

視る

MIRU

倉俣史朗のデザイン—記憶のなかの小宇宙

印刷／版画／グラフィックデザインの断層 1957-1979

[ESSAY](#)

[REVIEW](#)

倉俣史朗をめぐって—通底するデザインと美術

「第六回東京国際版画ビエンナーレ展」再考
—当時の美術批評から

MONARK

倉俣史朗をめぐる——通底するデザインと美術

倉俣史朗はインテリアデザインと家具デザインの分野において、実験的なコンセプトを取り入れながらも詩的な感性に満ちた仕事を、数多く生み出した。高度経済成長からバブル経済に向かう時代状況のなか、移り変わりが早かった商業空間で施したインテリアデザインは、残念ながらほとんど失われ、当時の様子は写真家によって記録された写真や残された設計図面類を通して想像、検証するしかない。その一方、家具デザインについてはすべてではないが、現在でも実物を通して鑑賞ができる。一九六〇年代後半から他界する一九九一年まで、倉俣は様々な家具デザインを手掛けているが、とりわけ《硝子の椅子》(一九七六年、図1)と《ミス・ブランチ》(一九八八年、表紙)という二つの椅子は、その活動の前半期と後半期をそれぞれ象徴する傑出した家具デザインといっても過言ではない。

前者の《硝子の椅子》は、厚さわずか十二ミリの矩形の板硝子六枚を、強力な透明のフォトボンドのみで接合して構成されている。座る者に緊張と不安を強いることになるのだが、実際に座ることができる強度を備えている。椅子のデザインという点で、私たちは使いやすいか、座り心地がよいかという機能面を考えがちである。それに対し、装飾的な要素が一切排除されたこの透明な椅子は、物質的でありながら存在が希薄で、実用性／非実用性という観点を超え、まるで無垢な椅子が生まれる瞬間に立ち会うかのような、新鮮な出会いをもたらしてくれる。椅子の原初の姿や概念が提示されている《硝子の椅子》は、まさに椅子のための椅子、家具のための家具という側面が強い。デザインの要素を減らし素材を極限の状態で用いることで、事物の裸形の姿を顕在化させる手法は、一九六〇年代後半にアメリカの美術雑誌『アートフォーラム』などを通じて強い関心を抱いたミニマル・アートからの影響も窺わせる¹⁾。

後者の《ミス・ブランチ》は、透き通ったアクリルと光沢のある美しい紫色の

平野 到 (埼玉県立近代美術館副館長)

ルミパイプの脚で構成され、座面と側面のアクリルの内部には造花の赤い薔薇が配されている。厚みのある透明なアクリルは実際にはかなりの重量があるのだが、造花の薔薇がその内部に封印されていることによる視覚的な効果から、重力を感じさせない軽やかな浮遊感が現れている。その一方、アクリルの中で固められてしまった薔薇の姿に目を向けると、流れていくはずの時間が突然切断され、凍結されたかのようにも感じられ、永遠の静寂や死の気配さえほのかに漂ってくるのだ²⁾。《硝子の椅子》とは異なり、色彩の効果、装飾性、物語性などが見て取れる《ミス・ブランチ》は、大局的に見ればポスト・モダン的な様相に通じるデザインといえる。

*

このように、《硝子の椅子》と《ミス・ブランチ》は異なる時代背景のなかで制作されたこともあって、外見的、様式的には確かに明らかな相違が見られる。しかし、これら二つの椅子には、倉俣の特質に繋がる興味深い共通性が指摘できる。

例えば、どちらの椅子も座ることは可能だが、座るといふ機能よりもむしろ空間に在ること、空間の中で見られることに比重が置かれている。硝子とアクリルという違いはあるが、両者の素材は透明であるが故に、周囲の光／空間／環境などを敏感に捉えて反射・反映すると同時に、椅子自体の影と相まって、周囲に驚くほど変化に富んだ場が形成されていく。椅子をゆっくり巡ると、見る者の視線が透明な素材を通過して、椅子の背後の空間へ突き抜けることもあれば、その素材の表面に映る周囲の環境を受け止めることもある。すなわち見る者、椅子、それが置かれた空間という三つの要素による多様な関係性が、臨場感を伴って立ち上ってくるのである。

もう一つの共通する点は、コンセプトにおける両義的なアプローチである。《硝子の椅子》は本来、身体を安全に支える堅牢な素材で作られるべき椅子が、敢えて

透明な薄い板硝子で構成されている。そのため、硝子という物質から成る実体(物)としての椅子と、透明である非実体(概念)としての椅子という両義的な性格がもたらされている*3。

