立ってましたよね。瓶を作るって、高熱の炉があるじゃないですか。だから労働者にとっては大変な。

平井：過酷な職場ですからね。

松本：過酷な職場だった。みんな錠剤になってる塩をカリカリ食べながら工場へ行く、そういうとこでしたから、おそらくそういう重労働、労働のきつい職場だったんでしょう。

池上：赤旗というのは、組合なんかが強くて。

平井：労働運動というかね。

松本：日本中のそういうきつい職場は労働運動の人たちの支援をいつも受けてた。ずっと赤旗が立ってた。社長室行くまでずっと赤旗（笑）。それで「気になりますか？」っていうの、僕に。「いえいえ、全然」「気にせんでいいです、あれ。あれはああなってるんですから、大丈夫です」って。まあご存知のとおりね。今考えてみるとこの山村さんという人は、大橋さんと違った意味で見果てぬ夢を見て、ちょっと途中で残念だったかなと。

池上：山村さんは、日本の現代のものを集める前は西洋の近代ものを集めてらした。それを処分されたんでしたっけ。

松本：要するにこれのために全部手放すんです。

池上：日本の現代を集めるために。

松本：これをやるために。たとえば加山又造なんかのでかいのを持ってたりね。鳥海なんかも持ってたしね。

平井：梅原（龍三郎）なんですよ、最初お持ちだったのは。

松本：梅原も持ってました。

池上：洋画も持ってらした。

松本：洋画も。とにかく手当たり次第買って持ってた。それを全部これに注ぎ込んだ。

平井：あと今西洋美術館に入っている（ジャクソン・）ポロック（Jackson Pollock）とか（ワシリー・）カンディンスキー（Vassily Kandinsky）とか。

松本：カンディンスキーもそう、ポロックもそう。それから（フェルナン・）レジェ（Fernand Léger）がありますよ。それから（ジャン・）アルプ（Jean Arp）。アルプは2点持ってました。大理石の《芽》というのはきれいな作品でした。そういうものはみんなこれになっちゃった。

池上：そのあたりの処分といいますか、お手伝いも東京画廊でされたんですよね。

松本：そう。「わし、もうこれいりまへんわ」って、簡単なんですよ。「もういいですわ。いくらになりますかな」って。「これは500万ぐらい……」「ああそうですか。ほんなら秋口までにひとつ頼みますわ」って、それで終わり。

池上：それで、しかるべき収め先を探されたということですね。

松本：それを保管しているカギがどこにあるかわかってるのは僕なんですから。本人わかんないんだから。どこに置いてあるのかわかんない。僕はいっぺん怒られましたよね。誰だっけ、（ヘレン・）チャドウィック（Helen Chadwick）だったかなんかを「いりまへん。売りますわ」、「ああそうですか」って、大林組の大林芳郎さんに僕は売ったんです。で、お金をもらって山村さんに届けた。そのときに僕大林芳郎さんに、「これは前の山村さんのコレクションで」って言ったんだな。そうしたら、あの人たちみんな株主総会かなんかで横に並んでご飯食べるじゃないですか。「あんたのあれ、わしが買うたで」ってなこと言うたんでしょな。「えっ、松本のおしゃべりめ」というんで、すぐ怒られましたよ、僕。

池上：言うなと（笑）。

松本：「わしが今ちょっと株で困っとんのは、言わんでほしいんですわ」なんて。「そのかわり大きいザオ・ウーキー（Zao Wou-ki）売りますわ」とかね（笑）。今もご健在でいらっしゃる節子夫人に言わせると、「松本さんというのは私の家では家族のようでした」と。あと、尾崎さんとおっしゃる方。

池上：尾崎信一郎さん。

松本：あの方はこれが出来上がる1、2年前に人手が足りないんで、山村さんが「誰かいまへんか」って学校へ聞きに行くんですよ。そしたら木村重信さんが「絵が好きで、ちょっと体の丈夫めなのがおりまっせ」。

池上：そこがポイントだったのか（笑）。

松本：「尾崎っていいます。給料いりまへん」って。「ああそうでっか、ほな来週から来ておくんなはれ」っていうのが尾崎さん。だから大変言葉が悪いけども、昔風にいうと書生ですよ。

平井：まさにそうだと思います。

松本：内働きの書生。

平井：このリストも尾崎さんが作ったはずですよ、こういうのみんな。

松本：そうそう。

池上：これで尾崎さんも修業されたんですね。

松本：ねえ（笑）。当時としては、僕は東京へもう帰ってたんで、働くのにはとにかく地元にいる尾崎さんに頼んでおかなきゃしょうがない。尾崎さんにへそを曲げられたら僕は仕事になんないんで。

平井：そんな（笑）。

松本：いやいや、そういう思いはありますよ。まあそんなでしたね。

池上：山村さんと大橋さんと二人とも関西にいらして、何と言うのでしょうか、ちょっとライバル関係のようなものはなかったんですか。

松本：お互いにほとんど行き来はありません。それからお互いにライバル意識はありません。大橋さんは晩年に、「あんな、変な瓶屋に行っとるやろ」って。「いや、瓶屋って……」「ほら、酒瓶作っとるやつおるやろ。あんなのと一緒にしたらあかんで、おれのこと」「はい、わかっとります」って。山村さんのほうはそんなこと全然考えてない。

池上：ほしいものが重なるということは。

松本：重ならなかったですね。ほしいものは重なりませんでした。木村重信さんという人もある意味で非常に豪快な大ざっぱなところがある先生でしたからね。

池上：ええ、そうですね（笑）。

松本：僕は今でも覚えてるんだけど、平井さんが聞きに来ていただいたことがあるかもしれません。国立国際（美術館）で私が「大橋嘉一さんの思い出」という話をしたとき、来てくださいました。

平井：伺いました。

松本：今でも覚えてます。あのときに木村さんが僕に、「松ちゃん、あのな、何でもいいから話をせえ。何でもいいんだ、ほら大橋の話の話をせえ」って。「ほうすると具体（美術協会）のこともよくできるだろ？」って言った。だからあの人の頭の中は大橋コレクションも具体も一緒だったんですよ。「それは木村さん、全然畑の違う話でね、水田の中でおかぼ（陸稲）を作ってるような話じゃないですか」って言ったの。「そんなことおまへんで、あんな。だいたい訳のわかんないのはみんなおんなじや」って（笑）。このなかに出てくる大原聡一郎さんという人はまたちょっと別ですね。というのは、この人はまあ、はっきり言うとええとこの子ですわ。京都に大きなお屋敷があったし、二代目ですし、すでにもう経済人として名を成してるし、それから最初の美術館はもうすでに建ててあるし。で、僕は「大原聡一郎さんという人にはもちろん可愛がってもらって、大原に藤田慎一郎さんという館長さんがいらして、あの人にもよう可愛がってもらいましたな。藤田慎一郎さんは先年亡くなりましたけど、彼がこの大原さんの跡を継いで大原美術館を大きくした、現代美術をやった人ですね。その方に僕は可愛がられた。今は高階（秀爾）さんですね。

平井：はい、そうですね。高階先生が館長です。

松本：その前は小倉さんでいらした。大原聡一郎さんのコレクションですけど、藤田さんが「これがええんと

ちがうか」といって京都へ聞きに行くわけです、京都の白河の自宅へ。そうすると「君がええんならそれでええんとちがうか」という返事をもらって、それでものが売れていったという。大原美術館というのは、僕は藤田さんの引きがあったものだからすごいお世話になりましたよ。できない展覧会があると大原へ持っていくんですよ、予算がないから。「斎藤展をやりたいんですけど、ちょっと予算が足りないんです」。「お、いいよ。やってあげるよ」と。「川端実展をやりたいんですけど、今予算が足りないんですけど」「あぁいいよ、やってあげるよ」って。大原さんのとこでお金を出してくださる。

池上：それを東京画廊で？

松本：いや、美術館でやる展覧会。

池上：ああ、大原のほうでやってくださる。

松本：そうそう。たとえば川端実展というのは大原と京都でやった（「川端実展：在米35年孤高の軌跡 国公立美術館連繋企画展」1992年）。京都は、内山（武夫）さんの時代にやったでしょ。そうすると内山さんのとこだけではちょっと予算がきつい。どこかないかな。「じゃあ藤田さんとこ行って頼んでくるわ」って。藤田さんとこで予算半分持ってもらえればできちゃう。

池上：そこから作品も買ってくださいたり？

松本：作品も買ってくださいだし、展覧会もやっていただいた。ですね。だから大原さんはちょっと……

平井：大原さんというよりは藤田さんですね。

松本：藤田さんですね、これは。藤田慎一郎さんというのは大原家の一族ですけども、例の大原美術館の奥の方に東洋館とかバーナード・リーチ館とか何とかって。

池上：民藝の。

松本：しゃれたたたずまいというかインテリアがあるでしょ。あれをやったのが、秋山正（1915-）というインテリアデザイナー。藝大を出て、日本航空の鶴のマークを作った人。その秋山正という人を支えた、石黒（孝次郎）さんという男爵がおられた。芝でクレッセントというレストランをやっている、その人が藤田さんを可愛がって大きくした。クレッセントのインテリアもそうですよね。インテリアが非常にユニークで、いい仕事をしたものだから、これはと思うお金持ちというか素封家の人はみんな秋山さんのインテリアをみんな頼んだ。たとえば、今大阪（大阪新美術館建設準備室）に入っている（アメデオ・）モディリアーニ（Amadeo Modigliani）の《横たわる女》（《髪をほどいて横たわる裸婦》、1917年）、あれを持ってたのは山本清雄さんというメリヤス屋さん。そこの家のインテリアなんかも秋山さんがやっている。それから乾由明さんのお家というのは「はり半」という大きな料亭。それもこの秋山さんがインテリアをやった。それから大原美術館の後ろのたたずまいは全部秋山さんがやった。その秋山正という男と藤田慎一郎というつながり、それに乾由明、そこへ僕が加わって、4人でウソみたいに遊び回った時代。そこへ吉原治良さんが入ってくる。

池上：ほう。

松本：後からですけどね。吉原治良さんという方はすごい真面目で、ただひたすら真面目だった。でもイ

ンド・トリエンナーレ（1971年）の前後、突然目覚めて、「人生やり残したことがあるんじゃないか」と、もっと楽しい世界がいっぱいあるだろうというふうに思い込んだんでしょう。われわれの仲間に入ったんです。

池上：遊び仲間に（笑）。

松本：そうすると吉原さん、秋山さん、それから藤田真一郎さん、乾由明さん。僕だけが飛び抜けて年が若いんですよ。でもほら根が嫌いじゃないのと、体が無茶苦茶丈夫だから、全部ホイホイという楽しい時代でした。

池上：どういう遊びをされたんですか。

松本：いやあ、夜集まると安いキャバレーへ行って散々飲んで、最後はみんなこっちですよ（手のひらを頬に寄せる仕草をしながら）。

池上：と、おっしゃいますと？

松本：吉原さんなんて最後のほうはひどかったね。「松ちゃん、あの子さ」とか言って、男の子ですよ。言えないけどさ。

池上：へえ、皆さんそういう……

松本：いやいや、そんな趣味ないんですよ。僕なんかはとんでもないですよ。乾由明さんもないし、藤田さんもない。ただ言えることは、その頃の日本というのは、何と言うかな、今日より明日、明日より明後日は楽しいぞという。それでウソじゃなくお金も入ってきたんですよ。僕らだって、サラリーマンがそんな遊ぶ金なんてあるわけないんだ。ところがやっぱりなんとなくそのお金がグルグル回ってきた、日本のよき時代じゃないですかね。万博が始まる前後かな。

平井：具体なんかはその時代の象徴みたいなところがありますね。

松本：そうです。その頃、僕は西宮へ2年半ぐらいいた。「お前行って住んでこい」って。女房連れて行くんでまあいいんですけど。その頃、あれはライオンズ・クラブ、ロータリー・クラブかな、大林芳郎さん、大林組のオーナー社長がこの辺（注：聞き取りを行った国立新美術館がある六本木界限）に住んでいた。その人のロータリー・クラブの会員の中に岡本太郎さんという人がいた。すぐそばですからね。同じ町内なの。ロータリー・クラブで毎週会ってて、吉原さんが岡本さんに尋ねたんだそうですよ。「まともな画商さんは日本にいないのか」って。そうしたら太郎さんが、「ううんいるよ、変わりもんだけど。山本孝というのがいるよ。あいつは変わってるけど、国際的だよ」と言ったらしい。そしたら吉原治良さんが「それは面白いね、会おうじゃないか」って。それで山本さんと吉原さんと大林芳郎さんの友情みたいなものがそこで生まれるんですよ。それがまた面白いんだな。それで普通の人だったら、オーナー社長だから、山本孝が全部仕切るじゃない。それはやんない。「松ちゃん担当な、お前」。吉原もお前がやれ、大林芳郎んともお前がやれよって（笑）。

池上：関西がご担当みたいな感じに。

松本：それで大橋さんと山村さんのカネもあるから、「じゃあ大林芳郎さん、私やらさせていただきます」というんで、大林組、そこへどんどんものが売れるようになる。そのうちにあそこへ超高層のビルを建てる、大林組が。今でこそ時代遅れだけど、当時としては大変画期的な、大阪で1番目か2番目の超高層ビル。あれは

藤縄(正俊)くんというアメリカ帰りの設計者なんです。僕より年下の人。でもあそこ不自由ですよ、行くと。エレベーターが2台くっついてるんです、これが偶数階、こっち奇数階。どこへ行くのでもこう、入れ違いになってる。ものすごい面倒くさい。スペースをセーブしたのと、エネルギーをセーブしたんだと思うんですけどね。そういうビルができて。

そしたら大林芳郎さんが東京画廊を買ってくれて。松本を買ってくれて。「よし良かった、正面の彫刻は流政之」。だから大林芳郎さんを連れて流政之のアトリエへ出かけて行って。あの頃、鉄のあれができるでしょ。大林のビルは上から下まで、当時最も元気のいい、私たちの戦列に並んでいるアブストラクトの人のもので埋めたんです。斎藤の波の作品とか、高松次郎の破いた紙とか、久野真の鉄板とか、(エンリコ・)カステラーニ(Enrico Castellani)の真っ黄色なデコボコの絵とか、フォンタナとか、吉原治良とか。そしたら今度は逆にそれがニュースになった。新しいビルができて、全部新しい現代の作品だぞという。大林組の大林芳郎さんという人は、新しいか古いかなってどうだっていいんですよ。自分とはとにかく企業を大きくすればいいわけだから。

大林芳郎さんがたった一人だけ僕を紹介してくれたの。「松本くんね、僕今日あんに紹介したい人がいる」「そうですか、ありがとうございます」。香川県に金子正則っていう知事がいるんだよ。「これは面白いぞ。お前行ってこい」「そうですか、ありがとうございます。じゃあ行ってまいります」って、そのまま金子正則さんに電話して訪ねて行くんですよ。そしたら香川なまりのおじちゃんね。何言ってるのかよくわからないような人なんだけど、それがあの橋(瀬戸大橋)架けた人だよ。そのかわり香川県は破綻しますよね、いっぺん。全部預金崩して、あの橋を現実にしようとして。それから丹下健三さんに日本で最初の新しい建築物、県庁を造らせた人です。それは大林が造るんですね。丹下健三さんの香川県庁、今も残ってるかな、壊しちゃったかな。

池上：あります。新館か何かがかくっついて。

松本：ものすごい使い勝手が悪い(笑)。住んでる人はみんな死にそうになって困ってる。「なんでこんなもん作った」って。知事に「知事がお作りになった丹下さんの建物ね、みんなが困ってます」って、言うたよ、僕。そしたら丹下さんてえらいね、「自分たち使うもんが慣れる」って言ったって。変な建物だった。その金子さんという人が、知事っていいながら予算なんか何もないんですよ。予算なんか取れませんかよ、そんな贅沢な話ね。でも展覧会をやりたくてしょうがないの、現代美術の。フォンタナだとか(ジュゼッペ・)カポグロッシ(Giuseppe Capogrossi)だとかそんなのを並べたでしょ。それで東京へ来るんですよ。「マシモト(松本)くん、マシモトくん、ちょっと話がある」とかって。「今度やろう」とかって。しょうがない。木箱作るのボランティアだもん。私、自分で作ってるんだもん。美術品を送る箱。

池上：クレートですね(笑)。

松本：向こうへ行って開けるのも僕、飾るのも僕、終わったら荷造りするのも僕、持って帰るのも僕(笑)。ただ言えることは、それでその金子さんという人がすごい喜んでくれてね。ポスターを作るときに、ポスターの紙ってこういう格好してるでしょ？ ところがフォンタナで作ろうって。フォンタナって縦にこうずっと切れ目がある。1枚じゃ入らないでしょ。だからポスターを2枚つなげて割れ目がビャーッとこういうのを作って、「これだ！ マシモトくん、これが現代だ」って(笑)。

平井：それはどこでされた展覧会ですか。

松本：それは香川県の高松に香川県立文化会館というのがありまして、そこでやりました。やっぱりそうやって考えてみると、その金子さんという人もめっちゃめっちゃな人ですよ。予算ないんだもん。それでただ何かやりたいって。それで僕、この人やんなきゃいけないんだと勝手に思い込んで(笑)。だからクレートまで手前

で作って、手前で安いので積んで持って行って、開けて展示して、それでまた荷造りして持って帰って。「マシモトくん、ありがとう。今日は魚を食いにいこう」なんて、「このマナガツオはおいしいでしょ？」なんてものすごい自分で食べるんだ（笑）。

