

北山善夫
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Kitayama Yoshio

北山善夫オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Kitayama Yoshio

インタビュアー：青木正弘、坂上しのぶ

2012年3月19日 3

2012年3月20日 51

北山善夫（きたやま・よしお 1948年～）

美術家（絵画）

1948年滋賀県生まれ。80年代初頭、竹と紙による大型彫刻で鮮烈なデビューを果たし82年ヴェニス・ビエンナーレ日本代表。86年より本格的に絵画作品の発表を開始。粘土でつくった人型の彫刻をもとに描いた細密なペン画や宇宙空間を描いた作品で知られる。インタビューでは病気をくり返し常に死と隣り合わせだった幼少時代の記憶から、出世作である竹の作品が誕生したきっかけ、禁欲的だった70年代から表現主義的な作品へと本格的に移行した80年代初頭の動き、82年のヴェニス・ビエンナーレ、絵画回帰へと向かう内なる心の動きが語られた。

北山善夫オーラル・ヒストリー 2012年3月19日

北山善夫アトリエにて

インタビュアー：青木正弘、坂上しのぶ

書き起こし：坂上しのぶ

北山：(青木さんとは)共通項はものすごくあるし。やっぱり世代が一緒でしょう。美術状況がある程度分かるし。

坂上：誕生日は(1948年)何月何日ですか。

北山：6月9日。これスケベですよ。6月9日。

青木：シックスナイン。

北山：シックスナイン。いやあ…。

坂上：(青木さんの)1歳下という。

北山：僕は下でしょう。昭和23年。

青木：僕は昭和22年。1947年の12月3日だから、半年位違うんだよね。

坂上：滋賀県の八日市って今日(来る時に)通って来たんですけど。もともと京都の友禅染の家に生まれた。

北山：友禅?いや友禅の家じゃないですよ。もうちょっとちゃんとしゃべったら、滋賀県生まれで、何で滋賀県生まれかっていうと、京都育ちなんですけど、入籍が、滋賀県の母親の役場で入籍されてるんですよ。母親の里で生まれたんですけど、届け出はおじいちゃんなんです。

青木：届け出に行かれたのはおじいちゃん。

北山：ですね。で、父親の名前は「のち」やねんな。つまりね、父親はまだ離婚出来てなかったんですよ。それは10年程前、父親が死んで遺産相続のことで、原原簿(はらげんぼ)というやつを調べたら、ずっと代々載ってるでしょ。戸籍上は、父親は違う人と結婚してるのね。それはずっと、父が死ぬまで母は言わなかったんですけど。要するに「再婚、騙されてた」って母は言っていた。

坂上：お母さんは正式に結婚してない。

北山：してなかった。入籍されてなかったわけ。そんなに生まれちゃったんですよ。だから滋賀県生まれでそれで良かったわけ、僕は。一応、母親が実家で産んで、京都に家があったから帰ってきたんやと思うのね。で、何でか、っていうのがあって。向こう(八日市)で、長いこといたってこともないわけ。でもまあ、向こう生まれということで、滋賀県の文化奨励賞ってのを(後に)もらう時に「あなたは、ほんまに向こうで住みましたか」と。「どのぐらい」とかって、ちょっと聞かれてん。その時は、母親がね、病弱やったから、僕が向こうで、それは幼稚園前でしたから、4-5歳やったかな、滋賀県にやられてたんですよ、疎開みたいな。おじいちゃん

んと一緒に住んでたってこと。で、大分（滋賀県に）いてたというのがあって。「ほんならあげましょか」みたいなことやったんですよ。

坂上：じゃあ、お父さんとはずっと離れて。

北山：いや、そんなことはないですよ。その後、父は離婚になって母と入籍して、年子の弟はちゃんと二人の（子供）でした。その後、僕は、父親の籍に入ったと思うから。一応、滋賀県のそこで入籍、（離婚前の）親父のところに入ったか、ということは、戸籍は、見ていないね。

坂上：ということはもともと「北山」という名前ではなかった。

北山：あ、そうか。いや、北山でした。やから、認めたんやろね。父親が認めるというのがありますやん。ほら、結婚しても、石原慎太郎のところも「自分の子供や」って認めてるでしょ。そしたら、奥さんはいはるわけやから。認知なんですよ。認知しましたよ。で、名前は北山やね。

坂上：で、八日市で5－6歳位まで。

北山：いや、だから、生まれただけで、こっちに。京都市の中京区。壬生のところに。父親の職場のところに住んでた。そこは友禅工場で、友禅職人やったんですよ、親父がね。

坂上：じゃあ、ほとんど京都で生まれ育ったと。

北山：と云っていいですね。

坂上：そのままずっとですか。その壬生のところで。

北山：そうですね。はい。あ、で、幼稚園の時に京都市右京区に引越。西院ってとこですね。

坂上：じゃ、近いですね。

北山：はい。歩いて移動したみたいですよ。

坂上：じゃあ、ほとんど、自分の中の小さい頃の思い出っていうのはあの辺。

北山：そうやね。ほんまに。歩いて。松尾の方に。自転車かなあ。行ったりとかしてましたね。で、田んぼとか空き地とかありましたから。

坂上：ありました？（今は無い）

北山：ものすごくありました。全然ありました。阪急西院の駅の向こう側は全部田んぼと原っぱで。

坂上：今とは全く…。

北山：全然違いますね。ずーっと何も無かったですよ。西京極までほとんど何も無い。西京極の向こうも何も

無い。ずっと田んぼ、畑。

坂上：今は本当に家とビルがバーツと。

北山：そうです。もう、全然違いますよ。

坂上：工場が。あの辺、桂川の辺りなんかほとんど工場ばかり。

北山：そうやね。本当に空き地。

坂上：田舎っぽい感じだったんですか？

北山：田舎っぽいねえ。だから西院っていうのは、小学校の先生が「ここは賽の河原の賽（サイ）やと。西院（サイ）という名前やけど、賽の河原のところやし、桂川のところやから、河原町と同じように死刑もあったし死者の埋葬もあった」と言われてますね。西院駅の向かいに高山寺（こうざんじ）というのがありますよ。お寺がね。高雄の高山寺の末寺みたいなのかな。

坂上：その頃の友達とみんな…。

北山：みんな近所付き合い。

坂上：中学高校とみんなずっと。

北山：小中だけです。僕は小学校3年の時に腎臓病やったんですよね。それからずっと長期入院ですわ。ネフローゼっていう。小学校3年でね。

坂上：9歳とかそれぐらい。

北山：10歳。10歳ですね。九九の6段終わって7段からうろ覚え。僕。6×6=36まではさーと言えるわけやけど、（高校は）受からなかったわけ。そっから入院したから。

坂上：小学校3年生までは普通に元気に、近所の子と遊んだり。

北山：僕はものすごく元気で、全然わんぱく坊主だったんですよ。で、皮膚病やったから、例えば蚊とか刺されたり、ぶと（ぶよ）とか。ものすごく腫れるのね。アレルギーか分からないけど。で、皮膚病のお医者さんに行ってたみたいで。で、親父に河原町の性病か何か変な皮膚病院に連れて行かれて。で、その薬が追い込んだ、のかな、というのもある。

坂上：副作用で。

北山：そうそうそう。

坂上：腎臓の方の。

北山：そうやねえ。確かとは言わないですよ。50歳頃に再度腎臓が少し悪くなり、病院に掛かり、何度か主治医が変り、病院が閉鎖になり、違う病院を紹介され、そのお医者様が初めての腎臓内科の専門医で（今まで専門医ではなかった）、その先生が言わはるには、いろんな原因があって、土の中の細菌とかでもなる、って。特定はでけへんけどね。それもあるって。昔はねえ、地べた這いながらビー玉とかさあ、面子とかって。どぶがあっても手洗わなかったりとかね。ものすごく汚かったんですよ。で、赤痢とか何かでよう死んだんね。で、下水とかも無かったしね。そういうところであったから、何とも言えないですけど、とにかく10歳で。元気やっただんですけど。

坂上：急になって感じ。

北山：急にやね。

坂上：お腹痛いって。お腹痛いみたいな感じになって。

北山：体全体がだんだん腫れるのね。おしっこが出んようになるわけ。腎臓っていうのはおしっこを作るところだから。その細胞の機能が落ちて行くわけ。

青木：血液を濾過して行くわけ。

北山：そうそうそう。

坂上：で、どんどんどんどん具合が悪くなってお医者さんに行ったら、入院しなさいと。

北山：そう。ものすごく腫れてるからね。体中、もう要するに水分が出えへんわけよ。腎臓は働かないし。おしっこはねえ、もう、内蔵まで溜まるわけ。頭まで溜まるんですよ。（頭を）押えたらべこーってへっこんだまま。それぐらい。もうほとんどおしっこ行かないんで、もう腎不全状態やねん。それもおかしいな。昔、母親が産婦人科で結構長いこと患っていて。そこに入院させられてな。四条西洞院の佐々木病院。そこから「小児科に行け」って言われて。そこで入院したんだよ。で、そこへ搬送されて、で、そこで治らんかったんですよ。で、治らなくてそのまま家に返されたんですよ。そのままの状態。もうそこでは治らない、と。もう、腎臓移植とかそんなんしか無かったらしい。

坂上：京大病院とか行かなかったんですか。府立医大とか。

北山：それが行かなかったのね。で、もうタクシーで返されて。で、その後、家で寝ていたら、保険のおばちゃんが「この近所にいいお医者さんがいる」と。そのお医者さんが京大の循環器系のお医者さんで。夜とか日曜日、開業しはる人がいあって。日常的には京大病院に勤めてて。そこに行ったのね。そしてまあ向こうはまあ一応先端だから。新薬のプレドニンって副腎皮質ホルモンがあるんやけど、それがまだ臨床実験やってん。それでただで飲ませてくれたわけ。で、効いたんですよ、それが。で、落ち着いた。まあ完璧には治らなかったのかも知れないけど、一応治ったんですよ。

坂上：3年生で発病して。

北山：1年位は休んだと思う。だから治らないで（病院を）出て、そこでやっと治って、ということで。それはね、今でも副腎皮質ホルモンってあらゆる病気に使っていて、副作用でムーンフェイスになるのね。

青木：皮膚病にも使うあの副腎皮質ホルモン。しょっちゅう出て来る。

北山：耳が聞こえないという時にも出て来る。大量投与とかしたりするんやけどね。それで僕はとにかくミニマルタイプで効いたんや。だから僕は、その薬は効く、ということがあるらしいんですよね。その後再発するんやけど、効くというのが分かってるから、それをまあ投与すれば。ただそれきつから、投与する前の段階で違う薬をやるんやけど。で、もう1回、義務教育9年か。で、中学校1年でまた再発するねん。

坂上：もとの学年に戻れたんですか？

北山：下に年子の弟がいてんねん。1歳下。で、同じになるから可哀想って言うんで、(学年終了を)出してくれるわけ、どんどん。中学校のときも休んでるから。だからちゃんと9年で出ました。

青木：じゃあ留年はせず。

北山：しないで。すごいあの、数学とか英語とか段階的に覚えて行かないといけない学科はものすごい遅れるわけ。で、社会とか理科、あ、理科は好きじゃなかった、その時その時に覚えるのはええねん。

青木：勉強よう出来たでしょう。

北山：普通に出来たし、入院前は良かったね。まあよく遊びましたけど。めっちゃ良くはないと思うけどな。

青木：じゃあその頃は読んでました？ものを。

北山：読んでなかったです。全く。で、せやね。読んだのは、3回目の再発入院中からです。もう一度腎臓病になったら死ぬよと言われていたから。えーっとね、だから勉強がものすごい遅れて行くわけですよ。で高校受験したんですよ。日吉ヶ丘高校って美術のね。で、僕、美術は得意やったわけ。小さい時から得意やったわけ。それだけは自信あったんや。

坂上：じゃあもともと美術が好き。

北山：絵好きやった。それはものすごい大事なことやと思うんやけど。休みがちで。でも身体も大きかったんですよ。小学校の時クラスで相撲番付があって横綱でした。そっから向こう見ず。ものすごい向こう見ずだったんですよ。今でもあると思うんやけど。それで、その辺(病気した辺り)から丸くなったかな(笑)。で、もう1回ね、病気再発したら、看護婦さんから「死ぬ」って言われてたわけ、僕。それが頭にあって。18歳でもう1回再発するんですよ。中学校で再発して、中学校卒業して就職するわけ。高校は落ちちゃった。実技は受かったけど勉強で落ちた。で、就職した。近所の染織業で。座って出来るしあんまり運動してはいかんと言うので、お昼ご飯食べに(家に)帰って来る。就職したところで美術の好きなおじさんがいあったんですよ。得意先にね。この人が大丸の支店長してリタイアして。その親族の染織の大きな「悉皆屋(しっかいや)」さん。

坂上：間に入って全部やる。

北山:そうそう。全部やって。問屋さんから白生地を預かるでしょ。で、どんな柄にしたいかって全部プロデュースするんですよ。で、一個ずつが分業やねんから、染めの図案描いて、柄も決めて、図案とかいうのも全部そ

ここで決めて。色とか全部決めるわけ。一作業ずつ発注して。また出来たら別のところに持って行って。すごい行程をそこでするわけ。制作者。そこの会社のおじさんが YMCA の京都の洋画教室に行ってはったんですよ。で、ほんで、僕、あの、「ぼん」って言われてたんですよ。愛称やってんね。ほんで「行かへんか」って言うので。

坂上：関係無いけどその頃の YMCA って（ジェームズ・リー）バイヤースも先生だった。

青木：あ、そうか。

北山：へえ。あ、そうですか。独立系の先生でした。坪井さんって人が。

坂上：三条柳馬場ですよ。

北山：そうそう。三条柳馬場。毎週水曜日に通ってましたよ。

坂上：バイヤースに会ってるかも知れないですね。

北山：僕 16 歳から行ったから、20 歳位まで行ってましたよ。

坂上：（北山さんは）62 - 3 年から行ってますよね。重なってます。

北山：それでデッサンを習ったんですよ。で、油絵も、おじさんは写生に行ったりとかいうのがあって（連れて行ってもらった）。その当時ユトリロとか好きでね。ユトリロっぽく。

坂上：描いてたんですか？

北山：やっぱし、油絵具買って。石膏デッサンもそこでやって、家も描く。そのいいおじさんが連れ出してくれて。屋外写生しに行ったりね。

坂上：じゃあ風景は、ユトリロみたいな街の風景だったりとか。

北山：とか、普通の山野。でもほら、美術やりだすと、見るじゃないですか、いろんなものね。で、そこが染織業だったから、「運筆」っていう日本画的なね、筆を使う仕事やから、職場から「習いに行け」というので、水墨画っていうか日本画、あ、でも顔料使わないから水墨画やな、その 2 つに行ってたんですよ。

坂上：それも YMCA ？

北山：YMCA じゃなくて私塾みたいな感じ。向日町の先生がいあって教えてくれるという。あんまり大した先生やなかったなあ。（笑）。

坂上：日展の先生の何とか塾みたいな。

北山：ううん、日展の先生でもなかったなあ。うん。2 つその時行って。仕事して。ほんで、もうちょっと経つと、博物館とか行きましたね。博物館に行ったのと。あとは京都書院っていう本屋さんが四条河原町にあったですよ。美術書とか染織とかの。そこに、ほんまに休みの時に行って。本屋さんだけど、図書館みたいにして見た。

坂上：上が画廊で何かしてましたよね。

北山：そうそうそう。その時に山下菊二とか来て対談とかやってさ。その時に「これが東京のすごい有名な人なんだな」っていうの？ 雑誌とか載ってるから。熱心に聴きましたよ。で、僕は学校行ってないから、そういうことの影響ってものすごい感じるんですよ。人物像っていうのかな。オーラっていうのかな。芸術家はこんな話、しゃべり方するんや、みたいなね。山下菊二だけやな、その時は。で、京都書院のおじさんも（僕が）毎週来るわけ、で、でかい本見るやん、で、「こうして見なさい」って教えてくれるわけ。「丁寧に見たらなんぼでも見てもええよ」って。「あんた若いからそんな本買えへんのは分かってるから」って。すごい親切。後からよう考えたら、すごく大っきな気持ちで見たはる。

坂上：そうですね。普通立ち読みっていうとハタキで（読書邪魔されて追いやられる）。

北山：そうそう、ハタキでね。そんなの全然無かったですよ。ほんで、だから見倒しちゃった。で、そんなん見てると、僕、死にかけてるから。哲学書読み始めたんですよ。京大の井島勉とか。そんなんで『美学』って本があんねん。それ生意気に『美学』、買いましたよ。16（歳）から買いましたね。

青木：小学校3年生の時に腎臓病に罹った時に、やっぱりどっかで死のことをもう…。

北山：小学校の時は死は思わなかった。中学の時は「死ぬ」って言われてたから、もう1回やったら。18（歳）でなった時は、もう死ぬと思ったもん。

坂上：いつも何か怯えてた。

北山：その時、僕は、25までは生きられたらいいなあ。18でやった時に思いましたよ。もう本当に余命はちょっとしかない、と。その時に、もう少し生きられたら、何して生きたいかなあと思った。そしたらやっぱり、美術するだろうと。その時、もうものすごい決心をしてるわけ。かなり生死懸かってるんですよ。

青木：だからほとんど、小学校3年生の時に始まった腎臓病が、ある意味で北山善夫を創った。

北山：今から思うと、そう思います。

坂上：その前は、全然。もっとちゃきちゃきの。

北山：もうねえ。ものすごく。もうちょっとその前の言うたら、えーっと、頑固でね。幼稚園児の頃、親父に連れられて、福井が実家だったから、おじさんの家に行ったんですよ。その家の前まで来た時に「気に入らん」っていうのがあったんやろね。その家に入るのが気に入らんと。そこで何時間も立ち尽くした。入った記憶がない。でも、夜に着いてるから、もう「また始まったあ」みたいな感じで（笑）。親父と弟は家のその中に居て、記憶はないけれど、いつか入ったんやろなあ。泊めてもらったと思うんやけど。あと、幼稚園に行く時に、とにかく「一番」にならなきゃあかんかったんや。先頭になって行くねんね、いつも。で、先頭にならなかったから、「俺はもう行かん」と。で、母親が「とにかく一番にならしたって」って言うようなことがあって。もう、近所の兄ちゃんたちとも喧嘩したし。ここ、「でんこぶ」っていうのが出来てるんですよ。ここ。後頭部。触ったらわかりますよ。これ、2回喧嘩して、どぶ板に当たって、ポーンと倒されて。もう、追いかけて回すみたいなのところがあって。小学校入ったらどんなんなるやろ、と、心配された。身体もでかかったから。腕力もあっ

たんですよ。

坂上：それがいきなり病気になったってショックですよ。

北山：まあ、ショックというか。小さかったからね。絶対安静で動けんかったから。動かんようになって。

坂上：お父さんお母さんは？

北山：父親は、「勉強出来んでも、一つ得意なことがあったら、それでええんや」みたいなことは、父親はずっと言ってたから、それはすごい励みになりましたね。でも何かあんまり「可哀想やなあ」って言われるのは嫌やったね。すごく情けない、っていう感じでしたね。ずーっと寝てるからさ。とにかくトイレにも行ったらあかんかったんですよ。入院している時は。完璧に、動いたらあかんわけ。だからベットでうんことおしっこを取るわけよ。寝てるだけ。昔は「腎臓は動いたらいかん」と。今は動かすけどね。あと塩分制限ね。もう真白よ。おかず。塩分全く無し。

青木：醤油も味噌も全く無い。

北山：全く。だからバターとかええから、ごはんにバター掛けて。あの無塩のやつを。とかですよ。そういうなんで、ちょっと暮らしてたから。

坂上：人生変わる。

北山：変わる。変わりますねえ。うん。

坂上：想像が付かない位。質問が思いつかないよね。それ位（つらい状況の話）になると。

北山：まあ…とても頑固で、意固地でこだわりで「一番でなかったらあかん」というところがものすごいあんなん。走るとかそんなんでも同じだ。

坂上：それがさあ、びりになっちゃうわけでしょ。かけ算も駄目になっちゃうし。

北山：結構、勉強が出来ないから「2」とかね、通信簿。「3」ならまあいいなあ。美術だけ「5」ですよ。

坂上：入院してる時、動いちゃいけない時って、本読む位しか駄目なの？

北山：そうそうそうそう。18の時に、本当に考えたのは、「ここで寝ながら何が出来るか」って考えた。そして「本、読むだけや」というので。弟がいたから高校の図書館で古典を全部読みました。日本と西洋の。小説ね。古典と言われる。ゲーテの『若きヴェルテルの悩み』とか。でも『三銃士』もあつたし。面白いやつもあつたけどね。『赤と黒』とかね。

坂上：どんなやつとか面白いと思いましたが、全部持って来るやつは…。

北山：うーん。『モンテ・クリスト伯』なんかも面白いけどね。うん。夏目漱石の『こころ』とかね。あれなんかも、読み込んで行くと大分読めるじゃないですか。日本の方は、西洋読んでから読んだんやけど。

青木：西洋を最初に読んでる？

北山：そうやね。で、看護実習生っていうのがいて、その人たちとも仲良くなったから、そちらからも本を借りてたりしてね。で、本当によく読みました。

坂上：みんな持って来てくれるんですか？

北山：図書館の本を。向こうが持って来てくれるやつを、要するに片っ端から借りてもらう。知らんやから何も。言うたら「どんな本が出てるか」も知らんから。ランダムに読んで行くわけやから。16（歳）で京都書院で本読んでるのも、ランダムに。ほら、読んだ本の中に「この本はどこから出ているか」っていう、「引用のやつ」元があるじゃないですか。そしたら「この引用も読んだらどうか」って広がるわけ。問いが増えて行くんですよ。そういう具合に自分で勉強したの。

青木：絶対腎臓病が創ったね、北山。

坂上：だけど描いてたのは、そういう街の風景だったり。ユトリロっぽい絵。

北山：画集とか読むから、ユトリロっぽい。あとはね、中学3年の時に「受験する」ってので、僕の友達が、同じ受験生でね、僕に「一緒に日吉ヶ丘ってあるから一緒に行こう」っていう前田君っていうのがいてたんやけど。こいつはね、東京芸大の彫刻科に入るんですよ、一浪して。で、もの派とも関係あるんやけど。こいつが「もの派」みたいなことやりよんねん。で、僕が上京して、見に行くねん。で、その友達と、夜ね、一緒にしゃべったりして。「あ、今度は本気で行くかあ」と。

坂上：それは前田君が大学生の頃？

北山：そうですね。大学生の頃。『美術手帖』の展評にも載るんですよ。

坂上：（前田君が）里帰りした時にそういうことをしゃべったりするんですか？

北山：東京の案内状が来たから行きました。やっぱり現地に行かないと。で、個展も見て。で、そしたら「よう来たなあ」って。で、「今日は飲むから」みたいなんで。僕はその時は飲めなかったけどね。一応禁止だったから。

坂上：じゃあ1960年代の後半になったら、18歳になって発病はしちゃうけれども…。

北山：そう。18で発病して1年間入院するんですよ。で、職場は行けないんですけど。それ以後は、50位でもう1回発病して。今も薬飲んでるんですけどね。

坂上：じゃあ、すごい発病量。

北山：そう。今は（腎臓は）60パーセント位しか動いてないんですよ。腎臓。でも、一応、ま、オッケーなんですけどね。一応普通の生活も出来るしお酒も飲んでええということだね。

坂上：60年代後半になったら積極的に東京に行って、いろんなものを。

北山：いや、そんなことはないです。彼を知りながら、年に1回か2回しか行ってませんよ。でも、生の現場を、友達がそれに関わっているから、現代美術はこんなもんだなあというのがあるけど、僕は、現代美術は遅いんですよ。で、もうちょっと前を言うと、博物館とか行ってたから。あ、もうちょっと前にね、中学3年の時、受験の為に彼と「俺等、美術高校に行くんだから、展覧会見に行こう」ということで、京都市美術館ね。レンブラントとか。

坂上：「ミロのビーナス」展（1964年）とか。

北山：見た、見た。「ミロのビーナス」もやし「モナリザ」展（東京国立博物館、1974年）も行きましたよ。ものすごい並んでね。それも見ましたし。その頃から見出すねん。

坂上：アンパンとかは？ そういうのはまだ。

北山：いや、行きましたよ。出したしね。

坂上：60年代？

北山：そう。井島勉（1908-1978）さんはそのディレクションとかやってたからね、アンデパンダンの。もうちょっと言うと、YMCAに行くでしょ、18でもう1回再発するでしょ。それが1年位で治って、19か20位の時、治ってからやな、京都市の「市民アトリエ」というのがあるんですけど、それで彫刻で、富有小学校でやってる、岡本庄三というのが先生でね、そこに4年行きました。同時に版画も。ものすごく流行ってたんですよ、版画とタペストリー、織、が流行ってたのね。ファイバーっていうね。で、銅版画も行ったんですよ。版画も市民アトリエで。で、2つね、その当時2つ（行ったら）あかんかったんやけど、あそこ、京都美術館のところに文化関係の事務所があって、そこのおっちゃんが「ええ」って言ったのね。で、2つ行ってきた。週2日。その時に4年間かかって、彫刻と版画とやって。行き出したら、彫刻の方は案外写実とかそんなもんやったから、現代美術じゃなかったんだけど、版画の方はかなり現代美術の子がいてて、友達が池田満寿夫（1934-1997）とか（知って）。ほんで、もうちょっと進んでる奴がいたんだけど、そいつが「若冲なんかもいい」って言って。で、それ見られなかったんだけどね。そういうところから情報を得て行くわけや。

青木：その頃には「作家を志向している自分」がいたってことですか？ 北山さんの中に。

北山：18の時にね、「これは25まで生きられないから美術やって行こう」って思うから、やっぱりその時に作家志向はありましたね。

青木：あったんやね。

北山：現代美術やろうというのは無かったんですよ。もう一つは古典を見ていたし。博物館はしょっちゅう行ってたわけ。俵屋宗達とか、光琳とか、あの当時は、横山操とか、『芸新』で「水墨画再生」とか。そういうやつ言われてたじゃないですか。そこなんか興味あったし。雑誌良く読んで。昔は『芸術新潮』。20歳位から『美術手帖』を読むのね。

青木：今の話を聞いていると中学校の時の同級生と一緒に（高校を）受けて、北山さんが駄目で、彼は行って。

その後、北山さんは市民アトリエでやってて、彼は東京芸大。そうすると普通だと、中学校の友達、違ったところで何か「うっ」とくるものがあるじゃないですか。

北山：うん。

青木：だけどそういうとこ、付き合っていけてるんやね。そこんところもちょっと（普通じゃないね）。

北山：それからもう一つは、人間関係やから、東京芸大行ってる奴で、4年の時に、21（歳）か、帰って来た時に、そいつ、前田君っていうのは、京都の方で付き合ってる、京都教育大学の同級生がいるわけ。特殊専攻科（美術専攻）って。その子らと一緒に、展覧会を一緒にする。ちょうど寄り集まった時に「僕らやるから、やらないか」って声掛けてくれたの。版画やってるから「版画をやる」っていうので、僕だけ入ったんですよ。で「四人展」やるわけ。で「四人展」のそのグループが出来るのんね。で、3回やるんですよ。京都府立文化芸術会館。

坂上：あそこの病院（府立医大）の前。

北山：そうそうそう。あそこは大きいから、僕は、市民アトリエの彫刻に行ってる時に、奥田忠雄さんという府民ギャラリーかな、京都府の職員で彫刻されてる人がいてね、おじさんなんだけど、いつも帰る時に誘ってくれるわけ。で、ご飯も食べさせてくれるんですよ。すごく親切な人がいはんねん。すごく忘れられないの。今でも年賀状は交わしているんやけど。その人に言ったら、そこのところ（京都府立文化芸術会館）4人でね、4人なんて少ないんですよ、本当はもっとようけで借りないといかんのね。で、貸してくれたわけ。それで、そのグループで3回やって。その後も次のグループが出来るんやけど、その版画のグループも3回3年間やるんですよ。大きな会場で、一人では個展位の規模で出すんですよ。

坂上：北山さんはどういう作品を…。

北山：紙の立体と版画と混ざってるやつ。

坂上：抽象と具象とどっちなんですか？

北山：抽象的なやつ。あ、具象もある。あ！あそこにある！あれ！教育大学の子らと一緒にね、あれ。

（3人で作品の所に移動）

坂上：あ、これ！えー！（見ながら）

北山：あ、忘れてた！こう向きなんですよ。（いっぱい描いてあるの）顔だから今（自分がやっている表現）と一緒にだよ。だから、（昔の作品に、今の作品が）戻って行くんですよ。