《ミス・ブランチ》にも、先に触れたように、ある両義性が感じられる。《ミス・ブランチ》は重量を伴う厚みのある透明なアクリルの内部に、複数の造花の薔薇が封印されているが、その屈折を伴う視覚的な効果によって軽やかな表情が生まれてくる。座面と側面の透き通ったアクリルのマッシュヴな存在感に、浮遊するよう



図1 倉俣史朗《硝子の椅子》1976年 | 京都国立近代美術館蔵(撮影:消忠之) ©Kuramata Design Office

な反重力的な感覚が同居し、見る者の意識を宙吊りにするような印象をもたらずのである。

こういった空間や場に対する鋭敏で繊細な感受性を起動させ、両義的な感覚のあわいを見事に引き出す手法は、倉俣のデザインの重要な特質を示すものである。これらの特質があるからこそ、倉俣の仕事は因習的なデザインの作法を超えて、ラジカルな美術に通底する側面を有しているといえる。

*

ところで今回の展覧会「倉俣史朗のデザイン——記憶のなかの小宇宙」においては、「視覚より少し奥へ」という言葉が、一九六五年から六八年までの倉俣の活動を紹介する第一章のタイトルとして掲げられていた。この言葉は、一九七〇年代前半に美術家の山口勝弘や批評家の多木浩一²と行った倉俣の対談のなかで、本人が語った内容に由来しているが、その言葉の含意は上記で述べた倉俣の特質にも深く関わるといえるだろう。これらの対談で倉俣は、一九六七年に東京新宿二丁目ビルに開店したバー(サパークラブ・カッサドル)³(以下、カッサドル)の内装を手掛けた際、美術家の高松次郎に影を描く壁画を依頼したことに触れながら、次のように話している。

「あの(カッサドル)のときは視覚的ではなくなっただけです。目ではなく、もつとなかへ入っていった。あの頃が起点ではないかと思うんです」(一九七四年、山口勝弘との対談より)⁴。

「……その次に高松さんの影を、(カッサドル)というところでやったあたりから、自分では何となく変わってきたんじゃないか。変わってきたというのは、視覚から今度も少し奥へ入りたかったんじゃないか。そのあとは、ものをどンドンマイナスしていった、それでぎりぎりのところまでもっていったときに初めて機能とか装飾が明るみに出るんじゃないかという、これも一種の疑問の計算なんです」(一九七五年、多木浩一との対談より)⁵。

(カッサドル)の内装の仕事の頃、倉俣は当時の日本では未成熟であった商業空間のインテリアデザインに変革をもたらそうとしていた。一九五〇年代末から

東京銀座の三愛ビルや松屋のインテリアデザイン室でデザイナーとしての経験を積んだ後、倉俣は一九六五年に個人事務所を立ち上げる。その頃から、倉俣はブティックなどの内装の仕事を精力的に行い、宇野亞喜良や横尾忠則といったイラストレーターやグラフィックデザイナー等が描くイメージを、壁面や天井に取り入れる手法を試みていた⁶。

その延長と言えるのが、一九六七年の〈カッサードール〉の内装であった⁷。この〈カッサードール〉を手掛ける際、倉俣は自ら内装をデザインするだけでなく、当時の美術界で最も注目されていた高松次郎に壁画の制作を依頼する。高松は一九六〇年代前半に点や紐などのシリーズを制作する一方、赤瀬川原平、中西夏之とハイレッド・センターの活動を展開していたが、一九六四年になると影を描くシリーズに着手していた。最初は壁を模したパネルなどの支持体に影を描いていたが、一九六六年七月に東京画廊で個展開催の機会を得ると、「アイデンティフィケーション」と題し、画廊の壁全体に影を描く作品を発表した。〈カッサードール〉の壁画を描く、ほぼ一年前である。

〈カッサードール〉については既に別稿で論じたため詳述は避けるが⁸、倉俣は上述の対談で語っているように、影の壁画制作を行った高松との協働作業を通じて、その後の制作に影響を及ぼすある種のインスピレーションを得たのである。〈カッサードール〉の内部は、人が入店する度に実際の影が偶発的に生まれ、描かれた影と現実の影の境界が揺らぎ、実在と不在の区別が曖昧になり、空間そのものが新たな環境として生まれ変わっていく。臨場感のある空間や場の生成、目に見えるものと見えないものが交錯する両義性、そして表現を背後から支えるコンセプトチュアルな考え方に、倉俣は強い興味を抱いたはずだ。

