

白川昌生  
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with  
Shirakawa Yoshio

## 白川昌生オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Shirakawa Yoshio

インタビュアー：福住廉、鷺田めるろ

2010年8月23日	3
2010年9月8日	28
2010年9月30日	59

---

白川昌生（しらかわ・よしお 1948年～ ）

アーティスト

北九州市生まれ。哲学を学ぼうと渡仏するが挫折。美術大学に移り、デュッセルドルフ芸術アカデミーにて美術を学ぶ。滞在中、各地でパフォーマンスを行った。『日本のダダ 1920-1970』展を企画したりする。1983年帰国し、群馬で美術を教えながら、立体、絵画、パフォーマンスなどの作品を制作。地域性を重視し、1993年「場所・群馬」設立。一方、『美術・マイノリティ・実践』『美術館・動物園・精神科施設』など執筆も行う。インタビューでは、白川のローカルな活動に影響を与えた、ヨーロッパの小都市での美術体験についても語られている。

## 白川昌生オーラル・ヒストリー 2010年8月23日

於白川昌生アトリエ

聞き手：福住廉、鷺田めるろ

書き起こし：齋藤雅宏

鷺田：1948年に北九州の戸畑にお生まれになって、いつまで北九州におられたんですか。

白川：1970年まで戸畑にいました。

鷺田：日本にいらっしゃる間は戸畑にいらっしゃったんですね。

白川：そうですね、日本にいる間はずっと戸畑にいて他の街には住んでいないですね。

鷺田：高校生の頃から美術に関心が出てきたということなんですか。

白川：その頃は美術には関心はありませんでした。ほとんど地元の展覧会などもみてないです。ただ、母が美術が好きだったんです。父親は四国の琴平の生まれで、丁稚奉公して北九州に来てずっと働いていたんですよ。

鷺田：何のお仕事をされていたんですか

白川：父親は呉服屋の丁稚から始めて、暖簾分けをしてもらって小さなお店を始めたんですね。父も母も小学校しか出てなかったんで。母は割と美術が好きで、僕に絵を描くことを勧めたんですよ。小学校に行くくらいのおきから、小倉に絵を習いに、毎週日曜日に出かけて行ったんですよ。場所は鍛冶町って呼ばれている場所なんですけども、昔、小学校のころは、まだあの辺りには武家屋敷みたいなのがずっと残ってて、その中の小さなお寺（注：正福寺）で日曜日に絵を習う感じだったんですよ。

鷺田：他の子供たちも一緒に、お絵描き教室みたいな感じで習っていたんですね。

白川：そうです。小倉の絵描きの人がやっていた絵画教室でした。たまたま、僕らが行っているお寺の隣が、昔、確かね、森鷗外が住んでいた。

福住：むちゃくちゃ SOAP の近くじゃないですか。

白川：そこに、絵を習いに来ている近くの子供たちや中高生が集まっていて、お寺の人がやっているんじゃないって、場所を貸しているだけなんですね。地元の絵の先生がいて、その人が教えていて。今から思い出すと、北九州出身の絵描きさんに、田淵安一とかいますよね。国画出身で、確か、画材屋さんの息子かな。だから、近くに画材屋さんもあったりして、そういうところに行って絵を習ってはいたんですよ。

鷺田：その頃は水彩画ですか。

白川：鉛筆とかクレヨン、水彩とかですね。途中でだんだん行かなくなっちゃって、辞めて。

鷺田：お母さんは、美術関係の仕事をされていたのですか。

白川：母は呉服屋の手伝いを一緒にやってたんですね。

鷺田：では、美術を見るのが好きで。

白川：そうそう、だから、うちの兄弟で僕が一番下で、上の兄と姉が2人いるんだけど、3人とも美術が好きで。兄は手先が器用だから、モノを作ったりするのがすごくうまくて。あと、上の2人は絵を描いたり、水彩描いたりするのが上手で。

鷺田：お兄さんとお姉さんは、今は美術関係のことをされているのですか。

白川：兄はね、今自分で大工まがいの小さな修理屋さんやっているんです。というか家の修理。リメイクの、一人で。一番上の姉は、うちの父は呉服屋から洋装店に変わったので。時代の流れの中で。僕が小さいときはすでに洋装店だったんだけど。商店街の中での洋装店の跡を、うちの姉は継いだんですよ。東京の文化（服飾学院）に行って服飾の技術を身につけて戻ってきて、家の跡継ぎをして。二番目の姉は、地元の大学に行っていたんだけど、小さいときからお茶とかお花をずっとやっていたので、資格をとったりして。昔、確か、ニューヨークで博覧会が何かやったときに、日本の裏千家か表千家がお茶のデモンストレーションをやるときに、それで行ったんですよ。

鷺田：本格的になさっていたんですね。

白川：そうそう。下の姉の方はね。北九州は近くに山口があるから、山口県はお茶とお花とかが昔からすごく盛んなところだったんで。お寺もあつたりして。

小さいときに絵をそういうふうにして描いていたんだけど。僕が一番へたくそで、途中から絵を描くのがだんだん面白くななくなっちゃって、やめちゃったんですね。絵を描いていてもいまいち、面白くないなあ、みたいな。ある種、拒絶反応というか、絵を描いたってしょうがないな、みたいなことを、小学校の5年生ぐらいに思ったので、その辺で絵を描くのを辞めちゃったんですね。

鷺田：それでスポーツとか。

白川：いや、全然スポーツとか僕はできない人間だから。どっちかっていうと読書の方に。

鷺田：その頃からたくさん本を読むように。

白川：そうですね、本は前から読んでいました。あんまりスポーツやらないし。友達付き合いも良いというわけでもないし。

鷺田：小説とかを読まれていたのですか。

白川：日本の小説はあんまり読まなかったかな。うちにある本が、一番上の姉が平凡社の中国古典全集とかを持ってたりしたから、そういうのを出してきて、読んでたんですね。そういう中国古典ものとか、ヨーロッパの中世の狐物語とか、子供向けの科学史や世界の歴史の本など、そういうのを読んでいましたね。

鷺田：そのあと高校に進学されて、高校の間に美術が面白いと思われるようになったのでしょうか。

白川：思わなかったですね。ただ、高校生の時に、ルネ・ユイグの『見えるものとの対話』（注：美術出版社、1963年）という本にはまって、3冊すべて読んでました。今でも手元に持っています。美術展には興味なかったです。

鷺田：高校の頃もあまりですか。

白川：高校の頃も興味なかったですよ。美術の成立、形成の過程や歴史には興味があったかもしれないけど、絵を描くこととか、絵を見に行くことにはあんまり興味がなくて。でも、僕らの頃は確か、フォークソングが流行り始めた時期だったんです。それで、フォークソングの会がちょこちょこあったりとか、ギターを弾くような人とかがいたりして、そういうのには僕は興味があって、ライブを聴きに行ったりしてたんですよ。おそらくその延長で、北九州戸畑の街を学校帰りに歩いていたら、街の中を荒縄かなんかを手に持ってざらざら、ざらざら歩いている人なんかいて。それで、アートをやる人なんだろうなあ、みたいな感じで。ずっと見ていたら、文化会館の方に行って、そこにゼロ次元のポスターみたいのがあって。何となく中に入って、見たというのは憶えているんですよ。中で、加藤（好弘）さんとかいて、舞台上で儀式かなんかやって、おそらく見ていた人は10人もいなかったような感じだったと思いますよ（笑）。舞台の上でいろいろやっているんだけど、最終的には舞台上で性行為をする感じになって舞台の電気が消えて、女の人が「なにすんのよ！」みたいに叫んだりなんかして。そしたら電気がついて、「これで終わります」とかなんか言って、「興味がある人は一緒に我々と来てください」とか言って一緒に行ったのがゼロ次元の人たちといた、集団蜘蛛の人たちの自宅だと思えますよ。おそらくそのときに名前を書いたと思うんだよね（注：白川昌生『美術・記憶・生』、水声社、2007年、p. 56-57；真武真喜子「メールドの頃」、『フィールド・キャラバン計画へ：白川昌生2000-2007』、水声社、2007年、所収、p. 84参照。この文献で真武は「このとき、戸畑に住む高校生で」と記述しているが、万博破壊九州大会が戸畑で行われたのは1969年5月3日であり、この時白川は大学3年生）。

福住：そのときはゼロ次元や集団蜘蛛の存在は知らなかったんですか。

白川：知らなかった。そのときに集団蜘蛛の人の絵だと思っただけでも、浮世絵かなんかの絵をコピーした上に春画のポルノみたいな絵を描いたりしたやつを見たと思うんですよ。こういう絵を描いてるんだとか言ってみせてくれて、それがどうした、みたいな感じで。

鷺田：そういうライブは、お一人で行かれたのですか。それとも友達と。

白川：いや、いつも一人ですね、小学校のときなんかもそうだったけど、同じクラスの子とは、あんまり付き合いがなかったですよ。店が忙しかったから、ほとんどだれも構ってくれなかったんで、一人だったんで。僕が付き合う相手ってというのは、家の近くからちょっと離れたところにいる仲間で、北朝鮮の人達が多かったんですよ。まだ戸畑は戦争の後の朝鮮人部落とかがあちこちにあった時代で、そこに結構友達がいたんで、よくそこにはね、行って遊んでたんですよ。

鷺田：だいたい同世代の人ですか。

白川：同じクラスでも少しはずれた所に住んでいる子とかね、隣のクラスとか、行って友達の家の内職の手伝

いをしたりとかしてたんですよ。封筒貼りとか。僕の家は商売を朝から晩までずっとやっているから食事の時間とかずれちゃうんですよ。だいたいそういうところに行って飯食ったり（笑）。

鷺田：ライブに行ったりゼロ次元のパフォーマンスを見に行ったりすると、同世代の人たちはいなくて上の世代の人ばかり？

白川：いないですよ。誰もいなくて。上の世代の人ばかり。

鷺田：その中では一番若い世代というような感じで。

白川：そうそう。

鷺田：その後は何度も通ったというような。

白川：いや。僕はその後そこには行ってないと思いますね。

鷺田：偶然そのようなところに入り込んでしまったという感じに近いんですね。

白川：そうですね。高校の時はそんな感じだったし、普通の県立高校だったから、クラスが受験クラスと、受験しないクラスと分かれていて、成績ですとクラスが分かれているクラスで、僕は一番下のクラスだったから。でも、僕の頭の中では哲学をやりたいなあ、みたいな気持ちがずっとあって。でも哲学の授業なんていうのは高校に無いじゃないですか。全然学校の授業が面白なくて、いつもふわあっと外に出てっていただけです。高校の時に新聞にキルケゴールかなんかの研究会があります、とかいって、自分で哲学したい人は来てください、とかがあったから、それは聞きに行ったことがあったんですよ。そしたら10人くらい年齢の高い人ばかり集まっています。「キルケゴールっていう人がいて、」みたいな話をして、本を読んで。やっていた人はキリスト教かなんかの人だと思うんだけど。それは3回くらい行ったのかな。あんまり興味が無いからやめちゃったんですよ。あとは本屋さん、古本屋さんを巡るのが趣味だったから、ずっと小倉とか近くの古本屋をあちこち回って。

