

2002年4月27日 鼎談

福住 まずフジの写真をはじめたきっかけは？ 又、針金のフジを風景にいれたのは、なぜ？

八田 この国では、子どもからオジイちゃん おばあちゃんにいたるまで、山のフジの形体としては、みんな知ってる。そこにまつわる諸々のことは色々あるでしょうが、一応、形体だけにこだわってはじめた。写真の中に針金フジを入れたのは、ほとんど初めての外国への旅で、やっぱり恥ずかしかった、風光明媚な景色にカメラを向けるのは-----。でも、針金フジをその間に入れるとその恥ずかしさが失せた。

ドロ-イングも学生の頃は、墨汁と割りばしを持って国内を旅しながら描いていたが、その後描くことと作ることを避けるようになり、外国への船旅に出た折、何か一つだけでも旅の証を残したくなり、時間の許す限り着いた所が目的地として5分でも描いてみようということから始めたのが、90年だった。それ以来10年間の集大成として昨年ル-マニアのブラショフで展覧会をもった。

高島 フジに入る前は、そういうシンボリズムとか誰でも知ってる形体とかとは、無縁のところから美術作業を始めたでしょ？物質とか知覚とか状態とかいわゆる「モノ派」(*注)と相つながらるような共有する価値観をもって作業が成されてた面があったでしょ？

誰でも知ってるというフジの形体をとりだすもう一つの大きなきっかけとは？

H やっぱり、いわゆるそれまでの一般の人が見て身近じゃないという問題が私にはあった。

T そういう反省がね----ずっとあった？

H 只、一般の人が形体として分かる。「だからどうなんだ！」ということも、同時にあった。(* * *1)

F 逆に富士山のもっている通俗性とかシンボリズムといった日本的なものとの結びつきをオチャラ化すというかハッタ・スタイルの一部かも知れないが、そういったものを現代美術の文脈にそういう通俗的な形体を引きずり込むという事があったわけでしょ？

H ----ん。マ、それはあるよ。

篠田 よく分かんないけどハッタの仕事というのは、わりと身近なものなんだよね・身近な空間というか例えばフジが出る前は、空間のへりとかコ-ナ-とかそういうものを使ってマ、いけば何でも無いという処になにか視覚的なしなやかさをするといったものだったよね。今フジを通俗的と云っちゃうと、又ちょっと違うかもしれないが、形としては共通のものがあるよね。我々見慣れているある種のアイコンみたいな形で誰が見ても上が三つに割れてるということで、皆が知ってる形という事があるんだろうけど----。割と僕もよく使うんだけど、さりげないというコトバ。

さりげない仕掛けというのが、当時の現代美術の文脈の中にすんなりとはいってん

じゃないかなって思う。 その頃見ていた時は、「何故これが美術なのか？」

って云う感じで、僕なんかはそこからしか美術運動にかかわれなかった。そういうかたちで、視覚すなわち自分の「見る」ということが馴らされていくという課題があったわけだが、ハッタの仕事はミニマル(*注)とも少し違うが、成るべく手をかけていかないということと、その場のモノというアド・ホックというか、わりと身近な、日常的なもの例えば口-プであるとか、針金とかも、そういうところに彼が作品にする発端というものをあえて求めているような気がしていた。

成るべく手をかけていかないということは、ま、メディアといえればメディアだけど、それ自体はいわゆる絵画や彫刻のオ-ソドックスな形での素材ではない。そういう部分はハッタに限らず現代美術というか、僕が少なくともかわり始めた頃にはもおすでに当たり前のものとしてあった。むしろそういうコンテキストみたいな部分と、ハッタジュンも同じコンテキストの中に置かれているとおもうんだが、その作家がハッタフジとしてそのワクからワクの中なのか、それとも関係の中でフジをみつけたり、(彼が使う)コトバの部分があると思うが、彼独自のやり口とかそういったものを先ずマナ板にのせたいのだが-----。

T ハッタ独特のスタンスが仕事の中に埋め込まれていたことは想像できるのだが、東京ビエンナ-レ(*注)とかの物質なんかからはかなり遠い形で線描的なフジの輪郭線が出てきた。そのへんのつながりがどうしても分からなくて、さっきはきいてみた。「どうしてフジをえらんだのか？」って。

皆が知っている形という以外に、そういう輪郭線を引っぱってきたことは、『人間と物質』展(*注と同じ)みたいなものの深刻さから云えばかなりポップな輪郭を引っぱってきたわけだから、その距離は非常にあるわけだ。それはやはりアド・ホックとはいえ何かそこにはある重大なきっかけになる内面的なものがあつたはずだ。

勿論それは、60年代後半・70年前後に現れたものに対する反省、しかしその反省をフジの輪郭的なラインで乗り越えようとしたのか、それとも単なるアンチだけなのか。風景に対して、例えば風光明媚に対して写真を撮るのが恥ずかしいという、アンチ風景みたいなもので出てきたんだけど----そのへんの大きなモチベーションの変わり方というものは、どうしても気になるし、きいておきたい。(* * *2)

- H 一つには、それまでのものは斜めということに非常にこだわっていた。ハスに。
- F 構える？
- H それはコトバのニュアンスとして色々に使ってもらっていいんだが、要するに正面じゃなくて斜め。今でもそうだけ斜めが好きだ。それが、フジの裾野に移行した。ということが多分にある。上の部分も入れていわゆるマウント・フジの形なんだけれども、裾野の部分はやっぱり斜めなんで---モチベーションとしての一番の部分は
それだね、斜めからフジという名の裾野の部分。
「これでもふじか」だったわけで---
- T そのハス、斜めというのは最初というか、あまり自意識のなかったころからそういうものへのこだわりがあったの？それとも意識的なものなの？
- H それは私の幼児期の育ち方に一因があると思う。京都で生まれて京都で育った私だけど、どうも周りの子とは違った、ねじれた育ち方しかしてこなかった様に思われる。というのはどうも京都の子どもとしては育って来なかったのじゃないだろうかそれには、色々な原因があると思うが、例えば子どもの頃からズ・体がデカイ割りにそのズ・体で勝負したくないという-----相撲が好きだったけど、琴ヶ浜とか、岩風とか、いわゆるもぐり込んだり、まわしを切ったり、内掛けをしたり、立会いがズルかったりする力士が好きだった。勿論最初からそうだったわけではなく、大柄で正攻法一気の突っ張りで若き横綱になった、ソップ型の典型千代の山が好きだった時期の後ののはなしだが、プロ野球でも、山椒は小粒でもピリリと辛いといわれた阪神タイガースの名ショウト吉田ではなく、大型新人の巨人ジャイアンツの広岡が好きだった。遊撃手は、小柄で機敏な選手というそれまでの常識をくつがえした彼も、名ショウト・ストップという斜めのポジションだった。
力道山とシャブ兄弟のレスリングの対決では、街頭テレビでも、ひそかにシャブ兄弟の方を応援してたりした。皆が向いてる方向じゃないところに常に気持ちは向いていた。
- S ああ、天邪鬼なんだ。
斜めなんていうと、線とかの関係では云えても、実際には人間の感覚的なものと、表している美術の行為では、斜めというのは非常に物理的なことだよ。
- T そうなんだよね、絵でいうと造形的な原理なんだよ。
- S つまり、対角線であるとか、それは勿論ハッタの小さかった頃の意識みたいなものとダブらせていくという事があってもいいのかも知れないけど、その時に斜めというのは最初のドラマといってもいいんだが、小さい頃の感覚というのが特別な形で動いていっちゃうことはあるんじゃないかな？
- T (70年代初期の作品写真をみて) 画廊空間というかオブンなスペースもあるけれど、下に置いたりぶら下げたりする状態にこだわってるが、そのへんのスタンスとラインとしてのフジ斜めの問題としてのものとの関係が、どうも余りよく納得できない。アンチ・シンボルというかシンボリズムと逆のことをやってるんだよね、
70年前後に。
- H だからフジを出しても、私はシンボルとは思ってない。フジ=シンボルということに統一認識されることに対するアンチでもある。
- F 単純な意味で云って、少なくとも日本人がハの字を見ればフジサンを認識することは誰でもやるんであって、そういう意味でのシンボル性というのはあると思うね。
それは一種の記号として作用するという意味で、それを反転させるというか、斜めとか裾野が---おそらく。名前もハッタのハ(***3)も関係してくると思うが、それは一種の個人的なモチベーションであってそれを反転させるというか、いきなり結論めいてしまうけれども、日本人の中では一種のアイロニカルな線によるフジサンが通用するという、皆に認識を共有できるということがあるけれど、外国にもっていった場合は、ちょっとニュアンスが違って日本のフジサンという認識が皆さんもてるかどうか知らないが、あなたが云った、恥ずかしさというもの。ピクチャレスクなものをどこかで壊したいという気持ちが働いている。
それも個人的なモチベーションといえどもモチベーションなんだけど、そういうものがあって、一種の反転意識みたいなものがフジサンの場合も、梱包材の発泡スチロールのネガティブな型を、ま、反転させて、表にあらわしてきたというアイロニカルな側面をフジサンにも共通のものを感じるわけだ。
- S むしろ彼の場合、僕らがこういったコトバで解釈していくものすらをも、せせら笑う部分がひょっとしてあるかと思う。つまり、そういう理由づけ云々を、ま、理由はあるんだらうけれど。---見つけてるんだよね、何かをね、やっぱり---。さっきの発泡スチロールの話なんかも、「あ、これ使える」とかフジの針金も「これは何とかなる」といった具合に---その「何とかなる」というのが、具体的に彼を誘発させてやってる行為として出てきちゃうんだけれども、それを彼が全部説明すれば云いかといえ、「そんなもの！」っていうかどう