当時の高松は、現実(実存、実体)を倦怠にまみれたものと捉え、未知の可能性を秘めた不在性に純粹なものを探り、不在に向って未知の可能性を拡大していくことを、「世界拡大計画」と名付けた。そのひとつの実践が高松の影のシリーズであり、「影を(影)だけを人工的に作ることによって」、「実体の世界の消却」⁹を試みていた。

高松のやや晦渋な思考に対して、倉俣がどの程度、共感を示したかは分からない

いが、《カッサードール》が完成した時の印象を、倉俣はこう語っている。

「店に入る大半の人は、自分の影だと思いきんでおり……ある瞬間、自分の影ではなく、主を持たぬ影であることに気付く……その時人は必ず自分の影を求める。それはあたかも自分の存在を確かめるかのように……それはM・C エッシャーの視覚的なトリックと異なり、複雑な感情の反応が示され……そして空間への参加がはじまる」¹⁰。

*

倉俣は高松だけでなく、三木富雄、田中信太郎といった同時代の美術家と深い親交があったことが知られている。また、そもそも倉俣は若い時から先鋭的美術に強い興味を抱いており、一九五〇年代半ばには具体美術展を見てその独創的な発想に感銘し、美術雑誌等を介してマルセル・デュシャンのレイメイド芸術のことも深く理解していた。

デザインとは異なり、非実用的な美術は様々なコンセプトのもとで制作が可能であり、当然のことながら表現の自由度は高い。しかし、倉俣はラジカルな美術表現に精通していたにもかかわらず、制約の多いデザインから離れ美術表現に向かうとは、決してしなかった。因習的なデザインの在り方は刷新すべきだと考えていたであろうが、その一方、デザインという制約や条件はむしろ積極的に引き受けようとしているのだ。だからこそ、極限の手法による《硝子の椅子》¹¹であっても、決して座れない椅子ではなく、座れる椅子として成立させようとした。言い換えれば、用途、素材、物質、重量、重力などが関わるデザインの現実的な制約や条件にぎりぎりまで踏み留まりながら、究極的に何が可能なかを実践することが、倉俣の目指したもののだろう。

*

ここで倉俣とは直接的な交流はなかった美術家であるが、家具をモチーフに彫刻を制作している竹岡雄二に触れてもよいかも知れない¹¹。もともと竹岡は、一九八〇年代から彫刻を展示する際に必要となる台座の存在に注目し、台座そのものを作品とする制作を始めた。彫刻と台座の主従の関係を転倒させ、彫刻を支

えるもの(制度)を問いかける試みは、その後、シヨーカーケースや棚といった、物を見せるための仕組みや空間を提示する制作へと展開し、家具のような作品を手掛けるようになる(図2)。それらは表現要素が還元されたミニマルな様相をした、彫刻的な家具でもあり、家具的な彫刻でもある。竹岡はケースや棚といった陳列するための仕組みや空間を原理的に問うことに主眼を置いており、実用性は重視しない。だがその一方で竹岡は、抽象的な空間ではなく「生きる空間」を尊重し、その「生きる空間」に存在する家具というモチーフの原型的な形や空間性を、彫刻として表そうとする¹²。家具を限りなく原初に還元していけば、素材、物質性、重力、構造などが顕在化すると同時に、「ものを置く／ものをしまう／ものを見せる」といった、生きる人間の行為に準ずる原型的な形や空間性も自ずと現れてくる。それらは、彫刻や芸術の根源性に深く通じていくはずだ、と竹岡は考えるのである。



図2 竹岡雄二《無題》1996年 | 個人蔵(撮影:筆者)
©VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2024 E5766

美術家の竹岡とデザイナーの倉俣は全く異なる立ち位置にいるが、倉俣がデザイナーという「生きる空間」に踏み留まりながら、還元的、究極的な手法によって追い求めようとしたものは、竹岡の思考に極めて近似していると言えないであろうか。倉俣の極限の仕事が、どこか美術表現の根幹に通じているように思える所以は、逆説的ではあるが、人間が関わるデザイナーという現実的な制約と条件を敢えて引き受けて成し遂げられたからなのである。