池上：その後、香川の美術館に作品が入ったりとか、そういうことにはつながりましたか。

松本：ええ、そう。文化会館に残ってますよ。その金子正則という風変わりな知事が流政之を支える。「おいで、うちへおいで」って。「庵治半島のタバコ畑を買って、そこへ住みませえ」。(イサム・)ノグチもそうじゃないですか。

池上：そうですね。アトリエもあって。

松本：あれもはじめの頃は和泉（正敏）さんというアシスタントが。

池上：今もされています。

松本：あの人なんかほんとにもう奥さんと二人で、どうしていいかわかんないような時代に行ってますよ、彼を連れて。金子さんの黒塗りのクルマに乗ってるんだもん、僕は。「やあ」なんつって。

池上：では金子さんがイサム・ノグチも流政之も呼んできて。

松本：みんな引き受けた。表向きで引き受けるとほら、県民に叩かれるでしょ。だから表向きは引き受けてないんだけど、実際は引き受けてるの。

池上：紹介したりとか。

松本：そうそう。だからイサム・ノグチなんかでもそうですね、地元の人がみんな「金子知事から言われてるから、しょうがねえよな」、「松本くん、ほんとはどうなってんのかね」なんて裏の話を聞きに来るんですよ。僕だって言えないしね。僕は秘書官じゃないしね。金子さんの黒いクルマに僕と一緒にずっと乗って、県の中でずいぶんいい顔してた秘書は、金子さんが知事選で落選すると同時に小豆島の図書館長になっちゃった。すごい。

池上：どう反応していいのかわかんないのか（笑）。

松本：何て言ってもいいかわかんないでしょ。一世を風靡したあの男が。

池上：流されたみたいなことですか？

松本：まあそれはもう、何もそこだけじゃないので、日本中どこでもそうなんですけどね。そういう乱暴な。だから裏事情を知っている人からは電話がかかってくるわけですよ。「松本くん、これでこうなってるんだけど、どうなるかね」、「それ話したってダメですよ。庶務課長聞いてませんよ」「ああそう、じゃあやめるわ」とかさ。本当は僕がそこに介在すること自体が不自然であり得ないことなんですよね。でもその頃の日本ではまだあった。

池上：その必要があったんでしょうね。

松本：今でも覚えています、流政之が金属の彫刻を四国で作らせる。四国で作った。ところがものすごいでかくて、当時のトラックでは乗せるようなトラックがなかった。でもコンボイのお化けみたいなのを持ってきて、積んでそして神戸に上がるんです、船から。そしたら神戸から中之島までトラックを動かさなきゃいけないじゃない。交通のOKを取らないと動かない、でかすぎて。だって載積オーバーもいいとこだし、寸法も全部オーバー。どこの陸運局へ行ったって、建前ではダメなんです。それで大林芳郎さんに、「実はこういう大きさでございまして、陸運局から許可が出ないんです」「わかった。30分経ったらもういっぺんおいで」って、秘書室へ呼ばれて行ったんです。そうするとそこへ、よく見る社員なんです、僕は何をしてる人だがわからないけどよくウロウロしてる社員がいたんです。「頼んであるからね、大丈夫」。そしたらこれなのね（頼に指で線を引いて）。こっちの大元だよ。それが「何月何日何時、これこれかくかくしかじかの載積オーバーのものが通る、よって通せよ、お前」、「はい、わかりました」って、通った。

平井：へーえ。

池上：そういう裏のつながりみたいなものもちゃんとあって。

松本：万博が終わって、それが3年目ぐらいの話ですよ。よく冗談に大林芳郎さんは僕に言いましたよ。万博のときのあの大きな屋根ね、こういう組み立てる大きな屋根。「あの屋根を組み立ててジャッキで持ち上げたのはこの人。日本で一番力持ちだからね、この人。逆らわないほうがいいよ」なんてよく冗談で言いましたよね。よき時代といえればそれまで、でもそれをなんとか現代風、近代風に修正しなきゃいけないなと思ったことも事実じゃないんですかね。僕は今でも覚えてますが、あるとき大林芳郎さんと飛行機で隣り合わせで座って。そしたら外をずっと見て、「ねえ松本くん」「はい」「日本列島改造論、私は切りなく仕事がある」って言った。まあ（田中）角栄さんのほうのことでしょうけどね。

池上：関西圏のそうそうたる方々とお付き合いされていたわけですがけれども、その当時関東圏では彼らに比較できるようなコレクターというのは。

松本：いましたよ。たとえば本田技研の本田（宗一郎）さんという社長さんいたでしょ。あの人が全然よくわかんない。見ない。無茶苦茶に買ってましたよ。ただ片腕だった藤沢（武夫）さんというやり手のセールスマンがいて、ホンダが大きくなったのはそのためですけど、その人がやっぱり目利きでしたよね。ズカズカッと入ってきてね、「これどう？」とかね、そういう買い方を。たとえばフォントナの大きな絵とかね。何か絵が掛かっていると入ってきて、「あ、失礼、また来ます」って。つまらない絵だとそういう言い方をする、「また来ます」って。

池上：それはやっぱり「あ、わかってらっしゃるな」という感じでしたか。

松本：こっちは「見抜かれた」って。うちの山本がすぐ思って。「何て言ってた？」「失礼しました、また来ますって」、「ああそう、ダメだ」。負け惜しみで「あいつは絵がわかんねえんだ」とか言ってるけど、ほんとはそうじゃない。向こうのほうが役者が上なんだ。そういう人がやっぱりいましたよね。それから新潟にいた駒形十吉さん、その友だちだった吉沢（平次）さんとか、それから織物の仕事をしてた寺岡泰一郎さんとか、高崎の方の建築会社をやった人で、お茶をやった人とか。それから石橋一族。これはやっぱりいましたね。

石橋一族は、ご当主じゃなくて弟さんが来て現代美術を買ってました。それで石橋家というのは面白いんだよ。買ってしまったら商人をあまり行き来させないのね。歴代の家訓ですかね。自分の倉庫なんか、絶対商人を入れない。それで仲良くしない。面白いと思う。今でもそうですよ。こんないい絵を買ったって大喜びで言ってるから、もうちょっと私なんかに優しく、ってこと全然ない（笑）。全然関係ない。あれ家訓でしょうね。

だから減らないんじゃないかな。嬉しがってニコニコしてたら減っちゃうからね、どんどんと。じゃないかと思えますね。

今申し上げた山村さんにしろ、大橋さんにしろ、それから駒形十吉さんでもそうだけど、ちょっと計算できない横紙破りで、ハチャメチャね。もっと悪い言葉を使えば、子どもが何かほしがりたいに、見たもの見たものほしいんですよ。子どもってそうじゃないですか。あれもほしい、これもほしい。そういうところがみんな残ってますよね、大の大人が。経済人になって。だから会社も破綻する、うまくいかなくなる、それから税務署にやられる。ほかの人たちでも、日本でそういう人たちは出るんだけど、意外に早くみんな計算しちゃおう。「あ、ここから先踏みこむと税務署だ」とか。だから粒が小さい。

ご質問の中にもあるんですけど、日本のそういう社会性みたいなもの、美術のコレクションについての社会性みたいなものは、やっぱり日本が戦後培ってきた税制に支配されている。それが大きなネックじゃないですかね。たとえば、ご質問の中に出てきている、アネリ・ジュダ (Annely Juda)、あるいはロドルフ・スタドラー (Rodolphe Stadler) とか、ドゥニーズ・ルネ (Denise René)、そういう画商さんたちを支えたその国の経済人たちというのはみんなハチャメチャですよ。要するにほしくてほしくてしょうがないんだ。自分の経済なんてどうだっていいんだ、会社なんてどうだっていいのよ。

池上：でもコレクターの本質ってやっぱりそこですよ。

松本：そうそう、だから気がちがっているんですよ (笑)。僕はそう思う。あれだけ恩になりながらそんなこと言えた義理じゃないけど、みんな気が違っていると思いますよ (笑)。だってそれがほしいんだもん。そうでしょ。70にも80にもなって、もうよぼよぼになって死にそうなのにまだほしいんだもん。それは変ですよ。

池上：やっぱり欲が強いんでしょうね。

松本：でもその変な人が、実は美術の世界を支えるんですよ。

池上：そうですね。

松本：で、それが変じゃなくて、息子が言うからやめとこう、息子の嫁が「税務署がこわいからよしなさい」と言ってる、家内も言ってるからやめとこう、それだと全部常識的なコレクションになっちゃう。

池上：そこで止まっちゃうわけですね。

松本：こんなこと、ここで言っているのかどうかわかんないけど、今から5、6年前に、コレクターがいなくなってきた日本を嘆いて、コレクターというものをなんとかしなきゃいけないということで、東京の何人かの人、集まって会を作った。毎月1万円でコレクターの会を作りました。毎月1万円で1年で12万。5人集まりました。「すごいでしょ」って。すごいんだけど、ちょっと違うんじゃないのかな (笑)。僕はさすがに言わなかったけど。黙って身を引きましたよ。

たとえばアネリ・ジュダの、スポンサーでいらっしゃる一人だと思んですが、スウェーデンの王族の一族がいます。もう全然、何て言うの、ほしさも違うけど、かけるお金も違うんです。それで非常に気さくな人で、僕なんかも友だちです。奥さんという人もたまに来るんです。自分の自宅ね、広大なお城に住んで、暇なときはトラクターに乗って芝刈りしてるって。「コレクションが入りきらないのでまた棟建てました。いらっしゃい」なんて。やっぱり何かこう違う。逆に言うと、その何かの違いはどこから来るんだという気がしますよ。

池上：それはもう美術館のコレクションを見ても同じですよ、日本と海外で。

松本：村田慶之輔さんとおっしゃる方が国立国際美術館におられたでしょ。で、美術館が中之島へ移ったでしょ？ コレクション全部公開するからおいでって。そんなこと言えた義理じゃないけど、ちょっとこれが日本の国立国際なのって。外国人はひっくり返って「次のメインの部屋どこ？」って聞くぞ、おい、って。彼はこんなになって怒りましたけどね。

池上：まあ、でも否定できない部分も。

松本：「わかった、これ玄関だからメインはどこ？ 倉庫でいいから見たい」って言われるよ、慶ちゃんって。日本の国の予算のかけ方、コンピューターの京でもそうだけど、「なぜ2番でいけないの？」といったような発想が美術館の中にあるじゃない。僕らが言っただけじゃないことだと思うんですけどね。まあどこかお感じになっていらっしやると思う。

平井：寄贈でコレクションを充実させるというのも、美術館の場合、方法としてありますけど、なかなか相続税とかいろんな問題があって。どなたが何をもちなのかもわかんないし、うかつに寄贈しちゃうとまた税金がガバツとかかるとかいろんなことがあって。アメリカなんかそこは非常にうまくしてあって。生前は自分でも持てるし、亡くなると非常にいい条件で美術館に寄贈して、そして名誉も残るといふ。

池上：税金もカットになってという。

松本：たとえばこの間、もう5、6年前ですけど、京都の税務署から春日部の税務署に問い合わせがあったんです。「松本さん、ちょっとお尋ねしていいですか」「何ですか」「バーナード・リーチのエッチングというのを、あなた京都国立近代美術館へ寄贈したでしょ」とか言うから、「いや、あげましたよ。好きだっていうからあげましたよ」って。「いや、それはいいんですけど、いくらでお買いになって、あげたときいくらですか」って。差額が出たら、それは春日部の税務署としては登録してもらわなきゃって。おいおい、ちょっとやめてくれよ～って（笑）。だから国の悪口になっちゃうから、ちょっと言っただけじゃないことだと思うんですけどね、なんか基本的に破天荒なところが、この3人にはあった。でもこの破天荒さもね、江戸時代の破天荒な人たちから見たら全然破天荒じゃないんだよ、そうでしょ。命を賭けて、ほしくてほしくてという、江戸時代あるいはそれ以前の破天荒な人たち、あるいは歴代の大名の人たち、あるいは天下取りの人たちのあの頭のおかしさから見たら、山村さんなんて小粒ですよ。そんなこと言っちゃ申し訳ないけど。

池上：でも、そういうものすら許容しないような社会構造になっているということですよ。

松本：ただ、少なくともそういう世の中にめぐり合わせて今生きてきたんだし、生きていくんだから、やっぱりそれにはどうすればいいかなというね。ただ文句を言ってるのはわからないけど、じゃあどうすればいいかなということじゃないでしょうかね。

平井：いい時間になりました。

松本：じゃあそのくらいでご勘弁いただいて。

池上：今日はこれぐらいにさせていただきます。

平井：面白いお話が聞けました。

池上：ありがとうございました。

## 松本武オーラル・ヒストリー 2013年6月26日

国立新美術館にて

インタビュアー：平井章一、池上裕子

書き起こし：永田典子

平井：前回、生い立ちのお話とか東京画廊に入られた経緯とか、あとコレクターの方のお話をいろいろ伺いできて非常に面白かったです。だいたい具体（美術協会）の吉原さんと東京画廊でのお付き合いが始まるあたりで話が終わったかなという気がしております。

松本：はい。今日、前回に懲りずに恥も考えずにお答えいたしますけど、どうぞ、このへんからこんなふうで、とおっしゃっていただいたら、一所懸命思い出してお答えします。

池上：よろしく願います。具体の作家さんたちとの付き合いのあたりから、今回お伺いしたいと思います。

平井：そうですね。

松本：それでは具体と東京画廊ということですね。われわれは、前回は申し上げたとおり、うちの山本（孝）がこのあとはきわめて前衛的な美術の時代が来るだろうということで、いろいろな方をお願いをして、相談をして、そして自分もリフレッシュしていろいろやってきたんですね。昔のカタログがここ（国立新美術館）に届いているのですが、加山又造さんのブリューゲルにそっくりな絵とか、それからその前に萬鐵五郎さんの展覧会をやって。これ、《草上の裸婦》というのはいちと並んでいた絵なんですよ。まあ自分としては一所懸命新しい絵をやってきたつもりだし、斎藤義重さんというのは瀧口（修造）さんのご紹介で知り合いになったわけで、その斎藤さんなんかのお話を聞きながらやってきたなかで、関西にすごい具体グループというのがどうもできておもしろい。「松本くん、見に行ってくい」と。「おれもこのあいだ見に行ってきた」と。そうこうしているうちにピナコテカがオープンになりまして、見てきた。

それで「すごい」と思うんだけど、あれをなんとかしたいんだけど、お話によると大変強力なグループであると。よそからつついても、その中の人たちのものを見るとか、運び出すとか、商売にするというのはできない。要するに一枚岩であると。吉原治良をキャップにした一枚岩である。どうしようか。でもやっぱりわれわれとしては個展でやっていきたいな、どうしようか、とずいぶん考えました。それでいろいろな人に聞いてみると、やっぱり吉原治良さんという人の、絵のことじゃなくて、グループを統率する人間的な力、経済力も大きいんですね。

平井：ええ。

松本：で、手も足も出ない。でもなんとかしなきゃいけない。誰から崩そうか。吉原さんのところのお弟子さんの誰を、最初に東京画廊の個展をやってもらうかということで、ずいぶん考えましたよ。私も山本も一緒にみんなで考えた。それじゃ白髪くんから行こう、ということで白髪一雄さんから個展（1962年3月12 - 24日）をやる。白髪さんの個展を東京画廊でやるについて、白髪さんが吉原治良さんに了解を取るのが大変だと。年代も違うんですけど、ものの組み立て方が違うんですね。なので、「そんな、東京くんだけでそんなことしよる」、ひと言で終わりですよ。それでまあ白髪さんがやって。

ところがそれが評判が良くて、売れたりして、じゃあ第2弾。最後は吉原さんの展覧会をやらしてもらおうつもりですよ、本陣ですから。第2弾が元永（定正、1922-2011）さん（1961年9月18 - 30日）。

元永さんが東京に出てきて、いい具合に新聞かなんかで評判が良くて。そうこうしているうちに具体グループと、グタイピナコテカの中でいろんな催しを、個展だけじゃなくてやるはめになった。もちろんパリから(ミシェル・)タピエ(Michel Tapié)が来て、(クリスト・)クッツェー(Christo Coetzee)の展覧会とかフランコ・ガレリ(Franco Garelli)の展覧会とかいろいろ持って来るんです。それから(ジョルジュ・)マチウ(Georges Mathieu)なんかも連れてきますよね。そういうニュースをわれわれは横目でいやになるほどわかっているわけです。僕がたまたま関西の担当で、西宮に派遣されていたもんですから、その辺を突き崩すのが僕の仕事だったんです。そこでのグループへ、日参とは言いませんけど、しまして。具体のアーティストもいい仲間ですよ、ほとんど同じ年の、みんなあんまりお金のない、ひもじいグループ。あそこに(ルーチョ・)フォンタナ(Lucio Fontana)の大きな、脳みそみたいなでかい焼き物、それから絵が来てました。お互いにグタイとフォンタナとコレボン(注:コレスポンデンス、海外とのやり取りの意)がある。うちもフォンタナ展をやってるんです。それをテコにして吉原さんに頼んで、僕が東京画廊として、「フォンタナと(ジュゼッペ・)カポグロッシ(Giuseppe Capogrossi)の展覧会をここでさしてもらいます」と言って。「そうか、ほな松ちゃんやってみ」って言われて。それから運びました、全部汽車で。列車へ乗せて、何回にも分けて。予算が出ないものですからね。向こうも予算ないんですよ。うちの、東京でいばっている山本は、「そんなのお前が勝手に言ったんだから。絵は貸してやるけど」って。フォンタナとカポグロッシの展覧会(1962年、1963年)をやりまして。大きなポスターもできましてね。

