



無断転載不可©IPAMIA 2024

IPAMIA Oral History Project

Part4: 丸山常生 1956年 3月生まれ

インタビュアー 山岡さ希子 (IPAMIAメンバー、アーティスト)

北山聖子 (IPAMIAメンバー、アーティスト)

インタビューをした日 2022年10月16日、29日

場所 丸山氏の自宅 (東京都板橋区常盤台)

目次

1. 生まれた街／家族の歴史 p.2
2. 小～中学時代／将来の夢 p.6
3. 高校時代の入院／美術家を志す p.10
4. 大学時代と「フィールド・ワーク」 p.19
5. 1980年代の活動から p.31
 - 美術展とパフォーマンス・イベント
 - 「パフォーマンス」をめぐって
6. 斎藤義重さんとの出会い p.48
7. 海外のアーティストたちの刺激 p.53
8. プロセス・アートと観客 p.57
9. 1980～90年代の作品から p.68
 - 《Land of Information》
 - 「Work in Progress」をめぐって
 - 《標界》と《接界》シリーズ
 - 《On the Map》
 - 我らの在処 《Our Whereabouts》
 - 《Faraway, so Close》
10. 活動の拡がり p.94
 - フェスティバルへの参加
 - Blank Map／企画のこと
11. ライフスタイル p.101
 - 仕事と生活から
 - 読書からのインスピレーション
 - 今後のこと

1.生まれた街／家族の歴史

北山:まず、お生まれはどちらで、どのようなご家庭でお育ちになったか、ということをお教えてください。

丸山:ここで生まれ育って、ずっと住み続けています。

北山:お家もここですか？

丸山:そうです。建て替えられているけど、丁度、今いるこのあたりです、空間的には。

北山:自宅出産ですか？

丸山:そうですね。昭和31年、早生まれです。

山岡:この板橋区常盤台っていう町は、土地計画に基づいて造られた町だそうですね。

丸山:はい。昭和初期に東武鉄道が、畑地だったところに、駅(現 ときわ台駅)を作って始めた住宅計画(常盤台住宅地 1936年分譲開始)が発端ですね。それは、駅周辺の常盤台1、2丁目の方で、この辺は少し、外れてますけれど。

山岡:ご両親はここに、引っ越して来られたのですか？

丸山:そうです。両親は、長野県の須坂市出身。両方の家系とも、500年くらい遡って記録が残っています。

北山:家系図があるのですか？

丸山:ありますよ。でね、うちの両親は、実は親族同士なんです。……これは、自分の活動を振り返る時、意外と大事な部分なんですよ。(家系図を取り出す)

山岡:おお、これはどなたがお作りになったんですか？

丸山:僕が自己流で作りました。簡単にいうと、母親のお母さんが、僕の父親の叔母さん。母親の旧姓は小田切で、須坂藩で色々絹とか扱った商家でした。父親はもちろん丸山姓で、千曲川の古い街道沿いの農家

で、かつては「本陣」のような役割もしていたそうです。

山岡:小田切家も須坂なんですか？

丸山:はい、明治以降、須坂の発展の礎を築いた一族らしいんです。過去帳の記録はあるけれど、信ぴょう性に欠けるところもあって、よくわからない。とはいえ、自分のルーツ、両親の家系を遡ると、特に明治以降の歴史が身近になるエピソードが出てくるので、面白いですね。

北山:お父さまのお仕事は、何だったんですか？

丸山:これねえ…、どう話したらいいのかな。僕が小中学生の頃は、父親の職業欄には、適当に公務員とか書いとけて言われて、よく分からなかったんです。駐留軍、朝霞とか座間の米軍のベースキャンプに勤務しているらしいという事しか知らなかったの。

山岡:お父様は、何年生まれですか？

丸山:大正7年、1918年生まれです。

山岡:軍人さんをされたのですか？

丸山:軍人といっても、陸軍中野学校出身なのです。おやじの資料を見ると、地方でのわずかな大正デモクラシーの空気を吸いながらも、戦時中特有の教育も受けていたのが伺えるんですよ。

北山:その学校ってすごく優秀な人が行くところなのですか？

丸山:らしいですね。諜報機関ですから。おやじは子どもには何も話さなかったし、僕が高校時代になってようやく、自分で調べ出し、父からポツポツと聞いたりするようになったわけです。父は、戦時中、北方方面が主な任務地で、千島(アリューシャン)列島の先の方まで行ったりして、例えば、その地勢をくまなく調べたりしていたようです。この土地はどんな地形で…、とか。

山岡:どんな経済活動があるとか？

丸山:そうそう、いろいろ調べる。それが、どうやら諜報の一環なのでしょうね。

北山:諜報だけど、文化人類学的なんですね。

丸山:だから、地図の作り方とか、双眼鏡や測量の道具を持っていたし、ロシア語も勉強していたりしたのでしょ。

北山:幅広い知識がないとできないお仕事なのですね。

丸山:たぶんね。当時のおやじの日記を見ると、かなり際どい現場にいた様子が伺えるのです。「アッツ島玉砕」の伝令任務や報告なんか、おやじも少し関わっていたようなんです。

山岡:ほう、日記に細かく書いているのですか。

丸山:例えば、ある手記には、「クーリエ」って言うんだけど、外交官みたいなかたちで、偽名を使ってモスクワの大使館まで、シベリア鉄道に何日も乗って、何かの伝令に行った時の様子が書かれていました。おやじの前任者は、毒殺されていたらしい……。 (苦笑)

北山:うわー…。

丸山:その手記は、当然帰国後に書いているのですよ。メモなんて残せないから。例えば、線路がカタンカタンと鳴った音を聞いて距離は何キロだとか、停車して見えた街の様子や、戦車が何台あるとか、そういうのを記憶したみたい。

北山:すごい……。

山岡:つまり、1930年代の後半くらいから、お仕事されていたって事ですかね。

丸山:情報将校として、今言ったような任務についていたのは、1943年以降です。その前は、まだ詳しく調べきれっていません。モスクワに伝令に行ったのが1945年3月で、ヤルタ会談後の不穏な戦局。多分、その頃はいつ死んでもいいような覚悟だったと思います。ちょっと不可解なのが、その1943年に、おふくろと親族つながりで見合いして、翌年結婚しているんです。でも、おふくろの方は、どんな気持ちだったのか…。まあ、家と国家の都合で人生が方向づけられた時代ですからね。そして、おやじの戦後の勤務が、敵だった米軍基地なんですよ。

山岡:結婚当初は、どこに住まわれていたのですか？

丸山:軍務で北海道にいたり、各地を転々と…

山岡:お母さまは、ついて行ったのですね。

丸山:終戦前後は、北海道と一緒にいました。戦後2年間、おやじは北海道で雲隠れのような生活している。鳶とかいろいろな職に就いていたみたいです。長女の澄(子)が、終戦直後の昭和20年10月、札幌生まれだけど、亡くなっちゃったんです、事故で。兄貴2人は、札幌と(昭和22年)と須坂(昭和24年)生まれ。その間に、おやじは GHQ から呼びだされて米軍勤務になったんです。多分、ソ連の情報を知っていたからだと思う。でも、GHQ やベースキャンプでどんな仕事をしていたかは、よくわからないのです。

山岡:そして、常盤台に落ち着いて生まれてきたのが常生さん。

丸山:世の中も少し落ち着いてきた、昭和31年の3月。そして、「常生」と名づけられた。常盤台の常。他の意味づけもあったようだけどね。というわけで、僕は男3人兄弟の末っ子で、ここで育って、いろんな諸事情から、今も、住み続けています。

北山:お名前のとおり、ずっとここで。

丸山:そうだね。(笑)

山岡:お父さまは、常盤台の新しくできた街に魅力を感じて引越して来られたと思いますか？

丸山:どうかな？ わからないですね。駅の方は住宅街でも、うちの周辺は、ほとんど何もなかった。板橋そのものが東京のはずれだし、際立った特徴がないところなんです。ターミナル駅もないし。周辺には町工場があって、かつては軍需産業地域が点在していたり。徳丸とか赤塚の方は大きな田んぼがあったり、中山道や川越街道境界の下町的な雰囲気や、商店街も点在している。ある意味、日本の近代化の縮図のようなところですよ。身近に色々なものが一通りあって、生活しやすいところだったのかも知れないですね。

北山:お父さまは、仕事の話はあまりしなかったのですか、亡くなるまで？

丸山:僕からは、あまり聞けなかった。満州から引き揚げてきた叔父からは、いろんな話を聞けたけど。僕がいない時に、芳子(妻)には、時々昔話をしていたみたいです。おふくろが60歳の時(1983年)、癌であっけなく亡くなって、僕は、その翌年に芳子と結婚した。生活資金は乏しいし、当面ここで住まわしてもらうということで、我々夫婦と、おやじの3人暮らしとなりました。

山岡:その頃お父さまは、お仕事されていたんですか？

丸山:もう60歳の定年で辞めていました。その時に、今の家にもう一度、建て直しました。

山岡:最後まで米軍基地でお仕事されていたのですか。

丸山:そうです。そして、75歳くらいから、ちょっとずつ衰えてきて、亡くなったのが2004年、86歳。同居ゆえに、晩年は大変な介護になっちゃったけど、いい人生勉強させてもらった。

北山:すると、その後に、お父さまの日記を読んでご活動を知ったというわけですか。

丸山:詳しいことは、そうですね。遺品整理しながら、折を見て、少しずつ読み始めたのが、この15年くらい。いろいろ調べながら、自分の育った場所や時代、日本の近代化や世界の変化とか、いろんなことが自分の制作上の問題意識と、繋がることに気づいたのが、その頃からです。それまでは、なんか自分事の興味が中心でした。

2. 小～中学時代／将来の夢

山岡:常生さんはどんなお子さんでしたか。

丸山:わりにほったらかしで育てられた方でしたね。兄弟と僕はちょっと歳が離れていたでしょ。上の2人は、親から期待されてスパルタ教育されたみたいなんだけど、それに比べて、僕には、少し緩かったと思います。

山岡:末っ子の常生さんには、ご両親は優しくかったというわけですね。

丸山:一応、小学生時代は、さんざん「勉強しろ」って言われたけど、ごく普通の中くらいの成績でした。塾とかお稽古事なんか行ったこともないし、よくいるマンガ好きの野球少年でしたね。

山岡:絵は好きでしたか？

丸山:好きだったけど、特別に、好きというほどじゃなかったです。

山岡:とくに優秀なわけではなかった？

丸山:図工と体育は良かったけど、あとは全然よくはなかったですね。通った常盤台小学校って、駅の方にあるのだけど、地域を越境していろいろなところから、子どもたちが通っていたんです。

山岡:公立の小学校なのに？

丸山:裕福な家庭の子たち、育ちの良いお坊ちゃんお嬢ちゃんが来てましたね。それで、うちはなんで金ないんだろうなとか、ずっと思っていました。お誕生会呼ばれたりすると、「えーっ」みたいな感じ。(笑)

山岡:「お紅茶とケーキ」が出たり?

丸山:そうそう。うちの方は全くそんな事はなかったの。それから、中学校は逆方向の地域でした。そちらの雰囲気は、また全然違って、いまでは面影ないけど、バラックみたいな家もけっこう点在していて、庶民的。

山岡:地域色が全く、違うのですね。

丸山:そうです。生徒のタイプが全く違う。小さな商店や町工場の子とか、でしたね。

山岡:常盤台小学校の子たちは、その中学のその校区ではないんですか?

丸山:常盤台小学校の子は、こちらの地域にあまりいなかったし、いても来ないの。でも、僕は地区割りどおりの公立中学に行きました。

山岡:つまり、お金持ちの子は、私立中学に行くのですね?

丸山:そう。でも、これは僕にとっては良かったと思っています。中学校時代は、全然違うタイプの友達と遊べたし、今度は成績が全体的に上がった。まあ、相対的なものなんですけどね。

山岡:その頃、将来何かになりたいとか、そういう考えはなかったんですか?

丸山:小学校の卒業文集には、「マラソン選手」って書いていました。兄2人は成績が良いけど、僕はそうでもなくて、一方、背がちょっと高かったから、運動系だって考えたみたい、親がね。

北山:ははは。(笑)

丸山:小学校4年生から6年生くらいまで、おやじ自身の健康管理のついでに、僕も一緒に、近所を毎朝30分くらい走っていました。朝早く、たたき起こされて。それは、スパルタでしたね。あとで聞いたけど、おやじは、「当時は、おまえを鍛えれば、いずれオリンピックを狙えるのではないか」って、漠然と考えていたらしいです。冗談だったのかのかも知れないけど。で、中学では、素直に陸上競技部に入りました。

山岡:野球ではないんですね。

丸山:それは放課後、隣の空き地で遊んだ程度です。柔道とかボクシングも好きでした。でも、周りにはもっと運動神経いいのがいたし、じきに体育系は考えなくなりましたね。その頃、成績が上がったご褒美で、天体望遠鏡を買ってもらい、天文学に興味をもちました。それでSF小説とか読んだり……。そんな感じで、どちらかというと理系でしたね。いろいろ活発な時期で、自慢ぼくて恐縮だけど、ほかには、生徒会委員をしたり、演劇部に頼まれて芝居に出たりしていました。それと、「東京都100年祭」の絵画展で、最優秀賞とったり、なんてこともありました。

北山:おおお、絵は上手だったんですね。

丸山:子供が描くいわゆるうまい絵ではなく、天才的な絵(笑)です。特に、小学校時代。

山岡:遠近法が初めからわかっていた、というような絵ですか？

丸山:そういう絵ではない方(笑)です。これは後づけかもしれないけれど、なんで美術を志したかと思いきしたら、この頃に周りとは全然違うタイプの絵を描いて、「君の絵はルオーに似ている」って褒められたのが、気づきのきっかけだったように思います。ルオーって何？って感じでもあったんだけど。(笑)

山岡:え、そっちなのですか？ 意外です……

丸山:水彩絵の具でも、奔放なタッチで、チューブからそのまま使って、かすれさせながら色を重ねる感じ。

山岡:筆は使わなかったのですか？

丸山:筆も、指も。本能的な自己流。

山岡:画家になろうとは考えてなかったんですか？

丸山:全く。ただ、結果的に、賞をもらった絵が、僕のテーマにつながっていたことに、いずれ気づくことになります。

山岡:なんですか、その時のテーマは。

丸山:東京の街を自由に描く、というものだったのだけど、僕が何を描いたかという、遠景にビル群を描いて、近景の真ん中にスラムを描いたんです。未来的な遠くの高層ビルと、手前のグチャグチャした木造家屋

の対比を。

山岡:ほう、すでに気になっていたのですね。

丸山:昔から僕は、未来的なきれいな物に、そんなに憧れはなくて、小学校のスケッチ会では、友達から離れて、古びた木造家屋ばかり選んでいたし、中学では、重工業のグチャグチャした感じに惹かれて、スモッグとか公害の方に 관심이向いていました。東京オリンピック(1964年)前後から、そこら中のスクラップ・アンド・ビルドを目の当たりにしていたから、街の風景がどんどん変わっていくのを、子供の目で本能的に感じて、その時の絵に出たのだと思います。一種の皮肉かな。東京は、いわゆる大人が子供に期待するようなきれいなところなんかじゃないと思ってたかも。

山岡:なるほど！ところで、反骨までは行かないかも知れないけど、そういう見方というのは、どうやって育ったのでしょうか？

丸山:どうだろう？ 親に対して、特別、強く反発したことはなかったし、兄貴たちと、同じ目線で話したこともなかったし…。でも、僕はちよつと斜めから、物事を見ていたんですよね、未来は明るいだけじゃない、と。例えば、SFなんかで、暗い展開がよくあるでしょ。そっちの方が面白いと思ってました。『猿の惑星』(1968年)っていう映画が公開されて、話題になったラストシーン、知ってますか？ 猿が人間を支配している惑星で、そこが、実は人類が滅びた後の地球だったっていうドンデン返し。ニューヨークの自由の女神が、崩れて傾いているラストシーンね。あれは面白かった。

山岡:SF小説は、かなり読むタイプでしたか？

丸山:けっこう読みましたね。純文学はそれほどでもなかったけど。あと、漫画は手塚治虫。その、ダークな方ね。高校時代は人並みに、まんべんなく読みました。

北山:当時は、SFが面白い時代だったんですか？

丸山:今よりは、はるかにそうでしたね。あの頃、アポロが月に降りたのを、生中継で目の当たりしました。でも、明るい未来と、公害やベトナム戦争なんかの現実みたいなのが、すでに僕の頭の中でダブっていたのでしょうね。

北山:なるほど。

3. 高校時代の入院／美術家を目指す

丸山: そういう、僕のちょっと醒めた眼っていうのは、別の出来事も関係していて、中学3年と高校3年の時、大病したことが関係すると思います。両方とも進学前の大事な時でした。中3の時は、骨髄炎って、手首から腕がすごく腫れちゃう病気で、手術して入院しました。ひと月くらいかな。高3の時は、肺結核で11ヶ月入院。留年しました。

北山: つまり、高3を2回やったのですか。

丸山: はい。高校は進学校で、都立のまあまあいい学校。高2の始めくらいまでは理系に進むことを考えていたけど、周りで、優秀なやつはいっぱいたし、自分に何が出来るのか考え始めて、美術系に引き寄せられていったのが、高2の後半でした。

山岡: ふむ。

丸山: 中学生の時までは、絵を描けば人の目を惹く自信はあったけれど、将来的に続けたいとかは、全く脳裏になかったです。でも、高校になってから、いくつかのきっかけから美術が蘇ってきて、さあ、これから本格的に絵の勉強をしようって。その矢先に入院することになったんです。それで、周りから一周遅れてしまった。やっぱり、気持ちは落ち込みましたね。僕の醒めた目って、こういう経験から来ているところがあると思います。入院中、隣の病室の人が、夜中に急に苦しみ出して、奇声をあげながら亡くなったことがありました。当時、まだ結核は、長引いて油断すると、死んじゃう病気だったんです。

山岡: その時代には、もうそんなに結核はなかったのでは？

丸山: ほとんどなかったですね。なぜ、かかったか理由はわからない。

北山: 若い時にはショックですよ、近くのベッドの、同じ病気の人が死んじゃうのは。

丸山: ある時期、6人部屋で、僕が10代で、他に20代、30代、40代、50代、60代…全世代が揃ったことがありました。そういう人たちの中に、会社員がいたり、職人がいたり、バクチ好きな人がいたり、大学教授がいたりしたけれど、みんな分け隔てなく、仲良く話すわけ。僕は僕で、周りをスケッチしていたり。だから、そんな感じで世界を複眼的に見られたと思います。いろんな人生があるって感じたと思います。

北山: それは、本当に、深い経験ですね。

山岡:ところで、三島由紀夫の割腹自殺(1970年)は記憶にありますか？

丸山:よく覚えていますよ、その日の夕刊で見ました。中学3年の時で、おふくろが夕飯を作っていて、まな板の上の包丁の音と、セットになって記憶しています。

山岡:どんな印象がありますか？

丸山:……例の、三島が楯の会の制服を着てバルコニーに立って演説している写真で、「割腹自殺」ってデカデカと書いてありましたね。あの時は、どう思ったかな…。雑誌にスクープされた、現場に転がっている首の写真を見て、印象が強烈に残っているけど、僕としては、なんでそんな事になるのだから程度かな。それでいえば、僕には、「浅間山荘事件」(1972年)の方が大きいです。高2の頃だったから。

山岡:そうですか、そっちの方がインパクトありましたか。

丸山:高校生にもなると、少しは政治的に目覚めていましたからね。中学から浪人時代くらいまでの間に、その頃はいろいろありましたね。僕も、いわゆる全共闘運動のいろいろな異議申し立てには、共感していた部分があったけど、でも、なんで左翼って、あんなにすぐ仲間割れするのだからっていうのは、思っていました(笑)。ささいな違いを乗り越えらずに、なんであそこまでしちゃうのかって。極左の方のことね。中学生の頃までは、政治的背景は理解不足だったと思います。

山岡:その年頃の3年の差は大きいのでしょうか。

丸山:成田闘争のピークが70年代の半ばで、あれには共感しました。そういえば、僕が行った高校は、全国的に言ってもかなり早い時期に「高校紛争」が起きた高校だったんです。

山岡:えええ！何という高校ですか？

丸山:都立竹早高校。当時、学校群っていう制度の41群に、小石川高校と竹早高校の2校があって、受かってもどっちに行くかは、抽選。理系志向だった僕は、小石川に行きたかった。そっちは男子が多くて、昔の旧制中学。そして竹早の方は元高等女学校で、2対3くらいで女子の方が多い。竹早になって、初めはかなり落胆しました。

山岡:ほう。

丸山:当時、坂本龍一が通っていた新宿高校のバリケード封鎖の紛争と、竹早高校の紛争は、ほぼ同時期。とはいえ、竹早って元女子高だから、そんなに荒くれの闘争じゃない。それは、僕が入る前のことですね。

どね。でも、そういう高校の雰囲気は、僕の頃に続いていましたね。

北山:なるほど、興味深いです。

丸山:上の学年に、小森陽一氏(現「九条の会」の事務局長)がいて、生徒会長でした。生徒総会で彼が演説をぶつのを聞いた時、すげえと思いましたよ。彼は、その頃から弁が立っていました。彼が1年の時の紛争で、先生を言説で打ち負かして、「生徒権宣言」というのを成立させたんです。例えば、学校行事などは生徒が自主的に企画運営したり、カリキュラムは生徒の意見を反映できたり、教師の講義方針に対して意見を言えたりとか、奇跡的といえるくらいの内容の条文でした。

山岡:すばらしいですね。

丸山:というように、自由な雰囲気 of 校風でした。

山岡:よかったですね、クジにはずれて。はずれたわけではないかな……(笑)

丸山:僕にとっては、結果的にそれが良かったですね。たぶん竹早じゃなかったら、美術の選択はなかったと思います。そういう雰囲気の中で、いろんなタイプの友人の能力や可能性に触れることができたし、社会的な問題意識も広がりました。要は、自分自身がどんな人間で、どういうことに向いているか気づくには、そういうまわりの鏡がないと、分からないですからね。

山岡:なるほど、そうですね。

丸山:志望としては、天文学を選ぶかどうか、迷っていました。ありがちだけど、中学校時代にグンと上がった僕の成績は、今度は急降下。よく出来る連中が、男女共けっこう、いるんです、高校では。で、悶々としていた高2の後半に、よく立ち寄っていた池袋のパルコの三省堂で、たまたま手に取ったシケイロスの画集が、眼に止まりました。壁画だけど、ちょうど僕が小中学校時代に描いていたマチエールや雰囲気が似ていて、昔が蘇ったんです。

北山:絵の具の物質感で、気づかされたのですね。

丸山:俺、絵が向いてたんだなあと思い出したわけです。とはいえ、まだ決めかねてはいました。当時、2番目の兄貴は安部公房スタジオの実験演劇の旗揚げに参加していて、上の兄貴は数学をやっていたけど、就職して保険会社に入社していました。保険の商品を作るのに、数学が必要らしくて。

北山:安定しているお仕事ですね。

丸山:その上の兄貴もちょっと変わった男でね。彼も大学に残りたかったのではないかと思うけど、就職せざるを得なかった。団塊の世代もいろいろですからね。そんな兄貴たちの生き方も、横目で見ながら、自分はどうするか考えていました。

山岡:画家って道だと、高校生でも迷うでしょうね。

丸山:画家という職業選択じゃないんですけどね。美術にしても、やりたいって気持ちだけ。でも、なぜかそれは絵画でしたね。彫刻は考えなかったです。今から思えば、立体系や建築にも向いていたかもしれないですね。

北山:確かに、作品を見ると彫刻出身なのかなって思っていました。

丸山:方向づけで大事だったのは、高校の美術の先生が、とっても良い先生だったこと。好々爺でした。 「東光会」の人で、いわゆるフォーヴィスム系のダイナミックな絵を描くタイプでした。その小野(政吉)先生が、高1の授業で描いた僕の石膏デッサンに「微妙な光の表現に驚く」って寸評をくれたんです。でも、その時は、フーンとしか思わなかった(笑)。学校自体が、さっき言ったように、良い意味でも悪い意味でも自由で、授業を抜け出そうが、屋上で昼寝してようが、その先生は叱らない。こいつら放つといっても適当に自分たちで何かやってくれようって。たぶん信頼してくれていたんだろうと思います。

山岡:そういう校風は、馴染めたんですね。

丸山:それはもう！助かりましたね。授業に出ず、タバコふかして雀荘に入り浸るやつもいたし、自分は自分で、興味ない授業には身が入らない。サッカー部で活動したり、フォークバンド組んだり、クラスメイト同士で、いろんな悪さをする……悪さって、そんなヤンキーじゃないから、たいしたことじゃないけど、例えば物理の授業で実験している時に、後ろのダルマストーブでラーメン作ったりとか(笑)。背の低い英語の先生が背伸びして黒板に板書した時、一番高い所に解答を書いて添削させたりとか。まあ、そんな可愛い感じのいたずらです。(笑)

山岡+北山:(笑)

丸山:まあ、まわりもみんなとバカ話や、時には真面目な話もしながら、悩んで大きくなったっていう、青春時代のよくあるひとコマ。そして、時々、美術室を覗きに行けば、小野先生が、黙々とキャンバスに向き合っている。

北山:学校で絵を描いているタイプの先生だったんですね。

丸山:そう。こういう先生の姿はいいなと思ったんです。でも、教員になろうという気は起きなかったですね。とにかく、そうやって美術が自分の道と定め、意を決して、親に伝えたのが、高2の冬休みでした。

北山:反応はどんな感じですか？

丸山:上の2人の経験で、子は親の思うようには育たないっていうのが分かっていたんでしょうね。炬燵で、3人で向き合って話し、「好きにしてい。でも、受験するなら、国公立しか駄目」と、特に反対はされなかった。当時、美術系受験のことはほとんど知らなかったの。結果的に、芸大という選択肢しかなかったんです。

山岡:同じ学校から芸大を受ける人他にもいたんですか？

丸山:美大芸大でも教育系に進学した先輩は何人かいたけど、確か、同期に志望したのは、女子で数名で、男子は全くいなかったはず。

北山:でも、結核になっちゃったんですね。

丸山:これから本格的に受験準備しようという2年生の終了間際から、ちょっと具合悪くて、でも、ただの風邪と思って、しばらく放ったらかしにしていました。でも、いつの間にか10キロくらい痩せて、ひどい咳や血痰が止まらなくなった。で、高3初めの健診で、肺が真っ白になっているレントゲン写真を見せられて、信じられなかったけれど、即入院。最初、医者は、「3ヶ月くらいで退院できる」って言ったけれど、それは受験生に対しての気休めの言葉で、状況は、5段階のうちの悪い方から2番目だったんです。火事で言えば、一番燃え盛っている状態。入院したら、ストレプトマイシンとかの効く薬で、自覚症状はじきに収まるけど、結局、いつ退院出来るかはっきりしないまま、結局、長引いたんですね。

山岡:スポーツをしておられて、身体は丈夫そうに思いますけれどね。

丸山:丈夫なこと、そういう脆いことっていうのは、裏腹なんですよ。そういうことは、自分の精神的な形成には影響したと思います。

山岡:それで、美大に行きたいっていう気持ちは、変わらず、ですか？むしろ強くなりましたか？

丸山:変わりはしなかったですね。でも、それまで高校の先生にデッサンしか習ってなかったし、予備校に2、3日通ただけだったから、油絵のこともほとんど知らないんです。ひとまず本でしか勉強するすべがなかったけど、自分の能力には割と自信がありました。留年が免れなくなった2学期くらいから、どうせ長い時間があるなら、「モナリザ」の模写でもじっくりしようって思いつきました。で、まず自己流で、写し取るための格

子から描き始めて…。

山岡:画集を、持っていたんですか。

丸山:安かった「ファブリ」(美術全集の名称)のレオナルド・ダ・ヴィンチを持っていました。ただ、印刷が良くない。それで、病院を抜け出して、本屋で何度も他の画集を観察したり、技法書も漁ったりしました。絵の完成間近まで近づいていた退院直後に、ちょうどモナリザ展があったんですよ。

北山:いいタイミングですね。

丸山:入院したのは、清瀬の東京病院って大きな療養所だったんだけど、結核患者ってね、暇なんですよ。自覚症状が治れば、身体に痛みもないし、ピンピンしているわけ。栄養を摂って寝るだけ。本読んだり、ラジオ聴いたりするくらいで、みんな退屈している。患者同士で競馬のノミ行為をしたり、抜け出して酒屋に行ったり、有志のクラブ活動もあったり。囲碁もこの時覚えましたね。