- * 1 倉俣史朗は興味を持ったミニマルアートの美術家として、ダン・フレヴィン、ドナルドジャッド、ラリー・ベルなどの名前を挙げていた。
- * 2 建築家の鈴木了二は、『ミス・フランチ』に対し静寂や死の印象をいち早く指摘している。鈴木了二『聞き手 川床樹麿』『物質の速度』アコシ『第一六号別冊行録』スーパースペース出版、一九八九年三月、四二頁。
- * 3 『椅子の椅子の両義的な側面について』倉俣史朗は次のように語っている。「あるとき、屋外で椅子の椅子を撮影していたところ、子どもたちが集まり、(見えない椅子だ)とよるこんでいた。椅子という実体を認めながら、言葉の上では見えないという、このわずかな透き間に実は広大な宇宙を見る思いがする。(倉俣史朗『色の空間』八『インテリア』第一二七号、インテリア出版、一九七七年四月、五一頁)。
- * 4 対談「倉俣史朗・山口勝弘」ミニマル空間の追及―倉俣史朗の空間を語る『インテリア』第一九七号、インテリア出版、一九七四年二月、五〇頁。
- * 5 対談「多木浩二・倉俣史朗『事物の逆説―倉俣史朗の仕事』多木浩二対談集 四人のデザイナーとの対話』新建築社、一九七五年、二二頁。
- * 6 倉俣史朗は店舗の内装のため、一九六六年には宇野亞喜良に、一九六七年には伊坂芳太良、山崎英介、横尾忠則に、壁画や天井画などを依頼している。
- * 7 「カッサドル(Cassador)」は、スペイン語で狐師の意味にあたる。この店舗の名称は、明治銃砲店ビル内にあったことに由来していると思われる。開店した日付は不詳だが、『商店建築』第二巻第一〇号で「一か月前に開店」と記されていることから推測すると、竣工は一九六七年九月と考えられる(「サパークラブ・カッサドル」『商店建築』第一二巻第一〇号、商店建築社、一九六七年十月、五〇頁)。
- * 8 以下の文献を参照。平野到「倉俣史朗／高松次郎・カッサドルの影の行方」『ユミコチバアソシエイツ』二〇一四年。
- * 9 高松次郎「不在性のために」『眼』第八号、おきくほ画廊、一九六六年／再録『世界拡大計画』水声社、二〇〇三年、二八頁。再録から引用。
- * 10 倉俣史朗「サパークラブ・カッサドル 空間への参加」『商店建築』第二巻第一〇号、商店建築社、一九六七年十月、四八頁。
- * 11 竹岡雄二(一九四六年)は、京都出身の彫刻家、京都市立芸術大学美術学部彫刻科で学んだ後、一九七二年からドイツのデュッセルドルフ芸術大学に留学。現在もデュッセルドルフを拠点に活動している。
- * 12 「生きる空間」は竹岡雄二自身の言葉で、ドイツ語ではLebensraumである。以下の文献を参照。An Interview with Yoji Takeoka and Minoru Shimizu, from the exhibition catalog: *Yoji Takeoka: Kunstverien für die Rheinlande und Westfalen*. Düsseldorf, 2000, pp. 42-43. / 平野到「クリン・レームをめぐって」『竹岡雄二 台座から彫刻』国立国際美術館・埼玉県立近代美術館・公益財団法人遠山記念館、二〇一六年、七二七三頁。/ 対話「竹岡雄二・梅津元・平野到」『家具／彫刻、インテリア／インスタレーション』二〇一六年、七二七六頁。

「第六回東京国際版画ビエンナーレ展」再考

——当時の美術批評から

印刷／版画／グラフィックデザインの断層 1957-1979

たとえば、横尾忠則の展覧会ポスターがある。横尾のポスターがあり、それからほんものの展覧会があるのではなく、かれのポスターはその展覧会そのもののシンボルであり、偶像としてひとりだちしているのである。いってみれば、開幕とともに展覧会が始まるのではない。横尾のポスターとともに、展覧会は既にじまっているのだ。

横尾忠則がデザインしたポスターに関して中原佑介がこのように表明をした、というのは正確には事実ではない。この冒頭に掲げた文書は、中原の評論「デザイン化と絵画化」(一九六七)の中で用いられていた「演劇」を「展覧会」に筆者が置き換えたものである。同論文で中原は、横尾のポスターが従来の在り方を大きく変えたと述べていた。その主旨は、中原が論じた演劇のポスター(例えば土方巽の舞踏公演「バラ色のダンス」のためのポスター「MAISON DE M. CNECAMAWA」ガルメラ商会)(一九六五等が例示できる)を、一九六八年に発表された横尾の「第六回東京国際版画ビエンナーレ展」ポスター(図1)に代えても通用すると筆者は想定したのである。一九六〇年代後半という反体制的な動きが先進諸国において沸き起こっていた時代、中原は横尾のポスターを例示しながら、かつて与えられていた領域を越えて表現を変貌させていく芸術の姿を論じている。それはまた、「版画」という芸術と、「ポスター」というグラフィックデザインの関係性を問う議論が巻き起こっていた時代を反映していた。

