

小名木陽一における工芸文化の受容と展開

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2021-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 吉田, 雅子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000384

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



小名木陽一における工芸文化の受容と展開

Acceptance and Development of Craft Culture by Yoichi Onagi

Masako Yoshida 吉田 雅子

はじめに

日本の染織史は外来文化の受容と展開の歴史と言い換えることができよう。特に綴織は、日本において様々な文化の影響を受けながら展開されてきた。そのため代表的な時代の綴織の仕事を取り上げ、その中でどのように外来文化が受容されてきたかをみてゆくと、日本の染織史における外来文化の受容と展開の一端が浮かび上がってくるはずである。このような観点から戦後の綴織制作に目を向けると、重要な動向の一つとして、平面的表現から立体的表現へ向かう作品が果敢に制作されたことに思い至る。そのような綴織の変化を日本の第一人者として牽引したのが、小名木陽一氏（図1）である。

日本のファイバーワークの代表作家の一人である小名木氏は、綴織を用いた平面的なタペストリーを立体化させていった仕事が高く評価されている。彼はなぜこのような仕事をするようになったのか。どのような出会いが、彼をそこに導いていったのだろうか。彼の作品が平面か



図1 小名木陽一氏 2020年10月12日

ら立体化していくその背景には、どのような文化的要因が働いていたのであろうか。98歳になられる小名木氏は大変お元気で、直接インタビューすることが可能である。そこで小名木氏へインタビューを行い、作家自身の生の言葉を通して、彼が様々な国の工芸文化をどのように受容し展開したのかを探ってゆきたい。

ちなみに、本稿でいう綴織とは、緯糸が織幅を貫通せず、図様を織り出す際に色面の端で色糸を折り返す技法で、通常は平織の組織が用いられる¹。拙稿ではアンデス、日本、中国の綴織を、「綴織」と表記する。また、拙稿でとりあげるヨーロッパ作品の多くは、タペストリー（綴織でできた壁掛）が母体となってそれが次第に立体化されてゆくものなので、この種の欧米の作は「タペストリー」と表記する。

ここでまず本題に入る前に、小名木氏が来た道を振り返ってみたい。小名木氏は1931年に東京で生まれた²。父は染織の貿易商で、京都に捺染工場を作り、白生地を仕入れて京都で染め、神戸から輸出していた。京都に住んでいた小名木氏は同志社大学の法学部を1954年に卒業し、さらに京都学芸大学（現京都教育大学）の特修美術科で絵画を学んだ。1959年から1964年、龍村美術織物（以下、龍村織物と略称）に勤務した。1964年に龍村織物を退職して織物の制作を始め、1971年から個展を開催し、国内の様々な展覧会に出品している。また1973年、1977年、1981年にスイスのローザンヌにおける国際タペストリー・ビエンナーレ（以下ビエンナーレと略称する）、さらに1975年、1978年、1981年、2001年にポーランドのウッジにおける国際テキスタイル・トリエンナーレに出品し、日本を代表するファイバーアーティストとして世界的に活躍している。

アートスペース虹が発行した『Onagi: The Works of Yoichi Onagi』は、小名木氏の作品の変遷を年代順に以下

の5種にまとめている³。第一群は「タペストリー」と名付けられた平面的な綴織の作品（図2）、第二群は「立体織り」と名付けられた、綴織を筒状に立体化した有機的な作品（図3）である。第一群と第二群は技術的には、綴織とそのバリエーションにあたる。織物は平面と言われているが、本当にそうなのかという疑問から、綴織の立体化を試みた作品群である。第三群は「自立の試み」で、織り上げた平面をサポートなしで自立させる試み（図4）、第四群は「遭遇」で、金属などの異素材をサポートに用いて、自立とは逆に、重力に従う形をつくるもの（図5）、第五群は「脱構造」で、縫製なしで幾何学的な形態を織り上げる試み（図6）である。第三・四・五群は、平面である織物は裁断したり、縫製したり、芯（サポート）を用いないと自立できないという概念に挑戦するものである。図様の表出を離れて、織物の自立化へと制作意図が向かうため、綴織の基本組織である平織やそれを重ねた二重織を主に用いている。いずれの作も、強烈な色彩が観る者の目を惹きつけてやまない。

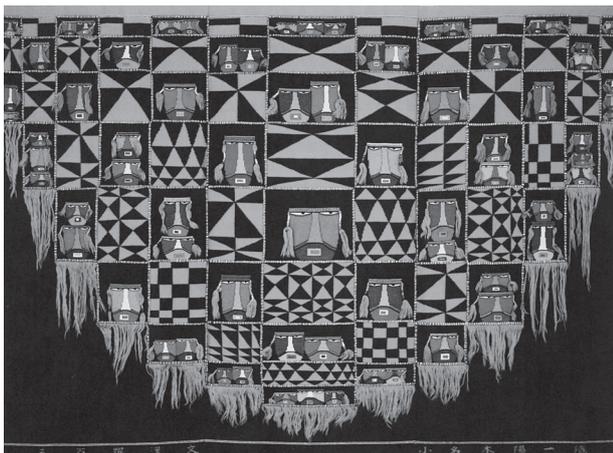


図2 五百羅漢文、1971、麻・羊毛、綴織

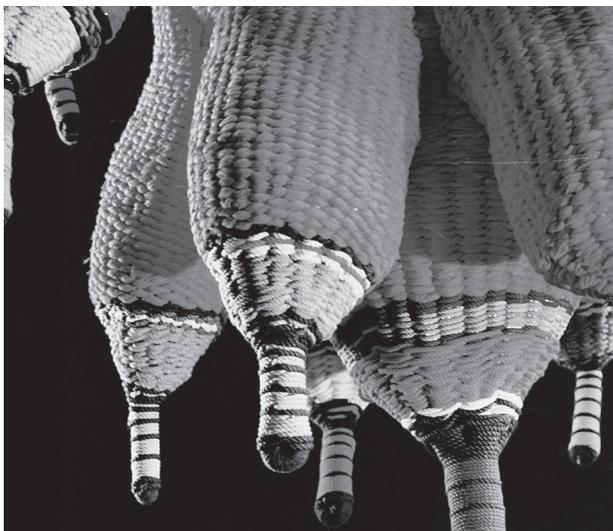


図3 裸の花嫁(部分)、1972、木綿、立体織



図4 自立の試み - White W、1981、ポリエステル・ポリプロピレン、二重織



図5 黄色のルート、1983、麻・羊毛・ステンレス、平織



図6 壁に掛けられた黄色い半球 III、1998、麻・羊毛、平織

実際にインタビューを行ったところ（文末のインタビュー資料を参照）、小名木氏は彼の記憶に残る最も重要な事柄を、ずば抜けた記憶力をもって鮮明に語られた。小名木氏の言葉から、彼の人生において工芸文化とのいくつかの重要な出会いがあったことがわかる。彼の人生の流れに沿って、以下それらを見てゆきたい。

(1) イスラム絨毯との出会い

小名木氏は当初絵画を描いていた。だが、ある時点から織物を織るようになった。彼はなぜ絵画を描くことをやめ、織物を織るようになったのだろうか。小名木氏によると、その背後には一つの強烈な体験があった。彼は学生時代に自分を表現する手段を探して、演劇や音楽に関わっていた。大学卒業後は絵を描きながら、今後どのように生きていくかを模索していた。ちょうどそんな時、京都国立博物館に立ち寄った。そこで偶然目にしたのが「中東の染織」という展覧会で、日本のコレクターが所蔵する中東の染織品が展示されていた。