山岡:隔離はされないんですか？

丸山:別棟で隔離される人もいました。社会復帰できなくて、入退院を繰り返して10数年なんて人もいたし、さっきみたいに、亡くなる人もたまに…。なにしろ退院まで、長引くんです。

山岡:それでモナリザを、見に行ったのですか？

丸山:一応、外出届というのがあって、ある程度回復していたら、数時間とか許可されます。モナリザ展に行った時は、来場者が押せや押せやの盛況の日で、僕が「モナリザ」の前に立てたのは、数秒だけ。でも、あの時は、空の色がどうなのかまず確かめるという明確な目的があったのでそれでも良かったんです。何度も色の層を重ねていて、それが、けっこうまくいっているとわかったのが、嬉しかったですね。あれで完成に向けて一挙にスパートしました。

北山:よかったですね。

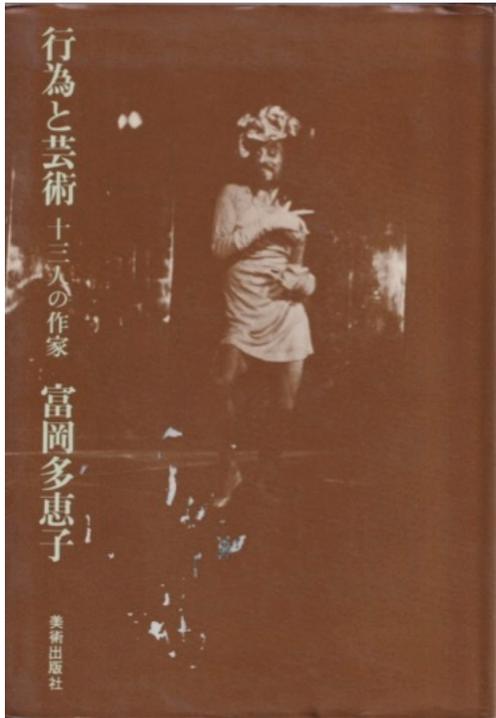
丸山:病院では、模写以外にも、人から頼まれて絵を描いたり、病院の風景をスケッチしたりしていました。何か他の方法でも勉強しなきゃと思って、病院の図書室から借りたのが、「美術手帖」とか、「アトリエ」(技法解説雑誌のシリーズ)。

山岡:病院の図書室に、「美術手帖」があったんですか？

丸山:患者もいろいろだし、けっこう、たくさんいろんな本や雑誌がありました。当時の「美術手帖」は、福住治夫さんっていう名物編集長の頃で、60年代から70年代初頭の、先鋭的というか、「ハイ・レッド・センター」とか、いろいろな情報が載っていて面白かったですね。政治や社会の混乱がまだ続いていた時期だったから、アイロニカルな批評性もあったし。モナリザを模写しながら、片やそういうのを見て、こういう世界もあるんだなって。いずれ、自分もこういう同時代的な表現を選んでいくんだろうって、予感があったんだろうと思います。

山岡:おおお。

丸山:その頃、他に何を読んで元気づけられたかと言うと、たとえば、岡本太郎の『今日の芸術』。今読めばなんだかなあって内容だけど、勇気はもらえました。「絵はうまくあってはなってはならない」のフレーズとかね(笑)。あと、国語教科書にあった東山魁夷の「風景開眼」っていう随筆。しっとりした良い文章。他には、篠原有司男の『前衛の道』(1968年)っていうギラギラの装丁の本や、『行為と芸術』(富岡多恵子著(1970年))とか。(めぐりながら)今から思えば、いろいろと記憶の中に残っているんだなあと思います。



山岡:そこで書いてある「行為」っていうのはどのような行為ですか？

丸山:これは、広い意味で、それぞれの仕事という意味だったような…。

山岡:芸術家の事を書いてあるんですね？13人の作家。

丸山:富岡多恵子が、池田満寿夫と別れて、菅木志雄と出会う前後の頃の、みんなバリバリで眩しかった頃の芸術家へのインタビュー。こんな世界もあるんだなあ…って思いましたね。今見ると、全員男性へのインタビューだったのが、時代を感じますね。

山岡:それは面白いですね。本屋で見つけて買ったんですか？

丸山:そうだったかな？入院中から受験の頃にかけては、受験対策の勉強以外に、モナリザも岡本太郎も篠原有司男も「美術手帖」も、全部一緒に入ってきた。みんな未整理で、体系づけられないまま、僕の中に、どっとストックされたわけですね。でも、混乱の極みですよ。

山岡:はい。でも、覚えている事がすごい。

丸山:それと、文学は、ひとりの作家の書いたのを、全部読むといいと言われた事がありました。

山岡:誰を読んだんですか？

丸山:どうせ読むなら、世界の大家ががいいと思い、ドストエフスキーかゲーテどっちかということで、僕はゲーテを選びました。『ファウスト』とか『若きウェルテルの悩み』。まずは、岩波文庫を読みました。ゲーテは幅が広くて、科学論文とかまであります。その後、借りたりしながら、翻訳されていたものは、ひとまず一通り読みました。

山岡:それは、入院と関係なしに、高校生の時に読んだんですか？

丸山:高2の半ばくらいから、だったかな。ゲーテは時間かかったから、大学にかけても断続的に読みました。

山岡:ほー。

丸山:だからか、僕、ドイツに不思議と馴染みがあるんです。なんとなく体質的に。昔から芸大には、フランス派とドイツ派っていうのがあって、伝統的にはフランス派が多いんだけど、僕らくらいの時代から、ドイツに惹かれて行く人が多くなったと思います。ドイツの精神文化は、基本的に、ゲーテの影響下にありますからね。ヨゼフ・ボイスのこともあり、同期の O-Jun もデュッセルドルフに滞在していましたね。

北山:若い時に学んだものは、血肉になりますね。

丸山:そして、そのゲーテはイタリアに憧れた。人間は複雑ですね。まあ、若い頃はやっぱり自我の確立とか、自分とは何かとか、真剣に考えるじゃない？ でも、人間なんてこうだなんて、一筋縄には言えないことは、今は、だいぶ分かってきている(笑)。いろんな自分が、矛盾を抱えながら同時に並列しているのが、人間なんだらうと思います。でも、当時は、そんな考え方はできないから、できるだけ沢山読んだり、見たりして、人間と世界の複雑さを味わって、なんとかそういうのを、統合させたいって願望があったんですね。その折々で、自分らしさという答えを出さなくてはというプレッシャーみたいなものもありました。だから、受験に過ぎないとはいえ、やっぱり、その時の自分らしい絵を描かないといけないと考えてました。

山岡:受験の話になりましたね。当初、軽く入れるとは思ったんですか？

丸山:いや、もちろん、そんなことない。でも、入れるか入れないかについては、わかりし無頓着でした。

山岡:当時の東京藝大って、どのくらい難しかったですか？

丸山:油画専攻は45倍とか、だったかな？ 今はだいぶ下がりましたね。僕は国公立しか受けられなかったし、浪人も想定していなくて、結果的に一浪しました。留年と一浪、だから二浪に近い形。その後の予備校では、いい出会いがありました。留年後の高3から、「どばた」(すいどーばた美術学院)に通いました。

山岡:そこでは、どんな出会いがありましたか？

丸山:浪人した時の教官が中村(博)さん。現代美術系の人で、高山(登)さんのお弟子さん筋で、受験指導以外の情報もいろいろ持ってましたね。しばらく後だけど、中村さんは個展でパフォーマンスもしていましたよ。だから、のちに、パフォーマンスのイベントでもお世話になります。当時の「どばた」の油絵科は受験生の人数がすごく多くて、大学に入った後も、そして、今でも、つながっている友達が多いですよ。

山岡:パフォーマンスの話に、だんだん、近づいてきた…

丸山:中村さんは、受験のアドバイスはもちろんだけど、そういうことに偏らずに、当時の美術界の空気感が伝わるような関わりを持ってくれましたね。保守的で画壇的な絵画ではなくて、抽象表現主義の絵画とか、ジャスパー・ジョーンズとか、まだ、ほとんど情報がなかったボイスのこととかを。

北山:予備校でも、やっぱり現代美術もやっている感じと、画壇とのつながりが強い系の先生、2つに分かれてた感じですか？

丸山:いろいろなタイプの人たちがいました。生徒は、先生を選べたわけじゃないから、あくまで結果的なこと。僕もその時の担当の先生次第で、方向が少し変わった可能性はあったらと思うけど、どちらにしても、僕は、もうその頃、大学に入った後の方向性は、漠然と見えてきていました。

北山:「自分なりの絵を描く」ために、興味持っていたことは、何でしょうか？

丸山:何だったでしょう？ 技術はもちろん、いろんな絵を知って、見て、情報をストックしていくわけだけど。予備校で実際にやる事は、基本的に、あてがわれたモチーフや課題を描くわけで、それを描く時に、自分の「日常的な感覚」を、どう込めるかって考えていたかもしれない。

山岡:「日常的な感覚」。

丸山:それと、自分が本当に惹かれる絵が何かということ大事ですね。何年も浪人していると、それがわからなくなっちゃう人が多いんです。美術の歴史には、膨大な作品や考え方があるわけでしょ？ ピンときたその

中から何かを抽出して、その世界観と自分の日常感覚を、課題の中でどうすり合わせるかっていうこと。縦軸と横軸の座標を合わせるみたいに。

4. 大学時代と「フィールド・ワーク」

山岡:では、大学でのお話を聞きます。先生は、榎倉康二さんと杉全直さんですね。

丸山:僕は油画科だったけど、榎倉さんは、確か、芸術学科の非常勤で来て、学生にしばしば呼ばれていました。すでに、パリビエンナーレとかにも参加していたし、「もの派」の作家のスター。当時の芸大の先生には他にいなかったタイプで、眩しい存在だったけど、僕は、別に、崇め奉るような気持ちはなかったですよ。

山岡:大学では、先生を選べるんですか？

丸山:大学院になれば、担当教官の研究室を選べます。油画科では、杉全さんは当時年齢が一番上で、あの時はもう60代半ばくらいかな？ あと数年で退官という歳で、教授として招かれて短期的に研究室を持ったのね。芸大出身だけど、ずっと在野で活動して、戦後は抽象、立体も作ったりしてたようです。当時の学生にしてみれば、珍しいタイプの作家が来たって感じ。僕は、大学院で最初、杉全さんの研究室に入ったけど、翌年、杉全さんが退官された。そこに榎倉さんが後任で入りました。

山岡:学部生の間はそういう先生は、いないんですか？

丸山:版画や壁画を専攻する場合は、学部の3年で選択します。油画は4年までは、特にないんです。でも、その間、ゼミも参加できるし、個別に訪ねても構わない。当時、油画科はいくつか研究室があって、技法材料系、画壇系、新しい具象系や抽象系の先生たちがいて、いわゆる現代美術系を希望する学生は、1研(第1研究室)と2研を選ぶことが多くて、2研が杉全さんと榎倉さん。1学年上の、川俣(正)さんも同じ研究室でしたね。

山岡:丸山さんは、学生の時からいわゆる絵ではない事を始められていますよね。

丸山:平面的な作業もやっていたけど、キャンバスにタブローという絵は、3年以降はしていませんね。

山岡:学生の時から絵画になんか飽き足らなさを感じたと書いておられますね。「77年の頃より虚構としての絵画表現に物足りなさを、身のまわりの現実空間を見つめ直す為にさまざまな場所を……」と書いている。

丸山:だいたい2年までは、実技系はカリキュラム通りこなすわけだけど、入学した当初から、画廊回りは続けていたし、自分の興味と関心で動き始めていました。すでに榎倉さんも自主ゼミに関わっていたし、学生は3年になったら、ほぼ何やっても良かったんです。そのテキストに書いた、「虚構としての絵画表現」って、絵画固有の芸術性を否定しているわけではなくて、例えば、アカデミックな「象牙の塔」で、技術的な巧みさや表現スタイルの好みだけにこだわる「絵描き」が、本来の人としての実感から離れてしまう事に疑問を持っていました。そういう意味での、僕は伝統的な絵画、タブローをやる事はないだろうなと思っていました。

山岡:はい、わかります。

丸山:自分の作った物、やっている事が、日常から切り離されてしまって、自分が生きている実感が、全然そこに投影されてないような作品、そういうのは違うだろうって。で、そこで出てくるのが、「フィールド・ワーク」なんです。これは、自分の実感を、再確認しようってことの検証を、自分流に援用して、そう呼んでいました。

北山:そうして、カメラを持って歩き出すんですね。

丸山:そうですね、でもね、その頃の事はいろいろあるんです。さて、どこからどう話したら良いんだろうなあ。

北山:カメラは買ったんですか？ どうやって手に入れたんですか？

丸山:当時は、カメラは兄貴からもらった一眼レフのお古。その前までは、中1の時の最優秀賞でもらったカメラを使ってました。

北山:カメラとはけっこう馴染みがあったんですね。

丸山:今みたいに、スマホですぐ撮って見られる時代じゃないから、それなりに敷居は高いけど、そんなに凝るほどじゃないです。大学2～3年にかけては、その「フィールド・ワーク」につながる、カメラを携えて、意識的に歩きまわることが始まりました。まあ、高校時代から歩くのが好きだったから、学校から池袋までとか家までとか、よく歩いていましたね。

山岡:けっこうな距離ですよ。

丸山:歩くことへの関心は、前に言ったように、東京という都市が、オリンピック(1964年)前後や、バブル期前後に、風景が全く変化していくのを体験して、その時間の堆積が身体に染み込んでました。そういうことへの興味と重なっています。

山岡:地勢的な事って、個人の記憶の中でも重要で、かつ時代の社会背景のことですよ。スラム的な地域

な地域があっちの方にあり、反対側のあっちにはリッチな人たちの地域だったとか、そういうのが目で見て明らかなのは、70年代っばい。

丸山:道だって舗装されてなくて、朽ちた廃車が道路脇に何年もずっと放置されていたり、廃屋がそこかしこにあったりしました。道一本隔てて、雰囲気ガラッと変わる感じ。僕にとっては、昭和30年代ですね。話は、戻って脱線するけど、板橋の面白さってのは、狭い区域にいろいろな施設が、コンパクトに混在していたことだと思います。板橋区って「拳銃型」なの知ってます？

北山:拳銃型？

丸山:板橋区は、戦前まで、すごく広い範囲だったんだけど、戦後、練馬区が分離して、境界線が拳銃のようなシルエットの形になったんです。銃口、引き金、弾倉の位置が、それぞれ、かつて特攻隊の基地になった飛行場、戦後の自衛隊の駐屯地、明治初期に火薬製造所があった地域と、ほぼ重なる。もちろん偶然ですよ。中学校の頃、よく自転車で走り回っていた街工場境界は、軍需産業で成り立っていたし、他にも、かつての広大な田んぼが、高島平団地になって、豊島区との境あたりには、いわゆる池袋モンパルナスの、貧乏芸術家たちが住んでいた地域。他にも、生活困窮者を保護した養育院があったし、大きなターミナル駅はない代わりに、小さくて安い商店街が点在していました。要は、日本の近代史の動きが、地味によくわかる地域なんです。なんでも少しずつ、吹き溜まりのように集まった東京の端っこでした。(笑)

山岡:若い頃感じていた事は、その後、継続して考えている方ですか？

丸山:人と比べようがないけど、多分、そうだと思います。別に、一貫性を持つべきとは思ってないけど、自分を取り巻く過去と現在を、検証したいっていう習性は、ありますね。でも、結果的にやることは、気が多いというか、矛盾することを同時並行的にすることも多い。丁度、この話に近いことを、1978年に『私の現実』というテキストに書いたことがあります。

(http://archive.maruyamatokio.com/intro/graphy/graphy_texts/79genzitsu.html)

山岡:『私の現実』なるほど。

丸山:そこに書いたことが、「フィールド・ワーク」を始めた頃の、きっかけです。自分の生家、つまりこの家は平屋だったんだけど、壊して今の2階建てに建て替えたのが1977年。それは、それまで住んでいた空間を喪失する経験であり、その時、自分の身近な空間や日常が思いがけなく変わる事と逆に変わらない事について、別角度から、いろいろ考えさせられました。ちょっと体調も崩したりもしました。

山岡:身体的な影響が出るのは、大きいですね。

丸山:身体と環境が、深いところで関係し合っているって気づいた経験でしょうね。その頃にバシュラールとかティヤール・ド・シャルダンや、カントをつまみ読みしていたので、存在とか認識、そして空間に対する自分の感覚と意識の関係を自分の経験に即しながら、書きました。

北山:今までは都市が変わっていく、スクラップ・アンド・ビルド見てきたけど、今度はスクラップ・アンド・ビルドが自分の家の中に入ってきたと。そういうような感覚ですか？

丸山:小さい頃から染みつけた空間の経験が、美術をする人間の視点として、捉えられ始めたってことですね。環境って、単純に身体の内と外で分かれているんじゃないで、身体とか家とか都市とかグラデーションでつながっている。そういうことが、意識され始めた。でも、それは今だから言えることで、このテキストを書いた頃は、それがずっとテーマとして続くなんで、全くわからないから不安だったんです。

北山:そうしたことを通して、環境の変化に対する、ご自身の強い興味に、気づかされていたんですね。

丸山:だんだん、そういう経験や感覚が、美術活動の文脈として繋がってきました。生家の喪失体験は、一つのきっかけ。そして、その後続く「私自身の独断的幻想によりそれらの対象を絡み取ろうとする時、……」って文が、さっき言った、実感から離れてしまう怖さにつながります。例えばそれは、きれいだなあとと思って花や風景を描いて、どう？ きれいでしょ、個性的でしょ？ というような、いわば、独り善がりな思いだけで描いた絵の世界のことです。

山岡:個人の中での想像では、物足りないということですか？

丸山:それはそれで、その人自身の実感だし、他人の思いを否定する気は毛頭ないですよ。でも、僕にとっては、それって、煎じ詰めれば、現実からの逃避に過ぎない、ただの個人的な思い込みに過ぎないんじゃないか、とか……

山岡:ほう。

丸山:「この自己撞着をはらんだ現実こそ、私の表現活動の根底にある。客観的な事実認識と主体的な自己確信の確実性を求めることの不可能性をおぼろげながらに自覚したことが私の現実の立脚点……」って文章が続くけど、これは、ちょっとまわりくどい言い回しですね。

山岡:不可能なんですか？

丸山:世界ってこうなんだと、客観的、普遍的に説明するなんてのは無理でしょう。でも、主観的に、こうだって思い込む、信じこんでしまうのも怪しい。どっちも不可能なんだ、と。

山岡:ふむふむ。

丸山:例えば、僕は、宇宙論や量子力学の最先端の成果のResearchが好きだけど、この宇宙や極小世界を、いかに物理的観点から客観的に証明されうる事実の発見を通して、記述していくかが科学の世界ですよね。

山岡:科学が好きな人ならではの見方ですね。

丸山:とはいえ、そういうことに邁進する物理学者や数学者の中にも、世界はどうてい客観的に記述出来ないという見解を持っている人もいます。どっちも高度な抽象的世界。もちろん、それはそれでいいけれど、僕の捉え方では、客観的認識も主観的確信も、まあ不可能なんだろうなと、おぼろげながら(笑)、気づいてしまったわけです。カントの影響かな。

山岡:確かにそうですね。

丸山:それで、自分の感覚は、「日常生活におけるさまざま局面の中に点在し、展開される」という認識から、ひとまずスタートしてみる、ということでした。そして「私は今、自己史として知らず知らず、引きずっているもの、引きずられている私自身を再検討してみたいと思っている」と、さらに文章が続きます。自分が、今、見ている世界が、どんなものなのかもう一回、改めて自分の日常的な経験や生活を通して、検討する…。まあ、いろいろ偉そうに書いていたけど、実は、当たり前のことに戻りました。

山岡:そのためにフィールドワークが必要になってくるんですね。

丸山:そうです。そしてそれが、シンプルに街を歩くことから始まりました。それから、笑い話だみたいだけど、それには、別の個人的なきっかけがあるんです。僕は、けっこう酒が強かったんです。飲み会なんかの後、酔っ払って、家まで歩いて帰ることがたまにありました。しらふだと、方向感覚がちゃんとしていて、知っている道を合理的に歩いちゃうでしょう。それがつまらなくて、わざと分からない方向に外れてました。

北山:酔っ払った状態ですか？

丸山:半ば、ほろ酔い気分くらいで。でも、少し酔っ払ってても、本当に道に迷うって難しいんです、僕にとっでは。僕は、そういう戸惑った状態、迷子の状態が、面白いと思ったんです。でも、都心なんかでは、けっこう難しい。

山岡:酔っ払ってるとちよつと、感覚が狂うから、できる。

丸山:そう。それで、迷いやすくなるように、ひょいっと道を曲がる。そうやって、見知らぬ空間に、さまよい込んだ時の緊張感が好きで、「空間のグラデーション」のような、変化を体感したいと思ったんです。埋立地を見て、刺激されたのもこの頃ですね。こういうのが、僕の「フィールド・ワーク」の伏線になっています。そう言えば、当時、赤瀬川原平の「トマソン」ってあったでしょう。意味不明な面白オブジェみたいのを見て歩く。あれが話題になったのが、その僕のフィールドワークの、ちょっと後のこと。僕と同じようなことを、この人は、見事に言葉化してるんだなって思ったんです。

北山:きちっ、きちっと自分でわかっている世界から、逃れたいみたいな感じですか？

丸山:そうですね。わかりたいって気持ちと、裏腹に。

山岡:「フィールド・ワーク」っていうのも、その頃、言われ始めた言葉でもありますね。

丸山:元々あった言葉なんですけどね。山口昌男とか川田順造とか西江雅之などの、文化人類学者の仕事が、当時話題になっていました。僕も人類学的な視点に興味があって、構造主義のレヴィ=ストロースも、水脈のように繋がっているのもわかりましたから。中沢新一の著書『チベットのモーツアルト』が話題になったのは、もうしばらく後ですね。僕の場合は、もちろん学術的な手法にのっとっているわけじゃないから、自分流に勝手にそう呼んでるだけです。使い続けるのは、やや、はばかられたけど、ついズルズルと使ってます。

北山:芸大でも、その文化人類学的な事を学ぶ授業があったんですか？

丸山:なかったです。僕はほとんど本から学びました。音校の方には、民族音楽の研究者の小泉文夫氏の講義があったんですけど、美校生は取れなかったんです。

山岡:当時、民族学博物館ができたりしましたね。1977年開館ですね。いわゆる「みんぱく」。

丸山:大阪ですよ？ 出来た時に、僕はすぐに行った。

山岡:見に行ったんですね、さすが。

丸山:人類学や、文明論だったり、かたや宇宙論だったり、その辺は、並行しているいろいろなことに関心があったんです。

山岡:その客観的であることと、主観的なものをフィールドワークによって、統合しようというわけでしょうかね。

丸山:だから、まずは、いろいろ模索するわけですね。僕流の「フィールド・ワーク」は、その最初のきっかけ

づくり。まずは、ただ歩きまわって、街の様子を観察しながら、写真撮るだけ。(ファイルを出す)

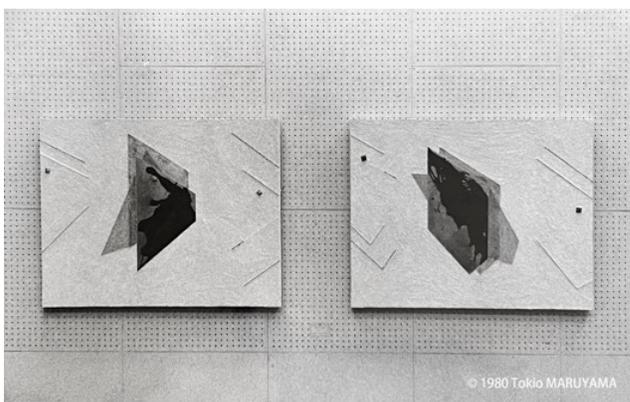
山岡:モノクロフィルムなんですか？

丸山:モノクロ。この頃は、大量のカラーに使うお金なんてないので。大半は、自分で現像、引き伸ばし。…
…これはね、地面や壁の「滲み」や「亀裂」、電線とか工事現場なんかを、好きで撮ってました。これ自体は、
どうってことない記録に過ぎないけど、フレーミングされた写真を再整理して、次の思考やアイデアにつなげ
ていきました。



1977～1979頃の写真

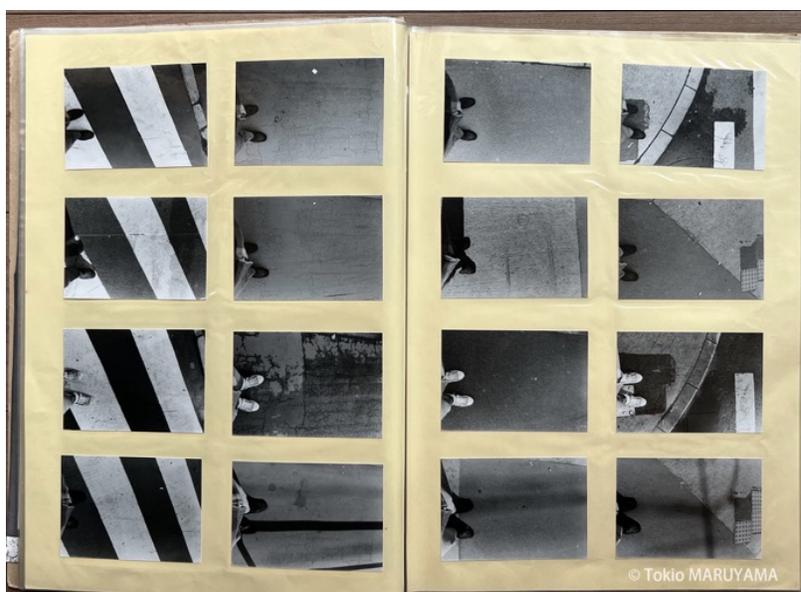
こういうのを展開して卒業制作は、コンクリートを使った平面的なオブジェを作りました。裏から錆びの色を滲み出させてる。平面的だけど、レリーフ状のオブジェ。大学院の志望動機欄には、「もの」と「こと」の関係を探りたいって書いたことをよく覚えています。



© 1980 Tokio MARUYAMA 1980「束」 100号相当のサイズ コンクリート 鉄板 鉄線 錆

山岡:「滲み」として、見たものに近いものを平面作品にされたというわけですね。ところで、フィールドワークをする中で、何か「行為」的な事はされてましたか？

丸山: 作品とはまだ言えないけれども、「行為」的なものとしては……………(写真を見せてながら)これはわかりやすいね。例えば、あるルートを決めて、100歩とか50歩、歩いたら、止まって足元を撮るって繰り返し。あと、角を曲がった時とか、何かを跨いだらとか。偶然、写り込んだものを、空間や時間を分節して、フレーミングしていく。この時のファイルのメモには、「連続したこと(もの)の分節化。その切り口の様相。一連の行動(歩行)における節目(まがる、のる、くだる、のぼる、etc., …)を契機として分節する。足元にある都市感覚(住感覚)の顕在化」と、書いています。





1978～1979 資料ファイルより抜粋

北山:パフォーマンス的な感じがしますね。

山岡:これは一人でしていたんですか？

丸山:一人です。大学3年の時かな。

山岡:そうした「行為」的なことを作品にするっていうのは、なにか前例を見たということは、あるんでしょうか？

丸山:70年代は、コンセプチュアル・アートでもランド・アートでも、写真が格好良く使われ始めた時代で、何かと眼にしていたし、その中から影響は受けてないはずはないですね。でも、この頃は何しろ、さっき話した自分の日常の環境というか、その再確認のため、自分の実感とはどこから来るんだろうという問いが、動機だったのね。これ、なんだかわかります？ 行動の地図…、マッピング。

山岡:地図に透かして、ドローイングしたんですか？



丸山:そう。自分のその日の移動の動きを、5万分の1の地図にトレペをあてて、そのラインをドローイングする。一日一枚、毎日ね。1978年くらいから4年間ほど続けました。

北山:つまり、今の作品にも繋がってるんですね。

丸山:この頃から、地図とかマッピングへの興味とか、自分の行為を俯瞰的に捉える感覚がありました。

今、久しぶりに見て、あらためてそう感じます。でも、これ、河原温の世界に近いですよ。河原温の方法は、気になってたんですよ。《I Am Still Alive》や《Date Paintings》のシリーズとか。

山岡:同じような問いがあるってことなんですね。

丸山:方法としては近いですが、彼の作品の深い部分は、僕にはわからないですよ。でも、方法について考え模索することは、僕にとって重要な問題でしたね。

北山:その時代の雰囲気というのは、あるんでしょうか？

丸山:河原温は60年代だし、70年代も、コンセプチュアルな方法とスタイルが、いろいろ出たわけだけど、70年代後半はもう、時代の雰囲気というか潮流は、別のところへ向かいつつありましたね。消費文化的なサブカルチャーや感情的な表出が強い方へ。だからこういうのは、以前の繰り返しや焼き直しのように見えるところがあったかもしれないです。でもこの頃の僕は、新しい動向に飛びつくエネルギーより、発表のための作品ではない実験と模索の渦中にいたわけで、同時代の空気を吸ってはいても、そういう雰囲気とは関係なく続けていました。

北山:なるほど。

丸山:それと、この作業についても隠れた動機があって、「デ・ジャブ」とか「ジャメ・ヴュ」ってあるでしょ？ あ

る場所に行って、そこに来たことないはずなのに見た事あるような既視感とか、いつも見ているのに初めて見るかのような未視感。あの心理ってどういうことなのか不思議に思っていました。これを続ければ、自分がいつどこへどう行ったか、手がかりがつかめると(笑)。これも客観と主観が曖昧な領域ですね。今なら、スマホのアプリで同じことをできるけどね。

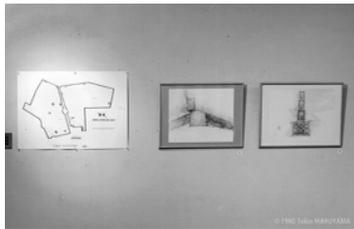
山岡:確かに、そうかもしれないですけどね。

丸山:次のこれは、ちょっと後のイベント。(「Ueno'80」1980 芸大大学会館)個人的演習じゃなく、作品として発表しました。「Action Research」なんて言葉、使ってたんだね。



北山:80年ということは、まだ芸大生時代。学生同士で、なされたイベントなんですね。

丸山:そう、学生の自主企画です。僕が作品にフィールドワークのサブ・タイトルをつけ始めた最初の頃。展示だけでなく、会場の外にもオリエンテーリング風に観客を誘導する仕掛けをしました。



1980「標界」-近傍系におけるフィールドワーク (芸大大学会館) ドローイング+校内敷地に12のコンクリートで作られたオブジェを設置

山岡:あら? 当時はパフォーマンスと言わずに、アクションと言うケースが多かったですか?