画期的なことだったんでしょう。それで吉原さんやグループの人たちの心証が良くなった。というのは、白髪が評判が良かった、元永が評判が良かった。それから実際に展覧会は、「松ちゃん、ウソでなしにほんまにフォンタナとカポグロッシの絵をようけ持ってきて並べよるわ」「あれやるで、おい、あの男」てなもんで、なんとなくみんなに認められたというかな。それで具体のピナコテカを挟んでのグループと、うちの東京画廊との間に、一つの、何て言うかな、パイプができた。ですからいろんな展覧会をそのあとやりました。たとえば「エディション・マツ」(1965年12月4-18日)という、これはアメリカで出したもの(注:ダニエル・スポエリとカール・ゲルストナーが企画しドイツ、シュピゲール画廊で開催されたもの)ですがそういう展覧会とか、それから何回かピナコテカを借りて。

平井：カール・ゲルストナー(Karl Gerstner)ですか？

松本：カール・ゲルストナー、そうですね。それから「世界のポスター展」。あれもそうですね、250種類ぐらい世界中の人の個展のポスターを持ってきて吊るんですけど、費用が出ないんですよ。だからとにかく自分でやんなきゃいけない、糸で吊って。そうするとそういうのを見て、吉原さんという人は、ええとこの、言ったら申し訳ないけど、ええ家のぼんですから。「おおきに、おおきに。松ちゃん、ごころうはん」、「おおきに。ええなあ、よろしなあ」、「ほな、お願いな」って(笑)。でもそのときに、やっぱり吉原さんが持っている具体の中における力と、彼が選んだ作家との力関係、それからグループの人たちの横のつながりというか力関係、それが私は肌で感じました。それはやがて(大阪)万博の会場、フジパビリオンかな、「グタイ」という一つの大きな作品を出せとって、予算がついて。

平井：みどり館ですね。

松本：ああ、みどり館ですね。それでディスカッションをしょっちゅうしておって、やがてなめくじのお化けみたいな大きなのが出来上がる。そういういきさつを横目で見て、「具体というのは何だ」ということがよく分かった。たとえば、吉原さん、あの人は12月に誕生日かな。そうするとお誕生日(会)をやるというと、こんな大きなケーキを持って行ったりね。当時、具体のグループの人たちってなかなかモダンでしたよね。サントリーに勤めている人、それからいとこさん、それから宣伝をやった人かな、それから設備を作っている会社に勤めていた人、そういう若い人たちはみんなジャズの演奏をするんですよ。自分たちで作曲してね、「ピ

ナコテカ・ブルース」なんて（笑）。いまあのフィルム、あの音楽があったら面白いのになと思って。吉原通雄さんはピアノを弾いたのかな。

平井：通雄さんはドラムだったかもしれませんね。

松本：ドラムだったね。それと（吉原）淳夫というのが。

平井：淳夫さんね。

松本：それからベースをやってるのがいた。

平井：向井（修二）さんがベースをやっていた。

松本：それでね、これが面白いんですな。具体をヨーロッパに猛烈な勢いで紹介していったミシェル・タピエという人、あれがベーシストですよ。

池上：タピエさんは楽器もできたんですか。

松本：というより、スタートはベースですよ。クリスティーズというオークション会社があるんですが、これが一昨年かな、面白い展覧会をやったんです、パリで。これはオークション会社ですからものを売るための会社なんですけども、面白い企画で立派なカタログを作ったんです。『ミシェル・タピエとその考え』という（注：Un art autre? : artistes autour de Michel Tapié (Paris : Christie's, 2012)）。ですから彼は、最初ベーシストで出てきたあたりの写真が全部残っていて、それから маниフェストを何通りも書いて、やがて現代美術の旗手に祭り上げられて。旗手になるとほとんど同じように日本へ来て、具体グループと知り合って、それをまた大量にヨーロッパに持っていった。

トリノに現代美術研究所という、立派な建物でしたよ、それを作りまして。自分はそこに寝起きするんですね、あの人は。現代美術研究所のトリノの場所を提供した人は、タピエさんが可愛がっていたミノラ（Minola）という男性の作家がいて、その人の妹さんだと思ったな、アダ・ミノラ（Ada Minola）という、ベッピンさんの作家がいて。どうもそれと非常に親しくて、そのミノラのファミリーがタピエにカネを出したという。

平井：私も行ってみました、2、3年前に、トリノ。

松本：ああ、そうですか。あそこね、今どうなってるかわからないけど。

平井：もう廃墟になってました。建物はありました。

松本：あそこは立派な建物でしたよ、ギッチリ具体の絵が入っていた。トリノのそこに具体のものが全部残っている。しかもそこは今空き家だと。タピエは、アダのファミリーに世話になっていたんだけど、アダはミノラのファミリーのどうもこれ（注：問題人物の意）なんで、あそこを引き上げちゃって。タピエはもういないんだから、あそこをなんとかして紹介するから、お前それほど興味があるんならって、僕に行って、踏み込んで、調べて写真を撮れと言った人がいるんですよ。それが（ロドルフ・）スタドラー（Rodolphe Stadler）。

平井：ふーん。

松本：というのは、スタドラーという男は、日本から具体のものが来ると全部買ってたんですよ、パリで。スタドラーというのはスイスの金持ちの息子ですよ。で、そこへスタドラーの紹介で行くんですけど、タピエさんはもうそのときいなかったと思います。タピエに息子が2人いるんです。一人が映画監督で、一人が出版社か何かをやってたかな。その片一方を連れてトリノへ3日間ぐらい、メシも食わずに撮りましたよ、写真。6×6で。その写真が後で山村コレクションになる。私が踏み込んだときは、(ジャクソン・)ポロック(Jackson Pollock)もありましたし、フォントナの大きいものもあったし、そこはビッチリありました。今、先生方で存知かな、東京都の現代美術館に入っている吉原治良の絵で、丸になりかけの絵、Gという字に似てる(《作品》、1962年)。

平井：はいはい、ピナコテカのマークになっている。

松本：あれがそこに寝そべっていた、その壁に。

平井：ほーお。

松本：僕はその写真を撮りながら、「あ、これ治良さんの出世作だ。具体のマークにした絵だ」と思って一所懸命写真を撮って。すぐ東京へ持って帰ってきて、東京都(美術館)の萬木(康博)さんに話をした。でも「カネない」って。「ない」って、今逃したらあれ持っていかれちゃう、もう今しかないって。などなどエトセトラ、そういう話がずっとあるんですけどね。そのときにタピエさんという人は、具体だけじゃなくて、非常にカリグラフィックなものにあこがれを抱いていた。それはどうも音楽から来ているんじゃないかと。ベッドがありましてね。日本風のたたずまいにして。そばに大きな自分が弾いていたベースが置いてありましてね。おそらくそれはミノラ・ファミリーの中の娘さん、アダ・ミノラがそこを面倒みたんだと思う。

残念なことに、そのときの現代美術研究所のカタログを僕は持ってたんですが、誰かに取られてしまった。ただ、かろうじていくらか写真が残っています、自分の手元に。それでそれを、トリノの話ですから写真の現像屋なんて僕は何が何だかわからない、それを抱いて急いでニューヨークへ行って、近藤(竜男)さんとこへ頼んで、現像して、持って帰ってきて。それで買えるものは買っちゃおうというので、買って、話をしているところに山村徳太郎さんがみえて、「それ、私一枚かませてもらいます」、というのが山村コレクションの母体です。ですから元永さん、嶋本(昭三)さん、それから吉原さん、白髪さん、ずっとトリノに行ってたものが、名作が入ってきた。で、山村さんはそれだけじゃなくて、その次の年代の人、たとえば松谷(武判)くんなんかの年代の人というのは、これは後で山村さんは買い足すんですね。トリノには行ってない、年代的に言うところには行ってないですね。

そんなことでその頃、具体というのはピナコテカというのがあって元気にやってたけど、逆に言うとそれを買おうなんていうのはいなかった。白い目で見られた。この本が見つからないので僕は残念なんですが、私より2、3ヶ月前にどうも乾由明さんがトリノへ行ったらいいですね、私が踏み込む前に。そしてミノラ・ファミリーに、「こういう日本の絵があるけど見る？」って言われたらしい。彼はものすごく忙しかったので、「あ、見る」って、いいかげんにちょっと斜めに見たんですね。するとものすごい量があるというのがわかった。それを、帰ってきて『藝術新潮』かなんかに書いてるんですよ。「あの頃盛んだった人たちの亡霊を見る思いがした」と書いてある。それでその「亡霊を見る思いがした」というくだりにうちの山本が過激に反応しましてね(笑)。

平井、池上：(笑)。

松本：ものすごい過激な反応をして僕にくってかかったんです、「なんてことを言うやつだ」って。僕は「まあまあ」って。そう思われても仕方がないほど具体の絵は売れてなかったんです。つまりトリノにある絵も、

最終到着駅ではあったけど、ミノラ・ファミリーも「さあどうしよう」と思ってたんじゃないですか。

池上：松本さんがトリノに行かれたのは具体の解散前ですか、後ですか。

松本：いや、あと。

平井：いまのお話だと 1980 年代の頭ぐらいですね。

松本：そうです。僕がトリノへ行ったのは、私の日記では出てきますけどね……（メモを繰りながら）ピナコテカが開いたのが 1962 年ですよ。

平井：8 月かな。

松本：そうそう。それでピナコテカで、カール・ゲルストナー (Karl Gerstner) の展覧会 (1968 年) とか (エンリコ・) カステラーニ (Enrico Castellani) とかの展覧会 (1966 年) を僕が一所懸命手伝っていた。ですね。えーっと、僕は 78 年の 10 月にトリノに滞在していますね。

池上：じゃあ解散してしばらくしてから。

松本：そうです。

池上：みなさんご苦労されていた時期ですね。

松本：そうです、そうです。

平井：まだ具体がリバイバルする前。

松本：まだ誰も見向きもしない。

池上：終わってしまった団体というふうに思われていたんですね。

松本：その頃、パリのグラン・パレではアートフェアなどというのがあったのでね、東京 (画廊) も参加したんですけど、紙一枚売れなかったという。南画廊の志水 (楠男、1926-1979) さんも同じときに出してたんですけど、彼も売れないんですよ。帰りの飛行機が私と志水さん一緒に、結局、そのときに志水さんはめずらしく、こう何と言うか嘆いてね。結局、帰ってきてそのままになっちゃった。だからあの嘆いたのは、あれは本気で嘆いたんですね。「松ちゃん、どうしよう」って言った。あれは本気だった。本気でどうしよう、だったんですよ。で、こっちはわからないから。兄さんみたいな年の人でしょ。こんな体格のいいねえ。「いや、志水さん、そういうこともありますよ」「いや、そんなこと言ってんじゃないだよ、松本くん」「松ちゃ～ん！」とか言って。あのパリの飛行機の中で彼が懸命に嘆いたのを僕覚えてます。まあまあそんなことですね。これ (日記) で見ると、78 年の 10 月にパリ、トリノ、パリと往復して、帰りにニューヨークへ行って、現像をして帰ってきています。

池上：山村さんはそこから何点も重要なものを買物されて？

松本：それはもうちょっと経ってからです。話はするんですけど、まだ彼は自分の身の回りで、それだけのお金をちょっと用立てできないというか。

池上：具体以外のものは買われなかったんですか。トリノには具体以外の作品もたくさんあったのに。

松本：ポロックはもうアメリカ人が買っちゃいました。フォンタナはイタリア人が買ってしまいました。

池上：手をこまねいていると売れちゃう（笑）。

松本：そうそう。もう僕が撮ってるそばから。要するにミノラの家族にしたら、とにかくカネになるものはなんでもいいから売っちゃえと。親不孝な娘だ、あんな変な男にひっかかってこんな目になってって、まあ言わないけども言わんばかり。そういう裏事情を全部、あのスタドラーのおじさんは知ってたんですね。スタドラーという人も、やっぱり白髪絵やなんかを持ってましたよ、買わせられて。それがまあ今兵庫の美術館、山村コレクションに入っている代表作二つ、三つ、スタドラーが持っていたものです。

平井：その買うというのは、タピエの息子さんから買ったかたちですか。

松本：いえいえ。これも面白いんですよ。もう日本を離れて何年も経っているんで、所有権が誰のものかわからない。たしかに仲介したのはスタドラーさんだけど、それで「お金を日本へ送った」って言うんですよ。ところが日本の作家に聞いてみると、「私、一銭ももろてへん」「あの絵、タダで取られたんや」。元永さんなんか、象の鼻みたいな絵。

池上：「タピエ氏に捧ぐ」と書かれている（注：《作品》、1958年）。

松本：「松ちゃん、あの絵な、わしカネもろてへんで」てなことを、帰ってくるとそのピナコテカで言われるんですよ。それからまたスタドラーに頼んで、念書をパリの裁判所に作ってもらいましたよ。所有権が、所有者の管理がこれだけ時間が経ったら、元の作家からの所有権の請求権は裁判所として認めない、というような念書を一点一点全部作ってもらいましてね。それはスタドラーが骨を折ってくれたんです。その紙を握って、日本へじゃあ持って帰ろうじゃないかと。で、日本へ帰るときに、じゃあ誰に金を払ったらいいんだ。所有権ないんですからね。それでその紙を、要するに権利書を作ってくれたスタドラーは、僕が裁判所へ呼ばれたら僕が全部引き受けるから、まずお前持って帰れ。金はおれに渡せ、おれはあんたの顔をつぶすようなことはしないから大丈夫だといって。「そうかい」というんで、まとまったカネをスタドラーに送って、あるかたまりが2回に分かれたかな、日本へやってきた。それでそのかたまりを見て、山村さんがそれをほとんど、「これもいただきます、あれもいただきます」になった。

池上：じゃあミノラ家にはお金は払わずに。

松本：それをスタドラーが払ったかどうかな。

池上：スタドラーさんに渡したものを、彼がミノラ家に渡した、かもしれない。

松本：渡したかどうかはわからない。それからミノラ家では、もうとにかくあの邪魔な絵がなくなることが嬉しいんだよ。商品価値としてどうだなんて、今と違いますからね、とにかく、とにかくこの邪魔なものをなんとかしてよという。

池上：場所を空けたいという。

松本：うん。磯辺（行久）がたくさんあったんですよ。写真で数えたらわかるんですけど、あの大きい、あれベニヤ2枚の大きさですから、6尺掛ける6尺、ね。あれが30枚ぐらいありましたよね。そうすると、あれ一人で持ち上がらないんですよ。今はなんでも持ち上がりますが。それが30枚も壁にぎっちり入ったら、そらミノラ家としては邪魔で困っただろうなと。

池上：大変ですね（笑）。

平井：私はそのトリノでジオ・ミノラ（Gio Minola）さんにお会いしました。

松本：それは弟さん。

平井：弟さんですかね。

松本：ジオ、はい。その姉ちゃんの「いい人」だったんじゃないかな、彼は、ベーシストのおじさんは。

平井：タピエ。

松本：じゃないかと思う。なかなかタピエさんというのはそういう意味では達者な人で。日本へ来たときの宴会の写真とか、日本へ来て吉原さんがもてなして全部吉原さんが面倒をみたとき、必ずすごい美女が一人隣りについて。

平井：いつも写っている人がいますね。

松本：そうそう。あの人、具体が解散して、『具体美術の18年』を出したときに（注：「具体美術の18年」刊行委員会、1976年）、なんとかこの子を探し出せばもっといろんなことがわかるだろうと思ってずいぶん搜したんですけど。やっぱりね、女性としては、タピエさんが来なくなったことで自分の仕事は終わりというので、自分はどこかへ身を隠しちゃうんですよ。で、ようとして行方知れず。当時、フランス語と日本語の間をやっていたのが、京都の大学の学長さんになられた方で、よく通訳をずっとしておられた……

平井：芳賀（徹）先生ですか？

松本：芳賀さん。芳賀さんもねえ、「先生、芳賀さんとしても搜したいでしょ？」ったら、「そうだよねえ。あの人出てくると、僕、ずいぶんいろんなことわかるんだけど」って一所懸命搜したんだけど、ようとして知れず。何と言うかな、きわめて日本人らしい。

平井：通訳をされていたんですか、彼女は。フランス語ができた？

松本：いや、そうじゃなくて。どうして彼と一緒にしよっちゅういるんだかわかんない。だれかが紹介したという痕跡もないんです。ただ離さなかったですね、タピエさんという人が、日本にいるときはいつも。えーっと、何と言ったかな。

平井：なんとカルミさん（笑）。

松本：そう、ルミさん。だからたぶんタピエさんという人は、トリノへ行ったときは、そのお会いした人のお姉ちゃんが「ルミさん」だったんじゃないか。

平井：あちこちに彼女がいたんでしょね（笑）。

松本：それと美術と関係ないといえばそうだけど、お金が流れますからね。まあ余計なことですけど。

平井：いまのお話ですと、具体には東京画廊のほうから接触をされたということですね。

松本：そうです。懸命に穴を開けてとっかかりを作って。それで僕は今変なことを覚えてるんですが、その具体で白髪さん、元永さん、吉原さんとやっていく途中で年末がありましてね。年末年始に集まって、句会というか、面白おかしく遊ぼうというのでみんな宴会みたいなものを。そうしたら山本孝さんが、「今年は俳句なんかやらないんで、なぞかけ問答だからな」って。それでみんなで「一席の人には1万円出すからな」って。てめえの給料が1万円ちょっとぐらいのときに大きいですよ。それでみんなでこそこそ作った。そしたら僕が、そのときにその間の事情をよく知っていたものですから、「具体とかけて、遊び人の息子と解く」って言ったのかな。「その心は吉原と切れない」って。つまり白髪と元永を東京画廊へ出すのに吉原さんの強烈な抵抗があった、それをそういうなぞかけ問答を作って、1万円もらって帰って、えらいかあちゃんに喜ばれて。