それは11月の夕方、斜めから日が差してきた。イスラムの絨毯は絵画とは違い、長く毛足が立ち上がっている。それが夕方の光を含んで輝きで満ち溢れていた。その色は彼が今まで見ていた絵画の色とは全く異なっていた。絵画の場合は、支持体である織物（キャンバス）の表面に顔料がのっており、顔料の層が発色する。だが、染織は絵画とは異なり、繊維の内部に染料が浸透し、繊維自体が内部から発色する。絵の具の色しか知らなかった小名木氏にとって、物自体がこのように鮮烈な色を放つことは大きな驚きで、その赤の輝きは今も彼の心に鮮明に残っている。この体験が小名木氏の染織に対する興味を掻き立て、京都を代表する織物会社の一つである龍村織物に就職するきっかけになった。

(2) アンデスの織物との邂逅

小名木氏が働いていた龍村織物は特に紋織物の制作に秀でており、明治の操業以来、日本における紋織物制作を牽引してきた。小名木氏は絵画から織物へ転向する際に、なぜ龍村織物が得意とする紋織物を制作せず、綴織を自らの表現技法に選んだのであろうか。

紋織物を織る場合、江戸時代までは一人の織手が機を織り、もう一人の工人が機の上部に乗って、文様を形成する経糸を引き上げる作業を行っていた。そして明治以降、機の上部で経糸を引き上げる作業が、ジャガードという機械に置き換えられたことは周知の通りである。一枚の紋織物が仕上がるまでの工程は複数に分かれており、それぞれの工程に専門の職人がいて、様々な職人の

協同作業の結果一枚の紋織物が仕上がってゆく。文様を織り出すのに複雑な機の機構が必要で、事前に図案や織物組織などを周到に計画し、それを機械に仕込む。そして一度それを仕込んだら、事前の計画に従って織り進むのが紋織物である。

これに対して綴織は、紋織物に比べると機の仕掛けが単純で、ジャカードなどの顕文装置を使用する必要がなく、織手の指先の動きに文様の表出が委ねられている。その時々で感覚で、織っている途中でも色面の大きさや形を変えることができる。紋織物に比べると、一人で一貫制作ができ、織手の制作意図を反映しやすく、表現の自由度が高いという特徴がある。

ヨーロッパのタペストリー制作は、複数の人間の手を経る大工房の共同制作から、一人の作家が最初から最後まで制作工程に関わって自らの意図を如実に反映させる個人制作へ、制作の方向性が変化する時期にさしかかっていた。後述するように、そんな時代の流れを敏感に察知していた小名木氏は、個人の表現がより容易に行える綴織を、自身の制作技法に選択した。

だが、小名木氏が綴織を選んだ背景には、さらに根本的な要因があった。それはアンデスの織物との出会いである。小名木氏は龍村織物の勤務当時、積極的に宿直勤務を引き受け、宿直の晩には資料室に入ってさまざまな染織の本に見入っていた。その中で小名木氏の心を強く捉えたのが、アンデスの織物の本だった。英語やフランス語はさほど堪能ではなかったが、入手困難だった欧米の出版物を辞書をひきながらむさぼり読み、必要な箇所は全部手で書き写したと彼は語る。当時アンデスの染織品は日本ではあまり知られておらず、ロバート・ブリス・コレクションの本に掲載されていたアンデス染織品や、鐘紡が所蔵していたアンデス染織品の図版などは、小名木氏に強烈な印象を与えたという。このようなアンデス織物との出会いが、後に龍村織物を退社して綴織を織る契機になっていった。

それでは、アンデスの綴織のどのような点が、小名木氏を惹きつけたのであろうか。小名木氏は綴織を織り始めた当初、平面的な作品を制作した。「赤地仮面文」、「人面柱列文」、「戦士宿乱文」などというタイトルからわかるように、それらの多くは仮面や人面といった顔をモチーフにしている。これらの作は図様が極めて単純化されており、赤を中心とする限定された強烈な色使いが印象的である。たとえば、ロバート・ブリス・コレクションのアンデスの綴織にもこのような特徴を有する作がいくつかあり、これらの特徴はアンデスの綴織から小名木氏が導き出したものと推測できる⁴。

だが小名木氏の作はアンデスのものとは異なっている。アンデスの作においては、人々が崇拜した神像や、畏

怖したピューマやコンドルなどの顔がモチーフとして用いられる場合が多い。だが、小名木氏は「羅漢」や「酔人」などをモチーフに用いて、ユーモラスな表現を見せる。たとえば「酔人曼荼羅」においては、酔っ払ったようなひょうきんな表情をした人面が並んでいて、観る者の笑いを誘う。

また、アンデスの綴織には神、人間、動物などの頭部を抽象的に表した表現があるが、それらの場合は抽象化がかなり進んで、顔であることがわからない場合が多い⁵。だが、小名木氏の場合、たとえば「衛兵入塞文」(図7)では、目と思われる部分をこれは人面だと思って意識的に見ると、確かに人面に見える。だが視線を移して、口であろうと思われる四角の部分を見ると、突然人面には見えなくなり、全体が幾何学文様のように見えるといった面白さがある。このような視覚的効果は、モチーフを複数リピートすることによってさらに増幅されている。

