

## 池田一さんインタビュー

インタビューした日／2004年1月30日

現在、台湾の高雄の「高雄国際コンテナアートフェスティバル」に出品中(2004年1月現在)。人が一日生活するのに必要な水は80リットルであるという計算をもとに、生き物にとって最も身近な「水」をテーマにした作品『80000リットルの水箱プロジェクト』。現在の池田さんのこのプロジェクトは今年5月、川口市で開かれる「Between ECO & EGO」という展覧会でも出品されます(2004年1月現在)。近年の作品はインスタレーションの要素が高いようですが、その基本的なコンセプトは、身体性やその自然とのコンタクトを重点においたパフォーマンスアートです。

1988年、ニューヨークのパフォーマンスアートの為のスペース、フランクリン・ファーンズに選ばれてのパフォーマンスの発表、1991年、サンパウロビエンナーレに出品。非常に印象的な作品で、高い評価をお受けになりました。現在、国内の様々な団体とのネットワークやプロジェクト、アジアの数カ国の国のアーティストとの共同活動も盛んです。インタビューでは、演劇をなさっていた70年代から転じて、パフォーマンスアーティストとして展開された80年代から90年代、様々な体験や出会いと作品の展開、時代、社会との関わりを、そして今後の日本の芸術の行方への御考えなどをおたずねしました。「パフォーマンスとしての表現は、何かを形作るというより、紐解くという行為に近い。自分の中にこんがらがっている謎。それがある時は平らに、ある時は丸く、さまざまなバランス感覚を保ちながら、紐解いていく。」

池田さんの言葉です。

池田：日本でパフォーマンスという言葉が頻繁に使われ始めたのは、意外と遅いのではないかと思います。実際は80年代に入ってからではないかという気がします。60年代の終わり頃は、ハプニングと言う言葉が中心でしたし、あるいはインターメディア的な、いろんなメディアを合わせてやろうという企画があったりしたと思うんですけど、パフォーマンスという言葉には至ってはいなかったと思います。

さて、今日、私自身のパフォーマンスを紹介するために、お見せするスライドも、日本でのパフォーマンス表現の夜明けと言っている、80年代くらいからのものです。ただ、一連のパフォーマンスを生むようになった背景が重要なので、それ以前に私の行っていた活動を、まずはお話することにします。

(『FLASH FLOAT FLOW』というタイトルのあるポスターを出す。3人のアーティストによる野外での作品の紹介ポスター) これは1969年に作ったポスターで、『F次元のプレイ F-dimensional Play』と呼んでいます。これがなぜパフォーマンスのきっかけかと言いますとですね。ちょうど60年代の終わり頃の日本の文化状況はアンダーグラウンド全盛期でして、いろんな実験的な前衛劇団などがありましたが、それらはいわゆるカウンターカルチャーなんですね、既成のものに対して戦う、ぶつかる。それらの活動の大半は、血なまぐさいというか、赤っぽい革命幻想っていうのかな、そんなイメージとどうもつながっていたんですね。私自身は、そういう血なまぐさい幻想には批判的で、普段の

生活と繋がっているような、境界が溶けて行くような表現志向が好きでした。それで、この『F 次元のプレイ』というのは、全部完結した形がないんですよ。浮いている、流れている、爆発しているという。左のは別の作家の作品ですが、海の上で爆発している（FLASH）作品。真ん中の私の作品は、『水平線なんてクソくらえ！ Non-horizontal Line』というタイトルで、200mの風船を海水浴場で浮かべて、ボートで海面を引き回して--。与えられた線引きと闘うより、自分たちで境界線を引いてしまえと。要するに、カウンターカルチャーみたいにアンチであるだけではだめなんではないか、既成の制度とか押し付けられたフレームといったものから逸脱した、つまり決まりきった形態に集約されていない、常に新しい方向へと流動している---そんな作品ばかりを集めた『FLOW WORK』と宣言は、高く評価されました。私の身体の中にある、身体的な枠組みを規定されるとか、境界線を引かれるといったことから、本能的にずれてしまう、そういう身体の傾きが、こんな場所から出来てきたんじゃないかと思っています。

#### ■マルチ・プレイ Multi-Play

それからこの頃、『マルチ・プレイ Multi Play』という、アンダーグラウンド全盛な中では、非常にユニークな演劇活動もやっていたね。発想の発端というのは、芝居の中で退場した役者が映像で出てくる、映像から消えた人が舞台に登場してくるといふ、映像と演劇をミックスした芝居をやるのではないかということだったんです。だんだん話を煮詰めてくると、実際は、舞台の裏が飛び出して見えているようなものですから、それでは裏側の空間も作っちゃえというので、結局同時に2つの劇場を作ることになったんです。お客さんは誘導されて入場してくるので、2つの劇場があることが始めはわからない。ところが、しばらくすると役者の振りや違う台詞が聞こえてくるんです。そのためには、台詞を2段、3段に分けて、2つの劇場用の台本を書きました。そのうち、突然バーンと真ん中の仕切りが開いて、向こう側にも観客がいるのに、びっくり。観客同志がにらめっこしてるみたいなことになる、なんせ目の前の空間が2倍に広がったんですから。そういう増殖する、新陳代謝する空間を、どんどん3つ、4つと増やして行けば、そうすれば、ある種の人間主導の都市空間のイメージが広がるのではないかと、考えたのです。当時としては、いろんな音楽とか衣装とか美術とかを統合したトータルシアター的な傾向が流行っていたのですが、私はそういう「トータル」という統合的で管理的な言葉に抵抗があって、嫌いでしたから、私自身の劇場の考え方は「ユニットシアター」、だと。ユニットがぶつかったり結合したりしながら劇的空間を広げて行こうと、その活動を『マルチ・プレイ』と呼んで、新宿を中心に展開していました。マルチ・プレイの第3回公演『仮象・殺人ゲーム』では、60~70人の役者や音楽家を入れてやりましたが、その時は場が沸騰しちゃって、最後まで筋書き通りいかないんですよ、芝居が終わりまでいかないんです、場が沸騰して・・・

山岡：場が沸騰するって、お客さんが沸騰するんですか？

池田：お客さんがマイクを持って、勝手に話を始めちゃうんです。『Next! Who are killed?』といういささか物騒なタイトルで、会場のあちこちで音楽の演奏

が煽っていたということもあったせいかな……。鈴木ヒロミツがやっていたモップスト、小杉武久さんらのタージ・マハール旅行団と、それに早稲田大学のバンドもいて……。観客の一人がマイクを持ってわーわー話しはじめるかと思うと、制作担当のスタッフまで喋りはじめる。それで、私が「さあ、みんな町へ行こう！」と叫ぶと、観客も連れ立って、新宿の町にパレードに出発ということになったわけです。

山岡：池田さんのおいくつだったんですか。

池田：1970年。33年も前ですか……。すごい前だね。20代後半かな。週刊誌には、赤軍派よりやんちゃな池田って書かれましてね。

山岡：場所はどこですか。

池田：新宿の四谷公会堂ってところでした。そのころはヒッピー文化が盛んで、どこまで広がっていくのかわからない開かれた空間に、憧れがあった時代だと思います。でも、実際は退屈しているわけじゃないですか。ファッションとか格好だけでなく、実際に解放感を体験する空間がここにあったわけです。4回公演やって、3回は最後まで行かなかったですね。

山岡：その最後までいかないということは予想していたんですか。

池田：いいえ。役者はおびえていました。台本どおり狂いなく進むことを願っているわけですから。でも、わたしは、良かったですね、場が沸騰した方が。そういう時代だったのかな。

塩原：私も多少記憶がありますが、夕方は、当時の新宿や池袋の、一般のサラリーマンの人もまっすぐ家に帰らないんです。何かが起こるかなとか、アジテーションがあれば集まって、そこからムーブメントが起きる....今でしたら、同僚と飲んで帰るだけでしょうが、そればかりでなくて、帰る前に、どこかのアジテーションに参加しようとしてなかなか帰らないんです。そういう時代でしたね。