池上：1等になったんですね（笑）。

松本：そうそう。どうだっていいんですけど、そんなことが。つまり吉原さんというのは、自分のグループをいろんな人からちょっかいを出されて崩されるのがお嫌だったんですね。

池上：そのようなことは聞いています。

松本：ええ。だから強烈でしたよ。今度はもう一つ、これは申し上げていいのかわかんないんですけど、(ウィリアム・)リーバーマン (William S. Lieberman) が日本へ来て、日本の現代美術展をやると。それで黒い表紙のカタログ (注: The New Japanese Painting and Sculpture (New York: Museum of Modern Art, 1966)) ができました。あれを、日本全国いろんな人のところを歩いて、そして取材をした。当然具体へ行きますね。当時は、こういう8×10という大きい写真は、写真機を持っている人がいなかった。東京に3、4台しかない、大阪に1台しかなかった。それでリーバーマンは、そのときに「8×10の白黒の写真を、この次来るまでに各自3枚ずつ用意するように」と言い置いて帰っちゃった。そんな前時代的な時代の話ですよ。

それで具体の人の中でリーバーマンが選んでいった。具体じゃない人ももちろんたくさんいたんです。関西からも京都の人たちとかね、現代作家のずっとこう。具体の人では元永さんと白髪さんが入ってるんだけど、吉原さんが入らないんですよ、その8×10の写真を撮れというリストに入ってない。それでうちが困っちゃいましてね。これ吉原さん、もしアメリカの現代展に出さないということになったらめっちゃくちゃになっちゃうぞ、なんとかしようじゃないか、と。よし、じゃあなんとかリーバーマンを口説け、ということになって（笑）。寄ってたかってリーバーマンに下手くそな英語で、みんなで一所懸命言って、いかに彼が具体グループに大事な人か、これを入れなかったらどうにもならないと。それで彼は「どうしてこの絵を入れるんだ。これは格が違うだろう、他の人と」って。アンフォルメル、今、兵庫に入っているでしょ、山村コレクション。あの時代ですからね、まだこれ（円）にならないんですよ。「こんな描きなぐって描いた絵を、おれ持って帰れないよ」

と彼が言うんですよ。「それでもなんでもいいから、これをとにかく選ぶとお前の仕事がやりよくなるから選べ」って、それでようやく入って。もちろんその辺のいきさつは吉原さんに言うわけにはいかない。それである日本の現代美術展というカタログが。

池上：カタログを見ると全員の名前と写真が出てきますけど、いかにも当然のように入っていますよね。

松本：そうそう（笑）。それで今度は具体グループの若手の人たち、みんなその裏話を知ってるわけですよ、噂で。だから逆にインドのトリエンナーレ、あれで賞をもらったときはみんなで万歳三唱しましたよ（笑）。（注：吉原は1971年のインド・トリエンナーレでゴールド・メダルを受賞）

平井：よかったって（笑）。

松本：よかった、よかったって。一番喜んだのはたぶんご本人でしょう。そのときのコミッショナーが富山（秀男）さん、（東京国立）近代美術館の。あとで富山さんがすごい喜んで、あんなに人間が喜べるもんかと思うくらい喜ばれたような。当時、吉原さんという人は、まあいい家のぼんぼんで悪い遊びをしなかった人ですから、藤田（嗣治）が日本へ来ると、京都のお茶屋へ居続けをする。そのお金を親父からもらっては払いに行った、吉原さんが。ですから藤田との親交というのはよくわかるんですけど。でも吉原さんはそのままずっと帰ってきちゃうような人で、何もなかった。その吉原さんが、そうですねえ、何をどう思い違いされたかはわからないけど、具体で、こういう華やかなインドのトリエンナーレで賞をもらう2、3年ぐらい前から、なんかこう夜に目覚めたというか。それでトリエンナーレのペンダント、あれを首に下げて東京へ遊びに来るんです。

平井：へえー（笑）。

松本：そんなこと言うと吉原さんは今ここへ出てきて、「松ちゃん、そんなこと言うたらあかん」と言うかもしらんけど。「先生はおえらい人で、そんなんもろたんか？」とかってオミズのおネエさんが聞くでしょ。「見せよか〜」って（笑）。

池上：ちょっと可愛らしいですね。

松本：そう。そのときほんとにあれがあったからよかった。当時、うちの山本がアメリカの大使に任命された人とあるつながりがありまして。アメリカの大使館に古い絵が掛かっていて、いっぺん日本の現代美術の絵で飾り直すんだということになりまして。じゃあ今のバリバリの元気のいいのでやろうじゃないかということで、外務省と交渉をして。そしたら外務省っていうのはすごい、あれ、「運賃は出すけど、絵を描かせるのはお前らの勝手だ」といって。「ああそうですか、じゃあいいですよ」って、斎藤さん、吉原さん、前田（常作）さん、関根（美夫）さん、あと誰だったかな、とんでもない大きな絵を描いてもらったんですよ。で、大使館も立派に飾った。ロックフェラー夫妻が来て、「ようやく日本の大使館は現代になったわね」と言ったとか言わないとか。それはどうでもいいんですが。その牛場（信彦）さんとおっしゃる大使が日本へ帰国することになって。その牛場大使のためにその絵が掛かっていたわけですからね、数点の巨大な現代美術が。牛場さんがお帰りになるとしたら、外務省は「これいりません」って。

平井：えっ！（笑）。

松本：ね？ もうしょうがないじゃないですか。今度はこっちが取りに行行って、飛行機に積んで持って帰ってきた。大きいんですよ、それが。それでどうにも大きくて困っていたら、万博跡の国立国際美術館が開く

ことになって、吉原治良さんのあの巨大な丸がそこに並んだ（注：《無題》、1971年。大きさは230.0 × 315.5cm）。

平井：なるほど、そういうことなんですね。

松本：ですからあの絵は不幸な絵なんですよ。吉原さんはもう命がけで描いたのね。山本はああいう男だから、「いい絵だね。先生、いい絵だね。いやあ、さすが」ったら、「それでっしょろか。わしもまあね、これでインドで弾みがついてな」とかって描いた。それで牛場大使が帰ってくるというと、外務省は「そんなのいらん」って。「好きに、どうにでもせえ」って。それで持って帰ってきて困ってた。そしたら建て直しするとき本間（正義）先生が、「山本くん、大きな絵で困るとるんなら、ほなうち引き受けるわ」って。という裏話というかな。

平井：ちょうど具体とのお付き合いが始まった頃、具体のそういう戦略があって西宮にお引っ越しされた。そうではない？

松本：まあ半分か、3分の1ぐらいそうですね。大橋コレクションの大橋（嘉一）さんとの売り込み、その他「新しいお客さんを開拓せえ」と。大林芳郎さん。

平井：前回伺いましたね。

松本：生け花の、未生流の肥原さん。それから山の上に生け花の館を作ってた、一派を成した方もいた。それから今もやってますけど……

平井：小原さん。

松本：そう、（小原）豊雲さん。豊雲さんも元気だった。あの頃、面白い、関西では「八の会」。今でもあるのかな、8月の8日に関西の文化人が集まって、暑いからなんとなくビールを飲む会ってというのがあった。それでその会場が小原豊雲さんの館なんですよ。小原参考館（注：現在は豊雲記念館、神戸市）の上なんです。それでその「八の会」に呼んでもらえない人は、阪神間で文化人でないんだな。と言われた。そしたらうちの山本が、誰に頼んだのかわかりませんが、僕のもとに招待状が来た。小磯（良平）さんに頼んだんじゃないかな。というのは、小磯さんの絵というのは画商の組合でしょっちゅう売り買いされてます。小磯さんというのは大先輩ですからね。それで僕も「八の会」へ何回か行きましたよ。デザイナーの、今こっちへ来てしまった、喫茶店を作っていたデザイナーの人とか、小原さんとか、それからコスチュームを専門にやっていた人とか、それからファッションの仕事をしてる人たちとか若い人が来ましてね。ずいぶん関西って違うもんだな、東京にはないなと思って。そしたら要するにコミュニティが小さいんですね。だからまとまる。東京みたいにバカみたいにでかかない。でかくなっちゃうとできない。阪神間の人だけなんです。そんな集まりが。で、小原さんのところでも、ダリが大好きということで、ダリの絵をずいぶん買ってもらいましたよ。

平井：ほーお、小原さんに。

松本：うん。それでお金があるんだかないんだかわかんないんだ。ものすごい値切られて、なかなかもらえないんだ。だから一説によると「ないんだ」というのよね。一説によると、「松ちゃん、あるんだよ、出さないんだよ」って。ダリの絵が好きで、ダリの絵を持っていくと喜んで会ってくれた。「よろしな、うん、よろしな」。「よろしいな」というんだから買ってくれるのかなと思うと、「ほなまたな」って言うんです。今、三代目の方が継いでるかな？

平井：そうですかね。

松本：豊雲はやっぱり吉原さんなんかと非常に親交があって。小磯さん、吉原さんというのも親交がある。そこへサントリーの佐治（敬三）さん、三和銀行の渡辺（忠雄）さんなんかが経済人が入ってましたよね。面白い社会でしたね。それから山登コレクションの山本發次郎さん、モジリアーニを持っている、彼ね。そういう人が八の八というときには、夕方ふっと現れるという、八の会。だからそこにみんないるのは、白髪、元永はじめ、吉田（稔郎）くんとか、そういう具体の。

池上：作家さんたちも来られて。

松本：ええ、そうそう。それから地震のとき亡くなってしまった津高（和一）さんなんかもよく見えてましたね。それから大河内（菊雄、美術評論家）さんなんかも出入りされてたかなあ。それでいろんなニュースがそこで流れてきて、ああいう人がいる、こういう若い人が今度展覧会やる、今度元町画廊でこういう人が展覧会やるってニュースが入ってくるわけです。それを見て眺めて、感想を東京に流して、また山本と相談してという、それが僕の。

平井：では関西の窓口をいろいろ。

松本：ええ、そうですね。ところが東京で僕と同じように山本孝の助手をするのが、一人辞め、二人辞めて、パタパタとお家の都合で辞めちゃったもんだから、東京が人手不足になってそれで僕が呼び戻されちゃう。ほんとならあのまま居ついてもいいかなと思ってたくらいですけどね。でも逆に僕が東京に帰ってきたおかげで、山村さんは一所懸命自分で山村コレクションを作ろうとなさったんじゃないかな。

平井：吉原治良さんは、もちろん私は直接お目にかかったことはないんですけど、かなり好き嫌いの激しい方で。

松本：ええ、あのねえ、非常に気むずかしい人でした。いつもここへこうシワが寄ってるんですよ。

平井：新聞の美術記者の方でも、わりと親しく招き入れられた方と、「あんた来なくていい」と言われた方（笑）、すぐくそれがはっきりされていたと。

松本：僕、自分の目の前で起きた事件ですけど、梅田画廊の跡取りが来て。ピナコテカでね。ちょっとまあ「オレ、梅田の跡取りやねん」なんてな顔して。「松ちゃん、あれ何でっか、あの人？」「いや、こういう人です」「そうですか、まあよろしわな」って言ってた。大きい絵でしょう、みんな。ピナコテカの中にでかい（絵が架けられていた）。そうしたらツカツカと来て、「ほな吉原先生、お邪魔しました。ようけ大きな絵がおまん。これ全部在庫品でっかいな」って言うてしもた。

平井：はあ（笑）。

松本：まあそら商人だから言いますわな。

池上：でも本人の目の前で言わないですよ（笑）。

松本：そしたらこう、そのとき大きな声は出しませんでしたけれど、「もう二度と来んように」言うてな。「も

うわしもここで帰るわ」つって、ものすごいむくれて帰っていった（笑）。吉原さんというのは吉原製油の、まあお兄さんが、社長になるべき人が病気で夭折なさって、それで心ならずも自分が製油会社の跡を継いだ。食べ物の、ゴールデンサラダ油の会社。それで絵描きさんと二足のわらじ、そのかわり親の財産全部受け取った。ですからピナコテカの建物のとこへ来るのに、外車のでかい、とんでもない、アメリカのクルマそのまま改装してないのに乗ってくるんです、運転手付きで。そうするとご存知のとおり音が違うでしょ、ドドドドッと来るじゃないですか、シッポがピュッとこうなってる。「もうわしは今日帰るわ」つって、ビーンと閉めてドドドドッと。みんなは「あーっ、えらいことになった」つって（笑）。

平井：それは芦屋のお家に帰られるんですか。

松本：そうそう。

平井：お向かいにも本宅があったんですね。

松本：ええ。あれ面白い。これもまた大林さんが出てくるんですがね。そのピナコテカというのは、中之島にあった、私の聞いている範囲では、油を絞るための穀物の倉庫なんです。穀物の倉庫ということは、俵に入っている穀物を壁のところに積みますから、壁が傷まないように縦に板がずっと、柱がついている。あれは壁の崩れよけですよ。で、それがそのまま残っていた。だからあのピナコテカができた。その倉庫の続き屋敷の向かいがわに大きな日本邸宅があった。それが本家。要するに吉原さんのお父さん、お母さんがそこで油屋をやったんですわ。だからその辺一帯全部吉原家のもの。だから本家の日本屋敷にはイサム・ノグチなんか泊まっています。ところが、ピナコテカと本家の屋敷のところに高速道路ができて。

平井：なくなっちゃった。

松本：高速道路の車寄せの、上がるところの縁にもろにかかって、なにがなんでもそれは大阪市、国土庁か何かからお買い上げになられてしまう。どうしてもそれは手離さないかんことになってしまうんですね。それでお金が入ってくるんですけど、その代わりに、自分の住むとこをせないかんということで、芦屋の今のお屋敷の土地を手に入れてそこへあの家を建てるんです。前のお家というのは日本家屋の、川のへりの、ちょっと離れたところにある古いお家ですよ。

平井：阪神尼崎のすぐ近く。

松本：そうそう。あの家というのは、谷崎潤一郎の三姉妹か四姉妹の話の中で（注：『細雪』）、芦屋川が氾濫して家が押し流されたときに、末の娘さんがその水害を助ける話が出てくる、その舞台になった家ですよ、吉原さんの家というのは。それでね、これはもう釈迦に説法ですが、その頃吉原さんが打ち解けて僕によくいろんな話をして。どうしようかな、家を建てるのに誰に頼もうかな、どういう家がいいかなとか、迷うだけ迷うといろんな相談をかけられて。それで阪神間、要するに芦屋のお金持ちたちの言い伝えとして、大きな家を作るときに質問、「船に何杯（石を）入れはった？」と聞くんだそうです、石を。

平井：ほーお。

松本：それが家の大きさを表すんです。吉原さんが僕に教えてくれた。「吉原さんところは、こんどのお屋敷は船に何杯石を入れはった？」と。そのときに「いやあ、うちはね、小さいんですわ。10艘ですわ」という。「ああそうか。でもよろしな」「お宅は？」「うち30艘ですわ」と。それはね、家の、土地の大きさを表現するん

ですって。それは何だというと、阪神間って山と海との距離が短いでしょ。すぐ氾濫するんですって。だから家を作るということは、イコール四国から巨大な石を運ぶということと同意語なんですって。

平井：へーえ。

松本：僕知らなかった。

池上：石垣を作って。

松本：そうそう。まず洪水が起きたときに自分の家の土地は流されないように、とにかく水路を確保して。それで石を積んで、こっちは僕のとこ、これはお向かいさん、この水路だけは石でしっかり、どんな大水が来ても、というために石がたくさん必要なんです。それは全部四国から運んだそうですよ。だから「船に何杯でっか」という質問です。

平井：へえー、面白いですね。

松本：面白いね（笑）。で、お伺いした今の屋敷になるんですが、あれは大林が作る。大林の芳郎さんが設計する。あの家と山村さんの家とそっくりなんです、たたずまいから。なんでこんな同じような家を作るんかいなと思うくらい（笑）。あれが当時としては大林組の最先端の個人住宅の作り方だったんでしょうね。

平井：すごいモダンなお家ですよ。

松本：そうそう（笑）。まあ余計な話ですけどね、吉原さんがよく、どうしようかと思っていたと。結局、もらったお金を使ってしまわないと税金で取られてしまうので、あの土地を買って、西側が斜めになっていた崖だったけど、石を入れてかさ上げをして、あの屋敷にしたと。

平井：すごい石垣ですもんね、あそこ。お庭が張り出していて。

松本：そうそう。そのときには「船に何杯石を入れて」と。

平井：はあ、石をたくさん使いたかったんですかね（笑）。

池上：たくさん入れたんでしょうね（笑）。

松本：そんなことを僕は吉原さんから聞いて。吉原さんは要するに経済同友会か何かの役員をなさっていたでしょ。阪神間の経済同友会。JC（青年会議所）から上がって行って、ロータリー・クラブでやがてそうなるんでしょうけど、そのときにみんな経済人とのつながり。そういうなかで一所懸命ピナコテカを指揮してやるんだけど、リーパーマンからはなかなか（笑）。

平井：当時、具体の作品を買われる方というのは、東京画廊でいわゆる商品として扱われるようになって、こういう方がそれを買っていかれたんですか。外国人ですか。

松本：いや。ほんのわずかに時々売れるだけです。たとえば白髪一雄さんが展覧会をやると、大きいのが2枚出て、中くらいのが2、3枚出て、小さいのが1枚か2枚しか売れない。ただ、とにかくお金になるんだから、当時としてはね。これは面白い話なんだけど、材料が必要ですよ、絵描きさんは。元永さんみたいな材料だと、あれはエナメルですからいいですけど、白髪さんみたいなのは材料がいる。その材料代に事を欠く。やっぱり霞を食べているわけにいかないし、それから生きていくにはお小遣いもいりますわな。元永さんというのはそれを言うてこなかったんですけど、白髪さんは、よう山本のところに「ゼニがおまへんねん、ゼニがおまへんねん」って。それで「山本さん、白髪のオッチャンまた言うてるでー」言うたら、「ないって言え、お前」って。「うちもないよ」「そうでっか、困ったなあ、どうしようかなあ」って。それで白髪さんはそれを担いで大橋のそこへ行くんです、会社へ。10号、20号、それで「まとめてなんとかしてくんなはれ。女房もおるし、子どももおるし」「あんたのそこ呉服屋ちゃうんか」「いやそれはそうですけど、ゼニもいりまんねん」「そうか、しゃあないな」。それが今奈良へ入っている。