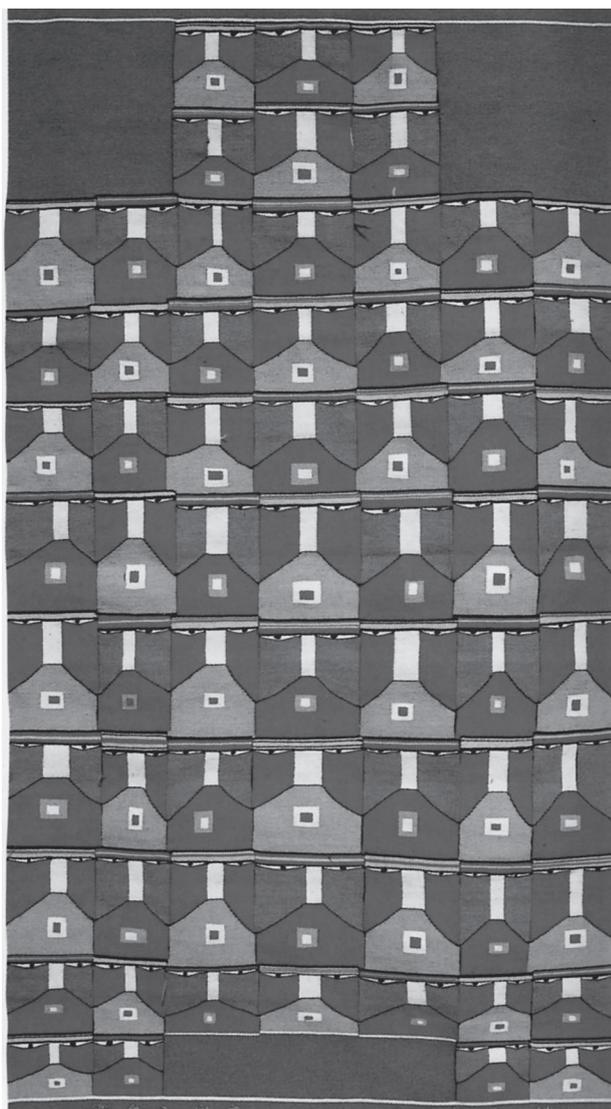


図7 衛兵入塞文、1967、麻・羊毛、綴織

(3) タペストリー・ビエンナーレとの巡り会い

スイスのローザンヌで1962年から1995年まで計16回開催されたタペストリー・ビエンナーレは、ファイバーアートと通称される繊維を用いた造形芸術の発展の舞台となった⁶。主催者の一人であるジャン・リュルサの考えを継承して、当初ビエンナーレはタペストリーが絵画から自立して、独自の表現を獲得する方向を目指していた。第1回・2回展では、ヨーロッパの伝統的タペストリー工房が、画家の下絵をもとに織った大型の平面作品を複数出品していた。だが第3回・4回展になると、レリーフ状の作品や、壁から離れた純粋な立体作品が現れた⁷。作品の立体化への傾向はその後次第に強まり、第10回展ではヨーロッパだけでなくアメリカや日本をはじめとする19カ国の作品が選出され、繊維以外の様々な素材や技法を用いた新たな立体造形が展開された。第11回にルネ・ベルジュに代わってエリカ・ビレターが企画の中心となってから、現代美術の動向が展覧会に導入された⁸。エンバ イラメント・アートやソフト・スカルプチャーなどの現代美術の動向が反映された作品が増加する一方、繊維に立脚した作品は次第に類型化して斬新な表現が希薄になっていった。第15回展では、現代美術と対等に自由な表現を行うという旨で、展覧会の名称からタペストリーという語が外された。そして最終回となった第16回展では、現代美術の作家が多数選出されて、タペストリーから出発した新たな造形を追求する動向は、現代美術に吸収されるような形で終焉を迎えた。

小名木氏はこのようなローザンヌ・ビエンナーレの変遷の中で、第6回・8回・10回展に出品した。ファイバーアートが次第に確立されて全盛期を迎える時に、ローザンヌを自らの活躍の舞台としたのである。当時の日本では海外情報の入手が今よりもはるかに困難だったが、小名木氏はいったいどのようにしてローザンヌ・ビエンナーレの存在を知ったのであろうか。

それは小名木氏が龍村織物に勤務していた時の出来事がきっかけになった。彼が龍村織物で担当した業務は皇室向けや、民間の会館・劇場・ホテルなどに向けた綴織の緞帳(タペストリー)を扱う仕事だった。建築の設計者やクライアントのところに行き、かつて納入したプリンスホテルやホテルオークラなどの作例を見せて、制作の受注をとることが主な業務だった。そんな小名木氏のもとに、ある日外務省から電話がかかってきた。そこで外務省に赴くと、ローザンヌ・ビエンナーレに日本から川島織物しか出品していないので、龍村織物も出品するようにという要請を受けた。龍村織物宛に、パリの日本大使館の大使から招聘状が届いていた。

外務省から提示された図録は1962年開催の第1回ビエ

ンナーレのもので、ゴブラン、ポーヴェ、オービュソンといったフランスの伝統的なタペストリー工房が多数出品していた。ピカソやブラックの下絵にもとづいた平面的なタペストリーである。大型作品が多く、高さ4～6メートル、幅10メートルほどのものもあった。このような大型の作は一人では織れず、数名が分担しなければならぬため、伝統的な工房で協同作業を通して織られていた。下絵（カルトン）を描く下絵画家と、織物を実際に織る織工の作業に分かれており、織工は画家が描いた下絵を経糸の下に置いて、それに沿って織物を制作することが常になっていた。

このような事態に反旗を翻したのが、ジャン・リュルサだった。下絵画家は絵画の表現効果には精通しているが、織物の工程、作業、それ特有の表現に精通しているわけではない。下絵は織物の特徴を生かしたものでなければならぬと、リュルサは主張した。

小名木氏は制作者ならではの視点からリュルサの仕事をよく観察しており、以下の旨を述べている。タペストリーにおいては、縦方向の線を表現するのは、横方向の線を表現するよりもはるかに難しい。だが、リュルサは難しい縦方向の線が織りやすいように特別に配慮して、図案をアレンジして下絵を制作している。しかし、小名木氏はリュルサの仕事を全面的に支持していたわけではなく、むしろそれを批判的に見ていた。他人の下絵にせよ、自分が描いたものにせよ、下絵を複製して織物にすることは同じではないか。織物の独自性を主張したリュルサも、下絵をなぞるといふ点においては過去と同じだろう。リュルサも自分の原画に縛られ、自分の中で複製を行っている、彼は考えた⁹。

ビエンナーレの1回展には、伝統的なタペストリー工房以外からも複数の出品があった。中でも特に注目を集めたのは、ポーランドをはじめとする東ヨーロッパの作家の仕事で、その中の一人が後にビエンナーレの中心的作家となったマグダレーナ・アバカノヴィッチだった。彼女を筆頭とする東欧の作家の仕事は大きな反響を呼んだ。それまで大きな工房で共同制作されていたタペストリーを、作家が一人で織り出したことは、近世以降のヨーロッパのタペストリー史における大きな変化だった。それらの作品には下絵画家と織工という二分化がなく、ほとんどの作は下絵を用いずに、作家自身の感覚に従って織り進められたものだった¹⁰。技法も含めて、作家自身がその制作表現をすべて掌っていた。粗い織り目を生かしたそれらの織物は、図様を詳細に表現することから離れて、今までにない表現に至っていた。

外務省から提示されたビエンナーレの図録の中で小名木氏の注意を惹いたのは、このアバカノヴィッチの作だった。彼女の作品は平面から次第に立体に向かって

いったが、第1回展の出品作はまだ立体化する前の平面的な仕事だった。その幅は2メートル、高さ6メートルであったが¹¹、小名木氏は図録の小さな図版を見て、この作品の大きさを推量し、これなら一人で織れると直感したと言う。そして、タペストリーの表現主体が工房から個人作家へ大きく変わろうとしている時流を、図版から敏感に読み取った。

ファイバーワークはヨーロッパとほぼ同時にアメリカでも開花したが、そのきっかけになったのはローザンヌ第1回展の翌年、1963年にニューヨークで開催されたウォーブン・フォームズ（Woven Forms 織り出された形態）展だった。アメリカン・クラフト・ミュージアムで開かれたこの展覧会には、レオナ・タウニー、クレア・ザイスラー、シエラ・ヒックスといったアメリカ人作家の作品が展示された¹²。これらは後にアメリカのファイバーワークを牽引し、さらにローザンヌ・ビエンナーレの中核になった作家たちである。

小名木氏は龍村織物の資料室で建築雑誌の『ドムス』を見ていたところ、ウォーブン・フォームズ展の記事を見つけた。そしてアメリカにもこのような動向があることを知った。彼は龍村織物勤務時代に外務省経由で知った情報や、資料室で見た様々な雑誌・図書類などを通して、ヨーロッパやアメリカの織物造形の新傾向に触れ、織物の立体化の可能性を日本の中でいち早く感じとっていた。

89歳の小名木氏の心に今なお強く残っているのは、1973年の第6回ビエンナーレの時のことである。小名木氏は女性の乳房をモチーフにした「裸の花嫁」（図3）という巨大な作を出品し、この作は第4室の窓際に設置されていた。この展覧会にアバカノヴィッチも出品しており、それはロープの作品だった。そのロープは小名木氏の「裸の花嫁」の横を通して、窓を突き抜けて中庭の池に至っていた。小名木氏の作が逆光になっていたため、学芸員は照明をつけようと奮闘していた。この時に壁際に一人の女性がいて、彼女は「アバカノヴィッチ」と名乗った。