丸山:これは、その意味ではないんですよ。「アクション・リサーチ」っていうのは、学術的な用語。社会学的

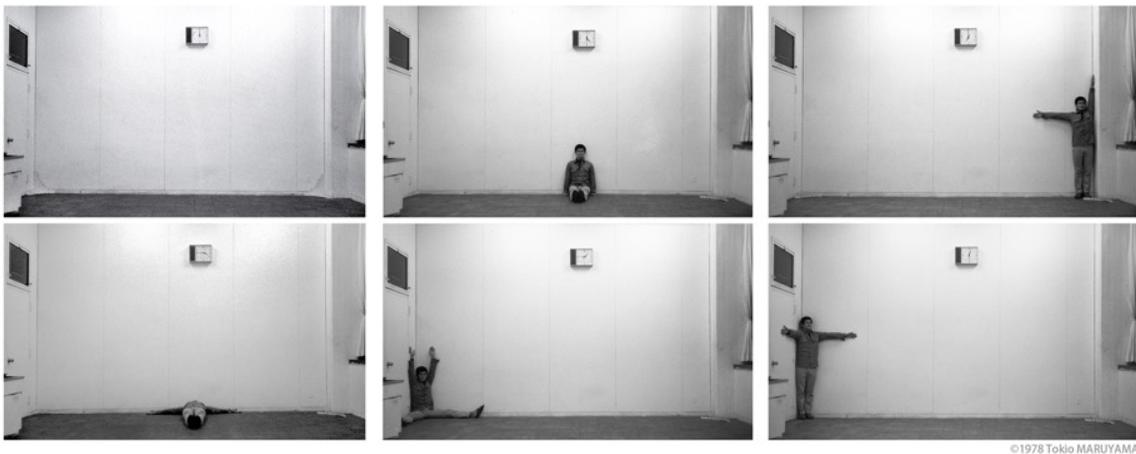
な言葉。今ではほとんど使わないようですが。

山岡:(インターネットで、調べる)「社会心理学者 K.レビンが提唱した、集団力学の理論を社会生活に応用し、具体的な事態の改善を試みることを意図する研究。集団活動の過程を、実際の展開場面において、しかも実験的に刺激を加え、それによって生じた変動の過程として観察、記録していく。(引用元 <https://kotobank.jp/word/アクション・リサーチ-24686>)」やっぱり人類学的な感じですね。観察するだけでなく、実験や実践を加える研究なんですね。介入的なのか、啓蒙的なのか。

丸山:そんなに深く考えて決めたわけじゃなかったはず。使ったのは、語感の良さからだったと思う。それに、50~60年代からアートの文脈で使われた「アクション」という言葉が、当時、「アクション・ペインティング」以外で、単独で残っていたかは、よく覚えてないですね。……「美術手帖」で「パフォーマンス」の特集があったのは、もうちょっと後ですね。

山岡:1983年か、84年くらいですか？

丸山:そうね。「パフォーマンス」って言葉は、アメリカ経由の「performance art」の意味で、すでに使われてたはずだけど、日本語でカタカナの「パフォーマンス」が用いられるときに、それがアートの文脈だったとは限らないです。「アクション」って言葉も、この頃はまだ、僕が自分自身の行為に対して自覚的に使った記憶はないですね。そもそも、「インスタレーション」って用語も、この80年当時、まだなかったのですね。僕は、困って「空間全体を使った立体作品」って、説明文を書いた記憶があります。(ファイルを出す) これは1978年10月。演習室っていう、学生が自由に使えた場所でのものです。



山岡:見たところ、今で言うパフォーマンスですよ？場面によって、座る位置を変えているんですね。

丸山:うん、そうですね。コンセプチュアル・アートに近い事やっている。

山岡:これは常生さんとしてはかなり初期のものですか？

丸山:そうですね。

山岡:時計は意味があるんですね？

丸山:無論、あります。これも個人的な実験に過ぎないから、未発表でタイトルは付けなかったけど、後で「時空間と身体の計測」と、テーマをそのまま名づけました。街角の隅々を撮ったのと同じことで、時間や空間をどうフレーミングして分節化するかとか。わかりづらいけど、コーナーに白い板状のオブジェも置いている。これ見ると、やっぱり端っことか隅が気になってたようですね。

5. 1980年代の活動から

5-1 美術展とパフォーマンス・イベント

北山:同年代の学生でパフォーマンス的なものとかアクション的なものをやった人がいたり、一緒にやっていたりというような流れはありましたか。

丸山:「plan B」のイベントは、大学院修了後の1982年。美術系の若いアーティストの、それぞれの「パフォーマンス」の試みを紹介したものです。「ペーパーミントグリーン」ってタイトル。参加者は、僕と同じか、ちょっと下のまだ在学中で、芸大、造形大、創形美術学校が多かったです。

子約・問合せ: 03-384-2051 (plan B)
当日 800円・前売 700円

会場: plan B(地下鉄丸の内線・中野富士見町下車)

FINE ART LIVE PRESENTATION/
'82. Nov. 5, 6, 13, 14, 22, 26, 27, 28 氾濫する比喩は欲望の妨げではないノ

5(Fri) No.8 本郷規一 野重良二	6(Sat.) No.9 宮島達男 加藤真治	13(Sat.) No.10 小林良寿 丸山常生 島崎剛	14(Sun.) No.11 松下辰範 斉藤良雄
22(Mon.) No.12 小野重治 五嶋良寛	26(Fri.) No.13 白江あかね 渡辺子三 田代	27(Sat.) No.14 岩崎元郎 蔵重範子 ムラカミヤシヒロ	28(Sun.) No.15 野口栄一 斉田隆信

山岡:丸山さんの、公演的なパフォーマンスとしては最初期のものなんでしょうか。フライヤーには、ライブ・プレゼンテーションって、書いてありますけれど。

丸山:はい。自覚的に人前でしたのは初めてでした。でもそれよりも、この頃の僕自身は、個人的にけっこう微妙な時期。大学出た直後で、まだ生活基盤が定まっておらず、今後の事も考えなくてはいけなかった。学生時代みたいに、みんなに頻繁に会って、いろいろとやったという感じではなかったんです。

山岡:なるほど。この「plan-B」でイベントは、丸山さんにとって、大事なことだったのでしょうか。

丸山:造形作品のコンセプトを、いかにパフォーマンスとして落とし込めるか、なんてことを考えることは、これがなかったら、もっと時期が遅かったでしょうね。同じ頃、ラフォーレ原宿で、「行為と創造」っていうイベントがあり、国際的にビッグ・ネームのアーティストが来ていたんです。D・ビュランと、D・グラハム。パフォーマンスの見せ方が洗練されていて、刺激を受けました。そして、この「plan-B」のイベント自体が、インパクトがあったと思います。80年代に動き始めた若者達のうち、これを、きっかけにした人も何人かいましたからね。

北山:確かに、宮島達男さんのお名前がありますね。

丸山:宮島君は、このとき、話題をさらったんです。当時から、彼は冴えてました。あーそうか、と思いました。バスをチャーターして、会場で人を乗せて、街に出たんですよ。

北山:パフォーマンスとして？

丸山:もちろん。彼のパフォーマンスには、アイデアの意外性があった。「plan B」そのものは、田中泯さんや、周辺の方々が、この年にスタートさせたんです。企画委員が沢山いましてね。予備校でお世話になった中村(博)さんもその中の一人で、このイベントは、中村さんが参加メンバーに声掛けをして始まっていたはずなんです。

北山:ライブ・プレゼンテーションって言い方もあったんですか？

丸山:あまり、聞き慣れなかったですね。でも、今、あらためて見ると、その前に書かれた「ファイン・アート」の字の方がミソだと思う。日本のこの頃の「パフォーマンス」って、多ジャンルの人たちとのコラボのイメージが強くて、それが「パフォーマンス」の可能性だと、思われていたと思います。中村さんは、自分より若い世代の、美術系でパフォーマンスをする若者への刺激を考えていたんじゃないでしょうか。このイベントは、断続的なシリーズもので、数ヶ月続きました。プログラムを見ると、19回やっています。1日で2〜3人ずつ。僕は、2回やりました。

山岡:なぜ、コラボのイメージが強かったのでしょうか。

丸山:「plan B」の、毎月のプログラムは、幅広く、いろいろなジャンルをクロスオーバーさせた構成でしたね。当時としてはすごく新鮮。その中でも、美術分野の若手のソロの「パフォーマンス」を取り上げるという企画もあったのではないのでしょうか。

山岡:多ジャンルというか、コラボ的な場っていうのは、常生さんにとってはどうなんですか？

丸山:僕にとっては、コラボレーションは、そんなに切実ではなく、積極的にするほどではなかったです。展

示のグループ展では、クロスオーバー的交流はあったけど、基本的に僕は個人ベースの活動に比重を置いていました。自分のパフォーマンスの原点を振り返ると、フィールド・ワークから派生したプロセス・アートの発想と行為の方に、関心が向いていました。

山岡: 切実だと感じないけれど、嫌だったわけではないって事ですか？

丸山: 別に、全然、嫌ではないです。見ることもね。

北山: 一緒にやろうって誘われたら？

丸山: 誘われたら、断る事はそれほどしなかったはずですよ。それよりも、僕には、この80年代前半から中盤にかけて、自分の個展のその中で作ったものやその空間で、行為をするかどうかの方が問題でした。自分が作った空間と身体の行為は同じ文脈で成立するのか、同じ時間と場所を出して良いのかって、迷いがありました。自分が作った空間で公演的にやる「パフォーマンス」って、ただの説明になりかねないですよ。あるいは、逆にただの舞台装置みたいになるかもしれない。前は、むしろそれが自分の中で同時に成立してたわけだけれど、一人の美術家として活動し始めた頃、まだそんなに確信はなかったんです。

北山: 設置するインスタレーションのものは時間とともに変わるものじゃなくて、変わらない物を置いていた？

丸山: 当時は、展示期間が1週間とか、長くても2週間の仮設の空間でしょ。野外で自然に変化する場合は別として、屋内で意図的に動かしたりするようなことはしていません。

山岡: ところで、この「ペパーミント・グリーン」っていう名前はどなたが付けたんですか。

丸山: 分からない。でも、この時は、今、一般的にイメージされる80年代アーティストのノリを予感させる人もいたね。

山岡: 80年代アーティストのノリとは、たとえば、どんなことでしょうか？

丸山: 80年代アートって、ようやく最近になって検証されてきたけど、いわゆる「ニューウェーブ」っていわれた「美術手帖」の特集で、華やかに取り上げられた人たちが目立った時代。この時期って、日本が経済的にどんどん上昇して、賑やかになった時代でしょ。アートも、感情をもっと表出する方向の、表現主義的傾向になった。それと、いろんなメディアに表現方法が拡散した。ビデオとかね。そういう流れのなかで、ジャンルのクロス・オーバーも盛り上がりました。絵画では、ニューペインティング現象が話題になったし、いわゆる「インスタレーション」とか「パフォーマンス」ってカタカナ言葉が普通に使われ始めたのも、80年代の特徴ですね。ポスト・モダンが、少しずつ言われ始めた文化状況でもあります。それまで、閉塞感を感じていた若い世

代が、この時代の変化で、何か新しいことしたいってウズウズしていた人が、けっこういたと思います。もちろん、僕もド真ん中じゃないにしても、その端っこの方に、いたわけで…。

北山:80年代から「アート」って言い始めたよ。それまでは「美術」って言ってたと聞いたことがあります。

丸山:そうですね。日本で、ようやく違和感なく使う人が増えましたね。

北山:パフォーマンスとインスタレーションを一緒にやると決めたのはいつですか？

丸山:同時に、やっていいと思えるようになったのは、1988年になってからです。

山岡:そう思えるきっかけになったのが、「大谷地下美術展」(大谷資料館 1988年10~11月)ですね？

丸山:その年1月の、ときわ画廊の個展会場でも両方をやりました。大谷はその後です。それ以降は、展示だけの場合、パフォーマンスのみ公演、展示とパフォーマンスを一緒にする場合、というふうに、自分の中でやり方の折り合いをつけていました。もちろんそれは、自分だけで決められるのではなくて、その展覧会の企画内容や、場所性とか、その時々条件によって決めたり、決められたりしました。この辺りから、公演的なパフォーマンスの場合は、自分のいろんな引き出しから、アイデアを出すようになりました。

北山:企画があるごとに、その場所でさまよったりして、何か拾ったりしながら考える……

丸山:基本的にそうです。でも、そういうのって、条件にもよるでしょ。特に、海外では、方法論の軸をもちながらも、こだわりすぎちゃうと、うまくいかない。90年代に入るところから、アクションとインスタレーション、そ

それをどう組み合わせるか、方法論がマルチ的に枝葉を伸ばしていきました。



山岡:方法がだんだん発展したんですね。この「大谷地下美術展」は、たくさんの人が出てますね。「大谷地下美術展」って5年くらい継続して、やったんですね。

丸山:ここを劇場として見立てた、パフォーマンスはいくつかありましたね。ダンス系・サウンド系の人が多かった。僕は、最後の2年くらいの

関わりです。この1988年の時は、僕は展示作品がメインで、そのコンセプトと連動して、一回パフォーマンスをしました。それにしても、なかなか大変でしたね。地盤の陥没が起きたり、お客さんの転落事故もあったりし

たんです。それで管理責任を問われたり。カタログにも少し書いたけれど、要はオルタナティブなスペースで、展覧会をやることの大変さを、身に染みて味わわれました。そもそも展示をする場所でないところで何かをやるっていう、面白さがあったんだけど、もっと管理のことを考えるべきでした。美術展を運営することや、イベントを仕掛けることと、単に自分たちのやりたいことをするということが別物なんだということを、当時関わったみんなが思ったんじゃないですか。

北山:それでも、続いたってことですね?これに、ギャラリー・サージはずっと関わってるんですか。

丸山:僕自身は、あの頃だけです。「大谷地下美術展」については、水留(周二)さんという作家と、サージの酒井(信一)さんを中心に、いろいろミーティングしてました。ちなみに、酒井さんは、同じ2研の2年先輩だったけど、何かと上から目線で指図する傾向があって、僕とも一悶着ありました。でも、実際、実行力がある人物だったし、「大谷地下美術展」が終了した後も、国際交流に力を注いで、浜田さんや霜田さんたちと、ヨーロッパにツアーしたことがあったと思います。去年(2021年)、彼が亡くなった後、サージが関わった展覧会やイベントについては、きちんとアーカイヴされたようです。

北山:この展覧会の時に、常生さんがインスタレーションにパフォーマンスを入れることができると思ったのは、何か理由がありますか?

丸山:それはいい質問ですね。写真だけではわかりにくいけれど、暗い地下空間の中、当時僕がよく使っていた規則的に穴を開けたパネルを、3~40mくらいのスロープに沿って連続的に立てて、突き当たりの平らなエリアに大きな箱状の空間を作りました。その表面に現地の砂で、入口の風景の像を指でドローイングしました。採掘場という場でのサイト・スペシフィックだから、その場でしかできないことをしようとして、外に運ばれた砂や石粉をまた内に戻す、というコンセプトでパフォーマンスをしました。時間のある意味、逆戻りするっつかね。空間と行為がスムーズに一体化できた気がしましたね。





1988 採掘場周辺におけるフィールドワーク(大谷地下採掘場 大谷資料館) 採掘場周辺で採取した拾得物、パネル、プロジェクター、他
中央と右2枚は、パフォーマンスから

北山:戻す作業とは、どういう意味だったのでしょうか？

丸山:真っ暗な空間に外の光を呼び込むとか、何百年に渡って採掘された石とかを戻すとか、長い間地下から失われていったものの一部を、元の場所に返してあげる。パフォーマンスでは、石粉を土嚢袋で運んだり、外で録音した周囲のサウンドをミックスさせて流したり…。つまり、地上から地下へ戻す。そうやって時間と空間を反転させて、現在を逆照射させるんです。それは、僕の中で重要なコンセプト。埋立地とか、日本の東京に象徴されるような空間がどんどん変遷していく中で、いわゆるスクラップ・アンド・ビルドの中で、どう自分が時間を行ったり来たりできるのか？ という。そういうことに興味がありました。だから、ここでもやったし、ときわ画廊での個展でも、やりました。そうして、ようやくインスタレーションと一緒にパフォーマンスをすることに、違和感がなくなっていました。

山岡:どういうわけか、皆さん重要な変革期が、88～89年ごろにやってくるみたいですね。時代の何かが熟してきたんでしょうかね。

丸山:そうなの？

山岡:転機になる人が多いです。世の中がちょうど変わるころです。

丸山:ほう。バブルの真っ只中だね。ふーむ。この後の「GENBA'89～90」展の、作家仲間もそうだったけど、あの当時の世相に対して、みんなね、斜めに構えるわけですよ。関係ないよって。そういう一種の反作用が、モチベーションの中に深くあります。経済的な潤いより、もっと大事なものがあるだろうって。

山岡:日本では昭和が終わる。世界的にもチェンジの時期でした。

丸山:ベルリンの壁が崩れたのも、1989年。確かにね。

山岡:大谷のこの場所ってというのは、けっこうハマるっていうか、気に入ってらっしゃる場所でしょうか？

丸山:はい。要は、用意された場所ではないわけです。オフ・ギャラリーとかオフ・ミュージアムって言って、制度的な場所とは違う場でのイベントや展示は、60年代から70年代にかけてすでにあっし、80年代にも野外展示があったけど、主流だったわけでもない。この頃、僕なんかもそうだけど、美術という用意された制度ではない場所で発表するというのが、ある種のモチベーションになるわけです。それこそ、バブルの社会的な動きと、逆行している。だって、バブルに乗れば、いい画廊とか、華やかな人の来るところですればいい話だし。あえて、逆行しようとする……。

北山:なるほど。

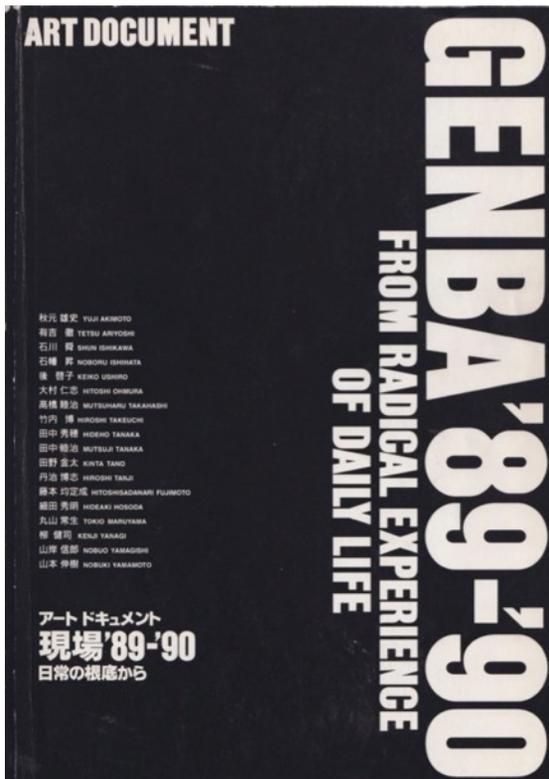
丸山:今から思えば、仲間内での実験に過ぎなかった面もあるかもしれないけど、今の地域芸術祭のように、スマートに行政と連動して、人を呼び込む地域おこしの発想なんて、ほとんどなかったです。ミーティングでパブリシティーや、資金調達について話したけど、具体的な協賛相手は、少ししかつかめなかったですね。あとは、むしろ、自分たち自身の既成概念を揺さぶることの意義を感じていました。参加者全員ではないにしても、多くのメンバーには、そういう精神的なアンチ・テーゼみたいのが、あったんです。

山岡:あったんですね。

丸山:都会を離れた僻地でやった、檜枝岐のフェスティバルとかも、たぶん、どこかでそういう精神は通底していると思います。よく知らないけど、白州なんかもそうかもしれないですね。

山岡:なるほどねえ。

丸山:大谷の場合は、ほったらかしで、経済でも美術でも、そういう都会的な制度とから離れた場所としては、最高だったわけです。何も展示する必要ないくらい、それだけで魅力的で巨大な空間だったんです。そんな人の来ない、真っ暗で照明もない空間に、作家の血が騒ぐ。自分たちで少しずつごちゃごちゃのゴミを片付けたり、発電機や照明も用意するところから始まるわけです。何か面白いことができるぞって。



山岡:それは相当ワクワクしたでしょうね。

丸山:同じ頃の、「GENBA'89~90」(1989年9月~1990年5月 福島県桑折町平沢山)という展もそうでした。この場所も、東北新幹線ができる時の、石材の調達場所で、山がえぐられてしまった砕石場跡。雪は積もるし、強風は吹き抜けるし、そんな場所で、長期間にわたって美術という表現が成立しうるのか、そういうラディカルな問いから始まりました。これも、作家たちによる自主企画でしたね。

山岡:どんなメンバーですか。

丸山:このリストのメンバーです。福島の現地在住の作家の人たちと、評論家の田野(金太)さんがコアメンバーで、皆が定期的にミーティングして。

山岡:真木画廊、田村画廊が協賛しているんですね。

丸山:山岸(信郎)さんは、こういうことをいつも応援してくれたね。こんなところで何ができるんだろうと、半ば途方にくれながら構想するのは、やっぱりワクワクしましたよ。季節を超えて長期間、その現場で制作しながら対峙するわけだけど、リスクがあるっていうか、成功か失敗かすぐわからないところも、怖いけど、逆に面白い。この時も、観客に来て見てもらうことに対するサービス精神まで、そんなに気は回らなかったけど、あまり気にしなかった。若さのエネルギーですね。

山岡:イベントのサブタイトルが、「日常の現場から」なんですね。

丸山:田野さんの命名だったかな。趣旨文も彼。

北山:その時の常生さんのパフォーマンスは、インスタレーションの中で、どんなものだったんですか？

丸山:約50メートル四方の岩場に、半分に切ったドラム缶をたくさん並べて杭で打ち込んで、そこに、麓の町から拾ってきたゴミとか、周辺の自然物を、会期中も何度か通って、詰め込みました。オープニングのパフォーマンスは、ドラム缶の中のものを移動させたり、上空にワイヤーを張ってラジオの電波を受信したり、新聞と一緒に燃やしたり…。マテリアルとしては、自然物の土砂と、人の営為が介在した灰が、象徴的な主役かな。会期の最後は、ドラム缶の中のものを取り出し、燃やして、ブルドーザーでその場に埋めた。コンセプト

トは、当時のコメントを、そのまま引用すると、「眼差しの通過場」の形成、ということを書いています。



1989-1990「現場」展から、パフォーマンスの様子など ※右上写真には、真木画廊主および評論家の山岸信郎と、星野共が写り込んでいる。

北山:ほー。

丸山:物質と情報の、始まりと終わり。マテリアルは、そういう文脈からの選択してます。

山岡:なるほど。

丸山:そういえば、秋元雄史って人いるでしょう？ 今は、練馬区立美術館の館長している。直島のベネッセアートサイトも彼の功績。彼も大学入学同期で、一緒に活動はあまりなかったけど、ここでパフォーマンスしたんですよ。

北山:その方が、パフォーマンスをしていたことは知られていることなんですか？

丸山:彼も、造形やパフォーマンスをしていたようだけど、この時のパフォーマンスは、スコップ持って地面を打ち付ける行為。ベネッセの仕事が忙しくなるまでは、いろいろなところでやってたはず。でも、あまり昔の話はされたくないみたいです。彼の場合、美術が、経済や観客とちゃんと結びつくべきって考えていったんじゃないかな。同期で、そういうタイプの人も続けているって言うのは、面白いですね。今の彼は、工芸とか日本的なものづくりの新しい世界を、発信しようとしてるみたいです。

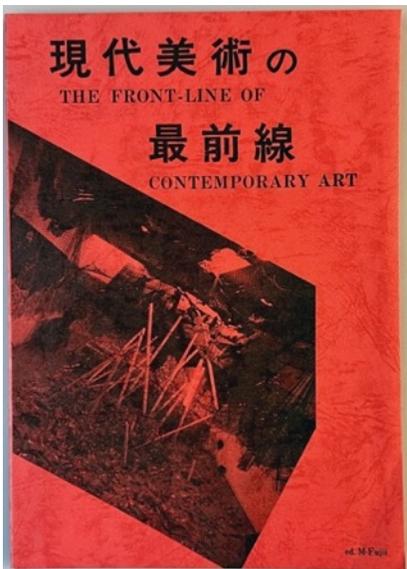
山岡:なるほどね。他にこの中で、パフォーマンス的なことをしていたのは？

丸山:秋元君と僕くらいかな? あと、山本(伸樹)君。それと、竹内(博)さんがちょっと…。

山岡:やはり、少数派なんですね。

5-2 「パフォーマンス」をめぐる

丸山:次のこれは、パレルゴンⅡというギャラリーがまとめた「現代美術の最前線」(1984)という冊子。80年代に活動を始めた、当時の若い作家達が紹介されています。ちなみに僕は、この冊子では、「概念芸術的試み」という、周りとは違うスタンスで、ちょっと紹介されています。僕が当時、制度的な場所として、発表したり、よく出入りしていた、現代美術系のギャラリーは、こういう神田の画廊界限や、銀座のいくつかのギャラリーだったんです。



山岡:神田の画廊界限は、80年代にブームになった「パフォーマンス」とはニュアンスが違う、美術文脈と言った方がいいでしょうか、70年代から美術家によって行われていた場所でもありますよね。

丸山:多くの美術作家が、この界限の画廊で発表して、実験的なことを行なっていました。僕が覚えている範囲では、田村画廊、真木画廊、駒井画廊あたり。それらは皆、山岸(信郎)さんの経営なんです。そこから、歩いて10分以内の範囲に、ときわ画廊、秋山画廊、そしてパレルゴンがあった。そこは、80年代になって、アーティストが自主的に運営を始めたギャラリーです。じきに、藤井(雅実)さんが、運営の中心になって、いろいろな若い人たちが出入りしました。他にパレルゴンから移った、酒井(信一)さんが、ギャラリー・サーージを開いた。多摩美出身の人たちが始めた、スタジオ4Fとかもありました。僕は、入り浸る方ではなかったけど、いろいろな人たちと出会えたのも、このあたりでしたね。

山岡:そうなんですね、全然知りませんでした。世代がずいぶん違うのかな……

丸山:それでね、いわゆる美術系の「パフォーマンス」というのは、日本で遡ろうとすると、70年代の「イベント」になるでしょう? その界限でも、いろんなことがあったと思うけど、僕が70年代後半あたりで観たシーンでは、大串(孝二)さんが真木画廊で、人があまりいない中、パーカッションのサウンドでアクションしていた。それが不思議と印象に残ってます。それと、中村(博)さんのときわ画廊の個展でのパフォーマンス。80年代に入ってすぐくらいだったかな? ちなみに、お二人は大学の同期です。それから、菅(木志雄)さんのヒモ