鷺田：その頃は哲学の本も読んでおられたのですか。

白川：そうですね。なかなか理解できないんだけど、ひとりで哲学の本を読んでいて、自分では、その中で、現象学をやりたいようなイメージがあって。そのイメージがずっと抜けなかったから、全然学校の勉強はまじめにやらなかったですね。だから、ずっと下。3年になって受験が近づいて、どうするんだ、みたいな。「大学受けたいと思います」と言ったら、「どこ受けたいんだ」って先生が言うから、「哲学科のある学校に行きたい」とかなんとか言って、指導の先生から、「お前、何言ってんだよ。お前のところの兄弟は皆おかしい。」みたいな感じでしたよね（笑）。

福住：当時、現象学と言ったら日本に入ってきたばかりですよ。

白川：僕は高校のときに、いろいろ手に入る仏教哲学から西洋哲学までの本をかなり読んだりして、勝手に自分で妄想していました。ストラスブールに行った理由は、フッサールの現象学の文庫がストラスブールにあるというのが本に書いてあったんで。あの時、せりか書房かどこから、現象学の全集が出てて。そういうのがあったから、ストラスブールに行ってみたいなとかね。あとは、マルティン・ブーバーなんか読んだんですよ。

3年のときに、本気でイスラエルに行って、ブーバーについて哲学を習いたいとかね。そういう妄想にふけてましたね。日本ではだめだ、みたいな。

鷺田：それで、すぐストラスブールに行かれたんですか。

白川：いえ、大学受験をするんだけど、ぼくは1回落ちてるんですよ。1浪して。

鷺田：哲学科のあるところを受けて。

白川：全部落ちて。家の方から、お前いい加減にしろよ、とか言われて、それでどこでもいいから近くの大学に行けとか言われて。ちょうど70年の時だったかな、九州産業大学の芸術学部ができたんですよ（注：1966年4月、九州産業大学、芸術学部設置。1967年、白川は九州産業大学芸術学部入学）。それでうちの家族は、おまえ小さい時に絵を描いていたんだから、こういうところだったら入るんじゃないかと言われて、えー、みたいな。おまえも後が無いんだから、いいかげんどこでも良いから、行ってくれないと困るみたいなことを言われて、それで入ったんですよ。ほとんど試験とかいう試験はなくて、そのときは。ほとんど全員合格みたいな。

福住：デッサンもなかったんですか。

白川：ありましたよ。

福住：デッサンは勉強したんですか？

白川：全然。入試のためのやつはなにもやってないですよ、僕。石膏デッサンとか一度もやってなくて。中に入ってからそういうのは。意外だったのは、僕は美術じゃなくて哲学やりたくて入ってるから、なんとなく大学にぴったりしないなと思うんですよ。周り見てると、僕みたいにぴったりしないやつが結構たくさんいたんですね、そのとき同じ、新入生なんだけども話聞いたら、みんなね、東京の芸大、武蔵美、多摩美とか落ちてあるいは浪人してて、だめだから今ここにいるけど、来年受け直したいっていう、かくれ浪人が結構たくさんいたんです。

鷺田：結構大きいクラスだったんですか。

白川：そうですね、クラスに40人くらいいたね。そういう中で、ここの大学で芸術をやります！みたいに、燃えている人は誰もいなかった（笑）。結局どこか落ちてみんな集まってたんだよ、あのときはね。一番最初にできた大学の芸術学部だからそんな感じだったんですよ。みんな不平たらたら言っていて僕なんか授業ほとんどでなかったですよ。電車に乗って、戸畑から大学のある香椎まで行くんだけど、博多に行く手前のところなんだけども、大学の授業出ないで、裏山あるんですよ、みかん畑があって、そこ行って一人で、みかん食べてた。

福住：九州産業大学には哲学を教える先生はいなかったんですか。

白川：いたけどね。一般教養の倫理・哲学で来てて、あんまり面白くなかったですよ。僕が知りたいなというタイプの話ではなかったんですよ。そのうちね、3年になってからくらいかな、大学紛争みたいのが起こってきて。3年くらいのときに。

鷺田：1969年頃ですか。

白川：そうそう。九大でオルグ活動している人たちが産大に来て、「この大学もやんなきゃだめだ」とかっという感じで、わあとなって、それに賛同してうちの大学でも運動体作るみたいな人たちがいたんです。僕の知っている1年上の先輩とか彫刻科のあたりとか、運動しなきゃといって、マイク持ったりして、時々授業が中止になったりとか。ちょうど大学祭の時期にかかっている、大学祭のときに、今の大学はこんなんでいいのか、みたいな論文募集が、大学の文化祭の中でありました。僕は刺激を受けて、文章書いて出したんですよ。カントの哲学から見たマルクス弁証法の問題をテーマに。マルクス主義じゃないんだよね（笑）。当然認められるわけがなくて。でもそういうのから、やっぱり哲学やんなきゃだめだな、と、一人だけ勝手に。

鷺田：東大とか京大で紛争があったのは、もう少し前なのでしょうか。

白川：そうだと思います。時間がずれる形で地方に伝播してきたんだと思うんですよ。うちの大学の場合は私立大学だったし、今から考えれば分かるだろうと思うんだけど、今で言う松下電器が関係して作った大学なんだよね。地域開発で。そういう大資本が入ってできた大学なんで、そういうことは運動していた学生は知っていたと思うんだけど、一般学生は知らなかったと思うんだよね。大学の中のお金の回り方とか、不良な会計とかそういう問題もあったりなんかして、反対運動が結構大きくなって、警察が来たりとか、そういうこともありましたよね。その中で芸術学部の中で派手にがんばってた連中が何人かいたんですよ、女の子も男の子も。彼らも大学辞めないうで、卒業したのかな。僕はその後4年生になったときにすぐ大学辞めて、外国行きたいなと思って、ストラスブールの大学のこといろいろ調べたりして。

鷺田：4年生で、大学を卒業してから留学をしようと思われて。

白川：いや。あんまりそういう事考えてなかったですね。卒業とか考えてなかったですね。卒業すること自体意味ないなっていう。もう自分は哲学だけ、みたいな（笑）。

鷺田：すぐにでも行きたいというような。

白川：そうそう。だからほとんど妄想に近いような状況だったと思いますよ。

福住：学生運動とは距離があったんですか。

白川：ありましたね。仲間の連中がやってたんだけど、結局どこかの誰かのマルクス系の考え方でいろいろ言っていて、僕はそれを否定はしなかったんだけど、言っている事には納得がいけないな、みたいなところもあって。

鷺田：話が変わるんですが、1970年の万博のことは、何か憶えていたりとかは。

白川：ちょうど、ゼロ次元の人たちが来たときは、おそらくその反対運動の一環で来たと思ったな。おそらく。僕は小さいときから戸畑に住んでいたんで、結構戸畑の街は、北九州もそうだけでも、労働者のデモとかは何度も街中であったりしたんですよ。そういう動きの中で、僕は個人的にも、大阪の万博自体に全然胸がときめかないし、なんでだ、みたいな。そういうふうになれないというか、自分の記憶の中では例えば、小さいときに小倉に絵を習いに行ってたじゃないですか、幼稚園とか小学校の時から。電車が戸畑から少し丘になった

日明のところを下って通って小倉に入る。小倉の電車が降りてくるところは、小倉城のすぐそばなんだけど、小倉城の周辺は、全部アメリカ軍の基地だったんですよ。朝鮮戦争の極東作戦本部。昔の日本の陸軍の場所は、そのまんまアメリカ軍の作戦本部になっていて、そこは沖縄と同じような、鉄条網があるんだけど別世界なんですよ。こっち側は汚いんだけど、あっちは、アメリカのホームドラマに出てくるような緑の芝生があって、きれいな家がずっと並んでいて、日本の世界とは違う世界が見えるわけですよ。こっちはドヤ街みたいに汚いのに、あっち側は芝生が敷かれてるわけでしょ、きちっと家が並んでいて、むちゃくちゃきれいなわけですよ。小学校のときに日米交流なんかかっていうのがあって、僕が小さい時に体が弱いからって言うんで柔道を家の近くに習いにいけと言われて柔道習いに行ったんだけど、その柔道クラブの交流会がアメリカ軍基地の中であつたんですよ。バスでアメリカ軍基地の中に入ったことがあるんですよ、小学校の時に。僕の記憶の中にあるのは、入って体育館みたいなものがあるんだけど、トイレがしつくなって、便所に行ったら便器があつてどうしたらいいんだろうみたいな、座椅子用の。

鷺田：洋式ということですよ。

白川：すごい白いじゃないですか、全部きれい。クリーンで。ショックだったんですよ。家の便所と違う。すごく白いというか。マルセル・デュシャンの便器を見るたびに、小さい頃のその、白い！、おどろき、みたいな（笑）。万博はそれに比べてまったく胸がときめかなかつた。