か分からないが、そんなものとは云わないまでも、説明しきれない部分が多分にあって、その説明できなさ、しきれなさみたいところが、若しかするとハッタの術中に嵌ってしまうんじゃないかな？

どうだろうか？そういうことでやっていくと----

F 後が続かない。ハハハ・・

S じゃ論点を変えよう。

この前(2001・1)にはツ・リズムというはなしがでてたよね。あれ、もう少し云わなきゃいけないと思っていたが、今日あらためてハッタの去年の海外での個展のビデオを見てより強く感じたんだけど、旅というのは我々にとっては非日常的な形で、あくまでも旅っていうある種別な時空間で、また帰ってくるところがあるというイメージもってるんだが、けれどもハッタの場合は、場所によっては年に数ヶ月行っているというように、多分、旅という風にわれわれが短い期間の中で云っているのとはチョット違ったものを自分の中に抱え込まざるを得ないという事があるんじゃないかなって、気がしている。

紀行文というのが文学に於いては---あるじゃない。日本に限らないかもしれないが紀行文というのは僕に言わせると、書くために旅をするという気がするわけだ。

だいたい作家、ものを作る人間は、取材旅行というじゃないの、それは普段自分が日常にいて、遠路そこから違うところで見聞きすることによって何か刺激を受け、それを自分の一つの反応としてやっていくという

ところが、---多分あるよね？それで、写ルンですでも何でもいいんだけど、カメラは日本人の一つの持ち物として定評があるんだが---、だから最初にフジの針金細工をああいう異郷の地に置いて写真を撮るという

のは、恥ずかしさをさけるってハッタは云ったけど、僕に云わせれば旅の恥はかき捨てっていうコトバとは裏腹な“フジ探し”って言うかね、今日そんな感じをまた受けたんだよ。

“探す”っていう時に、フジに対する批評というか我々が持ってるそういうものを、もう一度どうこうする

という風にまで云うかどうか分からないが、只ポップとしてという言葉が出たのはやっぱりそういうことなんじゃないかなって思うんだが----

T 多分ツ・リズムというのは僕が出した言葉なんだけれど、本来は世界時刻表で有名なトマス・クックが最初に団体旅行を考えたんだよね。その頃は、勿論余り良い意味じゃなくて---トマス・クックは当時酒で身体をこわしてダメになっちゃう人たちがいてその酒を断つ苦しみ代わりに旅行をしていこうという独特な考えがあって、しかし、そういう団体旅行としての、マ、ある種の批判的な意味を含めたツ・リズムじゃないよ。やっぱりそういうんじゃないで、むしろハッタの場合は、“追放された人”という意味での旅行者----

F エッ！？

T ようするに、ま、例えば日本の国内から追放されたというイメージだよ、勿論。

自らが、追放された人として期していく。

その人が、日本のシンボルともいえるフジの形を持って行って、違う異郷の場所で即興的にフジの裾広がりのようなものを出して、自分が追放されたある種のシンボリズムというものを客体化する、或いは批評的なある種のシンボルにしていく-----ってものを、-----マ、ちょっと感じた。

H 写真とフジの関係で云えば、海外での写真に針金フジを入れたのは、90年からと云ったが、実はそれ以前80年代に既成のカレンダー-なんか少し手を加えたもので、“突然のフジ”というのがあった。大体一、二月の写真が富士山で、三、四月が桜と相場が決まってる。その、お定まりフジの稜線にミシン目を入れて、そこで切り取って下の桜を出すといたものだった。

S やっぱり突然なんだね

F 一貫して、さっき通俗性と云ったけれど言葉を換えて云うならステレオ・タイプというか類型的なものを素材に引き込んで、さっきは反転と、かなり大袈裟に云ったけれど「ずらし」というその処の面白さっていうのが見られるんだよね。

H 「ずらし」とか「はぐらかし」とか---

F 「はぐらかし」というと、いかにもハッタ的であるけれど----

H ハッターみたい？

そのへんは、さっき云った子どもの頃の相撲の「手」と同じで正統じゃないというか---まっとうじゃない。

F 正統なものを扱いながら正統じゃないんだよ！

だからドロ・イングだってデッサンだって、全くクラシックな古典的な方法論でしょ？その展開の仕方。パッチワ・クみたいな感じで継ぎ足していくみたいな一種の無限定性があるとはいえ、「描く」というのは全く基本的な行為なんであって、そこにも或る「ずらし」をあえて持ち込んでいるといえる気がするね。