坂上：どれが顔？（細かいのがうわーっとオールオーバーに描いてあって一瞬分からない）

北山：これ顔。これ顔よ。目鼻。これ、銅版でエッチングなんです。

坂上：えー、顔なんだ。

北山：うん。

坂上：面白いねえ。似てる似てる、今と。何で一何で一、不思議一。

青木：実は顔が集まっているっていうのもね。

北山：それ（展覧会）をやった時、彼達の先生で日展の作家が僕の作品だけを買ってくれた。木村浩吉っていう。有名な先生ですよ。で、教育大学の子らの絵は買わないんです。「ものすごい気に入った」っていうんです。

坂上：こういうやつ（作品）。

北山：そうそう。

坂上：これ（タイトル）何て書いてあるんですか。「出ようとするもの」。これ反対向き。

北山：あ、これね、ガラス割れたんですよ。落ちたの、ガラス。（で、天地逆に置いてある）

青木：「出ようとするもの」。

北山：閉じ込められてるから、こっから出ようとする。

坂上：身体の中に（顔がいっぱい詰まってる）。

北山：苦しいっていうか、そういうこと。意識が閉じ込められてる。

坂上：これは何時ぐらいのですか、20歳位の？

北山：21かな。

坂上：何かさあ、ちょっと暗いよね。

北山：暗い暗い。だから社会的なことをやりたいっていうのがあって。

坂上：どちらかというとな向的な人だったんですか？

北山：両方かな。

坂上：でもさ、こういうのって、ほら、50年代っぽいよね、表現が。池田龍雄（1928-）とか河原温（1933-）とか。

北山：池田龍雄のペン画とかああいうの、僕ものすごくいいと思いますよ。

坂上：ああいうのは「社会芸術」っていうの？

北山：社会的なものをものすごくやりたいと思っていた。

坂上：でもああいうのって、ほら、公害とかあったり、大学闘争とかあって、反権力とかあって、戦って、そういう中で生まれるわけじゃないですか。

北山：そうそう。そうですよ。その当時は社会的にそういう理由があったんやけど、で、練馬の美術館で池田龍雄と中村宏（1932-）（「ねりまの美術'97 池田龍雄・中村宏」練馬区美術館、1997年）。

坂上：行った行った。

北山：あれを見に行っただのは、彼等の作品が何で悪くなるのかっていうのを見たかったからです。つまり面白くなくなっていくかかってのを。あれはね、70年代に入って、経済が右肩上がりにね、高度成長期に入っていくわけ。72年のちょっと位までは彼等は良かった。

坂上：私はああいう観念芸術みたいなのが入ってからかなあとって。

北山：そうじゃなくて、僕の理由は、社会的にそういうことを描く人も、（時代から）遊離して行ったんですよ。時代が右肩上がり、もうそういうこと言ってもしょうがないよ、と。社会の労働運動とかさあ、そういうことも、世論も意識も低くなってきて、労働争議も。

坂上：でもまだ70年代ってごちゃごちゃごちゃごちゃありますよね。赤軍があつて。

北山：ああ、それはテロっていうか、そういうものはあるんだけど、バブル期まで日本は高度成長に入っていくんですよ。だから抽象美術。美術はそういう社会的なことはなくてええ、と、というのがみんなのコンセンサスですよ。

坂上：だけど、面白いね。50年前と今が（北山さんの表現が）ほとんど一緒で。

北山：今、ものすごく社会と経済が悪いのは、今やけど…もうちょっと前段階で、グループのやつを2グループを…あ、これがカメだー！

坂上：あ、カメムシ！

北山：これが臭いんですよ。ほら、

坂上：いやーん。これはもうストーブの中で退治するしかないですね。焼却する。（北山宅には立派な薪ストーブがある）

北山：沢山いるんですよ。薪ストーブ用に薪を積んで乾かしているんですけど、薪の1本ずつに1匹はいる。全部でかなりいるからかなりの数や。公害やねん。ちょっと。だからまあ、その前田君の関係からそんなのを知ると。京都教育大学。それで、シェル美術賞展に出したんですよ、水墨。墨の表現っていうので。それでね、夜8時頃、教育大学に塀飛び越えて忍び込んで、教室で制作をやった。ほんで、その時に西山英雄が教授だったのね。で、いつも絵具が垂れない程度に乾いてから（作品を壁に）立て掛けて、12時位か1時位に帰るんですよ。守衛のおじさんも来るんですよ。「頑張ってるな！」って。（爆笑）

坂上：行動美術の先生とか（教育大には）多かったじゃないですか。

北山：でも日本画の教室にいたから。ほんで一人だけでやってさあ。で、どうも1回だけ（作品を）干すのをさあ、床に置いていたらしく忘れててん。で、「どうも違う奴が（教育大の夜に）いてる」という（笑）ことになって、（友達）「ちょっとばれそうになってんでえ」（北山）「えー」って。「気を付けるわ」って言って。2ヶ月位行ったかなあ。夜。アトリ工無かったし。

坂上：自転車で行ってたんですか。

北山：車。僕16（歳）で軽自動車の免許証を取り、車も買ったから。

坂上：すごいね。意外と。

北山：ホンダのやつ。

坂上：池田龍雄とかそういうのが好きだって今おっしゃったけれども、だけど…。

北山：好きっていうか、社会的な作品。

坂上：だけど（池田龍雄の作品に）出会う前に既にああいうの（池田龍雄を彷彿とさせる作品）を作っていたっていうわけでしょ。

北山：そうそう。

坂上：自分の中で。

北山：もう浜田知明（1917-）とか知ってましたからねえ。版画で。うん。それは一応雑誌とか『みづゑ』、『美手帖』、『芸新』とか読んでたから。

坂上：あの頃60年代後半から70年代の『美術手帖』って、池田龍雄とか（メインで）出て来ないし。

北山：そうですか。

坂上：観念芸術とかさあ、

北山：そうね、日本概念派とか言われてましたね。コンセプチュアルアートとか、

坂上：福住（治夫）さんが編集長で。（今とは）大分違いますよね。

北山：そうね。編集長が違くと大分違うよね、木村（要一）さんもね。

坂上：面白く読んでたんですか、やっぱり。

北山：いや、もう昔の『美術手帖』はかなりのもんやったとちやいます？ 読者も多かったし。若林（若林奮、1936-2003）さんなんかはもう雲の上の人でしたね。『美術手帖』で、で、どんなもんかなっていうので、雅陶堂（へ展覧会）見に行きましたよ、愛知が持ってる緑の何とか（《大気中の緑に属するもの》1982年、愛知県美術館所蔵）って言うのね。で、本物見て、「おかしいなあ」って思った（笑）。これは、神格化されてるけど、落ちてるなあって思ったわ。「振動尺」のちょっと後やね。それから、あと本だと、ミッシェル・フーコーの『言葉と物』って、あの、表紙が高松次郎（1936-1998）。《この七つの文字》。だからもう、高松次郎なんか、美術手帖でもう天才ですよ。あこがれっていうか神格化されてるし、めっちゃ頭もいいし。

坂上：同年代の作家がもう『美術手帖』に出始めていたじゃないですか。少しずつ。そういう人の作品って。

北山：僕の友達がその学生の時に展評に載ったって。ピストルがテンションで空中に。概念。もの派以後やね。もの派が終わってた時やと思うんやけど、ただみんなその時やってるのは、概念派ともの派をなんぼやっても追隨者になるから、それを越えるというのをどうしたらいいかっていうのを、みんな探っているなっていうのは何となく分かりました。京都アンデパンダンに僕はコンセプチュアルな作品を出していたから、「紙体」ってタイトルで。画用紙か何かを破る、これ位（手のひらより大きい位）に。それを立てて行く、壁にずっと立てて、2メートル位の（筋に）。上から見ると紙の断面が見えてる。それを床に。あと、鉛を、斜めに切った紙に、破った鉛を引っ掛けて行くというやつ。置く作品とかも。

坂上：ものそのものというようなやつを。

北山：そうやね。

坂上：ちょっと手を加えたようなものだけを。

北山：（ギャラリー）射手座で二人展やったのは、カミキリムシをエンボスでプレスする。プレス機買ったからね、自分で。それが、2 - 3000枚刷って、それが山盛りになってるやつとか。やっぱりその当時の、ものをそのまま、あるいはちょっと加工して、出すというのをやりましたね。

坂上：60年代後半は、ああいう社会芸術とか…。

北山：最初はね。あの頃はあんまり知らなかったんですよ。現代美術を。

坂上：まだ現代美術を知らなかった段階。自分の中で出てきたかたちが自然にああいう風（身体の中に顔がいっぱい詰まっている表現）になって。

北山：そうそう。だから何が面白いのかっていうのがあるんですよ。現代美術はアイデアちゃうか、みたいな。古典からしたら。

坂上：ああ。美術の歴史とかは学んで来なかった。

北山：美術の歴史はその後ずっと学ぶようになるんやね。

坂上：自分で飢える。

北山:いや、やっぱり書物やねん。『ジャコメッティとともに』(1969年)っていう矢内原(伊作)さんの作品ね。彫刻やってる時に、彫刻18(歳)以後だから、すごい感激して。実存主義。サルトルも出て来るし。ジャン・ジュネとか出て来るし。その矢内原さんの中にも、他にもジャコメッティ(Alberto Giacometti, 1901-1966)のこと書いてるけれども、やっぱりその、『ジャコメッティとともに』が一番いいですよ。すごくその時の雰囲気があるし。で、矢内原さんと、(ジャコメッティの妻の)アネットとが、関係を持つと書いてあるのね。それで絶版になるんですよ。(矢内原の)奥さんが禁止する。それは僕はその時読んで分かったもん。ねえ。こんなこと公にしていいの? って。その位、その、ジャコメッティが、奥さんなんやけど、「好きやったら関係を持って」、って言うんですよ。ジャコメッティ自身が薦めるわけ。愛はそういうもんや、と。何と、僕、それは大きかったね。自由主義というのか。縛らない、相手を、って書いて。それ、とても印象的。作品の作り方も。で、ジャコメッティの絵がやっぱり好きやったね。その後イギリスのテート見に行ったけど、ずらーと並んで。絵の方が好きやったね。

青木:ああそう。鉛筆のドローイング。

北山:いや、鉛筆のドローイングは、あそこで見ましたよ。佐谷(画廊)でね(1994年)。だけど、油絵ですよ。油絵。彫刻よりも僕、どちらかと言えば絵の方が。うん。

青木:ジャコメッティは60年以降の絵は僕は、やっぱ50年代。54-55年まで。

北山:そこまで細かく見れないわけ。こんなもんがあったっていうね。

坂上:そういうのを見て、だんだんだんだん歴史を知りたいなと。

北山:歴史も結構、18の頃から辞典で勉強しましたよ。ざーっと。

坂上:そういう風に知らなかったら、あいつらは結局ものまねじゃないかという風に。分からない。

北山:ああ、昔は現代美術はアイデアじゃないかっていうようなところがあって、それ以前のものはやっぱり具象というか、積み重ねの中で。(当時制作していたのは)彫刻やったから、ヘンリー・ムーア(Henry Moore, 1898-1986)までやってね、ヘンリー・ムーアまでやると、骨のところをやってますよね。それは、具象の際まで行って、抽象まで行ってない。そっからですよ。ブランクーシ(Constantin Brancusi, 1876-1957)になってくると、かなり抽象の方に入るんですけど。それが作品の個々の中で分かってくるわけ。書かれていることと図像とを合せてこの作品はこうだ、って見ながらね。実感的に分かってきた。で、池田満寿夫とか、友達が面白いって言う。で、やっぱ現代美術の方が面白いなと思うようになるの。やっぱリアリティがあるわけ。時代の中で生きてるから。高松次郎とか元永定正(1922-2011)の展覧会も、国際(国立国際美術館)であったしね。

坂上:だけどその頃の現代美術って言ったらさ、また話戻っちゃうけど、ものがぼーんと置いてあるだけとか、文字が書いてあるとかだけじゃないですか。

北山:と、プライマリー・ストラクチャーというか、ミニマルアート。あとアメリカンセンターで、藤枝(晃雄)さんの講演会があってね、アメリカのやつが、ものすごくええと。

坂上:ああいうのがいいと思ったんですか。ものだけとか。文字だけとか。線だけみたいな。

北山：究極的に行くとそうだなあとは思いました。すごい、あらゆるものを削ぎ落として行って、言葉との関係を、まさにギリギリに近い状態で行ってるじゃないですか。

坂上：蒸発しきった感じのものしか残ってないじゃん。もっと（いろいろな要素を持った）かたちがあるものだったら分かる（もっと分かり易いと思うけど）。

北山：それが、そこまで行く（究極まで行く）と、出られない。っていうか、それ以後を目指さないと、自分の作品としては、浮かび上がらないじゃないですか。

坂上：（究極的には）何も無くなっちゃう。

北山：そうですね。追従者になるから。それで、町中のギャラリーで、作家としゃべっていると、どうも説明ばっかしだなあ。何故「自分がこの作品を作ってるんだ」ということを言わないだと思ったわけ。つまり、「こういう作品が流れているから、私はこういう作品を作る」ということを言うんだよ。「貴方とその作品とはどんな繋がりがあるの」と考えてしまう。感じる。つまり哲学が抜けてると思ったわけ。個人の思想、心情が抜けてると思ったわけ。一つの路線の中でそういう作品がいて、この変遷の中でちょっと新しいから面白いんじゃないかということなんやけど、「あんたとこの作品はどうなんや」と言いたいわけ。そこが日本の美術に抜けてる。だから「主題の喪失」という。池田龍雄とかそういうあの時代のところっていうのは、社会の中でせめぎあってるものがあるし、概念派とかミニマルアートっていうのは美術純粋主義になってくるわけ。美術だけで行けばいいというわけ。社会は関係ない。だけど美術は、どこにあんねんって言ったら、社会の中にあるわけだけど、それを忘れ去ってると思うの。で、自分の子供の絵を見た時に、彼等はほんまにビビットに絵を描いてるし、ピカソも天才だって言うてんやけど。その前は思わなかったんやけど、すごいなあと思うわけ。人間はみんな芸術家やったんちゃうかと言う位、思いましたよ。ほんで、自分も、だから、説明したり、そういう概念的なものは、ほとんど死んでると思った。うん。子供の絵って生きてる、って思ったんですよ。言葉のしゃべりとかね。そういう風なものをとっても。

坂上：線一つとっても、何か、こう、通ってる感じがした。

北山：だってね、もう「ガタンゴトン」って線の上でも引きながら言いますよ。保育所の中でも他の子も同じです。

坂上：もう子供がいたんですね。

北山：二人ね。保育所行ったら、見て行ったら、みんな面白いんですよ。自分の子供だけじゃなくて。で、いつの頃から面白くなるんだろうと。小学校5-6年位からね。それは何でやと。ものと言葉ね。そのものがきっちりして行くのね。で、子供の頃って自分の自我、我っていうのがすごく大きいじゃないですか。だんだん、親元から離れながら、友達と遊んだりしながら、他者というか社会を知っていく、関係性を知っていく。その時に言葉と出来事、あるいはものとの関係がきっちりしていく。ある時、子供とお風呂に入ってたの。子供はその前の日に潮干狩りに行ってね。で、「お父ちゃん、このお風呂の下にもずっと、水がずっとあるんやね」って言うんですよ。マジで。お風呂の下にもずっと海が続いてると思ったわけ。前の日に海に行って潮干狩りしてるから。僕は、風呂の水は風呂の水だけであるんやけど、彼等は繋がってる。分け隔てがまだ出来てないからその広がりは大いわけよ。雨水があっても、水。実際は遊んだみたい。バシャバシャと。で、家に帰ってたら「あんたこんなのベシャベシャにして」って怒られるからあかんのやけど「ええことしたね」って言えば大分違うと思うんやけど。そういう風にして、ものと言葉にくくられてないんですよ。ダイナミックに関わっ

てる。世界と。関わり方が。僕らはある一つのフィルターがあるし、人の間でも、行ったらあかん境界線があるし、様々な規約っていか制約が植え付けられるんですよ。そのことが無いと思うのね。だからだんだん、作品を作るとい時に壁が出来るわけ。それを壊すことになるんですよ。壊さないと次の作品が出来ひんわけ。絶えず自分の廻りに既成事実を作って行くことになるわけなんや。だから芸術はある意味でそういう世界観を破っていく、やっぱし個人が破らないとあかんわけ。流れてるものをそのまま鵜呑みにしたら、壁さえ、あること自体分からないわけ。

坂上：それって、ものの見方をブレイクスルーするみたいなの。

北山：そうそう。

坂上：そういう感じって。美術ってそうなんじゃないかって、いつぐらいから意識しましたか？

北山：小さい時から、俺一人みたいなのところがあるから、我が強いから、自分で納得しないとすまんのね。

青木：やっぱり大学へ行って、作家になりたいとか、絵描きになりたいとか、彫刻家になりたいとか言っても、今の北山さんの話を聞いてると大分違いますね。大学に行って、作家になるっていうのと。何か、北山さん自身が、北山さんを作家に創っていったって、って気がする。

坂上：大体、京都の美大だと、18歳になったら、ギャラリー16に行って、見て、あ、こんななんなんだって、シンポジウムも見たりして。ちょっと勉強もして。肉付けしてっていうのがノーマルなパターンですよ、学生の。

北山：ギャラリーって、京都美大（京都市立美術大学、現京都市立芸術大学）の事は知らんわけ。

青木：北山さんが矢内原のことを思っている頃、矢内原さんは京都美大にジャコモッティの講演に来られましたよ。僕が大学1-2年の頃。それ聞いた記憶がある。60年代後半。

北山：いいねえ。そういうのはたまに聞くといいんだけど、今はそれを浴びるほど聞いてるでしょう。

坂上：うらやましいなって思うけど。贅沢でいいなって。だってそんなの全然無かったもん。

北山：僕は教員やって、そういうのいっつもあるから。

坂上：いつもゲストゲストゲストで、新しい先生が話に来る。

北山：しょっちゅう来るから、超有名とか知らんのですよ。

青木：降って来るようにあるでしょう。

坂上：うらやましいよ。

北山：うらやましく思っていないよ。彼等は。

坂上：それが当たり前。

青木：そうなんだよ。だから全然ね、こう、内側の作られ方が違う。さっきも北山さんが、その頃の話で「哲学」って言葉を出したのも分かるね、うん。日本人はあんまり哲学意識が無いんですよ、芸術っていうことで。それともう一つは「個」って意識が非常に弱い。今ある美術館見ても「大衆を」とか「市民を」とか言うじゃない。そうじゃなくて「個」なんだよ。その意識がヨーロッパに比べると弱い。「哲学意識」も。

北山：「和」の意識が多過ぎて。

青木：日本のいいところでもあるんだけど、そこがちょっとやっぱりね。

北山：思いますね。

坂上：哲学意識ってどういうこと。

北山：やっぱり、自分は、何処から来たのか。何処へ行くのか、っていうね。

青木：そう、ゴーギャンのあれですよ。「そして何者か」っていうね。

北山：そう。で、それで、僕の《宇宙図》っていうのは、ああいうもの（人間が詰まっている様なかたち）は自分でやった（60年代、勉強前に、自然な発露で）でしょ、前にね。あの後、現代美術になっていくわけですよ。抽象を覚えて。で、あれをやってる時にもピアフラ（戦争）とか新聞を読んでるんですよ。それに悲惨なことがあって。作品に現すだけなんだけど、ほんまに深くはないわけね。結構浅いと思ったわけ。で、やっぱりちょっと、密着してないと思ったんですよ。もっとよう考えたら、「生と死」っていうのがあって、離れられない。っていうのは長い事続けているから。やっぱりその時からね、意識的に自分が「こう思ってる」っていうのはなかなか言えないんだけど、言えないだけで、自分にはその時には、その問題が大きな問題、密着した大きな問題だということは、言えるんだけど。もっと、今の作品になったら、ある程度、作品をやって発表して、それがどういう具合に受け取られるかっていうのを、関係性、跳ね返ってということも感じながら。自分の言葉っていうのはある程度、発言に責任を持ってやってるでしょ。それは（当時は）無かったわけね。それまでは見られてないわけだから、それこそ社会運動やってる奴もあるし、その意識になってない奴もいるわけだから。僕の知ってる奴でもいるわけだからね。共産党に入って新聞配ってる奴なんかもいたっていうのがあるんやけど、「ほんまに分かってしてるのか」っていうのを話したこともあるんやけど。うん。

坂上：何か成り行きでやってるとか。

北山：ほんまにはそんなにはないんやね。深く言えないものがあって。学生運動のあれでも転向した奴も多いんやけど、ほんまにやってる奴がいるのかな。って。それはまあ難しい問題ですよ。人それぞれの奴があるから。「吉本隆明に騙された」って奴も（笑）。言ってるしさあ。でもまあそれも何かね、聞いたら、「あなたの責任ちゃうか」って言いたいんだけど。

青木：そうだよねえ。

北山：吉本はお前に「やれ」っていうてはいないんやから。

坂上：そういう哲学、「我々は何処から来て何処へ」って言うけど、まあ、何だろう、男と女は違うから分からないけど、元気だったら、取りあえず自分の考えたことも精一杯やって行こうとか（前向きに）思うんだけど、病弱でいつ自分が死ぬのか分からない中で、「自分は何処から来て何処へ行くのか」って。自分は、たとえば社会の中で役立つことによって元気になる（問題を克服する）人もいるじゃないですか。だけど、病人で、動かない様な人だったら、そういうことも出来ないし、人の世話になってばかりだしね。薬飲んでばかりで、って。そういう生活だったかどうかは知らないけれど、想像すると…（私の状況とは全く異なった哲学になるのではないか）。

北山：重病の時、死ぬ事は怖くはなかった。楽になれるかも知れんから、死ぬ事はたやすく受け入れていて、普通に眠れた。

坂上：そういう時って…。

北山：体はすごいしんどいけれど、気持ちの焦りは無かった。頭は体の奴隷。

青木：やっぱりそれは、そのこと自体が哲学っていうか、やっぱり哲学の方に行く、何ていうかなあ、切っ掛けっていうか。

坂上：私達が生きてたって「自分は何処から来て何処へ行くのか」って（いつも思うけど、どう違うのか）。

北山：僕はね、やっぱし男やし、言葉っていうのがすごい多いと思うのね。冗舌だと思うわけ。女性みたいに「身体（からだ）」っていうのがベースに無いわけよ。ここだけが生きてるわけ。飛び跳ねるんよ。

青木：そうそう、雄はそうなんだよ。雌はもうねえ、存在自体が次の命をつなぐって存在だから。

坂上：やってもないですけどね。（冷笑）

青木：それは産むとか産まないとかいう以前にそういう存在なんですよ。もう本当に情けない話だけど、1年前に気付いたけど、何や、自分の乳見りゃ男の存在そのものや、って思ったのね。

北山：貧弱な乳って言うんですよね。

青木：印でちょっと残って。元女かなっていう。女性ってそういうこと思わないのね。

坂上：別に何にも思わないですよ。

北山：だからその分、頭でっかちで、歴史的に見ても、かなり男がしゃべってるじゃないですか。

青木：宇宙へロケット飛ばしたりするのもみんな雄ですよ。肉体的にそれ（命を育む機能）を具えていないから。

坂上：（女）だからって探検心が無いとかそういうことではないと思うんだけど。病弱で自分が死ぬっていう状態で。

北山：個人的に、そのこと（考えること）だけで（人生）終わるかも分からないけど、その時にやっぱり苦しいことを「これは何や」とかあるいは「もう少し生きられたら何をするのか」と。つまり苦しいなら苦しいなりに「うんうん」ってうめいているんじゃないくて、意識してそのことは何かって分析してるわけ。自分はその中でも、これでも有意義に生きたいと思ってるのよ。だから本を読むとか。そこで問いが発せられてるっていうのを解決しようとしてるのよ。一つの希望を持つとうとしてるんや。

坂上：（エミール・）ガレなんかも自分が死ぬってなった時に、彼はキリスト教の国で生まれただけでも結局最後は、永劫回帰的な事まで踏み込んで考えたり、肉体があってさらに肉体は滅んでも精神は生き延びるんじゃないとか、いろんな考え、哲学もあればそういうオカルト的な考えも全部含んで悩み苦しんで悶える。

北山：そうなんですよ。悶え苦しむんですよ。悶え苦しむことを知ってしまったわけ。「禁断の実」を知ったんだよ。勉強するということはそうなんや。そしたらそれが回りよんねん。動き出すんや。

坂上：私は元気だから、もちろん人間が100パーセント死ぬのも分かってるし、自分が死ぬのももちろん分かってる。だから分かってるけど、だからって自分が、本当に自分が明日死ぬという状況になったことが無いから、例えば、ガレの心情は分かるし共感出来るところもあるからガレは好きだし。だけど実際の自分はそういう状況になったことがないから、ただ感激する立場にあるわけ。そこの哲学って全く違うと思うわけ。

北山：同じ状況になることは無いわけだし。自分は自分なりに、っていうことに戻らなきゃあかんわけ。ガレはガレにして、他者にしてしまわなきゃあかんわけ。

坂上：そこでさあ、宗教的なものに興味を持ったりとかしない？

北山：神、っていうのかな、そういうものには、惹かれるものがありますね。信じるとか信じひん以前に、僕は神無き、以後の人間やと思うんやけど、「人間は何故神を創ったのか」ってタイトル、僕にあるんやけど、でもいてるわけ。神って言葉を無しに出来ないわけよ。で、神っていう存在を考えた時、今まで神に対する存在、人間の存在、一つの信頼感があるわけやな。自然に近い状態で、神のところに持って行ってるわけ。キリスト教でも仏教でも、神がいるから、或る程度神で問題は解決出来たんや。「身体がどっか悪い」「ないがしろにしたんちゃうか」ということで、一つそれで済んだんや。だけど今はそれを自分で引受なあかん。どっかで物理的に悪くなったんやから。科学的になったわけやからね。神とは分離されたんでしょ。でも、逆に僕らの中に、ある「神」に代わるものを持ち出しててるわけ。医者が神なわけ。な！一つの。部分的に言えば。様々なものの寄り集まりがそうやと思うねん。うん。固有のものではなくて。だからキリスト教、ストーリーとしてはものすごい面白いですよ。つまり、男が最初に、天地創造のところね、（蛇が女に「神が食べるのを禁止している」リンゴを食べさせて、楽園喪失となるストーリー）全部女が悪くしてあるって。あと受肉するじゃない。マリアのお腹の中で生まれるじゃない。それは神は一応精霊やったんやけど、受肉して、自分の身体になって、人間を味わって、死ぬわけや。そういうことする為に人間の腹の中に神が来たんですよ。それで人間の為に死ぬというストーリーになるわけ。原罪をあがなうと。全部の原罪を引き受け死ぬ。それをこの、我々の（身体を）持っているキリストがやると。ストーリーとしてそういう具合になってるわけね。それで、その時、肉っていうのは性欲もあるし、禁断の実の時の知恵の実もあるでしょ、それは神から逸脱するわけやから、そこに原罪が出来ると。キリスト教、あるいはユダヤ教は救われると。それ以外は異端者やと。

坂上：そういう宗教の本もいっぱい読みましたか？

北山：一応、かなり面白いから、それから「異端審問」とか「魔女」の問題も出るし。肉の問題っていう、つまり、

セックス自体は動物的なことやから、それをしたらいかんと。人間は、動物じゃなくて、その上に立つもんやと。そういうことだから、そういう意味で忌み嫌われてるっていうのか、動物にならないようにするためにどうしたらいいのかって書いてあるの。向こうは。こちらの性欲とは違うわけね、「色即是空」じゃないんやな。でもこっちも、貶めてるけど。でもヒンズーとか性交してるのとかあるじゃん。もっと大らかなのね。

青木：性っていうのは決定的に次々に命を繋いで行く。

北山：そう。だから彼等は矛盾してるんですよ。神父さんはしたらあかんわけでしょ。

青木：だけどしなかったら滅ぶわけでしょう。

北山：だから、かなり男主義的なんですよ。単独のあれ（系図）を作りたいわけやけど。だけど出来ないわけよ。で、出来ないのは何故かっていうところには行かないわけよ。

青木：行かないね。それだけは。

北山：そういうなんが大きくなって、やっぱり植民地主義にもなるわけね。自分のアーリア人の地位が最高地位にいるわけやし。異端なものは、我々に従うべきやと。

青木：権力闘争っていうか、そういうものの方に繋がって行くんだよね。その考え方が。

北山：言われているのは、他者を作りながら、自分たちを生かすような形の中で「他」を作ってるのね。ほとんど同じようなもんなんですけどね。ほんまに他者じゃなくて。

坂上：ちょっと関係ないけど、身体弱かったじゃないですか。でも性欲はどういう風だったんですか。

北山：それはありますよね。たっぷりかどうかは知らないけど。落ちる時は落ちるし。つまりね、病気があって治るやん。治る時は段々忘れてくわけ。この、死ということの苦しみから離れてくねん。どうしたって離れてくねん。日常生活になって行くわけやんか。だけど消え去るわけじゃないけど。元気になって行くわけじゃないですか。