その二つの隣接する表現に関する問題を取り上げる前に、国際交流の機会を設けるための芸術ジャンルの参加は一九五一年の第一回サンパウロ・ビエンナーレ展に始まった。日本の国際美術展への参加は一九五一年の第一回サンパウロ・ビエンナーレ展に始まった。四十五名の作家が参加し、入賞したのは版画部門の駒井哲郎と斎藤清だった。一九五五年の第三回展では棟方志功が版画部門の大賞を受賞する。日本は一九五二年からヴェネチア・ビエンナーレにも参加し、一九五六年の第二十八回展では棟方が国際版画大賞を受賞している。また、一九五七年の第四回サンパウロ・ビエンナーレ展では浜口陽三が版画部門の大賞を受賞した。その二大国際展には絵画、彫刻部門にも多くの日本人作家が出品していたが、受賞したのは版画部門のみだった。このような日本の版画に対する高い評価が「東京国際版画ビエンナーレ展」の開催を用意させる一因となつたろう。²

さて、冒頭に掲げた中原佑介の文書をもう少し丁寧に辿っていききたい。そこで中原は、ポスターというデザイン領域から誕生した「情報をあたえるための「中間的な(媒体)」が「媒体以上のもの」となり、「自立しはじめている」と論じている。それに対して「美術のほうはデザイン化しつつある」と言われている事に関しては、「美術が反絵画的なものへ、純粹視覚

中井康之(京都芸術大学大学院客員教授)

的なものから外へ抜けけよう」としているものであり、それはデザイン化ということではないと判断している³。要するに両者が立場を入れ替える、あるいは相互に領域を侵犯しているといった事態ではなく、両者共にもう一つの舞台を獲得している、といった解釈を披露しているのである。中原の当該文書が発表された前年、一九六六年十一月に開催された、建築、造形、デザイン、写真、音楽の各分野の総合的な展覧会(空間から環境へ)展⁴が開催された。そのような新たな芸術動向の隆盛を反映していたのか、中原は同文書では、「芸術を見えない存在物としよう」とする動きを「環境芸術」に結びつけている。しかしながら、中原の真意としては、「デザイン化と見誤られかねない「環境芸術」に留まらず、見えない存在としての芸術である「コンセプチュアル・アート」をも踏まえた論述であつたろう。実際、中原は同評論文が発表された翌一九六八年に別の場所ですら「論文アイディアとしての芸術」の中で、「個の芸術家が(アイディア)を重視したというだけの意味ではない。(アイディア)の自立そのものを、ひとつの芸術と見たい」と主張している。そして、「アイディア」は非物質的な芸術作品である⁵と宣言するのがある。それを補強するかのようには、同文書の註記の中で、マルセル・デュシャンがいち早く、「芸術を物質を通しての感覚的知覚の世界から認識の世界へ移そうとした」ことを指摘している⁶。

中原が論じたテーマ「デザイン化と絵画化」が具体的な問題として、多くの美術関係者に認識されたのは、横尾がポスター等のデザインを担当した「第六回東京国際版画ビエンナーレ展」(一九六八年十一月)に開催であつたろう。同展を特集した『季刊版画』第二号に、当時の状況を高階秀爾が簡明に記している。「今年の第六回東京国際版画ビエンナーレ展に関しては、版画のデザイン化ということがしばしば問題になった。大賞を得た野田哲也の作品はこの展覧会ポスターを作った横尾忠則と同じ発想に拠つており、国立近代美術館賞を得た永井一正は、もともとデザイナーである。しかしこのことは、デザインというものが本来職人的側面を強く持つていることを考えれば、むしろ当然と言つてよいかもしれない⁷。加えて同誌同号の口絵には最初に見開きで横尾のポスターと野田の受賞作が、次頁には永井の受賞作が掲載されてあつた。この問題はさらに、同誌第三号に、野田哲也、横尾忠則、永井一正、池田満寿夫、そして中原佑介(司会)による座談会「版画とデザイン」へ展開するのである⁸。池田の参加は当時の若手版画家の代表という役割だつたろう⁸。同座談会では、おそらくシナリオ等用意されなかったのだらう、参加者は自由闊達に意見を述べている。彼等の発言は双方の立場を尊重しながらも自己擁護する側面もあり、そこで交わされた全体を概括することは容易ではない。ところで、個々の発言の位置を確認するために、司会を担つた中原が著した、本論で繰り返し取り上げている「デザイン化と絵画化」の論旨をあ