を渡したり、紙を切ったり…だったかな？…の行為も観ました。真木画廊の路上だったと思うけど、すごくつまらなかった。作品の設営現場を、わざわざ人前で見せているだけって感じで…。その頃は、もの派という、全体的なイメージに、どんよりした行きづまりを感じていたしね。でもね、その後、菅さんの他の仕事を見るにつけ、その「行為」が少しずつ腑に落ちていきました。考えようによっては、プロセス・アートのエッセンスがあったんだって。

山岡:それは、常生さんの的にも、ルーツとは言わないまでも……

丸山:そういうのは、どこかひっかかっていたんでしょうね…。あと、もちろん榎倉さんの仕事にも、いろいろな意味で影響を受けたことは、言っておかなければならないですね。でも、菅さんと一緒に、もの派と称されていた作家さんたちとは、僕たちは微妙な距離感があったことも否めないんです…。なんか、早く乗り越えなくちゃっていう、敵愾心……と言っては大きすぎだけど、そういう距離感は拭いきれなかった。だから、あまりこちらから接近することはなかったんです。

山岡:なるほど。

丸山:まあ、ともかく、そういうことや、他のいろいろな考えも重なって、その後の制作に次第に影響が現れてきました。例えば、拾ってきた枝を画廊の壁に挿したり、それを街の中に点在させたりとかいうのも…。1980年から1981年にかけて、大学院在籍のころのことです。行為や行動が、ものや空間に作用していくっていうことで。

北山:その時点で、もうパフォーマンスというか、今の仕事に近くなっているんですね。

丸山:うん、でも、今考えればそうだけど、まだ「パフォーマンス」ではないです。

北山:音系の人たちに、俺が音出すから、一緒にやらないか、みたいなことは言われたことがあるんですか？

丸山:僕はそう言う誘われ方はされなかったし、されても、それはしなかったかも。そもそも、向こうから僕を選ばなかったと思います。あははは。(笑)

北山:ひとりで静かに、やっていたいタイプと思われたんでしょうか。

丸山:概念性が強いから、そう思われていた節はあるかも。でも、別に静かってわけではないし、僕の中にもいろいろな引き出しはあった。そもそも、そんなにパフォーマンス関係者と付き合いはなかったです。

山岡:そこは、いわゆる80年代的なのとは、丸山さんは、けっこうな違いがありますね。

丸山:そうですね。84年頃に、盛り上がっていた「パフォーマンス」ブームを、俯瞰してみると、やはりジャンルを超えてとか、コラボレーションとか、ライブ感とかが、日本の「パフォーマンス」シーンのベースとなったんだろうと、僕は思います。ローリー・アンダーソンが来たり、あとは、ボイスとパイクの公演が、「パフォーマンス」を世の中に印象づけたでしょう。僕自身は、自身の生活が慌ただしかったこともあって、見に行かなかったけど、周りの関係者やメディアは、ボイスがようやく来たって、けっこう騒いでましたよね。僕は、そういう現象全体に対して、別に批判的だったわけではないんです。一方、檜枝岐にしても白州にしても、前に言ったように、そういう都会的なムーブメントに、対抗する動きでもあったんでしょね。及川(廣信)さんの場合、(資料を色々出す)、このフライヤーの企画(いわきアートセレブレーション1991 いわき市美術館)の時に、意識的に「パフォーマンス・アート」って言葉を使ったのではないかと思います。美術館で「パフォーマンス・アート」を取り上げた企画って、まだなかったの。チケットにも、そんな風に銘打ってますね。



山岡:及川さんの企画には、演劇の人たちも紹介されてますね。それでも、けっこう、「美術家」の参加があったようですね。そして確かに1985年に「美術手帖」に特集されていた時、「アート」が付いてなかったですね。



丸山:「美術手帖」で紹介されていた「パフォーマンス」は、ショービジネス的世界と重なる部分もあって、如月小春とか、紹介されていました。

山岡:私も当時、「美術手帖」を見てたんですが、木佐貫邦子さんなどの写真が目立っていて、演劇かダンスなのかなと思って、興味がなかったんです。そうか、及川さんは、パフォーマンスと言うか、パフォーマンス・アートと言うかで、区別しようとしていたんですね。

丸山:日本ではその頃、「アート」がつかない、というか、つけられない曖昧な領域の「パフォーマンス」がほとんどなんですよ。浜田(剛爾)さんあたりは別として。及川さんは、及川さんなりにこだわって、言葉の概念規定をはっきりさせようとしたんでしょうね。「パフォーマンス・アート」が日本の土壌で、どうなっていくのか、探ろうとしていました。でも、彼にとっては、大きな包摂する「パフォーマンス」の概念の中で、舞台芸術としてのパフォーマンス・アーツが主戦場だったわけですが。

山岡:パンフレットの及川廣信さんの巻頭のテキストのタイトルはまさに、「パフォーマンス・アート」です。内容をざっと拝見すると、「反芸術の立場をとったパフォーマンスがスタイルを模索して、パフォーマンス・アートとなり、やがて別々に分かれて複数のパフォーマンス・アーツになると言う理論的解釈」云々と書いておられる……。だから、この時、演劇も紹介されたんですかね、きっと。さらに及川さんは「具体的なパフォーマンス・アート論は今後作品の現物が創られてゆく段階において論じられると期待します。」と。日本のパフォーマンスおよびパフォーマンス・アートの文脈は、こういったことがベースであり、その流れが今も続いていると言えらると思いますか？

丸山:及川さんと、星野(共)さんもそうだけど、僕は、お二人が「パフォーマンス」について、小文字と、大文字の「パフォーマンス」という分類を、まず設定したことが興味深いです。彼らなりに、そこをひとまず仕切っておかないと、次の展開がねじれていきそうな気がしたんだと思うし、そこは理解できます。一方、粉川(哲夫)さんのように、「パフォーマンス」のニュアンスの曖昧さの可能性に、肯定的な人もいましたね。ただし、今、引用された部分の、及川さん独特の「パフォーマンス・アート」の解釈には、僕は、正直違和感があります。まあ、この話これ以上突っ込まないけど……

山岡:はい。

丸山:いずれにせよ、及川さんが最後に投げかけた「今後」が、いつまでも棚上げになったまま、演劇性とか劇場性が、「パフォーマンス」にまわり続けている流れはあると思いますね。それは、鷹揚に構えてしまえば、ある意味、どうでもいいことだし、「パフォーマンス・アート」に引っかかる、僕みたいな人間には、気になり続けるところなんですよ。別角度から、「パフォーマンス・アート」って、使い始めた霜田(誠二)さんだって、僕から見れば、当初はやっぱり舞踏に見えたし。

山岡:それは聞いたことがあります。

丸山:彼は、海外でいろいろ体験して、その広がりや自由さみたいなことを、日本で自分が広めようと、使命感みたいなものを持ったんだと思います。浜田(剛爾)さんとか、折元(立身)さんは、多分、元々「パフォーマンス・アート」と言っていたでしょう？ やっぱ、海外の活動からスタートしてたからじゃないかね。

山岡:そのいわきの展覧会に参加している池田一さんは美術系かと思います。

丸山:そうですね。でも、池田さんのアクションにも、劇場的な要素が強いかもしれません。

山岡:そうですね。確かに、そうですね。

丸山:もちろん、池田さんも、日本の「パフォーマンス」のシーンを語る上では、重要な人です。劇場的ということだと思うのは…例えば、1984年以降の、及川さんや星野(共)さんたちが主導した、檜枝岐以降の一連のパフォーマンス・フェスティバルに、古来の祭りの芸能とか、共同体の祝祭性に根ざした、ある種の精神的な伝統を、抜き差しがたく感じるんです。そういうのは、人が集まるという劇場性と、切っても切り離せない。そして、それはコラボレーションとか、いろいろなジャンルの人々が、ワイワイガヤガヤやるエネルギーと相性がいい…。もちろん、否定的に言ってるのではないですよ。

山岡:つまり？ 常生さんは、その感じとは違うのですね？

丸山:僕の場合の「パフォーマンス」をとらえる視座は、これまで話してきたように、現代美術で西欧のモダニズムの文脈から、フレーミングされてました。

山岡:はい。

丸山:で、その祝祭性みたいなことって、もっと人間の文明の歴史の深いところから根ざしているもので、もちろん僕自身も、その淵源からきていることに疑いはないと思います。違いがあるとすれば、とらえるフレームのあり方の違いなんですね。だから例えば、演劇、特に舞踏系の人たちは、違うフレームから、言い換えれば、過去の記憶から身体に奥深く入り込みながら、現在の「パフォーマンス」を目指そうとしているように見えるし、僕は、同時代の今、ここから、遠い過去も透視しつつ人間の行為の広がりをつまようとしているのではないかと、思うわけです。でも、基本的には、大きく「パフォーマンス」として捉えてしまえば、変わらないでしょう。僕みたいなフレームから、アクションを継続的に続けている人は少なかったから、その後も、僕としてはずっと孤独な感じ(笑)で、やってました。仲間と一緒にやるタイプでもなかったし。

北山:1980年代にコラボレーションをする人は、なぜやっていたのか、わかりますか？

丸山:一人一人が、どんな気持ちだったかは、わからないけど、ざっくり言って、ジャンルを超えたいというのは、芸術家の欲求の中にあるんでしょうね。僕なりに言えるのであれば、20世紀の美術って、すごく大雑把に言えば、ジャンルを細分化して、きちんと独自なものとして固定化したっていう動向と、そういうのを嫌って、もっと広げて掻き回したいっていう動向のせめぎ合いでしたよね。クローズとオープンの対比。時代は違うけど、原理主義的に純粋化を目指した「フォーマリズム」と、何でもぶち壊してやれっていう「ダダイズム」の違いとか、ね。

山岡:なるほど。

丸山:コラボレーションって、オープン側の手段だし、「パフォーマンス」も、当時の閉塞感をオープンしたい、超えたいっていう、欲求がエネルギーになっていますね。では、クロスオーバーのコラボレーションをしなかった僕が、クローズの側かという、そうではないでしょう。「パフォーマンス」に足を突っ込んでいたわけだし、特に、70年代後半から80年代には、フォーマリズムとか、もの派には辟易していて、さっき話した80年代のノリとシンクロしている部分も、僕にも当然あります。

山岡:はい。

丸山:現代美術では、よく知られた議論だけど、「劇場性」とか「演劇性」という言葉で、ミニマル・アートや、インスタレーションも、フォーマリズム系の有名な評論家から、批判の対象になってたことがあったんです。美術、ファイン・アートの純粋性から逸脱してる、不純だと。それに対し、僕は、まだそんなこと言っているのか、みたいな苛立ちがありました。そういう点では、僕は、明らかにオープン側です。

山岡:確かに、そうですね。

丸山:一方、モダニズムの「パフォーマンス・アート」のフレームを、以前より自覚してる、今の自分は、なんでもかんでも「パフォーマンス」って節操なく言うてしまうような動向には、もう少しクローズして、きちっとしたら、って言いたい面もあつたりします。(笑)

山岡:うんうん。

丸山:だから、僕の、こういう言葉遣いは、日本のいわゆる「パフォーマンス」に対していう場合と、フォーマリズムの批評に対していう場合で、スタンスがちよっと違っちゃうんですね。分かりづらくて、申し訳ないけど。

山岡:いや、なんとか、ついていけてます。興味深いです。

丸山:コラボレーションの話に戻すと、80年代の動きで、マンネリ化して見えたジャンルを超えたいっていう欲求は、若い世代に特有にあったわけですね。あとは、メディアの発展は見逃せないよね。ビデオとかシンセサイザーとか、いろんなテクノロジーの広がり、新しいツールを実験的に使いたくなる。それは必然的にクロスオーバーになっていく…。

山岡:確かに、80年代はまさにメディアの発展の時代でもありましたね。

北山:確かに、何か、1つのジャンルを超えたいという意識はありますね。そして、それをしなければならないのではないかという欲求や、焦りみたいなものはあるかも。

丸山:うん、だからそれは、アヴァンギャルドな芸術家たちに典型的な気質、エートスなんですよ。

山岡:はい。

丸山:でも、僕としては、さっき、西欧のモダニズムの文脈って言ったけど、実はこれに対しても、複雑な思いがあるんです。例えば、アートって言った時、ちょっと語弊があるけど、常に欧米の白人男性中心の、エリート主義的なものが、中心になってきたわけですよ。いわゆる「アートワールド」として。マーケットの面から言っても、国際的に話題になるのは、そのグローバルな「アートワールド」が、だいたい前提になるでしょう。その「アートワールド」という、一種の囲い込みに対して、どう距離を置くのかも考えてしまいます。

山岡:確かに。

丸山:逆にそれは、日本や自分自身の特質を、振り返る為の反射板にもなる。そういうことに対して、もどかしいというか、なんとかしたいって気持ちが、重なるわけですよ。独りよがりにはか見えないだろうけど(笑)。やはり、その距離は、どうしようもなくあるわけで…。

北山:はい。

丸山:少なくとも、カタカナ言葉の「アート」が一般化した、1980年代を起点にするとして、そういう距離についてどう考えるか…。その後、そういう問題意識の現れとして、ジェンダーとか、ポスト・コロニアリズム、カルチャー・スタディーズとか、別の文脈から、「アート」を活性化させるような動きとして出てきてたけれど、それすらやはり、欧米中心の発信でしょう。今なら、さしずめ SEA、ソーシャル・エンゲージド・アートだよ。

山岡:はい。うーん。

丸山:昔だったら、日本だって「美術手帖」の情報をみんな見て、何を見ているかという、結局、向こうからの情報を単に表面的に受け取って、しかも画像でしか見てなくて…。ずいぶん、ねじくれちゃったわけでしょう。そういうことが、自分自身も振り返ると、あるんですよ。

山岡:そうですね、私もあります。

丸山:それを、表立って批判するのは、鏡に向かって石を投げるようなもので、説得力を持って、できるかという、本当に難しいです。そういう一連のことに、どういうスタンスでいられるのかっていう、歯がゆさみたい

なものが、ずっと気持ちの底にある。若い頃は、みんな同じアートの土俵なんだし、そんなの関係ないって感じもあるにはあったけど、今はそんなに楽天的になれないです。

北山:はい。

丸山:でね、話を戻すと、日本で使われる「パフォーマンス」というイメージにまわりつく、「劇場性」や「演劇性」という印象も、無意識のうちに、日本人の表現者の中に、あったんだと思います。あるからこそ、日本固有の土着的な…、まあ、舞踏やダンスの、土方異にしたって、大野一雄にしたって、そこに、ヨーロッパ経由のアートに、別の香りを加えたという思いや、別の文脈で作れるはずという思いが出てきて、そうやってバランスを取りたかったんだろうと、僕は想像するわけです。

山岡+北山:うんうん。

丸山:ただそれが、今のところ、いいのかどうか、うまく行っているのかどうか、それはわからない。同じ状況がずっと続いているようにも思うんです。「パフォーマンス・アート」の分野で振り返るだけでも、例えば、韓国や中国はどうだったのかとか、タイはどうだったのかとか。アジアのアートの90年代以降は、みんな経済的に潤い始めて、自分たちの文化も相対化して捉えられるようになった後、彼らはそのことについてどう捉えているのか？日本がまだ経済力がなくて不安定な、50年代から70年代にかけての、アヴァンギャルドの芸術家たちも、欧米のアートに対して、単に受容するのではなくて、どう対峙するのか、それぞれが本能的なところも含めて、行動していたと思うんです。

山岡+北山:はい、よくわかります。

丸山:そういう、日本的というか、その劇場性が抜き差しがたくある「パフォーマンス」のシーンで、「ジャンルを超えて」ということにこだわるのは、欧米発のフレームやジャンルではない、自分たちの文化に根ざした固有なものを探りたい、作りたい、という意識でもあったんじゃないかと思うんですね、無意識のうちでも。

北山:なるほど。

丸山:そして、時代は巡り巡って、また、どんどん内向きな方向の流れも強まっているわけで、いわゆる、無防備に日本万歳みたいなことも、一部で出てきているでしょう？アートにしても、なんにしても…。まあ、クローズとオープンとのせめぎ合いが、僕自身の中でも、いろいろと続いているんですけどね。

山岡;ふーむ。

6. 斎藤義重さんとの出会い

北山:ところで、丸山さんは、斎藤義重さんから、多大な影響を受けられたと聞いています。そのことについてお話しいただけますか？



丸山:多大かどうかは別として、語らないと片手落ちになるような人ですね、僕にとっては。1978年に、斎藤さんの大規模な個展(東京国立近代美術館)がありました。(と言って、図録を出してくる。)確か、存命中の日本人のアーティストの個展は初めてだったのではないのでしょうか。とにかく、実作をまとめて見られたのは初めてでした。こんなにいい現代美術家が、日本にもいたんだって、再認識しました。

山岡:そして、希望を感じたんですね。

丸山:もちろん、昔から知られていて、関係者には皆、ギジュウさんって呼ばれて親しまれていました。僕はそれ以前に、画廊回りをしていた時に、東京画廊で斎藤さんの「反対称」シリーズ(1976年)を見て、印象に残っていたんです。それまでの作風が変化しているように思ったのと、ちょうど同じ頃、ロジェ・カイヨワの同じその奇妙なタイトルの本を読んだタイミングだったので、気になっていたんです。今でもそうだけど、これまでの日本の現代美術作家で、世間的に超有名といえば、だいたい岡本太郎が挙がるでしょう？

北山:そうですね。

丸山:でも、岡本太郎的ではない方向で、もっと一般の人に知られていい、巨匠をあげるとすれば、この人ではないかと思ってました。

北山:はい。

丸山:岡本太郎のようなパッションは出さない。造形的には、絵画からレリーフ状の半立体、立体へ展開されて、それが次第に空間に拡張されていった。まあ、そんな単純ではないけど、展開の仕方は、すごく明晰なんです。

北山:この図録の展覧会の時にも、空間を使った作品はあったんですか？

丸山:まだ、なかったですね。確か、80年代になってから、空間に拡張した「複合体」シリーズを発表しました。東京都美術館の展示(1984年)が、印象に残っています。インスタレーションが一般化した頃で、斎藤さんは、時代の動向を取り込む柔軟性もあったと思います。空間といえば……、僕がこの人に、心理的にぐっと近づけたのが、どっかで影響関係があったと思われるルチオ・フォンタナなんです。

山岡:あっ！そうなんですね。

丸山:斎藤さんとフォンタナが会った時の記事があったんです。なんと僕も、フォンタナが浪人時代からずっと好きでした。フォンタナがキャンバスに穴を開けたり、切り裂いた行為は、僕みたいな若い学生にとっても、格好良かった。それを知って、あ、そうかと、僕の中にストンと降りてきて、親近感がわきました。

山:なるほど。

丸山:それと別の具体的な出来事があって、ちょっと話は回りくどくなるけど、その頃、地元の板橋で都内で最初の区立美術館が開館して、卒業制作の保管を持て余してた僕は、寄贈させてもらえないかって、交渉しに行ったんです。たかが、美大卒業しただけなのに。置くところがないからって。(笑)

北山:あはは。(笑)

丸山:写真を見せただけで、体よく、断られました。(笑)

山岡:都合がいいなあ。まあ、学生ですからね。

丸山:でも、その時の学芸員さんは、当時、始まったばかりの区内在住作家展に招待してくれました。周りは、ほとんど区内の公募展系の作品がずらり。その時、僕が出品したのが、壁から1メートルくらいアーチ状に出っ張った半立体的な作品で、周囲からは、明らかにぶっ飛んでました。それをたまたま観た、常盤台在住の岩崎鐸さんという作家さんが面白がってくれました。それで、参加したパーティーで話したら、斎藤さんが研究会やってるって、ポロっと言うわけです。

北山:へ～。

丸山:で、行ってみたら？って、誘われたんです。それが「SD 会」(Sunday の略)。岩崎さんは、その会の1970年の創設メンバーでした。後から知ったけど、なんと僕の大学の教授の杉全さんもそのメンバーだったらしいんです。会の名称は、変化していたけど、研究会は、渋谷の勤労福祉会館の一室で、月に一回、斎藤さんを慕う、いろんな人たちが集まってました。その時々々のテーマを持ち寄って、自分の考えや、四方山話も

含めて話し合う。終わり頃、ふんふんと聞いていた斎藤さんの考えを、みんなでじっくり聞くというスタイルでした。時間が足りなければ、二次会でお茶を飲みながら、続きを話す…。まあ、それを通して、斎藤さんの知恵と深い思考力を、僕は目の当たりにしました。この会が終わる直前の頃だったんですけどね。

山岡:斎藤さんは、留学かなにか、された方ですか？

丸山:いや、してないです。

北山:ご自分で勉強されていて、知識のある方だったんですね。

丸山:いやね、この人に興味を感じて調べ始めると、あまりに複雑でみんなドツボにはまってしまうんです。長いキャリアの中で、一旦は忘れ去られた人だったんだけど、50代半ばで大きな賞をとって、再脚光を浴びて、その後は国際的にもどんどん知られていったのね。

北山:評価されていた方だったんですね。

丸山:というか、敬愛されていたという方が近いですね。当時、SD 会で知り合った飯塚八朗さんが、斎藤さんをやっぱり尊敬していて、斎藤さんを校長にした「TSA」という学校を創設(1982年)しました。斎藤さんの教育理念を形にするのと、斎藤さん自身の創作活動をフォローするようなどころもありました。ちなみに、その春、大学院を出たばかりの僕は、ちょうど運良く、飯塚さんに講師の形で誘われて、そこの母体になった美術系高校で非常勤をしたり、「TSA」の文化論という講座の中で何回か講師をしたりしました。そんな縁で、斎藤さんが関わった展覧会にも参加したり、パフォーマンスも何回かさせてもらいました。

北山:「TSA」は、専門学校というか「美学校」みたいなところですか？

丸山:「東京芸術専門学校」といって、単位も卒業証書も授与する、認可された専門学校でした。斎藤さんを慕う、いろいろ作家や評論家も関わって、カリキュラムがちゃんと組まれて、現代美術に興味を持っている学生を育てようとしてたんですよ。

北山:斎藤さんは、多摩美でも教えてらしたんですね。

丸山:そう。いろいろな人が、斎藤さんがいた当時のことを伝説的に語っていますね。アカデミズムとは、全く無縁のところ、活動してきた人なんですけどね。

北山:いわゆる美術教育を受けたわけではないんですか。

丸山:小さい頃は、生活に不自由のない裕福な暮らしで、いろいろな教養を身につけたようです。そして10代で美術に目覚めた。その後、文筆に興味を持ったりしたようだけど、次第に前衛美術に興味が向いていて…まあ、一種の高等遊民みたいな生活ぶりだったようですね。

北山:現代美術のコミュニティみたいなところで、制作をしていたんでしょうか。

丸山:いくつかのアバンギャルド系の団体や、グループを出入りして作品を出品して、そのころから、その前衛性は高く評価されてようです。でも、だいたい独立独歩だった。そして、戦争を挟んで、生活は一変。極貧生活になって、一時期、忘れられた存在になった。その頃の様子は、最近、だいぶわかってきているのですが、一時期、板橋に住んでいたりしたらいいです。それで、これもちよっと、僕にとっては、ただ事ではないぞ、って。

北山:ははは、いいですね。常生さんは、そうやって個人的に関わるようになったんですね。

丸山:まあ、いろんな偶然と、人の厚意が重なって。斎藤さんは、寡黙で無駄口はきかないけれど、時々とぼけたりして、ユーモアのセンスもありましたね。若い人と誠実に向き合う人で、僕の個展も何回か見にきてくれました。

北山:考え方とか、影響を受けた部分というのはどんなところでしょう？

丸山:簡単に言うのは難しいけど、西洋的な、合理的思考と前衛志向を換骨奪胎していて、なんかストイックな東洋的な美学も感じるんです。

北山:おお。

丸山:研究会の時、ふと、老荘思想のことを話し出したりしたけど、当時の僕は、ほとんど理解できませんでした。でも次第に、なんとなく近づけるようになっていきました。「ゼロイスト」と呼ばれて、矛盾をかかえることを、調停しちゃうというか。シンプルさと複雑さの両極を、やじろべいの支点のように、バランスをとって成立させるというか。

北山:ふむ。

丸山:それと、パフォーマンスにつながることでいえば、斎藤さんは、「ING」というキーワードを、展覧会のタイトルに使ったことがあるんですね。英語の進行形のingからとって。要は、時間についての思考を造形に導入しようということでした。

北山: はい。

丸山: 作品を、完成形として捉えるのではなく、進行形、つまり生成途中のものとして捉える。だから、文脈は異なるけれど、プロセス・アートの指向と、重なる部分があると、僕は思っています。

北山: 斎藤さんは、「ING」という概念を体現する時に、このインスタレーションの中で、誰かを踊らせたりとか、または、自分が人に運ばせて設置したりとか、あったんでしょうか？

丸山: グループ展の時は、ステージ風になるのを、全然、厭わなかったみたいですね。実際に、そこで誰かが踊るのはウェルカムだし、逆に、そう仕向けるような設計というか構造にしちゃう。コラボレーション展示ですね。ある意味、融通無碍というか。それはさっきのジャンルの解体というか、越境を目指したって言える、劇場的なコラボレーションのイベントだったということでしょうね。でも、彼自身の展示の部分では、そんなことはなかったと思います。マーケットで大体の構成を事前に決めていても、現場では本人がミリ単位で決める。そもそも、その頃は80歳過ぎていてお歳だったから、制作も運搬も、助手の人たちが指示通りに動いていました。



左) 1987.1「…ing Theater」の印刷物より。

右) パフォーマンス”Land of Information”シリーズ より …ing Theater, Yoyogi art gallery, ラジオ 20 台、ワイヤー、新聞など。

斎藤義重の作品を舞台装置として、守屋行彬のインスタレーション、宇留野隆雄のマテリアルとともにパフォーマンス

北山: 一回完成とした作品を、後で動かすことはありませんですかね。

丸山: 本人の中ではそうでしょうね。でも、他人は、滅多やたらに、できなかつたと思いますよ。何しろ、空間とか時間という概念を、制作上の方法というより、一種のシステムのようにしていた。それを昇華していった晩年の「複合体」シリーズには、いいものがたくさんありましたね。

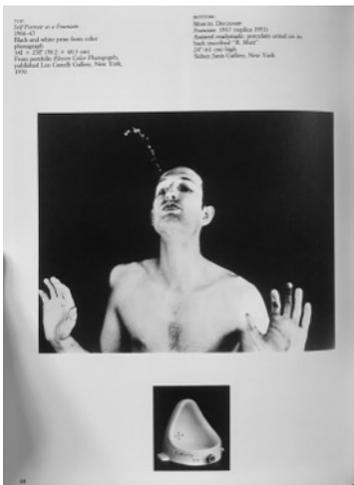
山岡: それらのインスタレーションの、時間の概念についてもう少しお話いただけますか？

丸山: 斎藤さんの、よく知られた言葉に、「物であるというより、一つの事件というか event という考え方…」というのがあるんです。これは僕には、すごく腑に落ちるんです。斎藤さんが、例えば大きな美術館の空間の現場で、マケットを元に、いろんな部材を設営する時のことを想像すると、さっき言ったように、設計図通りにびったり決まるわけではないし、現場の空間で佇んで、しばらく考えたりする時間が繰り返されるはずですね。その時間は斎藤さんにとってみれば、本人の中で、「event」になっているはずなんです。そのことに、僕は興味を感じる。その時間で、何が起きているのか、と。それは、僕に言わせれば、「インスタレーション Installation」的なんですね。もちろん、イコールじゃないけれど。僕は現場に立ち会ったことはないし、写真の記録でしかわからないけど、設営している時の本人の身体が、その場の光だったり、床の質感だったり、音の反響だったり、「アフォーダンス」のような関係性で、動いたんじゃないかって、勝手に想像しています。まあ、斎藤さんの場合は、即物的な身体の動きより、知覚や感覚の働きて言った方がいいでしょう。

山岡: なるほど。他者との関わり方はどんなふうだったのでしょうか。

丸山: さっきの、コラボレーションの展示で、すごく柔軟に他者との関係性を開いてしまう場合は、本人の教育者としての側面と、一人の観客として楽しんでいる面もあるんだろうと思いますね。そういうのは、別の作家性というより、人間性から来てるんじゃないかな。僕にもそういうところはあるし、そういうことには、すごく肯定的なんです。いろんな側面があっていいじゃないかって、ね。