- S 写真をあれだけやったという事が逆にドロ - イングにいったんじゃないかと僕なんか勝手に思うんだけど、そういうことはないのかな？
僕なんか海外へ行くと、写真をパシパシ撮っちゃうんだけど、帰って来て現像したのを見ると写真って意外と残らないんだよね、記憶に。
その点ドロ - イングって、その場にとどまって5分でも10分でも描くというのは、そこでモノを見ている時間が圧倒的に違う。
今、福住さんが云ったように確かに「ずらし」っていう形もあるし、まっとうなものを、今敢えてやるというような文脈における整理の仕方もあるけれど、そこはもう一つ、やはり写真をやったから逆に出てきたかな？という勝手な思いがあるんだがどうだろうか？
僕は自分で絵なんか描かないんだけど、旅先でスケッチブックに描いている人がいるのを見ると、つい覗き込んでしまうもね。そこにそれだけとどまって絵を描ける時間なんて、我々みたいなツ - リストにはそんな時間無いもんね、一発写真撮れば動いちゃうみたいだ---
- F アノ、ちょっとききたいんだけど、向こうに行っていていわゆる日曜画家的に描いてる人は、結構いるの？アマチュアにしる何にしる---街頭で。
- H パリのモンマルトルとかああいう処以外には殆ど見かけたことはない。日本には多いが---。(* * * 4)だから私が描いていると「なんだらう？」って先ず子どもが寄ってくる。子どもが寄って来、大人が寄って来する。だからその寄って来方の早い遅いがその土地の文化のパロメ - タ - みたいに思う。
- F 街頭芸人みたいなドロ - イング・コミュニケーションの人として-----そういう意識はあるわけでしょう？本人も。
- H ま、「何だらう」という感じで見ているが、私にはあんまり無い。
- F 無い？
- H 前回の鼎談の中でも、パフォ - マンス(*)的と云われたが、そう云われればそうかなって
いう程度のものでしかない。只、私は、自分では線を引いてるって云い方をしてるから---絵を描いてるとい
う以前に。
そのあたりは、パフォ - マンス的だってことになるのかなとは思う。
- F さっきのツ - リズムということで云うと、ツ - リズムというのはアナタにとってツ - リズムなんであって、貴方の作品を見る人間にとっては、別に---、結果としての絵には世界の風景が出てきているけれど、何でも無い。
ストリ - ト・ア - チストという側面が描いている時にあるわけでしょ？
- H 私自身には無い。
- F いやいや見る人にとっては---アナタにとってはツ - リズムであるかもしれないけど。
- H 私はツ - リズムとも何とも思っていないよ。
- F アナタアナタって云ってるのは、作家にとってはということだが。
- S 一応線を引いてるといっても、引かれてるものは風景というか自分が目で見てるものとの対応があるわけだよ
ね、やっぱりそれは外に出て、場所を選んで、描いてる時単純に斜めの線を引いてるわけじゃないだろうし
当然そこで目にしてる現実みたいなものがあると思う。それは我々から見れば、さっきも福住さんが云った
ように写生というか、或る意味で古風な表現として見えちゃうことがあるといえばそうなんだが、さっき云
いたかったのは、写真が現実を捉えるかどうかって話は別個にしても、写真という形で現実、実際レンズの
眼を通して記憶にとどめていくのと、自分の眼を介して、もうひとつ非常に素朴な形である紙の上に置いて
いくというのは、具体的な自分のかかわりとしては大きな差があるんじゃないか？
(72 活躍する僕たち展 の作品写真を参考に) こういう形で云うと、或る場所の「なぞり」ってあるじゃ
ない？与えられた空間の中の梁とか壁とか床とか使って、そこにひとつの正にイリュ - ジョンというか、写
真見てもそうなんだけど、結局さっき云ったアド・ホックな意味でも現実の「なぞり」というのが今回写真
からむしろドロ - イングというものに移っていくもうひとつの要素と云えるんじゃないだろうか？---ま、「な
ぞり」の手法は以前からハツタにはあったが、発泡スチロ - ルの型の稜線をなぞっていくといった作品もそ
うなんだが、そういう「なぞり」を型の凹凸感から、もっとよりかかるべき現実の風景の中にもとめていっ
たのかなと思うが、
そうすると、ホントはもう「なぞり」じゃないよね。
- T 「なぞり」のラインを入れたとたんに、これまでの日常的な風景なりモノが違って見える。針金フジを写真の
中に入れるのも、いわゆる発泡スチロ - ルにラインを付けるのも、或る種、通じてるわけだ。

H チョット質問だけど、アド・ホックって何？

S 手みじかなものを代用して

F 即応、即席的に

T その場で応用して、その場に合わせる

S 前回のル・マニアでの個展の時ハッタが書いた文章の中にもあったが、自動焦点カメラを使ってフィックスして、もう写っているかどうか分からないよというわりとノン・シャランな形でとにかく云っちゃう処ってあるじゃない、そういう部分ってあるんだよね。多分こういう写真、昔はあなたも一眼レフでちゃんと撮っていたと思うし、やっぱりそういう処で余分な力を入れない。旅するにはその方が楽なんだろうと思う。針金だって、そこで拾ったものでひょいひょいと作れちゃうし、すごく折れ易いから代用品としてその場その場でちがっていてもいい、必ずしも全く同じものでなくてもいいような或る種の好い加減さというか気軽さという、それがハッタの真骨頂でもあると思う。

まあ、どんどん云い出すとワルイコトバばかりが出てくるけれど、そのワルイコトバをもって、毀誉褒貶ということにしてもらいたい。

F 余り意味もてないんだよね。発泡スチロールが拾い物であるとか、素材のお手軽さとか、針金であるとか、作品の場合効果というか結果としては見えてくるけど、写真にしちゃえばそれが何であっても構わないみたいな処あるから。

S そうかね？！ああいう見せ方をさせれば---俺なんか---発泡スチロールなんて、工作材料として売ってるわけじゃない？それをニクロム線なんかで切るように、やっぱりそこにはさっき云ったように、形の問題になっちゃうけど、元々パッキングだよな？梱包としての、そこに出てくる形は或る製品なり商品なりを保護する為の形で、それは、彼が作ったわけでも何でもないんだけど、そこを見つけちゃうっていう作業だといえばそうなんで、やっぱり既存の発泡スチロールだという意味は強くあると思う。

F 云い方を換えれば、さっきステレオ・タイプといったけど、既製品の発想みたいなイメージとしての「フジの既製品」を使ってるといえるんじゃないか？

T 型ワクの型は、形（かたち）のかた(形)と元々語源的には同じなんですよ？

F だから同じことを繰り返すが、俺にとっての結論みたいなものになっちゃって申し分けないが、ハッタのやってる今の仕事は、型だと思ふの。型のこわし形（かた）だとか、ずらし形（かた）だとか、反転のし形（かた）とかというような感じがして---。風景写真の、全く名所的ないかにもこの国らしい所を撮って、ちょちょっとフジサンを入れて異化すると云えば大袈裟だけど、ずらしてしまうみたいな、そういうところにかなり本質的な部分があるんじゃないかという気がしていて、----最近私も、型というものの見直しの必要性を感じているんだが-----。

S ハッタのやってるのは、雌型なんだな。雄型というのは自分で造り出すもので、その雄型を取り囲むものとして雌型ができちゃうんだ。だから彼がさっき云った琴ヶ浜とか岩風といった正攻法でない相撲取りの取り口は、実は型だよな。

T ネガだ。

S ま、ネガとっていいかどうか分からないけど、その人の特性の技術だよな。だって、伝家の宝刀だもの、琴ヶ浜の内掛けは。で、それが決まる時の気持良さってあるよね。

T それが決まったところが形（かたち）なんだ。

S そうか！

H 今の雌型の話は面白いね。もう少し違うコトバで云うと受身の型と云ってもいいの？

S だからこれ、またまたヤバイ話になるかも知れないが、彼、自分自身のズ・体に賭けたくないって云ったけど、このむくつけき居丈夫がそういう反応を持っちゃうのは、俺なんて勿体無いなんて思う。