鷺田：小さい頃からデモは身近にあつた。

白川：日常にたくさん見てるし、家の近くに共産党の運動やっている人たちがいたりとか、北朝鮮系、中国系の人たちもいたりとか、いろんな人がいたから。共産党系の人にはいろんなタイプがあつて、戸畑には九州工業大学っていう大学があつたんですよ。その大学の先生の中に、共産党関係の人もいたんですよ。そういう人はデモとか近づくと町内とかで、わあっとアジテートして、やるわけですよ。家の地域の人とかが「あんなことやってるから大学クビになるんだよ」とか言って、でもその人は「革命！共産主義！」とかじゃないけど、「大企業倒せ！」とか言っててね。それで、彼は大学をクビになって、塾かなんかやったりしてたけれど。その人は良い家に住んでた。それからもうちょっと向こうに行くと運送屋のおじさん、戦争で頭がちょっとおかしくなってるのかな、そういう人なんか自分の会社のトラックに宣伝用のスピーカーつけて回るわけですよ。「福島運送をお願いします」とかなんとか言って、そのときに軍艦マーチかなんかかけてドアーって回るわけだよ。そしたら、だんだんおかしくなってくるんだよ、その人がね。また、製鉄所で汗まみれで、3交代で働いてる人とかいるじゃないですか。それから、戸畑は遠洋漁業の場所だったから、捕鯨船団の中心地だったんですよ。クジラを捕りに行ってる中継基地が戸畑にあつたんで、日本水産の。今でも日本水産の大きな通信タワーが建ってるけども、クジラはそこでおろしてやってたんで、クジラで食べてる人達が結構いたんですよ。石炭売って生活してる人とか、あとは戸畑の港の近くに売春所があつたから、水屋さんというか、その中にも小学校の友達とかいたんですよ。遊びに行くと、昼間は吉原みたいに栈がついてる通りがずっとあつて、女郎街なんです。僕なんか、そういうところを出たり入ったりしてたのもあつて。1970年の万博っていうのはね、いまいち僕にはわかんないんだよ。すごく超モダンなものは、そうかなあ、みたいな。もうひとつは、僕の記憶の中では、そういう変に入り組んでた街で、戸畑の山の手の方に行くと高級住宅街があるんですよ。八幡製鉄所の幹部の人たちだけが住んでいる地区が、戸畑の上の方にあるんですよ。その住宅地は工業大学のすぐ隣にあるんですけども、その中にキリスト教の学校があるんですよ。明治学園っていうのが。そこにはカナダ人とかフランス人とかアメリカ人のシスターとか神父が来てて、ある種の英才教育みたいなのを、やってた、日曜学校とか言って。僕も日曜学校に誘われたことがあるんですよ。中学校の時に。僕は後輩の男の子がいて、その子が「白川さん、日曜学校行きませんか」とか言って、その子はすごく英語ができてね、すごく優秀なやつだったんですよ。そいつは九大へ行って、その後、原理に入って南米へ行ってしまったと聞い

ています。その時は誘われて、それで一緒で行ったんですよ。行ってみたけどぼくは全然英語がだめで、でも外国人と話しているその雰囲気みたいなものが、興味があったのかもしれないし、ある種の外人コンプレックスみたいなものがあるじゃないですか、そういうことをやっていて、そのうちにね、外国人のシスターが走ってきて、向こうから走ってきたことがあるんですよ。それでなにかの拍子で目の前で倒れちゃったことがあるんですよ。バターン！って言って。そしたらスカートがパーン！とめくれちゃってね。全部おしりとか見えちゃって、そのときにこの人もこんななんだ。そのときに外国人のイメージがガサガサーって、崩れるような。

福住：それまでは映画の中のような外人のイメージしかなかった。

白川：そうそうそうそう。うちの親父はすごく映画好きだったから。毎週末、必ず家族を連れて映画に行ったんですよ。うちの兄貴も映画が好きだったんで。親父が行かなくなっちゃったら、つぎは兄貴が連れて行ってくれたんで、八幡の工場の中にあった映画館で、バスター・キートンとかデコボコトリオとか透明人間とか、洋画の映画ばかり見ましたよ。そういうものをずっと見てて、そのなかで海外ニュースがあるじゃないですか、映画が始まる前に。予告編もあるんだけど。その海外ニュースのなかで僕はイヴ・クラインをみたんです。

鷺田：こんなアーティストがいるというような紹介ビデオだったんですか。

白川：そうですね、イヴ・クラインがパリで展覧会やってて、パリの画廊で、何も無い空間なんかを展示してる時の話かな。何も無い空間なんだけどもそれを売りました、っていう（注：1958年、イリス・クレール画廊、「空虚」展）。それで小切手にサインしてやると、それに見合った金をもらうんだよね。最後にイヴ・クラインが、それをセーヌ川にぱーっと投げて「自然に帰れ」とか叫んで。

鷺田：それがニュースになった。

白川：そうそう、それがバツッと記憶に残ってるわけですよ。僕はアートっていうと、そのイヴ・クラインのニュースのシーンがインプットされちゃってるわけですよ。そうだ、それがアートだ、みたいな。それが小学校くらいのときですよ。そのあと、ニュース映画で、マルセル・デュシャンのアパートに作られた扉の作品を見たのも覚えています。

鷺田：ストラスブルージュに行くぞ、という気持ちが出てきて、実際行くところまでは、どんな感じだったんですか。

白川：小学校の時に絵を描きたくないなという嫌な感じを持ったことがあって、それがあつた種、哲学を勉強しなきゃという気持ちになったんですよ。それは絵を描いてて、描いてたときに意識が、ふっと……。目の前のものを描いてるとしますよね、ここ（絵）の世界はこれ（実物）とは違う形で存在するんだみたいな、そういうリアリティーを強烈に感じたわけですよ。全然こっち（実物）とはちがって、こっちはこっち（絵）の法則があるんだよね。これをずっと描き続けて行くと、自分が元の世界に戻って来れない、気が狂っちゃうんじゃないかという、そういう恐れを感じて、絵を描くのは危ない、みたいな感じをもったんですよ。そのことがずっと残ってて、何が何で、どうしてそうなるんだろう、それを知りたいというのがあって、いろいろ本を読んだりもしたんだけど、あまりはっきりしなくて、自分でやっていると、それはやっぱり精神分析とか哲学とか勉強しないと、分かんないんだろうな、だんだんと絵を描くことよりも、現実と乖離が起こったその世界、意識というのは何なんだろう、みたいなことをずっと考えるようになってしまったんですよ。それが哲学に向かう元になってるわけです。

鷺田：それで哲学を勉強するには、ストラスブルージュに行かないといけないということになったんですか。

白川:そうですね。哲学やりたくても、日本の大学はどこにも入れないし、調べていると、フランスの大学だったら高校の卒業証明書があったり、バカロレアのあれがあれば入れるって書いてあったから、フランスだったら行けるんじゃないかなって、わりと安易な感じだったから。ストラスブールにフッサールの文庫もあるって書いてあるし、行けば何とかなるんじゃないかみたいな。全然何にも考えないで親にも言って、最初は反対してたけど、最終的には。条件があって、家はお店をやっているから、お店を維持していくためのお金はあるんだけど、そのうちのちょっとの部分はおまえに使ってもいいけれども、これは今回しか使えないから、その後兄弟で何があっても、財産とか遺産とかありますよね。そのときにはいっさい口を出すな。出しません、みたいな。だったら出してやる、みたいな。それが条件で。

福住:奨学金とかいっさい当てにせずに。

白川:当てにする、っていうか、受験して通る能力ないですよ、僕。だって、フランス語だって自分でこうやって、調べてやってるくらいで、分かんないような状況だったから。

福住:フランスの滞在資金と学費はすべて親御さんから。

白川:途中までね。ストラスブールの時までには出してもらって、パリの時はずっとアルバイトしたりしたんですよ。ドイツの時は、全部奨学金が出たから、全然働かなくて済んだんですね。

鷺田:試験があるんですよ、ストラスブールに入るのも。

白川:僕のと時は試験無かったと思いますよ。

鷺田:希望すれば入れたんですか。

白川:そうそう。高校卒業のバカロレアに匹敵する書類があればフランスは入れた、あのときは。語学証明書とかは必要ななかったんですよ。でも、初めは行っても分かんないから、1年ちょっと語学の勉強のためにストラスブールの中の講座に通ったんですよ。

鷺田:1年は語学の勉強をして、それから大学の方に。

白川:1年通っているなかで、僕には語学の才能がないなというのがだんだん分かってくるけど。

鷺田:もちろんフランス語を勉強されてたんですよ。

白川:そうそう、フランス語してましたけどね。もう大変。

鷺田:1年間の語学の勉強の後、哲学のコースに入って。その頃はどのような授業だったんですか。

白川:ジャン＝リュック・ナンシーの授業。まだ彼が若くて、心臓の手術する前ですよ。

福住:どのような授業なんですか。

白川：カントについて。

福住：カントについて！

白川：カントの純粹理性批判について。ジャン＝リュック・ナンシーがいて、若い新入生の1年生のフランス人の学生がいて、「カントの話をやっているか」みたいな話になった瞬間に、フランス人のこちらにいる学生が、「そういう授業やめてほしい」とか言って、ジャン＝リュック・ナンシーに。「なんでだ」とか言って、「こんなブルジョア的だめだ！」とか言って、「ジョルジュ・バタイユやれよ」とか「ニーチェをやれ」とか学生が言って、そしたら、ジャン＝リュック・ナンシーが「いやいや、ここでは基本的なこととしてカントをやろうと思っているんだけど」とかって言ったら、さらにまた学生が、「カントなんかどうでもいいんだよ！」みたいな。議論がパーって。白熱してきちゃって。「とにかくは、ここでカントを教えることになってるから」って言う感じで。カントの純粹理性批判の授業を始めるみたいになって、全部分担で、「誰さん誰さん何行から何行」って全部文章当てて、「こっからここまでおまえがやれ」みたいな。

鷺田：ゼミみたいな形式だったのですか。

白川：ゼミみたいな形式で。僕は1回しか出なかったですね。あ、これはもうだめだ、みたいな。これはおれ、もうわかんないや、みたいな。ドイツ語を参照してやらないといけないっていうのもあるから。パス！みたいな。

鷺田：他にも授業はいろいろあって毎日聞いているというような感じだったんですか。

白川：僕はその1回で完全にダメージ受けましたね。もうだめだ、みたいな。そのストラスブール大学の文学部から出てきて、どうしようかな、みたいな、ぶらあっと考えてたら大学の隣が美術学校だったんですよ。ストラスブール美術学校で。そこにふらふらっと入って行って。

鷺田：それは語学学校の後の1年目の時ですか。

白川：長く夢見ていた哲学だめだ、これは自分の能力を遥かに超えてるな、みたいな感じで。じゃあ日本帰るかなと思っていただけでも、ちょうどビザの期限が切れかかっていたから、なんとかしなくちゃ。でも日本帰るかなと思っていただけです。そのときはね。それで、隣に美術学校があったから、ふらふらっと入って、上行っても誰もいないし。人があんまりいなかった。下の地下の教室に行ったら人がいて、版画のクラスかなんかだったんです。そこにいる先生が、「お前何しに来たんだ」みたいなこと言うから、「見学に来ました」って言ったら、「ここに入りたくないのか」って聞くから、「ええ、まあまあそんな感じですけど」って言って、「そうか、ちょっと来い」って、そしたら石盤かなんかボンと渡されて、チョークあるじゃない、渡されて、「何でも良いから描け」と言われて、えー、何描こうかな、まあいいや、みたいな感じで、描いて、そしたら教師が、「明日から来いよ」みたいな、「事務所に登録しといてやる」みたいな感じで、「え！いいんですか」みたいな。その日から美術学校の学生になっちゃったんですよ（笑）。