小名木氏の言葉を借りると、織物を立体的に見せようという当時の作家の試みはU字型を描くような形態の「U字症候群」が多く、彼はそのような流れに反して次第に自立する立体作品の制作に至ったという。そんな状況の中で、アバカノヴィッチは当初から独自の表現性を発揮した希有な作家の一人である。おそらく小名木氏の中には、アバカノヴィッチとは異なる形で、ファイバーアートの限界まで挑みたいという気持ちがあったものと思われる。

アバカノヴィッチは繊維に固執せず、後には繊維を離れて石や金属などで作品を制作することになる。小名木



図8 赤い手袋、1976、木綿、立体織

氏によると、アバカノヴィッチはこの時すでに織物を立体的に見せるさまざまな試みの限界を、ビエンナーレの限界を知っていた。そしてそれを今回のロープの作で提示した。

その後、小名木氏は1977年の第8回ビエンナーレで、自身の手を拡大して制作した「赤い手袋」という巨大な作(図8)を出品した。カラフルな爪がついた真っ赤な手の作品は、来場者に強いインパクトを与えた。1962年から1995年までのローザンヌ・ビエンナーレの活動を総括した *From Tapestry to Fiber Art* が2017年に出版されたが、この作はその表紙に選ばれ、今日でも大変高く評価されている。

(4) 日本の藁の文化を求めて

ローザンヌで「大きな手」の作家として賞賛された小名木氏は、いったいどのような経緯で平面的なタペストリーを立体化していったのであろうか。

小名木氏によると、当時ローザンヌへ出品するには大きさの規定があり、10平米以上でなければならなかった。大作を織る場合、織り目が細かいと手間や時間がかかり、一人では到底制作が間に合わない。そのため彼は当初織

り目を倍の大きさにした。そして織り目をさらに大きく、さらに荒くする方向に向かった。だが、小名木氏が織り目を荒くしたのは、手間や時間の問題ではなかった。

小名木氏の制作を下支えしていたのは、小名木氏に内在しているプリミティブなものへの志向だろう。今回のインタビューの中でしばしば小名木氏は、原初的な生活文化の中で作られた品々に関して言及したが、その時の小名木氏の眼は少年のようにひとときを輝く。小名木氏はそもそも古い文化や原初的な生活に強い関心があり、彼自身の中に宿るそのような強い関心が、彼をアンデスの綴織へと導いていったといえよう。

そしてさらに彼の関心は、日本の古いもじり組織の技法にも向けられた。布そのものは朽ちてしまっても出土しないが、その制作に用いられた錘が出土することがある。遺跡から小さな石が2個ずつ並んで出土したが、それらはもじり組織の布を制作するための錘であろうと推定されている。小名木氏は制作者ならではの視点から、それらの石は南京豆のような繭形をしているが、それは紐を巻きつけやすいためだろうと推察する。このような日本の原初的な生活文化とその中で育まれた素材や技法に対する強い関心は、次第に小名木氏を藁の文化へと導いていった。

縄文時代や弥生時代などの遺跡から、繊維に関連する用具や圧痕が出土する。だが、今日まで残っているそれ以降の染織品は、公家、武家、豪商などといった上層階級の所用物が多くを占める。農民が用いた染織品はぼろぼろになるまで使い古されて捨てられ、伝世するものは少ない。そのため、一般に日本の染織というと、上層階級の豪華絢爛な小袖などが念頭に上がる。だが、小名木氏の興味はそこにはなく、染織史の上で等閑視されることが多かった庶民の生活文化に彼は目を向けた。特に藁の文化とその用品に着目し、自らの足で山陰、日本海沿岸、そして太平洋沿岸の各地を訪れ、当時まだ残っていた藁による造形を求め歩いた。

小名木氏の中で今でも強く印象に残るのは、かつてアチック・ミュージアムに収蔵されていた品々である。アチック・ミュージアムは農山漁村で働く人々の生活に用いられていた生産用具の研究を行う民間の研究機関で、1921年に民俗学者の渋沢敬三が東京の自宅に開設した¹³。アチック・ミュージアムの研究者は近代的な装置や機械に押されて次第に失われつつあった民具を収集し、その形式分類を行った。それらの分布や制作技術の伝播を手がかりにして、日本文化の根底に横たわる庶民の暮らしの変遷を把握することを目指した。アチック・ミュージアムの収蔵品は1938年に東京の日本民族学会附属民族学博物館(後の日本民族学協会附属民族学博物館)へ、1962年に東京の文部省史料館(現在の国文学研究資

料館・史料館)へ移され、さらに現在は大阪の国立民族学博物館へ移管されている。

小名木氏が実見したのは文部省史料館に移管されていた品々で、小名木氏が史料館を訪ねると、学芸員の中村たかを氏が藁の靴、草鞋、雪ぼっち(雪よけの帽子)、バンドリ(籠を背負う際に用いる背中あて)などの品々を収蔵庫から出してくれた。小名木氏はそれらを細部まで食い入るように観察し、どのような構造になっているのか、どのように作られたのかを熟考した。さらに中村氏の多数の論文から、藁の生活文化に関する様々な知識を貪欲に吸収した。

これらの藁製の生活用品は、小名木氏に制作上の大きなヒントを与えた。綴織で立体を作る場合は、通常まず平面を織り上げる。そしてそれを裁断し、縫製し、立体にする。だが、藁用品はそれとは異なり、最初から立体として放射状に成形する。例えば藁の帽子は、経糸を中心から放射状に配し、緯糸を継ぎ足しながら螺旋状に織り込んでゆく。このようにして口径を変えずに織ってゆくと、自然に袋状の形ができる。

藁の靴、草履、笠などは人間が古くから使ってきたものであるが、それを作った人間自身は一体どうなっているのかと考えてみると、実は人間自身も袋状に構成されていると、彼は思い至った。例えば手、足、そして内臓などは、筋肉や血液などを入れた革袋とみることができる。このようにして小名木氏の仕事は、アンデスの綴織に触発された平面の仕事から、日本の藁文化を背景とする手、足、胸、内臓などを主題とする立体作品へと姿を変えていった。

このように藁文化に傾倒した小名木氏であるが、それでは彼は藁を直接使用してこれらの作を作ったのであろうか。欧米の染織文化を背景に展開されたローザンヌ・ビエンナーレにおいて、もし仮に日本の稲穂や藁を直接用いた作品を展示したら、異文化を彷彿とさせる作としてそれ相応のインパクトをヨーロッパの観客に与えただろう。だが、小名木氏は藁を直接作品に使用することはなかった。藁文化や日本の歴史的織物ではほとんど用いられてこなかった、強烈な色彩の羊毛や綿糸をあえて選択した。

このような素材や色彩の選択の背景には、小名木氏がかつて惹きつけられた品々の存在があるだろう。イスラムの絨毯の多くは、羊毛でできている。素材自体が鮮やかに発色する織物独自の生き生きとした強い存在感が、小名木氏を絵画から織物へと転向させたことは先に述べた通りである。また、アンデスの織物の多くはその地に生息するラマ、アルパカ、ビクーニャといったラクダ科の動物の毛や、後にスペイン人が持ち込んだ羊毛などで作られている。それらはその土地固有の動植物から抽出