F そういう反応ってどういう？

S つまり自分に対する自己解析でしょ！それは。

F え？何て云ったの？

S 「俺はカラダにうったえたくない」って---

H ま、美学だよナ

T 瞬間芸（*注）も型だよ。

S そうか！じゃ、時間芸（*注）は？

T やっぱり軽に対して重でしょ？或る限られた時間をその作品の内容に埋め込まれているというのが時間芸だとすると、瞬間芸ってやっぱり受けの型だよな。

そう見ていくと、制度というコトバもあるけれど、しゃっちょこ張った大芸術としての制度性に対する受の型みたいなものというのがあろうね。

前回から引き継いだキ - ワ - ドとして、ここに意識とか、肉体というコトバも出てるが、その時にはどちらにも交わらない立場だよ。

F 意味がもうひとつ良く分からない。

T 意識とか肉体という重々しいあり方とはどちらとも結びつかないんじゃないかな？ハッタの仕事は。

F でも非常に素朴にデッサン描くのは、写生するのは快感なんですよ？愉しいわけなんですよ？作家にとっては。

S 射精は快感だなんて---そんなコト云うの？

T へへへ---

F 俺が？

S ウン

F そお？

S 字がだって---あなた、そこはっきりしなくちゃ。

F アハハハ--- あわててアレすると---、俺はよく知らないけれどドロ - イングはみんな建物でも何でもあんなに有機的な格好とかグニャグニャしてくるわけ？

やっぱりあなたのスタイルでしょ？--一種の。

T あんまりグニャグニャしてないじゃない。

F グニャグニャしてるよね？ あれ、枠の制限、例えば紙の大きさの制限とかがあって縮こませるとかそんなことって余り無いの？

S いや、どうやったって、福住さんが描いてもグニャグニャするよ。

T グニャグニャしてないじゃない。

S ウ - ンしてないって思うけど、彼が云いたいのは多分もっと、アイソトメトリック的（*注）なこうスウ - ット建築的な線---

F いわゆる写生じゃなくて、いわゆる----

H 建築のパ - ス画みたいな？

F ウンいわゆる写生にはなっていないというか----

T 写生だと思うけどね。

F いやいやそれが凝縮した---何かチョット話がずれるけどね、紙の大きさが、それが無限に繋ぎ合わせる可能性をもっているながら、尚且つ、描く時には、これ一般論かもしれないが一種凝縮させて、無意識的にしるゆがんでくるというわけじゃないんだよね？

H そういう意識はほとんど無い。

F 鉛筆を走らせていればそうになってしまう---

H そうそうそう

F オ - ガニック（有機的）な動きであると----。

S だけど線というのも単純な方法であるとは思うけど何かを選ばないと描けない訳でしょ？

H それ以外のものを全部捨てるから、そこだけが残ってくるわけだよ。

S そうだよ、それを眼の中で選んでやってる訳だよ。そういう事で言うと、最初彼が世界各地をまわっているいろいろな場所に行った時も、結局地球一周の（既成の）船に乗って、それが泊まってる間の行ける範囲の中でしか動いてないんだよ。その意味では、傍らで出たとこ勝負、見付ける勝負というのがあるのと、もうひとつは、アルルの跳ね橋を見たいとか、オシフィエンチム（アウシュビッツ）に行ったりとか、だからそういうところで、同じ旅というかフジ探しをしてる時にもやっぱり歴史というものをどこかで参照しようという意識があって、---ま、手帖で連載してもらった時（*注）にも、編集部側で文章と組み合わせるといふ形を提案したことによって、彼は多分、文字の為のという勉強というか、その写真のためにその場所についてのコトバによる説明というかそういったものをつけてる作業が傍らにあって---そういうことで言えば、文字と写真や絵はどうしたって乖離しちゃう部分があつてね。

H 乖離って？

S 反発しちゃうってコト。つまり、どこでもいい場所じゃなくなってくるといふことがあるんじゃないかなってコト。とある寄港地のどこかで降りてそこで写真を撮る、絵を描くという事以外に、名所・観光地・歴史的な場所、ここは或る意味では観光地なんだけど、そうでない所での作業、私的な場所との組み合わせ、両方あるんじゃないの？

F しつこく自説に拘わっちゃって反復するけれど、ハッタが好んでやるコトバ遊び的な文章も、一種のステレ

オ・タイプな型なんだよね。自分のオリジナリティ - とか独創性を出そうというんじゃなくて、コトバやフレ - ズの組み合わせで個人的なモチベ - ションの代用にしちゃってる。恥ずかしがり屋の多感症とでも言うべき---

S その恥ずかしさが、人を笑わせる型になってるわけだよね、つまり自嘲が他嘲を呼び起こし---

T ダジャレを---

S ダジャレというか地口を連発する。これ又、福住さんが云うところの多感なのかも知れないけれど、僕はもう、“これでもかふじ これでもふじか”って、そういうのを聞かされると---人間が単純だから----。彼の音の問題もそうなんだ。ハッタは自分の個展でも結構、音を流してるがその音も日本の童謡に近いものであったり、文部省唱歌だったり、それは正に我々に植え付けられた型みたいなものなんだ。音の型。

F コンテンポラリー - ・ミュ - ジックじゃないね、少なくとも。

S つまり目算があるとも思えないが、その組み合わせはあるんだよな。実際に飾ってるもの（作品）との直接的な関連は無いんだよね。でも、ないんだけど---そこでなんかになるという---気楽なんだけど、結構選んでるんだよな、その気楽さを。

余りズシンとはこさせない配慮があって---

F 恥ずかしさがあって？

S だから逆に云うと、批判の方も空振っちゃうんだよな。こういうタイプの作家というのは。

T だって作品そのものが批評性をもってる。

S そうか！

F やっぱりステレオ・タイプの一種の典型みたいな感じで、日本人を演じようとしたところがあるんじゃないの？

だけどサブ的なものたる？あの音は---

S サプリミナル効果か！

F 八八八---

H 次の川崎と世田谷での二箇所の個展でも音・音曲になるけど、----使おうと思ってる。

それは決してサブ的なものとしてではなく、展覧会のひとつの要素として既成の音楽を使うということだが。

S それは彼のやり口だし、ずっと音をやってきた（美術以前に軽音楽をやっていた）ことに一因すると思う。そういったものと、---或いは静謐な何の音も無い時間、単純にモノと対面して、人が動いて、というものに対する彼自身の恥ずかしさの気遣いなのかも知れないが、それは傑出したアミュ - ズメント（娯楽・楽しみ）として、我々の中ではハッタ式といわれて、別にあってもそれは---それでいいじゃないか と。

H 展覧会場を舞台だとすると、音があってもいいじゃないか。

例えば展覧会場がデパ - トだったりすると、他の売り場の諸々の音を遮断するかのように、弱いボリュームで差しさわりの無いクラシック音楽（日本画の場合はそういうことも無いが）なんかを流していることが多い。

それをもう少し意図的な音を、私が選んで流すということなんだが。

S ああ、バックグラウンドね

F うん、B・G・Mだ。

S これも既成の型といえば型でしょ？やっぱりそれこそ「ずらし」なんだろうな。

F やっぱり恥ずかしさで云えば---

S 何でそんなに恥ずかしいんだろうな？

F いや、つまりドロ - イングであれ何であれ即興的に描いたものであれ、美術館で一応壁に、そういう制度の中に置かれると、見る者も凝視せざるを得ないわけだよ。

それは多分、作家であるハッタにとっては恥ずかしいことで、ここで「ずらし」として音楽を入れなくっちゃとてもいたたまれないとか---そんなコトない？

B・G・Mでも流れていると救われるとか---

S 誰が？

F 作家がだよ！

S ああ、作家がね。

F 一種の恥ずかしさの---だよ。

T でも、音楽が流れると普段流れないから、現実的な意識が舞い戻るでしょ？

普通の日常空間のようにして。

S ウンそうそうそう日常みたいなものがね。

F ああいいこと云う。にもかかわらず、その音楽がもってる歴史的ななんか変な、多分彼の使い口だから必ず

しもコンテンポラリー - なものじゃないような気がする。

それはもうひとつ、現実でありながら過去性みたいなものもあるといった---それは何なんだろうね？ノスタルジ - なのかな？-----やっぱり知ってるってことだろうね大体が---。知ってる知らない----というのは-----