平井：なるほどねえ。

松本：ですから思ったよりずっと経済的にみんな大変でしたよね。僕なんかぼーっとして西宮におるけど、馬鹿面してたらためえもメシが食えない。まあ給料は決まっているようなものの、「お前、自分で稼げよ」って言われてるんですから、なんとかしなきゃしょうがない。そうするとやっぱり自分としてもどっかへ何かを売ってこなきゃかん。そうすると山村さんと大橋さんだけじゃないんで、トコトコ列車に乗って大原美術館へ行ったりして、「なんとかしとくんなはれ」と言わざるをえない。だからうちの家内なんかからすると、「ほとんどお金に余裕があったためしがない」と言ってますよ（笑）。

池上：売るほうも、売ってもらう作家さんのほうも、皆さんカツカツで。

松本：そうそう。仙台に具体がひと山あるでしょ。

平井：宮城県美（宮城県美術館）。はい。あれは不思議なコレクションですね。

松本：そう。宮城県美の準備室ができた。そしたら高島さんという、アートサロン高島というのが大阪の御堂筋からちょっと入ったところにあったんです。高島さんというのはおじいちゃまでね、実業家だったので何かの会社をやってたんですね。お金をたくさん握って、その会社を人に売って、またお金を握ってね、若いおかあちゃんと二人で京都へ引っ込んでしまった。ところがあんまり退屈なんで御堂筋にアートサロン高島というお店を出すんです。お金があるもんですから、そこのお店はとんでもない高い絵をどんどんパリへ行っては買ってきて並べる。たとえば（ポール・）デルヴォー（Paul Delvaux）の大きな絵とかね。それから（ルネ・）マグリット（René Magritte）。「よろしな。ほな、わしマグリット買いに行ってくるわ」って、そういう人ですよ。奥さん連れて、飛行機乗ってマグリット買いに行くんだから。

それで買ってくると、「松本さん、山本くんにマグリット届いた言うて」って。それを見に行くんです、山本と。「ほーすげいな、これどうすんの」って。「いやあ、日本で売れないんですわ、これ。困っとるのや」っていう面白いお金持ちのおじさんがいた。すぐまたご商売やめちゃうんですけどね。その人が宮城の県知事かなんかの知り合いだったのかな。それで準備室ができるんです。その高島さんというおじいちゃんは変わった人で、アメリカへ遊びに行って、若い奥さんが「これがええんとちがう？」と言ったのが、（クレス・）オルデンバーグ（Claes Oldenburg）らしいんだな。帰ってきた高島さんというのは、オルデンバーグだかハンバーグだかわかんないんだけど、その県知事の周りの準備室の人に「こういうものを買わんで何を買うんですか」とやっつけたらしいのね。それで今シャベルか何かのかいのがボンと置いてある。

で、「あとなんぞ置くもんがありまへんか」って。で、うちの山本は斎藤を売らなしゃあないから、「斎藤」

と言ったら、「斎藤なあ。わからんなあ、これはただ黒いばかりで」って。「そうや、大阪には具体ちゅうのがある。それしよか」と。それで山本が仲介をして、吉原さんとか白髪さんとか元永さんとか嶋本さんかな、そこらへんの古い連中のものが一応入んですけど、もうちょっと新しいものをなんとかせえと。なんとかせえと言われると、だいたい山本は「わかりました」といって僕のところに言ってくる「なんとかせえ」って。「じゃあなんとかしますわ」って。それで僕は大阪におったというコネを頼って、第一グループじゃなくて、第三グループかな。

平井：そうですね、最後のほうの方が網羅されていますね。

松本：そうそう。それをみんな1点ずつ入れるんですよ。それで当時、松谷くんかな、それからパリへ行ってしまった人、それから絵だけ置いてしまってほとんどうちへ寄りつかない人。向井くんなんかもそうです。お父さんとお母さんが残ってるんだよね。それで息子は西宮の自宅から離れてしまって、おりまへんねん。それで出かけて行って、置いていった絵を、作家のお父さんと私で、庭へ全部並べて。全部買うんじゃない、たった1枚ですけど、それを譲ってもらって、宮城へ入った。それがあの宮城のコレクションです。宮城へ売ったときはみんな元払い。作家は10万円。だから全部あれば10万円。

池上：値段一緒なんですね。

松本：うん。だって甲乙つけるわけがない。

池上：まあそうですね。

松本：僕だって専門じゃないんだからさ。ただ「なんとかせえ」と言うからなんとかしてるんです。

池上：東京画廊から納められたんですね。

平井：そうそう。

松本：その高島老が間に入って宮城からお金を取ってくれて。奇妙なコレクションがあそこにポツツと、具体のものが。

平井：土地的には全然ゆかりのないところに。結構後半の方の作品がいっぱい入っている（笑）。

松本：そうそう。それでわりあいを選んであるから、良き時代のものも入ってるんですよ。難しい、こんなもの買えないだろうなと思う頃のものが入ってるんですよ。

池上：ニューヨークの「GUTAI」展（“Gutai: Splendid Playground” Guggenheim Museum, New York, 2013）にも結構出てましたね。

松本：そうそう。

平井：猶原（通正）さんなんてあれ（《作品A》、1970年）しかない。

松本：そうそう、あれしかない。行方不明で、もうない。

平井：震災の後亡くなって、お家も壊れて。

松本：家も壊れて何も。ただ名前が残った作家が、あれしか残ってない。

平井：あの1点だけですよ。

松本：面白い残り方をしたんですよ。「なんとかせえ」と言われたから僕はなんとかしたんであって、私も一所懸命、宮城に惚れたわけでもないし、その頃の、後から具体のメンバーに入ってきた若い人たちに特別僕は何か思いを寄せているわけじゃないんですよ、私の中にはね。ただそういうメンバーがおるから、入れとかなきゃあないなという（笑）。そんなこと言えませんけどね。

池上：でも結果的には良かったわけですね。

松本：そうそう。

平井：今ほんとにそれが、活用というと変ですけど、いろんなところに出品されてますもんね。私の、ここ（国立新美術館）での「具体」展（「具体 ニッポンの前衛 18年の軌跡」、2012年）でもお借りしましたけど。

松本：あそこは良き時代の。バカでかいのがないんですよ。みんな100号か100号以下。というのは個人の家にあって、玄関脇の靴ぬぎのところに積んであんのを一所懸命お父さんと一緒に表へ出して、「ほなこれもらいますわ」、「あ、そうでっか」てな（笑）。

平井：具体のお話をいろいろとお伺いしたのですけれど。当時の東京では、特に南画廊なんかが、やはり現代美術を扱う画廊としては東京画廊と並んで同じ時代にずっとあったと思うのですが、それはライバルという感じだったのでしょか。

松本：もともと山本孝というのは骨董屋さん、平山堂の骨董屋さんで修業した人ですね。それで画廊をなんとかやろうと思って、並木通りの材木屋の店を借りて画廊らしきものを作ろうと思った。で、誰か助手がいなかったかなと。そうしたら進駐軍の通訳をしている男で面白い男がいる。志水楠男さんという。「じゃあ志水、手を組んでやろう」と、はじめは二人で始めた。ですから最後まで二人とも仲が良かった。ライバルにならなかったですね。

池上：途中で志水さんが別の画廊を立ち上げられたというのは。

松本：それは、「山本くん、僕もう別にするよ。僕、日本橋に出るから」「志水、そうしろ、そうしろ」って。山本さんという人は実にその辺がさっぱりした人で。僕の時もそうでした。「ああそうせえ、そうせえ」って。「そのかわり暖簾なんか分けるなんて気取ったこと言わないよ。勝手におやり」って。「反面教師でいいじゃない、お互いに仲良くやろうよ」、それで終わりっていう。だから宴会をやったわけじゃないし、パーティやったわけじゃないし、握手してこれで終わりって、そういうものないんです。「そうしようよ」って。非常に現代風の人でした。

この志水楠男さんという人も、そういう山本と袂をわかって南画廊でやる。南画廊を始めて、南の志水さんのキャラクターに惹かれて、東郷（青児）さん、それから詩人だった大岡信さん、ああいう人たちが。うちの山本のほうへは、どっちかという瀬木（慎一）さんとか、それから針生（一郎）さんとか、中原（佑介）さ

んとか、そういう人たちがなんとなく。それでみんないつも、いま申し上げた人は同じ穴のむじなですからね、同じ金魚鉢の中に入ってるようなもんで。色が黒いか赤いかだけです。同じ餌食ってるわけですから同じなんですよ。だからプランもお互いになあなあでね。「今度山本くん、フォンタナやるんだってね」「おうおう。お前とこどうする?」「うちはフォンタナやりませんよ」なんて。「あの人は気をつけたほうがいいよ」とか、「あの人はこうだよ」とかね。たとえば（ジャン・）ティンゲリー（Jean Tinguely）の展覧会をやってるでしょ、志水さん。

池上：1963年ですかね。

松本：あのときは志水さんはもう、ほんとに命をかけてティンゲリーをやったんです。立派なカタログですよ、今見ても。番号も入って。大橋さんに1点買ってもらってね。大橋さんはティンゲリーに寄せる文章を自分が作って、カタログにまたカタログを付けたりなんかして。だから志水さんの中にあるのは、山本のところの下にいる人たち、僕たちは、他人のような気がしないんですよ。で、志水さんそこに働いていた人たちも、山本はやっぱり他人みたいな気がしない。だからライバルでありながら良きライバルであって、競争相手であって、逆に言うと共同経営者。だから志水さんが亡くなったとき一番嘆いたのは山本ですよ。

平井：盟友って感じだったんですかね。

松本：うん。「やっちゃったー」って、あの鬼の山本が泣きましたもん。その志水が自殺をすることになった原因というのは、山本はよーくわかっているわけですよ。あれがこうなって、これがこうなって、これがこうなって、これがこうなって行き詰まって自分で……それで飛行機の中で「あーっ」て嘆きましたよね。だから残ったものをみんなで買ってやろうと、志水さんの。そのとき大した給料をもらってないサラリーマンの我々まで声がかかって、私なんかも一所懸命買いましたよ。というのは、やっぱり良き仲間だったかなあ。だから前にお話した、志水さんとこって九州のあの人の個展のとき。

平井：菊畑（茂久馬）。

松本：菊畑のとき（1962年）に大橋さんが来て「ここからここまでいただきます」と言った、あれなんかでもその日のうちに志水さんが来て、「山本くん、こんなことで、はははははっ！」って大喜びしてたの覚えてますよ。だから僕のとこ、東京画廊でフンデルトワッサーでヒットして、フォンタナでヒットして、やがてそれが具体となって、吉原さんになってというのは、もう志水さんはよーくわかって。

平井：田中敦子さんは南画廊で個展されていますね（1963年）。

松本：田中敦子さんという人は、具体のメンバーとしては当初からの人なんですけど、旦那さんがやっぱり絵描きさんですよ。

平井：金山明さん。

松本：お二人とも、同棲して一緒に作家になるのはわりあい同じ時期、同じ頃なんですよ。で、金山さんと白髪くんは出た学校が同じなんじゃないかな。

平井：中学校が一緒かなんか。

松本：どっかで同級生なんですよ、あれ。

平井：幼なじみなんです。

松本：仲がいいんです。「おい、白髪な」、「金山のやつがな」とかって。その金山さんと白髪さんの仲の良さが逆に、私たち東京画廊として、金山さんと田中さんそこへはちょっと敷居が高くなってしまって。だから彼らがむしろ南のほうへ行ったのは、「東京画廊の山本とか松本のところへ白髪が行くとるんなら、わしら向こうへ行くわ」、そういうところじゃないかな。そんな深い理由はないんですよ。ただ一つ言えることは、田中敦子さんという作家を作家として一所懸命売り出したのは、実は金山さん。だから死んだ山本は「ギャラリー金山」と言っていました（笑）。「松ちゃん、ギャラリー金山が来てな」とかって。「何ですか、それ」「志水のところへ、またえらい高え値段言うたらしいで」というて。「そうですか」、「それじゃあない、お前、ギャラリー金山だもん」って。

平井：マネージャーみたいな感じでしたね。

松本：そうそう。作家というのは、そんなこと言っちゃいけないけど、ご自分がマネージャーになる人、それから家族になる人、それからまったくそういうのやらない人、いろいろですからね。

池上：金山さんは具体の事務的なことも。

平井：当初ね。

池上：結構されていたというから、お得意だったのかもしれませんが（笑）。

松本：そうそう。もともとそういう資質を親からもらってきてるんでしょうね。

平井：山村さんなんか南画廊でも作品をお買いになってますね。

松本：買ってますね。ティンダリーのときは山村さんは3点も買ってる。大きいティンダリーね。

平井：どこ行ったんでしょうね（笑）。

松本：いやいや、それで面白い。それでいよいよ自分が山村コレクションにエンジンがかかると、それみんな売りますよ。

平井：洋ものはみんな手放されたんですよ、日本のものにみんなシフトして。

松本：そうそう。フンデルトワッサーなんて100号ですよ。われわれが知ってるものの中では一番大きいものの一つですよ。傑作ですよ、それ。それはやっぱりあの倉庫に入ってた。私一所懸命入れたんだもん。そしたらあるとき呼ばれて行って、「あの一、売りますわ。お金にしてください」なんてひと言だもんね。しょうがねえや。だから山村さんというのは日本画もすいぶん持ってました。加山（又造）も持ってました。《悲しき鹿》（1954年）かなんかを持ってましたよ。山村さんのところではそういうものが倉庫にいっぱい入ってましたよね。それがだんだんみんな（戦後日本の前衛美術に）替わっていく。ああそうそう、ザオ・ウーキーの大きいのをね。

池上：そういうのも手放されて？

松本：もうみんなね。速いですよ、売るのが、山村さんもその気になると。上作の2枚続きの傑作ですよ。これも売ってしまって。やっぱり山村さんのとこにあったものですよ。

平井：山村さんがお持ちだったものって大きい作品が多くて、お家に掛けて眺めるっていうスケールじゃないものが結構ありますけど、やっぱりゆくゆく美術館に寄贈するとか、何かご自身でコレクションの美術館を建てるとか？

松本：初めからそこまで分かってないんじゃないですかね。文庫蔵という、どこのお金持ちの家にはある、奥の方をずっと廊下で行くと突き当たりに日本のお蔵があるでしょ？ 扉で、観音開きで。中に大きなハシゴが付いていて、上が2階になっていて、そういう日本風のお蔵ですよ。で、カギがついてて、それをガチャガチャ開けるの大変なんだけど。で、それしかないんですよ、置くところっていうの。あとお蔵の前は前座敷といって、蔵の前の、よく女中さんたちを置いたりする、前座敷。山村家の場合は板敷きの寒いとこでしたよ。それしかないんだもん。それで「うまいことしまっておくれやす」ってカギは渡すんだけど、しまいようがないんですよ、でかすぎて。入れるのに、こう入れて、斜めに持ってって、もう大騒ぎで。しまったと思うと、「来週来ていただけませんか」なんてことを言う。何だと思うと、「あの奥の茶碗を家内が出したいそうです」って。それでも「はい、はい」と言わなきゃならないほど儲かったということでもありますけど。

池上：出すためだけに呼ばれるんですね（笑）。

松本：そうそう。もちろん他のこともやるんですけどね。それで最後の最後はどうとう置くところがいっぱいになってどうにもならないんで、瓶の収蔵庫というのが工場についているじゃないですか。瓶の収蔵庫の一角を借りて置きましたよ。それでも置ききれなくなって、どうしよう。で、その頃よく自慢に、「わしは自分の買ったものを見たことがない」って。まとめて見たことがない。「一つひとつは作家の家で見とるけど、わしは見たことがない」。見たことがないとよく自慢していました。「ほなあなた、どこかでいっぺん並べたらどうですか」というのが。

平井：国際（国立国際美術館）の。

松本：国際の。これもどこでやろうかと、まあ迷って迷って、相談をかけられて。当時、美術館の責任者というか、これはと思う方のところへ出かけて行ってはいろんな雑談をして、それで帰ってきて、山村さんと会社の秘書の人と「どうでした？」と。「あきまへんな。石頭ですわ。あの人とは私は手を組みません」とかね。あの人はどうだとかこうだとかいうて、最終的に会場を貸していただいた。小倉（忠夫）さんですよ。ですから展示（搬入）が1日、お見せしたのが1日、撤収が1日。そのときはご自分ががんに罹っておられたのを知ってたんでしょね。一生懸命新しいものを、何かやろうと思って買った。そこらへんは、構想もおっしゃいませんでしたね。「僕は美術館をきつと作ります」というほど立派じゃなかったです。宣言してないんですよ。というのは、奥さんも家族も息子さんたちも「絵を買うたらあきまへんで」てなもんで。だからだんだん構想がまとまって、この山村コレクションの展示になったんじゃないでしょうか。