鷺田：すごいですね。それからは毎日美術学校に行かれてたんですか。

白川：行ってきましたよ。学生証もらったし、ビザもそれでもらったから、延長ビザがとれたんで。

鷺田：その版画クラスにいらっちゃったんですか。

白川：そうそう。

鷺田：そのままのくらいそこに。

白川：そこに2年くらいいましたよね。そしたら教師にね、「そろそろお前、このクラスは小さいから、どこか他に行けよ」とか言われて、「ドイツに行くか、パリに行くか」と言われて、例えば、カールスルーエだったら（エミール・）シューマッハー（Emil Schumacher）っていう絵描きが、まあ版画も描いてた人だったんだけど、よく知ってるから紹介してやろうか、と言われて、パリに行くんだったらパリで紹介してやるぞ、と言われて、どうしようかな、みたいな。ストラスブールの時は充実してたんですよ。初めはフランス語が話せなくて、じたばたしてて、助けてくれる日本人なんかにも会って、その人が、「フランス語、白川くんできないんだったら、勉強しにすれば良いよ」とかって言って、語学学校のほかに、その人に毎週フランス語習ったんですよ。今和光（大学）の先生やっているんだよね。永澤峻っていうイコノグラフィー、パノフスキーかなんかの、翻訳した人いるじゃない（注：エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究』筑摩書房、2002年を共訳）。彼は、早稲田大学出て、東大の辻さんについていたんでしたね。

鷺田：辻佐保子さん。

白川：そうそう。あの人についてたんだよね。

鷺田：その方がフランス語を教えてくださいましたか。

白川：ストラスブールの美術大学で、イコノグラフィーのビザンツ美術の研究してたんで、その人と偶然知り合っただけ。その時に、日本人、何人かいたんですよ。たくさんじゃなくて、10人に満たないけれど、いたんですよ、その中の一人で、京都大学から来てる人もいたんだよね。京大の全学連の活動やってて、それで分かれて、それから来てた人がいて。彼と仲良くなって、よく飯をおごってもらったりしてたんだよね。ストラスブールはカトリックの学校もあれば、プロテスタントの学校もあるところなんですよ。ユダヤの学校もあるけど。プロテスタントの学校には神学の勉強をしに日本人の学生が何人かいて、その中に東大の歴史学から来ている石引正志さんって言ったかな、彼とも親しくなったんですよ（注：帰国後、青山学院女子短期大学教授となる）。親切で面白い人で。彼が「僕の友達がシュトゥットガルトにいるから、白川くんが遊びにシュトゥットガルトに行くんだったら紹介してやるよ」とかで、「じゃあ行きます」とか言って、シュトゥットガルトに内田（博文）さんで行ったんですよ。シュトゥットガルトにいた友達って言うのが三島さんかな。ニーチェ研究家の三島憲一さん。

鷺田：内田さんという人はどういう方ですか。

白川：今、退官したかもしれない、九大の法学部の先生にその後なったから。フランス革命時の刑法研究をやっていて、刑法の専門家なんですよ。

鷺田：ストラスブールにいらっしたんですか（注：内田博文は、1971年9月～1972年7月、ストラスブール大学に留学）。

白川：そういう人との付き合いがあったんで。

福住：白川さんがその美術学校に招き入れた、その先生の名前は分かりますか。

白川：エデル。すみません、名前しか覚えていない。彼はすごく変わった人というか、職人上がりみたいな感じだけでも、消防士やったりとか、普通の仕事やりながら絵が好きで、それで版画、というか絵を捨てないでやってきた人らしいんだよね。いろいろ話を聞いていくと。だから、いろんな仕事をやったり、いろんな街に行ったり、ニューヨークに行ったり、あっちにも行ったりこっちにも行ったりとかしてた昔の職人さんみたいな先生だったんだよね。90年代にサルキス(Sarkis)と知り合ったとき、パリでサルキスから聞いたんだけど、サルキスとすごく仲が悪かったみたい。サルキスがストラスブールの先生になったじゃない、その時、まだいたらしくて。でも、僕には親切だったよ、彼は、すごく。

鷺田：1年間、ストラスブールの美術学校にいらっしやっただ後、パリに行かれたんですか。

白川：すぐにはパリには行かなかったんですよ。ストラスブールの学校の版画のクラスにいた時に、大学食堂に来ていて、知り合って話すようになって、よく美術学校に遊びに来るようになった日本人がいて、名前は今井真木君。彼は京美出身だったのかな。お父さんは芸大の音楽の先生だったと聞いています。彼がね、僕に、ヨーゼフ・ボイス(Joseph Beuys)なんてのがデュッセルドルフにいるよ、というのを教えてくれて、彼は現代美術家。彼は美術じゃなくて、京美で建築をやってたんですよ。だから、学生運動とかにも関係してたんだけど。彼が僕に現代美術のいろいろなことを教えてくれて、それまで僕は現代美術の情報は無かったので、それで1度デュッセルドルフに行くのがいいと言われて、でも、その時はヨーゼフ・ボイスはいなかったのかな。針生一郎がデュッセルドルフでボイスと会った時の通訳を今井君がやった。針生さんは、ドイツ語は読めても、会話ができなかったから。僕は1度ヒッチハイクでデュッセルドルフまで行ったことがあるんですよ、作品持って。そのときに、ボイスの親友という(エルウィン・)ヘーリッヒ(Erwin Heerich)とかっていう割と幾何学的なきれいな立体作品を作っている彫刻家の先生が、いるんですよ。彼に会ったんだよね。まあ、紹介されて会って、そしたら彼が「来るか?」とかいうから、「いや、デュッセルドルフ行きません」みたいなので、戻ってきちゃって。

福住：なんでですか。

白川：ヘーリッヒの作品見て、ヘーリッヒの作品は幾何学的な感じで、きれいな作品なんだけど、僕は興味が持てなくて、パスした。そのときボイスはね、アカデミーにはいなくなっていたし。それでストラスブールに戻って来て、どうしようかなって考えてたら、ちょうどクラスの中で仲がいいイギリス人がいたんですよ。リチャード・ロバートソンっていう。彼と親友みたいが一番仲がよかったんだけど。彼はお父さんがストラスブールのヨーロッパ評議会ってあるじゃないですか。裁判所もありますよね、ストラスブールに。その評議会の議長に近いくらいの立場の人だったんだよね。イギリス人で、イギリスの外交官の結構上の人だった、僕は知らなかったんだけど。で、パリ大学とか、イギリスの大学でもお父さんが教えていて、彼と非常に仲が良く、彼はお母さんがスペイン人なんだよね。バルセロナの出身で。お父さんは外交官だったから、あちこち行っていて、スペインの時に母さんと知り合って、ストラスブールに評議会の関係で来てて。彼からも現代美術の話聞いてて、彼に「ヨシオ、お前、ロンドン行かないか」とか言われて、ロンドンいいね、みたいな感じで。ロンドンの美術学校に資料を送ったことあったんですよ。そしたらなんか、「来るか?」みたいのが来たんだけど、ロンドン遠いしなんかやめよう、みたいな。ロンドンもやめて。

鷺田：ロイヤル・カレッジ・オブ・アートとか。

白川：そうそう。それでどうしようかなという感じで考えたときに、一番近いのは川越えて、ライン川越えて向こう行っちゃうと、ドイツじゃないですか。一番近いのは、カールスルーエが近かった。僕の教師も、カー

ルスルーエにシューマッハーとかいうのがいるから紹介するぜ、とか言ってたから、じゃあ、カールスルーエ行こうかなと思って、カールスルーエ行ったら、シューマッハーいたんだけど、シューマッハーは、僕はフランス語ができないから、君に教えられないから、フランス語ができる先生を紹介するからそのクラスに入れ、とかって言って、(ホルスト・エゴン・)カリノフスキー (Horst Egon Kalinowski) とかっていう、皮の彫刻やっている作家で、ポーランド系の作家(注：1924年、デュッセルドルフ生まれ)。中原佑介が評論書いてたね、その頃。そのポーランド人の作家のところにいったんだけど、半年しないで出ましたね。けんかになって。

鷺田：半年間はカールスルーエにいたんですね。

白川：下宿して。

鷺田：そこで作っていたものは版画だったんですか、それとも立体。

白川：カールスルーエではね、僕は、版画の道具とか何にもないから、版画ってお金がかかからないから、道具さえあれば。油絵買うお金もないから。鉛筆と消しゴムだけだったから、デッサンやったりしてて。ドローイング描いてたり。カリノフスキーは面倒見が良かったんですけど、クラスのディスカッションは結構ハードだったんですよ。僕の他に日本人も、下村(宏)くんていって、今四国に住んでるのかな(注：高松市在住。大阪芸術大学卒業。1971年よりカールスルーエ国立美術大学で学ぶ)。東京でたまに展覧会やってるかな。下村くんはやっぱり版画。日本で黒崎彰っていう関西の版画家について、そっから来た人で、彼は版画専門で来てたんだけど。クラスの講評がある時に、彼がめちゃくちゃに言われるわけですよ。「お前日本から来てるのに、なんでパウル・ヴンダリッヒ (Paul Wunderlich) とかドイツの版画家みたいな作品作るんだ」みたいな。ぼろくそに言われて。それで、次、ヨシオ、お前、とか言われて、僕はある意味アカデミックな勉強したことないから、そのときに僕が出した作品は、こう、キャンバスがあるじゃないですか、キャンバス地に4つボタンを接着剤でつけて、こっちには同じ大きさのガラスに大型のスナップボタンがついてて、みんなの目の前で、ガチャっていって、はめて、こうして、また、はずしてみせるみたいな。

鷺田：がちってつくようなボタンだったんですね。

白川：ガラスがついたときのキャンバスの状態と、ガラスが外された時のキャンバスの状態。みんなが、ん……。誰も何にも言わないんだよね。「Das ist klar.」みたいな感じで。「もういいよ、お前」みたいな。僕の作品については、それ以後、彼は何にも言わないわけ。もう1人の日本人がぼろくそ言われるじゃない。だんだん話聞いとるとむかついてきて、クラスの中でわりと優秀なドイツ人がいるんだよね。がんばっているってうか。彼は自転車を作っているわけ。すごくお金をかけて自転車を2つ3つつくっつけたりとか。あるときに、関根じゃない、なんとかっていうのがいたな、自転車いっぱいつくって……。