された染料で染められており、限定された色数によるアンデス特有の強烈な色彩がぶつかり合い、その力強い表現がかつて小名木氏を惹きつけた。小名木氏の優れた点は、時間軸や空間軸の上で個別に存在してきたこのような多様な織物の特徴を、彼独自のやり方で融合させ、昇華させていった点にある。

おわりに

筆者がこのインタビューを通して大変驚いたのは、小名木氏が19世紀から20世紀の日本の綴織や、その原型となった中国の綴織のことをあまり知らなかったことである。小名木氏が所属していた龍村織物には、日本の伝統的な綴織やその母体となった中国の綴織に関しても、さまざまな情報が蓄積されていた。しかし、小名木氏が働いていた部門は主に緞帳を企画営業する部門であったため、日本の古い綴織に深く関わったり、それらの情報を目にしたりする機会はほとんどなかった。また、彼を突き動かしてきたのは原初的な造形や新奇なものに対する強い好奇心であったため、たとえ日本や中国の伝統的な綴織にふれる機会があったとしても、彼がそれらに深く傾倒することはなかったかもしれない。龍村織物で東アジアの綴織に深く関与することがなかったことは、結果として彼に幸いした。東アジアの伝統的な綴織の枠組みに囚われることなく、小名木氏は今までにない試みを伸びやかに展開することができたからである。

画家から織物作家へと転向した小名木氏は、織物の織物らしさは何であるかを誰よりも深く自問した。図様を単純化すること、ステップ(階段状の色面の切り替え)が見えるくらいまで織り目を荒くすること、色数を限定し強烈な色彩を用いることなどは、織物しかできない表現とは何かを考え抜いた末の選択だろう。

繊維はそれだけで自立することは難しい。人は繊維を糸状に加工し、経糸と緯糸を交差させて平面をつくって織物としてきた。換言すれば、織物は平面であるという通念が、織物には常につきまとってきた。小名木氏の仕事の数々は、織物を自立させることによってそのような通念を覆し、織物の造形の限界に果敢に挑戦するものだった。

昭和時代前半までの日本の染織作家の多くは、外来の工芸文化を受容しながら作品を展開してきたものの、国家や政治が背後で色濃く動く万国博覧会などを除いては、その活動は日本国内が主であった。だが小名木氏の時代には、異なる潮流が動き始めていた。

小名木氏は、海外の動向を持ち帰って、それを振りかざして日本の美術界の中心的存在になっていくような振る舞いに対して極めて批判的で、そのような態度を最も

軽蔑するという。既存のもの、確立された枠組、権威などに対する強い反骨精神を持ち、周囲に迎合せず新しい価値観を追求する革新的志向が強い小名木氏は、インタビューで何度も「反発」という言葉を繰り返した。そんな小名木氏は、海外の染織をただ表面的に受容して国内で展開することは、決してなかった。

物事を徹底的に追求する旺盛な知的探求心を持ち、地道な努力を惜しまない小名木氏は、龍村織物に所属する立場を生かして、そうでなければ入手し得なかった染織文化の多様な情報を貪欲に収集した。そしてその結果、日本の染織作家としては極めて早い時点で、ローザンヌへの足がかりをつかんでいった。

20世紀のゴブラン、ボーヴェ、オービュソンなどを始めとするヨーロッパの伝統的タペストリー工房が抱えていた問題点、それを乗り越えて一歩先に行こうとしたジャン・リユルサ、それを更に進めて織物を芸術として自立させようと試みた欧米の作家たち。小名木氏は欧米の繊維造形が当時直面していた問題点を見抜いていた。彼には染織造形がこれからゆくべき道が、おぼろげながら見えていたに違いない。作家たちがしのぎを削るローザンヌにおいて小名木氏が高く評価されたのは、欧米作家と同じ地平に立ってタペストリーの問題点に対して深く考えを巡らせる一方で、それらとは文脈を異にする日本の藁文化を掘り起こし、イスラムやアンデスなどの染織文化を取捨選択しながら取り込んで、斬新な造形へ昇華させたからであろう。

小名木氏は欧米作家と異なる文化的出自をもつ自分自身を、欧米の染織の歴史的展開の最先端に位置づけることができた第一世代の人となった。小名木氏がローザンヌ出品の先鞭をつけた後、多くの日本人作家がその後を追うように海外のファイバーアート展に出品していった。小名木氏は日本の若い染織作家たちに向けて、新しい世界の扉を開いたのである。

【謝辞】 御多忙の中、インタビューに丁寧に答えて下さった小名木陽一氏、小名木氏を御紹介下さり、ファイ

バーアート等に関して様々な御助言を下さった川嶋啓子氏に、心から御礼申し上げます。

【附記】本稿はJSPS 科研費 17K02319 の助成を受けて実施したインタビューにもとづいている。拙稿の紙面版に誤記が見つかったため、電子版（本稿）ではそれらを訂正した。

註

- 1 綴織に関しては、以下を参照。Dorothy Burnham, *Warp and Weft* (Tronto: Royal Ontario Museum, 1980) p.144. 綾織などを用いる場合もあるが、大半の場合は平織を用いる。
- 2 アートスペース虹『Onagi: The Works of Yoichi Onagi』2002、p.58。
- 3 同書参照。
- 4 S.K. Lothrop, W.F. Foshag, and Joy Mahler, *Pre-Columbian Art: Robert Woods Bliss Collection* (Phaidon Press, 1957) color plate CXLVIII, CXLIX, CL, CLV.
- 5 *Ibid.*, color plate CXLVIII, CXLIX, CL.
- 6 ローザンヌ・ビエンナーレに関しては以下を参照。Giselle Cotton and Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art: The Lausanne Biennials 1962-1995* (Milan: Skira, 2017); 金子賢治「国際ローザンヌ・タペストリー・ビエンナーレの基礎概念と工芸的造形」『民族芸術』No.4, 1998, pp.127-140. 日本人のローザンヌへの出品に関しては以下を参照。Keiko Kawashima "Japan: Powerful Harmony," *From Tapestry to Fiber Art: The Lausanne Biennials 1962-1995* (Milan: Skira, 2017) pp.187-199.
- 7 エルシ・ジョク、マグダレーナ・アバカノヴィッチ、ヤゴダ・ブイチが立体作品を出品した。
- 8 11回展は「空間と繊維」、12回展は「繊維の彫刻」、13回展は「壁への賞賛」というテーマが設定された。
- 9 外館和子「構造を織りなすかたち - 小名木陽一の織史 -」『染織 a』6月号、2007、p.43。
- 10 Cotton and Junet, *op.cit.*, p.43.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*, p.46.
- 13 アチック・ミュージアムに関しては、以下を参照。中村たかを『日本の労働着 - アチックミュージアムコレクション』源流社、1988、pp.31-36。

【インタビュー資料】

小名木陽一氏 2020年10月12日

京都市の小名木氏の自宅にて

インタビュアー：吉田雅子

書き起こし：吉田雅子

吉田：小名木先生はいろいろな作品を作っていらっしゃるんですが、例えば初期の物を拝見しているとプリコロソビアンのもを参照されたりしています。海外の動向や作品に何か御関心があったのでしょうか。