池田：そういうことが、これから紹介するパフォーマンスの根底にはあるんですが、その前に、唯一私が後悔していることに、ちょっと触れておきたい。それは、たまたま紀伊国屋ホールで公演して、その勢いで、池袋にあった「シアターグリーン」で芝居をしたことなんですが、なんとなくこれをもって、演劇界に通用するのではなかろうかという欲が出たんですね……。今までは、自分の尺度で好きなことしかしてなかったし、逆に業界から外れることで、自分の表現のポジションを確認していたのに……。私が好むのは、日溜まりの演劇とか、生活と地続きな白昼の表現なんです。暗がりの中の表現は性に合わない。日溜まりで、全てがとろけるような空間、そういう強いイメージが常に頭にあって、いまだに。それが制度としての境界とか差別社会が溶解していくようなことにつながるのではないかと。卵が突如割れて新しい生命が誕生する瞬間を想定して「卵生の演劇」とか、いろんな形で提案してきましたが……。まあ、暗がりの文化に欲が出た、あの時は、唯一自分らしくない動きでした。

#### ■PASS から、演出家廃業宣言

今思うと、私もカウンターカルチャーの一部に組み込まれ、結局は制度が固まって行くのに作用しただけであって、私自身がやらんとしたことから逆に離

れていくような状況ではなかったのではないかと。たとえば、72人乗りの大型バスを一台買って、東海道バスシアターというのもやったんですよ。乗降り自由な、動く共同体というイメージが移動する感じで、40何日間かけて東海道を旅しました。あるいは、東京湾にある浮島という無人島を借りて、修羅祭というフェスティバルを開いたり……。でも、保守的で制度的な小劇場運動の方が強くなっていく中で、そういう開放的な発想や試みが弾き飛ばされていっちゃう。制度から外れる分、次第に生きてゆく大前提の部分があやうくなっていく、活動を継続するお金が伴わなくなる、頭が伴わないのではないんです。演劇とかダンスは興業的な成功が前提ですから、興業形態にしっかりとめりこめば……。それで、一時、その種の成功を思って、演劇界の方に加担しようかと思ったのが、唯一自分らしくないと後悔したわけです。でも、まだ演劇表現にこだわっていたところがあって、これならやれるかなと思ったのが、「イク族」というテーマです。スーダンとケニアの国境のところに、家族同志が憎しみ騙しあうほど、饑餓状態が進んだ、終末的な部族がいるんですね。その「イク族」探訪の本をもとに、イギリスで演劇化されたんですが、日本という国の持っている体質の方が、より終末民族に近いのではないかとわたしは思ったんです。

山岡：日本の持っている社会の在り方に問いかけるという方向になったんですね。

池田：カウンターカルチャーではいけないと思い、そうするとオルタナティブということになりますが、そのポジションを見つけるのはなかなか難しいんです。制度的な文化の枠組みの中で、美術や演劇の中で見出すのは、無理だと、外れなきゃだめだ、と。だけど、外れるための、表現の領域は、ないですよ、まだ。で、ぎりぎり演劇の中で、「イク族」という芝居ができるのではないかとあって、まったく台本なしで始めました。飢餓民族であることを、疑似体験するわけですから、役者同志がすさまじくなっていくんです……。

山岡：饑餓状態になるんですか？

池田：実際の饑餓状態にはならないけども……。関係が飢餓状態と言うか……

山岡：演技ですか。

池田：そう、やはり演技。そこが限界だったんでしょうね。台本がないから、当然行為が生っぽくなっていく。でも、日本人は飽食であるところで、饑餓状態になっていくところに無理があったのかねえ……。公演に向けて、ポスターも作ったんですけど、上演1週間前に、ご破算に……。私には、上演中止という事態ははじめてのことでした。

山岡：1976年ですね。

池田：それで、演劇からだんだん自分が遠のいていって、美術の方から、「PASS」という宣言を発表したんですよ。順番が回って来ても、おれはパスするよっていう……。つまりトランプでパスしたような領域からの表現を徹底したいという宣言です。そこに、表現者のポジションをとったと言うか……。それでも、役者達から、演劇に復帰してほしいと誘いが強烈で、じゃあ、公演をやるとその興業形態でややこしいところに行ってしまうので、ワークショップならと活動を再開したんです。でも稽古だけでは役者たちが満足しないので、

2、3度公演を打ったのですが、その中で、ついに演劇はこれでお終いなのだと。なにが駄目かと言うと、何処まで行っても何かがいかがわしい、何か私自身の持っているものと根底から違う。興業的な周辺にからむものが多すぎて、そのための演出、操作、はっきり言えばウケを狙うとかですね、そういう要素が出て来てしまう。そのような表現の志向を、私の身体の傾きがどうしても受けつけない、それで最後について、演出家廃業宣言を出しました。

#### ■路傍の表現、そして最初の「水ピアノ」

その宣言を契機に、がらっと何かが一変して、演出とか、操作とか、振りとか、徹底的に嫌いになって、そう言うことは一切止めることにしました。その状態のことをいうと、これが私のパフォーマンスの考え方の、大切な原点なんですけど・・・。ぼうぼうと砂ぼこりが吹き荒れている路傍に投げ出された感じがしたんですよ。私が、自分が何者か、自分のアイデンティティを常に主張してないと、砂ぼこりがばあ〜と降り掛かってきて、私はただのゴミ屑同然のものになってしまう。演題がないから、楽譜がないから、楽器がないからといった猶予は一切ない。一息休みを入れたら、砂塵がどうとってきて、ゴミ同然、がらくたになってしまう。そんなギリギリの瞬間で、自分が信じられるもの、いまやれるものはなんだろう。そこでやったのが、ボイスパフォーマンスなんです。山岡：廃業宣言されたのが、81年。疑問を持ってから3、4年経っているんですね。

池田：ええ、その間、『G-day PLAN』というパフォーマンス・ワークショップはずっとやっていました。新宿アートシアターという小劇場を借りて、毎週2日とか3日の割り合いです。

『水ピアノ』というパフォーマンスを発表したのもこの頃で、これが私のパフォーマンスの起点と言っていいものでして・・・。それはどういうことかといいますと、演出家、劇作家を止めようと思ってた頃に、役者たちに水槽を与えるから、そこで自由に一時間何か演奏してくれ、と言ったんです。そうしか、言えなかったんですよ、私が、役者に。だけど、そんなことをやってのける役者は、世の中にいないですよ。それで、私自身がやるほかないということになったんです。

山岡：結局、池田さんがやるべきだったんですね。

池田：そうです。演出家という役割を背負っていたので、言えば、役者がやってくれるかなと思ったんです。水槽の中に入って、「水ピアノ」を弾く状態を想像してみたら、明確にわかります。普通の楽器の音楽は、頭に入っていた音楽の記憶が、指に伝わってドレミファソラシドと弾く訳です。だけど、水では、頭の中でドレミファソラシドとやっても、ピチャピチャとしか水音は返ってこない・・・。(いたってまじめ)

山岡：はい。

池田：今までの何かを表現する時の、青写真とかスコアとかテキストとかが全部、通用しない。水そのものと出会った瞬間、発する音へのリアクションしかない。わっと水面を叩いた時の音に、対応するしかない。そういう即興的な身体が、パフォーマンスの始まりだと思ったんですね。演劇なら、私が水槽に入