平井：わりと日本の戦後の前衛美術の展開を、ずっと見ていくと追っていけるようなコレクションになっていますね。

松本：そうそう。あれはご自分で何が足らないか、何が足らないかってのを考えながら補ったと思うんです。

それでもっと新しい人のもの、もっと若い年代の人のもの、もっと次の年代の人は何を考えてるだろうかというのをせっせと作家のそこへ行って話を聞くんですよ、ご自分で出かけて行って。そうすると作家は、天下の山村さんが意見を聞きに来たっていうんで、とんでもない夢をまた一席、二席ぶつんですよ。そうするとそれをまた全部鵜呑みにして帰ってくるんです（笑）。

たとえば、あれは何と言ったかな、杉山知子さんと言ったかな。レリーフを散らして、壁にたくさん作るような人がいたんですよ、女性で。その人の話なんか聞いたらもうすっかりそれに毒されて、「松本さん、もう収蔵庫はいりまへんで」って。「何です？」っていったら、「全部一つひとつが小さいんや。それを100個ぐらい壁いっぱい並べるから、収蔵庫はもうほんのわずかで済みます。あんたに苦労かけまへんで」って。誰がそんなことを（笑）。あと、山村コレクションでたぶん今兵庫でお困りになってるんじゃないかと思うんですけど、発砲スチロールで彫刻を。

平井：はい、岡崎乾二郎ね。あれはなかなか保存が難しい作品です（笑）。

松本：あれも山村さんがご自分で出かけて行って、買って。

池上：岡崎さん世代のものまでもう買ってらしたんですね。

松本：そうです。

平井：1980年代前半ぐらい。松井紫朗さんとかその辺が最後ですね。

松本：あれもご自分で出かけて行って買って来ちゃうんだもん。

平井：「ART NOW」の出品作ですね、松井さんなんか。たぶん「ART NOW」をご覧になって。（注：「ART NOW」は兵庫県立近代美術館（現兵庫県立美術館）で1975年から2000年にかけて開催された現代美術のシリーズ展。関西の若手作家も多く紹介された）

松本：そうそう。松井さんのところに入り浸ってね、話を聞いて、翌日また松井さんと呼んで今度はご飯を食べて、それで松井さんの作品を見て回って、「わしこれに決めました。あんじょうしまっというて」と僕に言うんです。あんじょうしまっておくようなもんじゃないですよ。

平井：巨大なだけに（笑）。

松本：それを奥さんが見てて、「またでっか」、「また買うたんですかいな」。

池上：でも純粋な方なんですね、そうやってアーティストの。

平井：当時、松井さんはまだ20代でしょ。

松本：そうです。

平井：20代半ばぐらいじゃないですか。

松本：そうです。あの頃の作家のものは、ご自分が出かけて行って作家と討論をするのが自分の情熱をかき立

てる原動力になったんじゃないでしょうかね。そら始末に困りますよ。

平井：買うと思ってないでしょうね、作家さんも。買う人がいると思ってない、あんな大きいの（笑）。

松本：「買うたんよ。松本くん頼むわな」って。頼まれる私にしたら困っちゃって、どこへ置いていいかが。工場のほうへ出かけて行って話をすると、「またでっかいな（笑）。そら聞いてますけどな」「なんとかしてえな」みたいなことになる。だからそれを山村さんはこの中で、「ありがとう」という言葉でね、「皆さんありがとう」って言ってますよね。だから何と言ったらいいかな、大変汚い言葉を使うと、自分勝手。ほしけりゃもう「ほしー！」って、子どもが何かほしーんだって言うてるのにそっくりでしょ。ほしがるからコレクションというのはできるんじゃないかな。今そんな、だだっ子みたいな人いなくなっちゃったな。

平井：80年代の山村さんの最後のほう、当時を知っている作家さんと画廊の方なんかは、山村さんが亡くなった後で、ああいうスケールのコレクターというのは関西にはもういらっしやなくなっちゃったって。

松本：いや、日本中ですよ。そして僕ね、こんな言い方をすると生意気ですけど、世界的規模に、無い物ねだりをする、「ほしーんだー」というだだっ子、あれがやっぱり世界中のコレクションを残したんじゃないんでしょうか。だから大きな美術館のコレクション、みんな最初、元はだだっ子が「あれもほしー、これもほしー、あれもほしー」と言ったのが元じゃないかなと思うんですよ。

池上：常識的な考え方をしたら常識的なコレクションしかできないですもんね。

松本：みんな破滅する。山村さんは破滅しないけど、ほとんどの人がみんな途中で挫折したり、破滅するでしょ。たとえば長岡の駒形十吉さんなんていう、あの人は国際公開討論による……

平井：現代美術館賞展。

松本：長岡現代美術館賞展なんていうのをやって。あんな田舎でね。結局、それはそれで立派な花が咲くんですけどね。やっぱりご自分は相当大蔵省から痛い目にあってるんですよ、そうでしょ。だから山村さんなんかの場合はうまくいったほうかな。

池上：ちゃんと美術館にまとまった形で入られて。

松本：まとまって、散らさないで。「散らすな」という遺言だったみたい。

平井：163点かな。しかもでかいのばかり（笑）。大きな作品。

松本：ただ、始末に困るものも含まれての話ですけどね。だからやっぱり横紙破りというか、型破りというか、法外というか、常識ではちょっと測れないキャラクターの人が出て初めて、そこへ新しいひとつのコレクションができるんじゃないかなという、僕の独りよがりかも知れませんが、気がいたしますね。

平井：山村さんは《女の祭り》（篠原有司男、1968年）とか、東京の特に1960年代後半の作家さんの作品をたくさんお持ちでした。篠原さんと東京画廊とのお付き合いというか。

松本：篠原くんというのは僕と同年かな？ 僕がアメリカへ最初に行きましたときに、何を勘違いしたのか、

彼は羽田へ来るんですよ。僕が飛行機に乗る、その僕を捕まえて、「すぐ行くからね」って言ったんです。僕はそのとき驚きました。絵なんて売れたことないし、収入があるわけじゃないし。うちの家内がびっくりしてね。「あの人は変わった人ね。すぐ行くって何でしょうか」。でもそれ本当でしてね。そんなに長いこと経たずに彼はニューヨークへ来るんですね。収入がないまま来るんです。乱暴ですよ。ただ収入がないまま点々としてるんですけど、まあ彼独特のバイタリティですよ。

池上：最初の1年はたしかロックフェラー財団の奨学金を取られて。

松本：そうです。

池上：それが切れてからが大変という。

松本：大変ですね。ただ独特の彼のキャラクターでね、日本からニューヨークに興味を持ってツーリストで来られる人がいたら、それに取りつくんです。この人はお金持ってますよ、必ず。「ない」と言っても自分より持ってます（笑）。その人のお金で食うんですから、すごいですよね。それから JAL のツアーのお姉さんとどこでどう話をつけたのか、ニューヨークのジャルパック、それが篠原さんのアトリエへ来るようになったんです。

平井：へーえ。

松本：面白いでしょ。

池上：ツアーの行き先に？

松本：旗を振っておねえさんが付いて、「皆さん、ニューヨークというところは用心をしてください。恐いところです。ものすごい恐いところで、本当にここで生きていくのは容易じゃありません」って散々洗脳しといて、「でもここで生きてる立派な日本人がいるんです。よろしかったら希望者を明日アトリエへお連れします！」「じゃあ行こうか」って。

池上：おかしいですね（笑）。

松本：で、来るでしょ。そしたらもうどんどん売りつけちゃう。それでそのお姉さんにもキックバックで払う。でもね、「松ちゃん、今日ごちそうするよ」って。「なんで？」「昨日ジャルパックやねん」って（笑）。それで入って、取っとくということをしてないんですね。全部またそれをきれいに使っちゃう。だからあの、人気があったんでしょ。僕はニューヨークへその頃よく行ったんで。たとえば5日なら5日いるでしょ。4日目ぐらいいに残るお金というのを一所懸命手帳へつけて、「123ドル残りそう。よしギューちゃんに電話だ！」って、「ギューちゃん、100ドル残ったけど、明日の夜ご飯に行こう！」ってね。ニューヨークでいっちゃん安い中華料理屋へ彼が連れていってくれる。料理じゃないんですよ。あれ人間が食って大丈夫かね。僕とギューちゃんの間では、食べ物が一皿一杯出てくるんですけど、「どぶ」って言うんです。あのどぶどろ（溝泥）の。「この最後のどぶがうまいよなあー」って。彼が一文無しになるまで使ってくれたんで、僕もせっせと一文無しになるまで、最後のほんとはなくなるまで、バス代残して彼と別れましたよ。

ただ不幸なことに彼には奥さんが、そうやって捕まえられてそのまま彼の懐で暮らしてしまう女性が出る。と、女性はどうしたって身の安全、明日のご飯を考えるから、その野放図な篠原有司男さんを、少しずつ角をたわめてですね、餌を残すように。それは今度は、逆に言うと今までの篠原さんでない篠原さんがどうしても出てくる。そこへ山口ギャラリーの人が。あれがまたすごい経済的にしっかりした人だったんで。だから山村

さんは山口（光子）さんと大げんかしてますよ。

平井：山村さんが買うとおっしゃっていたものを別のところに売ってしまわれたとかいう話を聞きましたけど（笑）。

松本：いやいや、まあ大げんかしてましたね。まあそれはどっちがどっちとも言えませんけどね。篠原さんはそのあと、今、私と同じ年でまだボクシング・ペインティングなんてやって。私に会うと決まり悪そうですよ。「ギューちゃん、もういいかげんにしたら」「松ちゃんもいいかげんにしたほうがいいじゃねえか」なんて。お互いに「そうだな」って。やっぱりある意味で篠原くんというのは、戦後の日本を代表した人かもしれません。彼の後を見てると、あのハチャメチャさをコピーした人ばかりなんです。あれのイミテーションですよ、みんなね。あの男はホンモノですよ。腹の底から全部篠原ですよ。でもあれに似たような人いっぱい出てきましたけど、全部篠原を見たうえで、「あっ、こうやると篠原だ」っていうんで、やってる。俊寛の悲しさは俊寛が本物ですけど、悲しそうな顔の芝居をやる人は、あれは俊寛じゃない、芝居です。そういう意味で僕は、篠原くんというのは、「あっ、ホンモノだな」と。ただ本物というのはなかなか理解してもらえない。本物は敵が多いですからね（笑）。

平井：篠原さんも東京画廊で扱われるきっかけになったというのは、東京画廊のほうからアプローチを？

松本：そう。あれはね、腹が減ると山本のところへしょっちゅう行ってた。ニューヨークから帰ってきてね、「山本さーん、山本さーん」って来るんだけど、山本はわかってるわけ、あいつまたカネないんだって。「よし、しょうがない、うち来い」って。面白いと思うのは、山本孝さんというのは、そのとき自分が一番感心してるものを篠原に包み隠さず全部見せるんですよ。たとえば幕末の絵師で、《英名二十八衆句》というのを描いたのかな。

池上：月岡芳年の。

松本：あの残酷もの。あれを手に入れてね。もちろん僕が買ってきたんだけど、「山本さんに譲るわ」って山本が持っていて。ギューちゃんが遊びに来て、「ギューちゃん、この良さがわかんなかったらもう作家やめたほうがいいよ」なんて。「わー、すげえな、すげえな」って、二人で大感動してあれを見たそうですよ。そのあと篠原は芳年の中毒みたいになって、それがあの「おいらん」シリーズになるんです。

池上：もともとは松本さんが買ってこられたものだったんですね。

松本：あれは僕が関西で見つけるんです。

池上：関西で買われたんですか。

松本：うん、揃いで。

池上：あれを東京画廊で見たんだというのがきっかけになったとおっしゃってました。

松本：ええ、山本の家で。山本が夜見せるんですよ、あれを。

池上：また夜というのが（笑）。

松本：そうしてド感動して。まあ感動しなくても、ギューちゃんはそうじゃなくて腹が減ってたんだから、《英名》に感心しなきゃいけなかった、僕に言わせると（笑）。でもそうですねえ、あの血なまぐさいドロドロの絵はギューちゃんにとってピタッときたんじゃないかな。

池上：そのときにすごくそうだったみたいですね。

松本：あれは後まで、「ああ、あれはすごかった、すごかった」とずいぶん言ってますよね。

池上：《女の祭り》という展覧会をされて、彼のキャリアにとっては飛躍的な感じになって。今、具体の作家さんのことをわりと中心にお聞きしてきたのですが、1960年代末から70年代にかけて、もの派の展覧会も東京画廊は数多くされていると思うんですが、松本さんはそちらのほうは関わっておられたのでしょうか。

松本：関わっていたというか、もの派の最初の話をするにはどうしても斎藤義重さんの話を。あの赤い箱のカタログの中に斎藤義重が庭で箱を作って、そこへ吉田克朗が手伝って。あの箱の中に斎藤が座り込んでいる有名な写真があります。これは（東京国立）近代美術館のカタログにも載っているんで。白木の箱を作って、この間ちょっとお話ししました、白木の木だけの画面を作る。

池上：はい、おっしゃっていましたね。

松本：木を並べていくと、木によってみんな色が少しずつ違うから、それをずっと並べていくと一つのリズムが出てくる。それをうまく取り合わせて一つの画面を作る。板と板との間隔は微妙に違わせたほうが面白いので、間、間に紙を挟んで、それで眺めて「よし！」というんで助手の人たちが留めていった。つまり何でもなし、色も塗ってないただの材木の板をこう横にすると立派な絵ができる。それから隙を空ける、スケスケにするとそこにまた画面が二つ生まれる。しかもペアにして形が違う。その作業を手伝わせたんですね、皆さんに。その手伝ったのが吉田くんであって、成田克彦、それから小清水（漸）さんもそうかな。成田、吉田、関根（伸夫）、ね。その他何人か。そういう人たちが入れ替わり立ち替わり斎藤のそこへ、暇ができると遊び方々手伝いに来た。それで奥さんが一生懸命ご飯を食べさせると、ある人は遅くまでいる、ある人は早く帰っちゃう。「じゃあおれ学校行くから」、「おれ明日は勤めがあるから」って斎藤のところで自然に一つのグループが。それは斎藤を手伝った若い作家なんですね。たとえば今日午前中板を木ねじで留めて、お昼になった。じゃあお昼食べよう。「じゃあとりあえず午後のをやるか」って、作業を。だから「とりあえず」ってタイトルですよ。《とりあえず1》とかね、《とりあえず2》なんてタイトルができて。

で、その頃、木を切ったばかりの、削ったばかりの木が持っているみずみずしさ、それが一つの力だということに誰言うともなく感じるんですね。別に斎藤はそんなこと意識してないけど、自分の作品を作ってもらってるときに、それを身を持って体験するんです。ベニヤ板にはベニヤ板としての発現がある。段ボールには段ボールの発現がある。それで板をスノコ状にして大きな画面を作っているとき、「板だけじゃ面白くないなあ」なんて。「吉田、お前それ何?」「あ、これっすか。これちょっと今日買って来たんですけど、プラスチック、いいっすか」なんて、白いプラスチック。「ああこれ真ん中へ貼ろう。これ画面締まってるいいよ」、「ステンレス貼ろう」、「ちょっと色を塗ろう」、そういうことを若い人と一所懸命やっているうちに、なんとなく、「材料なんだけど、材料じゃない働きをするものが世の中にはある」と気がつくんです。それがもの派の発祥ですよ。だから理屈なんか何にもないんですよ。

たとえば李禹煥がそれを見て、「おーおー、そうか、これはスゴいな」てんで。そうすると、それを発展させるという。感心した話を聞いた吉田克朗は家へ帰って、「今日停電したのね、おとうさん」、「ああそう」、「どうしたの、撮影」、「しょうがないから電線巻いてあるわよ」、「ああそう。ああこれね、電線」。電気の球と電

線ですよ。これ、もの派ですよ。それから大きな鉄管が道にゴロゴロ転がっている。子どもが出入りしてる、危ないよ。「じゃあフタしたらどう?」。フタしないで、真っ白な綿を詰めたらもの派ですよ。完全にもの派。それがあある形をとって、まとめて、そういうグループな人たちがいろんなとこでいろんなことを始めたの。たとえば関根は須磨で穴を掘ったでしょ?

池上：《位相一大地》(1968年)ですね。

松本：あれなんかもやっぱりもの派的な発想があったから穴が掘れた。その前に、関根は、スチレンボード、布団の材料にするような、こんな厚い、やわらかいフワフワした布団の材料にするね、あれの大きなのを大きなまま買ってきてくっつけて、上に鉄板を乗せたら目方でギュッとこうなった。あれでまたお金稼いでしょ?