小名木：海外のことはあんまり知らなくて、唯一僕が龍村にいた時、第1回のビエンナーレが62年。外務省から電話がかかってきて僕が出向いて行ったら、その時は（ビエンナーレに）川島さんしか出していなかった。それで龍村さんも出してくださいと外務省から言われた。その時はまだ審査するような状態ではなく、とにかく第1回はオービソンとかボーヴェとか織物工場が出していて、ピカソとか、ブラックとか、そういう大きな作品が出展されていた。美術館の天井まで大体4mから6mくらいあります。そこの上までいく、20平米くらいの大きさのものが出ている。僕は見てないですよ、図録で見るとそういうものだった。そういうものは織物工場でしか織れないです。次のビエンナーレには龍村さん是非出して下さいと招聘された。パリの日本大使館の大使からの招聘状が龍村宛に来ていて、それを渡された。その時にその図録も一緒に来た。それが1962年、ちょうどオリンピックの前の前の年ですよ。僕はそれを見て、すごいなと思った。外来文化、織物を初めて知ったのは、それですよ。

工場が出すものではなく、個人が作っていて、その時アバカノヴィッチの作が出ていたんです。その幅は2mくらい、高さは4mくらいか、それだったら一人で織れる。一人で織れるのはせいぜい2m幅くらい、10mといたら数名が分担しないと織れない。だから、オービソンとかボーヴェとか大きな工場で作られたもの。それまでは織り師と絵師とに分かれていた。だから言ってみれば、織り師は画家より階級が下なんですよ、画家の方が上でね、織り師は画家の言う通りにやらなければいけない。それをジャンリュルサがそうじゃないんだと、織物の特徴があるカルトンでなければならぬということをやったんだろうと思う。織方向の縦線というのは、織物で非常に難しいんです。横は簡単です。リュルサの作品はそういうものが織りやすいように描かれている。画家が描いた下絵というものは、必ずしも織物に適しているわけではない。

リュルサを知ったのは、その時ですよ。その後すぐ亡く

なってしまうから。ピエール・ポーリーという人と二人でビエンナーレを始めたんです。ところがその後相次いで、63年か64年くらいに二人とも亡くなってしまった。だから第2回はトリエンナーレ（3年目）になった。62年に始まって、ビエンナーレだから偶数月にならなきゃいけない。ところがそこで開催が奇数年になって、最後まで奇数年になったんです。僕が出したのは第6回、第8回、第10回の3回。

吉田：小名木先生はリュルサの作品をどう思われますか

小名木：リュルサの作品はあんまりよく知らない。人の作品はあまり見ないから。

吉田：ローザンヌビエンナーレに出して、ローザンヌから吸収したものはどんなことですか。

小名木：僕は人の作品はあまり見ないので、吸収したと言えるかどうか、、、。アバカノヴィッチと親しくなった。彼女がビエンナーレを壊したようなものです。第6回の際に、僕の作品の横に彼女の太いロープが来て、第2室から始まって、階段を登ってきて、僕の作品の横を通過して、中庭のところを這い上がって、窓を突き抜けて、そして池の上に黒い大蛇のおかれて、何だこれかと思った。僕は気に入らなくて、学芸員におい何とかしろと文句を言った。ちょうど僕の作品が逆光になってしまった、窓際だったから。それでライトをつけてほしいと言った。それを見て笑っている女性がいた。それがアバカノヴィッチだった。それで後でパーティの時に、「なかなかいいインスタレーションになったね。」と彼女が僕に言った。彼女は既に織物の限界というものを自分の作品で提示した。だから影響を受けたというのは、まさにそれくらいかな。要するに他はみな平面のタペストリーで、壁面を覆っている。彼女自身も最初は壁面なんですよ。それから「アバカン」で平面から立体化していった。今にして思うと、その時すでにアバカノヴィッチはビエンナーレの限界を知っていたんですよ。みんな「U字症候群」（U字型を描くような形態）のようだった。織物を立体的に見せようと思うと、大小いろいろあるけど、みなU字型になっていった。彼女はすでに第4回の際にそういうことを予測していた。それから始まってファイバーアートというのは第7回8回9回、世界中に出てきた。織物を立体的に見せようと思うと、当時はそれ（U字型）しかない。

僕の場合は、影響を受けたということは、そういうことかな。あるいは、影響を受けたと言うよりは、反発したと思う。

1980年の後半くらいか、ファイバーアートがもてはやされて日本の大学の美術学科の中にファイバーアート科も作られた。でもこれは一過性のもんです。それから1990年代ぐらいには、「織の造形」「woven sculpture」とか、そういう名称がついていた。それから、その前に「woven forms」というのがあった。woven forms というのに影響を受けたかどうかはよくわからないが、、、。1963年だか4年か、オリンピックと同じ頃、ニューヨークのミュージアム・オブ・モダンクラフトで開かれた5人展。龍村が建築雑誌のドムスを会社でとっていて、それを見た。龍村の資料室に入って、これ、変なのがあると。その名称が「woven forms」。5人の女性の展覧会で、シエラ・ヒックスなどが出品していた。ヒックスは大学の専攻が考古学で、その実習などでメキシコだったかアンデスだったかをやらされたんです。そこで原住民に教えてもらって、腰機で小さなものを織っている写真がある。それで織物のめり込んだとか、かじったとか、、、。ヒックスはピエンナーレでアバカノヴィッチと同じようにもてはやされた一人です。

吉田：小名木先生がアンデスのものを始められたのは、どういう経緯ですか？

小名木：龍村の時代に宿直がまわってくるんです。月に2、3回。最初はいやだったけど、みんな嫌がるけど、僕はひきうけてやった。何をするかというと、僕は資料室に入る。英語やフランス語は読めないけれど、辞書を持って行って、、、。その時はコピーなんてありませんから、必要な所を全部書き写して。最初に僕を引きつけたのは、ロバート・ブリス・コレクションという大きな本。そのコレクションの写真を見て、その時はインカとか全然知らなくて、世の中でもあまり知られてなくて、これに惹きつけられてやりだした。会社を辞めてから、アンデスのものをやり始めた。

吉田：こういうものはシエラ・ヒックスがやっていたアンデスのものとは全く関係がないんでしょうか。それとは関係なく、龍村の時に本で御覧になったんですね。

小名木：古代のもの、以前のものに惹きつけられる。こういうものはそういう力を持っているんです。

吉田：アメリカの中にアンデスの組織を勉強しながらファイバーアートをやる人がいましたが、それと小名木先生はまったく関係がなかったけど、同時代にやったということですか？

小名木：というより、このアンデスの人たちは僕らとは兄弟なんです。ベーリング海峡を渡らなかったか、渡ったかの違い。ベーリング海峡を渡って行って、2万年の歩みだったか、、、。要するに、アフリカのあたりで人類が発生し、最初木の上にはいたのが地上に降りて来て、歩行を初めて、地中海に出て行って、地中海まで出て行って、それから聖書にあるじゃないですか、東の方に行って、、、。

吉田：古い文化にそもそも強いご興味があって、それで資料室の中で本を御覧になって、そしてこういうものに出会われたんですね。

小名木：ロバート・ブリス・コレクションは、現在ワシントンのテキスタイル・ミュージアムのコレクションに入っている。龍村の宿直の時にインカの織物もそうだし、その中にジャンリュルサのものもあって、それを見ていた。

吉田：他に、資料室で御覧になって興味を持った外国のものはありますか？

小名木：あそこにはそんなにたくさんはなくて、バイエユのタベストリー（実際には刺繍）もでていた。これは自分一人でバイエユまで行って、実際に見てきた。日本で出版されている『インカの染織』という大きな本も2冊ほどあって、カネボウのコレクション、それからエジプトのものもありました。