坂上：考えて考えて考えるわけじゃないですか。（弱ってる時は）布団の上で。

北山：今も考えてますよね。ずっと。

坂上：だけど元気になると、肉欲の方に。

北山：身体は元気やもんね。だから、何でその性欲があるんか、っていうので、毎日ペニスを描いたもんね。4年間。（この話は、時が飛んで2000年以降）

青木：あ、この前「宇宙御絵図」（豊田市美術館、2007年）に出してもらいましたもんね。宇宙御絵図の時に。

北山：1回だけは（ギャラリー）ほそかわで、発表した。1冊だけ。性欲を描いてんねん。ペニスが描いてあんねん。250枚の丸善のスケッチブック5冊。文字も描いてある。

青木：メッセージのようなものも描いてある。

坂上：どうしてそういうことをしようと。

北山：性欲っていうことを。自分の中でどうしてもあるから。かたちで、美術的に（性欲を）解決出来ないかって。（爆笑）

3人：爆笑

北山：美術で解決せなどうしようもないと。

坂上：痴漢になるわけにも行かないし。

北山：それも1つの方法だけだね。

坂上：でも美術でそれを解決するって。

北山：でも一応あれですよ。「女のようなかたち」になったの。

坂上：「女のようなかたち」

北山：うん。ペニスを埋め込むんですよ。自分の中に。

坂上：ああ、「女の子」って感じで、足と足の間に入れて。

北山：違う違う。ペニスだけが埋まんねん。

坂上：穴の中に？穴ないじゃん。

北山：あの袋の中。身体の中に埋まるんですよ。

坂上：相撲取りがふんどしする前に。

北山：そうそう。それを聞いたことあってやってみたら出来てん。それずっと描いて行く中で。

青木：お腹の中に入れちゃうの。全部。ペニスを。

坂上：最初は出てたん？

北山：最初はね、勃起してるやつも描いてますよ。

坂上：びんびんみたいな。

北山：そうそう。

坂上：だけど

北山：描いてたらね、縮まんねん。

坂上：(性欲問題を) 解決してんじゃん。(爆笑)

青木：自分の見て描いてんの？

北山：鏡で。

坂上：え、よく分かんない。

北山：見してあげようか、とか言って。(笑)

(北山、スケッチブックを取りに行く)

青木：ペニスあるやろ。小さいのね。起ってる時は出来ないよ。やわらかい時に、くるくるくるくるってやるとお腹の中に入っちゃうの。

坂上：びんびんじゃなくて、ほにゃほにゃになってると。

青木：びんびんじゃ出来ない。

坂上：巻けるの？

青木：やってみる？

坂上：いい。

青木：これをこうやってくるくるくるくるってやってくとキュっと。君が言ったみたいに、お相撲さんがやると。それ(スケッチブック)は「宇宙御絵図」に出してもらったから。展示室2のところ。ボックスの中にあっただ。5冊出して1頁だけ開いていた位だったから。彼はそこにいろんなメッセージを書いているの。毎日毎日ペニス描いてて。

(北山、帰って来る)

北山：最後の1冊だけ持ってきた。最後の年、4年目位のやつですね。

坂上：巻くって意味が分かんない。

北山：それがね、巻くっていうかね、宇宙図みたいな感じになってくわけ、渦巻きやねん。

坂上：アンドロメダみたい。

北山：そうそうそう。それでね、描けるの。毎日かたち変わるから。毎日かたちが変わるから。

坂上：ちょっと待って。最初は性欲の問題を解決するので、ぴんぴんなのをとにかく収めるために描いていたわけではなくて。

北山：自分の中に性欲というものがあるということがあって、かたち的に解決するようなことがないかなと思って描いたら、こういう具合に。

青木：ペニスが固い時には出来ませんよね。

北山：描いているうちに冷静になるから、性欲に行かへんねん。やっぱり描写しようとするから冷静になんねん。

坂上：そうすると自然にこう、しゅっと。

北山：縮まんのよ。だって大きくなったままでもものすごい難しいんだよ。ほんまに。あの、ようね、学生で、「自分のペニスを型取りしたい」というからやるんやけど、もたないねん。ずーっと勃起したままにならない。どうしたってしぼむねん。

坂上：(スケッチ見ながら) へえ、これが巻いてるんだ。

北山：綺麗でしょ。ホホホホホ。

青木：これは、手を離したら(ほぐれちゃう)。

北山：ううん、手離して描いてますよ。ままよ。巻いたまま。

坂上：え？これはきゅっきゅっきゅっと巻いて…。

北山：いや、ぐーっーと入んねん。

坂上：青木さんは巻くって言ってたけど。

青木：収めるんですね。

北山：収めんねん。うん。

坂上：収めようと思ったのは。

北山：何で収めようと思ったのかは、ラジオで聞いたんですよ。お相撲さんが「中に入れてる」と言わはったわけ。どうして中に入れてるのかなって思ったわけよ。で、それはそのことは言わないから、自分でやってみたんだよ。やってみたら入れられたわけ。

坂上：それまで入れたことは。

北山：無い。知らなかったですよ、もちろん。描き始めた中で、途中でそういうことを知るわけやし、かたचित的に何かならないかなって。

坂上：女の子みたい。

北山：でしょ。「女になる」っていうので、一つの…様々なことが言われてるんですよ。ペニスがあるっていうのは、この外側に雌型としてこっちがあると、雄型はこっちやね。雌型のヴァギナが、膣があると思うわけ。女は「膣」というかたちを持ってる。そこに「ペニス」という雄型が入るんちゃうかと。そういう女性もいるんです。夢想する。夢見る人もいます。持ちたいという人もいますねん。ペニスを。だから僕は「産みたい」というあれもあるよね。「子供を産みたい」という。それが想像としては、男には出来ないからさ。男にはな。想像したらものすごいことやと思うわけ。自分の腹の中で、もう一つの命が産まれて、それを出すいう。それは自然の現象かも知れないけどさ。

青木：同じ、例えばレズでも、ホモでも、両方2色ずつある。ホモは、男のペニス、男の機能を果たせる相手として男を望むというホモと、女になったかたちの方の男のホモと。女性の方は男の行為としてペニスがあると想像しながら女のヴァギナに向かうレズの女と。

北山：攻撃タイプと受け身タイプがあるの。

青木：彼等は、こういうことを何かで読んで。「実際自分はペニスを持ってないから、張り型みたいなものを入れる行為をしたがるレズの女」もいるけど、まず多くの女が願望として持っているのは、男性のトイレへ行って、便器の前に立って（小便を）したいという、そういう願望を持ってるレズの女性が多いらしいね。「男のような振る舞い」がしたい。セックスしたいじゃなくて、男のような振る舞いをしたいという。

坂上：いろんな面があるから、それが強い人とそうでもない人とがあって。だけどでもこのかたち（スケッチブック見ながら）はちょっと違うよね。そういうこととは。

青木：ちょっとこうヴァギナっぽいやろ。

坂上：ちょっと肛門みたい。

北山：ここが縫合やねん。

青木：この線がまた意味がある。

北山：そうそう。シワとかな。その時に見えるものを描いてるわけやし。

坂上：どうやって見て描くの。

北山：鏡。鏡やね。えへへ。この1冊を（ギャラリー）ほそかわで出したんだけど。それを僕の教え子が見て、「先生がこうやって鏡で描いてるのを想像すると面白い」とか言ってた。（笑）。「そうかあー」とか言ってて。だからこれ発表するのかなり躊躇しましたけどね。福岡道雄（1936-）大先生とやるんやから。

坂上：（後で福岡道雄さんは）「腐った金玉」みたいなの出してましたよね。

北山：フィーリングもかなり近いし、これ見て喜んでたよね。

坂上：こういう風に描きたい、って、まあ人それぞれ違うかも知れないけど、女の人でこういうの描きたいって人、あ、いるか。

北山：いるね、いるね。女性の方が性の問題を表現する人は多い。ものすごいもん持ってるもんやし切り離せないねん。僕なんかよりももっと切り離せへんと思うわ。

坂上：だけどもっと（女性の表現に比べて北山さんは）分析的だよね。描き方が。

北山：どうしたって分析的になる。

坂上：女の人ってもっと感情に任せて描くと思うような気がするんだけど。同じような。

北山：だけどキキ・スミス（Kiki Smith, 1954-）とかもっとう、ぐわーっと来る。中身が出る。多分。

青木：あともう一人誰だっけ。ペニス持って（手で抱えた格好で）こうする。

北山：（ルイーズ・）ブルジョワ（Louise Bourgeois, 1911-2010）。

坂上：だけどブルジョワはもっと即物的な感じ。

北山：ブルジョワは、小さい時から自分の父親が家庭教師と関係があるというのを分かりながらずっと持つてる問題やね。自分が女であることを知ることと、その事実を知るという中で、ものすごく、何やらね、知らなくて良かったのも有るし。抱え込んでしまった、汚点みたいな。

坂上：こういうことを描くことによって解決したの？

北山：ある意味で、続けるってというか、見続ける。それが無くなるわけじゃないでしょ。また出て来るわけやしね。だから、まあ、作品的に、かたちの、1個ずつ面白いというのがあったんや。この為に2時間とか、失われるわけやから。1日ね。

坂上：北山さんは結婚して、子供はいつぐらいに出来るんですか。

北山：28で…。

坂上：25で死ぬって言われてた。死ぬって言われたのによく結婚したなあ。

北山：うん。（25で死ぬと思ったのが）18でしょ。23で僕家を買うんですよ。キャッシュで買うんですよ。

坂上：貯め込んだんですか。

北山：貯め込んだ。僕の母親は、すごい勤勉な人で、彼女に小遣い以外は渡すわけ。で、「家を出て行くなら家を建てろ」というのが僕の田舎出の母親の考え方やった。男の子は。だから家を借りるというよりも家を建てるといふ。

青木：それはどういう仕事でお金を。

北山：染織業。染織業しか就いていない。同じところで。だから、16（歳）からヴェニスに行く年（1982年）の1月20日で辞めるまで働くねん。高給取りやった。

坂上：そうなんだ。確かにあの頃、芸大出た子でもみんな。染織。

北山：20万位の給料もらってた時もあるねん。それで780万円の家を買う。

坂上：どこに家を買うんですか。

北山：長岡京。

坂上：それは何で。

北山：親から遠いところ。

坂上：でも近いじゃーん。

北山：でも京都市内やったら遠いよ。

坂上：でも（間狭むのは）西京区（だけ）でしょ。

北山：西院から長岡京だから。4駅ある。向日市とか桂とか。

坂上：え、遠いと思った？（電車で10分足らずなのに）

北山：遠い。車で行ったらやっぱし40分位掛かるから。

坂上：結婚したのは26だから、23で家を持った。71年に長岡に家を持った。で、奥さんは26だから、長岡に家を持った時は独身だった。

北山：そうそう。結婚のために家を持ったんやなくて、僕はアトリエの為に家を持ったの。

坂上：それは、家から遠いという理由で。

北山：親が来ないように。アハハ。

坂上：竹が好きだから（長岡）とか。

北山：いや、親から独立したいっていうのが。

坂上：でも西院だから。別に北区に行ったって。岩倉に行ったって良かったんじゃないですか。

北山：高かったんですよ。北の方のエリアは…

坂上：まだ安かったんですか。(今は高い)

北山：まだ安かったですよ。「列島改造論」が出た直後位やったから、それから上がっていったけど。北に行こうとは思わなかったね。絶対に視野に無かったね。西の方がベッドタウンで。

坂上：自然にそっちの方に行って。(長岡京市) 奥海印寺。何でそんなマニアックなところに。

北山：そんなことはないですよ。とにかく親から離れたところに。駅からは歩いて行けるけど 20 分位掛かるかな。登りで。それがたまたま竹があったんだよね。

坂上：71 年頃から竹に親しむ。

北山：周りに竹があるから行ったんじゃないかって、たまたまあったんや。

坂上：で、仕事は通ってた。

北山：もちろんもちろん。僕は 18 で、美術しようと思ったから。もう一つはね、16 から行ってる染織業で商売しようと思ったんですよ。で、3 年位は。YMCA とか行ってたんですけど、着物は着物という枠組みからはどうしても出られないなと思った。現代美術はかなり自由で世界的だし、そういうものを持ってると思ったのね。やっぱり狭いかな、って思ったんですよ、染織業って。彫刻と版画も習って行く中で、で、商売っていうのはやっぱり品物でしょう。売れるっていうかデザインっていうか、売れるものを作るみたいところあるから。やっぱり限界を感じたのね。で、その時に美術の方に、それも現代美術というんじゃないかって、まあ、絵描きという方が近いかな。

坂上：平面ってことですか。

北山：平面とかいうのはそれまでは知らないですよ。絵描きっていうのは普通の画家という。父親なんか「絵描きは売れんでえ」って言ってたけど。

坂上：25 で死ぬみたいに思っていたけれども、23 で家を持つって矛盾してるかな。

北山：だんだん元気になって行くから、遠のいて行くわけよ、だから 18 直後はそう思ってるわけ。だけど 25 過ぎたら「通ったなあ」って思いましたよ。病院も行かなくて良くなりましたよ。3 年位は病院通って薬飲んでたんですよ。その後は大丈夫ってんで離れんねん。

坂上：だけど絵としては、池田龍雄の 50 年代みたいにイメージカラーは黒でしょう。

北山:それはそうやって行くんだけど、あそこの踏み込み方っていうかな、自分自身の立場としては弱いなって。いいとこだけで、ほんまには無いんちゃうかなという疑問を持つわけ。それ、絵は出来るけど、やっぱり魂っていうか、仏作って魂入れずみたいなのところあるじゃないですか。それで現代美術すると、現代美術はそんな深くもないし、浅いじゃないですか、表面的にパーツとしてるし、広いし、新しいし。次を見張るようなニューワールドちゃいます？ みんな友達もやってるしさ。

坂上:今の、北山さんの表現との共通項、在り方と(20代前半の作品は)共通項があるんだけど、反対に(長岡に行ってから79年以降に発表する)竹の作品は、反対に生命力がどんどん外に向かって行くような感じ。あれ(20代前半の北山作品)は反対に、生命力が内に向かって行く様な感じで、反対な感じがする。

北山:そうやね。

坂上:身体が元気になればなる程、外向きになるのかな。

北山:作品の事で言えば、現代美術を知って、ヴェニスで32ですよね、82年だから。(1948年生まれなので、本当は33か34)。79年が毎日現代美術展なんです。僕、経歴は79年からしか書いてない。それ以前は切ったの。学習段階やということで、で、言えるだけのものが出来る作品を作ろうとしようとしてたから。それまで(79年まで)は、個展はしてなかったんですよ。個展をするなら「10年もつやつをやりたい」と思ったわけ。

坂上:グループ展とかアンデパンダンとか出して。それは付き合いで出してたの？

北山:付き合いちゃうけど、一つのチャレンジ。そんなに重くない。個展って行ったら責任持たなあかんし、重い。個展やから。

坂上:個展は避けて。

北山:個展は、自信があって、世に送り出すものが出来た時に、ある、と。だから79年でしょ。いよいよあれだね、ヴェニスのやつですけど。(ヴェニスの直接のきっかけの個展は)ギャラリー16かな、そこで、あ、もう一つはね、79年の、射手座でやった。で、射手座の前、鞆が最初やったかな。

坂上:その前まではコンセプチュアル。

北山:そうそうコンセプチュアル。

坂上:ごろっと変えたの。

北山:コンセプチュアルの作品は追従やと思ってたの。そんで、この作品(竹の作品)に至る作品、パネル状の作品が豊田(市美術館)に入ってます。その作品が毎日現代に入ったんですよ。その作品が、つまり、観念的な絵じゃなくて、「自分は何故その作品を作るのか」という一つのヒントで自分の子供の話をしましたよね、自分の子供のように落書きをしてみたんや。で、落書きをしてみたんだけど、その絵が、見られる絵だしうまく描こうとする絵やったのね。そう見えるわけよ。子供の絵は自由なんです。見られるとかそういう想いも無いわけ。そこにどっぴり自分があるわけよ。だけど僕は関係性の中で、どうにかその絵を見られる、見て欲しいとか、何とかいい線を描こうとか、いやらしい線なわけよ。で、その上に、ずっと見てたら、竹とかあるいは拾った鉄筋とか、クリーニング屋さんのハンガーとかね、ビニール巻いたような、そういうジャンクな素

材を上絵として乗せたんですよ。つまりその時に下絵そのものの在処は自分の中にあっただけでも、その描かれた線の中に次にイリュージョンが発生するわけ。「こう思ったり」（次はこういう線で行こうというような考え）ってというようなことが。いやらしいな、って思ったけど、そう思ったわけ。で、それを上絵として（実物を）乗せたら何とか行けるんじゃないかと。

坂上：イリュージョンをかき消すことが出来ると思った。

北山：イリュージョンを実物の質量ってというか、存在感に委ねたわけ。つまり描くっていうのは、そういうことを無くす問題なわけ。イリュージョンって平面上の問題だから、目つむってみたら何も無いわけよ。目つむってみたら思ったものが乗っかってることがあるわけや。その表についている線、実物の在処に、最初の絵から断念しながら、オブジェってというか、レリーフになって行くわけ。立体になるわけ。存在感のあるものに確かさを移行するわけよね。それで何とか折衷で出すわけ。その上絵と下絵っていうのもね、土田麦僊の絵があるんやけど、《大原女》（1927年、京都国立近代美術館蔵）って。あのデッサン見た方がいいんですよ。本画の方はもう1回なぞってるわけやからね。最初のやつ初々しさ。子供の絵の初々しさのように。そっちに力があると。で、そのように、じゃ、両方とも見せたらどうや、って。両方のやつを見せるようになったわけ。ちょうど両方の線があるんですよ。で、まあ、そういう意味では見立てながら、「こう見えるもの」をそういうものに寄せたわけね。だけど絵具では乗せてない。実物で寄せたわけね。

坂上：そういうことを70年代考えてた。

北山：パネルが出来てその次に、パネル状の矩形が、自分が考えた矩形じゃないから、その矩形をどうにかしようとするわけ。基盤になってるパネル状のものを今度は卓状みたいな、板の上じゃなくて、鉄筋を曲げた上に紙を貼付けたようなものにするわけ。そこに取り付けといて、下絵から、また自由に付け足すわけ。オブジェ、ものをね、それが1カ所穴あけたら、向こう側に空間が出来る、手前にもオブジェを出し広がりを作る、左右にも持ち出して。爆発すんねん。（線が縦横無尽に広がって行く）自由になってくねん。方程式みたいなものが応用問題になって行くわけ。それ自体は空間があるわけ。ものを使うという事は、手前も奥も空間を出して行くわけや。色なんかもあるわけだし、実物もあるわけやから、総合的に読み込んで行くわけ。僕はその時その時出来上がって行く過程を読み取るわけ。作品が出来て行くのをすーっと読み取るわけ。見てるわけ。で、「今、何が弱いかな」「今何が欲しいかな」というのを、向こう側から来るのを待ってんねん。だから毎日そういう作業をしてたんですよ。だから何を作ろうかという、そういうプランは無しなんですよ。そういうコンセプトは持たないでおこうと。オープンに、偶然ってというか、その時その時に出来上がる、僕の出会いの中で生じるものを作品化しようとしたわけ。だからすーっと大きいものでも、それ（プラン）をやめてるわけ。プランニングはやめてる。生きるその時の、自分の生の在処をそこに掛けたいと思ったわけ。それは造形的には、これも同じなんやね。

坂上：そういうふう出来るまでっていうのは、やっぱり（勇気がいった）そこに踏み込むわけじゃないですか。

北山：やっぱりものすごい大きく変わったのは、やっぱり子供の存在の生の在処、っていうビビットなものを作ると。その前の作品は説明しながら見られるものであった、と。そういう意味では、かなり死んでる、と。

坂上：だけど説明を求めてたしね。美術の方も。

北山：ということは、でも作品を作る人間っていうのは、指向としてそれから考え方を変えないと次に行けへんと思うわけ。次のビジョンに行けないと思うわけ。うん。

坂上：(美術がもう行き着くところまで) 行き着いたからそういうふうにしたのかな。

北山:それはそう。そういう意味で、(行き着いた末に出て来る) イエスアートとか、そんなんも全然知らんわけ。

坂上：75 - 76年頃の、もの派的な…。

北山：李禹煥（1936-）のとか。

坂上：そういうものに対して、ブレイクスルーしたいという気持ちを持った人たちが話し合っただけということはあるんじゃないですか。みんなその人達なりの、脱皮の仕方みたいなのを、みんなそれぞれ悩んでたけれども、それがみんなうまくまだ脱皮出来なくて。苦しんでたのかな。70年代後半ってのは。

北山：うん。みんなそうですよ。

坂上：70年代前半ってまだ分かり易いなって思うんですよ。紙がぼんってあったり、石がぼんってあったり。だけど74、5年あたりから混沌としてると思う。

北山：それねえ、向こうからニューペインティングがくねん。ヨーロッパ、アメリカからニューペインティング真っ盛り。ぼちぼち来てる。

坂上：だからか。画廊の歴史が一番分かり易いから、やっぱりダイレクトに出て来るから。見てると74、5年からぼちぼち都築房子さん（1949-）とか木で小屋みたいなのを作り始めたりとか、何か入り始めた、おしゃべりな要素が入り始めるんだけど、まだそれが無骨。

北山：それ、「もの派」っていうか…向こうのリチャード・ロングとかアルテ・ポーヴェラとか、向こうの方でもヨーロッパの方でも、ものをもっとシンプルに使うじゃない。で、デンマークで展覧会した時（「個展」ブランツクレデファブリック美術館、1989年）に、そういう風な使い方っていうのはその流れのように、もの派もその流れの中に入ってる、言われました。もの派っていうのはミニマルの概念と混ざってるやつですよ。僕のも、もの使ってるし。だけどもものすごく印象的なのは、菅木志雄（1944-）は、「表現をしない」と。「表現をしない」ということを書いてるのね。「造形をしない」とは書いてないけど、「表現をしない」と。つまり、「そのまま出す」。ここ（質問票）に書いてあるけど、「すっかり駄目な僕たち展」（京都市美術館、1971年）は見た。京都市美術館で見て。菅木志雄の窓に（柱）。あれ一番いいと思った。（この菅の作品は、実際は1970年京都国立近代美術館「現代美術の動向展」で発表。菅は「すっかり駄目な僕たち」には出ていない。）で、植松奎二（1947-）の柱を縦にした、写真で。パフォーマンスもしたと思うんだけど。（植松が、美術館の扉でパフォーマンスなどをしたのは、「京都ビエンナーレ」京都市美術館、1973年）（注：2人とも「すっかり駄目な僕たち」には出品していない）だから「何も表現をしない」って分かりますよ。それが表現なんだけどね。僕はその時、「いかに表現をしてもしないもの」を作ろう、と思った。最初の1つの出来事が、あって、次々付け足すんだけど。だからずっと見ながら「その次何が欲しいか」見て。だけど最初のビビットなこと、初々しいっていうかな、これだと思ふことの構造を壊さないで、なんぼ伸ばしてもいいと思ったんですよ。つまり木が立ってるみたいに、根があって枝葉がばーっとあっても、一つのものじゃないか、と。最初の根はぽっと出ると、ほとんど大きいものと一緒にじゃないかと思ったわけ。なんぼ伸びてもええ、と。だからなんぼ伸びてもいいと思ったんですよ。それは装飾的じゃなくって、なんぼ伸びてもその時は造形がかかるんだけど、表現をしないということだったけど、絶対造形をするということは、次には来るなあ！と思ったの。でも菅さんは、ときわ画廊

とか、ものすごい大きなやつとかあるんだけど、もう一つ「美意識」がね。美意識がものすごい大きいと思うの。小清水（小清水漸、1944-）さんは、日本美っていうか「美」の方に行ったんですよ。その時にものすごく「工芸的」になったんだけど、その時、菅木志雄は、一昨年かな、釜山の展覧会で一緒に、会ってね、インスタレーションしはって。で、助手の人がいはってね。その人と大分しゃべったんだけど。菅さんは、子供の時の造形遊び、あれが、一番、彼の中心的なものにあるらしいんですよ。子供の時に作るっていうのは、教養的な美とか西洋的な美とか、日本的な美とかじゃなくて、ある意味で原始人が「ものとの関わりの中で面白いと思う」そのことを一歩もはみ出さないで作品を作って行くと。その事や、って言わはって。ちょっと文章書いたんですけど。「もの派」の原点は、僕はだから菅木志雄の作品見ても全然面白いと思わへんねん。ペノーネ見たら、ものすごい美があって分かるんやけど。逆に菅木志雄は、他の「もの派」と違うもので、あそこまで持てたのは、原点を一歩もはみ出さない、っていうか考え方の問題。ものすごいしっかりしたものがあって、それが彼の哲学だと思うけどね、それがあから、美を作らないで、やろうとしてるんですよ。それは「決意」やと思うわけ。だから一個も面白くない。僕、何個も見てるんですよ。

坂上：そう。一個も面白くないの。

北山：それやねん。彼のダダイストとしての。僕は彼をダダイストだと思ってるんですよ。すごい人なんです。続けられるの。その眼差してっていうのは何か、と思ったんですよ。で、僕らは何かと思ったわけ。僕らの見方は「美を見てる」ねん。その時に安心するんですよ。彼は安心出来ないわけ。美が無いから。その安心出来ないものをあれだけ作れるっていうことは、巨大ですよ。うん。他、無いもん。

坂上：私にとっては（菅木志雄は）受け入れがたいナンバーワンみたいな。

北山：そうやと思う。そう思った時に解決しましたよ。菅木志雄。それは一個も言われてないけどね。彼はものすごい理論的に文章ものすごい書いてるけど、そのことを僕は読んではいけないけれど、彼自身の話の中でも言わないんだけど、ずーっと助手をしてる人がいるわけ、同じ位の年の人で。その人と話をすると分かったの、僕の中で。それを彼は言ってるんですよ。子供の時のやつや、って。

坂上：美。

北山：美が無いわけ。美以前のことをしたはんねん。だから僕らは作品を見る時、絶えず分かってるんですよ。で、分からないものは排除して行くわけだから。固有の造形表現なわけ。それなかなか文章にしにくいかも分からん。そういう意味でもものすごいあらがってますよ。西洋的なものとか、そういう意味で。だけど僕、菅さんのことはちょっと他にも書いたけど「表現をしない」ということと「その原点があって、なんぼ表現をしても表現をしないこと」をしようと思ったんですよ。そういう意味では、ポストもの派かも分からん。継承してるかも分からん。だけど一応立体の作品は、もうやっぱこれ以上面白くないな、って。いうのが分かるのと、それ以前に絵をやってきて、おっしゃってるように、竹の立体の作品は、最初の頃はバーンってものすごい爆発して増殖していくわけ。それはものすごく面白いわけ。で、今度は枝を切っちゃうんですよ。絵描き始めた時と同じ頃。枝が折れたりすることがあって。じゃ折れるなら最初から切ろうかって。で、だんだん丸くなって、点になって、銅板叩いて丸くしたやつある。全部張っちゃって。そういう意味で今度は収縮して行くわけですよ。僕の作品が。「膨張」から「収縮」に向かってくねん。

坂上：ギャラリー 16 で、北山善夫が売れて、竹でバーンと売れてる時（1986年）に、「こんなん出したいんだけど」って絵を持って来て。

北山：そうそう。

坂上：「両方出していいのかなあ、みたいなことを北山君が言うんや」って言って。で、「迷ったけど、両方とも彼の表現やし出してみた」っていうような言い方を（ギャラリー 16 の井上さんがしてた）。私は北山さんの作品をよく知らないからね（その時の）、で、（実際に個展に出したものを）見た時に、まあ、両極端なわけよ。竹の作品と、ちっちゃい、うにょにょによって描いた「（日の丸弁当の中の）梅干しがちょこっと爆発したような奴」とか。まあ、どうなんかなと。