ってピアノを弾いているようなシーンでは、他の役者が入ってきて「おとうさん、そろそろやめて、もう夕飯ですからね。」とかね、意味づけの台詞が出てきたりする。そうすると、何やっているのか不明瞭なものまでも、ストーリーの中に制度化されていく。そうして演劇が成り立っている。これはあくまで原理の話ですよ。で、ダンスの場合は、微妙ですけど、まず振りがあるものだから。いかにもピアノを弾いているように振舞っても、指先に音が発生しないわけですよ。それは実際やればわかります、どこに支点があるかということは。私は、杖をついているので、硬く握るのと、柔らかく握るのとでは、全然支点が違うのを実感してますから。硬くなって振りですりゃと、外から来るものに全く反応出来ない。自分のイメージ通りに、外界を制御しえないところに、自分をもっていく、それがパフォーマンスの原理で、『水ピアノ』の構造だと。

### ■ボイス・パフォーマンス

山岡：さて、今日は、当時のボイスパフォーマンス（1981年）の記録テープを持ってきていただいています。では聞かせていただきますでしょうか。

池田：ええ、触りだけですけど。（テープをかける・・・）

要するに・・・これを1時間ほどやりました、新宿アートシアターで。まず、原則を決めました、やっちゃいけないこと。リズムが生まれたら壊さないといけない。リズムがあると、ぐるぐるまわってやがて自分が飽きちゃう。続かないんです。リズムは記憶されているから、口をついて出て来てしまうんです。それから、何かを喋りたくなる。それも壊すようにしました。言葉にしない。ちょっと面白かったのは、そのアートシアターの従業員の人にテープを聞かせたら、チベットの古謡ですかねと言ったんです。なるほどそうか、わたしの記憶回路を牛耳っているメロディやリズムを消しちゃうと、紐解くと言う言葉を私はよく使うんですが、紐といていくと、ついには自分の中の、私も知らない遠くのところへ行くのかなと。そこで私は確信したんですよ、自分で自分を紐解くということがいかに大事だということを。他人を驚かすよりも、自分を驚かすのはむづかしい。という手応えが、パフォーマンスとして重要ではないかと・・・

塩原：確かに、チベット密教のコーランに近いものを感じますね。

池田：そうですね。たぶん、自然な呼吸ということをしていくと、どこか根底にある共通のところに行くんでしょうね。何か共有のコードがあるのかもしれない、深いところに。それはとても重要な発見でした。道具も一切ない、何にもない、残るのは声だけ。手というのは、ある程度、コントロールつきませんが、声の行き先というのは案外わからないんですよ。

山岡：池田さんはパフォーマンスは膨大であるとおっしゃるのはこういうことでしょうか。

池田：ええ、膨大です。広がっていくし、膨らんでいくもの。自分の中のパフォーマンスに出会う旅みたいなものなので・・・。自分の中のより大きなもの、自分が認知してると思っているものより大きなものがあるはずですよ。たぶん、それは他者ですよ。そういう大きな他者に出会うために。

塩原：チベットの修行でも、どんどん捨てて行って残ったものをストラといって、昔から何年も修行している人がいました。そのためには日常の言語をどうやって、捨てるかなんです。修行というか、肉体的なことがあると思います。

池田：そう。でも、苦痛ではないんです、だんだんある種、楽になっていくんです、自分自身が。

塩原：ある種、興奮状態というか、トランス状態に近づいていく御本人というのが、意識的に御自分でわかるのではないのでしょうか。

山岡：演出家時代は、御自分が出ることはまるで考えてもいなかったのですか？

池田：出演することもありました。でも、気持ち悪いんです、なんか役者として振舞うことが。私が出ると、全身的に場に対応してないと落ち着かない、で激しく痙攣するとか・・・

山岡；台詞は言うんですか？

池田：台詞も言うのかもわかりませんが、なんか自分もわからないところに行かないとだめだと思っていますから、ぶはぶはぶは--とわめいたり.....

山岡：どういう演劇だったんだろう.....

池田：めちゃめちゃ存在感のある.....もう今は出来ません。今言えることは、自分の身体が一つの原器、物指しになって、立ち向かう方向とか、居心地が悪いとかそういう抵抗を感じたりすることを基準にしているということが、ものすごくあります。私のパフォーマンスの身体原基でしょう、それが。

#### ■第一義の行為 『プライマリー・アクション』

池田：それから、この本（『P.M.2』）。資金がなくて、殆ど手作りで作った本ですが、これはさっき触れたパフォーマンス・ワークショップ『G-day PLAN』の記録です。そこでは、パフォーマンスとって他人に計算づくで見せるよりね、即興的に何かを始める、計算なく始めるという、プライマリーアクションと呼んでいたものが、P.M.の中心になっています。

山：その本は1984年に出されたんですね。

池田：そうなんです..... いわゆるパフォーマンスについては、私自身の身体感覚、言語感覚から言わなければならないものがあると思っていたわけですから。そこで、プライマリーアクションとかプライマリーメディアとか。つまり、プライマリーとは第一次のということです。産業でもそうですが、第1次産業、第2次産業、第3次産業とだんだん高次の産業になっていきますから、それと同じように、行為も高次になるにつれ、ダンスや演劇という制度的な表現になっていくんでしょう。そういう意味で、プライマリーアクションというのは、第一義の行為の表現というわけです。そして、現実には、私は毎日、365日アクションをしました。1日のうちに出会ったものから何かを拾い上げて、即興的に表現する。まだ見ぬ他者に提示したいという表現意識がない限り、ただの日常生活の延長ですよ。そういうプライマリー・アクションの流れが私の身体の中にたまっているのだらうと思います。そして、この本で、徹底的にこだわっているのは、モノ以後のカルチャー **Post-Object Culture** ということです。歴大にモノが氾濫しちゃって、これ以上モノを増やしたり、作品を作ってもどうし

ようもないな。そんな実感の中で、モノ以後の文化としての位置づけで、パフォーマンスを見ようとしたんですね。

山岡：そのころ、影響を受けたアーティストはいますか？

池田：ええと……そんなに積極的ではないですが……ビデオで、ヨーゼフ・ボイスがマルクス通りを掃除しているのがありまして。マルクス通りをデモ行進が通過していくのを、ボイスは、掃除のモップを持って、道端に立っている。デモ隊が通り過ぎた後、ボイスがおもむろに掃除を始める、デモの後に残ったゴミをね。国際自由大学のマーク入りのゴミ袋を手に、掃除を手伝っている2人がアジア人のようで、気になるんですが……最後は、そのゴミの詰まった袋を、ギャラリーに展示するんですね。巧みに記号を組み合わせる手法に、渾沌としたアジアにはない何かを感じました。これは、ヨーロッパであると。まず、それが、気になった一点ですね。それから、フルクサスのリーダーのジョージ・マチューナスが亡くなった時の追悼コンサートを、ボイスとナムジュンパイクがやりました。そのビデオを見て、パフォーマンスというのは、その人の生い立ちから、持っている文化背景とかを全部あらわにしてしまうんだな、ということがわかったことです。ヨーゼフ・ボイスは、ピアノに向かって、たぶん子供の時から記憶している曲なのでしょう、それを淡々と弾いて、時々ピアノの上のラジオのスイッチをピッと入れる、その繰り返し。パイクの方は、ピアノの中にいろんなものを差し挟んでプリペアドピアノにしたり、マイクを呑み込んで呻いたり、まさにアジアの渾沌みたいなものがもろ出ていて、その違いがものすごく興味深かったですね。それで、何を思ったかと言うと、身体というものは正直で、いくら格好よく振舞っても、ぼろが出る。ボイスも下手だし、パイクも下手なんですよ。下手な分だけ、等身大の自分が出る表現なんだと。化ける表現じゃない。だます表現じゃない。ボイスがヨーロッパ人のためのエネルギー計画なら、私の方は日本人のためのエネルギー計画だなあ、と……。