鷺田：曾根裕。

白川：そうそう。ああいうタイプじゃ無いんだけど、アクションはしないんだけど、複数の自転車をくっつけて、オブジェみたいな、ある種のマシーンみたいなのを作る作家がいて、それが一番人気があったんですね。クラスの中でね。みんないいとか言って、ヨシオ、お前はどう思う、とか聞かれて、これは金があるからできるんじゃないか、とか言ったら、バーっていってみんながなにー！みたいな。金があるからできるんだよ、金が無ければ誰ができるんだ、みたいな、僕たちは金が無いんだ、みたいな。そんなすごい激論が始まっちゃって。僕なんかできないフランス語だったけども、日本人のアイデンティティーみたいなものを要求するわけじゃないですか。お前たちの作品は浮世絵だろうとかなんだろう、とか。僕たちは、そんなこと言ったら、お前たち

だってアメリカアートの影響受けてんだろが、みたいなことを言ったら、ますますこう、カーッとなくなってきちゃって、なにー、みたいな（笑）。

鷺田：そういうディスカッションのクラスは、フランスの時には。

白川：無かったですね。フランスの僕がいた版画のクラスでは、すごく特殊な人たちがばかりいたから、そういう激論にならなかったんですよ。ストラスブールの版画のクラスはね、僕もそうだし、リチャードっていうそいつは全然関係ない版画作ってたし、一人のフランス人は完全に北方ルネッサンスの時代の版画、悪魔が出てくるやつとか、そういうやつを作ってたし。もう一人のやつは、大学のギリシャ古典文学を勉強して、卒業してきたやつなんだけど、そいつはサテュリコンとか、ギリシャ神話のテーマの版画作ってて、他の版画なんか興味ねえ、知ったこっちゃねえ、みたいなやつが僕の版画のクラスにはいたから。お互いにやっていることは分かっているんだけど。良いとか悪いとかは議論もしなかったですよ。全然。その中に一人だけ、前から版画のクラスにいる、フランス人の男の子、フランソワ・ガントナーがいて、地元のアルザス生まれの。彼はお父さんがその地方で有名なガントナーという絵描きなんですよ。その息子なんだよね。日本でも彼のお父さんはたくさん版画売ってるんだよね。アルザスの田舎のきれいな風景の。みんながそれを知っているわけですよ。その息子、彼はその重圧に耐えかねて、版画のクラスに逃げてきてるわけ。油絵のクラスとか彫刻のクラスにいと、ぐじゃぐじゃ言われるから、版画のクラスに逃げてきて、そういうやつがいたから議論なんてしないわけですよ（笑）。

鷺田：カールスルーエに行って、そういうのを初体験。

白川：そうそう。でまあ、議論議論でそういうふうになっちゃって、僕なんか、こんなクラス面白くないよ、とか言って、出て行くとか。次の日学校辞めます、とか言って（笑）。カールスルーエ出て、ストラスブール戻っちゃった。こんなのいれねえ、とか言って。最終的にどうしようっていうんで、じゃあパリ行くか、みたいな感じで。

鷺田：その後すぐにパリに。

白川：そうです。パリに行ったんです。

鷺田：パリでも美術関係の学校ですか。

白川：パリの国立の美術学校ですね。その時も、僕の時試験が無かったですよ。だから、僕は自分のファイルだけ持って、セーヌ川のところにある美術学校に行って、ともかく入って、中庭から入って階段上って、上がった真向かいの教室、誰か分かんないけど、扉開けて入って。そしたら生徒がいてね、先生みたいなのがいる。「ストラスブールから来ました」とか言って、「作品見てください」とか言って、作品見せて、そしたら「明日から来るか」って言うから、「来ます」とか言って、事務手続きも全部できて。ヤンケルっていう作家の人でした。ジャック・ヤンケル (Jacques Yankel)。彼はサルトルと友人で、1968年の時に学生の推薦で、プロフェッサーになった人らしいんですよ。ユダヤ人だけど、お父さんはあれだったな、名前ちょっと忘れた（注：ジャック・ヤンケルの父は、エコール・ド・パリの画家、ミシェル・キコイーヌ Michel Kikoine）。ロシアからの亡命者ですよ。マルク・シャガールなんかと一緒に出てきた人。だから、昔のそういう話になるといろいろ出てくるわけですよ。ハイム・スーチンの話とかシャガールの話とかね。その頃は先生がそんな感じの人だったから、よく（ピエール＝オーギュスト・ルノワールの孫娘がクラスによく遊びに来てたんですよ。彼女はルノワールの孫なんだよ、とか言って、太って、おかしい女の子だった（笑）。

鷺田：その頃作られていた作品は。

白川：今度は絵を描く。絵を描こうかなみたいな。

鷺田：油絵ですか。

白川：いや、油絵はお金ないから、アクリルですね。

鷺田：カンヴァスにアクリルで。

白川：カンヴァス買うお金がないから紙ですね。パリのシャンゼリゼの屋根裏で描いてました。

鷺田：一つの画面の中で完結するような絵ですか。

白川：そうですね。

鷺田：具象的な絵なんですか。

白川：具象っていうか、半分ね、落書きみたいな感じかもしれないですけど。僕はすごくきれいに描けるわけじゃないから。

鷺田：抽象画ではなくて。

白川：それからだんだん抽象画になっていくんですね。そういう風にパリで何年か、2年いたのかな、やっているうちに、サロンに出すかとか、いろんなこと言われたんだけど、サロンに行ってもあんまり絵が面白くないんだよね。当時は（サロン・ド・ラ・）ジュヌヌ・パンチュールなんかは割と左翼的な傾向だったから、政治的なメッセージのあるような人たちがいて、やってたけど、他のサロンは全然何か、死んだような、サロン・ド・メイとかドートンヌとかとっくに死んで、意味が無いような。外に行くと現代美術を扱っているような画廊があったりするんだけど、全然コミュニケーション（がない）というか、どういうふうにしたら繋がるのかが全然分かんなかったです。そういう世界と美術学校の。いろいろ考えたんだけど、パリの美術学校の中見ても、先生で一番あのときに現代美術に近かったのはセザール（César）ですよ。でもセザールは僕なんか作品見て、んー、なんていう感じだったし、日本からたくさん作家の人が来てたけれども、会う人会う人みんな具象の絵を描いたりしてて、イメージが違うんですね。だから、その時に昔、デュッセルドルフに行った時のこと思い出して、じゃあドイツに行く方が良いのかな、なんて。

鷺田：例えば、イヴ・クラインとか、そういう人たちとは全く接点はなかったんですか（注：イヴ・クラインは、1962年に死去）。

白川：全然なかったですよ。彼のことは僕の記憶の中から完全に消えてましたよね。僕はデュッセルドルフに行くというので、ストラスブールのときに来ていた日本人、彼はまだヨーロッパにいたから、彼に連絡とって、彼の知り合いがまだデュッセルドルフにいるからっていうんで、この日本人に会えよとか言って教えてくれて、その日本人を尋ねて行って、アカデミーに作品持って行ったんですよ。

最初はなんか、その年にアカデミーのプロフェッサーになったばかりの先生で、（フリッツ・）シュヴェーグラ

(Fritz Schwegler)、ドクメンタにも出た作家の人だけでも、その人が新しくプロフェッサーになって、その人紹介されて行きましたが・・・(注：フリッツ・シュヴェーグラーは、ドクメンタ5と8に出品。1975年から2001年まで、デュッセルドルフ美術アカデミー教授)。彼が作品は気に入ってくれたんだけど、事務所に行ったら、この日本人はドイツ語の証明書を持っているかとかいって、聞かれて、ドイツ語の証明書ありませんって言ったら、じゃあだめ、みたいな感じで。ぱっぱっぱって、はねのけられて。それでシュヴェーグラーに、「僕の力ではだめだから、ギュンター・ユッカー (Günther Uecker) っていうのがいるから、ユッカーに聞いてみたらどうか」って言われて、「彼は政治力があるからいいんじゃないか」って言われて、それでユッカーにアポイントをとって会ったんですよ。そしたら「自分のクラスはもう満員だから、新しい生徒はとりません」と。「でもまあ、わざわざパリから来てくれたんだから、作品についての批評だけは言うからそれを聞いて参考にしろ」、「はい」とかで、まあいいやと思って、作品見てもらって、そしたら、なんかユッカーが、「明日から来るか」とか言うから、「あ、そうですか」みたいな。「いいんですか」みたいな。「いい」とか言われて。「ドイツ語ができないんですけど」とか言ったら、「アーティストに語学は必要じゃない」とか、「誰がそんなこと言ったんだ」とかって言うから、「事務所の方でそういう話があって」って言ったら、「待ってる」とか言って事務所に電話して、「ユッカーだ」みたいな感じで。「証明書が……」って、「関係ない！」みたいな感じで。その日からアカデミーの学生になっちゃった。

鷺田：ユッカーのクラスに入ったということなんですか。

白川：入ったんですよ。

鷺田：すみません、ユッカーっていう人、知らないんですけど。

白川：ああ、ギュンター・ユッカーって、釘打ってる。東ドイツからの亡命作家。ひと世代前の作家ですが、ドイツ美術史には残る有名作家ですね。

鷺田：釘打ってる？

白川：(カタログを取り出して) こういう作品の。戦後の50年代、ドイツの最初の前衛運動始めたグループ・ゼロの中心人物。イヴ・クラインや(ルーチョ・)フォンタナなんかと仲間だった。ユッカーの妹さんはイヴ・クラインの奥さんなんですよ。

鷺田：そうなんですか。

白川：そうなんですよ。そういうので、イヴ・クラインの話は、ユッカーと知り合う中で、細かいイヴ・クラインの思い出とかね。彼からいろいろ。イヴはこうだったよ、とかね。話を逆に聞きましたけどね。ここで初めて、僕の小学校の時の記憶とイヴ・クラインが繋がりました。