北山：（1986年のギャラリー）16ね、あの時、もうちょっと前に絵を描き始めるんです。もともと絵の上にオブジェを乗せ始めたじゃないですか、パネル状から徐々に矩形になって。だんだんスリーディメンションになってくんだけど、その82年にヴェニスに行くでしょ。で、その会場でね、オーストリアの建築家が、建築的な立体のやつと、あとね、壁にドローイング40点位掛けるんですよ。額縁に入れて。水彩。それがまたものすごいいいんですよ。それでね、それを見た時に、いや、一応僕ヴェニスに日本代表で来てるのにドローイング描けないなあって思ったの。片手落ちなんですよ。立体は出来るけど。そこからまた僕、恥じ入るの。もし注文来た時に僕描けないと思ったの。

坂上：イメージ無しで竹の作品作ってるもんね。

北山：そうそう。無しなんですよ。あれは。でも向こうの状況見たら、ドローイングも描けて立体もしてるのは、もう必須条件じゃない。あらゆる売り方をするわけだからさあ。

坂上：だけど林剛さんは「北山善夫が売れたのは、あれは身体性ですよ、身体性」って。頭で考えるんじゃないくて、身体がどんどんどんどん伸びて行く。あれがまさに時代に訴えたんだっていう言い方を彼はするし。やっぱりそういうのとドローイングっていうのはやっぱりその、まずは設計図的な意味合いもあるわけじゃないですか。だからドローイングが無いからこそブレイクしたんじゃないのかな。

北山：あのね、その身体性がもうちょっとあるんですよ。（2012年3月17日）木下長宏さん（1939-）としゃべってる時に、彼は、ジャコメッティのことも書いてて。僕のやつ（絵画の表現）は、「彫刻を絵にするのは世界でお前だけや」と言ったんですよ。「他、誰かいるか」って言ったんですよ。

坂上：そうだね。それって「あべこべ」だしね。（粘土でかたちを作ってからそれをドローイングして行くから）

北山：そうやね。頭の中で考えて。粘土で考えて。ジャコメッティは粘土で考えながら、手でね、土の塊の中で存在の在処をやってるんじゃないかと。つまり、手の中で、思考というか、この考え方、ここ（手）が考えてくれることはもっとあるんじゃないか、って言ってんねん。僕そのことを思った時に、粘土と頭で考えるとか考えないといけないんですよ。でもこれ、（手はどんどん）動きよんねん。こうして。竹の作り方も、1個ずつ合わせながら、こんなんやったり、やってみるんですよ。で、どうやってって思わないのに、粘土もね、これ、そうしたら思わんもんが出来るんですよ。で、描く時に、そこに光が掛かるんやけど、絵具をこうふわっと掛けるように、ライティングでね。太陽がふわっと降りるでしょ、ここに像の陰影が出来るのね。絵の描き方というのは、大きさとか縮尺自由なわけ。暗くも出来るでしょ。そうしたら、そういうイリュージョンを踏まえながら僕描くんですけど、もう一つ、頭できっちり決めたことじゃなくて、描く時に、もう一度、ここをこうしたらええんちゃうかな、もうちょっと暗い方がええかな、って。僕らはもうひとつの目を持ってると思うの。もう一つの頭を持って。もう一つのブレンを持って。もう一つの脳がここにあるって言った方がええの。手に脳があると。身体性じゃないの。身体全体が脳なんですよ。養老孟司も身体全体が脳だって言ってる

よ。この間（木下長宏さんと）対談して、「あ、そうかな」って思った。限界を破るもう一つのものがある、って思った。思考する手という感覚器官を持つてるんですよ。手の思考ってのは。そこは身体性っていうよりも、「目であり脳である」って感じるなあ。パフォーマンス的な身体性じゃないと思うねん。言われている身体性とは僕のはちょっとちゃうなあ。

坂上：世間的には（当時）イエスアートとかフジヤマゲイシャとか、もっとそれこそ身体性っていうかな。

北山：石原友明（1959-）も身体性やんね。

坂上：彼等は本当に身体ってものを感じるし、しゃべってても、今は違うよ、だけどその時のインタビュー見ると「いいんじゃない、楽しければ」って。全肯定イエス、みたいな感じ。だけど彼等なりに悩んで、そういうふうな道を歩んだと思う。今から見れば彼等だって反逆児だったと思う。けど。何か、こう、正に身体性っていう中に、北山さんも世代が違うのに、同じ80年代の戦士として組み込まれているけど、どこか違う。何が違うのかなっていうのがちょっとあったから、例えばその話を聞いて（みたい）。

北山：そうですね。ま、関西でいてるとあれやねんけど、もう一つは全国エリアで見ると、僕東京の人に思われてしまってるところもあるのよ。

坂上：え、いつからですか？

北山：最初から。82年に村松でやってるから、向こうで、彦坂（彦坂尚嘉、1946-）がものすごく戦略家だったから、2人共同画廊でやってたからね、その前に、出品する前に、出品する作品を並べさせよったんですよ、彦坂。ものすごい意識してんねん。だってその時はものすごい人が来たんですよ。ヴェニス前夜やった。

坂上：それってギャラリー16で北山さんが展覧会をしてる（1981年）のを（村松の）川島さんが見に来て、「わ、これいい」って言って、村松に引っ張ったんじゃないか？

北山：そうですね。その時に来て決まったんやから。でも中原さん（中原佑介、1931-2011）は東京画廊に言うててん。その時東京にもものすごい言いふらしてんねん。僕82年の村松やった時、高松次郎から全部見に来たんですよ。芳名録見たら信じられない人達ですよ。それ全然知らなかったから。初めてだったけど、ものすごい言われててん。

坂上：伝説の北山が来る、みたいな？

北山：いや、「10年に一遍の男や」って。中原佑介さんが言うててん。で、「前は誰ですか」って言ったら「狗巻賢二」（1943-）って（笑）。まあ、ものすごい好きやねん、狗巻さんを中原佑介さんは。

坂上：で、彦坂さんは。

北山：彦坂は村松の作家やから、向こうはどうにでもなると思ってるわけ。東京はどうにでもなると思ってるわけ。

坂上：若い80年代の作家、Bゼミの学生なんかも村松で（彦坂さん主導で）やってたけど。

北山：北山善夫研究してたんですよ、向こうで。「結局、北山善夫は何でもない」ということを結果にしたんですよ。

青木：誰が？

北山：彦坂が。

坂上：82年に？

北山：81年に。(82年に個展を)やるまでに。個展をやるまでに、それまでに「決済」したんですよ。あの人達は。

坂上：どういうふうに「決済」した？

北山：その研究会か飲み会か何か分からんけれど、「北山は何でもない」と。彦坂自身からかその当時間きました。僕はヴェニスに行った時、(彦坂は)「北山、お前の作品は紙くずだ！」って言ったんですよ。

坂上：決済された後だった。

北山：後ですよ。やりたいわけよ。だってね、岡崎乾二郎(1955-)と彦坂は、(村松の)カタログ撮影の時、ずーっと待ってたんですよ。村松で僕が来るのを待ってるのを、名神は雪が降っててもものすごい遅れたんですよ。でもずっと待ってたんだよ、彼等。

青木：それだけ意識してたんだ。

坂上：偉い！

北山：(彦坂は)「もう勝たないかん！」というのがあった。大変でしたよ、ヴェニス。だって2人部屋やってん。

坂上：え、彦坂さんと2人だった？

北山：いや、僕と谷(新)さんやった。でね、彦坂と事務局の矢口(國夫)さん。川俣(川俣正、1953-)は助手の人とやった。矢口さんと彦坂が同室やってん。泊まる部屋が。独り部屋では許されなかった。あの当時コミッショナーは谷さん。矢口さんは交流基金。

坂上：じゃあ5人で行った？

北山：うん。川俣は前に行ってたんですけどね。

坂上：その時はもう北山さんは…。

北山：もう、毎日飲みながら(いろいろと)言われたり、まあ。

坂上：あの時彦坂さんはキラキラと。

北山：もう（彦坂と川俣）2人ともものすごいですよ。もう彼等の実績すごいですよ。僕なんか全然あらへん。

坂上：彦坂さんはそれこそ70年代前半にね。

北山：「木との対話」（西武美術館、1979年）とかね。

坂上：それは70年代後半でしょう。やっぱり彦坂さんって70年代前半にウッドペインティング前半にね、フロアイベントそういうのでやっぱり70年代前半の作家として（すでに出てた）。

北山：それと批評的な。年表で。

坂上：そういう売れ方をして、その後で、ウッドペインティング。生き生きとした。

北山：（ギャラリー）16でやったのは78年？

坂上：77年じゃないかなあ。（実際は1979年）

北山：（豊田に）入ってるやつが78年じゃない？（79年）

青木：そうかなあ。

北山：あれ、16のやつでしょ。

坂上：違う。16のやつじゃない。

北山：違うの？16持ってたやろ。

坂上：持ってた。あれ、すごいいいやつ。

北山：それが16でやってたやつなんですよ。

坂上：でも豊田には入ってない。

北山：そうなんや。

青木：すると岐阜で84年に「木と紙」展（岐阜県美術館）で彦坂と一緒にってるやろ。

北山：そうやね。あの時出した。初めてね。最上（最上寿之、1936-）さんとかね。

坂上：全然関係ないけどさあ、北辻さんってさあ「俺と北山っていつも頁の右と左になるから嫌なんだよ」って言ってた。（笑）北辻良央でよしひさなんだけど読み方によっては「よしお」になるし。で「きたやまよしお」でしょ。

北山：あの人は、針金でやって。僕、好きですよ。北辻さん。僕、買ったもん。作品3点。

坂上：ストイックな作品から出発した。

北山：そうね。あの地図のコピー。

坂上：それがだんだん『車輪の下』とかそういう本から得た…。

北山：ギリシャね。

坂上：どんどん膨らんで行って、やっぱり 80 年代にすごく。

北山：売れましたね。

坂上：(話がとびますが) (ギャラリー 16 の) 井上さんが、「1 回売れた人は、もう 2 回目 (違う表現で) 売れるっていうのは本当にありえない話だ」って言ってた。

青木：(笑)

北山：2 回売ろうとしてんねん。僕、自分の中にある問題点をいつも忘れないで、このあれ(竹の作品)はもうやっぱり自分自身、頂点をいってるなって感じている。ものすごい巨大なものも作らせてもらったけども、やっぱり初期の作品の処女作を越えられるか、って問題をみんな持ってるわけよね。

坂上：ペノーネ (Giuseppe Penone, 1947 -) だってそうだもん。さっきもいって言ってたけど、あの 69 年の木の皮をむいたやつ。あれを越えるなんて無理。あの人だってもう、2 度は売れないよ。

青木：まあな。

北山：でもね、そんなには落ちてないねん。前にカール・アンドレ (Carl Andre, 1935-) がね、高松次郎のことにして新聞が『美術手帖』に書いてて、ものすごい印象的なんだけど、「高松次郎がアメリカに来たら、もっとじっくり作れたやろう」と。売れる言うことは、安定性があるわけ。しっかり保てる。僕は、81 年の村松の時に高松さんが来られて、一緒に食事に行ったんですよ。コレクターの車で、後ろに堀浩哉と高松次郎、で、行った時、話をしてて、で、堀浩哉が「高松さん、いつもセンセーショナルなものを追い求めてやっているんですね」と。その責任、重圧を彼は一身に受け止めてやってきたわけ。「そうだ」と答えていた。日本の現代美術を一身に支えようとしたし、確かに支えていると思っていた。だから細いんですね。

坂上：声が甲高い。

北山：そう、で、絶えずね、どんなふうに求められてるのかな、ということ、クリアしたいと思ってるんですよ。それがもっと売れたらもっとじっくり作れたわけ。で、カール・アンドレさえ認めてるわけだから。こっちに来たらもっとじっくり作れるのにな。向こうからそう見えてるわけ。それはマーケットの問題なんですよ。

坂上：いやあ、何かそれ痛々しいなあ。

北山：日本の作家はみんな痛々しいの。

青木：売れないとなかなか解決しないから。だから豊田で僕、高松さんの初期の針金ぐじゃぐじゃとかコンクリートの中に（破片を）詰め込むとか買ってたから。あの頃まだゴミだったと思われてた頃。彼はそうじゃなかったわけだけど。（高松次郎は認められていたが、作品自体の価値はまだほとんど認められていなかったの意）今はそれ、輝き出してるもんね。あと、木の…。

北山：木の立方体の、あれでしょう。毎日現代の、人間と物質じゃなかったんですか？あれは展覧会で見て覚えてました。

青木：あの時まとめて買ったから。まとめ買い。一室あるもん。高松のあの頃。針金とか、皮結んでっていう。あれ大事。線やね。あとコンクリートの…。

北山：《単体から単体》へって。コンクリートの真ん中割ってるやつでしょ。紙のもあるでしょ。紙を破って元に戻して。

坂上：高松次郎もころころころ。変わる。

北山：同じように作品に課題があって、シンプルに、あれで。うーん。でも。

青木：今、輝いてる感じするね。あの頃の高松は。

北山：あの辺の作品が良くて。絵、描くじゃないですか。あれはもうあかんと思った。波形の。

青木：あの頃（のもの）、僕一点も（買ってない）。

北山：ペケや。

坂上：でもさあ、そういう風に、恋人でもそうだけど「ここはいいけどそこはだめ」みたいな否定することが作家を否定することじゃない。

北山：そうじゃないねん。作家自体を否定していない。他の作家の作品を評価する時、自分の作品も同時に評価する態度を持っている。そこは厳しくありたいと思う。刀は錆びついたらあかん。いつも研いどかな。

青木：そりゃどの作家でもあるけどさあ。

坂上：あると思うよ、そりゃ。「(ピカソの) 青の時代はいい」とか。だけど、日本の作家の場合は違う人の作品が同じファイルにあるみたいになっちゃうよ。

北山：(爆笑)

坂上：だから北山善夫にしたって、86年に（竹とドロージングと両方出した。実際は会期をずらしている）。

北山：ギャラリー 16 はそういう意味で貸し画廊だからさしてくれただと思うけど。あと、(ギャラリー) 上田

と村松は拒否された。僕は個展したかってん。混ぜてやると意義が分からなくなるから、16では前半と後半と分けたの。それはオッケーやってん。その展覧会も、竹の作品をいって言った人はもう「なんや」って言ったわけ。だけど竹の作品に疑問を持ってるのは「いい」って言ったんですよ、絵を。少数だけど。村岡三郎(1928-2013)とかはいいって言ったの。

坂上：絵はいいけど竹は駄目って言ったの？

北山：駄目って言ったわけじゃないけど、暗黙で分かるわけ。竹の作品っていうのは何を思っはるのかって。中村敬治だってそんなにいいと思っはなかつたよ。多分ね。うん。やっぱり日本的なものっていうのか。竹には記号があるねん。日の丸しよってみたいいな。

青木：竹と和紙っていうとね。

北山：そう。海外に出したらね、そういうもので釣ろう、と。ジャポニスムやねん。

坂上：それはあんまり（北山作品からは）意識しないですけどね。

北山：それは僕ら世代だともっと露骨にありますよ。思っはたもん、僕も。だから洋紙張ってたからね。破れるから強い和紙貼ったんだよ。

坂上：「木との対話」とか展覧会見ると、別に「木」ってものが日本のものだけでないのに、無理に「日本イコール木」って感じでわざと押し出してる感が嫌らしいなっていう位、別に素材に対しては（それほど固執しなくてもいいのでは）。

北山：でも、木っていうのは、伊勢神宮からの伝統があっ、その思想っていうのは、恒久的なもんやっはうのがあるやん。向こうは石文化やん。西洋の場合は。

青木：僕がね、ペノーネは、随分前から知ってるけど、彼に会った時に僕は言っはけど、「あなたの木の作品見て、クソ、石の国の奴が木でこれをやりおっは」っていう怒りがあつたもんね。日本が本来やらなければならなかつたやつをやられたっはいうそういう意識だつた、最初は。（一定の）年輪のところで削って行く（作品）ね。

北山：でもね、あれの原形自体は、木材からなんですよ。最初。木材。要するに建材として使われたところから掘り出して、作ってるわけ。だから一旦「人工になつたもの」を「自然に戻した」んや。

青木：四角い柱から。

北山：それが大事やねん。日本の場合は「生成り」やねん。

青木：そうだね。

北山：自然木やねん。そこが全然違っはねん。文化が。そうなんだよ。だから二重構造になつていて、深いと思っはうねん。1回言葉にしてそれをもう1回戻しよんねん。これがやっはりギリシャ哲学っていうかね。そこんところ言わなかつたかんと思っは。簡単なもんじゃなかつたんだよ。文化の問題は。全部その作り方してっはなかつたか、ペノーネは。

坂上：同じ木なのに全然違う。

北山：石の中に水がちょろっと。あれも中国かなって思うんだけど、やっぱり違うよ。うん。あれだって木並みにええ作品だよ。

青木：自分が、子供の頃にね、障子があってその向こうに木の雨戸があったの。で、いつもおばあちゃんの部屋で保育園か小学校の頃に（一緒に）寝てる時に、節穴が空いてるんですよ。ぽこっと抜けて。そこから何となく風景が逆さまになるのが障子に映る。そういうのをずっと見てた。それをね、節って言うのは何かって言うのは、情けないけど、ペノーネの彫刻を見て、そうか、節っていうのは木の枝の木の内側の部分なんだっていうのを分からせられた。

北山：僕もそう思いました。節は節で。

青木：それが木の内側に入ってる部分が、柱にした時に（表面に）出て来るのが「節」なんだよね。それをペノーネの作品で知らされたことで「くそ」って思った。すごいなと。枝っていうのは木の内側にも入ってる。

北山：そうなんですよね。そこをこう。彫ってるやつもあるもんね。真ん中をこうぽこーとね。

青木：ペノーネの大きい「12メートルの木」っていうのを展示してる時に、面白いのは、お客さんがね、「これすごいねえ、木の枝振りまでそっくりに作ってある」って。そう見ちゃう。ところがあれは木の内部。内部にも枝は走ってる。それをね、ペノーネに教えられて悔しかったな。それからですよ。ペノーネに走ったのは。

北山：そうね。それとペノーネね、売れるからね、ものすごい数作ってるじゃない。あれもねえ、作家にとってはどうかと思うんですけど。それだけいい作品は売れて行く。そのことってものすごく大きいね。

青木：それとね、ペノーネの作品は何かうまくいってるけど。彼はね、普通、あれだけ売れたら職人のような付けてバンバン作るじゃない。それはしないんです。ほとんど自分とアシスタント、若い男が1人か2人いる位。もう一つ悔しかったのは、豊田でコレクションした時はそんなにまだ豊かじゃなかった。だから、ある時に（彼の家に）行った時に、「青木、お前のお陰で俺はアパートのオーナーになれた」って言って、最初行った時は、山の上に彼の仕事場と家があるだけだったのに、途中で、日本にあるようなそんな大きなマンションじゃないけど、3階建て位あるアパートが2つ建ってるじゃない。こんなところにアパート建てたかなと思ったら、「青木のお陰だ、アパートのオーナーになった」って。それがペノーネが作ったアパートだった。でもやっぱり向こうには、日本よりもコレクターがちゃんといるからね。日本はなかなかコレクターが育たない。

坂上：北山さんは、作品作る時に、買ってくれることがまず頭にあった？

北山：最近売れへんからね(笑)。多分ね、80年代の時ね、多分ね、僕が一番売れたと思う、最初に。若林さんだってまだ大学の先生だった。

坂上：美術館自体がまだ少ないし。

北山：売れると思ってなかったですよ。

坂上：だから友禅を一生やってようと思った。

北山：そうそう。職人でね。だけど82年ヴェニスの前に、あまりにも忙しいから、辞めた。

坂上：注文があって忙しいから。

北山：企画の展覧会があって。10個位来るから寝てられない。

青木：この展覧会（「木と紙」展）は84年だからヴェニスの2年後だね。この時も大作。

北山：ものすごく作った。これを展示したんですよ。それが愛知に入ったのね。

坂上：79年に、「よし、これで俺は行くんだ」って覚悟を決めて個展したけど、誰も見向きもしなくて展評にも出なかったって。

北山：載らなかった。

坂上：その時はどんな感じ。「(世間は)遅れてるわ」って感じ？

北山：あのね、僕まだその前、まだ何も知らなかったから、作家が「面白い」って言ってくれた。作家が来るじゃないですか、見に来るじゃないですか。

坂上：ああ、(見に来てくれた)作家が「この作品面白いね」って。

北山：そうそう。言ってくれる。

坂上：「新しい物を感じた」みたいなことを作家が言うけど。

北山：新しいかどうかは分からないけど「いい」って言ってくれて。

坂上：でも鞆ギャラリーと射手座でやって誰が見に来るかなって。

北山：イレギュラーに見に来てるじゃん。あの、展評者も見に来てるんやで。

坂上：展評って誰がやってたの？

北山：那賀さん。祐子貞彦。懸賞論文で通った人ね。建畠(建畠哲、1947-)。(後で)恨み事言ったからね、建畠。

坂上：スルーだったんだ、建畠さんは。

北山：書かなかった。まだ国際に来て1-2年目かな。で、アンデパンダンが81年かなあ、もう既に立体やってん。それは「美術館ニュース」で書くんですよ、建畠さん。で、だし、キーポイントは中原佑介やね。もう見続けてた。鞆も見に来てた。

坂上：(何も) 書きもしないけど「追ってた」ってことか。

北山：そうそう。

坂上：やっぱり中原佑介ってすごいね。

北山: そうだね。中原さんに建畠さんが「中原さんが押したから彼は受けたんだろう」って(建畠さんが) 言ったら、中原さんが「カーネギーは向こうが独自で来て…」、ジーン・バロー (Gene Barrow) っていうディレクターが来て僕をピックアップしたんですよ。その時カーネギーは建畠覚造 (1919-2006)、それと斎藤義重 (1904-2001)、菅木志雄。彦坂落ちたんだよね。4人上がって、カタログに日本では僕だけがカラー頁に載った。ディレクターは16のパンフレットを見ただけで、「(ギャラリー) 16の作品を全部キープしろ」って言ったんだけど(16は) 売ったんだよね。何点か売れたんですよ。その後、新田さんっていうのが数点買ったんよ。うん。で、「何で残しとかんのか」って言うから。残ってたんですよ、5点。それを出したんですよ。それも全部売れちゃった。そんな評価とかね。あとヴェニス出したんですよ。で、オープニング始まったら「いくらだー」って言うんですよ。ルイジアナ(美術館)も来たんですよ、ルイジアナも「いくらだ」って言った。前は小清水さんとか若林さんとか、あと榎倉康二だったんですよ。それ全然評価なかったんですよ。これ(『ヴェネチア・ビエンナーレ 日本参加の40年』国際交流基金、1995年)に載ってますよ。豪華本。毎日の編集の人が、僕のが一番評価あるって言った。

坂上：日本の作家は(それまで) 見向きもされなかったんだ。

北山: もの派の何年間は、韓国と同じように、1人の作家が作ってるように思われたわけ、もの派の作品は。で、若林さんは、あれやねん、ボイス的に思われてるから、2回やらはったけど、全然評価ないんですよ。そんな気分でしたから突然に受けたんですよ。(それまで) 無かったから、「いくらだ」って一番でかいやつね。ルイジアナ。その時さあ、英語もしゃべれなくて。お金はリラでしょう。その人が何者かも知らんやん。その時会場の後ろに西村(建治)さん(西村画廊)とか山本(豊津)さん(東京画廊)とかいてるわけ。でも「お助けください」って言えへんやん。彼等見てるだけ、手伝おうとしないよ。

坂上：自分の儲けにならないから。

北山：そうそう。ぜんぜんならないから。そんなのやってやれるかーって。で、僕1人だよ。で、リラで書いて。リラってものすごい000やん、で、書いて。「こんな高いの？」って言われて。間違えたんよ。(笑)。もう何人もに言われました。

坂上：プライスリストは用意してた？

北山：そんなの無いよー。だって売れないって言われてたから。でもね、カタログを作って持って行ってたんですよ。1ヶ月前に、小清水さんに、(彼が出したのは) 前回やし、小清水さん僕の推薦者でもあるしね、1回目の僕の鞆に来た時に、「名古屋桜画廊で、いい作家いたらやりたいって言うてるから、君写真持ってるか？」と。「あっち紹介する」って言わはったんですよ。その後、(ギャラリー) 16で(個展が) あって、それ全部ストップされたわけ。信濃橋(画廊)からも話あったんですよ。16が「断れ！」って。3ヶ月後に(16で展覧会を) やったんですけど。で、ヴェニスの時にそれで、とにかくスライドカタログを作った。段ボールに2箱。200部作ったのかな。手持ちで持って行ったんですよ。120キロ。(持ち込み送料) 120万円を半額の60万にまけてもらって、持って行きました。重量オーバー。

坂上：そんなのは後で元取れたよねえ。

北山：直接その時は配っただけ。あの時はどうしようかなって。「まあ、払う」って言ったわけ。手荷物で持って行ったんですよ。カタログに100万以上掛けたから、ほんで持って行って。彦坂に「何でこんなもん持って行くんやー」って言われて（笑）。出発1ヶ月前に小清水さんに電話したら、まあ、100万円掛かってもいいからカタログを作れって言われたんですよ。あと作品1点につき作品写真100枚。「持って行き」って言われた。プレス用で。ほんで、プレス。オープン前の日まであの会場、人いてへんの。ほんまに。で、当日になったらえらい人が多いじゃないですか。川俣と二人で、プレスに白黒写真のやつ持ってたらすぐ無くなったんですよ。で、「すぐ持って来い」とか言われて追加した。とにかく右往左往でした。

坂上：彦坂と川俣は。

北山：プレオープンでは全然やったな。作品の前で僕だけ写真撮られてました。

青木：それは「しまった！」って思ったやろうね。

坂上：人気は？

北山：人気自体は、川俣は無かったですよ。彦坂は『アートフォーラム』に載った。僕と2人だけ。その時ね、賞が無かったんですよ。金獅子賞、無かった時やねん。ビエンナーレ事務局から「5人の作家に選んだからお前（その展覧会に）出せ」って言われた。そしたら矢口さんに「一人だけピックアップ出来ない」って言われた。

青木：出来ないって？

北山：（展覧会に）誰かが行かないといかん。出張料がいると。言ったんだよ。作品をピックアップするのに。それで流れた。僕、だから、（82年ヴェニスを代表する）5人の作家に選ばれてたんですよ。だから賞あったら絶対に選ばれてた。その時に、雑誌に、アメリカもヨーロッパも『ユーロヴィジョン』にも出だし、すごい受けたんですよ。抑えられた。日本で抑えられたんだよ。彦坂が「棟方志功以来（の受け方）や」とその時言っていた。

青木：日本らしいところやなあ。

北山：ヴェニスに針生（針生一郎、1925-2010）さんが来はったんですよ。で、針生さんが「北山が受けた」と朝日新聞に書いた。けれど「どれぐらい受けたか」はオープニングに参加しなかったから書いてない。自分は見えてないから。それはものすごく残念やったね。そっからもっと行けたんですよ。それからもう一つは、ビジネスが無かったから。例えば井上さんと川島さんが付いたら、商売になったんですよ。何とかあったと思う。カーネギーだって全部売れたんだよ。その時まだ安かったんだよ。ああ、フジテレビ（ギャラリー）もいてた。次のビエンナーレに日本代表でフジテレビは田窪（恭治、1949-）が行ったんだ。その時に、ちゃんと商売してるんだよ。どんなことがあるか。

（電話かかる）

（電話から帰って来る）

北山：おかんでした。僕の母親。西院に住んでる。1人で。93(歳)。元気ですよ。ま、都会やからね、やっぱり。

坂上：京都のおばちゃんは年寄りになっても元気だから。全然違う。それにしても。へえ。

北山：そういうサクセスストーリーもあるんだけど、僕、挫折感もあんねん。そこでね。出なかったっていう。

坂上：ああ。私だったら絶対行くよ。うれしいじゃん。同じ日本人として。足引っ張り合う時じゃない。行くよね、絶対。

北山：だからね、その後ヴェニス・ビエンナーレに対する考えが変わったと思う。付いてく人がいて、その時ヴェニスはもう、イタリアもつぶれるところやけど、ここはね、「商売になるところや」っていうのが分かったわけやから。ビジネスに出来るというので。

坂上：そうか、それまでは「ビジネスに出来る」という頭でみんな行ってないから。

北山：考えてみなさいよ。概念派とか、売物的ものは無かったんや。ペインティングになって、売れるものが出来て、ギャラリーは何とか売りたいってんでさあ。ある意味で売る事を拒否してたんだけどさあ。作品がね。その後売れるようになった。