山岡：生い立ちって事で言えば……池田さんは理科系の大学で勉強されていたんですね。そして大学院まで行かれましたね。演劇をしながらですね。何学科でしたっけ……

池田：高分子化学って、当時は最先端であったところで……

山岡：大学院まで行かれて研究されたということは、大学入って、すぐ飽きちゃった訳ではないですね。そう言う関心と影響は、表現にありますか。

池田：まあ、当時は、真剣に両立させようと思ったんです。科学をしながら、演劇も。

山：時間的な両立というより、頭の使い方とか身体の使い方としての両立はできたんですか？

池田：なぜ演劇を選んだかと、いうと……。研究室ではプラスチックの光重合といったような研究をしていたのですが、基本的に、化学というのは、再現性というのがキーワードなんです。実験のデータが毎回ほぼ同じにならないと、真理というか、法則性が立たない訳です。ばらつきがあってはだめなんです。でも、表現と言うのは、1回性、逆に、同じものが出たらおかしい、成長するものですから。表現の持つ成長するという呼吸と、再現性を必要とする科



学の姿勢が、私の中で次第に合わなくなってきた。私も若くて、私自身成長するものがありましたから、それならと、演劇の道を選んだんです。しかし、今振り返ると、その体験が、科学と芸術の間をもう一度見ざるをえないということを、何か自分の中に与えてくれたのかなと思っていますけども。それは、自分でわかって見えることではないのですが……

山：それは池田一研究家の考えることですね。でも、それは池田さんの表現を特づける何か重要な要素なんでしょうね。

池田：ま、そうですね。はざまが好きなのか、芸術と科学の間という領域は、いまだに私の大きなテーマですね。

### ■アクション・テキスタイル Action-Textile

池田：では、スライドにいけます。まず、これは『水ピアノ Water Piano』（写真2）をビデオでやったものです。さまざまな汚物が入ってきて、どんどん水が汚れていく、その中を青色の手が演奏しているというものです。これは、第1回目の桜枝岐パフォーマンスフェスティバルの直前に、スコピオ（註：及川広信氏の企画事務所）の事務所の風呂場で撮影しました。当時のことを補足すると、さっきの『P.M.2』という本、あれが随分売れたんです。追加注文がくるなど、アールヴィヴァン（註：池袋の西武でパートの中に当時あった西武美術館に附随していた美術書店）だけで80冊ほど売れました。書籍としてはかなり粗い手作りのものですよ、これは大変なものです。

山：御自分でアール・ヴィヴァンに売りに行ったのですか？

池田：そうです。委託販売です。この本を見て、「パフォーマンス」を『肉体言語』（註：前記の及川氏の主宰）という同人誌で特集しようということになって、私が呼ばれて、いろいろ話をしました。でも、パフォーマンスは言葉だけではわからないから、パフォーマンスフェスティバルをしようということで始まったのが、「桜枝岐パフォーマンスフェスティバル」です。それで、桜枝岐では、実際に『水ピアノ』をパフォーマンスで発表しました。（写真3）浮かんでいるのは、アルミサッシ。私が使う材料は、だいたい日常のありふれたものです。『水ピアノ』は、多摩川でもやったり、それから、室内でも発表しました。ただ、それは時間を生み出す、大変な集中力のいる作業でして、何度もやるものではないなあ、というのが実感です。

当時としては、私のパフォーマンスは、60年代の実験演劇、コンセプチュアルアートの課題、ミニマリズムの問題等の延長にあるものだとか、いろいろな評価があったんですね。ジャクソン・ポロックなどのアクションペインティングに対抗して、パフォーマンスならば、テキスタイルだと思って、『行為の織物 Action-Textile』というパフォーマンスもしばらくやりました。これは、ソウルでの Action-Textile（写真4）。先ず、ソウルのあちこちで、土と水を拾い集める、この写真が集めている最中のものです。採集した川の水を、ホースに流し込む。テキスタイルですから、針と糸が必要ですよね、その水入りホースが、糸になるわけです。

山：これはグループの美術展ですか。

池田：そう、『SEOUL・横浜現代美術展』です。それで、私の身体が針になっ

て、身体に水入りホースを巻いて、大きなキャンバスに切り目を入れて、そして私がミシンになって縫っていく。ミシンの機械音みたいに、ウインウインとか声を発しながら縫っていくわけです。またキャンバスの下に潜り、また別の所に穴をあけて外に身体を出して、といった具合に。(写真5)

山：行き先というのは、わかっているのですか？

池田：どこに行くかわからない、思いつくままです。最後は、集めた土を水で溶いて塗りひろげ、そして、展示をします。私は、パフォーマンスをした行為の痕跡を、そのまま展示することが多いですね。

山：1985年ぐらいですか。

池田：1987年かなあ。それをもっと大規模にやったのが、岩国、錦帯橋という有名な観光地です。そこを流れる錦川の脇の地面をくの字型に掘って、そこにキャンバスを張りました。その真ん中の三角プールに、錦川から引いた水を溜める。キャンバスのところで、水しぶきをシューッと噴き上げているのは、高压洗浄機という、ビルの壁などを掃除する時に使う道具です。ものすごい水圧なので、人に向けるのは、危険ですね。最初は、天に向かって放水しました。

山：どうしてこの角度は、くの字なんでしょう。

池田：新しい川だから。

山岡：よく取り残された川がそうになっていたりするもののイメージですか？

池田：三日月湖？うん、そうとも言えますね。地面より1メートルほど掘り下げたので、くの字型が山の上からも見えます。次の写真は、キャンバスの中に、水を吹き込むところ。キャンバスの中で土が舞い上がって、キャンバスに土の模様ができます。実はこの時、すでに骨折していて松葉杖をつけていました。高压洗浄機を使うのは、水圧に押されて大変なんですけど、私は気合いなのか、相性がいいのか、結構自在に使っていました。

## ■水鏡 Water Mirror

山：骨折されたのは1984年頃ですか。そうすると、パフォーマンスをしようという気持ちが固まってきたところに、骨折されたわけですね。

池田：そうなんです。パフォーマンスがだんだん盛り上がってきて、いろんな企画があった頃に、骨折しました。大腿骨の頸部骨折だったので、かなり長期の入院でした。ただ、わたしは立ち止まっておれない感じで、メッセージを出し続けました、病院から。(メッセージ集を取り出す)

山：(読む)「全てのポストオブジェのアーティストへ、すべてのパフォーマーへ。今こそ・・・」

池田：骨折、**fracture** という意味も、その中で考えたりしました。でも、そのメッセージ集は、病室から知人に送っただけなのが、ちょっと残念です・・・。骨折から約1年後に、骨をつないであった金具の除去手術をして、二ヶ月後、大丈夫だと思って、ソウルで、アクション・テキスタイルをやったわけです。何が悪かったのか、その翌日、激痛で、全く動けなくなりました。なんとか日本に帰って、北里大学に行きましたら、即入院しろ、と。どのくらいですかと聞いたら、6ヶ月って。それで青ざめまして、いろいろ整骨医などに相談したりして、なんとか入院しないで直す方法がないか、と。最終的には、順天堂大

学に行ったんです。骨頭が壊死状態になっていたんです。

その頃、横浜市のライトアップ事業の一環として企画された大倉山記念館の展覧会に呼ばれていたもので、私はどうしても入院したくない。これが、横浜市港北区の大倉山記念館。当初の企画は、光と水のなんとかというテーマで、**30～40**人の作家を集めて、ひとりに製作費数万円出す、という話だったんですね。私はそんな展覧会をやっても意味がないと、プロジェクトチームを6組程に絞ってほしいと主張したんです。この時、柳幸典さんや、**PH** スタジオを出品アーティストに誘って、これらはプロセスが大事なプロジェクトなんだと、いわゆる作品を陳列するだけではない、と。そうして、私自身発表したのが、このプロジェクト『水鏡 **Water Mirror**』です。(写真)