それで須磨で穴掘ってお金稼いで。「おい、カネにもなる」。(笑)これははっきりもの派ですよ。それで菅木志雄(1944-)なんていうのもやっぱり出入りしてますからね。板が2枚、斎藤のところにある。「先生、この板くれる?」、「うん、いいよ。菅くんどうすんの?」ったら、窓を開けてちょっと挟んで、「これ発表していいかな?」。もう完全にもの派ですよ。塗料の塗った材料が窓で、なんでもない木がそれを支えている。その出会いがもの派ですからね。で、理論は後からくっついた。と、僕は思います。だからもの派の発生というのは、誰かがいて、もの派だよ、練習したとおりさあじゃあ行きましょう、もの派! そういう「もの派」ではない。自然発生。斎藤の周辺でみんなが楽しくワイワイ手伝っているうちに自然発生でもの派が生まれた。

池上：では東京画廊で扱われたというのも、そういう自然な流れといたしますか、斎藤さんの周りにいらした方たちだから。

松本：そうですね。たとえば成田くんなんていうのは、山本が「成田どこ行っちゃったの?」、「わかんないけどね、なんか炭焼いてるらしいんですよ」、「山で?」、「うんそう。なんか秩父の方で炭焼いてるらしいんですよ」。そしたらこんな太い大きな切り口で、ちょうどこんなかな、丸太じゃない角材を切ったもの。「そんなの焼けない」って言うのに、炭焼きのおじさんの釜へ無理に入れてそれを焼いたんです、炭に。中は生焼けですよ。外は炭なの。でも材木ですからね、見事な炭ですよ。それを東京都美術館に出した。それは評判になりましたよ。まさにもの派そのものですよ。そのかわり運べないですよ。紐を掛けると崩れちゃう、自分の目方で。でも置かなきゃいけない。置くと崩れちゃう。だから、李さんのガラスの上に石をボンと置く、あれももうまさにそのもの。だから僕は、もの派の説明を聞くと、発生がちょっと違うかなと。でもそんなこと細かく言う必要ないから。つまり具体の発生と違うんですよ。

平井：誰かリーダーみたいな人がいて、呼びかけて。

松本：集めてきて、「いいか、お前らな、誰もやらんことを今後もやっていくんじゃ、わかったか! それは藤田が言うと思ったんよ、人のやることやったらあかんのや。よーしやろうか!」って具体ができた。そうじゃないんです。自然になんとなく。「斎藤の爺さんのとこ行くとオモロイで、あの爺さんは」。

平井：それは多摩美の方だけに限ってない。

松本：いや、広いですよ。手伝いに行った人みんな影響を受けている。その中の何人かは「もの派は僕が作った」なんて言ってる人がいますよね(笑)。外国の文章に寄稿したりなんかして。まあいいけど(笑)。そらまあどっちでもいいけど。

池上：わりと人によってもの派の発生の解釈が違うのが、作家さんでもありますね。

松本：彦坂（尚嘉）さんなんて後から来て、もの派を全部体系づけて「もの派の哲学」なんて。僕に言わせると全然、そんなこと誰も言ってないし考えてもないよ、ってなっちゃうんですよ。

池上：具体的方たちはわりと「吉原さん」って皆さんおっしゃいますけど、もの派の作家さんたちはわりとその辺が人によってお話が違う。

松本：全部違うと思う。

池上：それが面白いと思いますけども。

松本：もの派に関わり合った人一人ひとりに「もの派って何でしょうか」と聞いたら、僕は全部違うと思う。30人いたら30人とも違うと思う。そこがもの派の面白いところ。でも美術館の催し物屋さんたちはどこで括っていいかわからない。ソーセージじゃないけど、ピュッとおしまいのこと始まりがちょっと括れない。そんな気持ちを僕はもの派に対して持っています。一人だけ、僕はもの派の中の生き残りの吉田克朗くんという人の絵の部分を買って最後まで面倒をみさせてもらったから、吉田くんとは親交があったんですけど。その吉田くんがよく「松本さん、またもの派って言うてきたんです」、「あんた好きにおし。僕はあんたが何をおやりになろうと全然関係ないから、どうぞおやりください」って。だから捉え方ですね。

池上：当時の、先ほどの白髪さんにしても元永さんにしても、そこまで売れたわけではないとおっしゃってましたけど、もの派の展覧会なんてそれこそ運ぶのも大変なような作品。

平井：売れるものではないでしょうね、形状的に（笑）。

池上：そういう感じがしますが、そのあたりはどうだったのでしょうか。

松本：たとえば関根くんなんか、油土（ゆど）っていう粘土の油の黒いところ、あれをこの部屋いっぱいぐらい積み上げて、個展だって言うんです。油土を運ぶの大変でしたよ。油土のリースなんてないですから。

池上：ですよ（笑）。

松本：そうすると買ってこなきゃいけない。大変なお金がかかる。その油土を、いらなくなったらまた始末しなきゃいけない。でもうちの山本という人はそういうところは平気な人でね。「まあしょうがないだろ」なんてね。「まあ関根がやりてえって言うんだからしょうがないだろ」という。「やって、やって」なんて自分は帰っちゃうんだから、こっちは大変ですよ。あれ落ちないですよ、また。

平井：油ですもんね。

松本：そうそう。そういうときに「油土を扱うのはヤマト運輸です」というの、僕たち絶対しないからね。それやったらできないんですよ、お金がないんだから。やっぱり油土を運ぶのは自分たち、ベタベタやるのも自分たち、終わったら片すのも自分たち。それは関根も、「お前も死ぬほど働け、おれも働くから」って、お互いに手間は同じようにならないと、関根の油土展はできないわけです。だからそのところがちょっと今のギャラリストの人たちと違うかな。今は油土の展覧会だと、「えーっと、これを運ぶのはヤマトにしますかね。高いからやめて……」なんて。それだと展覧会にならないですよ。それがやっぱり小清水だとか菅木志雄なん

かに生きてますよね。それやると嫌がられるんですけどね。菅さんなんか、ほら全部自分でやらないと気が済まないから、あのクソ重いガラスを持ち込んでね。もちろんプロも使うんだけどさ、美術館の人はまいっちゃいますよね、あんなクソ重いガラスね。

池上：画廊としては、利益は他のところで上げて、そういうお金にはならないものも。

松本：ええ、そうそう。だから持ち出し。

池上：それはやっぱり新しいものを支援していきたいというお考えで。

松本：しなきゃいけないし、なんか稼がなきゃいけないし。それから売れるものを何か考えてくれたら、「それやってくれよ、頼むからさ。おれたち売れないで困ってるよ」とか。ただ一つだけ言えることは、うちの山本が「明日面白がることをやろうよ」って。今日じゃなくて、明日になってみんなが「ぶったまげたな、何だこりゃ」というのをやろうよっていう精神。つまりお客さん方が、「おれはあれがほしくてほしくて震えがきてるんだ」というのに似てますよね。今日の昨日のじゃなくて明日。「よーし、見に来たやつ一度肝を抜いてやろうじゃねえか」という。そうすると今度僕たち、画廊の下のわれわれも、おやじがそう言うんならやろうじゃねえかという。「ゼニはどうするんですか」「いや、ゼニはないんだけどやろうよ」「うん、じゃあそうしよう」、自分たちでやる。

平井：基本的なことをお伺いしそびれていたのですが、展覧会のラインナップ、次はこの方、次はこの方というやり方は、基本的に東京画廊というのは貸し画廊ではなくて企画の画廊ですよ。

松本：そうそう。だから作家からお金をもらわない。で、カタログも自分たちが作る。DMも自分たちで印刷したものを配る。それから作家が困ったら100%手助けする。持ち込みも手助けする。「こういうのがある」って言ったら、買ってきて揃えてあげるという姿勢は最後まで。ですから変な話ね、とんでもない借金になりましたよ。ものすごい大きな借金がありました。で、その借金ができたと、私が東京画廊の中で自分が独立した会社を持たしてもらおうと思ったことが、まあ重なり合っていくんですけどね。

お金を貸している人たちは早く取らなきゃしょうがないですよ。どんどん膨らんで何が何だかわかんないことに。なんとかしなきゃしょうがない。そういう立て直しのための人たちが来られたりして、うちの山本もずいぶんみっともない思いをしました。で、それをカットして、手伝って、無駄金を使うときにせっせと使うほうへ回った僕らも攻撃されましたよ。「お前たち助手だろう。『殿、ご乱心をめさるな。ここから先お金使っちゃいけません！』」と言うのがお前の役目だろ。お前がなんで一番先になってお金を使ってるんだ、バカ者」という感じです。ねえ。そこで何年かかかってとにかく巨額の借金は返すようにしなきゃいけない。それにはどうしたらいいだろうか。収益の上がることをやってる男と、持ち出してばかりいる男と、そこそこ計画ばかり考えてる男と、それから地方にいいお客さんをいっぱい持つてる男と、作家にいい顔してるけどゼニを稼げない男、そういうのを全部仕分けをして、そして何となくセクト主義じゃないけど、お互いに助け合っていくようにしないかね、という案が出ましたね。

その頃山本は、「松ちゃん、いつ君は自分の手を離れていってもいいんだよ」って。「ケンカをしてるわけじゃないからね。ただし僕はあなたに一文も出してあげられないし、あなたに何かをしてあげることができない。あなたが東京画廊の中で持っている人脈、外に対する人脈、作家に対する人脈、コレクターに対する人脈はそっくり、それは大事だからあなたが背負って行きなさい。と同時に、あなたが上げるであろう利益は、東京画廊株式会社・松本としていいから、料率を決めて利益の還元をしてね」、そういう話になったんです。ですから僕は独立をする前の自分の会社に、要するに看板料ですね、「東京画廊・松本武」と名刺に刷らせていただくかわりに、落とし前をせっせと戻してあげましたよ。それは私だけじゃなくて、もう死んでしまった、

もう一人私の兄弟子の石井利治というのがいたし、それから長男たちのセクションもあったし、他の人たちもいた。それがみんな公平にというか、イコールじゃないんだけど力に応じて、お前は20%、お前は50%、お前30%、お前10%、そういう経費の分担みたいなのをして、それで借金だらけの東京画廊を支えた時期があった。これが5、6年ありましたね。

池上：それは独立された前後の？

松本：そうそう。そして山本が亡くなる少し前に、一応巨額の借金を全部返せるんですよ。返せるとほとんど同時に、松本くん、もう名前はどうぞご存分に、東京画廊の名前をお使いください、と。君は自分でどうぞおやりください。ただし会場を持ってないんだから、僕は場所を独立してどっか行ったわけだから、東京画廊をどうぞご自由にお使いください、と。だから僕は自分の会社として、プランから、買い付けから、カタログから、印刷から、宣伝から、購入から、販売から、管理から、保全まで、全部自分の会社でやっていたながら、実はその催しは東京画廊という名前の画廊の中の催しなんです。それでそんなこといちいち印刷物に書くのも面倒くさいから書いてないんですよ。だから白髪一雄さんのカタログなんかにも、だいたい後になってからですよ、「主催：東京画廊・まつもと」と並列するような感じで。

池上：実際に行われるのは東京画廊という場所でされている。

松本：そうそう。表向きは東京画廊でやる。そのほうが都合がいいしね。外国人にも通りがいいし。「まつもと」なんて聞いたことねえなって。それよりお互いに、中では落とし前の利益の配分。で、やっぱりバブル期に差しかかっていたので、見事にうちの山本孝さんは借金をきれいに返しているんです。

池上：バブル期に入って作品もだんだん売れるようにはなって。

松本：そうそう。それでやっぱり自分のところの、日本の作家のものじゃなくて、第三国での貿易、たとえば「ニューヨークでポロックを売って見よう」とか。「それ、ケルンの美術館が買うよ」、そういうニュースだけは確実に握ってるわけだ。それ大きいですよ。

池上：日本の現代作家さんの作品が売れるようになったわけでは？

松本：うーん、あんまり儲からない。

池上：やっぱりそうですよね、バブル期でも。

松本：たとえば横浜美術館が持っている現代美術、たとえば（マックス・）エルンスト（Max Ernst）だとか、ああいうのはみんな私が入れた。言っちゃいけないけど。大きいですよ。大原なんかもそうです。

池上：利益はそういうところで上げる。

松本：そうそう。ただそのニュースでご飯食べてるわけだから、そのニュースを獲得するにはやっぱり大変な思いをしています。

池上：そうすると、いわゆる日本の現代作家さんたちとの売買上の取り決めというのは、どのような形なのでしょう。

松本：何かアグリーメント（同意書）があってサインをしてなんていうのはないですね。山本孝さんと白髪一雄さんの間で、「ほな先生、頼むわな」「うん、ほんならやらせてもらいますわ」って。「松ちゃん聞いとけよ」「ああ聞きました」、それで終わりですわ。

池上：ほほう。

松本：だから外国人はびっくりしましたよね。何だろうかという。

平井：契約書みたいなものがあるのかと思っていましたけど（笑）。

池上：パーセンテージとかもその都度変わるんでしょうか。

松本：いやいや、それはもう売上げの半分ずつ。何でも半分。

池上：よくある取り決めですね。

松本：だから、外国のほうがアグリーメントはきちんとできている。僕は知ってましたけどね。たとえば川端（実）さんとか、そういうのはきちんとアグリーメントがあって、僕はそれを見て知ってるわけだから。

池上：では、作家さんとはわかりやすく、アグリーメントなんかはないけれども、お互いの信頼関係で、半々でされていたという。

松本：ただ、それに気がついて横から手を出す画廊が出ましたね、最後のほうに。

池上：しっかりした契約がないから。

松本：ないのをいいことに。

池上：いわば横入りで。

松本：横から手を突っこんで。おいしそうなとこだけこうやる人が出てきましたね。で、うちの山本は、「やりたいならやらせればいいだろう」って。「そんなのあんた、嫌だとか何だとかって裁判するの面倒くせえよ、ほっとけよ、そんなもの」って。

池上：扱われていた作家さんたちというのは、基本的に東京画廊さんのときからお付き合いのあった方たち？

松本：最初に申し上げたと思うんですけども、作家も割当がありまして。当番なんです。お客さんも当番。当番制というか割当て。美術館も行く先が全部割当てみたいなね。僕はたまたま、「おいお前、白髪な」「お前、関西だから吉原な」っていう。それから「お前、あそこへ迎えに行ったんだから斎藤だぞ」「ああそうですか」。だから出会いとしては最初の当番制みたいなものがあった。

池上：それを引きつぐ形で。

松本：相性というのがありますよね。いくら「斎藤を迎えに行ったから斎藤だよ」って言われても、相性が悪かったらそれまでですけどね。だから最初から割当て制みたいなの。「なんであんた大原美術館なの？」って、大原美術館の担当をしろって言われたからやっただけであって。だから長岡現代美術館賞展の長岡は、僕は手伝いに行くんであって、私の担当じゃないんですよ。

池上：独立をされてから、もっと世代の若い作家さんだったり、新しい作家さんをどんどん入れていこうとはお考えにならなかったんですか。

松本：いや、考えました。ただもう自分が体力的に限界だなと思いました。もう無理だ。つまり自分の背中に背後霊みたいにガッチリ乗ってるのが。

池上：結構大きいものが（笑）。

松本：斎藤義重ですよ。それから白髪一雄でしょ。吉原治良でしょ。まだ元気でしたからね。それから具体的の方々、吉田克朗さん、フンデルトワッサーくん、それからイギリスのアネリー・ジュダ（Annely Juda）画廊の作家さんたち、それみんな私の背中にガッチリくっつけられたら、それで新しいの何かやろうって無理！

平井：川端実さんも。

松本：川端実さんもそうですね。それとあの人、女性の、デザイナー（福田繁雄）の娘で。

池上：福田美蘭さん。

松本：僕は、あの人若くは若い人の次の年代では面白いんじゃないかと思ってひと頃やって。展覧会を3回ぐらいやってますよね。ところが相性が悪いんでしょうね、どっちがどうじゃないけど、やっぱり最後まで続かない。相性の悪いのを無理にくっつけておくことはないし。僕もそうだし向こうもそうだろうからと思って、私はもうきれいさっぱり何にもないんですよ。大辻清司という写真家がいるじゃないですか。大辻さんというのはいい写真家なんだけど売れない人で、もうどうにもならない。僕は自分の会社の名前でパンフレットを作って。大辻清司展、東京画廊、主催は株式会社まつもとというのは、あれは大辻が最初ですよ。大辻展をやって売れたかというとも何も売れないんですよ。面白いね。ほとんど展覧会やって終わりという。ただ大辻さんというのは斎藤さんのポン友（注：親しい友達の意）なんです、義重さん。だからわりあい親しかったですね。

平井：具体の写真なんかも撮られています。『藝術新潮』に頼まれて写真を撮られていた時期があるみたいですね。

松本：ただ大辻さんて、素晴らしい、いい人で、なんとなく面白い写真を作るんだけど、要するにこれもまた、これから先は言っちゃいけないのかもしれないけど、実利的じゃないんですよ。たとえば、「これとこれ写真撮っててください」「わかりました。僕はのろいんで時間かかります」「どうぞ結構です」。明日の朝までにはできると思うでしょ（笑）。

池上：写真ですからね（笑）。

松本：いえいえ。翌日行くとまだやってるんですよ。眺めてんの。考えてんの。それで払うお金がほら、写真1枚だからね。お互いにたまらないですよ、それ。立派な人ですけどね。僕キャラクターは好きですけどね。

だからあのキャラクターに惹かれたお弟子さんたくさんいますよね。写真家としてはあんなていねいな写真を撮る人はいないんじゃないかな。それが斎藤さんと結びついてるんじゃないですかね。

面白おかしい話はたくさんあるんです。戦後、東京中の人がお腹が減ってたときに、大辻清司さんの母親が新宿駅南口の坂を下りたところでラーメン屋をやってた。で、食べ物屋だから売れた。掘っ立て小屋でやってた。2階に寝起きするところがあった。下はそのラーメン屋をやってた。2階へ上がったが最後、頭をぶつけるだけぶつけて、もう早く寝ちゃうよりしょうがないようなとこだったって。そこで大辻さんが母親と一緒に暮らしていて、どっか就職しなきゃいけないんで、生活の何とか社という出版社（家庭文化社）に勤めた。そしてそこに斎藤義重という変わった編集者がいた。それが始まり。

平井：斎藤さんはそこで編集者だったんですか。

松本：編集たって、あの人そういうの全然できないと思いますけど（笑）。ただ難しいこと言ってるだけで（笑）。

池上：どんなふうにも編集されてたのかって今思いましたけど。

松本：その頃の原稿が少し残ってますよね、斎藤の原稿とか大辻の原稿がね。瀧口（修造）さんでしょうね。斎藤、大辻、瀧口というところじゃないんですかね。

池上：独立されて、1980年代の後半になりますと、海外で戦後の日本美術の展覧会が開催されるようになって、具体の再評価も進みました。それでいろんなところに作品が入ったりしていくのですが、そういう状況というのは、松本さんはどういうふうにご覧になっていましたか。