H 美術手帖の針金フジ写真の連載の文章表現の中で一番最初に書いたのが、その「知ってる」ということで、スズキシゲオがカミオカリュウタロウと似ているという書き出しで始めた。フジも、知ってる人にとっては云々-----。

そこがさっき、「何故？フジの形体を？」と聞かれた理由だと思う。だから、基本的には「はぐらかし」の要素があってもそれが全面だったら、この鼎談すら成り立たない訳で-----。

S 八八八---そりゃないよな。

F やっぱり芸術にしておきたい処があるんだよ---ま！ま！いいけどいいけど。

はぐらかしになっちゃうとダメなんだよ----自己破滅になっちゃうから、作品行為が。

T 誰もが知ってる形だと、見る時に神秘的なアンタッチャブルな空間じゃなくて、誰もが参加できるよね。そういう交通関係としてはかなり融通が利く仕事だと思う。

要するに床の間に飾った大切な絵を目の前の現実さらしていくという、そういう意識であって、単にはぐらかしだけではない。

H 去年のハナシの中で云うと、80年代に入ってすぐに蒲田でやった個展に、“レベルが裾野を担えるか？”というタイトルでやったことがあるっていったけれど、さっきの斜めのフジのスロ - プと頂上のこととしても、それは決してはぐらかしなんかではない。例えば、『俗界富士』という写真集の中で、作者の写真家・藤原新

也がコメントを寄せていて、「富士の単独峰は、俗からずっと立ち上がっている」といっている。

S ああ、段々崇高な処まで行っちゃうのか。

H マ、雲の上までね。

S 成る程、下の方はちがうのか。

H そういう意味じゃ、今、高島氏が云った床の間的なものというのがそれだとしたら、それを引きずりおろすということは、裾野になってくるわけだよ。

T そうだよな。

S それで、いうところの結界(*)になるわけか？

F 結界ってよく意味がわからない。

T 世俗の世界と聖なる世界との境界のこと？

H いやいや、そういうことだけでなく、例えば呑み屋の暖簾だって結界なんだ。

T ああ、こっちとあっちとの断絶の-----

H 閉ざしてるだけじゃなくて、---

S 融通ができる？

T 閉じつつ開く？

H いや、そればかりじゃないみたい。例えば、茶庭で跳び石の上に紐で結わかれた大き目の石が置いてある、それも結界なんだよね。「ここから先は入らないで！」という無言の約束事がそこには込められている。それもひとつの型だよな。

F で、それがどこでどう、あなたの作品とつながるの？

H 針金フジを風景の前に置いているのは、ひとつの結界であると----

T 針金の場合はタテのスクリ - ンとしての結界を示すの？

H 緩やかな結界、行き来のできる結界だよな、視覚的に。

例えば、紙でフジの形をつくって風景の一部を閉ざしちゃうのとはちがって、針金の場合はアウトラインだけでしょ？

F (キ - ワ - ドを見て)「全体」と「部分」「つなぎ」と「分割」というのはおそらくデッサンのことだろうけれども、僕は単純に、まさに身体性として描いていくうちに眼がひろがっていくごく自然な動きにのっとった形が紙というひとつの限定された四角い領域を段々越えていくものだと思って、特にそれを部分とか分割とかいう意識でとらえないんだけど、それはさっきの床の間的なア - トを逸脱したものとして-----でもそれを云っちゃうとちょっと恥ずかしい処がある。

S どうして恥ずかしいの？

F いや~でも、そういうもんだと-----八八八八八八。

物理的な紙の空間の広がりやの限定とか、日没になったからもうこの辺でよそうやという時間的な限定はある

かも知れないが、作家はあらかじめこの風景を切り取ろうという、中心的なものはあるかも知れないけど、そういう意識は余り無くて、つまりコンポジション、構図みたいなものの捉え方というものは、それほど即興的に描く場合は意識してないと思ったんだが、だから、マ普通のコトバで云っちゃえば描いてるうちにこ
うなっちゃいましたという風にネ-----何を云ってるんだらうね？

S / T 八八八八-----

*****略*****

- S 結局ハツタの仕事って、俺たちの言説が出ないって仕事だね。
T 少なくとも論理的な言説を拒否するような仕事だから---。
H それは大事なことだよな、コトバ化する時に。
T いやそれは大事なんだが、それをゼロから高校生あたりに分かるように噛み砕いてもう一回やるのは難しいぞって-----そういう話だ。
H 言説にならないってわけ？
T いやいや言説的論理性を常に拒否するような仕事だから----
H それは最初からいわれてるよね、だから、誰にもまともに書かれた事は無い。
F 美術の制度とそこから逸脱する部分との、ボ - ダ - 線上に常にあるような処があるから。
S だって、あなたのを連載する時に昔からのマンガのタッチで描いたものを見せてもらったことがあるんだが、つくづく上手いなアと思う。そういう事を高校生ぐらいまでは平気でやってたと思うんだよな、それが、ああいう様な現代美術とかの文脈

に入っちゃうと、描線の問題ではなくなってきた。というのは----大学に入ってから教育というものがあったんでしょ？
H いや、教育っていうより風潮だね。
F やっぱり時代の限界みたいなものがあるよな。時代精神の限界みたいな、村上隆みたいにアッケラカンと突っ走ることはいできないし----。
H 余り知らないけど、彼だって時代のものでしょ？
T 時代の限界性があって、それと作品にはその時代を超えるものもあるわけ。どこかにそれを見つけていくことも大事なんだな。
H 時代に乗るっていうのは何も作品行為だけじゃなくてもある。
S でも俺なんかやっぱり手帖に入ってからだもん、あんなわけの分からないコトと付き合ったのは。
F どういう事を云ってるわけ？
S 現代美術！だって俺、みずゑだったらやれると思ったもの。
H アツ！手帖は訳わかんなかったの？
S わけ分かんないよな。丁度この人（福住氏）が編集長だったけど、そういう勉強全然やってなかったから----。
H 編集長の人格疑った？
S いやそうじゃなくて
T ポッシュとかベラスケスとかそういうのはやったんだよね。
S そうそうそう、それでいきなり画廊（*注）を歩けといわれて---丁度同じ世代が出てくる時だったよね。
T そうね
F 俺なんか砂に水がしみこむように-----なんて云っちゃうけど、年齢的には読売アンデパンダン展なんか知っていてもおかしくないんだけど。
T 63年で終わりだった。読売アンパンは。
S 見ていてもおかしくなかった、もっと先走っていれば。でも俺は---。
F 当時はボケ - ッとしていてそんな世界があるとは知らなかったから。
S 二科展とかは知っていたけど、残念ながら、だってそんなレベルだもん高校時代は。
F そんなもの全然知らなかったよ、現代美術なんて。
S だって現代美術なんてなかったんだもん。

H でも読売アンパンを当時現代美術とは云ってなかったでしょ？
S いや現代美術だよ、要するに現代美術ジャ - ナルというのがあって---
T 毎日の国際美術展の初期の日本美術展はいつから？
H 読売アンデパンダン展は、アンデパンダン(*注)という名称はあったけれども現代美術というジャンル化は----