この『水鏡』プロジェクトのポイントは、この正方形の水溜まりには底がなく、中の地球とつながっていることです。美術ジャーナリストの村田真さんは「地下水を通して地球全体を覆う総体としての『水』をも揺り動かしていた」と、評論の中で書いてました。水は、自分で思うように制御できないもの。よく話すことですが、水に絵を描いたり、水を彫刻したりした作家もいないし、水は、そういう人間がモノを征服したり、モノを思うように加工したり、モノを操作したりする対象から外れている、唯一のものだと思います。で、水と作家がどういう関係かという、何か新しい共存関係、共生しあう関係というか・・・、水が私を生かし、私が水を生かす、そういう素晴らしい手応えを水と私の間で見出したいと思ったのが、始まりですね。

まず、建物に正面からライトをあてると、『水鏡』そのもので、建物が水に映ります。反対に水にライトを当て、息を吹き込むと、向こうの建物にレフレクションされるのです。これは誰にでもできるようで、実は難しい。ものすごく優しく息を吹き込まないと、建物に波紋が起きない。だから、如何に自分が静かな丁寧な息づかいが出来るかということが、大事になります。花火見物みたいに、波紋がきれいに上がると、観客からワッと拍手が出るんですね。

実は、この『水鏡』が、非常に大きな評価を得たんです。次は、ニューヨークのフランクリンファーンレス **Franklin Furnace** で、当時はニューヨークのパフォーマンスのメッカのようなところでした。「東の間のアート」のアーカイブにもなっていて、放っておくと消失してしまうアートをどんどん収集している、非常に貴重な所です。懐が深いなあと思ったのは・・・私が、フランクリン・ファーンレスのアーカイブに、私の本を送った時です。それに対して来た返事は、**100**人くらいのパフォーマンス申込者から **10**人を選んだという知らせ。そこに私が入っているんです。私から申込みをしたのではなく、ただ本を送っただけなのに・・・。資金については、**ACC (Asian Cultural Council)** からフェローシップ・グラントをもらって行きました。それも、私にとって大きな出会いでした。**ACC** というのは、ロックフェラー財団の流れですけど、ディレクターが、予め選んだ作家のインタビューのために、なんと日本にまで来るんですよ。それで私は、帝国ホテルで、ディレクターのリチャード・レイニア氏から、インタビューを受けました。そこで、彼が言ったことで、なるほどと思ったのは、池田一みたいな作家はアメリカにはいないから選んだという話。日本では「そういう人はあまり例がないから、どう扱ったらいいのかわからない」

と言われがちですが、アメリカは逆なんですね、そういうタイプの作家はいないから是非紹介したい、と。

山：理にかなっていますね。

池田：感激しました。それで言ったんです、ニューヨーク滞在中は、毎日がアートワークでありたい、と。そしたら、彼は身を乗り出して、ハドソン川とイースト川は最近きれいになったから、その水を使ってみてはどうか、と提案してくるんです。

山：提案も、してきたんですか？

池田：そう、アーティスト冥利ですよ。それではやらなきゃと思って・・・この奥にある2つの容器の中はハドソン川とイースト川からとった水です。

塩原：水はどのくらい汲んだんですか？

池田：そんなにたくさんじゃない、容器一杯くらいです。ハドソン川もイースト川も、岸壁が高くて。それで、ペットボトルを川に下ろして、釣っては汲む、いわば水釣りをして、溜めたんです。キャリアにのせて、地下鉄でこころろ運びました。(写真)『水鏡』を設置したスペースでは、ハドソン川とイースト川を合わせた水を作り、やはり息を吹き込んで、壁に波紋を起こしました。最後は厚紙を四方にたらし、水の部屋といった感じに・・・少しストーリー性のあるものになりました。(写真)

#### ■漂う地球 Floating Earth

池田：次は、第21回サンパウロビエンナーレです。特別招待ということだったので、25m程の高さの吹き抜けの、一番いいスペースを使わせてくれました。ニーマイヤーという有名な建築家の作った吹き抜け空間だそうですが、各階の回廊なのでやっぱり具合が全部違うので、上から見下ろすと全部違った眺めになるんです。これは、1991年です。

山岡：パフォーマンスアートの作家として呼ばれていましたか。

池田：うーん、多分。3ヶ月間の展覧会の、オープニングパフォーマンスを任せられましたから。こういう巨大な作品プランを提出した時に、国際展ではどのくらい向こうが手伝ってくれるかの交渉がむづかしいんです。この時は、水を溜めるための外枠を創るのが大仕事なので、私が到着するまでに着工してもらいたい。木材を使うというと、どんな木の種類かという話になるので、どこにでもあるコンクリートブロックでいいです、と。でも、着工したと言う連絡がこない。それで、ブラジルに飛び立つ時には、とにかく大の字に寝てこようと覚悟しました。わたしはアーティストなんだ、作品を設置するのと大の字に寝るのとは等価値なんだ、どこが悪いのかと。そうとでも思わないとね、成立しないですよ。たぶん、私はパフォーマンスをやってくるからだと思いますが、土壇場のどこで譲れないかを、直感的に知っているんだと思います。

これが、完成したところです。(写真)まわりは、ブラジルの赤土です。あの範囲に入ってきた観客がそのまま、他に動くと、赤い足跡が床につくんですよ。強烈な赤ですからね、池田一の作品が侵犯してくるって、クレームがつかました。水の青いのは着色です。

塩原：顔料は何ですか。

池田：料理用の食紅です。他のアーティストが、青をあげるよって、染料を持って来てくれたんです。でも、どう見ても有害そうなので、それじゃなんのための作品かってことになっちゃうので、断りました。最低きれいな水ということで、有害ではない、食紅とせっけんの類を使いました。

まん中に **EARTH** と書いたキャンバス地の、巨大な本があります（2つの水槽を繋ぐところ・写真）。毎日頁をめくっていくと、キャンバスが水を吸収して、青い色が **EARTH** の周りにしみこんでいく。展覧会が終わって引き上げると、毎日の水の動きの痕跡を記録した本が出来上がります。見開きを一日分として、展覧会が **81** 日間だったので、**162** 頁の本になるわけです。

次の図（写真）ですが、2つの種類の波紋がいつも発生しているということの説明です。それぞれの水槽のまん中から広がるのと、センターの本のところで広がるのと、タイマーで切り替わります。呼吸している地球ということで、常に水が動いているわけで、エアポンプを **200** 台くらい使っています。

そして、オープニング・パフォーマンス（写真）。テレビの生中継放送も入っていて、とにかく大盛況。**3000** 人くらい観客がいたかなあ、**3** 階まで、人がびっしりです。『水鏡』のパフォーマンスを行うと、吹き抜けの天井まで波紋は上がりました。ゼネラル・キュレーターのジョン・カンディド・ガルボン氏は、後で「水に反射する光が空間に生み出した虚像としての彫刻は、常に存在し、また常に変わり、まさに私が芸術にたとえる反逆的な大きな鳥そのものである」と書きました。私の前にこの場所を使ったのは、ヨーゼフ・ボイスだそうです。ボイスの、ブロンズ、鉄、アルミで造った稲妻よりも、もっと繊細で、それほど物理的でない私の作品の方が好きだ、とカンディド氏は言っていましたね。

そして、**EARTH** という字が読めるでしょう、その真ん中に浮んでいる **EARTH** の本の頁をめくっていく。本から波紋が広がっていく中での、パフォーマンスです。それから、これは是非、やりたかったことで、観客の前で、いつものゴーグルをして、波紋と共に呼吸している感じで、大の字に寝る。水が私を生かし、私が水を生かすというコンセプトでしたから、水をはね上げたり、かき回したり---。そうこうして、パフォーマンスを終えて、水の外に出たら、ものすごい拍手が沸き起こったんです。つい嬉しくなって、思わず声を、即興で、出したら、その声に合わせて、観客から合唱がおきたんです。そのものすごい大合唱で、私は祝福されてると思いました。アーティストは祝福されてこそ、始めて自分以上の力を出せるんだなど。祝福されると、自分でも気がつかない大きなものとか、自分で自分を驚かすようなものが出てくる。ですから、半身に構えてしら一っと見てないで、是非アーティストを祝福して下さい。ここサンパウロでは、良い体験をさせてもらいました。