松本：なんべんも申し上げたかもしれないけど、そんな難しいこと自分で考えてないですよ。ただ今度何とかという展覧会がどこどこである。それは向こうが言ってくるわけだ。何か話の中で、「ああそうか、うんわかった。それでおれ何手伝えばいいの?」「今のとこないけどさ、そのうちに頼むから」って。で、そのうちほんとに頼んでくるんですよ。かくかくしかじかって。

池上：ポンピドゥーの「前衛の日本」展（“Japon des avant-gardes 1910-1970,” Centre Georges Pompidou, 1986）あたりがきっかけになって。

松本：そう。みんなミスターじゃないんです。ファーストネームの呼び捨てですよ。

池上：Takeshi と。

松本：「Takeshi !」「おう？ 誰だ！」なんて。「Alfred、お前はな」。

池上：（アルフレッド・）パックマン（Alfred Pacquement）（笑）。

松本：パックマンですよ。「ジャーマンに怒られるぞ、そんなことすつと」。

平井：（ジェルマン・）ヴィアット（Germain Viatte）（笑）。

松本：ヴィアットですね。「アルフレッド、おれはお前のその意見嫌いだな」とかって。私の英語ですからね、もうひどい英語です。なぜいいかということ、彼らも英語は外国語なんですよ。

池上：そうですね。

松本：僕も外国語。外国語同士だから、悪口るときよく通じるんですよ（笑）。で、思案に余るという場面があるじゃないですか。たとえば明後日の飛行機に乗らなきゃいけない。でも4×5の写真はまだ1枚もデビューできてない。で、土曜日じゃないですか。明後日の飛行機でそれ持って帰れないじゃないですか。「どうするんだよ」「どうするんだよって、だからお前に相談してるんだろ！」って。「よしよかった。なんとかしてやる。そのかわりお前、今日ホテル帰んなよ。お前のホテルの隣の部屋をおれが取る。おれがなんとかしてやる」。それから独特の、人脈を頼って電話をかけまくって、DPE屋の工場のおじさんをたたき起こさなきゃダメなんです。表に看板出してるDPE屋なんて、いくら起こしたってダメなんですよ、工場のじいさんじゃないと。それで工場のじいさん、「お風呂へ入ろうと思ってたんですよ」なんて。「いいから、いいから、いいから。ウソでもいいからとにかくこれ何とかしてくれ」って。「そこまで言うんじゃやりますよ」なんて。間に合うんですよ、それが。僕は何かをしてあげたという意識はないんですよ。それしかないんですよ。

池上：あちら側の言うことをやってあげる。

松本：でもね、自分がそれをどこかで借りてるわけですよ。たとえばピカソ美術館のドミニク・ボーズ（Dominique Bozo）っていたでしょ。あれにやっぱりずいぶん助けてもらってますよね。それからアラン・カプロー（Allan Kaprow）。変な野郎だったけど助けてもらってますよね。「かくかくしかじかで、どうしていいかわかんねえんだ。おれ困ってるんだけど、どうしたらいい?」「よしよかった。明日の朝来い。何とかしてやる」っていう。助けてもらった。誰に助けてもらったから誰に返すんじゃなくて、母国語の上手じゃないやつに助けてもらったという、僕に言わせるとね（笑）。だから助けてもらったんだから助けてやろうじゃないか。それからもう一つは、多少自分のお財布の中にお金が入るようになった。そうするとお金で助けてあげることさえできるようになるじゃないですか。生意気ですよ。でもたとえば、「この部分の予算がないんだよ」「わかった、いくらあればいいの?」「150万で、明後日までに現金」「わかった。届けてやるよ」。そうするとやっぱりね、その男にお金を用立ててどうしようじゃないんですよ。言葉に困って、外国で震えて困ってるやつを、「あのときおれ、助かったんだよな」っていうそれだけですよ。だから僕はやっぱりいまだにそういう付き合い方にどうしてもなりますよね。

日本の春を見たい。夕方の春を見たい。「そんな寝言言ったって、お前どうする」。しょうがないな、どうすればいいんだ。それであちこち電話して、電話してみたら京都御所のしだれ桜が咲いている。で、5時に閉まる。よーし、4時半に連れていけば喜び、とかね。そのかわり自分も行かなきゃならない、そこへ。すごいぜ二かかって、全部キャンセルして自分が行かなきゃなんないんですよ。でもその夕映えの中のしだれ桜を見て、「すごい美しいものを見せてもらってありがとう」、のひと言ですよ。お金もらうわけじゃない。でも僕やっぱりよかったなと思いますよね。

癌で死んだ人で、ピッツバーグの国際展を準備に来てた男がいるんです。これも、日本へ初めて来たみたいで何が何だかよくわからないんですよ。ただ一所懸命なことはよくわかる。おじさんですからね。「よしよかった。おれ片肌脱ぐよ。両肌脱いでおんぶしてやるよ」なんて。一生懸命二人で歩きましたよ。ところが一番悪いとき、ゴールデンウィークかなんかでホテルが全部いっぱい、どこへ行ったらダメなんです。「弱っちゃったな、ジーン」。ジーン・バロウ（Gene Baro）、ミスター・バロウなんだけど。「ジーン、ホテルないよ、今日」「困っちゃうな、どうしよう」「あのねえ、日本に連れ込みホテルっていうのがあるんだけど行ってみる?」「行こうじゃない」って二人で。（笑）京都の東山のすごい連れ込みホテル、泊まりましたよ。周り全部電気がついて、連れ込みでね。連れ込みって、ほらものすごい派手じゃないですか。ミロのビーナスみたいなのがごんなになっててね、光が当たって回ってんだよ。「ジーン、今日ここに泊まるんだよ」「オー！」

池上：そこに男性二人で（笑）。

松本：ここしか寝るとこない。でもピッツバーグのインターナショナルの催しの際には、それが招待状をくれて。行かなきゃしょうがない。えらい高いもんにつくでしょ、行ったら。でも呼んでくれたら行かなきゃならない。それは義理でしょ。サムライ精神ですから、行きました。そしたらそのジーンが喜んでくれて。着いた日にパーティがある、これは「いらっしやいパーティ」と言う。翌日は正式のパーティがある。最後の日は、よく来たね、バイバイっていうパーティがある。三つ出ろって言うんです。冗談じゃない。おれ洋服このままだよ。じゃあ正式のときだけおれが借りてくるって。貸衣装ですよ。ジーンが借りてきて、なんだか腹巻きのお化けみたいな、黒いのでこうやるのがあるじゃない。

池上：ありますね。サッシュミみたいな。

松本：あれ着せられてね、それで出ましたよ。いい席を、バカだからくれるんですよ。僕なんかいい席をくれちゃ困る。そうすると主催者の何番目かの大事な人と向き合って座る。男、女、男、女じゃないですか、向こうは。僕の前は女なんです。こっちも女で、こっちも女。その隣は男だけど。大事な人たちはみんなカネを出している人たちだから、全部おばちゃまでしょ。ピッツバーグなんてとんでもない田舎じゃないですか。そうすると田舎の金持ちほど大変なもんないですよ（笑）。全員なんかハダカ。肌を出せば出すほど盛装のかな。何だかわかんないけど。

池上：どうなんでしょう。宝石が映えるようにですかね。

松本：そうそう。それでも全部無理やりに引き上げたような。それでイカの墨、墨を吹いたように全部しみだらけ。それなのに上げてきて、両側からピーピー言われて、私はもう苦しくてしょうがない。

池上：腹帯が（笑）。

松本：でもジーンは、「マツモトというのは大事な男で、こいつがいたからこの展覧会はできたんだ」と。お笑い話になっちゃうんですけど、「墨イカのババアに囲まれた話」って（笑）。でもそのジーンもやっぱりもとの英語の国の人じゃないんだね。だからたどたどしいんですよ。一所懸命スピーチしてましたけど。

池上：お互い助け合うという。

松本：さっきのお答えにならないけど、何かがあったんじゃないかと、やっぱり自然発生的かな。

池上：でもそういう方々のそういうお付き合いがあつてこそ、こういう再評価も進んでいった部分がある。なかなかそれは活字にならないことなんですけど、その裏にそういうことがいろいろあつたんだよということが、すごく大事じゃないかと。

松本：だからお金出してますよね、僕ね。どこにも出した痕跡残ってないんです。でも出してるんですよ。それを日本人は知らないんじゃないかな。僕も言わないしね。

池上：でも今日そのお話が聞けたので良かったです（笑）。

平井：そうやってほんとに同時代的に、当時は売れなくて評価もされなかったものをいろいろ支えてこられて。

80年代以降にそれが本当に美術館や学術的にも評価されて、作品も活発に売買されるようになって。結構松本さんご自身もお忙しくなられたでしょうけど、パイオニアというかそういう自負みたいなものはおありになったでしょうね。

松本：自負とかパイオニアっていうのは自分ではあまりないんです。ただ駆け抜けたそのフィールドは、「面白かった！」というひと言です。つまり山村さんが、「ほしいものを僕は買った、楽しかったよ」っていうのに似てないかな。白髪一雄さんが「わしな、足で絵描きましたんや。初めは売れんかったけど、最後のほうになって売れてな、ふーちゃん（注：富士子夫人のこと）が喜びました。面白かったで」っていうのに共通してないかな。

池上：真面目な質問になっちゃうんですけど、画廊さんとか画商さんの社会における役割みたいなものというのはどういうふうにご考えておられますか。

松本：むしろ逆に、自分が面白かった、とっても楽しい人生だった、よかった。だから、間違っただけは「それ違う！」と言っただけあげよう。これは大きい声出して言っただけあげなさいいけない。たとえば偽物、本物があったら、「それは間違いなく偽物だよ、おい」っていうのは死ぬ前に言っただけあげなさいいけない。それは僕の責任だと思う。というのは、僕こんなに楽しく生かしてもらったんだから、恩返しだと思う。

池上：真贋を判断するボランティアをされているとおっしゃっていた。

松本：そうそう、やってる。それもそう。たとえばどこかでとんでもない展覧会があって、ものすごい見当外れな解説がいっぱいしてあったとしたら、主催者に傷つけるようなことはしたくないけども、その中に何人かの心ある人がいたら、「僕はこれは違うと思いますよ」というのを言っただけあげようと思う。特にもの派なんかの場合ね。立派なカタログまで作って、ああでもないこうでもないって、そんな一所懸命やってる人に「もの派、そうじゃねえよ」なんて僕は言いませんよ。それはそれで結構。ただ、ただひと言言わせていただくと、ちょっとスタートが具体なんかと違うんじゃない？と僕は思ってますよ。僕はそう信じてますよ。ということ言っただけあげようかなと。だから逆に言うと、今日聞いてくださったこのことが、私にとってはやっぱり大きな恩返し。だから逆に言うと、「ありがとう」ってこっちが言わなさいいけない。

池上：いえいえ、とんでもないです。

松本：と、思います。今そう思ってます。まして自分の年齢を考えると、いつどうなったっておかしくないんです。だったらやっぱり今しかない。だからこの機会を与えていただいた、平井さん、お二人に「ほんとにありがとう」って申し上げたい気持ちです。ほんとに。

平井：いえ、恐縮です。そんなお言葉をいただけるとは。

松本：これからまた少しでも話を聞いてくださる、これは法外の喜びですよ。ありがとうございますって言わざるをえない。

平井：今、昔と違って日本の作家さんもどんどん海外へ売れるようになって、そういう意味では作品を扱う画商さんというか画廊さんも世代交代を非常にしている。そういうのは松本さんからご覧になっていて、今の状況というのはどうですか。

松本：僕はアナログ。さっきも冗談で言ったんですけど、白い封筒に全部自分で鉛筆で書きなぐって。それし

かできない自分にとって、やっぱりすぐコンピューターを広げてサーッと両手で打って、それで「松本くん、血圧の調子はいいよ」なんてお医者さんに言われると、「このお医者さんうらやましいな」と思いますよね（笑）。僕がたとえば病院へ行ってね。「今までどおりのお薬でいいかね、来月はじゃあ7日にしましょうね」なんてお医者さんに言われると、「うらやましいな、この人」と思いますよ。僕できないから。僕、それは世の中でいいんだと思います。それが間違ってるとか、「そんなの変だよ」とか、「アナログの時代はね」とか、そんなつもりはありません。うん。

今の若い画商さんたちは一所懸命ですよ、みんな。何人も知ってます。今画廊をやっている人たちもたくさんいます。僕もよく知ってます。で、取引があるんですよ。みっともないけどまだものの売り買いしてますからね、マーケットの中で。そうすると取引があります。そうするともう、ほんとに痛々しいほど一所懸命。僕らみたいに、なんていうか、世の中が少しゆるくて、バブルで、ちょっとゆるいなんていう時代じゃないですからね。だから今の人たちのほうがよっぽど真剣ですよ。今の人たちのほうがハングリーですね。それで腹の減り方が痛々しいですよ。僕たち腹が減ったときは、「ねえ腹減ったよ」って、行くと何か食わしてくれたんですよ。今は行くところないんじゃないの？

池上：大きなビッグ・コレクターみたいな方たちもいないですからね。

松本：いないし、税制で全部縛っちゃうでしょ。だからそういう意味では今の画商さんたちのほうがちょっと気の毒。たっぴりにはなれないし、大きくもなれない。と思います。どうしてかという、だって植木鉢が小さいんですもん。入ってる泥が小さいんですもん。そりゃ大きな植木にならないですよ。昔は植木鉢じゃないんだもん。そのへんの畑の隅っこへ植えるんです。そりゃどんどんバカみたいにでかくなります。肥やしはやってるし。そういう違いを僕は感じますね。

池上：一方で、具体の作家も、もの派の作家も、再評価が進んで値段もどんどんすごいことになっていきますよね。再制作したものを売ったりとか。そういう動きはどういうふうにご覧になりますか。

松本：それは世の習いだから。どんどん上がって、どんどん儲かって、どんどん偉い作家になってウハウハしちゃうなら、どうぞたっぴりウハウハしたほうがいい。それが合ってるとか間違ってるとかじゃなくて、ウハウハできるときにうんとウハウハしちゃっていいと思うんです。それで「あれっ、間違ってた？」っていつの日か気づけば、それはそれで幸せ。気づかないで財産残して死ぬ、それもまた自然でいい。ただ実力にそぐわないものが不当に評価されて、お金に換算したらとんでもない、ゼロが二つも三つも多いですよ、って僕に報告してくれる人がいっぱいいるんです。「昔、松本さんから買ったあの絵ね、香港でね、おれが出したんじゃないんだけどね、これだけになって、ゼロが二つ、三つ増えたよ」なんて。「松ちゃん、あれをよくおれに売ってくれた」なんて。「お前だって今売っちゃったじゃないか」って。「で、どうする？」って言うから、「どうするたって……、じゃあしょうがないからコーヒー飲んで別れよう」、僕はそれでいいと思う。世の中それでいいと思いますよ。

池上：それがマーケットというものだ。

松本：それがマーケットというものだし、逆に言うと、それが人間の社会。それで、それがその値段に値する絵であるかどうかはそのとき誰もわからないじゃないですか。

池上：そうですね。

松本：だって大原美術館の収蔵庫、そんなこと言っちゃいけないんだけど、展示できない絵がどれほどあるか

わからないじゃない。あの大金を出して買った絵ですよ。ヨーロッパの、当時ヨーロッパのアカデミズムの中の最右翼の先生方のものをしてたま。今、並べられないじゃないですか。作家の名前さえ知らないでしょ。ねえ。だからじゃあ大原美術館がダメかというところじゃない。僕はそれがいつまでもそのままのままでいるかどうかかわかんないと思うんだ。あの水辺の牛の絵が、ある日またとんでもない値段になる。

池上：アカデミズムの再評価もありますからね。

平井：それはわかりませんよね。

松本：だからそれを今腹が立つとか立たないとか、そんなの僕どっちでもいい。一所懸命僕に報告してくれる若い画商さんいっぱいいますよ。電話かかってくんの、「クリスティーズのあれ、松ちゃん、いくらになったと思う?」「そうだなあ、2億ぐらい?」「バカ! もう1億上だよ」なんて(笑)。でもあれ昔はたしかにうちの倉庫で困ってたけど、今はそれでいいじゃない。

平井：白髪さんなんかもすごいことになってますよね(笑)。

松本：そうですね。僕はその3億、仮に2億の白髪さんが今の2億の値打ちがあるかどうかは、それはまた別の話。この作家は腕がいいなあ、この人はデッサン力があるな、うまい人だな、と思うか思わないかは別の話ですよ。

池上：値段は一時的なものでもありますからね。

松本：そう。浮世絵の下絵を描いていた絵描きさんたちみんな絵がうまいなあ。筆で一番最初の絵を。で、それから版下ができるわけですね。うまいですよ。「この線引けねえな、みんな」と思いますよね。でもそれはそれ、これはこれ。と僕は思います。

池上：長時間にわたってすごくいろいろなお話を聞かせていただきまして、ありがとうございました。

平井：ありがとうございました。

この冊子は2016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  
松本武オーラル・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。最新のバージョンはウェブ  
サイト ([www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org)) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with  
Matsumoto Takeshi published on the website of the  
Oral History Archives of Japanese Art as of March  
31, 2016. The interview can be revised or annotated  
for the purpose of accuracy. For the latest version,  
please visit our website at [www.oralhistory.org](http://www.oralhistory.org).

---

松本武オーラル・ヒストリー

インタビュアー：平井章一、池上裕子

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：2016年3月31日

Oral History Interview with Matsumoto Takeshi

Interviewers: Hirai Shōichi, Ikegami Hiroko

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

Published by: Oral History Archives of Japanese Art