7. 海外のアーティストたちの刺激



山岡: 海外のパフォーマンスをするアーティストで影響を受けた人はいますか？

丸山: 今回のインタビューの準備で、記憶を辿って、60～70年代の「プロセス・アート」の系譜に入る作家たちのことを思い出していました。リチャード・セラ (Richard Serra) や、ブルース・ナウマン (Bruce Nauman) とか…、意識のどこかで、影響受けていた、と思います。菅 (木志雄)さんと、同じように、初めはブルース・ナウマンなんて、ピンとこなかったんだけど、ピューツと口から水を撒いているやつとかは、写真を観てはっとしました。つまり、デュシャンの「泉」もじりですからね。それから、リチャード・セラの、ものを落として掴もうとするけれど、掴めないっていうのの写真…タイトル思いだせないけど、それらを観て、とても冴えてるなあって思っていました。



山岡:うんうん、面白いです。

丸山:なんか……これはね、山岡さんも好きだと思うよ…
写真で見ても面白いんだよね。

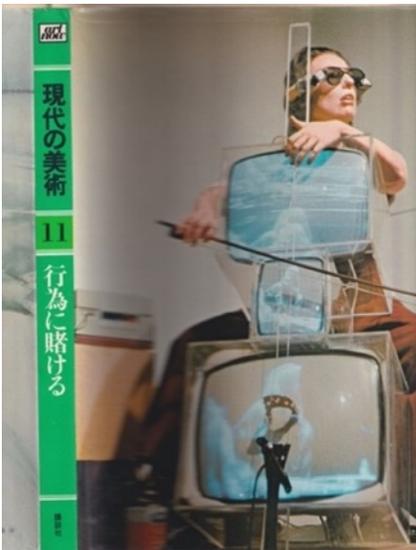
北山:やはり、それは記録するということを前提にしている
んですね。

丸山:いろいろな実験的なことをしていますよね。ちょっと、
今でも、アイデアが触発されるでしょう？ こんな瞬間
的なポーズとか。

山岡:わかります。

北山:常生さんは、そのように実験的な人から影響を受けたんですね。

丸山:僕も、こんな些細な仕草のようなことが、発想の元になることがあります。確かに、そういうのは人前でのアクションより、写真の記録の形の方が馴染みますよね。基本的に、ナウマンについては、トータルな仕事に興味深い。こういうソリッドな感じの空間と身体が関わる場というのは、斎藤さんの作品にも、ちょっと近づいて来るところがあります。それとね、この本(現代の美術シリーズ 11 講談社 1972)は、こういう分野の、体系的な情報がほとんどない頃、見ていました。



北山+山岡:あ、それは見たことがある！

丸山:この本で思い出したんだけど、かつて僕が気になってた海外のアーティストの一人に、スチュアート・ブリスレイ(Stuart Brisley)って人もいます。この本の中で、印象に残ってたんです。それでね、その後、実際に会ったんですよ、ドイツで。

山岡:え、いつ、ブリスレイに会ったんですか？

丸山:2000年にドイツに行った時に、同じイベントに出てたんです。ツアーの4カ所と一緒に。その時にね、彼は、こんなアーティストだったんだって知ったわけです。この本の若い頃の写真の印象とは、全然違っていました。1933年生まれだから、今の僕と同じ歳の時ってことですね。

北山:それは嬉しいですね。

丸山:そして、ライブで観て、おお、いいなって思った。その時、影響を受けたという話ではないんだけど、後から思えば、そうだったんだなって思う。移動中の車の中や宿舎で、彼といろいろ話したり、別の機会に彼の昔の作品記録を見た時、こういうのが自分も好んでたんだなって、思い始めたんです。というか、この人にも、同じスクラップ・アンド・ビルド系の匂いを感じたのですね。

山岡:ほう。具体的にどういう点ですか？

丸山:まず、パフォーマンスの、空間性がすごく僕のと近い。見かけは、ほとんど似たような空間が形成されて、アクションしてるのがある。びっくりするくらいでした。フレームのような構造体だったり、ロープのような線的な要素が現れたり…。で、その時の、実際のアクションは、肉体派で物をボンボン破壊するようなスタイルなのかと思っていたら、意外にも、ストーリー性のある、台詞を淡々と発するパフォーマンスだったんです。虚構が入り混じった複雑な語りでした。

山岡:確かに、この本の紹介されていたものとは違いますね。

丸山:本に載っていた当時の作品は、ポリティカルなメッセージ性の強い、かなり身体を酷使したリスクーなアクションだったようですね。若い頃と、僕が会った時とは、かなり違うと思ってました。

山岡:2000年の時には、ブリスレイは、もう落ち着いていたんですね。

丸山:それと、面白かったのは、僕がテーブルと椅子を使っている時に、彼もテーブルを使ってね…。(ここに)

山岡:はははは(笑)。うれしかった！

丸山:いや。そうではなくて…。僕のパフォーマンスのすぐ後、彼も同じものを使ったんです。なんだ、そうかよ～って。でも、違うアプローチで使うわけで、そうか、そうきたかって…。でも、大方の時間は、静かな動きと語りでした。

山岡:ブリスレイは、大きめのインスタレーションをしているんですか？

丸山:その時は、そうでもなかったですね。だいたいその場で見つけた小道具を、その場の状況で使う感じでした。結局、空間性の親近感だけでなく、彼の年齢を重ねた上での変化の様子というのが、僕の場合と、

少しシンクロしているところがあるのではないかと、思ってます。

山岡:なるほど。

丸山:僕は、2000年代に入る頃から、自分の「パフォーマンス」の考え方が、ちょっと変わりました。それと、前後しているんですよね、彼と会った頃と。大仰なアクションに頼りすぎなくなった。だって、ある意味、スペクタクルって楽でしょ？ ものを作ったり、壊したりとかのある種のドキドキとか。そういうのと違う行為で、やっぱりいいんだって再確認したのが、その頃。身体の調子の変化と一緒にね。

8. プロセス・アートと観客

山岡:では、先ほど話に出た、「プロセス・アート」の話をもう少し詳しくいただけますか？

丸山:プロセス・アートって、僕にとって、活動全般にわたる根っこみたいな考え方で、シンプルに言うと、完成された物体より、それにいたるまでのプロセス、過程に注目するっていう、制作姿勢のことです。それが、「もの」だけでなく「こと」とか、「空間と形成」に、「時間と運動」が交差する、パフォーマンス的な考え方につながって行ったんだと思ってます。

山岡:なるほど。

丸山:具体的なきっかけと言えるのは、リチャード・セラの作品に触れたことですね。1970年の「人間と物質」展(東京ビエンナーレ)の、杉の木の移植と、鉄の輪っかを埋めた作品です。展覧会を僕は観ていないけど、上野公園に意味不明の物体として、その鉄の輪っかそのまま残されていて、僕は、いつもそこを歩いて大学に通ってました。それを見ながら、ずっと気になっていたわけです。この痕跡は、どう、人の心に波及し続けるのだろうか。杉の木は、早々に失くなったそうですが、輪っかの方は、しばらく遺ってました。知らない人は、何だかわからないでしょう。その後、多摩美に引き取られたようです。

山岡:その真上は、通って良かったのですか。

丸山:もちろん歩きました。昔の都美館の入り口近くの、アスファルトの路上に、そのまま、鉄の輪っかがあったんですよ。

山岡:はまってるだけですか？

丸山:そうそう。

山岡:持っていくこともできないですしね。

丸山:それと、時代がもっと前だけど、イヴ・クラインの、川に金を撒いた行為も興味がありました。あの金も、セーヌ川の川底のどこかに、そのままなのかもしれないでしょう？ 彼はプロセス・アートの文脈とは違うけれど、僕には同じように、そのプロセスが気になっていました。

北山:うんうん。

丸山:もちろん、クラインで言えば、例の裸の女性の「人体測定」のパフォーマンスだけれど、それより、僕は金を撒く方が気になってました。それと、完全に騙されたけど、壁から飛び降りるやつも、気になりました。

山岡:《Void への跳躍》ですね。

丸山:僕は、しばらく本当にやってるんだと思ってましたよ。

北山:私もです。(笑)

丸山:柔道の達人だから、受け身をとっていたんだとか？(笑) でも、あれはいいですよ。

山岡:ふーむ。

丸山:それから、セラの輪っかの場合は、ずっとほったらかしで、何年も置かれているというような、さりげない行為の痕跡っていうのかな、その行為の意味を、永遠に答えが出ないまま宙づりにしているんじゃないかなって思います。

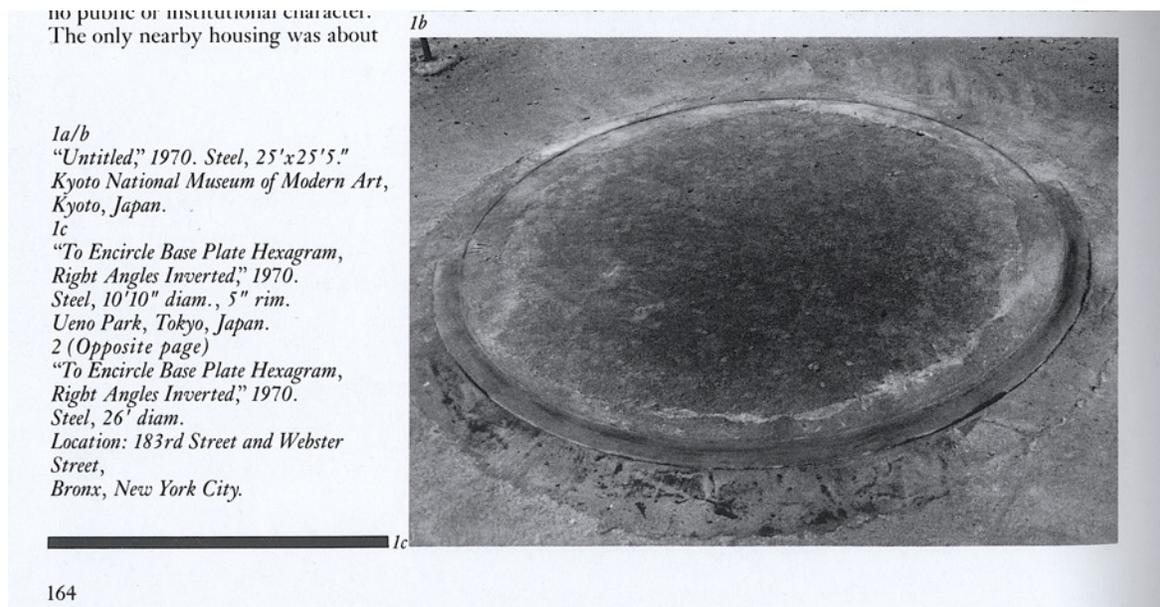
山岡:なるほど。

丸山:それが、プロセスとしてずっと続いていると考えることも、可能だと思うわけです。いつ、終わるのかというの、作家本人が区切らずに、行為の時間がそこに滞留し続けている。

山岡:例えば、彫刻がどこかに置いてあるのと、どう違うでしょうか。

丸山:違いますね。それは路上にあり、日常の事物と化していて、リチャード・セラだなんて、誰も知らない。

説明プレートなんてないですし。なんでここに鉄の輪っかがあるんだろうね、という存在でしかない。それを、結果としての物体だけじゃなくて、こうなるまでの過程に意識が向いてしまう。写真ないかな……(本棚を探す)



山岡: そういうのを、プロセス・アートっていうんですか？

丸山: 僕もうまく説明できないですけど、セラの場合は、彫刻、ランドアート、ミニマルアートの文脈でも語れるし、プロセス・アートでもあると思います。彼はもちろん、彫刻家というか、立体作家です。他に、ロバート・モリスとかも、物体を使いながら、それが成立していく過程とか、大事にしている時期がありましたね。それと、プロセスの中には行為だけではなく、物質の変化という要素もある。この場合、プロセス・アートのセラを語っているんじゃないくて、このセラの作品は、プロセス・アートって言えるんじゃないかって、僕が思っているだけ。

山岡: ふーむ。それは身体的介在はないんですか？

丸山: 現場でのアクションは、セラの場合はないと思いますよ。ブルース・ナウマンとか、ロバート・モリスなんかはあるけど。

山岡: 「東京ビエンナーレ」のカタログはないんですね。

丸山: うちにはないし、多分、もう手に入らないんです。表紙が中平卓馬の写真だったかな。僕も安斎(重男)

さんの写真記録でしか知らない。若き頃のアルテ・ポーヴェラの巨匠たちや、松沢(宥)さんとクラウド・リンケのように、パフォーマンスをした作家もいました。

山岡:プロセス・アート…(調べる)…なるほど、例の「態度が形になるとき」展(1969年、クンストハレ、ベルン)で、知られるようになった方法ですね。わたしは、その展覧会は「パフォーマンス・アート」の文脈にとつて、大事な歴史的展覧会の一つであると、理解しています。

丸山:うん、それはエポック・メイキングな展覧会と言われてますね。「人間と物質」展も、それを受けて、中原(佑介)さんが監督したし、プロセス・アートも、そのあたりからでしょう。この頃は、パフォーマンス・アートも、プロセス・アートも、コンセプチュアル・アートも、ミニマル・アートも、全部、連関してるんです。アメリカや西欧の動向を軸にすれば。

山岡:だから、いま、そういうお話をされているんですね。

丸山:そう。そういう全体的なことからの影響で、これまで話してきたことも含めて、僕の作品に、身体や行為が介在することが、徐々に現れてきました。それを、今回のインタビューの質問項目を見て、下調べしながら思い出したわけ。アーティストって、何かから影響を受けた、じゃあ、その影響下で、すぐに作品を作ろう、ってなるとは限らないですよ。なんとなくじわじわと無意識下に入ってきていたものが、後で言葉として整理されて自覚するとか、不意に意識に浮上して、作るようになるとかってあるんだと思います。そういう捉え方。

山岡:なるほど。ふむふむ。

丸山:その時は別に、これだ!と思って見ていたわけではないんだよね。

山岡:「プロセス・アートは同時期のミニマリズムに対置される重要な動向とみなされるようになった。すなわち、その表現様式が必然的に合わせもつ刹那性や可変性は、永続性や不変性を特徴とする「ミニマリズム」とはまったく正反対の性質をもっていたからだ。」((現代美術用語辞典 1.0、art scape より引用、https://artscape.jp/dictionary/modern/1198630_1637.html)

丸山:うん……まあ、研究者はそう整理するんですね。そもそも、日本ではプロセス・アートって言われても、イメージできる人はあまり多くないでしょうね。

北山:プロセスって、観客側のプロセスですか、作家側のプロセスですか?

丸山:基本的には、作家側ですかね。そして、観客は、想像上、追体験する。僕が言ってるセラの作品の場合、観客側の僕自身が、プロセスを拡張して解釈している。要は、出来上がった物体と空間を見るだけで

はなくて、形成過程をコンセプトに入れているかが、作家側のスタンスとして重要だし、観る側もそれを想像してみるわけです。

北山:形成過程が見えるような作品であるということ、なのでしょうか？

丸山:うーん…コンセプトを知っているか、いないかで、同じように見えるものでも解釈が変わるし、結局、なんだコレってことで終わるってこともあるかもしれません。(笑) なんだコレの後に、どうして？って、想像が広がってくると作家側はありがたいですね。……うまく、説明できてるかな？

北山:はい、わかってきました。

丸山:そういうのが、僕の場合どう現れたかというと、公園で拾った枝をね、会場の壁に挿して行ったりとか、その拾ったものを元のところに持って行き、人の目につかないところへ、ちょこちょこ挿したり、置いていったり…という行為性をともなった作品につながっています。そういうのは、プロセス・アートのだったと、思ってるんです。枝だけ見たってなんでもないわけですからね。

北山:たまたま、そこに刺さっているようにしか見えない。

丸山:そうそう。解釈は見る人の自由とはいえ、その枝の形がいいとか、削り方が上手いとかだと、ちょっと違うんじゃない、ってなるでしょうね。

山岡:それは展示会場や画廊内だけでは、成立しないんですね。

丸山:《標界》ってタイトルの、インスタレーションのシリーズの作品なんだけど、展示場内から、外に広がる。ギャラリーだけでは意味がない。ギャラリーから、周辺の外部の空間へ出ていく。野外に広がって行って、初めて成立する。

北山:プロセス・アートに興味を持ったのは、大学生の時ですか？

丸山:セラの輪っかを見たのは、上野に通い始めた1976年からだから、その、しばらく後になりますね。

山岡:そして、それが、個人的な問題意識と結びついたということでしょうか？

丸山:うんとね、だから……最初の方の話に戻るわけ。家が壊されて無くなったとか、町の写真を撮って歩くとか。「検証」って言ったでしょう。検証をするうちに、自分が生きて、活動してる空間に、自分がささやかな行為を、なんらかの方法で施す…。作品を作って置くとか、画廊を借りて置くとか、何かアクションをするとか、

写真を撮ったりとか…。そういうのは、日常の空間の中で……そこに、何かインスピレーションがひょいと出てくる…。

山岡:整理していただき、感謝します。

丸山:1979年に初めて画廊で発表した、コンクリートと鉄線を使った平面的なオブジェは、錆が徐々に進行していった、時間の経過とともに変化していくことを想定したんです。絵画では、普通考えないですよね。変色なんて許されないし、美術館はそれじゃ困っちゃうでしょう。これも、後から振り返ってみて、プロセス・アートのだったって思うわけです。行為はないけど、物質の変化というプロセスですね。それは、プロセス・アートを勉強して、それで始まったわけではない。物を作る人は、僕に限らず、何らかの形でプロセスについて考えてるはずですよね。僕の場合は、それを技術的なことではなく、時間の推移の、物や空間への波及っていうところから、少しずつ意識し始めて、具体化していったってことになります。



1979 作品部分(コンクリート、鉄線、錆など)

山岡:結果的に、出来てくるものは目標ではない?

丸山:それも大事だけれど、経過の方も、作品を理解したりする上で、大事ではないの?っていうことです。

山岡:はい。

丸山:25年前のコメントで、「事物の意味は対象の内にはなく、歩みの中に宿る。そして、重要なのは何かに向かって進むことであり、たどり着くことではない。それも、単なる通過ではなく、遍歴することにおいて…」って書いたことがある。抽象的だけど、答えになってますか?

山岡+北山:ふーむ。

丸山:もうひとつ、例えばリチャード・ロングみたいな人は、置かれた石や、作品として写真になっている物だ

は見ても、彼が何日間、どこを歩いて、どこから拾ってきたかって、知らない限りは意味がないですよ。

山岡+北山:なるほど。

丸山:意味がないって言っちゃうと言い過ぎだけど、知って初めて、彼の行為の崇高さというか、狙いが見えるわけですね。写真だけ見ると、普通の風景写真だったり、石を並べた「もの派」みたいに見えるけど、それは違うでしょう？ それは彼がそれを、見つけて、選んで、運んで、並べるまでのプロセスがあるわけです。

山岡:そうですね。

丸山:なぜ、どのように、それらを選んだのか…。それらを、自覚的に持ち込んでいるわけです。

山岡:例えば、フェリックス・ゴンザレス＝トレスの《キャンディ・ワークス》(1990)との違いは、なんでしょう？ ゴンザレスは観客が動かすことをキャンディを前提に、積んでいます。プロセスの起点が違うのかな。展示がされて、その後で、動く。

丸山:うん、そうですね……。それと、ゴンザレスの場合は、それはアイデアというかコンセプトでしょう？ キャンディは、彼が死んでからも同じものが手に入るわけだし、学芸員が用意すればいいのです。あれはあれで、永久不変なわけです。そういう意味での、プロセスですね。前の時代のプロセス・アートの手法を、さらにひっくり返して、観客側に時間を預けたとも、言えるんじゃないかな？

山岡:なるほど、なるほど。ロングの作品の石は、ロングが運んできた石でないと意味がないんですね。一方、ゴンザレスのは、キャンディは、コンセプトだから、別のものでよい。新しくなってもいい。

丸山:そうそう、ゴンザレスのは、完全にコンセプトですよ。ロングの方は、アーティストの身体性が介在している。そう考えてみると、ゴンザレスのも、すごいね。河原温みたいに、永遠普遍的なアイデアですね。

山岡:その違いは、パフォーマンス・アートを考える意味でも、大事です。どっちでも、パフォーマンス・アートとして、成り立つけど。

丸山:そのまま「パフォーマンス・アート」ではないけど、出来事が進行して行って、それがどういう方向に向かっているかですね。「もの派」は、見かけは似ているかもしれないけど、そう捉えると全く違うし、「もの派」は10年くらい下の世代である僕には、早く乗り越えたい対象でした。

山岡:プロセスということであれば、観客との関係を考えますよね。常生さんのパフォーマンスには、お客さんがいる。私の見たことのあるのは、だいたい、そういう方法でした。イベント型のパフォーマンス。でも、そもそ

も、観客は、いてもいなくてもいいかもしれないってことはありますか？

丸山:僕は、今は、観客がいないと「パフォーマンス」は成立しないと思っています。で、一人だけでもいれば、成立すると思う。観る人の目があって、「パフォーマンス」は成立する。でも、かつては、プロセス・アートの記録すれば、そういう目がなくても、「パフォーマンス・アート」と呼べるような可能性を考えていました。痕跡が残れば、成立する。でも、今は、僕が「パフォーマンス」と言う場合、人の目がなければと思っています。観客がゼロでは、「パフォーマンス」とは呼ばない。言葉上の定義の問題に過ぎないかもしれませんが。

山岡:パフォーマンスでの、お客さんの目というのは、どういうふうに、作品に関係があるんですか？

丸山:うーんと。なんだろう…。観客がいるという、偶発性を生むシチュエーションが、その場その場の自分のアイデアに、違った動きを呼び込むことがあります。それが、ダイナミズムを生み出す。観客の目がないと、なんていうか、自分のプラン通りにしか、動けなくなってしまいがち。観客の眼差しが介在することによって、たとえ、物理的に何も起こらなくても、自分の中に別の揺れっていうか、そういうのが出てきます。

山岡:関係ないかもしれないですが、学生時代のフィールドワークの時に、やや酔っ払ってから、歩くと話、ありましたね。酔っ払うと、自分の予定通りではない道を歩ける。似てるなって思いましたが、どうでしょう。

丸山:あーそうか。なるほどね。それは、いいところついているかもしれない。

山岡:お客さんがいると、なぜか、予定通りではなくなって、ちょっとした予定外も、修正せずにその続きを考えることに、新鮮さを感じるというわけですか？

丸山:初めの頃は、そんなことなかったですよ。夢中になって、予定通りに進行させることに集中しちゃって、失敗することもありました。いろいろなケースを思い出すけど、やばいなあ、とか、よしって思うことも、ちょっと固まることも、いろいろですよ。いずれにせよ、無意識のうちに、相手の反応を読み取るんでしょうね。言葉を介在しなくても。

山岡+北山:ふーむ。

丸山:たとえば表情がちょっと変わったとか、眼差しが合ったとか、そう、なるだけで違うでしょう、気持ちが。そういう、心の振動みたいなのが、出てくるんだと思うんですね…。観客にとって、そういうのが面倒くさいと感じる人がいるのは知ってるけど。

北山:眼差しがあることで、共同制作っぽくなるのでしょうか？

丸山:そうですね……観客が1人でもやりますって、僕は時々言うけど、1000人だろうが、1人だろうが、同じような心構えでやりますってことです。ゼロだったら、それはね……(目を伏せて考えている)……造形的な空間形成に、僕の場合は比重が移っていくでしょうね。

山岡:お客さんは、証人ですか？

丸山:証人……証人と言うのも違うかな……ちょっと、うまく言えない……

山岡:その辺、ちょっと興味あります。割と、近年の常生さんのテキストには、観客のことは書いてない気がするんです。

丸山:あまり、そう言う視点は書いてないですね。パフォーマンスとして書いてる文章はないでしょ。

山岡:それはどうしてなのでしょう。

丸山:……書いていないことを、どうしてもと言われても困るけど。僕は、最近、自ら積極的に「パフォーマンス」という言葉を、使うことはないんですよ…。

山岡:では、「パフォーマンス」でなくてもいいですよ。その、最近使っておられる言葉の、「インスタラクション Installaction」でもいいです。

丸山:その際の、観客の目ですよ？

山岡:そうです。観客の参加がどう作品に関係しているのか、知りたいんです。

丸山:……作品一つ一つを、例に取り上げて説明するのは、ケース・バイ・ケースだし、今の自分が総合的に考えるとすれば……人の目のない時に、自分がアクションをしようとした時に……(目を瞑って思い出している)。

山岡:うんうん。

丸山:……その場合、一度、自分でアクションを止めて、客観的になって、その状況を観察しないといけないね(まだ、目を瞑っている)。

山岡:ほ～～。

丸山:たぶん……(立ち上がる)。時間が1回、区切れるんですね。もちろん、時間には pause があるけれど。(テーブルの上のメガネを手取る)たとえば、これをそっちまで運ぼうとした時に、ひとりだったら、仮にここに置いて……離れて見るでしょう?……それもアクションとしてやると思うけれど、観客がいれば、どこかでその眼差しを考えながら、(移動しつつ)次に何をしようか、何が起こるだろうかと考えながら、でも、観客の想念というか、眼差しを意識しながら、たぶん、次のアクションが発生する。そっちに眼差しがあれば、たぶん、それが見えるように動くかどうかという選択があって……することは、少し規定されるでしょうね。

山岡+北山:ふーむ。

丸山:視線があると、いい意味で、バイアスがかかりますね。そうになると、違ってくるんですよね、1人でやるのでは。その時間は、自分の中では継続しているけれど、客観的時間の中では途切れてるんですよね。人の眼差しがないと。

山岡:眼差しがあると、つながるんですか。

丸山:つながるんですね。たぶん。(椅子に座る)。

山岡+北山:ほー。。

丸山:眼差しがあることによって、僕の時間とその人の時間はどこかで、一体化するかどうかは別としても(両手を絡めてみたり)、振動というか、いろいろアフォードされて……

山岡:なんとなく、わかりました。

丸山: …と、いろいろ思案させてもらいました。

山岡:面白かったです。

丸山:僕が言ってる目というのは、もちろん眼球のことではないし、視線を含くんだ、観客の佇まいの総体ってことですね。まあ、でも、僕が、「インスタラクション」と呼んでるケースでは、観客がいたり、いなかったり、シチュエーションが入り混ざっているのということが、おかげさまで、今、あらためて気づきました。

山岡:他者性が必要ということでしょうか?