### ■Earth-Up-Mark

次は、少し時代が戻ります。桜枝岐で、**1985** 年の時のものです。（写真・地面を十の字に掘ったまん中に、池田さんが顔だけを出して空を向いている）なぜ、こんな表現をしたかと言うと、右大腿骨の骨折の後でしてね。完治したわけではないし、再度転倒したら大変なので、恐る恐るで、何が出来るかわからない。そんな時、月に2、3回やっていた、多摩川でのワークショップで、ちょうど

身体が寝そべるぐらいの細い流れに横たわって、空を見ていたら、・・・大きなものと対話していると感じたんです。あ、これだ、これでいける、何もしてなくても、私が宇宙みたいなものと交信しあっている身体を感じている。何かと闘っているのでもないし、喘いでもないし、何もしていない。でも確実に自分があるということを感じている。それだけで良いのだ、と。それで十字を掘りまして、青く色を染めて、顔だけ出して、身体を沈めました。この写真のものは、黙々と観客抜きでやったものです。でも、観客の前でのパフォーマンスとなると、対話のしかたが当然違ってきますね（写真の前日）。どうしたかという、真っ白の服を着て、十字の水に入る。そして、外に出ると、服が青く染まって、青色人間のように変身。また白衣に着替えて、十字の水に入っていくという動作を繰り返しました。途中から、ものすごい雨が降ってきましたね。水の中で口開けてると、雨がざあーと入ってくるんです。前もって、青の集落をイメージして、青いテントを幾つか張ってあったので、観客はテントで雨を避けながら、見ていられるわけです。雨の中、こちらは、結構苦しい。パフォーマンスには、本来、終りが無いものだし、見る権利があれば、見ることを拒否する権利もあると思っていますので、ハイこれで終わりますという挨拶は性に合わない。終えたきや終えればいい、さっさとリュックを背負って、豪雨の中、その場を離れました。観客を青のテントに残して、近くの共同温泉へ。そして、私が温泉に入っていたら、嘘のように真っ青に晴れ上がりましたね。私は雨を呼ぶ男なのか、私が行くたびに雨が降るので、居なくなったから晴れたのでしょうか、多分。

山：その青く染まった服を、干していったんですか？

池田：そう、石の上とかにね。パフォーマンスの痕跡は、残していく。私がいなくても、それらが何かを語りかけてます。

山：見ている人が、サンパウロの時のように声を上げますかね？

池田：日本の方はしません、なぜか（笑）。この写真は強い説得力があるのか、**1995**年の国連50周年記念の立体アートカレンダーに選ばれたものでして・・・。世界中から選ばれた**12**人のアーティスト、そのうちのひとりが私で、なぜか**12**月のトリをとることになりました。ある人に言わせると、地球とともに呼吸している。人と自然とが調和しながら、生きてる。十字架の願いととらえる人もいます。

山：私はこの十字架が気になっていまして、ずっと聞いてみたかったんですが、池田さんにはキリストのイメージはあったんですか？

池田：キリストはないですね。私には居心地の良い場所ということなんです。

山：でも、大の字というと、京都の大文字焼きでも、形がこうではないですよ。1本少ないから、掘りやすいついていうのもあるでしょうけど。

池田：私には、ばってん、地球のへそなんです。へそってのは、赤ちゃんのへそと同じで、生存の原点みたいなものです。私は、殉教者のようにここで死にたくない、ここから生まれ出たいのです。でも、見る人の問題ですからね--。

山：私はこれだけでは、あまり気付かなかったんですが、池田さんは別の作品で、『最初の晩餐』という作品で、**12**人の参加者（使徒ならぬ？）が、手の写真の大きな布か紙を持って、光が通るようにしていて、そこに池田さんが現れ

るというものだったようですから、池田さんは意識してらっしゃるのかなと考えていたんです。

池田：いやー意識はしていません。アーティストは、常になにかの始まりに立ち会っていたい。最後の晚餐があるなら、最初の晚餐もあってもいいと思っただし、最初の晚餐は水で始まり、そして水で終わるものだと思ったんです。それから 13 人にしなかったのは、別に裏切り者はいないから 12 人にしているということだけなんです。アメリカのアーティストなどが、私の作品を **ritual** と言ったりしましたが、何かに依存してやっているのではなくて、自分から全て起源していたものなので、**ritual** という言葉はとにかくいやでした。

塩原：私もやはり、どうしても子供が生まれた時の聖体拝受とか連想しますね。そして死に水をとるということもありますから、それもやはり水に始まって水に終わるということに繋がり、イメージしてしまいます。

池田：それもわかりますね。私自身の、私も気づかないところで、何かを強く発しているのかもしれない。私を離れて、ここから何か独り歩きしているというようなことがある気もします。

### ■Earth Drawing

池田：次は、『Earth Drawing』（写真）。これも非常に気に入っているパフォーマンスです。場所は、ソウル郊外の漢江（はんがん）の河原です。土手に 1m 立方の穴を掘って、日本の漬物や韓国のキムチと同じ要領で、キャンバスを漬け込むんです。穴の底にキャンバスをおいて、土と草をかぶせる。それからまたキャンバスを置いて、土草・キャンバス・土草・キャンバスといった具合に、50 枚くらい重ねると、ちょうど 1 メートルくらいになります。展覧会の 45 日ほど前に河原に行きまして、これらの作業をして、外から見えないように蓋をしました。

それから 45 日後の、展覧会直前の日。これを土中から引き上げるのですが、水を大量に吸って、2 トンくらいの重さになっているから、この作業がすごい。手作業で無理なことはわかってますから、穴の底に鉄板を敷いて、引揚げ用のワイヤー数本を始めから入れてあります。それで、クレーンで、ゆっくり引き上げると、立方体が、土の中からふわと飛び出してくる。かつて見たことのない強烈な印象でしたねえ。その 2 つの立方体を、ソウル市内の東崇アートセンターのギャラリーに運び込みました。

そして、ギャラリーで、『Earth Drawing』を読むパフォーマンスです。共有の文字をやコミュニケーション手段を持たない人が、初めて、何かに感動した瞬間、その激情をどう他人に伝えるか。そんな思いで、1 枚 1 枚、草と土のへばりついているキャンバスをはがしていく。そこに現われた模様を目にした瞬間、何か文字のようなモノが、何か聖典のような符号が--。それを即座に読み取り、伝える。わお〜〜とか、うい〜〜〜とかしか表わしようのない、リーディング。そして読み終わったら、キャンバスを壁に貼る。この時、日韓の作家 8 人のためにということで、8 枚分をキューブから剥ぎ取り、展示しました。このパフォーマンスは、韓国の人たちの度胆を抜いたようで、これまでのパフォーマンスの常識がすべて覆った、とまで言われました。評論家の金永材氏は、

その理由を「多分、その声が地球のコアからの声といったものを連想させたからだろう」と。この『Earth Drawing』からの影響力は、かなり大きかったんじゃないかな。2度やれって言われても、どこまで深く突き進めるか。1回性のパフォーマンスですから。

山：2度やると、自分自身を驚かせられなくなるのでしょうか。

池田：そうそう、何かいったんわかってしまったに対しては、身体が横着になって、ついて来ないんです。何か新しい閃きがあれば、自然とがんばれるんですけど。芸ではないですから。