鷺田：このクラスでは、みなさん、立体を作っている？

白川：立体も平面もいましたね。デュッセルドルフのアカデミーは、フライ・クンスト(自由アート)のクラスなので、絵画、彫刻というカテゴリーに分かれていなかった。本部のアカデミーの中ではなくて、アカデミーの外の、古い工場の跡を借りて、アトリエにしてたんですよ、アカデミーが。場所が無かったの。そこは、3つクラスが入っていて、ユッカーのクラスと、クラウス・リンケ(Klaus Rinke)、(ベルントとヒラ・)ベッヒャー(Bernd and Hilla Becher)のクラスが入ってたんですよ、3つ。ベッヒャーにもよく会ったし、(トマス・)

シュトゥルート（Thomas Struth）とかいるじゃないですか、写真家の。よく知ってますよ彼も。

鷺田：シュトゥルートは学生としていた。

白川：そう、同級生だった（注：シュトゥルートは、1973年より1980年まで、デュッセルドルフ美術アカデミーで学ぶ。1976年よりベッヒャー夫妻のクラスに所属）。

鷺田：隣のクラスで。

白川：そう。おーい、何やってる、お前、みたいな。

鷺田：他のクラスの先生も一緒に作品を見てくれたりしたんですか。

白川：それは1年の終わり、ゼメスター（学期）が終わるときだけですよね。先生たちがずっと回ってくるわけですよ。普通は、担当の先生だけ。でも、どこのクラスも大体そうだったけども、月に1回くるかどうかですよ、先生が。

鷺田：その頃はどのような作品を作っておられたんですか。

白川：その頃は、僕はね、立体を作り始めてて、ドローイングと立体を作ってた。立体と言ってもね、お金がないので、捨てた木とか、そういうやつだけでも。そういうのを作ってたね。ユッカーのクラスに入って、部屋を見つけたりして、デュッセルドルフで住むようになったんだけど、初めはデュッセルドルフじゃなくてヴッパタールに住んでたんですよ、ダンサーのピナ・パウシュがいる。アカデミーの中に、学生の食堂で知り合ったのがいて、そいつがヴッパタールから来てて、ヴッパタールだったら安い部屋があるよ、とかって言うんで。ヴッパタールではよく、ピナ・パウシュの練習スタジオに遊びに行ったりしていたな。

鷺田：そんなに距離は無いんでしたっけ。

白川：電車で40分くらいだったかな。ヴッパタールには、ボイスのクラスにいて、ボイスと一緒に運動やった連中とか、そういうのもいましたよね。それから、ヴッパタールはアカデミーの学生仲間がいたし、（イルミン・）キャンプ（Irmin Kamp）っていう女性の彫刻家のクラスにいた連中が何人かいて、そこのクラスの連中がヴッパタールに住んでたんだけど、彼らが自分たちでオルタナティブスペース、画廊やるとかって言うんで、画廊をやり始めて。展覧会をヴッパタールでやったりなんかしてましたよね。

鷺田：それに白川さんも参加されていた。

白川：はい。彼らは結構、フットワークが自由だったから、車でアムステルダムとかによく行って。あの頃はオルタナティブな活動をする人たちがアムステルダムにもたくさんいたんですよ。コマーシャル画廊じゃなくて。自分たちで小さな印刷物を作って、ミニコミみたいのたくさん作ったりとか、そういうことをたくさんやってましたよね。フォルカー・アンディング（Volker Anding）が自宅を改造して、オルタナティブ画廊、出版をやっていた。

鷺田：デュッセルドルフには、そういうオルタナティブスペースは、あまり無かったんですか。

白川：僕が最初行ったときは無かったですよね。少なかった。結局デュッセルドルフは、メジャー中心のクンストハレがあって、有名なシュメーラ (Schmela) 画廊があって、それからコンラート・フィッシャー (Konrad Fischer) の画廊があって。この3つがあったから、誰もがその3つのうちでデビューしたいと思っているのが普通だから。結局ね、ドイツの僕らの時代のときには、そのどこかでデビューできれば、やがて作家でやっていける道が開けるといような感じ。

鷺田：アムステルダムにも行かれたりしたんですか。

白川：行きましたね。

鷺田：それは旅行ですか、それとも。

白川：旅行じゃなくて、オルタナティブスペース回ったりとか。僕はデュッセルドルフでもあまり日本人と付き合いなかったから。日本人の作家の人とかいたけど、あまり付き合いなくて。偶然だけでも、デュッセルドルフのアカデミーのそばのカフェでアメリカ人の作家、マイク・ヘンツ (Mike Andrew Hentz)、アメリカ人って言っても、国籍はアメリカ人だけでも生まれはスイスなのかな。彼はパフォーマンス、音楽ライブが中心だったけども、アクションとか。マイクは、80年代に「ヴァン・ゴッホ・テレビ」(Van Gogh TV) というメディア活動などをやってドクメンタに出た。彼と知り合って、彼と一緒にいろいろあちこち動きましたね。初期の頃のアムステルダムのデ・アペル (de Appel)、あれの最初の頃の支配人、女の人、名前忘れちゃったけど (注: ウィース・スマルス Wies Smals、1975年のデ・アペル設立時より、1983年までディレクター)、彼女に会ったりとか、彼女と、僕の知り合いのマイクは仲が良かったから、よくアムステルダムに行っている話したりとか。また、マイクはケルンにいるジグマー・ポルケの愛弟子と言われてました。

鷺田：ボイスとの接点はあったんですか。

白川：ボイスの接点は、僕がパリの美術学校に行った時に、同じ美術学校の中で知り合った、小西保孝、ヤスという日本人がいて。彼がその後日本に帰って、日本で画廊を始めたんですよ、江古田で。ギャラリー・メルドとって、その運営のためにいろいろヨーロッパから僕が資料送ったりして、その中で、ボイスにインタビューしてそれを画廊で出そうか、みたいなことがあって。それでボイスに手紙を書いて、返事もらって、3時間のインタビューに行ったりしましたけどね。その時ね、デュッセルドルフにいた日本人の人たちはみんな真面目に美術学校行ってたと思うんだけど、僕はほとんど美術学校にいなかった。スイスのチューリヒに行ったり、あちこち行ったりして。スイスのマイク・ヘンツがイタリア語、フランス語、ドイツ語、まあ英語もそうだけど、4カ国語全部自由に出来るから、ヨーロッパ中あちこち回って、人脈もたくさんあって。チューリヒのクンストハレかな、そこでパフォーマンスやるからお前も来いよ、なんて言って、行った事があって。そのときはフランスからはあれが出てましたね、オルラン (Orlan) とかっていう女の人、顔を手術する女の人いるじゃないですか、ポンピドゥーに出した、あの方が若い時に。

鷺田：その頃影響を受けたアーティストとか、面白いなと思ったアーティストはいるんですか。

白川：いやあ、いないなあ。

鷺田：この人、というようなピタッとくる人はいない。

白川：いないですね。周りの友達がそんなだったし、展覧会もクンストハレとか見に行ったりもするし、画廊

も見に行ったりするけど、あんまり、他の人みたいにマメに行かなかったですよ。一番僕がたくさん行ったのは、シュメーラのところはよく行ったんですよ。作品っていうよりも作品を作っていく考え方は、シュメーラ画廊のオーナー、(アルフレッド・)シュメーラ (Alfred Schmela) 氏から勉強したのかなって思いますよね。お金がなかったから僕は、クラスに入って1ヶ月経つ前に、ユッカーが僕に、「お前、金あるか」って言うから、「ありません」とか言ったら、「じゃあ」とか言って電話をして、「明日作品を見に来る人がいるから作品を机の上に並べておけ」とかって言って、作品を机の上に並べて置いていたら、シュメーラが来て、「作品見せる」とか言って、見て、そしたら、「月にいくら必要だ」とか言って。その時の公費の留学生の人が月に8万円もらっていたんですよ。だから、「8万円、公費の留学生はもらってますけど」って言ったら、「8万円……8万円はちょっと高いかもしれないけど、6万円くらいだったら出せるんじゃないかな」とかなんとか言って。「じゃあ、月に6万円、お前渡すから、ここに行きなさい」とか言って、住所書いてくれて、「作品ががんばって作れよ」とかなんか言ってきて、「何かあったらいつでも画廊に来い」とか言われたから。シュメーラから地元の銀行の頭取を紹介されて、その人がすごいアートコレクターだったんですよ。それで、「シュメーラから電話もらってる」とか言って、「君に月6万円渡せばいいんだね」とか言って、「じゃあ、秘書に言うておくから口座教えてくれ」とかって。で、「時々デッサン、ドローイング持ってきてくれたらいいよ」とか言われて、それで、シュメーラのところにも挨拶行って、いろいろ彼と話して、シュメーラは第二次大戦後、ドイツ美術を市場に持ち上げた人だし、ボイスとか、イヴ・クラインとか、荒川修作なんかもね、掘り出してやってきた人なんで、画商としてはトップクラスの有名な人で。彼のところにはよく遊びに行きましたよね。話していて、僕はいつか彼のところで展覧会できるだろうな、みたいに思ってたから、死んじゃったから。それでね、これはだめだあ、みたいな(笑)。

鷺田：デュッセルドルフにいらっしゃる間にお亡くなりになった(注：アルフレッド・シュメーラは、1980年没)。

白川：日本人だと、あそこでやったのは、原口(典之)くんと、筑波にいた彫刻家やってた篠田守男(注：原口典之は、1978年、シュメーラ画廊で個展。篠田守男は、1975年と1979年、シュメーラ画廊で個展。1979年より1994年まで筑波大学芸術学系教授)。

鷺田：篠田守男さんは筑波にいましたね。その後金沢にいらっしゃった(注：篠田守男は、2003年より2009年まで金沢美術工芸大学大学院専任教授)。

白川：そうかな。小さな金属彫刻で、金属の糸張ったりするような感じで、その2人とあと、荒川修作かな(注：荒川周作は、1963年、64年、65年、66年にシュメーラ画廊で個展。荒川修作オーラルヒストリー、2009年4月4日)。3人かな。

鷺田：シュメーラから作品について、コメントはあるんですか。

白川：コメントっていうかね、僕なんか言われたのは、ドローイングとかああいうの見て、「ダス・イスト・シェーン。カイン・プロブレム。」とか言われて、「もう、あとは自分のアートをやればいいんだよ」みたいに言われて。「はいはい」って。

鷺田：具体的にこうしろとかは無いんですか。

白川：フランスでもドイツでも、今まで僕の出会った先生方は、一度も僕にそうしたことを言わないね、そういうのはね。行くと、ちゃんとお金あるかとか、生活ができてるかとかだけです。あとは先生たちの経験談、