丸山:……鏡というのかな。場所と鏡って、僕の中では似たような感覚なんですよ。環境とかも、そう。その場で、自分1人でいるのと、誰かがもう1人いる場とは全然違う。同じとは思えないですね。

山岡+北山:うんうん。

山岡:そう考えると面白いですね。アーティストと、それを観ている観客がいる、ではなく、その場に2人の人間がいる、みたいなことにも思えます。

丸山:少なくとも……表現者から、それを見る人への一方通行ではないというのは、現代美術では、すでに定式化されている、ごく、あたりまえの話でしょう？ 観客が加わることで、作品が初めて成立するというのは、ある意味、王道の考え方ですよ。

山岡:そうなる、それは彫刻やインスタレーションでも同じということになりますね。

丸山:全く一緒。……うん。

山岡:面白いけど……そうすると、う～ん。酔っ払うのとは違うのかな。

丸山:酔っ払うのは、自己の世界で完結しちゃって閉じちゃう部分があるかな。それとも、違う自分が呼び覚まされるってことだろうか。

山岡:それなりにみんな、多重人格なので、実は。

丸山:多重人格では、世間って成立しないと思うし、それを認めちゃったら、酔っ払って何かしでかした軽犯罪者だらけになっちゃう。裁判が成り立たない(笑)。でも、実際、人間ってそういうものでしょう？ たとえば、美術家としてとか、教師としてとか、企画者としてとか、男としてとか…、その都度、同じ人間の中でちょっと異なるわけですよ。ズレると言うか。それぞれ、いろんな場というか環境の中で、何々としての人格が、鏡から反射されるように浮かんできて、ようやくその人間が成立しているっていうのは、実は、みんな薄々気づいている…。でも、建前では、それでは困るっていうのが、法律が必要となる世の中でしょう。合理的な説明ができて、矛盾がない一つの人格が求められる世間では、仕方ないことだけですけどね。

山岡:ちょっと酔っ払うと、いつもお休みしていた自分の部分が大きくなってきて、出てくる。

丸山:それは表現とはちょっと違うんだろうけど、でも、意外な自分がどこかで、震えながら、ひょいと出てくるっていうのは、結果的にはあり得ますね。

山岡:実際に作品に手を出すわけではない観客がいて、それはその人が作品に参加しているのではなくても、観客に見られているということを常生さんが意識して、常生さんの中の別の眼が、次のアクションを決める

ということはあるかもしれませんね。

丸山:そうですね。僕にとっては、それがないと、良い「パフォーマンス」になるとは言えない。今はそう思えます。僕が独りだったら、想像しないこと、考えなかったアクションが、それによって呼びさまされるってことがあるんですよ。単に、僕の行為の刻印とか集積ではなくて、刻々と変化して生まれる動的な体験が、僕にとっての「パフォーマンス」なんですね。観客にお芝居を見るかのように、出来上がったシナリオや結末を期待されると、ちょっと違ってきます。

北山:視線の方向によってもなんか、変わりそうですね。

丸山:変わるかもしれないですね。

北山:常生さんは、方角とか、方位とか意識してらっしゃるから、観客の向きとか……

丸山:うん、あるね。あまり計算立ててはできないけど、最近、新潟でやった作品では、大きなガラス窓の向こうの真正面に山が見えるんですよ。そのガラスから、反対向きにロープを張って、その軸線上に、観客の視線を外と内に誘導させて、アクションしたりとかしました。そういう視線の方向を、作品の空間と行為に織り込むというのは、時折ありますね。

北山:アクションを行う環境によるんですね。

丸山:できれば、ちゃんと場所をリサーチします。そういうのは、初めから空間性が伴う作品です。アクションだけでない場合は、特に。ご承知の通り、海外に行けば、その場所に行って、準備時間がないまま、やらなくてはならないこともありますけれど。

9. 1980～90年代の作品から

9-1 《Land of Information》

北山:では、そろそろ、常生さんの作品のことをお聞きしたいと思います。経歴を拝見して、作品のタイトルとしてよく出てくるワードとして、「Transition」、「Work in progress」、「Installaction」、「間」がありますが、これらについてお話しいただけますか？

丸山:その4つは、カテゴリーがゴッチャになってます。「Transition」はシリーズのタイトルとして使ってるけど、「Work in progress」は、表現の方法。「Installaction」も自分が好んで使ってる方法の造語、「間」は、日本固

有の概念で、コメントに時々入れるけど、タイトルとしては使っていません。逆にいうと、中間領域とか、移行過程のような意味という点では、みんな関連性があって、同じようなことでもありますね。どこから話したらいいでしょうかね？

山岡:では要するに、一個一個を作品としては考えないってことですか？シリーズとか、そういうふうには、考えますか？

丸山:パフォーマンスでは、一つ一つにタイトルをつけることもあれば、何もつけないままのこともある。後から必要に迫られて、つけることもある。シリーズも便宜上つけたほうがいい場合は、つける。例えば、最初の頃は、ずっと《Land of Information》というシリーズ名でまとめて、そのあとに日付を入れる。基本的に、一回一回のパフォーマンスは、作品と考えているけど…。「作品」というには、大きさに感じる場合は、ただ、ショート・アクションとするだけのこともありますね。

山岡:はい。

丸山:展開が違ったりはするけれど、大枠で似たようなコンセプトで、同じような小道具を使うと、シリーズとしてまとめちゃいます。《Land of Information》シリーズの次は、《On the Map》というシリーズでした。これは読んで字のごとく、主なマテリアルが地図だったからです。それから、《Faraway, so Close》。これは風船を使う時に使ったシリーズ名。そのあとは、《Transition》というシリーズ。これについては、特にシリーズとしての特徴というのはなくて、他にいい言葉が見つからなくて、適宜、使っています。

山岡:では、まず、その《Land of Information》について、お話いただけますか？

丸山:1982年、「plan-B」、初めて公開で行なった、2回のパフォーマンスで使い始めたタイトルです。それを、そのまま、しばらくシリーズ名として使い続けてました。使うマテリアルは、主に、当日の大量の新聞や、大量のラジオとかですね。

山岡:なるほど、Information ですね。

丸山:そうです。「フィールド・ワーク」のフィールドは、都市空間だったり、自然だったり、物理的な周囲の環境をベースとしていたわけなんですけど、それが、メディアが生み出す情報環境をフィールドとして、Informationという言葉でまとめたわけですよ。「パフォーマンス」は、しばらく、そちらの枠組みでやろうかなと考えてました。

山岡:ラジオは時間軸のあるものだけれど、新聞は平面に貼っていくという感じですか？

丸山:この場合は、すべて当日の新聞であることがポイントですね。もちろんラジオ放送も。観客とリアルタイムな情報を共有します。

山岡:あ、そうですね。

丸山:アクションとしては、例えば、見出しとか、記事を声に出して読み上げていきました。最初は言葉にならない息遣いだけなのが、次第に声になって、それが次第に、言葉になっていく…。途中、オー、オー、ヒ、ヒ、ヒー、ヒーストーリーとか、吃りながら変化していきました。

山岡:なるほどねえ。パフォーマンスといった感じが強いですね。

丸山:そうやって、目に入ってくる記事を次々に、読みました。



1988 ときわ画廊 Land of Information シリーズより

北山:はい。

丸山:毎回、マテリアルは似ていても、空間的な構成は違うから、一概には言えないけど、バラバラだった新聞が整然と並べられて、また乱れたり。逆に、始まる前に整然と並んでたものが、バラバラになっていたり、といった変化が生じていく。身体の方は、過呼吸みたいになって、ゼイゼイ苦しくなることもあります。

北山:新聞は地面に置いてその上を這い回るから、だんだん、ばらばらになるんですね。

丸山:そうですね。別のケースは、壁に貼ったり、ものを包んだり……。あるいは、観客が自分で手に取って動かすこともあるし、声に出して、一緒に読みあげてもらうこともありました。「plan B」のこの写真の時は、新聞紙に、観客にマーキングをしてもらって、観客との間に、新聞を吊るしながら空間を仕切って、視界が隔てられていく、という経過だったと思います。40年前の記憶で、細かいところはおぼつかないんですけど。



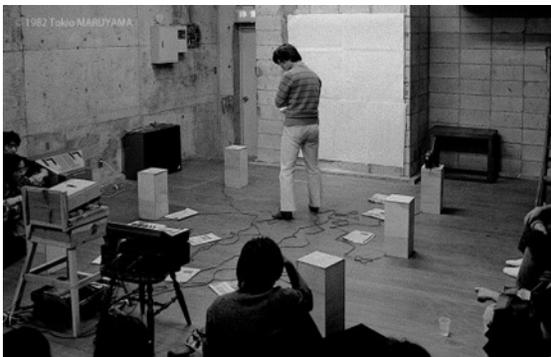
1982 パフォーマンス “Land of Information”シリーズより (「Peppermint Green」, plan-B)

山岡:はい、この写真見たことがあります。1982年の、ペパーミント・グリーンで、やったものですね。

丸山:そして、確か、この後、会場の明かりを消して、スポットライトを自分の側から新聞紙の壁というか幕に当てて、光と影が浮かび上がるようにしました。

北山:設置の仕方は、場所によるんですね。

丸山:もちろんです。シリーズを通して全部違うし、観客との関わり方も違います。「plan-B」の別の回では、川の映像をスライドプロジェクターで壁に投影した状態で、ラジオと、特別にあつらえた細長い箱状のスピーカーを使いました。僕は、局間ノイズというのが好きで…。短波放送のチューニングの途中に出るノイズの、ピーヒョロ、ピーヒョロピーって…。



1982 パフォーマンス “Land of Information”シリーズより (「Peppermint Green」, plan-B)

山岡:はい、面白いですよね。

丸山:指先でラジオのチューナーを、ちょっと回すだけで、音がどんどん変化するでしょ。ノイズサウンドと出所不明の言語が、瞬間的に、次々に飛び込んでくる…、あの感じが、いいんですね。それを、使ったのは、この時だったかな…。



意味ある情報の間に、かならずノイズも混ざる。街中に落ちているゴミのようにね。

北山: そうなんですね。

丸山: 錯綜している情報環境が、テーマになったパフォーマンスですね。自分の身体が、そうした環境の中で、どう振る舞うか、みたいなの。

山岡: なるほど。

左) 1982 パフォーマンス “Land of Information” シリーズより (「Peppermint Green」, plan-B)

丸山: 自分や観客のヴォイスと、大量のラジオから流れる放送の声、トランシーバーで拾ってきた外の音、そこに混じるノイズとかが、大音響で鳴っていたり、静かに虫の音のように鳴っていたりとか、聴覚への働きかけも、比較的大きかった方法でしたね。このシリーズは、いろいろなバリエーションができて、1992年頃まで、10年続けました。今から思えば、インターネットのない時代の、レトロなインフォメーション感覚ですね。

山岡: はい。

9-2 Work in Progress をめぐって

丸山: 「Work in Progress」は、「進行中」という意味です。昔のパフォーマンスと絡めて、話すのは難しいけど、この言葉って、いつごろかな、90年代かな。日本では川俣(正)さんが使うようになって、広まりましたね。

山岡: 広まったというか、アート業界で、多くの人が知るところにしたのは、彼でしょうね。

丸山: そうですね。僕は、だいたい2000年代に入ってから、カタログなんかのキャプションで、分かりやすくなるから使い始めました。例えば、インスタレーションでは違うと思う時、「Site Specific」で書くように。その前は、「Work in Process」って書いてたんだけど、英語では別の業界用語にあるらしいです。さすがに勝手に使い続けても、誤解を与えかねないからやめました。まあ、本当はどっちでも良くて、漢字の造語だったら使い続けちゃうんですけどね。

北山: 《Work in Progress》って終わりが無い、ところがあると思うんですが、終わりが無いことの重要性って、ありますか？

丸山:うーん。終わらせないことが目的ではないんです。終わらないんです。

北山+山岡:(笑)

丸山:話が飛ぶけど、僕が終わらない、と思った印象的なことがあって、最初の頃のフィールドワークで、町を歩いてゴミを拾ったりして、それって、格好良く言い換えれば、「Found Objects」になるわけですよね。これは、美術用語でもあります。そういうものを、マテリアルとしていったわけだけれど、時々、真面目に環境問題的なことにも広げて、書いたり語ったりしてました。それで、90年代の初めに、あるイベントのチラシに、僕のことを、リサイクル・パフォーマンスの第一人者って、紹介されてしまった。誰も、そんなの聞いたことないぞって！

北山:ははは。(笑)

丸山:それって環境活動家とか、ゴミを使うゴミ・アーティストね、っていう方向に固定化されちゃう気配を感じました。とはいえ、当時、パフォーマンスで、新聞紙なんかを使っている、当日の新聞だし、その時はゴミじゃないんだけど、それがぐちゃぐちゃになった後、片付けをどうするか悩むわけです。

山岡:うん！

丸山:リサイクルとか、環境とかいいながら、最後、そのまま捨てるのかよってことに、なりかねないでしょう。で、半ば、エクスキューズなんだけど、ひとつケジメをつけようとしたのが、使ったマテリアルの一部を、箱の中に収める、ということなのです。それを、箱のオブジェとしてストックしていく。

山岡+北山:なるほど。

北山:たくさん、マテリアルをとってあると、以前聞いたことがあります。

山岡:その箱に、参加者が箱の周りにサインをする。

丸山:そう。その時に立ち会った人たちのサインを、箱のまわりに書いてもらって、封印しちゃう。もちろん、全部入りきらないことが、ほとんどだけど。それでも、展示でもパフォーマンスでも、終了したら、「Found Objects」や、ほかのマテリアルを、できるだけ箱に収めてしまう。そのまま、全部ゴミ処分するのを、ちょっとでも回避するために、一連の行為として、プロセスの中に組み込もうとしたわけです。それが、1990年くらいから。



1990 ギャラリーNW ハウス個展より 会期終了時の片付けでの、ショート・アクション

山岡:そういうことだったんですね！！

丸山:そういう、ごくシンプルな考え方から始まったんです。で、そのうち、展示やイベントがあるたびに、一つずつタイムカプセルみたいに、箱をためていく作業、つまり「Work in Progress」みたいになって、やめるきっかけが見つからないまま、続けることになった…。

9-3 《標界》と《接界》シリーズ



丸山:このチラシは、1988年のときわ画廊の個展の時のものです。今は、有明テニスの森公園がある地区の、草原だった頃の埋立地のフィールドワークから始まった作品ですね。この頃は、頻りに埋立地に行って、風景やショート・アクションの写真を撮ったり、いろいろなゴミ、つまり「Found Objects」を拾ったりしていたんですけど…、こういうのをちょっと加工して、展示できる状態にしたものを、「Memory Chip」って呼ぶことにしました。これは、1984年に、あるオーストラリア人の評論家が、僕の作品について書いてくれた時の、批評からの借用です。

山岡:しゃれた呼び方ですね。

丸山:この写真は、そういう、ささやかな「Memory Chip」として、画廊の壁に刺している状況です。

山岡:穴は、規則的ですが、どういう意味ですか？

丸山:僕が、「知覚のフィルター」と呼んでる、丸い穴が、規則的に空いているパネルがあって、これは何から来ているかといえば、新聞の写真の網点のドットからなのです。新聞の写真は、昔は拡大すると網点だったでしょう。それを拡大して記号化した形。視線、物質、情報が、通過するフィルターという性格づけですね。この穴の配置と、壁に刺された「Memory Chip」の配置が、ネガ・ポジの関係のように対置しました。



1988 ときわ画廊個展での展示より [Memory chips]の設置 / 「ショート・アクション」の写真作品

山岡:壁の素材は何ですか？

丸山:これは、コットンを貼ったスチレンボード。

山岡:この壁は、どういう構造なんでしょう。

丸山:画廊スペースの窓際に、別の構造枠を作って、そこにボードを止めています。ときわ画廊は、外通りからガラスを隔てて中が見えるので、外から見るとこう、…裏側はこう(下右)。



1988 有明地区におけるフィールドワーク (ときわ画廊)

山岡:ほう！ いいですね。

丸山:外に向かった壁に、埋立地の風景を網点分解した画像イメージを、採取した土を使って、指でドローイングしています。穴からは画廊の内部が覗ける。裏側の内部の空間は、空っぽに近くて、時々、日光が穴を通して床に落ちて移動しています。この空間で、僕はようやく、自分が作った空間と身体による行為の時間が、マッチしたパフォーマンスができたと思いました。



1988 パフォーマンス “Land of Information”シリーズより (ときわ画廊)

…………… この辺、話す出すと、どんどん「Work in Progress」や、パフォーマンスから離れていく…、でもあとでパフォーマンスの話に持っていくには、どうしても必要になっちゃいます。

北山:ぜひぜひ。

丸山:そうすると、「プロセス・アート」的な思考が入り込んできて、フィールドワークが元になった作品に遡って、話さなくてはならないのです。たとえば、山岡さんが見たという、僕の大学院の修了制作。枝が刺さっているやつとかね……。 (写真のファイルを持ってくる)

山岡:ついに、その話に近づきましたね。

丸山:(笑) そして、次の写真のこれが、《標界》というタイトルの作品。「近傍系におけるフィールドワーク」って、サブタイトルがつく。「近傍」って僕の好きな言葉なんです。

山岡:ほう。

丸山: 展示をする場所の周辺の地域を決めて、そこでフィールドワークして、拾ったもの、この場合は枝ですね。拾った枝を加工して、「Memory Chip」になるわけですが、それを画廊内の床や壁の隅っこに連続的に並べました。その延長で、銀座の道路沿いの植え込みの中とか、外壁の片隅に潜ませるように設置していったのが、《標界》シリーズ。この作品は、いろんな人に知ってもらったんですよ。当時の「美術手帖」とか、新聞にも取り上げられました。



1982 標界 -近傍系におけるフィールドワーク (銀座スルガ台画廊)
 地図、周辺で拾った枝など。設置した場所の写真の上にドローイングしたトレーシングペーパー。右) 設置中の様子

そして……(ページをめくって) 山岡さんが見たというのは、これでしょう。



1982 標界 -上野公園におけるフィールドワーク (東京都美術館)

上野公園内で採取した枝、上野公園内に設置した状況、地図、ドローイング5枚

山岡:そうです！そうです！私が大学1年の時に、五美大卒業制作展で見たのは、これです。他は、普通に平面絵画が展示しているのに、突如、上の方の壁に枝が刺さってるんで、なんだろうって。記憶に残ったのです。こういう表現がありっていうのは、なんというか、ちょっとした希望でもありました。

北山:確かに(笑)！ 変なのがあるぞってね。

山岡:でも、この写真では、見ているお客さんは枝に気づいてないようですね。

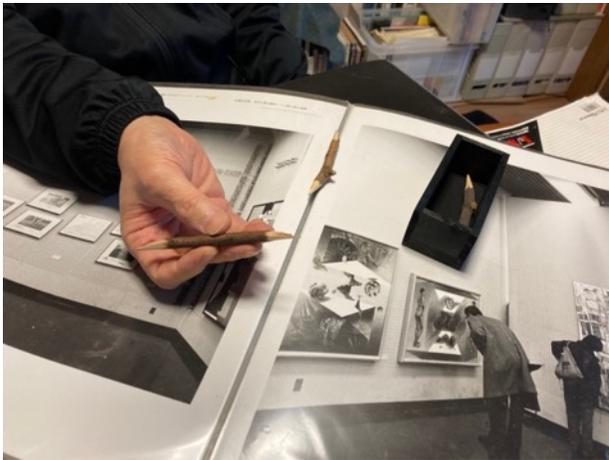
丸山:あははははは(笑)。ほとんど、誰も気がつかないんですよ。ちょっと気づいたら、上を見始めるけどね。

山岡:そもそも、都立美術館のボードが、穴あきなんですね。

丸山:そうです。ちょうどよかった(笑)。というか、このボードだからこうしたの。あのドットはここからも来てるんですよ。

山岡:なるほど。……この枝、形がずいぶん揃ってますね。

丸山:そうです。大変だったんだ。(枝を持ってきて見せてくる)



北山:もしかして、まだ取ってあるんですか？

丸山:まだ、いづらか倉庫にも置いてあります。これは展示をした都美術館の周り、つまり「近傍」、上野公園で歩き回って拾ったものです。これを3000本くらい用意したんですよ。長さを揃えて、両端を削るのにも、それなりに時間がかかる。そうして、「Found Objects」から「Memory Chips」にしていく…。

山岡:鉛筆みたいですね。ところで、鉛筆を削るのも得意ですか？

丸山:うん、得意です。小さい頃から、親父に「肥後守」を持たせてもらってたし。今でも、気持ちを創作に

集中させる時には時は、まず、鉛筆を削ります。(と、鉛筆の削りカスの入ったタッパーを見せてくれる)

山岡:削りカスは何に使うんですか?

丸山:まだ、わからない。何かに使うかもしれないです。でも、フルクサスでもそうでしょう? 使ったものは、ひとまず、とっておくんですよ。(と、他の削りカスの入った、プラスチック容器を持ってくる)これは、あるパフォーマンスで、壁に穴を空けた時の、その削りカスです。

山岡:おうちが広いからとっておけるんでしょうね。

丸山:いや、もちろん限界はあります。いろいろなところに保管していたけど、廃棄した資材もいっぱい。フルクサスみたいに、資料展示できるような保管は僕には無理です。保管倉庫の問題では、ずっと苦勞してます。

山岡:そうでしたね。

丸山:あの箱は、10年ほどで、50個以上たまった。



2018 板橋区立美術館での work in progress のイベントにて

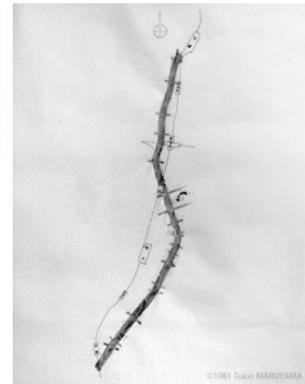
北山:おお、やばい(笑)……………箱のサイズはどのくらいですか?

丸山:サブロク(3×6)の合板で、一個分作っているの、合理的なサイズでできてる。横45cm×45cm。高

さは67cmくらい。これが、その後いろいろな経緯で変化して行って…、「Work in progress」の話につながっていくけど、話がさらに錯綜するから、そっちはやめて、このまま続けましょう。

山岡:はい。

丸山:これは、1981年、神田の真木画廊で発表した《標界》シリーズです。画廊周辺のいろいろな場所に設置していきました。植え込みや、樹の幹に勝手に。こんなことは、今はできないですね。監視カメラの時代ですから。この時は、上野から新橋まで、中央通りや銀座通り沿いの、植え込みの中に、潜ませながら置いていきました。会場には、その地域の地図を貼る。それを全部、律儀に歩いて見た人もいましたね。



1981 標界 -フィールドワーク(上野から新橋まで) (真木画廊)

山岡:ははは。

丸山:まあ、そんな感じで、フィールドワークで拾ったり、見つけた「Found Objects」は、枝だったり、木片やプラスチック片だったり、缶のプルタブだったり、いろいろ…。そうこうしているうちに、次第に埋立地に行くようになっていったわけです。

山岡:確かに、ゴミ・アートと呼ばれても不思議はないですね…………。

丸山:それとね、当時の僕は、単に観客が展覧会に来て見ました、見終わって会場を出ました、そして、すぐに展示の印象や記憶が抜けちゃう、ということにちょっと水を差したい気持ちがあったんです。会場を出た後も、まだ作品体験の残響で、日常と非日常の境を揺さぶれないかと。観客の視線をいろいろな場所に誘いながら。この辺りで、ようやく自分が、セラの「輪っか」の作品から考えていたことを、再確認したんじゃないかなと思います。

山岡:怒られたことがありますか？

丸山:何かと声はかけられましたね。でも、枝だったら大丈夫でしょう。面倒くさいから、お巡りには絶対見つからないようにしましたけれどね。何か聞かれた時は、ちゃんとチラシを用意して、説明する準備はしていました。

山岡:このドットで表しているものは、何かの写真ですか？

丸山:そうです。この写真は風景です。若洲という埋立地の、当時、一面草っ原だった場所の網点分解写真ですね。ほぼわからなくなっているけど。このパネルの所々に、「Memory Chip」が紛れ込むようにつけました。1984年のルナミ画廊の個展です。



1984 フィールドワーク -夢の島から新木場、若洲まで (ルナミ画廊)

山岡:ほう。

丸山:次の写真は、1985年、田村画廊の個展の時に行った、神田川の橋でのフィールドワークです。御茶ノ水から隅田川の河口までの橋の欄干に、白くて小さな長方形の「知覚のフィルター」のパネルを貼って来ました。《接界》と、あとから名づけられたシリーズの一つですね。接界とは、「インターフェイス」の自己流

の和訳です。《標界》シリーズは、「Memory Chip」を使って、色々な場所に、直接点在させていく方法で、《接界》シリーズは、網点や穴の空いた「知覚のフィルター」パネルを使った方法につけたタイトルです。この写真は、その日の新聞紙を、下流に向かってちぎって撒いているところ。写真だけで残しているアクション。



1985 フィールドワーク - “Bridges” お茶の水橋から柳橋まで（田村画廊）でのショート・アクションから

山岡：イブ・クライン的な行為ですね。

丸山：しかも、今だったら、何か言われそうな行為ですよ。

山岡：次の写真は、ドット写真で鳥居のような形が見えますね。



丸山：これは、視覚的にわかりやすいでしょう？ そう、鳥居のある小さな社の風景。この場所の周辺で採取した、葉っぱの「Memory Chip」と、鳥居の下の土を使った、指でドローイングしたパネル。この時は、この写真を撮ったスポットから、北の方角にある堀の壁に、会場の隅にあるのと同じような三角形のパネルを設置して、近くの樹の幹に、枝を東西南北に4本刺しています。



1985 フィールドワーク - 荒池周辺・社跡から北を向く（郡山市民ギャラリー）

山岡:ドットの写真の左横に、人の影のようなはみ出し部分がありますね。それは「僕」なんですか。

丸山:あ、いますね。これは鏡片。僕も、観客でも、その場にいる人の断片が映り込んで、風景の中に入っていくというイメージです。少し説明的ですけどね。

山岡:人が、その場で関わるというのは、ちょっとパフォーマンス的でもありますね。

丸山:そうですね。この時は、フィールドワークの、すでに一連の行為のプロセスの結果としてのインスタレーションの展示なので、身体の気配を展示空間にちょっと入れたいと思ったんです。

北山:この下の2枚の写真も、《接界》のシリーズなんですね。

丸山:はい。これは、ドットや、穴の開いたパネルを使ってるから、インスタレーションの《接界》シリーズです。インスタレーションでは、このシリーズが1984年から1991年くらいまで続きました。風景が情報化されていくというか、風景の生身の三次元的なブツ(物)としてではなく、情報化されて平面的なインターフェイス上の、人の認識とか知覚のあり方をテーマとしていた、ってところですね。

山岡:それらの作品は、終わったらどうしたんですか。そこに置いてきたんですか？

丸山:いろいろですね。枝とか小さなパネルは、人に危害を加えるようなものでないし、そのまま放置しました。樹の幹に刺した枝の一部は、その後、数年間ずっと刺さったままだったり、橋の欄干につけたパネルは、20年くらいそのまま、上に塗装された状態で残ってたのもありましたね。まあ、すぐに自然にとれたり、失くなるものがほとんど。そういうものの行方は、エントロピーに従うまま。会場内のもは、「Found Objects」として、一部を、さっき言った箱に入れて封印しました。大量のパネルも、長い間保管しておいたんだけど、結果的に、5~6年前に倉庫の問題があって、処分せざるをえませんでした。今から思えば、これらはサイト・スペシ

フィックな作品なので、基本的にその場所でしか展示できないものなんですよ。いずれまた、展示することがあるかもしれないって思ってたんだけど、あまり意味がなかったです。(笑)

山岡:ふーむ。そして、シリーズが終息して、次のシリーズが生まれるんでしょうか？

丸山:だいたい、この頃は、もう一つ別のシリーズを加えた、3つのインスタレーションのシリーズと、パフォーマンスの《Land of Information》シリーズが、時期によって、いろんな形で交錯しながらやっていた事になります。パフォーマンスは、同じシリーズでも同じことはしないから、どんな展開だったか細かいことを思い出すのは難しい。

9-4 《On the Map》

丸山:次の3枚の写真は、《On the Map》シリーズです。《Land of Information》の次の、パフォーマンスにつけたシリーズ名です。

山岡:それは何かのきっかけがあったんでしょうか。

丸山:地図は、何かと使って来てるわけで、これは、特定の地域との関係性が強くて、重要なマテリアルとして登場する時ですね。この写真は、阪神大震災の直後、1995年1月の時の個展の時のです。



1995 パフォーマンス “On the Map”シリーズより (ギャラリー375での個展から)

2つある会場の、別スペースでインスタレーションの展示をしていて、これはパフォーマンスだけの空間。会期中に2回、地図と地球画像、チョロQっていう子供の自動車のおもちゃを使った、別のパフォーマンスをしたけれど、これはそのうちの一つ。

山岡:それは阪神に行ってやったわけではないですよ。

丸山:東京です。NHKのラジオ放送から、被害情報や安否情報が、流れてるシチュエーションで、行方不明

者の住んでいる町名や、名前を伝えるアナウンサーの声が、淡々と流れる中での、パフォーマンスです。神戸の市街地図や、震災前後の衛星画像を気象庁でコピーして、床に並べて、その上でやったアクションですね。紙の位置を並べ替えたり、地図にマーキングしたり、放送が流れるスピーカーコーンの上に土を撒いたり…、火も使ったかな。チョコ Q の慌ただしいクルクル回る動きと、連動したアクションを、ちょっとユーモラスな要素として加えました。

山岡:なるほど、臨場感がありそうです。

丸山:次の写真は、1993年の及川(廣信)さんの企画の、「環境アート」展の時のです。

山岡:ふむふむ。

丸山:この時使った地図は、東京。23区周辺から東京湾までの範囲の市街地図をバラバラにして、ポリプロピレンシートの袋に入れて、天井から吊るした展示の中でのアクションでした。片面の方の地図の紙は、サンドペーパーで印刷が削られていて、かすれてほとんど見えない状態。

山岡+北山:これはインスタレーションなんですね。



1993 パフォーマンス“On the Map”シリーズより (環境アート展 北とびあ)

丸山:そう、インスタレーションですね。でも、この場合は、基本的にパフォーマンスのために設営されて、会期中展示してたんですよ。

山岡:今やっておられるような感じですね。

丸山:確かに。球体も使ってるし、黒い服ですね。

北山:地図のところに、通路のようなのが空いているのは、実際通ったんですか。

丸山:そうです。僕にとっての一種の……通り抜けるための門とか、窓みたいなものです。もちろん展示中は、

観客も普通に通り抜けられました。

山岡:なぜ通り抜ける窓や門が必要なんですか？

丸山:やっぱり、境界とか間が必要なのです。ある種のね。僕は、「空間のグラデーション」と呼んでるけど、そのグラデーションの節目の一つです。日本人が、鳥居をくぐると何か気分が変わるようなのと、たぶん、心理的に同じようなことだと思います。