### ■水マンダラ Water Mandala

池田：次は、このプロジェクトを更にふくらませて、奈良の天川でやったものです。日本三大弁財天のひとつ、天河大弁財天社があって、芸術の神様ということで、細野晴臣とかブライアン・イーノとか、芸術家が作曲した曲を、神曲と言って納めに行くようなところですよ。宇宙意識を得る数少ないスーパー・サイキック・スポットなどといわれるせいか、たしかに不思議な気配のところですね。本堂と能舞台が向き合ってる造りは素晴らしいのですが、その間で若い人たちが日中瞑想に耽っている。ここでやるのは無理かなあと思いながら、柿坂神酒之祐という宮司さんに、『水マンダラ』のプランを見せたら・・・。断られるどころか、宮司さんは、庭の護摩を焚く場所でやってくれ、その周りには竹を立てて、縄を張り、結界をつくる、と言われる。困りましてね、宗教とアートをごっちゃにされたら、何のための表現かわからなくなるから、当初の計画通り、天川と弥山川が合流する河原でやりたいと譲らなかったんです。ところが、河原は増水すると、たちまち作品は流されちゃう、と。またまた面倒だなあと思っていると、宮司さんは、県会議員を連れて来て、私にプランを説明させたのです。すると、翌朝、天川に行くと、エメラルドグリーンの川にシヨベルカーが入って、土砂を盛り上げて、台地を造っているんです。私が説明した県会議員が、直ぐに、知事から、河川変更の許可を取ったんですね、この素早い対応には正直驚きました。お陰で、出来上がった台地の上に、ソウルでは2つでしたが、ここでは12個の穴を掘ることができたのです。

次のスライドは、『水マンダラ Water Mandala』の計画図面です。上の方に書いてある象形文字は、地球を巡る水の循環を、雲、雨、川など、水の12の循環を表わしています。下はからだの中の循環。そして、間には、何も書いてない50枚のキャンバスが挟まれています。『Earth Drawing』のやりかたで、間のキャンバスに地球の出来事を痕跡化して、12冊の本を作ろうというプロジェクトです。一番上が「海」で、下が「手」の場合、『海-手』と言う本になるわけですよ。『川-鼻』とか、『雲-目』とか・・・。

これでわかるように、ひとつひとつの穴のまわりは、銅板でできていて、上に書かかかれているのが、いまお話した象形文字です。その後、穴の中のキャンバスの上に石を載せて、地中に埋めます。一番大事なことは、満月の日に始めて満月の日に終える。満月の夜は一番水面が上がるからです。埋め終わった後、私は天川を離れ自宅に戻って、4週間後に行ってみると、案の定、宮司さんはまわりに結界を張ってたんです。(笑) 中に入れないように。どうしても、聖



なる場所にしたがるんですよねえ。

パフォーマンスの日には、石を押しつけ、キャンバスを1枚ずつ地中から引き出していきます。でも、一つの穴から50枚、それが12個ある訳ですから、大変な量です。途中から、観客参加のパフォーマンスということで、見ている人たちと一緒に、12の「水の本」を引き上げました。このプロジェクトのがんばりどころは、宗教とアートを、どうしてもいっしょにしたいはなかったということです。宮司さんからは何度も誘われましたが、頑として断り続けたら、最後には「池田さんの作品の上で水が渦巻いている夢をみました。すべて池田さんの思うままです」という宮司さんの感想が返ってきました。

### ■大地の本 Book of Earth

池田：いろんなプロジェクトがある中で、私は松葉杖を1年半くらいついでましたか。先程のソウルの時もサンパウロの時も、実は、私は松葉杖をつけて行きました。当然、受入側の人は、びっくりした様子で、大丈夫かなあ、といった感じで……。そうそう、その頃、私にとって、非常に大事な体験がありました。やはり松葉杖をつけての旅で、カナダのオタワとモントリオールでパフォーマンスをやった後、ナイアガラの滝に行きました。猛烈な勢いで水が落下する、滝つぼから勢いよく水煙りが立ち上る、その水蒸気が雲につながり、雲から雨が降ってくる。その自然の循環のサイクルの中に、雨に打たれた私がいる。自分自身が確実に宇宙の自然の仕組みの中にある、そういう構図が見えたんです。口からついて出たのは、プラネタリーネットワーク **Planetary Network** と言う言葉。私とその宇宙的なネットワークに参加することによって、始めて大きな構図が見えてくるのではないかと。換言すれば、私は自然のサイクルをひもとく介在役であって、身体表現として多くのことをやらなくてもいいのではないか。自然環境とかいうと、自分を取り巻く外の環境みたいに言うけれど、自然というのは外に視点があるのではない。自分が介在して始めて自然が出現する。このナイアガラの滝での体験から、インスタレーションとパフォーマンスを組み合わせたプロジェクトが主流になりました。松葉杖の方は、順天堂病院で診察してもらっていた教授の方が定年で「私の方が先に出ていくことになりました」って辞められたので、私がとり残されてしまって……。それで思いきって、松葉杖を離しました。

この『大地の本 **Book of Earth**』と言うプロジェクトは、プラネタリーネットワークの良い例です。ここは、千葉ニュータウンのために、急速に土地開発が進められている場所です。その、荒涼とした土地の一角に、盛り土をして出来た高さ10m程の高台がありましてね。ちょうど、10mの高台から見下ろすといい具合に、『大地の本』を設置しました。本といっても、大きさはだいたい10m×5mくらいかな。このインスタレーションの中でやっていたパフォーマンスは、2つのページの、それぞれの真ん中で、地球の芯に向かって、穴を掘ることです。穴は直ぐ崩れ落ちてしまうので、出掛けて行っては穴を掘り、行っては掘りしていました。穴の周りは季節によって、結構変化して、草がぼうぼうと生い茂ったり……。本のタイトルは、「大地の歳事記」がピッタリですね。基本的なアクションはただ穴を掘るだけなのですが、それで自然の大きな

サイクルが出現してくるわけです。

時に、土壌改良剤を加えてみました（本のページが白くなっている）。『大地の本』のまわりは、どんどん開発工事が進み、駅の建物が出来るし、大きく変貌しています。子供達はまだまわりに自然があるのに、なぜかここに遊びに来るのですね。穴を掘っていると、よく来るものだから、土壌改良剤を使って（白い改良剤が模様状になっている）、それで、この模様は、ひとつは大地が笑ってるよ、もうひとつは大地が怒っているよって、ことで描きました。子供達はまわりの自然よりも、こっちの方がもっと大きななにかがクローズアップされていると感ずるのでしょうか。

### ■パフォーマンスのサイクル

池田：アクションといえば、私はほとんどが現地製作なので、リサーチワークというか現地調査も非常に重要です。これは、台湾の、台北を流れる淡水河をテーマにした展覧会のもので、1997年のことです。淡水河を調査したら、かって川沿いに7つの栄えた港町があったことがわかりました。国立藝術学院の蘇守政さんに協力してもらって、7つの港町を巡って、それぞれから川の水を採りました。町には必ず寺院があって、そこに祀ってある神様はそれぞれに違うから、この町は中国のどの州から渡って来た人たちによって造られたか、がすぐわかるというのです。蘇さんの知識のおかげで、ずいぶん勉強になりました。

そして、7つの水は、台北県立文化センターに運びました。センターの入口の太い柱を覆っているのは、私の作品でして、アジアの川の名前を網羅して、それらを順番に書いてあります。アルファベットでいいと言ったのですが、台湾の人たちが読めないと困るというので、スタッフが、全部漢字に変えて手描きで作ってくれました。300くらいの川の名前ですから、大仕事です。その柱に囲まれて、設置したのが『循環の舟 Water Circulating』と名付けた、水を運ぶ舟。その中で、7ヶ所の川から汲んできた水をかきまぜて、1つの水を作り、それを分配して、7つの箱に詰めていく。7つの箱は7つの海に送る積み荷という意味です。「淡水河から、7つの海へ」という、パフォーマンスです。