吉田：そういうものを御覧になりながら、古い文化の染織に興味をもたれたんですね。

小名木：若い時に龍村に随分お世話になって、勉強しました。

吉田：どちらかというと、インカとかコプトとかそういうものにご興味があるようですが、日本でも綴織が作られていました。たとえば祇園祭のものとか。小名木先生は日本のものにはご興味なかったんでしょうか？ 日本のものとか、中国のものとかは？

小名木：あまり知らないですよ、まず第一に知識がなくて。中将姫の「当麻曼荼羅」、あれを写真でちょっと見たくらいです。あれは綴織かどうか組織的にははっきり分からないですが。あれが7-8世紀のもの。古いものとしてはその辺でしょうね。日本では綴織というのはそんなに織っていないでしょう、西陣でも。

吉田：日本では江戸後期に一部で織っていたんですが、...。今私がこうして調べるといくつか出てきます。でも調べたから出てきたのであって、一般の人には日本で織っていたということがあまりわからなかったのかも知れませんね。

小名木：外来文化というと、織物自身ももう外来文化ですよ。ただ日本古来の技術というのに、アンギンというのがある。あれは日本古来のもの。あれは細かくてとても大変。細かい小さな石（錘）がたくさん出土した。大学の先生がその発掘に関わっていた。繊維はみんな腐って出てこないが、石が2個ずつ出土する。紐を巻きつけやすい石を探したんでしょうね。長かったら巻きつけづらい、だから小判型のような南京豆みたいな形の石を選んでいて。それが発掘調査の時、2個ずつ発掘される。それが今のアンギンではなかろうかということが論文で発表されていました。最近まで越後の方でそれ（アンギン）をやっている人がいました。

吉田：もし小名木先生が伝統的日本の染織と聞いたら、どんなものを思い浮かべられますか？

小名木：一般的に言えば、やはり着物を思い浮かべる。森口邦彦氏の展覧会を見たが、彼の作品は論理学のようだ。着物という発表の場そのものが限られているけれども、そういう制約の中で力いっぱい論理を貫いている。

吉田：日本の伝統的染織がもし着物だとすると、そういう日本のものの良さは何だと思われますか？海外ではいろんなものがありますが、日本のものはそれらに比べてどんなところが良いですか？

小名木：日本のものは海外のものを引っぱってきて、うまくそれを使っている。それこそ、受容と変容、それから展開です。言葉でもそうですよ。「今日は」「お元気ですか」という。「今日」「元気」は漢字です。間に挟まっている「てにをは」は日本語かなと思うけど、これだって朝鮮語と関係がある。イントネーションもね。百済、任那のあたりの人たちが追われて日本に来ているんでしょうね。

吉田：もともとは絵画をしていらっしゃいましたが、ある時点から綴織を織られ始めた。どうやって誰から綴織のやり方を習われたのですか？

小名木：若い時芝居をやりたくて劇団に入ったり、音楽をやったりした。でも、自分よりも凄いやつがいっぱい

いることに気がついた。その後大学を卒業して、絵描きになろうと思って、展覧会をしたりグループ展に出したりしたんだけど、やっぱりうまいやつはうまいんですよ。その当時はもうパリじゃなくて、ニューヨークだった。その時は東京ですら就職が困難で、京都にいるのでは全然だめなんですよ。それで東京に出て行って、都の教育委員会の試験を受けた。でも受験者が何千人もいて、京都での顔見知りもみんな受験に来ていて難しかった。それで東京に出ることも果たせず、ニューヨークに行くことも果たせず、悶々としていた。ぶらぶらして京都国立博物館に行って、そこで出会ったのが「中東の染織」という展覧会だった。戦後すぐだから博物館もお金なくて、日本の所蔵家から借りてきたものを集めて展示していた。それを見たのは11月の午後4時か5時頃で、斜めから日が差してきて、それはカーペットだった。その色は今まで見ていた色と全然違う。今まではパーミリオンドとか、絵の具を塗りたくった色しかみていない。でも、キャンパスの上の顔料の塗りたくった色じゃなくて、物そのものの色だった。この色はすごいと思った。

たまたまその時に、百貨店だったかで龍村の織物の展覧会をやっていました。これもすごいなと思って見たら、龍村と書いてある。家に帰って電話帳で調べてみたら、たくさん龍村という関連会社があって、これはすごい会社だと思った。それでよく遊びに行く日本画家の先生、松平さんに、「龍村さんはすごいね。」と言ってみたら、「よく知っていますよ。」とおっしゃった。それだったらすぐ紹介状を書いてあげると言ってくれた。それから一週間もたたないうちに龍村織物美術研究所の所長をしていた二代目の龍村平蔵さん、龍村謙さんのところに会いに行った。「それでは来年の1月から出ておいで。」と言われた。それで龍村に行くようになった。それで昭和34年の1月から6年間、龍村にいました。

吉田：龍村さんは紋織物が中心の会社ですね。でも小名木先生は綴織をなさいました。どうして紋織物ではなくて綴織をされたのですか？

小名木：インカの織物と出会ったので綴織を始めた。ジャカードとか、紋織は装置が大変なんです、一人ではできない。前の話に戻るが、外務省で龍村さんこの次はビエンナーレに出してくださいと言われて。ビエンナーレの図録を見ると、これは工場が出すものではなく、個人が出すものだと思った。龍村の時は東京勤務で、オリンピックの前の前の年くらいで、タクシーに乗っても動かないし、銀座の都電も動かないし、辛うじて地下鉄にのるといった状態。こんな喧噪の中にも仕方ないと思った。京都に帰って、綴織を織ろうと思った。目標はローザン

ヌに出すこと。広いスペースの中に自分で織ったものを展示したいと思った。小さい作品は練習です。大ききの制限があって、小さいものはだめだったんです。10平米以上でないといけない。10平米は2mx5mで、これなら1年かければ一人でも織れる。

吉田：どうして平面から立体に立ち上がったのでしょうか、どうして絵画や彫刻ではなく染織で行ったのでしょうか

小名木：初期の作品は結構織目が細い。大きい作を作ろうと思うと、目が細かいと大変で間に合わない。そこで倍の粗さにした。これをやっている時に、思い出したエピソードがある。僕は以前龍村の時タペストリーの部門にいた。織る仕事ではなく、建築の設計者やクライアントのところに行って龍村のことを説明し、今計画している会館や劇場の緞帳や、ホテルのロビーのタペストリーにいかがですかという、営業の仕事だった。過去の色々な写真、たとえばプリンスホテルの実施写真、ホテルオークラの実施写真などを先方に見せた。初代の龍村平蔵氏はあれだけの業績があるので、赤坂離宮の仕事など、皇室関係の仕事もやっていた。「龍村です。」と言って、僕らのような20代の若者が行っても、みなさん丁寧に扱って下さった。

そんな時に、建築家の先生がホテルのロビーの壁掛を発注した。「製織状況を見に行く。」とその先生が言うので、京都の龍村工場を案内した。織かけの壁掛けを見ると、それは織り目が粗かった。彼は所長の龍村謙さんの先輩で、「龍村君、ちょっとこれは粗すぎるよ。」と言った。謙さんは「いやいや、これが織物らしいのです。」と言った。結局最後に謙さんがちょっと細かくすることで、折り合いがついた。その時のやりとりを、僕は思い出した。斜めの線は、織目が細かいと直線だが、粗くすると階段のようになる。粗くすると、もっと迫力が出て生き生きすることに気がついたので、織り目を粗くした。そうしたら、もっと粗くしたいと思った。粗い方が実際には難しいんです。細かいとちょっとぐらい間違っても形になる。粗いと、一つ間違えると、とても目立つ。面積にすると4倍ぐらい。