T 前衛美術。
H そうそう前衛だ。現代美術ということになったのはかなり後のコトだと思う。
S ジャ - ナリズムがつくったコトバだよな。
T 読売アンパン、何故中止になったか聞いたことある？
F いや無い。やっぱり手に余ったんじゃないの？まあ、付き合いきれないよという感じで。
T 俺が云いたいのは 63年ぐらいに銀座で流行ったみゆき族ってのが、路上でタバコなんかふかしたり、チャラチャラしてると、道交法か風俗法、ナントカ法で捕まった事があった。オリンピックとの関係でじゃないのかな？と思うが、何か全体的なオリンピックに向けた国の法規制・風俗系のがあったんじゃないの？
H それを逆手にとって「衛生」ならいいんじゃないかってハイレッド・センタ - が、銀座の路上で今でいうパフォ - マンス、当時はハプニングとも云ってなかったが、“清掃行為”を行なったんだよね。
T いわゆる汚い、訳のわからない連中がオリンピックを前にやっちゃいけないという事になったんだろうね。
F やっぱり読売新聞がこういうものを主催してちゃという事は考えられるよね。
H 国家行事の真っ只中でそういう、恥部をね。
F 恥部だよ！
T 国家のレベルで云うと、そう思ったんじゃないの？

F だけどハッタもいわゆる業界的な観客じゃなくて、普通の人間に見てもらいたいということ意識し始めたのは昔からそうじゃなくて、後のことでしょ？
H いや、かなり早いよ。私は京都で発表を始めたんだが、ジャ - ナリズムが集まる東京でやってる奴らなんて、一旗揚げようってのばっかりだから、一旗組なんて云ってバカにしていたぐらいだから----そのアンチがあって、東京に出てきた私は同族に思われなくなかって、しばらくは京都でばかり発表していた。マ、京都も美術ジャ - ナリスティックなことでは引けを取らないが---。(* * * 5)
S でも自分たちの仕事としては、己は“活躍する”とか“すっかりダメ”とか後はアンパン(京都)か。
H それはうんと初めの頃だよ。その後は、「点展」があったけど、殆ど大勢では何ほどもやってない。

* * * * * 完 * * * * *

(*注1) 「モノ派」

1960年代末から70年代前半にかけて、石、鉄、木塊などの即物感の強い物体を、多くの場合は床置きで「ぼっそと」提示した一群の作家たちをさす。『現代用語の基礎知識2002』より抜粋

1960年代後半から70年代にかけて活躍した日本の前衛的芸術家の一群を指す。土、石、木、鉄、布などの素材を手付かずのまま、物質そのものとして展示することで「もの」そのものの世界を表現しようとした。『imidas2002』より抜粋

(*注2) 「ミニマル・アート」[minimal art]

1960年代半ばのアメリカに台頭した、作品から主観的、感情的な表現を極限にまで排除した美術の動向。平面の作家ではストライプのパターンを規則的に反復し、キャンバスの外形もそのパターンに合わせて切り揃えてしまったステラ、ほぼ単一色で画面を塗りこめるマーデン、立体の作家では正方形の金属プレートをタイルのように床に並べるアンドレ、同形の箱を等間隔で配列したジャッドらがいる。彼らの主要な方向は基準となる単位を一定の秩序に従って繰り返すという極めて禁欲的なものだが、それは絵画・彫刻の伝統的

な規範を退け、一切のイリュージョンなき物体を提示するためであったといつてよい。色彩や形態はもはや造形的な要素ではなく、単なるメディウム（素材、媒体）の属性にすぎないものへと還元されてしまっているのである。
『現代用語の基礎知識 2002』より

「最小限の芸術」の意味。1960年代アメリカで展開された芸術運動。絵画彫刻の構成要素である色彩や形態をできるだけ簡素にし、製作者の痕跡も極力残さずに、要素そのものを際立たせようとする芸術。作家はドナルド・ジャッドやソル・ルウィットなど。
『imidas 2002』より

（*注3） 東京ビエンナーレ

「第10回日本国際美術展」（東京都美術館。毎日新聞社など共催）のこと。
1970年、大阪万博で日本中が国をあげてのお祭りムード一色の中、二ヶ月遅れて東京で開催された。ヴェネツィア、サンパウロ、パリなど、名だたる国際ビエンナーレ展が「ナショナリズムを前提としたオリンピック方式」や「権威主義の受賞制度」「商業主義」などを、当時のステューデント・パワーによって攻撃され、よたよたした事例をふまえ、美術評論家、中原佑介にコミッショナーを委嘱。その責任においてテーマ（「人間と物質」）と国内外の招待作家40人（海外は27人）を決定した。そのうえで国別展示や受賞制度を廃し、テーマ性をもつ企画展で従来の路線を一掃、新規巻き直しをはかろうというねらいだった。30歳代の若者が中心だったが、いずれも人間とそれを取り巻く物質との関係、としての現実世界を認識し直そう ということに関心をもつ作家達。「西洋近代」への反乱の結果の美術だから、モダニズムまでの文脈のような、作家の胸奥にうかんだものをカンヴァスに表現するとか、量子力学的美術でよく使った、表現手段としての「オブジェ」などは眼中にない。その点「もの派」と共通するところがあるが、違いは「もの派」が「世界構造の開示」と称して、「もの」の示す即物的なありのままの様相をインスタレーションとして、ただ提示するのに対して、かれら「コンセプチュアル・アート」派は、「もの」と人間との関係を原理的に問いかけることに主眼を置いたものだった。

しかし、入場者は三万人弱（一日平均 1,497 人）。52年の「第一回展」の八万三千人に比べれば、約三分の一の寂しさだった。

主催者の毎日新聞が翌々年一月、「変容してやまない現代美術展が美術展という“容器”の中で開催が可能かどうか」「原点に返って考えたい。「所期の目的」は「果たしたので、新構想のための時間的余裕を」と「第十一回展」の休止を発表するに至った。

参照 『戦後美術展略史 1945-1990』 浅野敬一郎 著 / 求龍堂 刊

（*注4） パフォーマンス / ハプニング [performance/happening]

パフォーマンスとは、本来は、上演、実演を意味する言葉だが、現代芸術の文脈では演劇、ダンスなどの既成のジャンルにはおさまらない、よりラディカルな身体的表現をさす。1950年代末に、あらん・カプローは観客をも参加させる偶然性の要素を取り入れたイベントを試み、それをハプニングと称した。

具体グループ（**）の初期の活動をハプニングの嚆矢として評価したのもカプローである。その後、ジョージ・マチューナスらを中心にさジャンルのアーティストが結集したグループ・フルクサスは街頭でのイベントなどを展開し、またそのメンバーの一人であったヨセフ・ボイスは部屋の中でコヨーテと暮らすといった独自のアニミズム的なパフォーマンスを行った。

『現代用語の基礎知識 2002』より抜粋

芸術家が身体を使って表現する方法。さらにそれによって生まれる芸術を指す。1970年代以降、音楽や演劇などさまざまな表現を用いて、鑑賞者の前で行われた。
『imidas 2002』より

（**）具体美術協会 1954（昭和29）年に、吉原治良をリーダーに結成された関西の前衛美術グループ。初期の中心メンバーは嶋本昭三、白髪一雄、田中敦子、金山明、元永定正らで、吉原の「人のやらないことをやれ」という方針のもと、野外や舞台を使った破天荒な活動は、環境芸術やハプニングの先駆と目されている。しかし本質的には画家の集団であり、足で描く白髪、絵具を詰めた瓶を投げつけて描く嶋本らの、激しい物質感と身体性を宿したタブローは、57年に来日したミシェル・タピエに高く評価され、タピエが唱導するアンフォルメル運動の中核に組み込まれることになった。62年には活動拠点となる「グタイピナコティカ」を大阪・中之島に開館。70年には大阪万博に参加。吉原の死で72年に解散したが、最近、初期具体の活動の独創性と質の高さが改めて注目され、内外で数多くの回顧展が開かれている。