山岡：木の箱ですか。

池田：木の箱の中に、水洩れしないように、ビニールが入っています。この『循環の舟 Water Circulating』は、パフォーマンスの翌日、淡水河のほりにある Bamboo Curtain Studio に移しました。そしてこれは、展覧会の最終日。ワークショップといった感じで、水箱の中に貯まった水を掬って、別のガラス瓶に入れていきます。その7つのガラス瓶を持って、港に行き、そして、チャーターした漁船に積み込んで、河口まで出て、ガラス瓶の水を海に流しました。ここで、注目してほしい点は、私はもうここにはいないということです。私のパフォーマンスは私が火付け役になって、大きな循環のサイクルを立ち上げ、後は託しちゃう。根幹になる指示は送りましたが、後は彼等のふくらんだイメージでもって、やってもらうんです。同時に展開した鹿児島島の加世田でも、同じようなことが起こりました。私がいなくても、大きな循環のサイクルが共有されれば、あとは波及して、何かがおこる、何かが生まれる。このような展開

は、私自身が私のパフォーマンスの原点というか、もともとのコンセプトというところに、戻っていったのかもしれない。身体が、自然に、地球を巡る大きなサイクルに、沿って行ったのかもしれない。

山岡：池田さんが、水に惹かれているとおっしゃっている内容が、そのまま、人にあてはまるのかなと思いました。本来制御できないものであり、決めてあたるものではなくて、対話しながら動かしているといったような。それは今池田さんがたくさんのプロジェクトをやっている時に、まずプレゼンテーションをしてといった所から始めて進めて行くプロセスは、人を動かすことが基本になっているのではないのでしょうか。

池田：ええ、そうですね。私は、他人を見る場合、目の前に見えているものがその人の正体ではないと思っています。その時々、の現れとしてあるだけで、本当はもっと膨大な存在ではないか、と。基本的には私の人間観は、人間グラデーションと呼んでいるように、人はほんのある部分だけがあらわになっているだけで、実は膨大に広がっている。でも、人生1回キリですから、どういう形で出てくるかわかりませんし、現実にはたくさんのことができるわけではない。だから、自分自身、出来るだけ、あらわでいたい、と。ほころびがあって、そこから何かこぼれ落ちる、それを大事にしたい、と常々思っています。

ということで、私は、あまり今は観客相手のパフォーマンスはやっていません。でも、アクションには終わりはなく、今はいろんな土地で、水の入った容器を持ち歩いています。「未来の水」が入った容器で、それを持ち歩いたのは、東京、相模湖、鹿児島、沖縄、鹿児島、バンコク……。多くは、ビデオ作品としてまとめてあります。アクションとしては、戻り戻って、プライマリーアクションかもしれません。

## ■アジア・エッジ Asia Edge

山岡：最後にもうひとつお尋ねしたいんですが、以前『アジア・エッジ』という展覧会を企画されていましたが、アジアにこだわられたのは、どういうことからですか？国際交流基金の勧めもあったのでしょうか。

池田：『アジア・エッジ Asia Edge』はですね。世界とかインターナショナルとかいう言葉を簡単に使うのは、もともと好きではない。自分のからだの延長でとどく範囲は、せいぜいアジアなんですね。アジアと言っても、国別対抗みたいな、インドネシア、タイ、フィリピンの代表といった感じで、各国のアーティストたちが集まるのは、おかしいと思っています。アジアの中で、エッジなアーティスト、アジアの持っている固有性を持ちながら、世界性のあるアーティスト。そこにアジアの可能性を見出したいと思って、国際交流基金からの助成事業として、タイ、マレーシア、シンガポール、香港をまわりました。それは非常に難しい作業でして、結局3人くらいとしか、これだといえる出会いはなかった。プロデュースというよりも、自分自身の中のアジア・エッジの発見って面が強かったからかもしれません。そして、次に考えたのが、それなら、アジアンアメリカンはどうだろうか、と。意外と、アジアの固有性を持ちながら、世界的な展開があるのではないかと期待して、ニューヨークに飛びました。実際、かなりたくさんの組織があって、ゴジラとかいうアーティスト・

グループがあったり、アジアアメリカンのアートセンターやフィルム上演組織があったり--。ほとんど隈なく回ってわかったのは、ニューヨークの中の棲み分け文化だなあという実感です。例えば、中国の作家ですと、いかにもいった中国色を売りにしている。西欧の国の人から見たら、エキゾチックでいいのかもしれない。石を投げたらアーティストにぶち当たるといわれるニューヨークで、生き抜く知恵だとはわかりますが、同じアジアの私から見たら、本当に珍妙なものです。これが全てだとは言いませんが、出会いにはがっかりきまして---。私の今までの体験から言って、「個有的であればあるほど普遍的な」、**Inherent to Asia/Global from Asia**---そんなアジア・エッジの持っている固有性、普遍性と私は出会いたいと、いつも思っています。

### ■オルタナティブな活動

池田：それから、活動資金のことですけど、自負出来るとしたら、かなり分厚い報告書を助成団体などに提出することでしょうか。例えば、国際交流基金の助成事業として海外で活動した場合、1頁の報告書を書くのも大変だと言う人も多いようですが、私の場合は小冊子が出来る程の報告書を出すようにしています。丁寧で分厚い報告書を出すと、担当課長などが感心して、必ずその意欲を覚えていてくれます。さまざまなジャンルの人でも、そこまで踏ん張るかどうか---。私の場合、報告書は、極めてパフォーマンスタイプな作品の一種だと思うんです。終わった時が、始まり。事の終わりが、事の始まりです。パフォーマンスにも通じる、大事なことです。なぜ、そこまでする必要があるかと言うと、誰も歩かないような道を歩いていますから、自分が足を出す、でも誰も支えてくれない、誰もカバーしてくれない。自分で自分の出した足を支えるほかない、つまり前へ自分が進むための足場作り。新しい分野のアートを、独自に開拓しようという意欲があるならば、報告書が普通の人と同じくらいなら、それが足場にならない--、こういうアクションの積み重ねを大事にしたいと思います。

それから、もうひとつ重要なこと。三菱銀行国際財団から、連続 3 回にわたって、助成を受けた時のことです。もともと芸術関係の助成はしていない財団なのですが、一緒に活動していた池田美穂子（註：池田一氏の妻）の勘で、多分ここはいけるんじゃないかと。それで、日韓の新しい国際交流という線で申請しました。重要なことは、国際交流をしたいというだけではなく、新しいコンセプトが必要なのであって、使い古された相互理解とか文化紹介的なものでもなく、友好、協調的なものでもなく。で、私が提案したのは、「共創」という概念で、それを徹底的に主張しようと思ったんです。この財団の常務理事は熱心な方で、二度、三度、電話をもらいました。それも、毎回、1 時間くらい、電話で話しました。常務理事が言うには、日韓の、あるいは日中の学生交流などで、はじめはもう、学生同志ぶつかりあう、喧嘩になる。でも、1 週間いっしょに生活していると、最後は肩抱き合って、これが友好ですねって。で、私は言ったんです、キッパリと、それは違います、と。そうですね、と相づちを打ったら、だめだったでしょうね。で、私は違いますと言った後、それは学生さんのことでしょうか？よかったよかったではいけない。私たちのやるべきことは、それを通して、何に次に向かえるか、何を次に生み出し得るか、そのために何

をお互いに担えるか、それを問わなければならない、と。共創というこれからの国際交流は、アートの世界から始まる、としきりに言ったんです。その他でも、随分ぶつかったのですが、その財団は結局始めてアートに助成を出してくれたのです。3回にわたっての助成ですから、本当に助かりました。

こういう一連の活動の前提となっているのは、必ず、オルタナティブな経済があるのだと信じているからです。ぎくしゃくしながらも、オルタナティブを信じてやってきました。今後はどうかはわからないけどね。