もっと粗いもの言えば、日本には「むしろ」があるじゃないですか。そこで藁の資料館を山陰から越中越後、日本海側を北上して東海岸を下って、20カ所くらい見て回った。「文部省資料館」というところが昔東京にあった。渋沢敬三のアチック（天井）・ミュージアムが閉館して、そのコレクションが「文部省資料館」に入っていた。学芸員の中村たかをさんが、収蔵庫からいろいろなものを出してくれて、その中に巨大な「ばんどり」があった。

「ばんどり」というのは、背中あてのこと。背負子（しょいこ）が背中に直接当たると痛いので、背中に当たらないように丸く編んだパットのようなものをつける。そうすると荷物を背負っても、背負子が直接体に食い込まない。中村さんは僕に論文をいろいろ送って下さり、このコレクションは最終的に大阪の民族学博物館に入り、中村さんも民博に移られた。

吉田：ばんどりとか、そういう藁で作ったものを見て、それを糸で作ってみようと思われたのですね。

小名木：そう、藁で作った帽子があるでしょ、ああいうやり方なんです。経糸が中心から放射状に出ている。藁の作品は、雪ぼっち、藁靴、草鞋（わらじ）もそうですが、最初から立体で作られているんです。普通は平面に織られて、裁断して、縫製して、立体にする。ところが藁の仕事は最初から立体で、帽子も放射状に整経されている。きっかけは織物を粗くしたいということで、藁を見に行った。その結果できたものは、こういう立体物だった。

吉田：これは一つの日本の生活文化ですね。

小名木：縫製しなくてできてしまうんです。僕の中で「日本的な」と言われると、藁の技法、それが日本的なもの。そうすると自然に、立体になってしまう。

吉田：綴織から織を始めても、次第に綴織から離れて違う方向に行かれる作家さんが多いと思います。綴織の場合は、一枚の布を平面的に織って、最後にそれらを縫製して立体にするというプロセスを通常とります。綴織にもし問題点が何かあるとするならば、小名木先生はそれは平面的なものしか織れないということだと思われたのでしょうか？どうやって綴織の問題点を乗り越えようと思われたのでしょうか？

小名木：私の作品は立体ではあるけれども、組織は綴織です。必然的にこれが出てきたわけであって、最初から立体を作ろうと思っていたわけではない。でも結果的に、立体になっていったのです。外来文化の影響に関して僕の中で何かあるとすれば、それはいわば反発くらいなものですよ。今思うと、僕は反発ばかりしてきたと思う。

吉田：先ほどのお話で、日本には「あんぎん」があり、そういったものの原形が藁の文化だった。これは日本の根本的な生活文化ですね。

小名木：もっと古いのはざるや籠の編組品ですが、発掘してもあまり出てこない。かつては藁で衣も住もまかなっていた時代があった。稲が来ないと藁は作れないから、農耕が始まって以降のことだろうと思います。

吉田：小名木先生は胸とか手とか内臓とか、人間の体の一部を綴織で作られました。それはどうしてですか

小名木：自分の手を物差しで測りながら、それを10倍の大きさにして作った。袋状だから、これらを作りました。藁靴もそうだし、藁ぼっちという藁の帽子もそうだし、手袋もそう、みんな袋なんです。人間も全部袋じゃないですか。そこで手から足へ、あるいは内臓へ作り始めた。

吉田：そして次に袋状の有機的な人間の身体の形から、さらに円柱や台形など幾何学的な単純な形に移られました。それはどうしてですか？

小名木：それこそ外来文化の受容ですかね。一つには、僕の美術史（同時代の美術の主要な流れを小名木氏はこう表現された）はアンフォルメルで終わっているんです。アンフォルメルが1950年代に日本にやってきた。そういうのを見ていたら織れないから、そこから十数年は美術の流れとは関係をもたず、コツコツやっていた。美術界とは没交渉で、やっていた。

1980年に京都芸術短期大学から来てくれと言われて、そこで教えるようになった。大学には現代美術のそうそうたる人たちがいて、夜は一緒に酒を飲んだり、展示会を見に行ったりして、そこで初めて現代美術とつきあい始めた。井田照一の弟の井田彪、東京から客員で来ていた堀内正和など。彼らが使っているステンレスとか、アルミとかを見て、こういう世界があるんだと思った。それも自分で作るのではなく、図面を描いて、町工場に発注するんです。現代美術との接触が作品の流れを変えた。その感化を受けたというか、なるべく単純な形態でやってみようと思った。「自立の試み」というのは、そういうことなんです。

吉田：井田彪氏、堀内正和氏などは、欧米の現代美術にふれてそれらと歩みを共にしていたと思いますが、それでは小名木先生はこれらの日本の作家を通して欧米の現代美術にふれながら制作し始めたということでしょうか？

小名木：その当時は、ミニマルアートのドナルド・ジャッドや、アンソニー・カロ、カルダーなどがいた。大学には清水九兵衛さんなどがいた。彫刻はみな上に立ち上

がっていくのに、九兵衛さんの須磨の作品は、地を這うような、重力に馴染む形をしている。そういう作品を見て影響を受けて、地面に寝そべるような作品を作ったこともある。

吉田：今度はヨーロッパ的なアメリカ的な現代美術を吸収して、新たな造形を追求していかれたのですね。

小名木：外来文化の受容と言えば、その亜流になるか、反発するか、反発できずに狂い死ぬか。明治以降、優秀な人たちがパリに行き、そして帰ってきて、日本の現実となれあって大学の教授になったり、どこかの団体の会長になったり、やがて芸術員会員になったり、、、。そういう人たちがいる一方、いかに受容と反発を繰り返し、そしてどれだけ優秀な人間が死んでいったことか。このことに対して心が痛む。外国文化の受容という、僕はそういうことが一番先に頭に浮かび、胸に突き刺さる。

吉田：外国のものを日本に持ち帰ってきて、それがそのまま素晴らしいものであるかのようにして美術界の中枢に立つ人たちがいる。でもそのような人たちの仕事は、小名木先生の目から御覧になると、本当のクリエイションじゃない。本当のクリエイションとは、自分の中でもがき苦しみながら、様々な形で吸収し、展開し、反発しながら、それを飲み込みながら、創造していく。それが重要なことだということですね。

小名木：外来文化と聞くと、まず、美術館、博物館、みんな外来文化の出先機関といえるのではないのでしょうか。そこで働いている学芸員、館長などは、そういうところで学んだ人たちだったりします。明治以降これで3代目、4代目、5代目くらいになっているのでしょうか。前の人たちから、すでに外来文化を吸収している。だから今の研究者はみな、それが外来文化だなんて気がつかない。グローバル・スタンダードなんて今言っているけれど、教育こそが外来文化でしょう。数学から、語学はもちろんだし、芸術学も外来文化ですよ。

吉田：そういうものが混沌として自分たちが作られているということに、今はなかなか気づかなくなっているということですね。

小名木：みなさんはもう当たり前になってしまっているけど、こういう研究によって、是非そういうことに気づいていただきたいと思います。

吉田：大変貴重なお言葉をお聞かせいただき、大変あり

ありがとうございました。長い時間インタビューにお答えいただき、感謝申し上げます。