らためて確認しておこう。同論には、ポスターは情報を伝える「中間的な(媒体)」という役割を越えて「自立しはじめ」、美術は「純視覚的なものから外へ抜けよう」として記されている。その論点は二つであるが、「季刊版画」第三号掲載の座談会では、ポスターあるいはデザインワークが美術作品として自立するかといった問題に終始したきらいがある。とは言え、その自立の在り方もそれぞれの作家によって大きな違いを見ることが出来る。

前置きはそれぐらいにして、最初に、国際大賞受賞作である野田哲也の《日記1968年8月22日》⁹と横尾忠則の《第6回東京国際版画ビエンナーレ展》ポスターを見ていきたい。高階が指摘していたように、どちらも集団肖像画が画面の中央を占めている点で同様の発想で制作されたと判断できる側面があるだろう。また、両作品ともひとり一人の人物に文字や数字といった記号が配されている点も相似している。このように類似した要素

図1 横尾忠則《「第6回東京国際版画ビエンナーレ展」ポスター》
1968年 | 国立工芸館蔵

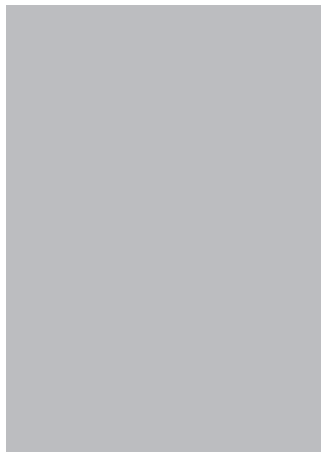


図2 野田哲也《日記 1968年8月22日》1968年 |
東京国立近代美術館蔵



があり、それがこの二つの作品を特徴付けている点が、当時の版画とデザイン(ポスター)の問題を引き起こした大きな要因だったろう。しかしながら、もう少し丁寧に見ていくと、明らかに違う点も見えてくるだろう。野田の作品は家族を記念撮影した写真にもとづいた画像である。人物の上に記されている文字は名前や生年月日といった特定の個人が描かれていることを示す情報である⁹。それに対して横尾のポスターは匿名的なフアウンド・フォト等を用いたものだろう。人物の上に記されている漢数字もその匿名性を高めている。さらに、その肖像画の扱われ方に関しては対照的とも言える表現になっている。野田の作品は洋風の大きな椅子に座った老夫妻を中心に一家が画

面の下半分を占めるような構図で人物が強調されている。それに対して横尾のポスターは画面全体としては鮮やかな色彩による浮世絵版画の名所絵的風景の中に、消え入りそうな薄い色で表現されている。横尾はその表現を「過去の歴史のなかの記憶みたいなもの」で「ただ現実的な風景のなかに消してしまいたい……それで過去とか、現実とか、未来というものを、同一の画面のなかで捉えてみたい」という考え¹⁰を表明している。