『現代用語の基礎知識 2002』より

(*注5)(*6) 2001年 1月13日 鼎談+私 にて、八田発言

(*注7) アイソメトリック [isometric]

等尺性。 関節を一定の角度に保ち筋長を変化させない筋力発揮状態。

『現代用語の基礎知識 2002』より

「等しい大きさ(長さ、広さ、容積など)」の意味

『imidas 2002』より

(*注8) 後記、作家による“書もの etc” 参照

(*注9)

結界って、みなさんご存知ですか？

もともとは仏教から出た言葉で、修行のために特定の区域を区切ることです。

その聖域には、修行の妨げになるものは入れない。

つまり性俗の境界線です。

芸の世界にも結界はあります。

噺家さんが高座に上がり、座布団に坐ってお辞儀をする。その時、扇子を前に置きますね。

扇子を一本置くことで、寄席と高座はここで区切られていますよ、と示している。

噺家さんは扇子で結界を張るんです。

またお茶席に出かけた折、お座敷のどこかに竹とか石が置いてあったら、決してまたいじゃいけません。

あれも結界です。

気をつけて見れば、よく見かける。でもふだんは意識していない。

結界は日常のいたるところにあり、でもそれとは知らずに僕らは生きている。

無意識のうちにまたいでしまうこともある・・・

あるときは結界を踏み越えることで古い価値観が壊れ、新しいものが生まれる。

それが世の中を変えていく。

でも逆に、時代が変わっても触れてはいけない結界もある。

人間と結界の関係は、むずかしいものです。

結界 永六輔 著 マガジンハウス 刊 より抜粋

永六輔は、結界の定義をこのように述べているが、居酒屋やすし屋などの、暖簾(のれん)にみられる結界には、区切りという約束事と同時に、内と外をとり結ぶという意味もあるのだと、私は思う。

針金フジは、かすかな結界です。 と、同時に

針金フジは、フレキシブル(自在)な架け橋です。

(*注10) 当時かなりの数になっていた町の貸し画廊では、ベテランから若手までが毎週とっかえひっかえそれぞれの作品を展示して(行為を行って)いた。

ここで篠田氏は編集長の福住氏から「画廊を歩け」といわれたと云っているが、東京ではこの頃から『画廊廻り』という、妙なジャーナリスト用語が使われ出した。新聞社の社会部の『(警) サツ廻り』をマネたものなんだろうが、画廊で個展を開いている作家まで平気でこのコトバを使っているが、私は絶対に使わない。ジャーナリストや評論家に廻ってこられたんじゃたまらない。わざわざ来てもらいたいものだから。

(*注11) アンデパンダン [Independants 仏]

自由出品で、審査も受賞も行わない展覧会。フランスのサロン・アンデパンダン(Salon des Artistes Independants)は1884年以來の伝統を誇る。日本には、日本美術界主催「日本アンデパンダン展」〔1947(昭和27)年~〕、読売新聞社主催「日本(読売)アンデパンダン展」(1949~64年廃止)などがある。 『現代用語の基礎知識 2002』より

(* * * * 1)

去年も一昨年も、日本の夏を知らずに過ごしたせいではないが、今年の夏は二度も花火大会に出かけた。私などは昔ながらの尺玉に最も粋を感じるが、周りの若者たちの人気は、もっぱらコンピュータ制御のスターマインの連続打ち上げの方だ。その連発に時折加えて上げられる五色豆を散らしたようなトッピング花火に「カワイイ~!」と、黄色い歓声があちらこちらで上がる。マ、それはいいとして、いつ頃から出てきたの

だろうか？平面花火とでも云うべき具象系花火だ。尺玉やスターマインに無方向性に対して、はっきりと方向性をもって開花する花火だ。花火つくり職人の腕の見せ処としては分かる。方向性をもっているから、見ている側にその図柄がワカル様にうまく弾けてくれなければ、職人の苦心も水の泡、いや火の粉々だ。

「ア、サテッ あ、サテッ サテハナンキン 玉スダレ・・・」でもないが「オ目にトマレバ」「ドラEMON」「ミッキー」「ハート」「スマイル(ピース・マーク)」などと声がかかる。幼い子らの声が多いが、「カワイイ～！」の若い娘らも負けてない。

空中で弾ける打ち上げ花火ゆえ、円形からほど遠い形は技術的にはとてもムリだと思われるが、若しフジが打ち上げられ、それが見物の衆の「オ目にトマレバ」

「フジャ～！！」とでも声がかかるのだろうか？

(***2)

モチベーションで思い出したが、フジを選んだのは、そのおおらかさ故だ。勿論、酔った勢いにまかせてだが、夜半街なかで立ちションベンしようとする時なるべく、電柱の陰とか、物陰とか、とかく人目につかぬ陰を選んでやりがちだが、ひとつここは気を取り直して大邸宅の塀やビルの壁に立ち向かうと、自然に閉ざされた心は大きくなり、普段呑み屋の狭いトイレの便器の汚れをみづから噴出するナニでもって流し落とししたり、便器のしぶきの後始末をティッシュペーパーで拭い去ってしまう儀礼的(?)な生理癖から開放される。ここでの壁画はだんぜんフジに限る。

2回の鼎談+私の中でもマトモに応えなかったが、ここでもこんな応えだけでは、とても許されるものではないだろう。

矢張り、この変化は1974年から16年の教育公務員としての、教員生活を抜きにしてはありえない。今更コトバに出して云うのは、おこがましくもあり、口はばったい様だが、いわゆる「民主主義とは何か？」ということにずっと立ち向かう日々だった。

「公とは?」「私とは?」「一般とは?」「特殊とは?」「普遍とは?」「異端とは?」「大衆とは?」「通俗とは?」「個とは?」「個性とは?」「日常とは?」「非日常とは?」「自由とは?」「平等とは?」「差別とは?」等……………。

これらは、即ちこの国の中で「教育」がそうであったように西洋近代のあり様問題であった。

後年、美術の手帖の連載(94・9月号)の中で少し触れたことだが、“・・・分かるは切れる、分からないからこそ、分かち会えるはずのものなのに…………”と。

分かるが近代だとすれば、分からないは、前近代か？棲み分け、見分けと共生と。

その間、否それ以前のものも含めて私が世間に発表し、提示する「作品」は果たしてそれ(立ち向かうデッサン)に見合うものだろうか? 「どうか?」が私の心を動かした。と云っても決して過言ではない。

フジを選んだ最大の理由はこの国が決して単一民族国家ではないということに起因している。

フジに対する想いはその見た目の形の「美しさ」に収れんされることなく各人で異なるものであるはずだから…………

(***3)

ハッタの八が末広がり、それがフジの裾野の広がりにつながっているとは、岡本太郎ならずとも誰からもよく指摘されるところだが、私の誕生が若し5ヶ月早ければ『八紘一宇』の“紘”と名付けられ、“ヒロム”とか“ヒロシ”とかになっていたはずであった。ところが、敗戦後に生まれ出て、これからはインターナショナル・国際的という願いから“淳(JUN)”とネーミングされた。親のネガイとは、かくも時代の流れに従順な様である。

兎にも角にも、戦後の京都で社会的には“淳”として生きてきたが、私の内なる精神は“紘”が頑としてその領域を張っていた。

ついでに云うと、誕生後まもなく父親の仕事の関係で、ヨコハマの本牧で暮らすことになるのだが、付近は進駐軍相手のパンパン街で、出張で家を空ける事が多かった留守がちの父親不在のウチを寄った米兵が、オンリーの処と間違っただけで夜ごと戸を叩くことが度々あったらしい。その都度、乳飲み子の私を抱えて逃げ回ったとは母親の弁。小学校低学年ぐらまで、近所の年カサの男の子らから“合いの子”呼ばわりされていた私の容姿だったが、幼児の時はもともとずっと“ハーフ”に近い顔立ちで、米兵からも「お前の子か?」と何度も聞かれたと母は言う。