山岡:境界があって、そこを通りすぎるのが大事なんですね。

丸山:「plan-B」の時のパフォーマンスは、最後には新聞が破かれて穴があいて、それで終わってしまいましたね。それと、今、思いついたのは、フォンタナがキャンパスに穴を空けると、基本的には同じなんじゃないかと思います。なんかあったら破りたいとか、除いてみたいとか、通り抜けたいとか、覗き込みたいとか、あるでしょう？

山岡:境界を通り抜けると何が起きるんでしょうね。何が待っているんだろう。

丸山:確か、会場の展示の方位の関係で、地図を使った記憶があるけれど、よく覚えていないですね。それに、そもそも、そういう物語的なイメージは、あまりないんですよ。というか、たとえあっても、言う必要がない。それは観て、投げかけられた観客側の想像の領域だと思ってます。ただ、僕は歩くのが好き。移動っていい。海外で発表する時は、時間が許されれば、2~3日とか余裕あると、周辺を無目的に歩くわけですよ。まあ、あたりまえに散歩ですね(笑)。自分の身体感覚で、街にはそれぞれいろんな形で、無意識のうちに気分が変化するのを感じる場所ってあるでしょう。

山岡:わかります。

丸山:以前、あるコメントで、「わたしは、海外で歩いてきて直感したことがある。わたしは人間の脳の中を歩いているのではないか。世界中の都市のあらゆる構造には、そこに住む人々の無意識の集合されている…云々」って書いたのです。例えば、橋を向こう側に行ったら、いかがわしい地域になっていたとか、通り一本隔てたら、住む人の階層が全然ちがっていたりとか……。

山岡:はい。

丸山:都市には必ずそういうのがあるでしょう？ 東京だって、どこだって。通りの向こうへ行くと違う感覚があるとか、そういう気分の変化が生じること自体が興味深い。僕にとってはね。そこになんか深いストーリーとか意味を込めることは、ゼロではないにしても、ほとんどないですね。その先の想像を言葉にするのは、詩人か

小説家の仕事ではないですかね。

山岡:よく、境界を越えるという言葉を使うとき、なにか隔てられた社会の壁を壊したい、というような場合の比喩に使われますよね。

丸山:そうですね。そういうパフォーマンスをすることもあります。分厚い壁を作って、そこにドリルで穴を開けるとか。そういう直接的で、破壊的なのもやったことはある。比喩や隠喩は好きだけど、露骨に言わないだけです。

山岡:日本のパフォーマンスアートの伝統にもありましたね。(笑)

丸山:あ、村上三郎ね。

北山:ふふふふ。(笑)

山岡:「境界を越える」という言い方は、アイデンティティの壁を越える、というような時にも使いますが、そういう意味はないんですね？

丸山:ボーダーって概念は、アートの世界ではいろいろと、ポリティカルな問題にも使われるから、テーマとしては、何かと扱いやすいですよ。

山岡:常生さんは、ずっとその辺のことをテーマにしてらっしゃいますけれど、その中でも、扱い方の変化がありますよね。

丸山:これまで、僕は「眼差しの通過場」とか、「空間のグラデーション」とか、「知覚のフィルター」って、自分特有の抽象的なキーワードをいくつか出しています。そういう概念をめぐっての、身体や移動にまつわるいろいろなテーマの扱い方や、ちょっとしたマテリアルの見え方、扱い方の違いで、受け止め側の印象が変わるんでしょうね。その時の時事問題をさりげなく入れることも、時々あったし、そういうのは、ゆっくり時間をかけて想像して分析したら、いろんなことが見えてくるんでしょうね。

9-5 我らの在処 《Our Whereabouts》

丸山:次は、《Our Whereabouts 我らの在り処》、ケベックでの作品。1996年ですね。

山岡:タイトルがいつも英語なのは、なにか、理由がありますか？

丸山:いや、何も。海外で発表した時、タイトルをつけなくちゃいけなかった。それで、直訳しただけ。

山岡:なるほど。



丸山:これは、椅子や地球儀を使ったりする、最初に東京でやったパフォーマンスです。このケベックのは、けっこう記憶に残るパフォーマンスですね。いろんな人たちに、出会った時だったし、観客のリアクションが、日本と違って面白かったです。広い会場で、椅子を円形に並べて、その椅子の前に、白い紙が367枚並べてあります。

山岡:365ではないんですか？

丸山:0と、 ∞ がつくので、367枚なのです。ドーナツですよ。円環なんだけど、はじまりと終わりが紙一重。発端と末端が重なっていく。2つの記号は、ドーナツの間の隙間のようなものです。

山岡:その紙には、番号がふってあるんですか？

丸山:はい。

山岡:それって、その前の年に、日本で震災があったことと、何か関係ありますか？

丸山:あんまりないかな。あのですね、そもそも災害とかアクシデントに関するメンタリティというのは、元々常にあるんです、僕の中に。日本に住む者の宿命として。あえて、関連づける必要ないくらいに、当たり前身体化されてるのです。

山岡:はい、興味深いですね。

丸山:真ん中に、家型オブジェが置かれていて、これが「我らの在り処」のシンボルです。

山岡:その「我ら」というのは、誰ですか？

丸山:自分とその会場にいる人たち。基本的にはね。でもその先の想像は、観客の人に委ねられます。

山岡:ふむ。

丸山:これは、デュレーションが30分前後だったかな。観客が入場する前から、僕はずっとゼロの紙の位置の椅子に黙って座っていて、目の前に地球儀とちっちゃい椅子が置いてあります。家型オブジェが、中央にぽつんと置かれていて、僕が少しずつ揺れ始めて、自分の椅子が壊れるまで暴れて、パフォーマンスが始まる。

山岡:さっきの以上に、もう今の常生さんのスタイルですね。

丸山:途中で、周囲を取り巻いてる観客が座ってる椅子に、ロープを回して、引っ張っていく。するとお客さんがだんだん、椅子が引きずられ始めるから、どうしようかって感じになる。立ち上がる人もいるし、ずっと座っている人もいるし。でも、僕は強引に引っ張って、引き摺り回す。

北山:このロープは、常生さんの体に巻き付けられているんですか？

丸山:そうしないと、これだけの人たちが座っている椅子を引っ張れないのです。手だけでは無理。でも、この時は、細いロープで何度も切れちゃって、その都度しばり直しました。

山岡:このタイトルの作品は、いつも、このようにお客さんは輪の形に座り、だんだん、椅子が揺らされていくという形になるんですか？

丸山:同じような構成で違うものもあるけど、まあそうですね。だいたい共通しているのは、整然と並んだものが、だんだんランダムに、エントロピーではないけど、崩れて散らかっていく中で観客と関わっていく、というプロセスで進行していきます。

山岡:はい、なるほど。

丸山:でも、それは最終的に収まるかどうかわかりません。エントロピーというのは、ずっと崩れていくものだから。最後は、まだ椅子に座っている人もいるけれど、椅子がひっくり返ったり、よけられたり。そのプロセスの

途中で、数字が記入された紙が、同時に、次々に回収されていく。

山岡:家の形の上に、常生さんは乗っているんですか？

丸山:乗ってます。

山岡:家の形は何でできているんですか？

丸山:これは木製。現場で作ってもらいました。誰が作ったか、ということ自体は特に意味ないので。全体の構成には、例えば太陽の周りを回る地球だったり、わかりやすく、入り込みやすい象徴性をいくらか仕込んで

であります。365の数字とか。一周すると、また、繰り返される、というか。



北山:家の形が、「私たちの在り処」というのは？

丸山:家については、話すと長くなる……。でも、この外形的なフォルムとしての形については、これは、阪神大震災がひとつのきっかけです。

北山:えええ、そうなんですか。

丸山:そもそも、家の形そのものが作品に現れたのは、最初は1980年だし、その後、1993年の野外美術展。もっと遡れば、中学校時代の賞をもらった時の、絵の真ん中に描いたのも家です。その後、いかにもシンボリックに作品に登場したのが、震災のあった1995年。でもその後すぐ、震災イメージから切り離して、半ば記号的な形象として扱うことに戻

しました。その後も写真の作品シリーズでも登場するし、インスタレーションでもオブジェとして使いましたね。さっきの通過する窓や門と、ほぼ同じような記号的なシンボルにとどめようとしています。

山岡:その95年以前の丸山さんの作品に、「わたしたち」という言葉は全然なかったように思います。なので、その災害が関係するのでは思っていました。その頃から、社会では、つながりとか、公共性とか、コミュニティとか、そういった言葉が頻繁に、使われるようになりましたね。

丸山:そういうのは、さっきのように、影響を受けていないはずがないくらいなので、あらためて指摘されると、

そうなのかもしれないけれど、自分ではなんとも言えないですね。これも、振り返ってみれば、フィールドワークの延長の日常感覚なんだと、あらためて感じるんですが。僕らが生きて、共有してる場。そこで起こる、諸々の具体的な出来事から、何かを捨象して、記号として使える一つが、家型だったり、と。だから、パフォーマンスのタイトルは、その時々で、便宜的につけることが多いですね。

山岡:公共性とか、コミュニティということへの意識というのは、問いとして、残させてください。

丸山:確かに、人が巻き込まれていくのが、パフォーマンスのプロセスの中で目立ってくるのが、この頃かもしれないですね。

山岡:パフォーマンスはその後どう進行するんですか？

丸山:ちっちゃな椅子があって、まとめられていく367枚の紙の山に乗っている。椅子が倒れないように、そうと紙の束を動かしていく。強引に引っ張るロープと一緒に。それが元のゼロの地点に集められる…。

山岡:そして、最後のシーンは？

丸山:つまんで球体の地球儀に乗せて、それが落ちないように、中央にゆっくり歩いて行って、家型オブジェの上に立ち上がって、フラフラしながら、小椅子を中に入れる。

山岡:はい。

丸山:あと、話は複雑になるけど、植木鉢も置いてあって、その中には土と植物が入ってます。それと、灰と燃え滓も。それらもシンボリックな扱いですね。植木鉢も家型と一緒に、インスタレーションも含めて僕の作品では、いろいろな時に登場するマテリアルです。

山岡:なるほど。

9-6 《Faraway, so Close》

丸山:次は、《Faraway, so Close》ですね。

山岡:この写真は、1997年にルーマニアのパフォーマンスアートフェスティバル「Ann ART 8」でやったやつですね。風船を使うんですね。

丸山:このタイトルは、ヴィム・ベンダースの映画から取ってるんです。僕流に、『遠くて、近い』って、下手な直訳ですが。映画の中で、天使の一人が塔の上から下界を見下ろして、人間になろうとする時の台詞の一節から。僕には珍しいタイトルのつけ方ですね。



山岡:丸山さんの作品では、どんなことをしますか？

丸山:この前に日本でやって、その後いくつかの国でもやったパフォーマンスです。トルコ、リトアニア、韓国とか。1998年の時の NIPAF でも、新宿の夜空に風船飛ばしました。もちろん、シチュエーションによって毎回変わります。最後に風船にものをくくりつけて、上空に放つというところは共通ですね。始まりから飛ばすまでは、いろいろ

なパターンがあって、会場周辺で収集したもの、地面の草とか土、ゴミ…。あるいは観客に、今の願い事を尋ねて、その答が書かれた紙片とかも。または、こちらで暗示的な質問を書いた紙を用意して、その返答が書かれた紙…、とかいろいろです。

北山:それは一個ずつ飛ばすのか、集めて一気に飛ばすののどっちでしょう？

丸山:いろいろ。飛ばすには、重さの加減も重要なんですよね。日本の廃校でやった時、小さな風船が、先に空に飛んじゃって、残った2つくらいで、その場にいた軽い、蟻とか虫を飛ばしたことがありました。

山岡:蟻を、紐に括り付けるんですか。

丸山:袋に入れたり、紙に包んだりです。

山岡:生きたままですか。

丸山:虫は死骸。田舎の校舎には、虫の死骸が多いんですよ。でも、蟻は生きてました。

山岡:風船の数ってどのくらい飛ばすんですか？

丸山:これも、いろいろですね、風船の大きさと、飛ばすものとの関係によるし。多い時で、10個くらいだったかな。

山岡: ルーマニアの時の写真を見て、なぜだか、たくさん飛ばしていたような印象を持ってました。

丸山: あの時の場所は、地元の人にとっては、ある種の聖地みたいなところでした。僕は顔に青い布を垂らして目隠し状態で、そのシンボリックな巨樹があるところからゆっくり湖の畔の方に、樹の幹から結び付けられたロープを引っ張りながら歩き出すところから始めました。最後の方で初めて布をとって、視界に開けた目の前の湖と山の稜線の風景を紙にドローイングして、その紙と、周辺の草とか土と青い布を一緒に、湖の水に浸した後、空に飛ばしました。それで、重くなりそうだから、大きめの風船を用意しました。写真を見ると風船は4つですね。その時間帯に合わせたヘリウムガスの準備と、注入するタイミングが難しく、けっこう神経を使いました。この時は、観客が数百人もいました。ああいう風船を見ると、子供が喜んじゃって、いたずらするのが出てくるんですよ。



山岡: 丸山さんは、いつもと服装が違って、ヨーゼフ・ボイスみたいなポケットのあるベストを着ておられますが、これを着る理由があったんですか？

丸山: ありましたよ。カッターとか、筆記具とか、小道具をポケットに入れてました。それと、貴重品(笑)をね。場所が「セント・アン」という湖のキャンプ場のテント生活だったので、荷物をそこらに置いておけなかったんです。

山岡: なるほど。現実問題ですね。なんと言う名前の町でしたか？

丸山: スフィント・ゲオルゲ、英語でセント・ジョージ。会場の湖は、街から離れたところだけど、その街でも、別に展示やパフォーマンスをしました。ハンガリー系の人たちが多い、トランシルバニア地方の街です。

山岡: そういう、飛ばすというような行為は、他の作品でもありますか？

丸山:空間的に、ものがどう移動、変化するかというのは、僕のパフォーマンスで、よく出てくる状況ですね。上に移動するという意味では、この風船とか拾ったゴミをまとめて投げ上げるとか、水を吹き上げるとか、紙束を投げ上げるとか…。紙飛行機を飛ばすというのもあったけど、それは水平移動ですね。川に紙の破片を撒くのも、飛ばす行為に近いけど、ちょっと違うね。でも、行方知らずになると言う点では、同じ。となると、上空に飛んでいくのは、このシリーズだけということになるかもしれません。でも、この風船も条例に触れるケースがあると思います。川口市でやった時は、市街地だったけれど、風船がかなり大きくて、まあ、大丈夫だろうということで強行しましたけれど。

山岡:ものの移動の、いろいろなケース別で、作品を分けるのも面白いですね。

丸山:「Transition」シリーズ以降の約20年間についても、いろいろ話せると思うけど、もっと長くなりそうだから、別の機会にしましょう。

10. 活動の拡がり

10-1 フェスティバルへの参加

山岡:ところで、NIPAF への参加と、いわゆる国際パフォーマンスのネットワークに関わるようになったのは何年くらいからですか？

丸山:1996年の乃木坂のイベント(NIPAF'96 関連イベント東京一ヶベック現代美術交流展)が最初です。あと、1998年から2001年まで。1993年の初回から、見には行っていました。初めの頃、エネルギーで面白かったですね。

山岡:ちなみに、参加費は払ったんですか？

丸山:払いましたよ。それと、東京では、ボランティアをかなり紹介しました。

山岡:NIPAF を通じて国際ネットワークに関わったのはどのあたりからですか？

丸山:1996年のケベックが最初です。高橋(芙美子)さん、長友(裕子)さんたちと行きました。イトーターリさんも別ルートで合流しました。でも、NIPAF 以前にも言ってるんですよ。まず1987年に、ルナミ画廊と南條(史生)さんの関係で、ドイツの評論家のエリザベス・ヤッペ(Elisabeth Jappe)さんにビデオ資料を送った事があつたし、90年代初め頃にも、名前が思い出せないけど、その方からの依頼で、ドイツのボリス(Boris Nieslony)とヤッペさんに資料を送った事がありました。あれは、よくわからないけど、ボリスの ASA (Art

Service Association_ <http://www.asa.de/projects/asastart.htm>) の関係だったのかな？ その頃、ケベックの「Le Lieu, centre en art actual」の、リシャール (Richard Martel)からも、連絡が来たりしたことがありましたね。当時は、面識はなかったけれども。

山岡:常生さんの本棚に、リシャールが出版した『Art Action 1958-1989』(2001年出版)が見えますが、それに常生さんは載ってるんじゃないですか。

丸山:載ってますね。確か、霜田さんから、リシャールに協力してくれて頼まれたんです。

山岡:テキストは霜田さんが書いているんですよね。すると、セレクションも霜田さんですか？

丸山:おそらく。でも、この本については、よく知らないです。

山岡:90年前後は、欧米で、日本のパフォーマンスアートについてのリサーチが始まったんですね。

丸山:僕が、霜田さんに最初に会ったのは、1976年か77年頃に、彼が東京藝大に来た時です。

山岡:《On the table》を、そこで見たんでしたっけ？

丸山:いや、そのもっと前です。暗くした講義室の床の上で、身体だけのパフォーマンスでした。霜田誠二っていう、若手の舞踏家が出てきたっていう印象でした。美校と音校の間の公道で、(田中) 泯さんが局部のところだけカバーをつけて踊って、すごい人だかりになったのも、同じ頃か、ちょっと後だったかな？ 当時は、田中泯か霜田誠二か、みたいな感じでしたね。でも、僕は舞踏にそれほど興味はなかったんです。

山岡:その時は、話をして知り合いになったんですか？

丸山:その時は、ほんの少しだけです。でも、よく覚えていない。冊子を買ったか、もらったかした記憶があるけれど。1990年に、松永(康)さんと、ギャラリー葉の望月さんのお世話で参加した、「釜山青年ビエンナーレ」が、関わりの再開でしたね。荒井(真一)くんも一緒でした。僕はその時、《土地の系》というインスタレーションの展示をしました。その後は、NIPAF が始まってしばらくの頃、彼から誘われて、パネリストとして国際交流基金の関係者とパフォーマンス・アートについての報告会をしたことがありました。彼にとっては、パフォーマンス・アートの紹介と、メセナ関係者とかからの資金繰りのアピールがあったんじゃないかな。すごく一生懸命だったから、喜んで協力しましたよ。

山岡:それで、NIPAF 経由の国際ネットワークの話に戻りますが、ルーマニアの「Ann Art 8」への参加(1997年)は、ルーマニアのアーティストに NIPAF で出会ったことがきっかけですか。

丸山:そうですね、グスタフ (Gusztav Uto)は、レコ(Reka Konya)と夫婦で、パフォーマンスしてました。多分、その時に、知り合ったからでしょうね。その後、なんの前触れもなく、ポストカードでインビテーションが来ました。それで、妻の芳子と一緒に参加しました。

山岡:そして、1998年に、ポーランドのアーティストである、ヴラジスラフ・カジミルチェク (Wladyslaw Kazmierczak) 企画の「Castle of Imagination」(ビトウフ Bytow, Poland)に参加されたんですね。これも NIPAF つながり。ビトウフはバルト海に近い古い町で、フェスティバルはお城でありました。わたしは、その前の年に行ってます。そして、1999年に同じくポーランドのルブリン (Lublin) で開かれたイベント「New Wave from Asia」の時は、わたしも一緒でした。

丸山:そっちは、ワルシャワのヤン・スヴィジンスキー (Jan Swidzinski) の企画でしたね。あの時は、まだお元気だった。

山岡:ヤンは、ポーランドのパフォーマンスアート界の重鎮で、2014年に89歳で亡くなりました。わたしは、かなり、お世話になったんですよ。常生さんは、この頃、海外には、他にどこに行きましたか？

丸山:世紀が変わる前後の時期は、他に MMAC のルートで、イタリアのサルジニア島のマッシモ (Massimo Zanasi) の企画と、フランスのジャン(Jean Voguet)の VIA とかに行きました。タイのチュンポン(Chumpon Apisuk)の Asiatopia、ドイツのボリス(Boris Nieslony)の NRW、韓国のホン・オボン(Hong O Bong)の KIPAF や、公州市の Yatoo(野投)というアーティストのグループの関係、これは Nature Art Festival ですね。……それから、リトアニア…、これは若い複数のアーティストの初企画で、人数が多かった。90年代から2000年代にかけて、いつの間にかフェスティバルが各地で始まっていて、何が NIPAF つながりで、どう情報が回っていたか、僕にはよくわかりません。初めは、影響力のあるディレクター同士の繋がりが強かったと思っただけ、他の動きもいろいろあったんだろうと思います。招待状が来ても、よくわからなかったり、仕事との兼ね合いで行けなかったのもけっこうありました。

山岡:海外のフェスティバルでの経験というのは、どんなものでしたか？

丸山:フェスティバルではなくて、展覧会や個展でのパフォーマンスもあるから、フェスティバルに関してだけの経験としてというのは、難しいですね。

山岡:美術家としてなんですね。

丸山:展覧会の中で、展示もやってパフォーマンスもするということが多いですから。初めて海外でパフォーマンスしたのが、1987年のパリで、1991年にローマとか、その後、いくつか…。

山岡:どちらにせよ、海外での経験というのは、なにか、作品や人生観に影響がありましたか？

丸山:それは、ありますね。でも、どう答えたらいいのかな。海外の経験ねえ…。まず、自分が育った環境が相対化されて見えたことがあります。僕は、それまで日本の大学の美術教育と、ドメスティックな現代美術界の、しかもその端っこの方を通過してこの世界に触れてきたわけで、そこでの現代美術の受容が、何もわからないままの中途半端な受容であるということに、気づけたと思います。それから、海外だって、メディアで引き立つ、情報の先端にあるようなアートもあれば、まったく個別で、コツコツやっているいろんな人たちや動きがあるのもわかりました。それぞれの文化圏のなかでも、一筋縄でくれない多様なアートのあり方っていうのがある。世界中のアーティストたちが、自分たちそれぞれのライフスタイルの中でやっているんだってことは、自分の生き方の上でも、これでいいんだなって気持ちにはなりますよね。

山岡:なるほど、よくわかります。

丸山:さっきのフェスティバル特有の経験ということ言えば、ある程度同じ志を持った、アーティスト同士のコネクション作りとか、情報交換みたいな要素があって、それは、大きな意味があることだと思います。それから、展覧会とか個展の場合は、パフォーマンス・アートに限らず、全然、違うタイプの人たちと出会うわけで、そういうことが面白いですね。

山岡:フェスティバル特有ってありますか？

丸山:最近はどうか知らないけど、僕が知ってたフェスティバルは、パフォーマンス・アートの動向を、国内や世界に紹介して、もっと知ってもらいたいとか、横のつながりを広げようっていうエネルギーが強かったと思いますね。特に、オーガナイザー同士の。アーティスト個人の、パフォーマンス・アートの方法の実験精神とか、固有の問題意識も、もちろん強かったですけどね、そういう中だと、僕の中で、ちょっと競い合いに行くみたいな心理になることがありましたね。いろんな国から、いろんなタイプのパフォーマンス・アーティストが来ていて、この TOKIO って男のパフォーマンスはどんなものなのか、みたいな視線を浴びる。あれ？ それはフェスティバルでなくても、やっぱり同じですかね？

山岡:(笑)フェスティバルは人数が多いから、そう感じるかもしれませんね。それに、パフォーマンスだと、その人の存在が作品に影響するから、自己主張が生々しいのかもしれません。

丸山:初めの行った、例えばケベックでは、世界中からけっこう多くのアーティストたちが参加していましたね。カンファレンスなんかもありました。僕の英語力ではそんなに話せたわけでもないから、それは単に僕自身の印象に過ぎないけれど。

山岡:作品の中身への影響はありますか？

丸山:それは、ほとんどないと言っても良いかな、僕の場合。

山岡:たしかに、ほぼほぼ、スタイルが出来上がってますもんね。

丸山:いや、その場所、土地、空間固有の特性は、できるだけ意識しながら組み立てるから、当然、その時々で変わります。だいたい、僕は、ちょっと哲学的で隠喩的な手法が多いし、ソーシャルな問題意識だったり、ポリティカルなメッセージは、どこでも同じような形で出すことはありません。でも、アジアのフェスティバルなどでは、社会状況に対してのプロテスト的なものを多く見かけますね。もちろん、それぞれの国内状況だったり、お国柄ですから。それらには、日本の60～70年代の反芸術と、同じようなスピリットがあると感じました。見ていて、シンプルに気持ちが入り込めるものは、いいと思いました。

山岡:私が見てきた欧米のフェスティバルでも、それほど、直接的にポリティカルなものはあまりなかったです。

丸山:そういうのは、多くはないですね。彼らが抱えている、かなりハードな部分もあったりするんだろうけど、巧妙に押さえている部分があるし、露骨に出す時とそうでない時を使い分けているのではないかな。僕自身も同じです。欧米では、シンプルなプロテストのパフォーマンスって、フェスティバルの中では、あまりないですね。「ブラックマーケット」(Black Market International)にしても、独特の個性と、彼らなりの空気ってあるでしょう？ それって、特殊と言えば特殊なスタイルを確立させたわけだけど、同じように、それぞれのフェスティバルも、あの時代の独特のスピリットの現れだった気がしますね。

山岡:フェスティバルは2010年くらいから、新鮮味はなくなってきた気がします。フェスティバルって、NIPAFもそうですが、一晩に5人とか7人とか続けて見せる方式がありますよね、でも、あれって割と特殊なんではないかと思います。

丸山:そうですね。ただね、参加人数がそれなりに多いフェスティバルでは、オーガナイザーと、参加作家は、基本的に立場が違うでしょ。オーガナイザーだったら、そうせざるを得ない場合があると思うんですよね。だから、立場を変えた時にどうなのかと。まあ、正直、ああいうのが当たり前となると、参加作家の立場では、辛いものがありますね。

山岡:はい。

丸山:あれだと、パフォーマンス・アートのエッセンスというか、面白い部分を削いでしまいかねない。観客の立場からは気にならなくても、アーティストにとっては、パフォーマンス・アートとしての自由度が、どう担保されるかは大事なんです。

山岡:同意です。……ところで、丸山さんが作品の形式として使っておられる「インスタラクション Installaction」という言葉の由来を聞かせてください。

丸山:それは、元はと言えば、アンドレ (Andre Stitt 英国のパフォーマンス・アーティスト) が使ってた造語で、それを借りました。Install と Action の合体。2000年の頃か、もうちょっと後だったかな…、彼はアーティスト・ラン・スペースを始めていて、毎月のように案内をくれていました。

山岡:郵便で？

丸山:そう。そのスペースが、「trace : Installaction art space」。その「Installaction」って言葉は知らなかったんだけど、すごく、いいなって思いました。自分がやってることで、「パフォーマンス」って、普通に言えるケースと、収まりが悪いケースがあって、大半をこの言葉が、カバーしてくれる感じがしました。問題は、インタラクション(inter-action =相互作用)とか、インスタラクション(instruction =指示・教示)、と混同されやすいことです。日本語でなんて言ったらいいのか、いまだに分からないですね。ちなみに、そのアンドレのスペースには、2005年に行きました。

山岡:わたしは、その言葉は、ベルファーストのアラスデア・マクレナン (Alastair MacLennan) が作ったと思ってました。

丸山:もしかしたら、そうかもしれないですね。アラスデアは、アンドレの先生ですしね。ともかく、僕はその言葉を、借用することにした。アンドレに使わせてもらうよって一声かけたけど、向こうが覚えているかわからないです。

山岡:なるほどね。丸山さんの表現に、ぴったりな気がします。

10-2 Blank Map／企画のこと

山岡:2003年の Blank Map という企画のことを話していただけますか？

丸山:銀座の exhibit LIVE で、やったイベントですね。これは、たしか、山岡さんにも参加してもらおうと思ったんだけど、確か、ヨーロッパに行っていて、いなかったんですよ。

山岡:はい、残念でした。白川昌生さんも出てましたね。参加したかったです。



丸山: パフォーマンスの公演は、他に、石川(雷太)くん、白井(廣美)さん、田中(照幸)くん、渡辺(忠)くん、幅(佳織)さん、そして僕で、一日一人ずつ。渡辺くんの時には、武井(よしみち)さんも、コラボで入りました。あと、隣のスペースで、NIPAFと、檜枝岐の流れを汲んだMMAC フェスティバルを紹介したんです。日本の「パフォーマンス・アート」の歴史を振り返るテーマということで。芝田(文乃)さんの写真と、霜田さんと、星野(共)さんから預かった資料で、展示とビデオ映像の紹介しました。MMAC は、檜枝岐から田島、喜多方、三島と続いていたフェスの記録映像を、桃井さんという方がストックしていて、

Blank Map - パフォーマンス・アートをトレースする
2003年5月12日(月)～5月17日(土) 12:00 a.m.～19:30 p.m.