坂上：他の外国の作家は売ってたんですか。

北山：イギリスはバリー・フラナガン (Barry Flanagan, 1941-) で売りましたよ。うさぎの奴。名古屋 (市美術館) にも入ってるじゃないですか。向こうはブリティッシュ・カウンシルが来てて、美術部長と展示 (担当者) と。それで30パーセント取るって言う。

坂上：えー、すごいね。国が30パーセント (マージンを) 取るっていう。

北山：30パーセントだけだよ。「売る」ってことは相手の国に自分たちの文化を「売り込む」っていうのがあんねん。日本はちゃうねん。「持って行って、そこで開いて、閉じて、持って帰って来る」。国の税金使ったのを売るってのは「ケシカラン」ってね。

青木：それはもうほんっとに、分かってないのね。

北山：そうなんですよ。ヴェニス行った時、ものすごく各国のパーティの招待が来るのね。で、イギリスの領事館とかでパーティしてんのね。僕等全然知らんよ。でも、「えー！」って言う位関係者が集まってるよ。「裏のヴェニス」があるねん。

坂上：何百人の招待客が…。

北山：何千人。3000人位来てるのよ。僕その一つ、カナダのアカデミーや。アカデミー会員や、おばちゃん。「アパートにおいで」って招待された。行ったら、芸術院会員のね、売り込みされてんねん (笑)。僕、「この人を利用しなさい」って廻りの通訳の人に言われた。そして、次の国のところに行け、って。みんなそう言うね、(事情を) 全部知りながら毎年顔を売りながら話してってことがあるけど。帰って来たら、小清水さんも言ってた

けど「日本は、貸し（画廊）ばかりで、全然あかん」って。言いたくなる位。

青木：空気読めとらへんねん、ヴェニスのお役人って感じ。

坂上：だけどそれは日本人が売れなかったから、そういうの目にする機会もなくて知らない人が多かったとか。

北山：それもあるけどね。もう一つは、ヴェニス・ビエンナーレっていうのは日本代表して来てるし、各国代表して来てるし、各国パビリオンがあるでしょ。それある程度違うものもあるけども、外務省が持ってる国有の地で、その国土なんだ。外交権がある位にね。だからステージ的には全然違う場所なんですよ。もう見る目が違うわけ。他にどんなもの出すよりもそこに行くから行く方が。みんな、舟越（舟越桂、1951-）だって戸谷（戸谷成雄、1947-）だって、違うように見られてるのよ。そこに出すってことは。だから、そこから行く、ヴェニスの都市の始まりとか、ヴェニス 100 年の歴史的な地位っていうのをもっとやっぱし知るべきやね。

青木：僕はもう 10 年位前かな。ヴェニスに行った時、オランダの画商だったかな、ちょっとお仕事してたんだ。それが、夜のパーティに招待してくれたの、サンマルコの高級レストランに。その場に行って分かったけど、ずらっと紳士、淑女が招待されてるわけね。その画商が招待してるんですよ。ヨーロッパの主な現代美術館の館長を招待してるの。はっきり言ったら「買ってよ！」ってね。

坂上：日本の画廊だったら 1 人招待するだけでも難しいよね。

青木：それでね、もう 1 つは、そんなことやったら、（日本だったら）招待されたらすぐに「癒着だ」とか言うよね。そんな子供じみてない。「うちの作家買って下さい」って言葉では言わないけど、ほんと、それこそもう、有名な美術館の館長みんな招待してるんだもん。それぐらいやってるんだよ、ビジネス。

北山：値段聞いたんだよ、ルイジアナが。だから前の関根伸夫さん（1942-）の場合でも、その場では売れなかったのね、で、寄付になってるのね、《空相》、で、いったん持って帰って、いったんですよ。戸谷もね、ルードヴィヒ、いったん持って帰って持って行ったんだよ。それは返したらオッケーなんだよ。交流基金は、「美術館ならいい」って言ったね、売っても。

青木：当時はまだ、今もそうかも知れないけど、展示する時、スタッフとか言っても、あまり充実してなかったでしょう、でイタリアに住んでる日本人を使ってるって…。

北山：いや、違うねん。

青木：そういうことはなかった？

北山：イタリア人に照明頼んだけど、毎日朝来るんやけど、すぐにどっかへ行ってしまって、中々仕事が終わらなかった。結局一週間掛かって出来た。ホンマに働らんかね。日本パビリオンのプレオープンの日（ローマ日本文化会館がサポートしていたのでその）館長（名誉職のような感じで学者）が来られて会場を見られてたんです。その人は病気がしく自ら立つ事が出来ないの車椅子で会場を回っていました。その時、招待客の外国の方が「パーティを良いものにする絶好の機会なのに日本の事務局は何をやっておるんや」「もっと元気で活動的で働ける人を連れて来い」と非難していましたよ。

青木：まだまだね、孤立感がある。日本館は。

北山：あるなあ。

青木：何年か前に北海道の何とかって作家（岡部昌生、1942- / 2007 年出品）が出た時も、もうね…。

北山：あれなあ、国際的に通用可能の作品とは思えんわ。僕ねえ、神奈川県民ホールで 2 人で同時期に個展をしたから岡部さんの作品は知っているつもりやけど。

坂上：広島みたいなやつだよな。

北山：そうそうそう、広島原爆ドーム。フロッタージュヤ。

青木：いつまでこれをやっ取るっていうような。あれ、誰がコーディネートしてたのかな。

北山：あれな、聞いてるのは、国際交流基金がコミッショナー選ぶんやけど、公募らしく、今は、作品をどんなもんするか言うのをコミッショナーが提案するんですよ。そのコミッショナーを、基金が選んだ評論家数人が投票して選ぶ。たまたま下位がたくさん票が入って選ばれたん違うかな。想像ですけど。

青木：選び方も何かなあ。それとメディアもちょっと。向こうでの評価と日本のメディアが書いてることと全然違うのね。評価。去年は束芋だったけど。

北山：全然だったな。

青木：日本のメディアはね、要はね、僕は急いでざっと見ただけだけど、（ヴェニス毎回）テーマを持ってらるんですよ。去年は「イルミネーション」だったの。やっぱりそれぞれ、ドイツ館みても、（何か根源的なものが伝わって）「来る」んですよ。イルミネーションに来るんじゃないけど、ドイツ館は、去年はね、教会みたいだけど、見た時パッと、こっちの方に映像がいくつか。ここではねえ、男と女がセックスしてる画像があって、こっちに教会がある、そういう印象。で、イギリス館は、入ってずっと廃墟歩いてる感じ。ホコリとか積もり積もったようなものがずっと上まで。そういう暗いイメージだった。ところが束芋、展示は良かったよ。きれいに考えて、映像の写し方も良かったけど、何か、どういう評価かなって聞いた。そしたら、「他館のイルミネーションにあるようなものは一切ここからは伝わらない」って。そういう言い方してた奴がいた。けど日本では「評判良かった」って。

北山：日本でも聞かないですよ。

青木：あ、そう。浮いちゃってた感じ。束芋（1975-）。

北山：だって何も載らなかったですよ。

坂上：作家は 2 度売れないから。束芋もバリエーションで生きてるんだろうなあ。

北山：バリエーションも、向こうだってそうじゃないですか。バリエーションで出来るかっていうのは、大き

な力ですよ、作家にとっては。

坂上：そのバリエーションの組み方がね、例えば北山さんだったら、一生かけても解けない疑問みたいなのが
出発点だから、バリエーションがどんどん組めるわけじゃないですか。でもそれが「かたち」であったり、作
家の個性で決まったら、バリエーションにも限界があるもん。

(一旦停止)

坂上：(年賀状に貰ったし、今回の MEM のテーマでもある)「生きること死ぬること」ってね。「生きること
死ぬこと」じゃなくて、る、で韻を踏んでるじゃないですか。わざとそうした意味を。

北山：今年はおめでとうって言えないじゃないの。世の中、「死ぬる」今沈んでる人いはんのやから。今年し
か使えんって思った。

北山善夫オーラル・ヒストリー 2012年3月20日

北山善夫アトリエにて

インタビュアー：青木正弘、坂上しのぶ

書き起こし：坂上しのぶ

北山：（この辺は）動物がようけ（沢山）いるのよね。で、（僕は）知らない人が怖い。襲われたら逃げようがないからと思う。

坂上：ここで襲いそうな人はいます？

北山：ここはないですよ。でも、何か、通り際に盗まれたりとか、隣に百日紅（さるすべり）が植わってたんですよ、それ、夜中来て盗られてん。

坂上：誰が盗りに来るの？

北山：植木屋さんの専門じゃないと無理や。土の中に植わってるんだから。狙って。高く売れるから。植わってるの盗ってかれて。高いんです。あれは。

坂上：北山さん、何でここにアトリエを作ったんですか。

北山：隣の、木村さんっていうのがね、82年のちょっと経った頃に友達になったんですよ。ほんで、ま、（この辺を）見に来たり。で、手狭になってたから…長岡の自宅がね。家の前にアトリエを自分で作って、そこで（作品を）作ってたんだけど、だんだん作品が大きくなってきたし。隣が売りに出たんやけど、そこ買うても仕方ないなと。二軒合わしても大したことないから。そしたら木村さんが、「世話してやる」と言う。大学の先生やから、暇があるからさ。それでこの辺を御頼み歩いて。この向こう側かな、売ってくれるっていうのがあったんやけど、栗が出来るとか、実が取れるとかで、旦那さんはオッケー言わはるんやけど…（奥さんがノー）。で、ちょうどここが竹藪で、その上と同じように藪状態やったんですよ。で、道祖神があつて。（つまりここは）村の外やな。で、やっと1年半位。一升瓶何本持ってったか分からない。で、やっとオッケー出て建てました。

坂上：道祖神（どうそしん）って何だろう。

北山：村の両側に石造りの守り神があつて、結界なんですよ、道のね。内側は村の俺達の世界。で、外側は魑魅魍魎の世界だと。昔の精神世界のかたち、そうなってんねん。

坂上：じゃあ、ここは魑魅魍魎の…。

北山：うじゃうじゃ何かいますよ。外やねん。ああそうかあつて感じ。そういう意味では、村の区費みたいなのは取るんやけど、中には入って欲しくない。役員とかそういうのも、もういらんとか。でも今は過疎化になってるから「入れ」と。状況が変わった。

坂上：昔はお金が欲しいからって徴収してたけど…。

北山：今もね、徴収されてますよ。何にも無いよ、別に。

坂上：魑魅魍魎の世界に住んでるの？

北山：うん。それやったら売ってあげてみたい。でもね、村の中の方はぐしゃぐしゃしてて。で、ここに建ててね。隣は木村さんで、南側に広い谷。山が少し遠くにあるから空間がスパーっと見えるんですよ。この土地の地主さんの息子さんがこの横に家を建てて、って買った当初に地主さんの奥さんが言ってはったけど（息子は）帰って来ない。お医者さんでもう都会に住んでてね。（ここに帰って来ても）不便だし。

青木：段々畑の風景がいいですね。ここだけ記憶に残ってる、よく。（注：1998年3月13日（金）に一度訪問している）

北山：前の時は段々田んぼやった。

青木：もう今は無い。

北山：田んぼですけど、耕地整理したから石垣で小さな田んぼだったんです。その石垣の石を全部崩したんですよ。

青木：ああ、その石をこっちに持って来たんだ。（北山アトリエにある壮大な北山手作り石垣）

北山：そう。リフォーム。僕が前の段々の田んぼの石をもう一度使って。遺跡として僕がもう一度作っているという意義はあったんや。

青木：（以前）僕が伺った時とは全然違うんやね。

北山：全然違います。だって、積める位の石で、ものすごい小さな田んぼだったから、大きな耕耘機がね、使えないわけ。（整地して）それを使えるようにしたわけ。400坪とか500坪に。だからすごい斜面が大きいわけ。耕地整理の場合は、一旦全部売るのが。お国に売るのが。その時は持ち主は全然無いわけね。だから（石が）取れてん。僕はその間に。国は何も言うて来なかったから取り放題。

坂上：ここにはいつ位に引っ越してきたんですか。

北山：15年位前で、その人（木村さん）が僕の作品のコレクター。僕の作品を買ってくれてたわけ。

坂上：で、知り合ったのが82年の頃で。

北山：82年以後やね。

坂上：ヴェニス・ビエンナーレの頃に知り合ったんですか。

北山：過ぎてからね。

坂上：ヴェニス・ビエンナーレは彦坂さんが足を引っ張ったんですか？ 売れそうな北山さんを。

北山：自分の身の問題があるから。

坂上：でも身の問題って何か。例えば戦後だったら、日展の偉い人とかが若い子が売れそうになると足を引っ張ったりとか、「自分よりいいものを作るな！」って頭を（頭角を現さないように仕組む）。

北山：（彦坂は）僕が「受けてる」って言うことを（帰って来てから他の人に）言わんようにしたわけ。だから（僕が受けたことは）日本にあまり知らされていないでしょ。

坂上：でも彦坂さんが言わなくても、他の人が言えばみんな北山さんが売れてるってのが分かるじゃないですか。

北山：彦坂がヴェニスで言ったのは、「（北山は）棟方志功以来のヴェニスでの受け方だ」って。（棟方志功以来の評判の高さ、話題として取り上げられているの意）谷さん（谷新、1947-）も僕が受けたことをあまり言わなかった。彦坂は要するに銀座の親分じゃないですか。谷さんと彦坂は力関係からすると、僕の感じでは彦坂の方が少し上のように思っていた。彦坂に力があるように思っていた。『アートフォーラム』（Artforum）には後から載ったからね、彼（彦坂）とね。ヴェニス・ビエンナーレで5人選ばれた展覧会をするから、と、主催者側から始まってすぐ言われました。それも皆知ってて。でも（せっかくの話も）潰れてしまって。結局僕はヴェニスでは少し「受けたぐらい」で終りになったんですよ。賞とかあったら完璧に（受けた、と）言えるわけ（だけど）。

坂上：だけど賞の制度が無かった。

北山：無かったんですよ。戦後民主主義だか知らんけどね。無かってん。

坂上：それ位が理由なんですかねえ。

北山：よく分かりませんが、で、（同年82年の）カーネギー（インターナショナル）も『ニューヨーク・タイムズ』（The New York Times）に載ったらしく。だけど日本には広まらなかったね。僕、（東京では）ポツと出やったから。で、（もともとが）関西でしょ。あちら（彦坂、川俣）は東京の方で、もうものすごく有名じゃないですか。ダンチ（段違い）に。それは大きいですよ、と思ってる。もう一つは村松（貸画廊）でしょ。ディーラーのギャラリーが付いてたら違ったね。

坂上：そうですね。全く違いますね。貸画廊とそうじゃないところって全然ね。ついて行き方が違うもんね。

北山：今やったらもうちょっと。（ギャラリー）16さんでも、違うし。もう一人しゃべれる奴付けて。2人位しゃべれる人が付いてくれたらいいな、無理やけど。受けへんかったら終りやないですか。状況的には「もの派」とか、若林さんたち。（ヴェニスで日本人は）10年間ほとんど受けなかったから。

坂上：40年のヴェニス・ビエンナーレの記録（『ヴェネチア・ビエンナーレ 日本参加の40年』国際交流基金、1995年）を昨日見ていて、やっぱり、何て言うのかなあ、こう、前後含めてね、その40年っていうのは52年から92年、村岡さんと遠藤利克さん（1950-）までだったんだけど。

北山：それ見ましたよ。

坂上：何て言うのかな、北山さんの作品だけが「枠外」に行っている気がした。後の人の作品っていうのは、ある意味で、こう「形式」とか「様式」みたいな要素を大事にしているというか。この（様式の）中ですごい、かたちを作っているなって思うんだけど。北山さんのだけは「ガッ」と飛び出たような感じがする。それはもう前後含めてそう思った。

北山：あ、あと一つ、思い出したんだけど、「陣取り」っていうのがあって、思い出してきた！ 展示場所がね。彦坂が、「小回顧をやりたい」と。で、入口入ったところに壁があって、「そこからはじまる」ということやったわけ。彼の思い通りやから、ある意味で。谷さんも（そう対応してるし）。で、入ったところから、こう、（彦坂は）回るように並べたんですよ。で、（だけど観客は）入口入って、「パーッ」と右を見るわけ。そこが正面なわけよ。そこに僕、一番でかいやつをそこに（置いた）。あれをパーッと。そしたらみんなあれを見て「わー！」って（笑）。みんな「ウォーすごい！」って言って。「素晴らしい！」って言うあれやってん。それは良かったんですよ。それと川俣は、写真で、資料的な作品やってん。外側にインスタレーションしたんですよ。川俣の作品はパネルのでかいやつやったんやけど、「あれは資料やから俺等の作品と一緒に並べたくない」って言うた、彦坂。僕もそれに乗ったんだけどさあ（笑）。（だから川俣は）もう見えへん。この裏側にあるわ。で、僕と彦坂。一応斜めの場所やったんやけど、一番こっち側の右側のところに置いて（受けた）（笑）。そんなんありましたよ。

坂上：それは話し合うんですか。まず最初に。

北山：話し合うっていうよりも、「こうだから」って説得するわけ、彼は。彦坂。（で、僕は）「うん！ そうだそうだ！」って。これはメリットになるから「そうだ！」って言って（笑）。だからようけ壁取ったんですよ。だって。何点も並べたもん。

坂上：彦坂さんの的には自分の思い通りになったから。

北山：なった。

坂上：彼的には良かった。

北山：良かったけど。壁の面積が沢山取れたけれど、場所的には裏側になってしまった。パッと、入ったら右に目立った大きいのがあるから思わず見てしまう。足をそこに向かわせてしまう。ヴェニス会場は沢山のパビリオンがあるから、そんなに丁寧に人は見ない。

青木：パッと見た時の印象（の方が大事）。

北山：そう。もうそのグワーっと（大勢の人が）毎日来るもん。放ったらかしや。

坂上：売れたのは、40年の記録を見て本当によく分かった。本当に、枠外まで広がっている作品って、なかなか作れないですよ。やっぱりそういうキャリアもあって、教育も受けてたら、「様式」ってものを大事にするというか、「囚われざるを得ない」しね。ってのがあからね。

青木：要するに造形の様式が、今まである型の中に「関係ねえ」って感じで、北山の作品があったと、そういうことやね。

北山：もう一つね、僕の竹の線がグワーっと大きいじゃないですか。で、「あれ竹ですよ」って言うと（外国人は）

「そうかあ！」って見に来るわけね。で、僕の場合、日本の中で言うと、「竹と和紙」やから、すごく民芸的な、日本的なものがあるっていうのは、そういう想いの作家は見るんやけど、初めて見るから、『アート・イン・アメリカ』(Art in America) かな、イサム・ノグチ (Isamu Noguchi, 1904-1988) が提灯作ってるじゃない。「イサム・ノグチの様式ではあるけど、彼独自だ」っていう書き方をするわけ。向こうの書き方はそうなんですよ。

坂上：まず先を踏まえて。

北山：踏まえてね。歴史主義やから。向こうは。それはそんなに悪くはないわけ。そういう意味で。「だからどうなんだ」ってことで。

坂上：若林さんが駄目だったのは、ボイス (ヨーゼフ・ボイス Joseph Beuys, 1921-1986) の「後追い」と思われたから駄目だった。

北山：そうやね。

坂上：だけど (北山は) イサム・ノグチの系譜の作家であるけれども「新しい世界が見えるからいい」と。

北山：そうそうそう。それと素材的な。もう一つは、いろんな紙片があるでしょ。で、印象派のやつがタッチ画 (点描) であると。そういうなんも「近いな」と。「絵画的な様式の中にある」と。だから、向こう側の中で、ある程度浮世絵が向こうで認知されてるのは、自分たちの絵画の透視画法形式の一番主流の問題が浮世絵で表現されてるといって、評価されてるわけですよ。だから全く文化的に「切断されている」というか「繋がりが無かった」ら受けないわけ。分からないんですよ。「そっからどうなんだ」っていうね。それも言われましたよ。

坂上：北山さんとしては、俺は絶対、って。ちょっと話戻るけど、79年の時点で、それまでの自分は「勉強中」。79年に個展をした時から「自分は行く」っていうことから、79年を線引きして (展覧会歴を) 出しているって言うじゃないですか。79年の時点で、そこまでの想いをして「出した」ということは、「自分は行ける」という確信があったんですか？

北山：ありましたね。フォルム画廊 (大阪) に、グループ展に招待されて会場を見て。個展もあって。周りも見ただけど、「(自分の作品は) 完璧に周りとは違う作品だな」って思った。自分で見て。で、いいか悪いかわからんけど、周りとは全然違う。ものすごく傲慢な言い方かも知れないけど「富士山の雲の上にバーッと出た」という認識ありましたよ。

青木：そういう実感があった。

北山：実感があった。

坂上：「もの派」の頃から、突破したいけれども、ブレイクスルーしたいけど出来ないっていう時代が続いていたじゃないですか。そこで自分は「突破した」というような、感覚みたいなのが。

北山：ありました。

坂上：だからこそ個展もしたし。

北山：それが後、80年か81年の個展以後、招待が来るからね。

坂上：自分の中の確信が、どんどん人のリアクションで。

北山：展評は載らなかったけど、『ぴあ』とかね。あと、読売新聞の、あの、ここに中島（中島徳博、1948-2009）さんが書いたやつがある。それが最初やった。これがね。これが80年に書いてます。

（みんなで記事のスクラップファイルを見始める）

坂上：中原浩大（1961-）の時だって（最初に記事を書いたのは）中島徳博さんなんです。

北山：一緒にお寿司屋さんに行った。取材費があるからってごちそうになった。で、朝日新聞の吉村（吉村良夫、1939-）さんも鞆（ギャラリー）の個展で書くと言われてたけど、上司がオーケー出さなかったので載せませんでした。『美術手帖』の展評だけは載らなかったけど、徐々には来てるんですよ。

坂上：だけど平野（平野重光、1940-）さんのアンパン（記事）とか、（81年に書かれているけれど、内容は）全体の中の一部っていうか。

北山：そうやねえ。でもそれが載るっていうのが。今まで載らなかったし。

坂上：そっかそっか。で、中原佑介が来て。

北山：これはもう（読売新聞の）安黒（安黒正流、1937-）さんに「(記事に)書く」と。

坂上：中原佑介の方から「俺はもうここで(書くから)」と。

北山：安黒さんもまあ。で、これは（新聞の）年鑑に載ったのね。81年。北辻さんとね。

坂上：で、これが田中幸人（1937-2004）。

北山：そうそうそう。田中幸人さんも「これはすごい」って言って。村松のやつやね。これで、ドドっと出たわけ。これが針生さんでしょ。これがヴェニス・ビエンナーレのやつなんですよ。（これは）サーレか、ですよ。で、これが谷さんの。控え目なんよ、谷さんでも、ほら、周りに、ほら、ものすごい気遣いしはるし。

坂上：あ、これは200部かな、（北山さんが自分で作成してヴェニスに持参した）スライド。これは何でスライドにしたんですか。

北山：スライド、韓国と日本の紙の展覧会があって、その時スライドのカatalogがあったんですよ。「これ、いい」って思った。これは行けると思ったんですよ。

坂上：でも、高いし。

北山:でも写真屋さんと契約して「これだけでやってくれ」って言ったらやってくれたんだ。トータルでやった。5000枚くらいかな。

坂上:村松で展覧会をやった時は、彦坂さんも待ち構えて「作品、出せ出せ」っていう感じで。一緒に梱包を開けたわけじゃないけど。

北山:写真撮影の為だけやから、数点しか持って行ってない。自分の車で持って行ったんですよ。ワゴン車で。

坂上:その時に待ち構えて見る位。「北山善夫どんな奴」って構えて待ってたんですか。

北山:そうそうそう。構えて。(既に北山善夫の)研究会があったし。

坂上:(北山善夫はまだ東京には)上陸してないわけでしょう。

北山:上陸してないけれども、(個展は既に)決まってたでしょ。81年の暮れには決まったもん、ヴェニスが。村松の前に(ヴェニスは)決まってたからかも知れん。

坂上:でも、谷新がコミッショナーで。谷さんはどこで決めたんですか。北山善夫をヴェニスに選ぶ、っていうのに。

北山:あの時のコミッショナーは中原佑介やったんですよ。で、中原佑介は下りた。下りて、「戦後世代と言う事が主催者の考えであったので、全部戦後世代でやる」、っていうことで作家もコミッショナーも全部戦後世代。下りたから、谷さんは、中原さんに「お伺い」したわけです。だから中原佑介好みの人選になってしまった。1回目はそれで。2回目を(谷さんは)自分でやった。だから、川俣も中原佑介だし、彦坂もだし。そういうことがあんの。その時に僕が谷さんに直接聞いたのは、僕が、中原さんが言うには「10年に一遍の男だから」っていうので、一遍にオッケーということになって、というのを谷さんから聞いた。

坂上:「10年に一度の男だ」というキャッチフレーズを中原佑介は持って流布してた。

北山:僕には全く言わなかったですよ。ずっと生涯。あの、おだてたらあかん(笑)って言うてた。褒めた奴は全部落ちるって。褒めへん。けなすことはするけど。

坂上:北山さんの的には、有頂天になった。

北山:有頂天になるっていうか、ボン!と(飛び出て)来てこう(一躍スター)でしょう。(でももう既に)32(歳)やないですか。そんなでもないんですよ。それにヴェニスでは受けると思っていなかったけど受けた。この後もそうだけど。売れたけど。もっと売れると思ったわけ、僕。その状況、その流れやったら。だけどその5人の奴(ヴェニス注目作家五人選抜展)出来なかったし。その後、まあ、自分の主題っていうの、絵画で、それも持ってやり出したし。で、85-6年返はうまく行けたけど、やっぱし自分の感覚として作品の出来として、(竹の作品は)なかなかそれ以上行けないっていう、大きなやつとかやったけど。もう一つ、絵画の問題をやっている。それがやっぱし落ち着きありましたね。受けても「私の問題」があるわけやから。うん。

坂上:竹で、自分の感性でどんどんくっ付けてって。

北山：出来ますよね。作って行けばね。

坂上：肥大して行くことは出来るけど、どっかでそこに。

北山：肥大もあるけど、最初の頃の、あの、考えないで、考えないでというか、ものすごく考えないで、空間とか、緩やかだし、その後ね、作って行ったら、竹が折れたり破れたりとか気になるから、強くしたりするわけね。そしたらがっかりしてくんですよ。

キジ、キジですよ。今キジ鳴いてるの。

青木・坂上：え？

北山：バタバタしてんの、雄。見えますよ。見えないですよ。ずっといてんねん。あの、この村に。

坂上：(窓際に移動) あ、いたいた！ 顔が赤い。クジャクみたい。ボディが緑。あの石垣の、石の道の上。

北山・青木：本当だ、本当だ、いるいる。

坂上：キジ鍋？

北山：キジバトも旨いらしい。

坂上：すごいねえ。北山さん、キジ捕って食べたりとかしないんですか。

北山：しない。そんなことしませんよ。鳴いてるの見て楽しんでんの。でも、繁殖さしてみたい、キジバト。向こう側にな。

坂上：(話戻って) 自分の子供のね、素朴な絵の描き方をいいなあと思って、(竹を)置いてみる、みたいなのが出来なくなった？ ファーストインプレッションから…(新鮮な気持ち、初々しさを持って竹を置いて行くことが出来なくなった？)

北山：うーん。そうやろねえ。やっぱ思考が入って、作品を壊さなくしよう、とか強くしよう、とかって、違うことが入ってくるのね。ものを残そう、みたいなところがあるでしょう。

坂上：竹と紙ってもろいじゃないですか。

北山：最初、洋紙を貼ってたんですよ。和紙やったらあまりにも日本的やから。でも作品を運搬すると破れることがある。で、和紙貼ったら持つんですよ。丈夫やから。それで、強さってということで和紙を優先したわけ。だから概念的にそういう思い込みってのがあんなあと。

坂上：段々そういう大人の思考が入って来ちゃった。

北山：そうねえ。処女作と同じように。作品の処女作ってというのは、それまでの作品のインスピレーションっていいのか、ものすごく、ものの出会い、絵でもそうなんだけど、出来上がったものに対し、自分でまた考えるでしょう。そのことが無いと思うの。言うたら、処女作ってというのはそれまで貯め込んだやつやから、ドー