ところで、先に私はその二者の表現を対照的と述べたが、中原評論の観点に立ち戻れば、両者とも「純視覚的な「自立した」表現となっている」という点では同種の領域にある作品であると判断することができる。中原は『季刊版画』第三号掲載の座談会「版画とデザイン」で「ポスターで、あくまで自分中心で、自分自身を表現しよう」ということは絶対できないか¹¹と問う場面がある。それに対して横尾が答えている。「それはできると思っていますよ。ただすくプリミティブなことですけども……文字が入ると同時に、こわれる可能性があるあるんですよ……絵としては自己が表現できたけれども、文字が入ることによって、自己を表現しようとした方向と、別の方向に行ってしまう……」¹²。ポスターの機能として文字情報の存在は絶対的なものである。それが入ると同時に壊れるということは、ポスターは表現媒体として「自立」できないということになるだろう。横尾はそこでは具体的な対応方法等について語っていない。そして、先に触れたように横尾は同座談会の冒頭で「ビエンナーレ展のポスターで表現している箇所がある。『与えられたものを頼まれても、その一枚のポスターの中で、たとえば音楽をやってみたいとか、映画のなことをやってみたいとか……常にあるわけですよ。だから今度のポスターのなかで、版画をやってみたい」という気持ちも、多少どこかにあつたと思うんです。それがはつきり具体的にポスターの周囲に並んでいる色見本だとか、トンボの形であられたんですけれどもね」¹³。同箇所は、ポスターでは切り落とされる画面周囲の余白部分を残すことで版画との近似性を見せると同時に版画制作のプロセスとポスターの印刷工程の類縁性について示すのだが、文字の件については触れていない。以上の様な情報を踏まえた上で、横尾の《第6回東京国際版画ビエンナーレ展》ポスターをあらためて確認すると、ポスターに必要な項目として挿入された縦書きの日本語は全て四角い枠で閉じられ、ポスターに用いられている色彩に対応した地の色が施されることによつて、画面の中の画像と相対的に等価な関係とすることに成功している。さらには、「これは全くの偶然であるが、同展国際大賞受賞作である野田哲也《日記1968年8月22日》でも枠付けされた文字が画面を構成する。一つの要素として組み入れられていることも、相対的な観点を生み出し、横尾のポスターを美術作品として「自立した」存在としてみせることに成功しているだろう。

横尾は当時から「イラストであれ、絵画であれ、広い意味では全てデザインに包括されている」と考える立場にあり、版画がイラストより優位にあるという考えはなく、「私がデザイナーに持つもう一つの魅力は、捨てられていくという消費性にある」¹⁴。とまで主張する。その

ようなりベラルな位置に立っていた横尾とは異なり、永井一正は「版画に魅かれるのは、その複数性ということが基本になっている」¹⁵と発言すると同時に、国際版画ビエンナーレ展で東京国立近代美術館賞を受賞したレリーフ状の作品に対しては、「自分のデザインの造形思想というようなものをもっとも純粹な形であらわそう」と考えてつくり出したもので、そのような仕事は「デザイン的な発想」であると発言しているように、中原の想定した「自立した作品を生み出したのであるがその創作原理はデザインにあると主張するのである」¹⁶。「デザインと絵画」あるいは「ポスターと版画」といった隣接する領域にある二者が交差するかのよう接近した「第六回東京国際版画ビエンナーレ展」の現場を、同展や同展周辺に関する資料をわずかに見直すだけでも、このようなデザイナーが浮かび上がってくる。そこで顕現したあらたな事実とは、各々の作品あるいは作家の存在を保証するものだろう。このように、後世に残すべき作品に対して、当時の価値判断はもとより、それらが生み出された頃の作家たちの思想あるいは制作論理、その思想や論理をつくり出してきた社会背景や芸術的風土といった基本情報をもとに、批判的精神を堅持しながら、正當に評価をしていく作業を積み重ねていかなければならないだろう。そのような意味で、最後となったが、中原が「美術が反絵画的なものへ、純粹視覚的なものから外へ抜けよう」¹⁷としているという指摘は野田哲也のビエンナーレ展大賞受賞作を再考するための命題となり得ると考えている。野田への国際大賞の授賞理由は「写真の使用による家族のグループ・ポートレートの表現の強烈さの中に「人間存在の主張を何よりもまず感じた」という記録がある」¹⁸。この高評価は「写真の使用による……表現の強烈さ」に基づいていたことがうかがえる。野田の写真の使用は、ポップ・アートに基づくものであるが、例えばウォーホルのように有名な消費された写真ではなく、自分の家族や友人を自らが撮った写真を用いている¹⁹。また、野田自身は写真の使用をテッサンのようなものと評し、「自分の日記として、作品をつくった」と述べている²⁰。野田の発言を尊重するならば、日々 の出来事をカメラで記録し、そのデータを写真製版によるシルクスクリンで表したものであり、それを強烈な「人間存在の主張」と捉えるのは自由ではあるが、筆者は、中原が論じていた「反絵画的なもの」を、あるいは日常を淡淡と記録する「アイデア」を重視した作品、要するに概念的構造を備えた作品として評価すべきではないかと考えるのである。