これも、私の育ちの大きな要素であろう。

(** * 4)

こう応えて後、気がついたが、いわゆる私の旅の大半は季節で云うと真冬と真夏が多く、西欧の西側で真冬に道端で何かを描いている人などいようはずが無く、真夏はどこでもヴァカンスとなる。だから、ここでの私のこたえは東側の夏に限ってのハナシである。又、熱帯アジアの道端にその類いがいるはずはなく、リゾートで私のようにあくせく描いているものも皆無だ。

(** * 5)

一旗組にはないその想いの大きさからから業界人脈へのけなげな働きかけがさまざまな局面で旺盛果敢なものだったが、ここで云々するのは野暮というもの。

過去の「中心」京都と今の「中心」東京という二極でしか生活したことの無い私などの感性は、その「中心」性をあえてはずしてみたところでもなお、片寄っているに違いない。(『あいだ』39 1999・3 発行 より抜粋)

とても、一旗組みを哄笑える立場ではない。新撰組の土地柄でもあるんだから。

若気の至りと、ご理解願いたい。少なくとも私にとっては、街の画廊でのいつも同じようなメンバーの集まりに、閉鎖的な業界(現代美術界)の特別の人脈に、いつしか生意気ながらも苦痛ばかりを覚えだしてきていた。

自分の個展の時でも二次会への大勢の流れからするとと抜けて、只一人で行きつけの呑み屋(そういう意味ではここも充分閉鎖的だが)の客となり、偶然隣り合わせた初対面の人との何気ない会話から、「若し、良かったら…」とおもむろに案内のピラを差し出したりするのが常だった。

そしてやはり教員時代のハナシで言えば、いやが応にも私が影響を与えてしまっている子どもたち(生徒)に、先ず見てもらいたかった。それは業界内でのヒエラルキー(?)や名声(?)で見せるのではなく、彼らが作品そのものに接してジカのリアクション、生の反応が欲しかったからである。

日ごろ、演劇や映画鑑賞・美術鑑賞を企画しては、教育的(?)感想文を書かせていた教師の反省として、だったが……

「地域」の子どもたち、そして親たち、子どもを取り巻く近親者たちへと広がり「地域」の呑み仲間たちにも、ぜひ見て欲しかった。

去年ルーマニア・ブラショフでの個展の時も、街中に手作りポスターを貼りまくり、小さな案内のピラを作って、行きつけのBARのマスターや、お客、食堂のオバチャンらに手渡した。広場では、ベンチにたたくむ年寄りや幼児を遊ばせる若い母親たち、学生らにもピラを渡しカタコトのルーマニア語で「見に来てね」と付け加えた。でも、一番来て欲しかったのは広場で何時間も描いている私のドローイングを真っ先に見に来て、熱心に見てる姿をドローイングの中に描きこんだ数人のロマ(ジプシー)の少年たちだったが、とても敷居の高いMUZEには近寄れなかつただろう。美術館が誰でも入れる場所になれるかどうかは、とても大切なことだけど、……ホントにそういう人たちに見てほしけりゃ、なぜ?広場で外でやらないのか?も……課題は残る。

この福住氏の普通の人間というコトバにふくまれているかどうか分からないが、私はこれまでずっと「障害」をもった人たちにも見に来てもらいたいと願っている。目で見ることが不自由な人たちに対しては特にその想いが強くある。

一時期立体としての発泡スチロールやロープ・針金・石などのモノには、当然それに触れてみるという事が可能だったが、果たして今回の写真やドローイングにも、この想いが通じるだろうか?

「障害」は老や幼とも繋がり、彼らがどれだけ長い時間私の「作品」を愉しんでくれるだろうか?私の作品に対する評価がここにある、このワクワクした気持ちはとても業界の人たち(?)に対しては無い。

この鼎談の中でも高島氏から私に対して、再三スタンスというコトバが出されていた。スタンスとは野球やゴルフでの球を打つ構えから、姿勢と訳されるが、この業界内での独特の使われ方として、“或る距離の取り方”というふうなコトバだと私は理解している。

教育の専門家といわれる人たちに対する私の大きな疑問は、又、現代美術という偏狭な世界の中でも生きている。

(*注1) インスタレーション [installation]

本来は据付け、設置の意味だが、美術では室内ややがいの大規模な仮設的造作に対して用いられる。シュヴィッタースのメルツ建築が先駆的な例だが、言葉自体は1970年代後半に一般化した。周囲の空間から切り離された台座の上で観賞される従来の彫刻に対して見る者に「空間」として体験させるような方法といってもよい。多くの場合、展示される場所の性格と積極的にかかわった造作が試みられる。

『現代用語の基礎知識 2002』より抜粋

絵画や彫刻、平面や立体というものではくくりきれない、空間全体を一つの作品として提示する表現方法で、鑑賞者はあらゆる角度から作品を鑑賞することになる。こうした展示方法は1960年代後半から生じ、70年代には定着した。大掛かりなものとして、時には、機械仕掛けによるもの、さらに絵画や彫刻を音や光を伴って演劇的に表現することもある。 『imidas2002』より

(*注2) ディストーション [distortion]

ゆがみ、ねじれ、歪曲 三省堂 コンサイス カタカナ語辞典 より

(*注3) コンセプチュアル・アート [conceptual art]

広義には言葉、写真、図面、パフォーマンスなど「可能なかぎり物質性を排除した経済的な手段」によって、概念を直接的に表そうとする傾向を指す。フルクサスの1960年代のイベントのなかですでにコンセプト・アートの語が用いられていたが、コンセプチュアル・アートの名称が一般化したのは、あらかじめ定められたプロセスで図形的なドロッキングやグリッド状の立体格子を制作した60年代後半のルウィットらによってである。一方デュシャンを起点とみなすコススはトトロジカル(同義反復的)な命題をそのまま写真やネオンの文字で表し、論理的立場からモダニズム芸術の極北ともいべき「芸術を定義する芸術」を探求しようとした。

『現代用語の基礎知識 2002』より抜粋

概念芸術と訳されることも。素材を使って物を作り上げることを目指すというよりも、作品を作るにあたって発想や考え方に重点を置いた「芸術とは何か」を問いたす芸術。1960年代のハプニングやパフォーマンスの理論を踏まえて、70年代に全盛期を迎えた。

『imidas2002』より

(*注4) アーティキュレーション [articulation<ラ articulus(関節)]

調音、言語音を発音するために音声器官を働かすこと。各音を明瞭に出すこと 各音をはっきり発音すること 三省堂 コンサイス カタカナ語辞典 より

ここでは、明確にすること、はっきりさせることの意味で使用。

(***1)

昨夏神戸をおとづれた際、さる画廊の主に自己紹介として姓名を告げ、これまでの発表した仕事をやっそこすっとこしどろもどろ説明しおわるかし終わらないうち、その主ひと言で曰く「インスタ系の作家ですか?」「私は八田家の人間でインスタ家ではありません」と、咄嗟にとりつくるのが精一杯の私だったので。

果たしてインスタ系のインスタがインスタントのそれじゃなくインスタレーションのそれと解るまでかなりの「時」がかかったのは云うまでもありません。「やっば、上方はエロ-すすんではりマンな-」と思ったりも致しました。

と同時に「パフォ系もアホ系もあるもんけえ」という信念をもつことだってできたのです。

(注A) (注B)

(注A) パフォ-マンス

(注B) ア ホ デ オ マ ス