ボイスの話とか、他の作家のイヴ・クラインの話とかね。自分がこういう風にして出会って、ああいう活動をしたんだとかね。シュメーラからもいろいろな作家の話を知りました。

鷺田：最初、奨学金とおっしゃっていたのは、その銀行との個人的な。

白川：そうです。個人的支援ですね。

鷺田：それはデュッセルドルフにいる5年間くらいは続いたのですか。

白川：途中でね、その銀行の人が警察に捕まっちゃうんですよ(笑)。収賄罪かなんか。知らないけど。コレクターのところはね、すごい良い作品たくさん持ってたんですよ。美術館に入れてもおかしくないくらいの作品をね、持ってた人なんだけども。それがだめになっちゃって。途中から、カール＝ハインリヒ・ミュラー (Karl-Heinrich Müller) っていう実業家を紹介されて。まあ、この人だったら良いだろうみたいな感じで紹介されて。ミュラー氏は工業不動産屋で、フランクフルトとかデュッセルドルフに土地とか建物を持っている、大きな企業に工場を貸す不動産屋さんなんですよ。彼はデュッセルドルフの郊外に、インゼル・ホンブローヒ、ライゲン美術館というプライベート美術館を持っているビッグコレクターでもあるんです。彼はデュッセルドルフの街の真ん中にも、いくつかのエリアで不動産持ってて。その1つのエリアに、彼のユートピアっていうか、考えだろうけども、戦争で残っていたのか、戦後建てたのか、安アパートが残っている一角があるんだけど、一般の人も入っているが、そこをアーティストにすごく安い値段で貸してたんですよ。演劇やっているやつもいれば、詩人もいたり、音楽家もいたり、美術もいるんだけども、そういう連中ばかりが住んでいるアパートがあって、そこを僕も無償で借りて。

鷺田：デュッセルドルフの中ですよ。

白川：その銀行家のあとはね。それで、生活の方も面倒見てくれて。電気代はね、もらったお金から払えばいいから。

鷺田：そこに住んで、そこを制作場所にされてた。

白川：はい。制作場所は別。

鷺田：住む場所は提供してくれた。

白川：制作場所は、「クルトゥーア・アムト」っていう文化省がデュッセルドルフの市役所にあるんですよ。そこに行けばいいって言うんで、行くわけですよ。そうすると、一番上のディレクター、クルトゥーア・アムトのディレクターが出てきて、シュメーラから聞いてます、とか言って。赤字物件が、市が押さえてる工場があちこちにあるわけですよ。人が住んでない、競売にかかるようなやつが。それを出してくれて、その中のどれがいいかみたいな、1平方メートル1マルク。100円。メートル×メートルが100円なんですよ。

鷺田：月に1マルクなんですか。

白川：そうそうそう。だから、例えば、ここ(注：インタビュー場所の白川アトリエ)だと、1,2,3,4,5,6,7,8,9,10……だいたい2500円くらいで借りられる。そういう物件があって、そこを紹介してもらって。僕だけじゃないですよ。アカデミーなんかで、こう言ったらあれだけでも、将来作家として有望だろうという生徒がい

るわけですよ。例えばリンケのクラスだと、もうすでに有名になっちゃってるけどね、ラインハルト・ムハ (Reinhard Mucha) とかね。あの時、同級生だったけど。彼とかいろんな連中がいて、そういう人たちが、みんな揃って、そういうところに行くわけで。だからそういう古い工場に行くとそういう連中が他の階に入っていたりするわけですよ。そういうのは市で確保して持ってたから、アトリエはそこを使って、自宅の方は無償で。ユッカー、リヒター、リンケなども市から巨大な建物を無償に近いかたちで提供されていたと思いますよ。

鷺田：素晴らしいですね。

白川：だからね、日本帰ってくると、全然違うなあ、みたいな。

鷺田：その頃は日本帰ってくるとは思ってなかったわけですよ。そうでもないんですか。

白川：いや思ってなかったですよ。

鷺田：このままドイツで作家としていこうと。

白川：いけたらなあ、とかって。いや絶対大丈夫だよとか、ずっと言ってて。でも、僕の方が個人的な問題もあって、家内の問題もあったし、いろいろ、個人的な問題もあったんで。家内の方はほら、精神科にも通ってたし、ちょっと心臓の方の手術もしなきゃいけないような状況もあったりして。いろいろね、そういうのもあるから。

鷺田：さしつかえなければ、結婚されたのはいつ頃だったんですか。

白川：結婚したのは向こうにいるときですよ。僕がパリの美術学校にいる時に知り合って。パリの美術学校でヤンケルのクラスに入って、1年目だったかな、僕がクラスの中でいろいろ任されて、半分助手みたいな感じでやってたから。その時に日本から留学生がくるわけですよ。そういう留学生の対応なんか僕がしてて、その時に。

鷺田：奥さんもアーティストなんですか。

白川：絵描いたり。

鷺田：今も？

白川：作品作ってます。

鷺田：それで一緒にデュッセルドルフにも。

白川：いや、デュッセルドルフは一緒じゃなくてね。僕はデュッセルドルフに行ったけども、彼女はパリに残ってやってたんだけど。住んでいた場所っていうのがね、ちょっと人種偏見があるような人たちが住んでいる、安い労働者の人たちが住んでいるカルティエだったこともあり、ちょうど僕がいない間に結構近所から嫌がらせをやられたみたいで、それで精神的にもおかしくなっちゃって、それで知り合いから電報がきて、大変だ、みたいな。

鷺田：パリでということですね。

白川：それで僕がデュッセルドルフからパリに一時的にもどって、病院に連れて行って、全部手続きして、日本の両親にも連絡して、帰れるように、手続きして。僕も今まで何人か、ドイツでは見てないけども、パリにいた時は何人か、完全に精神的におかしくなっちゃった人を何人も見ているから、そういう人の対応、大使館に連絡しなきゃいけない、いろんなこと手続きのこと分かっているからね。

鷺田：それもあって、1回日本に帰ろうと。

白川：彼女は日本で生活していて、僕はデュッセルドルフにいて。それでユッカーとかから、俺の娘と結婚しろとか言われたんですよ。あとシュメーラからも、娘どう、とかも言われたんだけど。

鷺田：でもその頃は結婚されていた。

白川：いや、してなかったです。

鷺田：まだしてなくて、付き合っている状態。

白川：でも、よくよく考えたんだけどね、僕には、シュメーラが死んだのがやっぱり大きかったですよね。シュメーラが生きていて、シュメーラが画廊として作家かかえているじゃないですか。よくシュメーラが僕に言っていたのは、「私の画廊で展覧会をすることはたいしたことじゃない。でも、私の画廊で展覧会をしたということは世界中の有名な画廊は知っている。それが重要なんだ。ここで展覧会をすれば、世界中のどこでも出て行ける」みたいな。「それだけの力がここにはある」とかって言うわけですよ。「だからいろんな場所で展覧会やらなくたって、ここでデビューできれば、後は勝手にレールが敷かれていくからいいんだ」みたいなね。そういう話を聞いたりする中で、いろんな話をしたり、個人的な話もあるけれども、彼ユダヤ人だったから、大変なときもあつたりしたんだけど。「やっぱり作家と画廊の関係、交流は、単にビジネスじゃなくて、一緒になにかやっていく、クリエイティブにやっていく、そういう信頼関係がないと、やっていけないよ」とか言うんで、僕もそう思ったりもするし。シュメーラとボイスとか、見ているとビジネスだけじゃなくて、ひとつの信頼関係、そういうのが本来的な在り方なんだろうなあと思ったりもしてたから。彼が亡くなったのは、僕には、ドイツにいて僕を支えてくれる人がいなくなったな、という感じはしたんですよ。確かにね、残っていれば、残ってやれたと思うんだけど。でも、まあ、ねえ、難しいところですよ。うちのを切ってドイツに残るには、ドイツの人と結婚するのが普通だから。

鷺田：その後しばらくして日本に帰ってこられたのですか。

白川：そうですね。やっぱりシュメーラが亡くなり、一つの時代が終わったみたいな感じがした。次の時代、すでにコンラート・フィッシャーがずっとやっていたから、目先が利く人たちはみんなコンラート・フィッシャーにくっついて行くみたいな感じで。なかなかその後、シュメーラのための画廊が、出てこなくて、デュッセルドルフからは。その後の画廊は、どっちかって言うと、ケルンとかシュトゥットガルトとかフランクフルトとか、他の土地から出てくるような感じですよ。

鷺田：日本に帰って来るのは、今度は逆に全然違う世界に飛び込むような感じですか。

白川：僕は何回か、デュッセルドルフにいる時に「日本のダダ」とか、いろんなことやってたから、日本に何回か戻ってきたこともあるし。それで少し日本のアート状況は分かってました。デュッセルドルフに初め住み

始めた時だったかな。パリの関係があって行ったり来てたりしていたんだけど。原口くんがドクメンタで来た時にいろいろ彼も手が足りないし、言葉ができなかったりするんで、ちょっと手伝ったことあるんですよ。

鷺田：それが 1972 年頃？

白川：ドクメンタのときですよ。

鷺田：ゼーマンがやった時（注：原口典之が出品したのは、ハラルド・ゼーマンがキュレーションした 1972 年のドクメンタ 5 ではなく、1977 年のドクメンタ 6）。

白川：そうそう。《オイル・プール》を出した時だけでも。その時もシュメーラとのやりとりもいろいろあったりするけども。いろいろそういうので、日本の作家の感じっていうのはさ、ものの考え方とか、全然ヨーロッパの人と違うな、みたいな。どっちかっていうと、先に社会的ヒエラルキーがあって、みたいな。人間関係もね。大学の闊みたいなのもさ。画廊の動き方なんかも、何回か資料探するために日本戻った時にちらちらと見たけども、ヨーロッパの画廊とは全然スタイルが違うし考え方違うし、コレクターはいないし、評論家もなんか違う、美術館の館長も全然違う感じでしょ。だから、日本に帰ったら美術はもうやれないだろうな、とか思っていましたよね。

福住：最初の話で、絵画教室がすごく嫌で嫌でたまになかったっていう話があったじゃないですか。それでヨーロッパ行って、パリに行って、ドイツ行って、いつの間にか版画やりながら、絵をやったりするようになったんですよ。その気持ちの変化は自分の中ではどういう風に。

白川：なかなかねえ、自分で自分のことが納得ができなかったですよ（笑）。自分がやだなと思って、やりたくないなと思っているもので、自分のいろいろの状況のときに、美術に助けられていく、みたいなのは、すごく納得いかないな、みたいな。こんなのやりたくないのにな、みたいな。ずっとありましたよね。