*1 中原佑介「デザイン化と絵画化」『見ることの神話株式会社フィルムアート社』一九七二年、一七九—一八三頁（初出）『季刊美術』第三号、一九七七年十月号、一六二—一六四頁。
 *2 高永徳「国際版画ビエンナーレ展の主旨と意義について」『美術手帖』第二一九号（一九五七年八月）、一—三頁。高永は浮世絵版画がフランスの印象派画家たちに与えた影響等にも触れ、その嫡子として棟方がヴェネツィア・ビエンナーレで版画大賞を受賞したことを称揚している。
 *3 中原佑介「前掲書」。
 *4 一九六六年十一月、東京の銀座松屋にて開催、同展開催に合わせて発行された美術手帖増刊号、第二七五号（一九六六年十一月）「特集II 空間から環境へ」で「海辺修造は「環境について」という巻頭論文で、一九五四年にグッゲンハイム美術館で「環境彫刻」の個展を開催した建築家フレデリック・キースラーが提唱した以下の「コリアリズム」第二宣言を

引用することによって説明している。「伝統的な芸術作品、絵画や彫刻、またはひとつの建築作品といったものは、もはや孤立した主体としてでなく、この拡がりつつある環境のコンテキストのなかで考えられねばならない。環境はそうした物オブジェクトに対して、それ以上でなければ同等の重要性をもっている。なぜなら物は周囲を呼吸し、環境のすべてを現を吸い込むからである（キースラーの用語。形とは目に見える既存の力と目に見えない神秘的で霊的な力が出会う場であり、現実にあるものはこれらの力の相互作用であると考えた。それらの関係の本質、そして、人々、形態、空間、時間、世界との結びつきを、キースラーは「コリアリズム」と名付けた。Oxford Reference <https://www.oxfordreference.com>より）。

*5 中原佑介「アイデアとしての芸術」『見ることの神話株式会社フィルムアート社』一九七二年、三九六頁（初出）『SD』第四号、一九六八年七月、一六—一六頁。
 *6 高階秀爾「版画はどこへ行くか」『季刊版画』第二号（一九六九年一月）、三—三七頁。
 池田満寿夫、横尾忠則、永井一正、野田哲也、中原佑介（司会）座談会「版画とデザイン」『季刊版画』第三号（一九六九年四月）、四—三六頁。
 *7 第四回東京国際版画ビエンナーレ展（一九六四年）で国際審査員議長のリーパーマンが「日本人作家は国際大賞をうる資格を与えていないのだ。これは公平なことだろうか!! 私には公平ではないと思ふ。池田満寿夫こそ当然この国際大賞を受けたと値する作家であり、またその資格を十分もっていると思う（ウィリアム・S・リーパーマン 訳・渡部浩）『第四回国際版画ビエンナーレ展への苦言』みづから七一九号、一九六五年一月、三—三頁」という発言が大きな話題となり、池田は若手版画家を代表する存在になっていた。
 *8 川合昭三「作家訪問 野田哲也」『季刊版画』第二号（一九六九年一月）、四—四七頁。
 *9 池田満寿夫、横尾忠則、永井一正、野田哲也、中原佑介（司会）座談会「版画とデザイン」『季刊版画』第三号、五頁。
 *10 上掲書、一—三頁。
 *11 上掲書、一—三頁。
 *12 上掲書、九頁。
 *13 横尾忠則「私にとって版画とは何か？」『季刊版画』第五号（一九六九年十月）、三—四頁。
 *14 永井一正「版画の可能性」『季刊版画』第五号（一九六九年十月）、三—〇頁。
 *15 池田満寿夫、横尾忠則、永井一正、野田哲也、中原佑介（司会）座談会「版画とデザイン」『季刊版画』第三号（永井の発言）一—三頁。
 *16 中原佑介「前掲書」。
 *17 ビーター・セルツ（米田）、ウィレム・サンデルク（オランダ）、マリオ・ペドロ・サブラジル（ブルックラジュ・アナンド）、川合昭三の取材に基づく「川合昭三作家訪問 野田哲也」『季刊版画』第二号、四四—四六頁。
 *18 川合昭三「上掲書」四六頁。

京都国立近代美術館賛助会員

特別会員 **木下グループ**

一般会員 **ワコール**

京都中央信用金庫

NANASAI CO.,LTD.

当館は上記の賛助会員の皆様からご支援、ご支持をいただいております。

2024年11月20日 発行 視る533号

編集・発行 | 京都国立近代美術館

〒606-8344 京都市左京区岡崎門勝寺町

電話 | (075) 761-4111 (代表)

編集協力 | 株式会社福本事務所

組版フォーマット設計・表紙デザイン | 大西正一

印刷 | 野崎印刷紙業株式会社

表紙 | 倉俣史朗《ミス・ブランチ》1988年

株式会社イシマル蔵 撮影: 沼忠之

©Kuramata Design Office