ンってね、火山みたいにバーンと出て行くもんであって。(けれども処女作以後は) それからは自分をなぞらないかんやん、自分を。自分のエピゴーネンに…次になるじゃないですか。(次の作品が) それより良かったらいいんやけど。そこに処女作の秘密があるんやないですか? 初々しさっていうかなあ。ものと自分の世界との出会いみたいなものが、すごい、初々しいと。初めてのもんやと思うねん。

坂上: ドキドキ感みたいなのが、

北山: かも分からんわね。

坂上: だんだん薄れちゃう。

北山: 薄れるやろね。

坂上: でも(構図の) バランスとしたら、良くなるよね。

北山: でもその、長期に、長編小説みたいに、短編じゃなくて、ずーっと作って行くっていうのは、その後のどういう具合に自分を認識するか、あるいはそこからどう差異が違うのかっていうことの積み重ねがあって、それがやっぱり自力やと思うわけ。本当はその方がいいんですよ。うん。そこが、と思うね。ある程度は作れると思うけどね。

坂上: 自分の竹の作品の作り方の限界みたいなのをそこに感じた。

北山: 僕の場合はね、(だんだん絵画の方に比重が) 大きくなって行って。(竹の) 作品の作り自体も固くなって行ったから。こう、ブラックホールみたいになって行ったし、意味付けっていうのかなあ、そういうことがあって。だからそれをある意味で言うと分かるみたいなのところを解放させて行くという作品がやはり「いい」と思うし、それは処女作の作品の中にもみんなの作品の中にもあると思うんですけども。だから、(立体、竹の作品は) 見えることに対する、在ることの存在の強さはあるんだけど、まどろっこしくなる。ダイレクトに目と作品とが繋がりたい。見て、ブレイン、頭に広がるものの方を、好むようになんねん。で、他の立体作品を見ても、ものすごい物性が見えるんですよ。

坂上: それはもう三次元の限界です…。

北山: そうやろね。

坂上: 作品の作りとか言うんじゃないかって。そりゃ二次元のイリュージョン…。青木さんは彫刻の出身で、私は平面、油と日本画なんですけど、そこでいつも交わらない時があるんです、考え方が。彫刻の人は「三次元だから楽しい、三次元だからこそいろんなもっと面白い表現が出来る」っていうけど、我々は、三次元っていうのはばかばかしい面がある(どこかで茶番な感じが否めない、の意)。

北山: ええっと…それ考えたのね。キーファー(アンゼルム・キーファー Anselm Kiefer, 1945-)の作品がね、あって、それ、彼は僕、イギリスもアメリカも見たんですよ、ギャラリーでね。ほんで、あそこ、イギリスの何やったかな、アンソニー・ドフェイ・ギャラリー(Anthony d' Offay Gallery, London)、その時に、こう、絵があるんですけど、キャンバスの上に戦艦が乗っかってんねん、鉛で出来た、大きな作品もあったけど、ものすごい「物性」っていうか「生」の「物性」に対して…それ平面なんですよ、巨大ですよ、どっから作品

を入れたのかと思う位、そんなんだけど、やっぱり物の存在性に依存してるなあと考えたわけ、彼は、物（ブツ）に対して依存してるなと思った。絵画は物質じゃないと僕は思った。

坂上：そう。三次元の方はそれが逆にあり過ぎて、何か、入り込めないの。

北山：だからね、僕が最初に立体の竹の作品はパネル張りのところから、物に乗せて、ある存在の強さ、ものがある、確か、はあるんですよ。僕はそれを再現しているけれども物によってです。今の絵画シリーズは、物性を抜いてしまうわけですよ（粘土で作ったかたちを平面に描いて再現することは、物性を抜くということ、の意）。空（から）にしてしまうやんか。（絵と違って立体は）虚像じゃないわけ。物（ブツ）があんねん。それはね、「もの派」とか彫刻のブームがあったのね、その時にはね、多分その様な作品って、時代のある意味のイデオロギーっていうのかな、そのことが流通してるからみんなその視線で見ている、絵画を追いやってみたいところがあるけど。それをずーっと続けてしまった時に、ものすごいキーファーの作品で、僕は、その「物性」っていうか、絵画と立体と（差を感じた）。ただジャコメッティはちゃう（違う）わけですよ。そこで、一応解決したことは、僕の方にもかかってくるから、よりまどろっこしい。取り繕うっていうか。そこに依存している自分があって、それは作品の本質じゃなくて、ものに依存しているわけであって。だからキーファーの作品でも、初期のね、ルイジアナで見たけど、畑のね、写真の上にもうす塗りでふぁーっと描いたやつがあった。そちらの初期の方が良かったですよ。ものすごいイメージが膨らむわけ。だけど、鉛のやつで立ち止まっちゃうねん。正面に立ち止まっちゃうんですよ。

坂上：所詮「もの」っていう…。

北山：絵画は「もの」ではなく虚空である。彼はそこに依存してるし、これは絵画じゃないと思うわけ。絵画の装置としては全くイリュージョンの世界、イリュージョンを最大に発揮させることが絵画だと思うわけ。そこに結論は至んねん。

坂上：うん、芸術自体がそうなんだし。

北山：そうなんです。脳のね、頭の方が大きいんちゃうかと。

青木：うーん。昨日言ってた思考とか哲学とかに繋がって行くところだよ。

北山：そうやねん。だからライブ（ヴォルフガング・ライブ Wolfgang Laib, 1950-）でも、花粉のね、こう…撒く、床の上に。あれはある意味で絵画的なあれで、ブツでもあるんですけど、科学的に、現象的にあれは「花粉で」っていうことも含めて、そこで立ち止まらないじゃないですか。分かる、っていうことで、感覚、視覚的なものだし、感覚的なものだし、そういうものを総動員さそうとする、ものすごい感覚を総動員させる、宇宙みたいなね、タレル（ジェームズ・タレル James Turrell, 1943-）の上見る、空見るみたいにした、あのすごいもんがあるわけ。考えをやめさそうみたいな位の力がある。

青木：すごくあれ、彼の作品だけど、空間を意識させますよね、ライブは。床に花粉を撒くだけだけど、この空間をすごく意識させるっていう。

北山：だから舟のね、蜜蝋（の作品）とか全然おもしろい、僕。

坂上：ちょっと話違うけど、村岡さんが年取って来て、自分で作品作れなくなるじゃないですか、ああいう鉄

の彫刻。年取って来てもう鉄作れないんだから、「もう絵を描いたら」、って（こちらは）言うんですよ。絵の方が村岡さんの考え方みたいなのを、今の村岡さんの考え方を映し込めるから。と言っても、「絶対立体じゃないと嫌だ、絶対鉄じゃないと嫌だ」って言う。「でもそれってウソの世界じゃないの」って言うと、「だけど、三次元であるからこそ、針の穴より小さいあり方だけれども、そこで何か自分は、二次元の世界に拮抗出来るようなブレイクスルーの仕方をしたいんだ」ってこの間、言ってて。未だに何かそれが、私の中で解決出来なくて。

北山：榎忠（1944-）ともね、この前しゃべったんですよ、あの展覧会（「榎忠展 美術館を野生化する」兵庫県立美術館、2011年）が終わってからね。で、榎忠、僕の作品見に来て、すごい彼との…去年の展覧会ですけど、ものすごい近いものを持ってること（僕も感じたし）、彼もそう思ってるわけ。で、だけど、そういう、（彼の作品は）鉄を流したりっていうのがあるじゃないですか。で、聞いたら、もう、人が切断されるような、事故が起こって肉が切れ、血が噴き出すような、それぐらいのこの体験が（彼には）あるわけ。そのことが、作り手の経験としてある。ただ僕ら見るだけじゃない？ その経験がない、ただ見るだけじゃん。だけど作り手はその体験に基づいたそのものだと思ってるわけ。そこに込められたものが（彼には）あって。

坂上：（けれども込められた意味が）見えない。

北山：それが、そのことから抜けられないの。ほんで、パーってやるんやけど、まあ、面白いんだけど、そのことが無いわけやから、うーん…って思うわけやな。

坂上：本当にそう。鉄のかたまりがボンッと。

北山：流しただけやないかって。で、あの重さと、あの溶鉱炉っていうか、ただのああいう…見え方はいいんだけど、うーん…やっぱり限界を感じるんですよ。僕、それを絵で表したいなと思って。虚像で表したいなと思いますね。そっから、こう、見る人が、もっと増殖っていうか、もっとイメージ豊かにさすことが…

青木：今の話を聞いていて、今の北山さんは立体的なものを作る、写真も使う、インスタレーションも使う、空間っていうか。それと今みたいに、8ヶ月に1枚（しか出来ない）という描写の方へ行くっていう…この距離と。あとはその北山さんの中で二つの仕事に対する自分との関係性が、共通なものを強く感じているのか。それとも全く違った自分っていう風なのを意識するのか。どっちかなあと思って。

北山：あの…今言ったあれで、絵画の方が主にやってて、つまり2000年の時に豊田に入れた（豊田市美術館で展示をしてその後に収蔵した作品）、あの「歴史」っていうか「この世界はどうして出来たのか」、「どうなってるのか」、その歴史を辿る、一応宇宙が出来るところから出発して社会的なものとか歴史的なものとか、一応やれた、と。やれたから、あの妻有の作品（2000年、竹のインスタレーション）は出来ると思ったんですよ。そういう世界観を持った僕は、それは出来て当然だと思った。それは、インスタレーションはもう少し物（ブツ）的なものじゃなくて、全体の関係性があるわけ。その場の歴史もあるし、建物もあるし。この世界もあるし。地域の歴史もあるし。死にかかっているわけだし。そういうことが全部あると。だからブツだけじゃなくて空気感とか、存在感、みんなが知っていることの中に僕が立ち会えるっていう、関わるといって、これは絵画のイリュージョンそのことだけではなくて、もっと違う世界があって、そこでは可能性を、面白さを見つけました。だから何回も作品をやれないと思った。こう、壁とか見ても、イリュージョンを見るようにして僕は見て行っただですよ。自分は勝手に、その、この100年位の間に、どんな周りに生活があったのかなって。想像したわけ。そしたらその想像したことを出したいと思ったのね。自分の或る程度能力がある限り、付け足して回ったり。

坂上：記憶みたいな。

北山：そうそう。記憶の再生を。僕が初めて見たそのことを出現させたいと思ったわけ。それは僕、最初に、ドローイングして、手前にこうきたり、鉄に見えたり、木に見えたりっていう、その感性やね。その自分の中にある思考体系っていうか、世界観がそこに立ち現れるわけ。瞬間的に。そのことと全く一緒なんですよ。それは僕のイリュージョンなんですよ。

坂上：ものを見せるんじゃないかって、目に見えないものを感じてもらうための装置みたいな。

北山：現に僕はそう思ったという、僕の中にある世界観と、その前にある世界観がぶつかり合って、どう考えたのかということを出出するのが僕の仕事や、と思うわけ。それは絵画で出そうが、もので出そうが、或る程度「ものに委託」しないとあかんわけですよ。

坂上：でも、見るお客さんは、北山さん（の作品を）キーワードみたいな感じで、それを通すことによって（お客さん自身の記憶も繋げて行く）。

北山：もちろんそうです。だから作家なんです。総合的に出せるから。総合的にやって、一つで言えない、一つで言えないから複合的に出せる、っていうことは大きいですね、インスタレーションの場合。

坂上：絵もそうだよ。私、よく絵の前で全然関係ないこと考えるのが好き。やっぱり何か絵にはそういうこととさせてくれる力があるから好きなんだけど。でもそれ、360度そういうところに身を置くっていうのは、絵も、もちろん絵も360度、ロスコの宗教画の教会じゃないけどああいう遣り方したら出来るかも知れないけど。ああ、そういう意味でインスタレーションにはそういう可能性を感じますね。

北山：そうやねえ。だから絵画でもやっぱり、一応ね、ディスプレイあると思うんです。インスタレーションはあると思うんです。隣と隣との関係でね、作品変わりますよ。場所によっても完璧に変わりますよ。美術館の中でも展示方法がいろんな方法でされるっていうのは、関係性で変わると思う。

坂上：微妙な位置で。

北山：そうそう。

青木：もう一つは、（北山さんの）インスタレーションの場合は、ある意味で抽象性でしょう。具体的なものだけど、いわゆる、こう、人体のフォルムとか、形態とか、絵画の中に出て来るようなものはほとんど無いですよ。インスタレーションの竹と紙とか…北山さんの作品の中に。で、紙に描く時って、やっぱり、見る人が、人だとか、具体的なものや形と言われている、その多くはモノクロームで。そこの時の、いわゆる人体とか、今度の展覧会では顔と生と死の、それがバツと見ると。具体的な人体っていうのがそこにはあるけれども、インスタレーションには無い、と。そこの距離感っていうか、それはどういう風に捉えているんですかね。

北山：インスタレーションの場合は生活っていうか、社会的な現場だと思うんです。そこでは見る人自体が人だし、ものがあるけど、人の息づきの現場なんだけど、生と死っていうのもそこに持ち込んで来てるし、新聞の死亡記事とかっていうのは、その直接の社会の現象を書いているのね。これみたいに人体的には書かないけど、ある程度絵の方が抽象的なんです、こっちの方が。一応人体の絡みとかそういう抽象性、そういうものの中で、ある抽出、ある抽象性を言葉と同じように引き出しているんです。図説を作っているんです、僕

の中で。だから、彼方の世界のこととも言えるわけですよ。過去のこととも言えるわけだし。顔なんかはかなりこう、ガガッと作っているから、ほんまに社会的なものも混ざっているけれども、ちょっと違う絵画的なね、そういうなものもあるんですよね。でもそれは顔という認識があって、顔はやっぱり僕らの中でも感覚器官が集中してるわけですよ、認識し易い。実際に網膜脳ってというのがあって、子供が初めて親を見た時に、それは「私の世話する直接の親だ」っていうのを、動物でもそうらしいけど、認識する、その器官があるらしいのですね。それはもう備わっているものであるというのは、作ってきてから分かったんですけど。人体ではまだね、抽象的なんです。このへん（手足）やと分からへんわけ。でも顔は、もう目描いたら分かるわけ。目は眼差しだから。相手の目を見てしゃべるじゃないですか。だからもう、人は目をすごく大きな生き方っていうか、時間をかけて目を見てると、人間は人間の顔に特別の経験の重さがへばり付いている。

坂上：木目とかでも顔に見えるとかありますよね。

青木：僕なんかそれに引っかかっちゃってて、あらゆるところで人体とか特に顔…。

北山：（そこにあるYの）木なんて見ると人体やと思いますよ。手が出てるし、股があるし。

坂上：えっ？ そのY…。

北山：木を見てみなさい。股割れの逆向きで。一旦見たら見えちゃう。

坂上：えー、私それは見えないよ。

北山：逆さま向いてると。あの枝もこう足開いて向こうに行ってる。

坂上：え…考え過ぎだよ。

北山：5つの枝が、手足出たら人体やと思うよ。

坂上：昔の絵で、象徴的にわざと二股に分かれた。

北山：そうそうそう。これそうですよ。これ、トルソ（実際は薪）。

青木：まさにあそこですよ。

北山：あそこですよ。ものすごく似てんねん。なかなか燃やせへんねん。

3人：爆笑

青木：いつも家で飯食う時、向かいに、李さんがくれた、これくらいの紙に、セザンヌを僕は…ちょっと描いたって意識しちゃうんだけど、木炭紙に木炭でザザザって描いたドローイングが掛かってるんですよ。その中に、5つ位顔が見えるんですよ。それいつか写真に撮って見せてやろうと思って。

坂上：でも李さんにしてみたら不本意ですよ。ものとして見ないといけないのに、そこに顔が出たら、「もの派」としては失格よね。

青木：でもねえ、その逆にジャコモッティっていうのは、僕のひとつの重要なポイントなんだけど、今、僕の中ではジャコモッティとゴッホがピッとひとつになってるんですね。それはジャコモッティのあのディエゴ、豊田（市美術館）にも1つありますけど。あれはディエゴという弟の胸像、具体的な具象彫刻と、言い方によっては、でも実はそれは具象彫刻じゃなくて（ディエゴのかたちは）単なる要素なんだな、と思ったんですよ。彼にとって一番基になっているのは、「粘土の山の在り様」だというのが、僕には一番うまく収まったんですよ。それは、ディエゴのかたちをちょっと取り込んでいるだけで、ディエゴを作っているんじゃない。ディエゴをちょっと借りてるだけ、という粘土の山の存在。というのが一番収まりがいいんですよ。それはねえ、何でそう（考えるように）なったかという、僕が持ってるジャコモッティの資料を調べただけでも、ディエゴ、30体くらい作ってるんですよ。普通は何回も何回も同じ人の肖像を作らないですよ。というディエゴとアネットが2人いれば充分胸像が出来ちゃう。っていうのはディエゴを使って何かをやろうとしたのかと思うんだよね。それからジャコモッティがすごくうまく（自分の中に）収まって行くようになったんだけど。あと1つ。これは20年以上前に僕が買ったフランスから出てるゴッホの画集があって、それを久し振りに、じっくり見たら、ゴッホは売れなかった絵描きだって言われながら、同じ構図の絵が、多い時は6点位描いてるんですよ。例えば（アルルの）ゴッホのベッドルームね、あれは3点ある。アルルの女達も2、3点ずつ描いてる。あとは麦畑の風景も4点くらい描いているし。サンレミの病院の庭や大きなプラタナスの絵も全く同じ構図で複数描いている。木の枝振りとか歩く人の姿勢とか全く同じ。何で同じものを複数描いたんだろうっていう、これがまあジャコモッティのディエゴと重なったんです。すると何かゴッホが具象的な印象派の風景とか人物とか描いたんじゃない、もっと現代的な、ゴッホの絵画に対する思考が、現代に近いもの、あの時彼は（そういう思考を）持ってたな、と思った。でも何で同じ場所ばかり。売れもしないのに。春の風景描いて、また秋に描きに行くなら分かるけど、そのリズムが、全然そういうもんじゃなくて描いているんですよ。ねえ。

北山：まあ、サルトルの存在があって、ジャコモッティの矢内原さんのやつですけど、「鼻の先が描けたらいい」と言うてるんですよ。その1点が描けたら前後の奥行きは全部描ける。それはこのことがあるためには、全体が絶対あるわけだから、そのことは、その山の上があれば、その上を描くということは全部を描くと同じ位。言葉上は、言うたわけ。もう点のところまで。「点さえ描けない」という言葉がそこに出てくんねん。だからもう全部否定で。肖像描いててもバサッと顔を削る。兵庫のやつ（『ジャコモッティと矢内原伊作アルベルト・ジャコモッティ』神奈川立近代美術館、川村記念美術館、兵庫県立美術館巡回、2006年）見たら、だんだん顔がちっさくなって行くね。だんだん。骸骨かなと思った。顔の奥行きは死まで描いているんやな、と思った。この前見て思った。それまでは思わなかったんですよ。だから時間差。ある。あと一つ「遠くに行く」。小さな彫刻は、一点が描けたら、と言うものと同じように、ジャコモッティの手と連動する一握りの粘土が実在させるものとして、また、視点と空間と量の集中として小さな像になった。小さな像に絞り込むことで確かな存在になる。

青木：ジャコモッティは、ディエゴの、それは一番彫刻で端的に現れるけれど、やっぱり絵画の中でやっつることと同じ。彼は非常にテクニックを持っている人で。僕はいつも思うことがあるんだけど、例えば彼の見せ方っていうのは、例えば、これは、ライターって何って言ったら、普通「これがライターです」と（分かり易く全体を）見せる。ところが「ライターって何？」って言うと、「これや」という見せ方（ライターの先端を目に近づける）をするというのがあるんですね。彫刻の中に。つまりディエゴの像で言うと、こういう面の胸を作ったら、顔はこう見せようと。それで幅持たせないで、鼻の先から、耳の真ん前までを非常に薄いだけで距離を出させる。これはちょっと視覚的にすごく独特のものがあって。それを見事にジャコモッティは分かかって、やっつてるのね。絵画の奥行きと、彫刻の距離っていうのを。うまく彫刻の中でやっつてるなって。絵画の中ではそれやっつてますよね。昨日、僕が「60年代以降は」、って言ったのは、60年代になると、それを丹念にやっつてないんですよ。ところが50年代は、室内のお母さん描いたり、アネットや赤いシャツのディエ

ゴを描いたものを見ると距離っていうものを常に（しっかり意識している）。ま、そう。少し話がはずれちゃったけど。

北山：最初ね、僕の絵、絵の場合、ヴェニスから帰って来て、ドローイングやるのね。でもね、本当に2000とか3000（枚）位、描いたんですよ。

坂上：それは何で描いたんですか。鉛筆？

北山：鉛筆で。あるいはペンも混ざってたんですよ。スケッチブックでね。それ見て、自分の中にある、どれだけの図像を持っているかというのを、吐き出したわけ。で、その中から、大きな作品になるようなものを探したわけ。それがたまたま粘土で作ったやつ、再現のね、やつやったんだけど。絵画は今まで膨大な数が描かれているけど、その絵画たちは、拒否するんですよ。（その頃は）ニューペインティングがあったけれど絶対マネしないと。でさ、自分の絵を描かなければ。画面というのは描けば絵画なんですけども、それは全部僕にとっては「拒否」の画面なわけです。何を描いたらいいのか分からないわけ。絵画やめてんだから。で、そこで真ん中にちょこっとしか描けないわけ。背景は拒否の現場なんやから。

青木：最初にポツと。あれはその頃。噴火したやつとか。

坂上：その前に2、3000のものを描いてる。

北山：そうそう。だからドローイングは今でもやってるんですよ。ほんまのドローイング。まだ描いてるし。だけどドローイングと絵画、本画は全然違うのね。違いますよ。そんなたやすいもんじゃない。

坂上：絵を、オーストリアの作家を見て、ドローイングをやらなくちゃ、と何となく思うじゃないですか。その頃、竹の発注ってすごかったんですよね。

北山：そっちがあったからギャラリーは、上田さんも来たし、村松さんも来たし。個展やろうかとは言わなかった。上田さんは「これは画面、紙を売るのか、絵を売るのか、どっちや」言わはって。値段付けられへん。あれ。

坂上：号いくらとはねえ。

北山：そうやあ。背景にうす塗りも何もしてないじゃないですか。うす塗りも嫌やし、オールオーバーのものもやりたくなかったんだけど、宇宙図描いた時は、オールオーバーになったけれど。だから「地と図」っていうのはあって。地を拒否してるから。それは絵画の問題で。だから図だけ描いてるわけやね。図だけ、だから意味するものだけなんや。だけど絵画という伝統的に、歴史的にもものすごくある構築されたそのものに対して答えは出えへんけど、一応画面は拒否の現場だった。で、だんだん10年かかって「歴史は死者が作った」っていうのが全面的にもう、6回位発表してるんですよ。いつも完成、完成っていうか、ここまでなんですよ。余白との関係の中で。そのバランスはあるんやけど。やっぱし、うーん、見ているとまだ駄目だな、って。っていうので最後に全面描くねん。やっと絵画の領域まで行っだし、藤田嗣治（1886-1968）のアツ島虐殺の（絵）（《アツ島玉砕》1943年、東京国立近代美術館蔵）を見て。「あれは見ないかん」と。あの絵見た時、やっぱし印刷でももう一つ分からへんかったけど、完璧に虐殺してるわけね、イギリス人を。それはすごく分かったし。でも絵はすごいいいですね、それを抜けて。善悪のけて。彼はのめり込んだと思う。あれはすごい、絵としては。でもあれ描いたら「日本にいらんな」とは思った。あれに対する僕は批判も描いたんですよ。絵で。それを踏まえて描いてます。もう一つは3.11とか9.11とか、オウムとか、ずっと事件を描

いてたから、世界で、歴史上の起こっていた事件を描こうと思って描いてきたから。そういう意味で自分のこれからの死ってというのは、最大のそのものだと思ってる。

坂上：藤田のアツ島をこれだと思ったのは、何か前に誰かが言ってたことだけど、なかなか、自我というものに、物事にとらわれて自分たちは（そこから解放された作品は）作れないけど、正にあれを越えた事件で藤田はあれを描いたと。

北山：思うね。画家の「鬼」が出た。

坂上：そう。で、それを私はどこかで否定して「そういうの嫌だなあ」って言うのと、でもそうなんだろうなっていうので。北山さんがあの絵を見て感じたと。

北山：実物見てそう感じましたね。それまではもう一つ分からへんかった。何故この人は、あの人を追いやるまでに描かれているのか？ っていうこともあるしね。でも、やっぱり本物見ないとあかんね。絶対に。もう彼の心の中も分かったわ。で、作家としては、描くのも分からんことはないね。うん。

坂上：赤ちゃんの線みたいにしたっていう、気持ちとも重なるのかな。

北山：無垢の線みたいのね。その。それよりも人間の中の悪魔や。人を殺せる悪魔性と、人をいたわる善、天使のようなものも持ってるんですよ。それでなかったら殺せんし、ある勢いの中で出来るわけ。みんな出来てんのや。その時には、道德観はもうズボーっと落とせる位出来るんですよ。命令されたとか言うけど。でも個人がやるんじゃない、あれ。

青木：個人の人間の中に、僕らはそれが見えないようにつくられているけど、お互いにこうやって3人いても。（お互いに）心の中にあるものが見えたら。

北山：追い詰められた時に、生き残りをかけて、人を殺せるかも分からんね。

青木：お互いに見えてしまったら、多分生きていけないね。ちゃんとそれが分かっているからいいけど。

北山：自分に対してモラルとかそういうもの、今はやっぱり事件とかあって、そのことをやっぱり作家は人間として引き受けんといかん時代やと思うわけ。描くとか描かんとか、そういう表現するってことはそれくらい公になって行くし、一人一人の責任に掛かってくると思うわけ。昔はある意味で徴兵とか、あれで、ごまかせたんですよ。個人じゃなくてさ、お国の強さに対して言えたんだけど。今は人権って問題出てるじゃん。アメリカが「人権」って言うんだったら、何故兵隊にさして戦争さして行くんか、と。人を何故殺すことを命令するんか、ってことは通らへんじゃないですか。人権って言う度に。イラクのあれとか言うてるけど、ものすごい矛盾してますよ。整合性がない。そう思いますよ。ものすごい情報がグローバルになってきてみんな発表されて行く中で量的には薄まるけども、作家はやっぱり藤田のことがそれだけ書かれるってことは、全部が認識しないと。責任を持って表現ということ、広まるか広まらんかは分からんけど、ある良心の問題やと思うんですけど。つまり悪魔もいるんだけど愛もあるんですよ。

青木：両面備えてますよね。

北山：そうそうそう。

青木：それもやっぱり生活してて感じるけど、何か反社会的な、特に欲望に類することね、例えば週刊誌とか新聞記事見ると、わんわん書き立てるわけ。特に男と女のこと。ところが、みんな秘めてる。それを書いた奴も。で、その場から振り向いた時にはそいつも同じって言うそのところがね。

北山：だからそれが受けるんやろうね。スキャンダル。

青木：社会性と反社会性そのことが一番。

北山：他人（ひと）のことはおもしろいんですよ。

青木：ところが自分だってもっと劣悪なものを備えながらも、他人（ひと）が持ってるものは面白い。

北山：スーザン・ソントグ（Susan Sontag, 1933-2004）がね、人の痛みを知れ、って最後の本で出たじゃないですか。（『他者の苦痛へのまなざし』みすず書房、2003年）そういうことがものすごい難しい、言葉上で、ボランティアとか寄付とかってあるけど、やっぱり自分を大事にしながらちょっとすることで心の痛みを減らすとしてる。それでいいと思うの、自分のできる範囲の中で。みんな何か政治的な中で生きてるし。

青木：本当に、人間は、両方備え持ってる生き物。それが他者の問題になった時と自己の問題になった時と全く違う。

北山：自分は善人や、と思ってる人が多いからね。

青木：それが本当に難しいところですよ。

坂上：そういうことって前から思ってたか。藤田の絵を見たいとか。そういう。

北山：ずっと書かれてたし。それは問題作やもんね。日本の絵画としては。そして社会的なこととしては戦争の問題も描いたけども。

坂上：私、見たのって4、5年前でしたけど。

北山：そうだよ。国立近美で。京都にも来ましたよ。東近美がアメリカから永久貸与で。戦争画は。部分的に公開されてるわけ。部分的に。全部の展覧会はまだでけへんねん。それはやりたいって人ものすごい多いんですよ。

坂上：何回か出てるんですかね。

北山：何回か出てる。リクエスト多いから。僕は藤田嗣治展（「生誕120年 藤田嗣治展 パリを魅了した異邦人」東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、広島県立美術館巡回、2006年）で見た。死体の山っていうのかな、かなり大きめでイギリス兵を銃剣でズドンと刺してる。