■ パフォーマンス上演 (一日2回) [Live-Iにて 下記時間表における入場は無料]
丸山 寛生 (12日 月 18:30 p.m.～)
石川 雷太 (13日 火 18:30 p.m.～)
白井 廣美 (14日 水 18:30 p.m.～)
田中 照幸 (15日 木 18:30 p.m.～)
渡辺 忠 (16日 金 18:30 p.m.～)
山川 寛生 (17日 土 13:00 p.m.～)
幅 佳織 (17日 土 14:00 p.m.～)

■ アーティスト・トーク 5月17日(土) 16:00 p.m.～ [Live-Iにて 無料]
「パフォーマンス・アートを検証する vol.1 - 日本のタグにおけるパフォーマンス的なもの」
対談 白川 雷太 (写真家) + アライ・ヒロユキ (美術批評)

■ パフォーマンスの記録写真展示・記録ビデオ上映 [Live II & Live Iにて 無料]
協力 芝田 文乃 (写真家) 霜田 篤二 (NIPAF代表) 星野 共 (MMAC代表)

企画 丸山 寛生 (Action as Art) & (Art as Action) の編集、
実行 桃井 幸 03-5537-0023 marukoi@com.home.ne.jp

exhibit LIVE [laiv]
〒104-0061 東京都中央区銀座 8-10-7 東成ビル5F
tel 03-5537-0023 fax 03-5537-0030
e-mail laiv@artlab.net

開演時間表より4分前 開演前10分より4分
入場料 500円

その方から預かった記録の編集 DVD を流しました。これは、東京ではあまり見ることのできない貴重な機会だったけど、案の定、見た人はあまり多くありませんでした。当時、山岡さんとも共通にした問いだと思うけど、私たちが思っている、当たり前「パフォーマンス・アート」だと考えるものが、世間的には認知されてないし、理解もされてなかった。

山岡: はい。そういうお話、したことがありましたよね。

丸山: それを、少しでも歴史を踏まえながら…。これは、あくまでも企画者としての立場の話ですね。50年代から日本では、アクションの歴史はあるわけで、それを途切れさせないで、次世代に伝える地図のように俯瞰して、何ができるかみたいな狙いだったんですよね。だから、アライ(=ヒロユキ)くんには、彼の視点で「日本のパフォーマンス/行為の系譜」という資料をまとめてもらって、公演後の白川さんと対談してもらいました。なぜ、そう思ったかという、さっきの山岡さんの質問にあったように、あの頃から、書き割りの時間の中で、ぱっぱとやって、みんなでお披露目して、終わっちゃう傾向が当たり前になってきたでしょう。観客にとってみれば、まず知る一つのきっかけとしてはそれでいいかもしれないけれど、「パフォーマンス・アート」って、もっといろんな幅を持った可能性があるってことを、別の視点から示したかったんですよね。



2003「Blank Map」での、資料展示より (exhibit LIVE)

山岡:そうですね。

丸山:とはいえ、なぜ、あれを続けられなかったかという、うーん、物理的な現場の条件と、タイミングが難しく、それと、自分の忙しさにも、かまけていたかもしれません。会場費はタダだったんですよ。モリス画廊の森さんから、元々、ギャラリーQが入っていた銀座8丁目の地下のスペースを新しくしたから、何かやってよって、前から言われてたんです。で、同じ頃、渡辺と田中くんから、何か一緒にやりたいってことで、相談してたタイミングだったんです。このスペースだったら、パフォーマンスに使っていいかと聞いたら、いいと。

北山:パフォーマンスとトークですか？それはブランクを埋めるような？

丸山:それはあくまでもタイトルとしてです。公演だけでは、ギャラリー企画として成り立たないと、僕は考えていたし、さっき言ったように、日本の状況の中で、「パフォーマンス・アート」は、なんとも影が薄かった。当時はNIPAFやMMACもやってたけど、それ以外、紹介する機会はあるまいないということで、……僕個人の思いで、ああいう形で、あのタイトルにしました。でも、続けるのは、他の企画の準備も並行してやっていて、なかなか難しかったんです。言い訳になりますけれど。

北山:アートとしてのパフォーマンスは認知されてなかったんですね、当時も。

丸山:そうなんだけど、この資料展示の方は、「パフォーマンス・アート」の認知度そのものより、その位置づけみたいなこと、でした。つまりマッピングです。日本での歴史的経緯を踏まえていけば、それなりに、脈絡が見つかるのではないかと、いろいろ探っていました。ところが、現在の僕の思いでは、実は、脈絡が見つからないんですよ、日本では。かつてこういうことがあったからと、後の世代の人がその問題意識を引き継いだり、あるいは、かつてはそうだったから、自分は逆にこうだ、というふうには発想しないでしょう？

山岡:それは、日本は、ということですか？

丸山:そうだと思います。少なくとも、欧米よりは。

山岡:パフォーマンス・アートに限らず？

丸山:特に、「パフォーマンス」が、です。

山岡:なぜでしょう。

丸山:なぜでしょうね。その場の一回性が持っている良さと、刹那的なマイナス面の両方があるんじゃないでしょうかね。つまり…メッセージ性や話題性の強烈さが、そこでは突出してみえるし、そうなると、ダダや反芸術の人が圧倒的でしょう。そもそも、そういう発想から逸脱して行くエネルギーなんだから。それと、やっぱり、舞踏やダンスや音楽の、舞台系の人たちの光が、相対的に輝いてくるんだと思います。「パフォーマンス・アート」を振り返ろうとしたら、先輩世代なら、ガリバーさんを好きだったし、浜田さんや折元さんや、そのほかの方もいるけれど……だいたい欧米圏のフィールドから始まって見えるし、なにしろ、個人的な部分でやってますよね、みんな。

山岡:折元さんも、海外にいた時期が長いですね。

丸山:折元さんは、すでに折元ワールドですしね。

山岡:結局のところ、パフォーマンス・アートって、一括りにしなくても、一人一人が、それぞれ違った作家だと、考えてもいいと思うんです。

丸山:もちろん、基本的には。強いていえば、浜田さんなんか、前後をつなぐ役割を、もうちょっと長く果たしてくれていたら、よかったと思います。欧米圏の「パフォーマンス・アート」も知っているし、メディアのことも詳しいし、それができそうな社会的立場もありました。でも、病魔で時間が許されなかったということでしょうか。残念ですね。だから、日本の若い世代には、参照するようなロールモデルが少ないでしょう？「Blank Map」は、僕にとって、アーティスト個人の目と、マッピングしようとする企画者の目が、せめぎ合った経験でしたね。

山岡:これはもっと話して行ってもいい話ですよ。

丸山:そうだね、大事な話ですね。

11. ライフスタイル

11-1 仕事と生活

山岡:90年代までの作品についてしか、まだお聞きしてないですが、この辺で、丸山さんご自身の生活や、収入を得るためのお仕事についてお聞きしていいですか？

丸山:簡単にいうと、ずっと講師稼業です。基本的に、美術系高校、美術予備校、美術短大での非常勤の掛け持ちです。時たま、公開講座みたいなことも含めて、いろいろな学校や場所で…。今はもう、リタイアしてます。

山岡:どんな美術だったんですか？

丸山:内容は、時期によって、いろいろなこと…。約35年間で、基礎的なデッサンや絵画以外に、美術史、造形全般、パフォーマンス、写真…、ワークショップ的な体験講座も、ずいぶん考案しましたね。特に、美術史の授業は、やってよかったと思っています。’80年代後半の時期から授業を受け持ったのですが、ちょうど大きく美術の動向が大きく変わり始めようとしている頃でしたね。授業を受け持ったのが、80年代の後半からの美術史でした。美術の歴史、特に20世紀以降の近現代美術に、興味を持ってもらいながら、それなりに教えるにはどうしたらいいか。自分で何種類もの図表を作って、毎年バージョンアップしてました。結局、全人類史みたいな視座が必要になるので、いろいろ自分で学び直しながらでした。

山岡:授業のための準備が、ご自分のためになるんですね。

丸山:そうそう。自分である程度、知っていても、教えるとなると、どうしてそうなるんだろうとか考えてしまう。全く離れた時代や地域同士の動向だとか、あとは、当時の社会状況だとか、その中でどういうアートが生まれたのかというのがわからないと話せないんです。結果的にそういう作業が、自分の活動にも生かされました。

山岡:そして、それで生活はできたんですね。

丸山:なんとかね。もちろん共稼ぎです。なにしろ、この家があったおかげで、住居費の負担がなかったのが、一番大きいですね。あと、子育てもなかったし、贅沢な生活もしないですね。講師の時間割は、毎年、パズルのような組み合わせになるから、それぞれの職場と、調整するのは大変でした。展覧会の時や、海外に行く時、急に2週間とか3週間休ませてもらっても、他の人に代講してもらえるような環境が、同時に全部の職場で確保できたのが大きいですね。周囲の理解や助けがあったのが幸運でした。その人たちみんなに、感謝

しなきゃいけないと思っています。

山岡:1990年代に、丸山さんが美術館などで展示をした時、フィー(謝金)というのは、もらえたんですか？

丸山:話題になるような大きな企画展だったら、制作費とか材料費名目で割り当てられることもあったでしょうけど、僕の場合、そういう経験は多くなくて、パフォーマンス公演料としてだったり、交通費名目でもらえたくらいでした。まあ、ケースバイケースですね。

山岡:画廊などでは、レンタルすることはありましたか？

丸山:発表活動を始めた当初は、ほとんどレンタルでした。90年代以降、企画でできたところもあったけど、だいたい単発です。コマーシャルギャラリー的なところで、定期的にやるような機会はなかったですね。というか、そういう選択を、しなかったんです。

山岡:借りたのは、神田の貸し画廊でしたか。10万とか、20万とか。

丸山:そうですね、80年代は、だいたいその辺りの金額でしたね。

山岡:90年代はどうでしょう？

丸山:企画展も少しはあったけれど、画廊代の半額とか、グループ展だったら参加費のような負担はありました。画廊で言えば、基本的に、ギャラリーのオーナーさんとの相性と、信頼関係に尽きるんじゃないですかね。あとは、自分たちでオルタナティブな場所を見つけて始める、という動きも出てきましたよね。メセナとかスポンサーの動きもちょっとずつ始まった時期です。

山岡:つまり、その頃から、自分たちで企画してやろうというアーティストたちが出はじめたということですよ。

丸山:そうですね。僕は、自ら主導して、そういう場所を作ったことはなかったけれど、そういう幾人かの人が、誘いの声をかけてくれたこともありました。野外美術展とか、パフォーマンス・フェスティバルの参加も、そういう流れの中からでしたね。

山岡:その辺のお話はすでに聞かせていただいたところですね。

丸山:1990年前後のバブルをはさんだ頃は、美術館建設ラッシュで、コマーシャル画廊は、美術館にどんどん売り込んでいた。売れっ子になった人たちは收藏されるし、そうすると、收藏しやすい形の作品を目指す人も多くなる。形の残らない、インスタレーションやパフォーマンスをしたアーティストたちは、それぞれ、い

ろいろな選択肢を迫られたんです。

山岡:そうでしたね。

丸山:メディアでいつも話題になって、企画展なんかの常連になった作家以外で、3~40歳あたりの、しばらく続けてたアーティストの多くは、経済的な理由や人生設計の分かれ道から、なんとかしようとするわけです。僕の場合は、そういうことにそれほどガツガツしないで、なんとかやり過ごせました。もちろん、大きな資産があったり、隠れたスポンサーがいたわけではないですよ。

山岡:関心が向かなかった。

丸山:そのために、インスタレーションやパフォーマンスをしなくなるという選択は、考えられなかったんです。もちろん物の作品だって作ってたけど。関心が向かなかったわけじゃなくて、基本的にパブリシティーが上手じゃなかったのかなと思ってます。

山岡:わざわざ、そっちの方に行くアクションはしようと思わなかった。

丸山:講師稼業は、きつい部分もあったけど、一つ所で続ける専任のような、時間の拘束や大きな責任は少ないでしょう。日によって違うことを教えていたし、自分でも楽しみながらでした。それでなんとか、制作と生活は回っていましたからね。体力も、まだ十分あったしね。

山岡:気に入っていたんですね、そのスタイルが。

丸山:というか、結果的にそうなって行って、それを許容できたということだと思います。美術教育に関しては、ちょっとでも楽しいものにしよと思うし、自分がやっていることを絡めて伝えたいと思うし、それを学校側や専任の人たちに許容してもらえました。普通はそうはいかないと思いますよ。どこの学校でも、丸山先生、何をやってもいい、という感じにしてくれました。そこは幸運でしたね。

山岡:精神衛生上は……

丸山:悪くはなかった。でも、生活上の時間の折り合いは、大変でしたよ。芳子も仕事していたわけだし、90年代半ばからは、おやじの介護をどうするかとかいう問題が生じました。食事はどちらが作って、どの時間にするとか、毎日、違いますからね。

山岡:若い時に結婚されたんですね。

丸山:僕が28歳で、彼女が26歳。当時の平均的な結婚時期でしょう。

山岡:あの……女性からすると、アーティストと結婚すると、夫は制作するけれど、妻の方は作らなくなるというケースをたくさん見てきたんです。結果的に見ると、丸山夫妻は両方とも作家活動ができるスタイルになったのでしょうが、その辺はなにか意識的に考えてらっしゃったことはあるんですか？

丸山:うーん、彼女は自分の表現活動を続けたいと考えていたわけだし、仕事をしていたし…、何のストレスもなく、順調だったなんてことはなかったと思うけれど、特に、これって言えることはないなあ。その都度、なんとか折り合いつけてました。

山岡:アーティスト同士のカップルで、良かったことってありますか？

丸山:それ、よく聞かれるけど、今では、そうではなかったケースを想像できないし、答えようがないんですよ。一人でできないことを、お互いに協力してできる、くらいの当たり前のことしか言えない。ちょっと手を貸してとか、写真撮ってとか。人に頼んだら、経費がかかることを頼むことがありますよね。こういうのは、後で彼女に個別で聞いてください。

山岡:作品の方向性が、かなり違うというのは、よくもありますよね。

丸山:それも、時々言われるけど、さっきと一緒。たいして考えたことないし、特に振り返ることもないんです。でも、ちょっと、思い出したのが、2003年の準備から2006年まで、川口で続けた「Between ECO & EGO」のプロジェクトで、プロデューサーからディレクションまで、2人で苦労しながら、協力し合えたのは大きい経験でしたね。この時に、アーティスト活動を、別々に続けてるんじゃなくて、同じような方向を向いてやってるんだと思えました。その後、2013年に板橋区立美術館で、2人のコミッショナーという形で、「ギャップ・ダイナミクス」という展覧会を企画させてもらったのも、同じ経験でしたね。

山岡:あと、東北の震災の後、福島のことをご一緒にやっておられましたね。

丸山:それは、全部、彼女のプロジェクトなんです。その「精神の〈北〉へ」という企画は、2013年から始めて、彼女はそれをライフワークって言ってます。福島は、彼女のふるさとですからね。東日本大震災をきっかけに、海外の北方に住むアーティストたちとつながりながら、東北の文化や歴史のことを重ね合わせて、プロジェクトを続けてます。僕は最初は、記録や裏方をしていただけだったけれど、2017年からは、作家として参加しています。運送や印刷物のデザインは、以前から手伝ってます。

山岡:そのプロジェクトは、毎年やっているんですか？

丸山: いやいや。助成金を取れたり、取れなかったりですからね。でも、まあ、がんばって続けていますね。このプロジェクトの内容に、僕が口を挟むことはありません。もちろん、プロジェクトの経費的なことと、それぞれの活動資金や家庭の生活費も、仕分けしてはじめをつけてます。

11-2 読書からのインスピレーション

山岡: 愛読書はありますか？ コンセプトの文体を拝見すると、詩のような文章だなと感じているのですが、詩をお読みになるとか？

丸山: 詩か…、積極的に読むことはないね。でも、愛読書はたくさんあります。一つ挙げるのは、難しいなあ。

山岡: おお、そうですか。どんな種類のものを好まれますか？

丸山: 理系が多いですね。以前から、天文学が好きだって言ったでしょう。だから先端物理学とか、数学の本を好んで読みます。たとえ、理解できなくても、ああいう世界を遠巻きに知るの好きですね。

山岡: ジャンルで聞きましょう。他には？

丸山: 評論が多いですね。小説はあまり読まないです。僕は、物語的なものへの興味があまりないんです。パフォーマンスでも、そういうのは多くはないでしょう。でも、おやじの生前には、「語り」を、ちょっと入れたりしたことはありました。まあ、最近はそれもいいかなって、少し思っています。

山岡: お父様のことは何を話されたんですか？

丸山: 自分の名前の由来です。海外に行った時気づいたけど、外国人にとって、僕の名前は、「東京」の地名と同じ発音だから覚えやすいらしい。それをもっと印象的になるようにと、おやじから名付けられた経緯とか、「常生」の漢字の意味とか、人生の終末を暗示するようなことを話したり、観客に尋ねたりする内容です。



2000 パフォーマンス “Transition” シリーズより (Köln, Germany) photo: Pietro Pellini

最後、観客一人一人に小型カメラを向けて、「見て、そして記憶にとどめて。」と語りかけていく。※右写真の観客は評論家の Elisabeth Jappe

山岡:なるほど。

丸山:そう言えば、去年、「方丈記」をテーマにしたのをやりました。

山岡:ほう、そうですか。

丸山:元校舎の長い廊下で、方丈サイズの約3メートル四方を領域にしました。観客がそこを通過するときに、少人数の前で、そのつど始める3～4分のインスタレーションです。方丈記の一節を、自分と等身大サイズの白い箱状のオブジェに、書いては消し、書いては消して、狭い範囲の空間の状況が少しずつ変化していくんです。「方丈記」は、自然災害や人災についての話で、お籠り状態の鴨長明の吐露でしょう。突風、疫病、地震、家事、遷都して都には死体がゴロゴロ…、今と似たような状況でコロナ禍以降、よく読まれているそうですよ。



2021 インスタレーション "Imaginary Globe" - from between the HOJO (西会津国際芸術村)

山岡+北山:へえ～。

丸山:あれ? そう言えば、最近、詩とか文学的要素が、ちょっと出てきていますね、僕。山岡さんのご指摘は、鋭いかもしれない。あと、仏教的思想ということで、西田幾多郎や鈴木大拙も、最近かじり始めました。読むのに難儀していますが、西田幾多郎の「絶対無」と、量子力学の世界観の類似性が、興味深かったり。西洋哲学ももっと読みたいですね、原文では読めないけど……

山岡:いやいや、そんな……

丸山:…カントなんかでも、翻訳や解説書を時々読み返します。翻訳は二次情報だけど、いろいろ読み合わせながら遡れます。でも、有名な「物自体」という概念は、漢字だと誤解を招くことがあって、ドイツ語だと、「ding an sich」。英語で、「thing in itself」。これで、ずいぶん敷居が低くなるでしょう。それに、これだと、「もの」だけでなく、「こと」にもなる。「物自体」と言うと、「もの」だけになってしまう。なので、それは「インスタレーション」と、僕の中では繋がるんですね。

北山:ふむふむ。

丸山:そうやって、かろうじて遡りながら、過去の人の思想や、思考プロセスが引き継がれていくでしょう？哲学ってそうですよね。歴史も思想も、科学も。もちろん芸術だってそういう面がある。でも、「パフォーマンス」での行為は、ぼこっ、ぼこっ、泡のように生まれて、なんとなく消えていきます。ライブ感という横軸のコミュニケーションの中だけで閉じて、縦軸の関連は繋がりがづらいでしょう。

山岡:うーん、そうですかねえ。

丸山:芸術は、体系なんて求めないで、壊すものだと考える向きもあるけれど、僕は、斎藤さんなんか顧みると、それほど単純なものではないんじゃないか、って思います。読書は、体系を気づかせてくれるのが面白いし、その組み替えを、個人で自由にできる。哲学、科学の最先端のおこぼれを、ちょっと知るだけで、そういう組み換えの道具を手に入れた気になれますね。最先端の量子論なんて、大好きです。

山岡:そうですか？素晴らしい。

丸山:例えば、いろんな空間に、出来事が折り畳まれている、っていう世界観。今年(2023年)のノーベル賞の「量子もつれ」とか、日常の感覚では全く理解できないけど、普段の我々の認識を揺るがすことを、暗示してくれます。宇宙の果てにある物質が、今、ここと関連している…。こういうのを、想像するのは面白いです。つまみ食いした知識で、スピリチュアルになりすぎないように、気をつけますけどね。

山岡:「いろんな空間に、出来事が折り畳まれている」っていいですね。

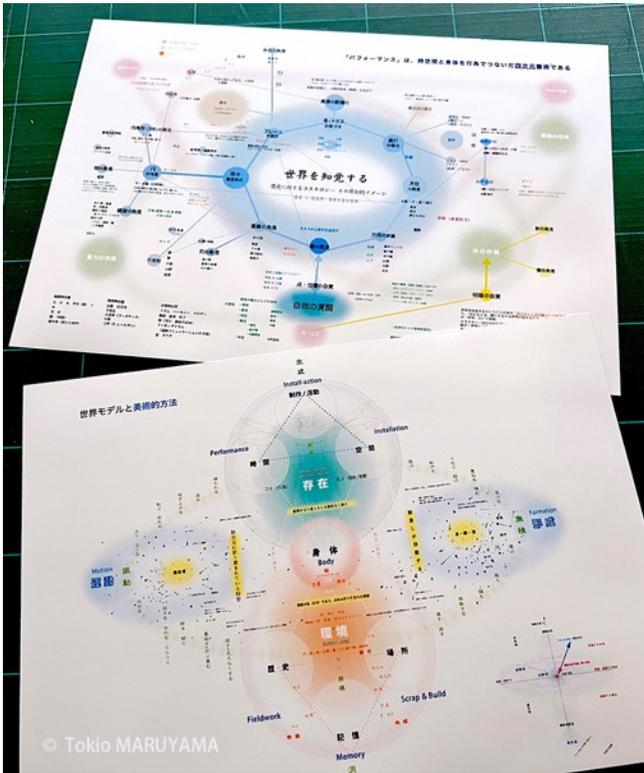
丸山:そこは、際どいですがね。でも、本当に不思議な現象が、大真面目に語られています。僕にとってみれば、芸術の世界と紙一重だと思う。積み重なってきた歴史や、時間の層のわずかな隙間に、なぜ自分はここにいるんだ？という問いに、どっちも違う方向からアプローチしているわけでしょう。

11-3 今後のこと

山岡:では、新たな挑戦として、考えておられることはありますか？

丸山:…そうですね、これからは以前みたいには、体力的にも行動範囲は広く取れないだろうし、むしろ日本のローカルな芸術性や思想を、いろいろな角度から再点検する時間を増やしたいですね。例えば、明治以降の近代史を振り返ると、間違いや勘違いは沢山あったとしても、その時々で、みんなそれぞれの立場、現場で生きてきたわけでしょう。自分たちの固有性が、どこに、どのように、何に由来してるのかってことを、自

分の視点から整理し直したいと思っています。それは例えば、国家としての日本ではなく、島尾敏雄が言ったような「ヤポネシア」みたいな、列島地帯として捉えるような視座とかですね。あと、僕が大学時代に出会って、身体について眼を開かせてくれた、三木成夫や野口三千三とか、実際に触れ合えた先生たちについても。先生たちには、面白い体験をさせてもらったと思うし、彼らが考えていたことや、やろうとしていたことも、時々、思い出しています。



山岡:ほう、面白そうです。

丸山:それと、まだ漠然としていて、もう少しはっきりさせたいことが幾つかあります。例えば、自分の「インスタラクション」という方法論を思考、整理していく過程で、いろんな概念、例えば空間とか、時間とか、身体という、キー概念が交錯する、コンセプトマップを少しずつバージョンアップしながらまとめています。……それを簡略化したのが、今のところ、こんな感じのドーナツ型にマッピングしてます。

山岡:なるほど、ドーナツ型ですか。

丸山:これ、囲碁や将棋の盤面みたいに、シンプルなルールで、無限に近い局面が展開されていくようなもルド・ワークのルールマップ

みたいなものになればと…。

山岡:へ～、面白いですね。この図、なんだか、可愛い生き物みたいに見える…

丸山:まあ、それはさておき……、さっきの話に戻るけど、現代アートの世界は、なんやかんや言っても欧米主導のフィールドで動いてきたでしょう。21世紀がだいぶ過ぎても、グローバリズムと資本主義が、ホストエンジンとして、先導している。それがますます大きくなって、そのグローバリズムが抱える限界も、結構前から見えてきているのに、その先は見通せない。

山岡:う～ん、そうですね。

丸山:やっぱり、グローバルとローカルの間で、どういうふう軸足を置きながら、アートの活動をしていくかというのは、大きな課題です。活動し始めた若い時は、インターナショナルに海外に出ていくのが、うれしかっ

たですよ。でも、もうそんなことだけでは済まないのがわかってきています。もっと切実で大変な出来事が、それぞれのローカルな現場で起こっていて、さらにまたそのローカル同士で、複雑に足を引っ張りあっている。でもまず、そのローカルリティをどれだけ自分の切実な拠点から、アートとして発信できるかが大事だと思うんです。

北山:うん、うん。

丸山:そういう中で、ややもすると、障がいのある人だったり、LGBTQ なんかの、議論の的となりやすいマイノリティの当事者でないと、作品のリアリティが生まれないのではないかという傾向も、どこかで感じない？

山岡+北山:はい。

丸山:もちろん、それはそれで構わないと思います。当事者だろうとなかろうと、それぞれの切実さは、それぞれの立場で、ローカルとしてあるわけですから。でも、例えば震災の復興支援なんかで、問題と感じる事態も一部でありましたよね。例えば、被災地の人たちにとっては、東京の人たちが、わーっと来て、大変だ、大変だ、頑張っってっ言っって、また戻っただけだ。つまり、支援といっっても、被災地にとっては、結果的に迷惑だけだったりしました。

山岡:それは感じたことがあります。

丸山:アーティストの場合も、一生懸命になるほど、そうなりがちなところがある。

山岡:はい、わかります。

丸山:いろいろ考えさせられますよね。僕自身は個別で動いている方だけど、何らかの形で、「間」というか、誰かとの関係性の中で表現は生まれるわけで、それとどう関係するかと考えます。その関係性は、たった一人に対してだって生まれるはずだし、そういう幅を含めて、探り続けないと。もちろん、その都度のことで、正解なんてないのは承知の上で、です。

北山:はい。

丸山:特に、パフォーマンスの場合は、勇みすぎないようにしたいですよ。自分のタイプとして、ソーシャルやポリティカルな要素というのは、前に言ったように、もともと、潜んでるものが必ず出てくると考えていますけど。アートの活動が、無防備にアクティビズムに吸収されるだけだと、別の難しい問題を誘発しかねないでしょう。

山岡:常生さんの場合は、場所とその関係性や空間のことを扱って、基本的なところで、ポリティカルな要素が入っているというふうに理解してましたけれど。

丸山:そう思っていて、いいと思います。そういう点では、今後も変わらないでしょうね。自分自身に対して、今後の確認として、言ったみただけですけどね。

北山:はい。

丸山:「パフォーマンス」は、リアルタイムの横軸だけで、縦軸の連関が足りない、って言ったけれど、それは、企画者的な俯瞰した視点の物言いで、片や、ただのパフォーマンス・アーティストとして、アクションを展開するときは、横軸のライブ感がやっぱり命であることは確かだし、繰り返しのきかない一期一会の時間です。そこに、縦軸を強引に持ち込もうとし過ぎると、アーティスト個人として、身動きが取れなくなってしまうこともあると思うのです。誰かの「パフォーマンス」を観て、何年も経ってから、突然、ああ、あれって、こういうことだったのかって、別の気づきを呼び覚ますこともあるでしょう。それは、「もの」の作品と同じように、時を隔てて繋がることもできる可能性ですよ。ともかく、形として残りづらい、インスタレーションやアクションを続ける、僕みたいなタイプには、発表する機会は多くないけど、規模の大小は関係なく、出来る時に一つ一つ現場に、関わっていききたいですね。そうやって地味でもゆっくり動きながら、この世界の行く末を見続けたいです。

山岡:縦軸ですか。ふーむ、そのことは私も、もう少し考えていこうと思います。お話、ありがとうございました。また、機会を見つけて、お話を聞かせてくださいね。