坂上：あそこで藤田は射精した（比喩）ってことだよな。嫌だよな。快感。自我を越えてワーっていう、ウォーって。だからすごい。誰が言ったのか忘れてたけど、人間ってなかなか自我越えられないじゃないですか、作家もね。

藤田の正にあれが自我を越えた作品だ、あれはすごい、そういう言い方が。そこで「自我越えたくないわ」っていう自分もいて、何とも言えないもやもや気分。

北山: そうやんな。あの絵で。そうだね。だから男はあれやねん (笑)。あと室内のやつとか描いてますけど。だから従軍画家として指定されて描いているけど、そういうものを描かない人もいたわけ。兵庫の、ロートレックに似た、綺麗な絵を描く人、うまい人、あの人、絵を描かなかった、のどかな風景を描いた (注: 小磯良平、1903-1998)。嫌やったらしい、それは。(藤田は) 彼はフランスに行っていたから、何とか指定されたかったから、手柄立てようと思ったんちゃう? そういうなんはあると思うで。日本人だっていう。それぐらいリアリティがあるんですよ、あれは。

坂上: 北山さんの中で、死体みたいなのがモチーフに上がり出したのって、何か切っ掛けがあるんですか。もともと病弱でね、死と近い距離にいたっていうのがあるかも知れないけど、具体的にそれが作品の中で意識して…。

北山: キリストの磔刑図は人に殺された死体の絵だし、釈迦は 80 何歳で眠るが如く往生したと、それは自然死ですよ。その二つの死があるっていうそういうことが本を読み解く中で、分かってきて。そこから大きいですね。死を問題にするってのは。もう一つは、神っていうか宗教ってのがありますが、これだけ科学が発達しても、明日、未来っていうことに対しては、過去はみんな分かる、分かったことでしょ、だけど明日っていう未来は誰も分からないわけ、どうということかって誰も分からないわけ。とても不安なんです。未来は。若者で前途揚々な人はいいんだけど、だけど死ぬかも知れない不安はあるけど、でも僕らはどうしてどんな風にして死ぬののかなっていう、ものすごくリアリティのある死のイメージを持ちながら、もう近づいているっていうの、あるじゃないですか。そういうことで、生きてる時に死っていう事は離れられない。不安の材料でもあるし、未来なんです。開かれてるかどうかは分からんけども。でも、この 1 月 1 日思ったけど、もともと「生きる」って言葉と「死ぬ」って言葉は「もともと、一つの言葉やったんちゃうかな」って気がしたんですね。分けた理由、二元論にしたっていうのは、その後の世界で、動物なんかはもう全く一緒だと思えますね。

青木: それは僕もそう思います。生と死っていうのは。もう一つ自分が思考しているのと別の次元から見たら、それは一つと違うか、みたいな。気はします。時々。年取って来るとそうなるんじゃないかな。

北山: せやね。輪廻、生まれ変わるっていう希望ってのも嘘なんじゃないか? 死っていうのを納得させる。要するに実際に病、老になって病を得て死んで行くわけやけど、この間バタイユの本を読んだら、死んだらウジ虫が来る、肉が溶けて流れてウジの虫の山となるって一気に書かれてる。そこまで西洋人っていうのは書くんだけあって。死のそれ以後までまざまざと思った時、まあ、かなりおぞましい感じがするけど、そこまでの認識に至らなかった世界の狭さを感じたんやけど、僕は。そこまで思う、思考はすごいなと思います。

青木: やっぱ死のことはいつも思う。年取ればいつも思う。決定的なのは、これは昔から思ってたんだけど、死、と一言で言うんだけど、決定的に違うのは、我々、個々が、こう、視覚的に見る死っていうのは他者なんです。ところが他者の死と自己の死っていうのは決定的に違って、自己の死だけは自分で認識出来ないし、見ることもできない。この距離感。いつも父親が亡くなった、母親が亡くなったって、それは見てるんだけど、でも自分の死っていうのは。そこが非常に…。

北山: 非常に分からんこと。でね、僕は、自分の、死にかけてることが多いから。ずっと自分の死ばかり考えてたわけ。この頃、周りの人が死ぬから、やっと他者の死を想うようになった。自分の死ばかりし思ってん

ねん。で、あ、これは広がり出たなあって思ったのよ。死に対する広がりが出たなあと。他者がほんまに死んでるってことを認識しなかった、考えようもなく、そういう意味ではザーっと本読んで、そうなんだけど、この身近な死っていうのは本当に、身近なほんまに他者や。それこそほんまに他者なんや。抽象的な死やない。

青木：具体的には他者の死しかないんですよ。自分の死だけは思考でしかなくて、あ、これが死か、って言う風に自分の死を捉えることは出来ない。

北山：いや、前の日に「死ぬかも知れない」って寝たことがあるから。その時は、死んでも、苦しいことの解放だなあと思った。楽だなと。

坂上：死ぬ時ってみんな楽になって死んで行くんですよ。

北山：多分ね。

青木：そうらしいね。

坂上：だから、何か、お告げが来る様な気がして。

北山：多分。そう思うんですよ。だけど、この世界がね、無くなっちゃうかと思うと、その断絶感、喪失感之余りに大きいんですよ、自分の中で。自分の死を考える時。だけど他者の場合は、自分はこの世界にまだ生きてるけど、彼はこの世界にはいないんだなあと。でも彼から見たら「死後の世界を生きてるな」と思った。「死後の世界」を生きてる。それ、まだ解決してない。まだそのイメージは無いから、なんですけど。うん。ま、その連続で死ぬんだと思うんですよ。で、これはやっぱりね、ものすごい大きい問題で、これは大事件なんや。もう毎日思う位の、死、想いますよ。僕にとってはいつもあるのね。

青木：そしてやっぱりさっきの、生き物の話とか木の話とかに共通するんだけど、やっぱり死というのは恐怖を持たせますよね。これも、死が楽で、ま、楽かも知れない、でも人間に死っていう恐怖感を持たせるというのも、何かの働きでそうさせてると思う。

北山：そうやと思う。頑張ってる生きろということやと思う。

青木：そうじゃないと、すぐもう、ちょっと苦しかったら「はい、死ぬ」って感じで。命を繋いで行くっていう為にはね、恐怖感を与えないといけないという風にセットされてるような気がします。

北山：絶対そう。生の打力っていうのかなあ。パワーっていうのは強いんですよ。最後まで、ためらい傷とかあるじゃないですか。

青木：だからね、その、その辺のね、あまりにも見事過ぎてね、作られ方が。死を怖がるようにちゃんと作られてる、生きろということ。

坂上：この辺の動物とかも死を恐れて生きてるんですか。カメ（虫）とか。

北山：絶えず、敵、警戒してやってるからあると思うし、動物は、じゃれ合う時は噛み方が軽いけど、攻撃する時は、ほんまにでしょ。殺す位まで。殺すところまでで相手が逃げたら離すよね。

青木：そうそう。殺してしまうことは滅多に無いけど。

北山：殺してしまう時もあるけど。それは加減や。だからまあ、ルーベンスが描いた昔の戦争は遊びや、って。こころでやめとこか、とか、こころで休憩しようとか。今は無くなって来てる。

坂上：私たち、戦争したら最後だもん。

北山：でも戦争起こってますやん。

青木：戦争と、インベッド（注：2004年、青木が企画した展覧会『イン・ベッド』豊田市美術館）というのを考えたんだけど、もし戦うということが人類に無くなったら、あるいは、レイプが無くなったら、人類、生存出来るかなというのが一面にあるんですよ。何処見ても戦いが無い。となった時に…。

坂上：それは無いですよ。闘争の倫理ってのがある。

北山：うん。それはね、それは、もう僕はもっと人間は愚かやと思ってるの。「自然の美」と言った時に、自然は完全なるもの、っていうそれは、ギリシャ以来理想としてるんですよ。で、人間の場合は自然じゃないわけ。原罪と同じように、僕らは、考えるっていう知恵の実を持ってしまったけど、パーフェクトな知恵の実じゃないんですよ。ちよろっとなわけ。もうその思考自体はめっちゃくちゃなわけ。で、あらゆるものが考えるわけやから、これはもう多くてしょうがないわけよ、摩擦が。

青木：その摩擦を、せめぎあうような、戦うことも、ひょっとして。それは生きるものの何か。

坂上：勝ちたいと思うもん。走ったって隣の人より早く走りたい。

青木：それは僕が、その時思ったのは、21世紀、っていうのは、そこにどんな知恵を、本当に戦争して殺し合うわけじゃないけど、それに近い何かを、獲得する知恵を人間は生み出せるのかなあ、と。それで僕は一番最初にイメージするのは、サッカーなんですよ。あれ戦争の代行。戦いの代行ですよ。これは一つの知恵だと。戦争しちゃうことはこれはいけない。だけど、でも何かせめぎあって行く一つの力を持ち続けるためには何かにそれを置き換えれないといけない。

北山：遊びがあるわけ。スポーツには。だから人間の中で、限界がある、ルールを持ってるわけ。ルールの元に戦うわけ。相手を殺さないように。そういうセーフティが働いてるわけ、ずっと。だから遊びっていうのは本気で、藤田みたいに本気で描いたらあんなことになっちゃうわけよ。だからあれは殺してるのよ、本当に。彼はあの絵で殺したんだ。イギリス人を殺したんですよ。絵で描いてるんだけど、殺してんねん。

青木：ギリシャの頃からもう、本気で殺し合うのを人々が見てた。

北山：そうですね。死んでたんですよ、あれ。（それが自分にとって）深いものを持ってるとし、絵の主題にもなってるし。もう一つその問題で言えば、僕は社会的な問題を主題にすると言ってる時に、田中幸人が「何を言うてんのや」と。「何を言うてんのや、今はそんなのはいらん」って言わはったんです。

坂上：えー、それって何年くらい、80年代。

北山:絵を見て、西洋的だって言われたんよ。田中幸人さんに立体の作品はものすごく評価してくれてたからね。もう、無限の可能性がある、って書いてくれてるわけ。で、練馬でやった時やから、90年位かな。(『浮遊する彫刻』練馬区美術館、1990年)その話出てる。その時代はね、そういう時代だったんですよ。「主題の喪失」って。美術だけが美を追求してたらいいし、純粹主義で。もう社会との繋がりは考えなくてもよい、ってようなのがその時代の考え方やった。そう思いませんか？ ずっと後、中原さんの世代の「木との対話」(「art today '79 木との対話」西武美術館、1979年)の後世代の主題になる作品が作られて行くじゃないですか。「もの派」の影響もありながらね。だしもう、ものすごい美術的なんですよ。とても局部に入って行ってるのよ。そのことが、僕の発見は、もう少し、引いた、と思うのね、違う要素を持って来たから。個の問題を持って来て解決出来ない問題は、美の追求の時に社会の問題という時に、美とは「ずれる」んですよ。そういう意味で社会のことをやったら、美とは違うかも分からん。だから美は先端的になってるわけ。科学みたいなね。新しいことはいってという、まだ近代が続いてると思うの。前衛があるし、新しいものがあるし、それを求めてたんですよ、次の展開とかいうのを。それをある程度行ってしまった、っていうのは僕は早いこと気付いたと思うてる。もっと多様な中で、「美術は、社会の中であるべきだ」と思うんだけど、っていうのは「落ちた」と思うんですよ。美術は美術のことを主体にしたんですよ。だから人間を主体に、生と死っていうのはそこで、美術あるいは絵画、彫刻そういうものが成り立つことであると。そこから遊離したと思いますよ。

坂上:私が大学生になったのが1990年なんだけど、その時はパラダイムロストっていうか、歴史を引きずってない世代が80年代なんですよ。イエスアート(関西若手作家による自主企画展。80年代関西ニューウェーブの発表の場となった。会場は大阪にあるギャラリー白)があつて。さらにその下(の世代)だから、歴史自体学ばないから知らないし、その必要も無いという正にゼロ世代になっちゃったわけだけど。抛り所も無いみたいなね。

北山:だけど、もっともっと大きなスパンで見るとかと思うのね。どんどん専門的になって行って、他の科学もね、専門的になって行ったんですよ。それで、大気に放出しながら、地球のどっかで解決してくれるだろうって。溜まり溜まって人口も、増えて行くしみたいな。そこまでは先に行けばなんとかなるんちゃうかっていう。でもある程度行ってしまつて、予測力も出てきたわけやから、そうは行かん、と。

坂上:でもさあ、自分たちは歴史は学ばなかったけど、どっかで、その寂しさみたいなのは、すごくあった世代だと思うんだけど。私世代が田中幸人さんみたいなことを言うんだったら分かるんですよ。まだ分からないことはないんだけど。

北山:正にそれは考えなかったんですよ。

坂上:でも年寄りの人がそれを考えなかったっていうのが不思議。

北山:言説が流通するというのがあるって、流通している問題って皆、気を付けないかんのですよ。言説をみんな流用して行くじゃないですか、書く人たちは。そうじゃなくて、言説は何故出来るのかというところまで行かなあかんと思うのね。うん。もっと大きなスパンで見るとかと思うねん。もう近眼になって、直近の問題しか問題にしてない。抽象主義は近代主義と言ってもいい…マレービッチ(Kasimir Severinovich Malevich, 1878-1935)が1914年黒い方形を出しますよね。で、モンドリアン(Piet Mondrian, 1872-1944)が14年にオーシャン描きますよね。そっから抽象主義が始まって。で、マレービッチ1917年に非対称の理論、本書きますよね。理論ってものすごい大きいんですよ。作品だけじゃなくって。それで、再現するってことを、完璧に追いやるんですよ、過去にするわけ。それが、アメリカの抽象表現主義に

も繋がって行くわけやね。ニューヨーク近美に行った時、マレービッチの建築はあるけど、彼の絵は無いもんね。ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) を置いててさ。それトップにしている。それ政治的やと思うねん。ポロックが神様なんですよ、向こうの。だけど見たら、やっぱり一つの流れの中で「抽象ということが一つの近代を現す (表す?)」という中で、その主題っていうのが具象的なものとちょっとリンクしているわけやから、抽象性、抽象主義が、近代主義。写真が、具象として出してくるんだよね。そこから今日の流れが外れて行くっていうか、今日の流れの中に入って行くと思うのね。だけど日本の場合本当に近代はあるのかと。これは西洋の受け売りちゃうかと。そしたら明治に切られた以前の美術と繋がる日本の美術がある。その美術と繋がなあかんと。だけど現代の目線で繋がなあかん。喪失そのことをどう意識するか、言うのはマレービッチの抽象主義の中で、その後あれ以上のものは出さへん。出ないですよ。出てないじゃないですか。っていうことはあの傘に入ってるわけ。デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) の便器、あれの概念のちょうど二つの傘の中で、近代っていうのは語れると思うわ。だからジャコメッティが過去の伝統的なものにシュルレアリスムの作品から戻ろうとしたのは、そこにこそ大きな世界があるんじゃないか、シュルレアリスムを捨ててもいい位のもんがあるんちゃうか、と僕は思った。僕はその決意に立ったんですよ。一つはマレービッチのあの 14 年のところで近代というものを過去と未来に分けて、堰作ったと思う。過去と未来の流れを止めたと思うねん。で、今あれをもう潰してしまって、歴史の流れがね、過去の作品までどどと流れ出て、同じ一つの世界の中で僕らは生きてるっていうことにしたら、もっと自由になれんちゃうかと。ものすごい多様性って難しいんですよ。でもその近代って問題は僕はそう思ってる。だから (僕は) 写実で行こうとしたんですよ。具象じゃなくて、写実をしよう。

青木：僕はマレービッチの方で余りそういうことは考えて来なかったけど、やっぱりデュシャンでそういう風に思えてましたね。デュシャンの開いた土俵でまだやってるんじゃないかっていう想いがずっとあったね。自分の中に。

北山：デュシャンの言説、東野さんが主であると思うんですけど、日本の中では沢山言説ありますね。マレービッチの方が少ない。何かアイデアみたいな感じがする。デュシャンも。だけどアイデアだけじゃなくて、絵画っていうのはもっともって歴史的に長い。ジャコメッティが粘土やりながら、身体っていうか、僕は「ここ (手) に脳がある」って言ったけど、もっと人間の、全体を、頭でっかちになつてく、あれなんだけどね、方向性としてはね、もっと想いがあって、もっと身体があって死がある、そういう死っていうのは肉体の死だけではなく、もっと全体の問題じゃないかなって。なかなかすっぱり切れない問題であって。うん。ものすごい矛盾があるんだけどそういう意味では矛盾を無くしてたんですよ、過去は。東西問題っていうのものね、もう無くなって、戦争起ころへんわ！って言ったんだけど、そう言ったって起こってるわけですよ。そういうもんじゃなくなって、大きな枠を取り払ったら今度は細かいことがいっぱい出て来て、」ウワーっと立ち現れてくることまで言わなかったですよ、あの当時。というのが。それと絡んで明治の頃、明治の西洋化と、戦後、どんなテレビ見たいか、って質問あったね。(注：インタビュー事前に渡した質問表にあった質問が「どんなテレビを見ていたか」「うちのパパは世界一」とかさ (見てた)。

坂上：北山さんの頃って、アメリカの…。

北山：アメリカの映画ばっかし。結局、洗脳みたいな。

坂上：だけどさあ、それが 50 年代後半とかになると、ロシアになってさあ、ロシア映画とかポーランドの何とかとか上映されるようになるでしょ。私、正にああいうのって政治的だなあって思う。同時期にアメリカンセンター出来た時は、アメリカの実験映画とかやってたし、美術の世界の中でも (東西が) 喧嘩してたなあって思うけど。北山さんの時はアメリカなんだ。

北山：アメリカ。週給制で7万とか8万とかもらってる時なんで、月給やったら20何万やなあとか言って、ものすごい落差を見せ付けられて、ものすごいアメリカに憧れたわけ。で、玄関ピンポン開けたら階段がゴーンとあるの、ね。もう間取りとかそんなね、ジャズが流行ったんじゃない。

青木：あと西部劇ってやってたし、それと、もう一つは「うちのママは世界一」ってのがあったし。

北山：パパは世界一

青木：ママは世界一や。(しばらく2人で言い合う。実際は「ママ」)

北山：それから「奥様は魔女」。

青木：まだモノクロで、「うちのママは世界一」はモノクロで、我々の小学校の頃には全く(自分の家には)無いような冷蔵庫とかそういうものをバンバン見せられるわけ。(豊かな)生活を。もう一つはね、何て言うタイトルか忘れたけど(「サンセット77」、1960-63年にKRテレビ・現TBSで放映された)、アメリカのキャデラックとかそういう大きい自動車をしょっちゅう見せられる。

北山：小型は無かったですよ。

坂上：お前たちも頑張ればこんないい生活が出来るんだぞって？

北山：憧れさせるため。

青木：あれはアメリカに方向を向ける洗脳政策だった。

北山：駐留軍のね、マッカーサーの。

坂上：するとみんなアメリカ人になりたいとかアメリカ大好きって。なったんですか。

北山：アメリカ嫌いじゃなかったですよ、あんだけ見てて。でもイデオロギー的にアメリカのあれがあって。

青木：僕が小学校の頃に、バスで岐阜(市内)に行くと、進駐軍がいたんですよ。

北山：いましたよ、僕んところにも。近所にアメリカ兵と結婚した人がいましたから。

坂上：パンパンじゃなくて？

北山：違うと思う。

坂上：普通の人で？

北山：普通の人で、恋愛して。

青木：あとギブミーチョコレートで。チョコもらって。

北山：くれはったよ。駐留軍。

坂上：京都なんかいい家が全部接収されてめっちゃくちゃにされたっていうじゃないですか。床の間にペンキ塗られて。本当にごちゃごちゃにしてみたいで。だから結構アメリカ嫌いとか。

北山：そのところだけじゃないですか。そう思う。部分だけです。被害受けた人だけです。そりゃあ、楽しむことは楽しんだと思う。日本も提供したと思うし。

青木：それともう一つはねえ、そういう意味で日本人が、彼は日本人じゃなくて、朝鮮から来て。力道山って。あの頃は、プロレスリングがものすごく大事にされた。

北山：そう。息抜きや。

青木：戦争に負けて、日本人はちょっと元気が無いところに、力道山に…。

北山：テレビが出来た時や。

坂上：街頭とかで見たんですか。

北山：町内のお金持ちが（テレビを）買わはって、そののを見せてもらいに行ってた。

青木：そうそう。いつも。

北山：パパは、もうちょっと後ですね。

青木：でね、レスリング見ると、（力道山が）空手チョップで外国人をバンバンやっつける。

北山：最初は負けんのよ。力道山は最初は負けんねん。

坂上：力道山はミスター日本みたいな感じで。

北山・青木：そうそうそう。

北山：タイツはいてね。それでルー・テーズとかね。

坂上：あ、鉄人ルー・テーズ。

北山：そうそう。

青木：それと空手チョップで戦うという。

北山：あと豊登がいましたよ。

青木：だから、力道山とかは元相撲取りなの。それが関脇位まで行って（プロレスラーに転向するの）。

坂上：それが最初負けてたのにどんどん勝ち出すの？

北山：日本のあれと同じで。最初は「ああ、あかんわー」っていうのがあって、だからスツとするの。解放させてくれるわけ。最初ハラハラするわけ。最初勝ったらアウトやん。芝居やん。臨場感を。シナリオがそうやねん。毎回そうやねん。

青木：みんな元気もらってた。

北山：毎週。見られた。

青木：テレビのある家に行って、毎週西部劇と力道山と。

坂上：最後、力道山って刺されて殺されませんでしたっけ。

北山：やくざに。菌がね、腸に入って。腸に菌が入ったんですよ。普通だったら死なへんわけね。死なへんねん。その当時の医学が、洗浄とかね。何日間か残ったんですよ。最初はすぐに死なへんかったんですよ。

青木：あの頃は、戦後の10年位だよな。戦争終わって。僕ら小学校の低学年の頃。その頃はね、ほんとにアメリカが豊かなんだった。台所とか冷蔵庫とかそういうものが。

坂上：日本はまだたらいで洗って。

青木：そうそう。日本はまだたらいで。こうやってやってる頃に僕らの目を方向付けた。国策だと。西部劇を誰でも見るようになるし、それからアメリカ文化をどんどんこう取り込ませたっていうのかな。戦略だよな。アメリカと日本の政府がそうやったんだよな。ヨーロッパのものは出なかった。アメリカだけだった。しかも貧しい。

北山：ジョン・ダウアーの『敗北を抱きしめて』（1999年）ってやつを読むとかなり正直に書いてあって。日本人はすぐアメリカと融和していったのね。どうなるかって言われてたんだけど。だから復興自体、すごく協力的に信じられない位の動きをしたんですよ。

坂上：そりゃそうですよね。私が生まれた時って、まだ敗戦から25年位しか経ってないのに、もう当たり前だけど焼け跡も無いし。だけどまだ傷痕軍人がいてっていうのはあった。

北山：ああ、ありましたね。あなたの時もそうでしたか。

坂上：上野の山はね。いっぱいいたんです。

青木：松葉杖とか。

北山：そうかあ。京都でもねえ、そうでしたよ。河原町とか。

坂上：それとか映画館の地下のね、穴蔵みたいなところ夜通ると目玉がぎょろぎょろって。だからまだ戦争から抜け切れてない貧乏人が。

北山：昭和何年

坂上：46年（生まれ）。

北山：46年でそんな。

坂上：まだそういうのいたもん。うん。戦争の傷跡は無いけど、まだ戦争の人たちはいたから、私たち世代はアメリカ嫌いなんですよ。（そういう人が多い）

北山：一応嫌いと言いながら、潜在的にはものすごく洗脳されてきてるから。前はねえ、東と西で、共産主義とがはっきり分けられてたから、どっちに付くかって。社会党も大きかったしねえ。労働問題が大きかったしさあ。それが無くされて。潰されて。今ものすごいあれじゃない、派遣社員とか。あれは体制的にはものすごい変わったね。ものすごい戻ってる。社会的な意味では。

坂上：戻ってるっていうのはどういう？

北山：体制的には。貧しい人間がものすごい出てるじゃん。それがもう文句言えないような時代やん。誰かが人をまとめて集団になるってことがないわけやから、組織されないわけやから。個人主義になって来てるでしょ。分断されてるよね。

青木：僕はすごく不穏なものを感ずますね。

北山：だからテロが起こるんです。内気になってる。籠るようになってる。

青木：内気。小さめ。

坂上：点で描いたり（笑）。

北山：壮大なことを考えながらね。僕。

青木：日本の「個」が弱くなって。しっかり自分の発言をしなくなってる。それがヨーロッパなんか見るとやっぱり個が発言する、はっきりする。

北山：そういう伝統があったから。今、それよりも、ほら、スマートフォンとか何とかで、ものすごい個人が発言することが多くなったやん。その、僕、あまり関わってないけど、そういうものがどうして、誰かが集約して、学者が、その意見を、ある一つの本とか発表するとか。個になってしまって、すごく拡散してしまってると思うの。

坂上：だけどさ、個々に発言はするけどさ。「バカ」とか。それに対するバッシングはさあ、集団で来るの。すごい気持ち悪い。あれって。ブログ炎上とかある。やばい発言すると、それは個人の発言なんだからいいじゃ

ないですか。だけどそれに対するバカやろう、なんなんだっていう発言は個を越えて来るみたいな。

北山：そういう無責任がなんぼでも出せる。もう一つさ、アメリカの議員さんがみんなが賛成するから、「私は反対の意見を投ずる」っていうのは、あった。満場一致はあかんと。理由はそうなんですよ。みんながやるということは、どっか問題があると。かけらでも問題がある、100パーセントじゃない、そのために反対票入れるっていうのは西洋にもあるみたいですよ。全部が戦争に向かって行くんじゃない、誰かが反対をする。その意見を尊重する土壌を作るっていうね。だから、谷川俊太郎の耳をすませてって、子供向けみたいな大きな字の詩集があるんですけど「一つのことを言うと、一つのこと抑えられていく」っていうのがあってね。その文章すごい気に入ってるんだけど。つまり一つのことを言う時に、もう一つの、あらゆるいろんなことがそのためにかき消されるっていうの。（『みみをすます』1982年）

坂上：でもそもそも言葉ってそうだよな。言葉にしたこと自体がもう、暴力じゃないですか。もっともやもやもやもやしてたら、さっきみたいにいろんな記憶が含まれているっていうのを、そのまま言葉にしないで提示したら、もっとこっちは自由に受取れるけど。それが、はい、生きること死ぬること、って言われたら、もうその、別にそっから膨らむこともあるけど、一つの制約を言葉って作る。

青木：それは方向付けをすることはあるよね。こちらの受けとめる側を。

坂上：言葉がより理解を、分かり易くするから、私たちは言葉を使ってるわけだけ。仕方ない。

北山：それは持った宿命やねん。ヴィトゲンシュタインはね、その生きること死ぬることなんやけど、その想いっていうのは、だけど、その発言者の想いとしては、そのことなんだけど、そのことではないことを想ってる。受け止める人間も、そのことではないんだけど、その人の、世界像の中でそれを受け取るわけで、そのもの自体は絶対に伝わらん、と言うとるんです。

青木：そこが言葉の面白いとこだよね。会話してても、同じ言葉、一つは言葉って記号だから、やってるけど、お互いがどういう思いを込めて使ってるかまでは分からないですよな。

北山：分からん。だから会話の中で、こう、そのことを確かめながら、もうちょっとこういうこともあるよって言うわけね。それは反対意見やなくて、会話の中で広がりがあるわけやから、このこと以外しゃべれんっていうのやなくて、このことに付随しながら、あるいは、もっと違うことも話せるいうことがあるんですよ。

青木：一つ一つの言葉がどう個々の中に収まってるかっていうのは、やっぱり生まれてからの、経験の中で（培われる）、言葉というのは。

北山：自分の世界像の中でさらされているんです。

青木：それを、それぞれが全部違うのに、言葉っていう記号をルールの中で遣り合ってるのね。対話って。

北山：それだから楽しいわけ。だから相手を信頼するってこともね。嫌な奴やったらケンがあるっていうのがあるでしょう。

坂上：そしたら美術っていうのは言葉じゃない。チープな言い方をすると、言い表せないものを表しているんだ、って言うじゃない。

北山：視覚言語やから。だから、そういう意味で「視覚とそのもの」を見るわけやから。ものに、まあ「生きること、死ぬること」っていうテーマはあるんやけど、そこに付随したものを…作品に対してある委託をするわけですよ。それは個の委託であって、そこから「もの」やねんから、そことやっぱり僕とそれとは全てじゃない。完璧には繋がってないし。そういうもんもある時はあるやろし、あるかも分からん。そういうものを客観的に見るわけやから、僕が死んでしまっても、そのものは生きるわけ。で、時代的なそれは、作られたベースが離されて行くわけだから、何のこっちゃって、リアリティが無くなることもあるし、また再生することもある。その時代が来た時。だから言葉の場合、また翻訳があって、変えられて行くじゃない、小説とかそういうの。

青木：例えば制作した作家がいて、作品があって。で、例えば僕がそこで見てて、そこで感じて、…って言うて。すると作家は、「感じてくれたかな」って思うかも知れないけど、その作家が自分の中にイメージしているものとこっちは同じかどうかって証明出来ない。

坂上：（展評とか感想等を）書くとさあ、「僕が言ってることと違うんだよ」とか言ってさ。こっちは別に評論家じゃないけど、自分の考えでその人の作品見て書いてるのに、その作家が「僕の意図してることじゃないじゃないか」とか言って。結局、私が嫌な奴みたいな。

青木：そんなこと言ってる奴がおかしい。

北山：許容量がない。

坂上：小さい男なんだよね。

北山：そういう奴もいる。そういう奴もいるよ。いろんなこと書かれるじゃない。しゃあないやん。

坂上：だけど「テーマを持つことは駄目だ」っていうことだけは違うよね。田中幸人さん。

北山：ああ、主題。時代的に主題を持つことは無かった。だから僕その社会的な問題を受け入れられるベースを考えださなあかんと思った。

坂上：だけどさ、ちょうどその頃湾岸戦争とかあったじゃないですか。90年ですよ。で、91年の1月15日か何かでしょう（戦闘が始まったのは）。

北山：主題の喪失を言ったのは、80何年か（1980年代）ですよ。あとソビエトが瓦解したのが88年かな。87年位でしょ。

青木：ベルリンの壁は88…？（註：89年）

北山：僕はね、前後ベルリンに行きました。89年かな？ ハンガリーの方から出して行くんですよ。人がね。そこだけが開かれて出て行くんだけど。その後全部無くなってしまいうんやけどね。（註：最初はハンガリー経由で西に行くことが出来ていたの意）。「開放と改革」ってのをゴルバチョフが出すのね。87年かな（註：86年）。僕、その直後ブランデンブルグ門のところでその言葉が浮んで来て、「この壁ってもう無いな」って思った。既に。まだあったんだよ（壁自体は）。それ人に言ったら「（予見が）ものすごい早いな」って言われた。その言葉をここにぶつけた時に、「開放と改革」っていうのを最高指導者が言ってるんだから、もう（壁は）無いんだって思っ

たわけ。無くなる、と。

坂上：話飛ぶけど、ヴェニスの時、82年って海外は何回目。

北山：海外旅行2回目。1回目はハワイ(笑)。仕事場から行かせてくれたんですよ。僕一人で。遊びで。染織やってる時。後、英語勉強しなあかんと思ったわけ。全然しゃべれなかったね。全然出来てないしとにかくしゃべれないね。めちゃくちゃや。

坂上：82年にヴェニスに行った時、もうオファーがすごかったって言うじゃないですか。当時どれ位注文があったんですか。

北山：会場で沢山の人が僕に直接あれはいくらだっていうのはあった。

坂上：展覧会の要請はものすごい来て。

北山：10個位ね、年間。

坂上：断ってくるの？

北山：受けただけど、断ったやつもある。峯村さん(峯村敏明、1936-)のやつ断って。それから、あれやね。全然来ない。

坂上：海外は。

北山：カーネギー(カーネギー・インターナショナル、Carnegie International, Carnegie Museum of Art、1982年)は向こうのやつやね。カーネギーの時も個展しろ、っていうのがあったけど、(ギャラリー16の)井上さんが「ギャラリーがもっと良くないとあかん」って断った。

青木：峯村さんののは？

北山：平行展。あれは82年や。ノヴェンバーステップスって、横尾忠則とかが。(82年「第18回今日の作家展ノヴェンバー・ステップス」こちらは出品している)

青木：何処ですか。

北山：「平行芸術展」は小原流(会館)。「ノヴェンバー・ステップス」は横浜市民ギャラリー。

坂上：日本の展覧会のオファーばかり。

北山：そやね。海外からはその後ね、デンマークのオーデンセっていう市立美術館からオファーがあって、3年後かな4年後かな、やりました、個展。(フランツクレデファブリック美術館、1989年/”Japansk Skulptur: Yoshio Kitayama”, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense)あとドイツのベルリンと東京のギャラリーの交換展のやつも、向こうのやつが北山を知っていて擁されて、ベルリンで個展をした。朝日新聞が主催だった。

坂上：個展やれば全部飛ぶように売れた。

北山：そんなことはないね。そんなに飛ぶようには。でも徐々に売れて、ギャラリーが買ってくれたの。展覧会したら。だから半分近く売れてるかな。多分その82年の1月に（染織の仕事）辞めてから、それだけでやれたから。まだ若林さんが辞めたらへん時でしょ。早よ、売れたんちゃうかな、ひょっとして。

坂上：（一時期）アシスタントが20人位いたって。

北山：大きなやつやる時に入れるだけ。もう夜屋となく、子供まで紙張り作業。

坂上：売れる時に、作品が手放されるわけじゃないですか。

北山：全部売らないかんと思いました。

坂上：そういう時は未来永劫残すつもりで作品って作ってたんですか。

北山：そんなの思わないですよ。

坂上：朽ちてっていいんだって。

北山：言われたことある、ジネット・コップロスさんが、日本の作家論を出す時に、家で。「ちょっと早く朽ちるだけです」って言った。紙は障子の張替みたいに直したらいいわけじゃないですか。日本の伝統であるんですから。「メンテナンスは楽にしています」っていうのは言った。

坂上：メンテナンスの指示書なんかも一緒に納入するんですか。

北山：しません。それは客観的に出来るやん。普通の人でも障子は張替出来るんだし。修復師に出せば出来るわけやから、僕の死後でも出来ると思ってますよ。

坂上：じゃ、一応そういうことは意識して？

北山：意識しました。

坂上：最初から？

北山：三木さん（三木哲夫、1947-）って、（当時は）和歌山（県立近代美術館）。今、国立（国立新美術館／註：インタビュー当時の所属）。（ギャラリー）上田に見に来て、あと練馬でやった時（「浮遊する彫刻」1990年）に、「危ない」って言ったんですよ。「買えん」って。「買えんなら買っていらんわ」って言って。あ、「どうするんや」って言ったんやな。「買ってくれんなら、メンテナンスの方法言いますけど」って言ったんだ。けんか腰やったけど。それでも後から買ってくれた。

坂上：竹って丈夫なんですか。ずっと残るもんなんですか。

北山：竹は、伝統的な方法で、油抜きって言う…してる。で、秋に取ったもんやったら大丈夫です。虫が入っていたら、その年に、やられるから。中に虫がいても、こっからフワーッと出て来て。あかんようになりますよ。油抜きをやればかなり持つんですね、竹はね。充分残ることは考えてますね。責任持って。だから紙もその後、美濃紙の人間国宝から直接買うのね。最高水準なんですよ。(注：北山は既に一生使う分の鳥ノ子紙を購入済)

坂上：美術館がどんどん 80 年代に出来るからそういうオファーがあって、どんどん (美術館に作品が) 入って行くんですか。それとも画廊経由で。

北山：画廊、個展を年 1 回か 2 回やるから。ギャラリーは小さい作品で、大きな作品は、うーんと、美術館も買って頂いたり。あとギャラリー、コレクター。結構ギャラリーが買ってたかな。

坂上：日本のギャラリーってそこまで責任持たないわけじゃないですか。作家の生活まで。

北山：あ、ちょっとヴェニス終わって、あるギャラリーが来たんですよ。東京から車飛ばして、奥さんが、「契約して」と。で、村松と僕のコレクターに話をしたら「あそこは危ない」と。「ちょっとおかしいところがあるから、やめなさい」というのがあって。一応やるつもりで写真とか渡して。で、「契約書も書く」と言うから。契約書まで。それはね、「弁護士さん雇ってやらないと怖いから」とって、それは辞めました。

坂上：それは「月々いくらって払うよ」とっていう。

北山：そうそう。でもギャラリー上田もね、「そういう風にしようか」、って言わはったんですよ。でも、もう、村松とか 16 さんもあったから、やっぱしその関係は辞めて。フリーにして。やっぱし買ってくれるんですよ。やったらね、責任上。貸し (の展覧会) じゃないから。笠原さんだってそれで。年間 100 万とか。あの時は 300 万くらいかな。税務署が来てわかったんだけどね、これは。何百万かで、合せて 1000 万近くあったんだって。

坂上：だけど日本の画廊って、今はそうじゃなくなってきたのかもしれないけど、基本的には弱小だし。商売のキャパも小さいし。昨日の話じゃないけど、高松次郎がアメリカかヨーロッパにいたら、もっと腰を落착けていいものを作ってくれたのに残念だ、ってアンドレが言ってたって。やっぱりそうやって日本の画廊なり、評論家なりが弱小だから、作家はある意味で尻軽になる面みたいなのもあるんじゃないのかなって。

北山：その原因がね…この国でこの国の作家の作品の価値を決められないんですよ。で、江戸の作家ですけど伊藤若冲がね、彼が「動植彩絵」を最終的にね、相国寺に寄付するのね。彼は、売るというんじゃなくて、「この作品を残す為にはどこに置いといたらええのか」と。しっかりした蔵があるのはね、一番しっかりしたところは相国寺や、と。それで寄付したんよ。それはまあ豊かやったからかも知れないけど。でもあれものすごい時間ですよ。5 年以上。5 年じゃ描けへんと思いますよ、あの作品を作るのね。それは彼は自分個人がこの価値を作れたと思う。これを持つべきだ、と。日本人は、作家は、思いますよ。うん。売れるとかじゃなくて、その価値は、自分が作った時に、とにかく重要であると。だから僕、国宝目指してますよ。作品は。国宝になるように作品を作ろうと思ってる。

坂上：画廊の力が無いとか、そういう日本の弱さ…。

北山：個々に力無いとか言うよりも、自分等個々が持つべきやと思う。何故それが原因なのかって。海外でもやったし、ドイツでもアメリカでも個展やったし。その基盤を人に寄るんじゃなくて、自分ら自体が持つべき

やと思う。

坂上：それが難しい。昨日も、「ああ何でこんな（情報から遮断された）ところに住んでいるのかなあ」と思いながら、こう…来た時に（思った）。もっと都会に住んでいろんなものに左右されてたら…いろんなものに右左しないと生きていけないんですよ、やっぱり。ネットしてニュース見て、明日嫌だけど会社行って、ぺこぺこ右左挨拶して。だけどそうじゃないと生きていけない、わたしたちは小市民だから。だけどあえてこういうところに身を置いて、ネットもしない、テレビも無い。昨日、新聞、北山さん、新聞読んでるのかなあって。（そしたら、机の上にあるのは、東京裁判の東郷死刑判決の日の新聞だし）

北山：（笑）。僕は古いやつの新聞読んでんねん。今日でなくてええねん。ラジオでニュース聞いてんねん。

坂上：そこまで遮断してるのに、アンテナだけはどうやって張ってるのか知らないけど、ものすごく張ってるじゃん。

北山：僕、今、動いてるそのものだけではなく、本読んで、ものすごく大きな動き見てるんですよ。あれ（本を指しながら）は僕の今なんや。今というスタンスが違うと思うの。だからお手紙もらっても返事書くの嫌い、っていうか筆まめじゃないからね、あまり時間取られるの嫌やねん。僕、絵、描いてる方がええねん。

坂上：3.11 とかどこで知ったんですか。

北山：ああ、大阪でアルバイト、草月というところで教えていて、揺れたんですよ。

坂上：たまたま外にいたから。何事だ！って。

北山：ものすごくかったです。

坂上：あれいなかったら。もしここにいたら。

北山：ここも揺れるけどね。そうそうそう。

青木：何となく、こういう山（遮断されたところ）に居て、今、北山さんが「制作すること」と、「集中して行く」ようなそういう感じがすごくするんですよ。今のこういう環境。そういう風に、自分を意識的に持って行ってるのか、何となく自然にこういうところに来たのか、どっちなのかなあって。

北山：ここに来たのは大きな場所がとれるということと、もともとテレビあまり見なかったですね。だからたまにホテル泊まるとものすごく見ちゃうんですよ。ほんまに。

坂上：ネットとかあんまりしないんですよ。

北山：やり方分からへんから。アハハハハ。

坂上：引きこもりの人って、ネットすることで繋がってて、っていう風に言うじゃないですか。世間だと。

北山：もう一つね。関西と関東、東京とかあるでしょ。で、関西の作家のスタンスっていうのは、関東はやっ

ぱしものすごい展覧会もやってるし、人の関係もあるやん。距離があるねん、関西は。距離があるから。適度な動きの中で、あっち行ったら大変だなって思うのよ。東京にいたら動きが激しいし、あそこだけで済むみたいな。だけど世界行ったら、東京なんて田舎やねんな。だからものすごく危険があると思う。そういう意味では（関西は）距離があって、ある程度の付き合いっていうか。でも美術みたいなものは、新聞みたいに消費、出来事が消費されるんやなくて、文化なんやから、もっと緩やかなもんなんですよ。もっと大きな長いものを研究すべきもんやと思うの。

（中略）

北山：作り手はものすごく自分の中で、満足度、問題点を絶えず作っていたら、世界と関わりながらいてんのやけど。自分のが「ええ」っていう価値があると、そう思っちゃうわけ。売れたり書かれたりすると、それで止まるねん。若い時。とどまんねん。だから僕ものすごく受けてへんから（止まってない）。言うたらね、次々売れてっていうあれは、たまに売れるっていうあれで、去年一昨年は、えっと、北京ビエンナーレに行きました（2010年）。釜山のも。（「中国と日本の現代美術」釜山市立美術館、2010年）

青木：良く売れてるっていうのは、インスタレーションの方の、竹とか、そっちの方が売れて、絵画の方はそれ程売れない。

北山：そうそう。

坂上：あ、絵はそんなに売れてないんだ。

北山：そんなに。豊田は最高。売れてないことはないねん。評価はあんねん。そのあれ（評価の格差）はものすごいきついですよ。千葉さんは毎日新聞年間でベスト5で1番に入れてくれてるわけ。その展覧会INAXでやった。8年前。新聞さえ載らなかつたんですよ。それぐらい落差ある。終わった、言うのがあって、もう見放されて。（「北山善夫展 絵画の言挙げ」INAX ギャラリー2、2004年）

青木：大体買う人っていうのは、まあ美術館もそういうとこちょっとあるけど、最初にドッと売れたイメージがガーンと頭の中に入るの。だから竹と和紙のインスタレーションっていうのは、まず普通は、ワーっと頭の中に浮かぶの。そっからある意味でコレクターとかってのは、抜けられないところがあるの。

北山：抜けられない。

青木：そこで止まって、「これいいなあ」って思っても。

坂上：だから2度売れない。

北山：大きく僕は変わったやん。で、海外でもそういう風なんがあるみたい。フランスでも、新宮（新宮晋、1937-）さんがやったはる（画廊が）、「やろう」って。その後来ないんだよね。調べよったら立体とえらい（違う）と。アハハハハ。

青木：そのところが、面白いところだけど。コレクターなんかも見せたい意識強いんですよ。「北山持つてるよ」って言うとみんな竹とあれをワーっとイメージするから、そういうことを思うと、なかなかこっち（絵画）に手が伸びないんですよ。僕なんかはそういう風じゃないから。

北山：少ないですよ。僕のは立体がガードしてんねん。

坂上：しばらく立体と絵と両方（やっていた）。

北山：それしかしょうがなかったから。だから絵は少し。ちょこっと出す位。でも両方あったかなあ。インド・トリエンナーレ（1991年）の時は二つ出しましたよ。大きなやつを。

青木：川崎の時もあのでかい宇宙図、焼いて焦がして穴空けて…。〔現代作家シリーズ’93 北山善夫展〕神奈川県立県民ホールギャラリー、1993年）

坂上：自分の気持ちもまだ「捨て切れない」ものを持って。

北山：そうそう。あったね。90年まで。ね。で、もう、絵に。仕事があればやる。立体も。でももう面白みは無いねん。

青木：立体から受ける、インスタレーションから受けるものと、このモノクロームの、描くこととやっぱり入り方違う。受け止め方違う。ある意味で、これ（立体）は、すごく明快さもある。作家の像を描く時にはすごく明快さがある。だけど最初にあれでバツと出たから。普通はあっちに（流れる）。僕は北山さんの竹はよく知ってたけど。最初はあっちよりこっち（絵画）の方に先に入ったんじゃないかな。（豊田市美術館の）コレクション。

北山：あれ同時のものやったんですよ。

青木：同時位か。

北山：でも、あの、ほら、テーマ展でやった。（「図 絵画 北山善夫」豊田市美術館、1999年）

青木：これで、あのINAXで、ぐっときてバツとやったから。他の知ってるものは、愛知県美とか、他に行っちゃってたし。でもまあ。ビエンナーレの。

北山：ビエンナーレの一つは豊田入ってる。

青木：それと寄贈してくれたのあるでしょ（《図 絵画 場所の時》1997年）。

北山：あれがね。やっぱり「出産図」みたいなところが、あるのね。原点だから、って思ってるの。

青木：いいのが入ってるんですよ、豊田に。全然見え方が…。

北山：残念でした。その後、吉竹（豊田市美術館学芸員 吉竹彩子）さん生きてはったら、個展をね、立体も含めてやる、って。それをね、瀬戸内（「瀬戸内国際芸術祭」、2010年）で僕が貯めてたやつ（粘土の人形など）があって。それでレクイエムやったんです。あの展覧会全体を豊田でやろうと思っていたわけ。個々の作品が一部屋分のがあるんですよ。ちっさいけど。

坂上：（担当学芸員が）亡くなっちゃったから（展覧会が）頓挫したんですか。

北山：一応ずっと仕事してたから。やるね、って言ってはった。

青木：彼女は相当強い想いを持ってましたから。他に彼女が担当したのは（黒田）辰秋（1904-1982）とか。北山さんには本当に入れ込んでたからね。（インタビューの最中に MEM で開催中の展覧会 DM に使われてる絵を見ながら）この背中に一番（テカリが）出てるけど、こういう表面って（北山の絵画の中に）見たことない。

北山：この背中だね、光がいいんですよ。ヌメっとしてんねん。

青木：ここが、ちょっと見たこと無かったなあと思ったの。これ実物見たいなあと思ったの。

北山：デューラー（アルブレヒト・デューラー Albrecht Dürer, 1471-1528）なんかものすごいまいと思うんですよ。デューラーいいですよ。プラドにある。あとピナコテカとか。肖像画を 10 年ごとに描いて 4 点しか無いねん。

（昼食）

坂上：昔、庄司（庄司達、1939-）さんが…（北山さんは）。

北山：「自分の知ってることしかしゃべらない」って…（爆笑）。

坂上：それが今回のインタビューでは、作家としてはかなり珍しいタイプで。私たちの話を「中断」せずに聞く、って作家はまずいないから。そういう風になった切っ掛けは「学生との出会い」っておっしゃってたじゃないですか。でもそれは他人に対する態度まで変わるってというのは、ものすごく北山さんにとって大きなことだったと思うんです。質問の最後になるけど「若い人たちにメッセージを」って、言うのに、その「若い人」ってというのがまず「聞いてあげないといけない存在」であるから、そういう人に対して「何を言えればいいのか」って難しいかも知れないけど。「頑張り」って言うのも変だし。しかもこういう地震があったりとか、年金問題で苦しんだりとかする世代だから。

北山：（小声）若い人にとって言われると躊躇するんです。あのお、自分が若いと思ってるからかも分からのやけど。あんまり考えたことがなくて。で、自分が若い人にとって言う時に「下目線」な気がするの。

坂上：人生の先輩から後輩へ何かアドバイス（みたいなものがあれば）。

北山：そうそう。あんたらも頑張りなさい、こっちも頑張りよーみたいな。感じはありますね。そういう立場をとるのが一番いいかなと僕は思うんやけど。

青木：若い学生たちに合う教師というか、その立場での北山さんって多分いっぱいあると思うんだけど。

北山：教師になって、っていうの、僕 50 歳からなったんですよ。12 - 3 年前なのね、たったの。で、それは何でやろうかなと思ったのは、その前から話があったんですよ。断ってたんですよ。その一番大きな原因は、僕は「教えられた経験が無い」から。どうして教えたらいいのかっていうのが分からへん。で、なってみて、一緒に聞いてたら、例えば中ハシクシゲ（1955-）が佐藤忠良（1912-2011）からこんな風に教えられた、とか、いっぱいいいことを言ってくれて。それをまた次の代に「いいことを教えたい」「伝えたい」ん

やね。伝えたい、と、媒介者になろうとすることがあってね。僕もその時に思い出したんですよ。街中でね、八木一夫（1918-1979）が、本当に、僕は79年に出たんですけど、彼は79年に死んでるんですね。で、平安画廊によく行って、声かけてくれるんですよ、見ず知らずの（僕に）ね。でねえ、「君ねえ、2回やったら技術だよ」って言うんです。2回やったら技術だよ、って。

坂上：それってさっきの竹の作品と通じる…

北山：全然、（まだ竹を）やらない時に言うんですよ。で、彼は伝統的な陶芸だから、技術っていうのをものすごい嫌ったと思うのね。で、1回目のこと、2回目3回目っていうと技術的になって行って、最初の初々しさっていうのかなあ、そのことが駄目になって行くのが一番技術だ、と。要するに工芸の問題にものすごい反映している。

青木：要するに技術を否定して言ってる。

北山：言ってる、と思うのね。そう思いながらあの人の技術、を、どうしたって使わざるを得ないところがあるじゃないですか、そういうこと言われた時に、そのことを思い浮かべたわけ。で、僕は、直接の先生は言いひんやけど、他に、彫刻教えてくれた岡本庄三（1910-1994）とかね。そんなんでも、印象に残るのは無いんやけどなあ、あ、ジャコメッティの足のこととか言ってはくれたけど、えー、そういういい言葉を送る立場に、僕はもう50位やし、経験上、マネージングっていうのかな、金のことまで知ってるから、価格があって売れるってことを知ってるから。それは他の人あんまり知らんと思うの。経験的に。そういうことも伝えられるかなと思ったんですよ。もしやらなかったら自分の知ってることが死滅するわけで、作品は残るかも知れんけど、作品との関係だけなんですよね。作品だけ送り出せばいいと。でもこれは、知ったこと、僕のそれがいいかどうかは分からないけど、義務があると思ったんですよ。それでやろうと思った、教師の立場にね。だから僕、作品を作るのと同じ気持ちでやってますよ。非常勤講師だけね。とても親切にする、と、心掛けてます。丁寧にね。お金の問題じゃなくてね。彼等にとってはその現場なんだから。どんな給料貰ってるとか、そういうのは別として。やっぱり手抜いたらあかんと。作品と同じ。

…（なんとなくオーラルヒストリーが終りに）

北山：僕がヴェニスの際に、そのお母さんの枕元に磔刑図が掛けてある、でかい、ね、黒っぽいやつやけど、あれは肉がぶら下がってると思った。

坂上：誰のお母さん？

北山：そのね、パヴィリオンを手伝ってくれたミケーレっていう奴のお母さん。グランドカナルのところ、3階のフロアのところ、その人のお家で、結構お金持ち。お父さんがどっか行ってるのか知らないけど、そこで夕食を、ヴェニスを発つ前の日に食事呼ばれて。その時に「イタリアが破産する」って（日本のテレビとか）言うんだけど、嘘だなあと思ったわけ。冷蔵庫は（壁に）埋まってるし。こんなでかいやつ。壁とフラットー！なんですよ。で、話は戻って、そういうベッドが一つあって。その時に向こうのキリスト像。日本に帰ってきて、東福寺の釈迦の入滅の図、でかいやつ見た時、お釈迦さんは眠るが如く自然死なんですよ、眠るが如く。で、キリストの磔刑図っていうのは、その自然の横軸を断ち切るようにして、立って死んでるわけ。殺されて死んでるわけ。何と象徴的だと。意思的な縦軸なわけ。意思的な思想なわけですけど。そういうものがシンボルとしてあり得る、と。それがまた死体としてあるっていうのが僕にはものすごいキーポイントだったんですよ。だからね、肉の思想っていうのも全然違うもんやと思った。僕らと考え方。で、そこに至らなあかんと思っ

たね。そっから。それで、僕らのことって向こうはあんまり、どうでもええと思ってんねん。ところが精華大の漫画館。(彼等は)知ってんねん。ものすごい広がりですよ。漫画とアニメってものすごい凌駕してる。ヨーロッパすごいですよ。

青木：僕らが子供の頃に見ていたディズニーとは違うんだよね。

北山：そう。ものすごい厚みある。かなり輸出産業らしいけど。芸術大学にも芸術系が少なくなって、アニメ系がすごく多くなってますよ。どうなって行くんでしょう。やっぱりきちとしたもん作らないかんと思うねんな。本当に。うん。で、若い人たちってそういうものに、流れて行くじゃないですか。まあ僕らでも美術手帖とか雑誌とか流行ってるものに、洗礼受けてるわけですから。頭の中にあるけれども。実際にそれを見た時に。だけどあれ(漫画)は、実物見られるもんね。最初っから。内容がどうなんかなあ。

…

北山：僕、ボッスの絵好きなんです。デューラー、ボッス、ダヴィンチ。みんな同じ世代。フランドルとルネッサンス。

…

北山：あとねえ、みんなねえ、若林さんでも、人物像、挟んでやったやん。ジャコメッティみたいに。あれ、失敗やと思うのね。で、長いことやってくと、どうしても敏感さが落ちる。ほんま感度が落ちてくる。感度は自分の作品だけじゃなくて、世界とか社会とか、その自分の関係の中でどんな風に見て行くか、っていうのがとても大事やないかなと思うんですよ。で、芸術新潮で大賞取った時、「日本芸術大賞」1992年)授賞式の時、来賓で中原さんが(来てた)。で、別れたかみさんが、カウンセラーやったんですよ、で、中原さんに「なんで北山を選んだんですか」って問うと「勇気だ」って。無名の僕を選んでくれた。

坂上：中原佑介って何者なんだろう。

北山：「人間と物質」展は重要ですね。目ききですね。あとはマレービッチ研究してた。最後ロシアに見に行こうとしてたし。僕は「あの人は近代主義者や」と思うんですよ。僕の絵を、周りの方からも聞いてるけど、宇宙図は、まあまあ、と思っていたように思えるけどよく分かりません。悪いとは言わんのですよ。でも「展示が何とかかんとか」言って、「マジでしゃべってください」って、ご飯食べに行って。でも違うことでぼろかす言われて。「お前は何を考えの元にしてるんや」って事を言ったのね。で、「情報」って言ったら、「情報などでお前の考え方を作ってるのかー！」とか言われて、タクシー乗ってるのに、「お前、降りて行けー！」って言われて(爆笑)。ほんで、一週間後まだ展覧会してたから、ぼったりユマニテ(ギャラリーユマニテ)で、中原さんの好きな展覧会あったんですよ。で、「だいじょぶか」って言うんですよ、行ったら(笑)。中原さんが僕に。気にしてたんや、って思うてね。落ち込んで、って。河口さんなんてすごいぼろかすに言われるわけ。まあ密かに僕は初めてぼろかす言われたから「ああ、中原さんの弟子になったなあ」って思ったんだけど。「おかしいです」って言ったら「そやろー」って納得してたし喜んでた。とにかく批評家っていうのは言葉の厳密に定議とかきちとやってく人で、怖いなって思うんですね。自分の、言葉の定議に対して。意味付けを一個ずつ自分の中にしていって、その中でやって。だから相手のやってるやつもしっかり定議しながら、層を見て行くっていうか、がちとと枠付けする。間違っていようがね。そういう立場が批評家やなあと思いました。

この冊子は2016年3月31日現在、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている北山善夫オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記される可能性があります。最新のバージョンはウェブサイト (www.oralarthistory.org) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with Kitayama Yoshio published on the website of the Oral History Archives of Japanese Art as of March 31, 2016. The interview can be revised or annotated for the purpose of accuracy. For the latest version, please visit our website at www.oralhistory.org.

北山善夫オーラル・ヒストリー

インタビューアー：青木正弘、坂上しのぶ

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2016年3月31日

Oral History Interview with Kitayama Yoshio

Interviewers: Aoki Masahiro and Sakagami Shinobu

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art