鷺田：美術を始めてからも、哲学の本は平行して読み続けていたのですか。

白川：読んでましたよね。デュッセルドルフにいた時も、フッサール、メルロ＝ポンティ、フロイトとか読んでましたよね。

鷺田：ドイツ語やフランス語ですか。

白川：いや、できないんで、日本語で。読んでましたよ。やっぱり自分は語学の才能がないなあ、というのがつくづく、いろいろなところで身にしみて分かるんだけど。ユッカーのクラスにいる時なんか、ユッカーは顔が広い人だから、いろんな人が来るんだけど、デュッセルドルフの美学の先生は、名前ちょっと忘れちゃったんだけど、ハイデガーの直弟子が、デュッセルドルフの美術学校の美学の先生やってたんですよ。日本の理想社から彼の本が出ていました。ハイデガーのことも知ってて、ユッカーと仲よくて、よくクラスに遊びに来ていて。そしたら、お前も哲学やってたんだからいろいろ話をしろよ、みたいな、そんなね（笑）。だから、自分がやりたくないなあって思ってたもので、やっていくことで、周りの人に、それはいいんじゃない、みたいなことを言われること。違和感がずうっとあったんで、それもあったと思います、僕はパリの時もそうだけでも、デュッセルドルフの時も他の日本人の作家の人と、あんまり付き合わなかったのも。あんまりアートの話をして興味もなかったし。僕は学問としての哲学ではなく、生活の中の哲学をやるのがいいと思っていました。

鷺田：自分の美術作品に、哲学への関心が反映されていると思うことはありますか。

白川：それはありますね。デュッセルドルフで作っていた時に、例えば、運動とかエネルギーとか。空間の中にもものものを置いて、ぶつかって、運動が流れていくんじゃないか、とか、そういうインスタレーションを考えて、プランを立てたりとか。言葉と、形と、イメージ、意識を繋げるように丸のシリーズのドローイングをたくさん描いて発表したりとか。でも、自分はね、ストラスブールにいた時思ったんだけど、留学に来てる他の人たち見てて、語学の才能がある人っていうのは本当にいるんだなあと思ったりもしたから、人間的に良いか悪いかは別だけど。ストラスブールにいましたよ。親が大学の教授かなんかで、その息子さんで、まあ半分ヒッピーみたいな。ヒッピーとは言わないけどでもそんな感じで、来てて、やってる人で。でもすごくよく英語、フランス語ができて。他の日本人からすごく馬鹿にされてるけど、でも、そういう人いましたよね。小島剛一さんですね。トルコ語の専門家になったと聞いています。あのくらいフランス語話せないとやっぱり、哲学の話もできないだろうなって。僕なんかは現象学とかって思っていたけども、やっぱり自分の生活していく中で、現象学やればいいのか、みたいな（笑）。自分の作品が現象学なのかなとかね、そういう風に思ったりしましたね。ストラスブールの時はそんなに日本人には会わなかったんだけど、パリは、日本人で来ている人たくさんいるじゃないですか。そういう人たちに会うわけですよ。何かのときに。別に友達とかじゃないけど。そうすると、何々会、何々会とかさ、みんなあって、全部日本とつながっているわけですよ。何々先生とか、みんな。

鷺田：それは美術の人のグループですか。

白川：僕が最初パリに着いた時に泊まる場所が無かったから、ストラスブールの郊外に住んで彫刻をやっていた山根さんと知り合っていたので、山根さんから聞いて、モンパルナスの近くのホテルに行ったんですよ。そしたら、そこは代々、絵描きの日本人が泊まってるホテルで。そこに入った瞬間に、トントントントンって言って、人が来て、僕はどどこで絵を描いている何々なんだけど、って言って、君が今度来た人だね、へえ、みたいな（笑）。

鷺田：そういうコミュニティーというか。

白川：エコール・ド・パリ以来の日本の画壇仲間。そういう話をあちこちでパリでは聞いていて、そういうところと僕は全然関わらなかったですね。デュッセルドルフはデュッセルドルフで、国費で来ていた人たちもいるから、やっぱりそういう人たちはまとまっていたりしてるし。植松くんはデュッセルドルフに前から来ていて、植松奎二。割といいアトリエもらってたんだよね。クンストハレの館長と仲が良くて、その紹介とかで、やってて。彼はドクメンタに出たかったんだよね。でもドクメンタに出れなかったんだよね。でも、ヴェネツィア・ビエンナーレに出れたから、いいのかもしれないけど（注：植松奎二は、1988年にヴェネツィア・ビエンナーレに日本館代表として参加）。そういう話が日常に出てくるわけ。それでたまたま、河原温さんが、ドイツに営業で来たときに、彼のところちょっと遊びにくるんだよね。麻雀でお金稼ぎに（笑）。そういうときに集まる作家がいるわけさ、日本人の。僕はそういうところにも出入りしなかったな。そういう人たちはみんな、話聞いていると美術信じてるんだよね。作品とか美術とか。僕はそういうのは、未だによく分かんないですよ。信じられないというか。こっちのイマジネーションというか、この自分の見てるこっちの世界に自立してるみたいな、繋がりがあってもいいかもしれないけども繋がりが無いような、そういうのがあって、そこをさらに行くと違う次元になっちゃって、二度と現実世界に戻って来られないような、気が狂うような状況の世界が開かれて、そういうのがあるんだろうなあ、芸術には美術には、って。そこまで行かないと、美術っていうのは見えてこないのかなって気もしたりするから、見えているもので美しいとか美しくないとかってというのは、僕に

はどうでもいいんだよ。未だに探してるんだよ。分かんないですね。

## 白川昌生オーラル・ヒストリー 2010年9月8日

於白川昌生アトリエ

聞き手：福住廉、鷺田めるろ

書き起こし：齋藤雅宏

鷺田：デュッセルドルフ時代のことで、もう少しお聞きしたいことがあります。(ハラルド・)ゼーマンに、ドイツ時代にお会いになった時は。

白川：ちらっと会っただけですけどね。

鷺田：話をしたりとか、そういう感じではなかったのですか。

白川：そういう感じではないですね。そんなにたくさんという感じではなくて。ちらっとっていうか、一回目は、僕がパフォーマンスを、デュッセルドルフの仲間と一緒に、チューリッヒのクストハウスかな、あそこでやった時に。ちらっと挨拶をして。その時は他の作家もいたんだけど、それが初めて。その後は、「日本のダダ」の展覧会の時が最後だけでも。その前に、デュッセルドルフでゼーマンの企画した大きな展覧会がクストハレであったんですよ。この前の僕の本（注：『美術館・動物園・精神科施設』、水声社、2010年、p.119）の中にも書いてた、ゲザムドクスト（Gesamtkunst）、「総合芸術（作品）の方へ」とかっていうタイトルの大きな展覧会があって。そのオープニングの時にちょこっと話をしたくらいで。あまりこう（親しい握手のジェスチャーをしながら）、っていう感じではないですよ。ちょっと挨拶して、そうかって言って。あとは、「日本のダダ」の時は、非常に興味を持ったと書かれたハガキをもらったりしたりして。

鷺田：当時からゼーマンのやっていたことに関心は持ってらっしゃった。

白川：持ってましたね。それにデュッセルドルフの作家の人にとっては、例えば、ゼーマンと仲の良かったヨーゼフ・ボイスも学校にはいなかったけども、活動はしてたし。デュッセルドルフのクストハレが、当時のドイツ美術界の方向性としては、ゼーマンの展覧会やったりとか、共有しているタイプのユルゲン・ハルテン（Jürgen Harten）という名の館長がやっていたところだったから。作家の人たち、僕らの若い世代の時の人たちは、ゼーマンのことはみんな知ってたから、ボイス自体もディスカッションとかでゼーマンの話も出てくるしね、といろいろ一緒にやってるし。それから僕がちょっとお世話になってたシュメーラ画廊のオーナーもゼーマンとは関係があったんで、ゼーマンのことはみんなよく知ってましたね。

鷺田：白川さんは最近アートプロジェクト的なことを地域でされていて、それを私は非常に面白いと思っているんですけども、ドイツにいらっしゃる時に、今のそういった関心に繋がるような出会いがあったのでしょうか。

白川：あったと思いますよ。

鷺田：例えば、ゼーマンやボイスは、フォーマリスティックな作家と比べれば、そういうのに近いと思います。彼らからの影響はあったのでしょうか。

白川：影響っていうかね、例えば、ちょうど僕が行った時は、アカデミーの学生、僕が下宿してたヴッパタールなんかには若い人たちがいるんだけど。彼らはオルタナティブスペースをやろうとか、自分たちで出版

物を出そうとか、出版物を出すだけじゃなくて、それをアムステルダムに持って行って、売ったりしてた。当時はドイツもそうだけでも、オランダではそういう若い人のオルタナティブな活動が非常に盛んになっていた時だったんですよ。ギャラリー デ・アペルなんかもはじまった時で。既存の画廊や美術館に頼らないで、自分たちでいろいろやってみようみたいな、ネットワークづくりみたいなことが、若い人たちのなかではあった。それとその当時の人たちの中では、絵画とか彫刻という枠組みに入っていくんじゃなくて、パフォーマンスをやったりとか、僕らなんかも、ドイツ人の仲間と一緒にライブをやったりコンサートツアーをやったりとか。そういうことは、僕の周りにいた仲間は、普通だったんですよ。美術関係だけではなくて、音楽関係の友たちとか、ビデオや映像関係の友達とか、多かったですよ、僕の周りにはね。いろんなジャンルの人たちとやっていくのに全然違和感がなかったし。ボイスはああいう活動をしてたんだけど、デュッセルドルフのアカデミーで僕はギュンター・ユッカーについてたんです。ギュンター・ユッカーは、東ドイツから、アーティストとしてはおそらく早い時期に亡命した作家だと思うんですよ。(ジグマール・)ポルケとか(ゲルハルト・)リヒターよりも早く。1950年代に彼は東ドイツを出てきちゃったから。彼は政治的な発言や活動は自分の作品ではやっていなかったんで、ボイスの言動に関してはすごく批判的だったんですよ。僕に、お前はボイスのクラスに行きたかったんだろう、みたいな嫌味を何度も言うんだよね(笑)。だからといって彼は、そういうことがだめかっていうとそうじゃなくって、当時アカデミーの中では(クラウス・)リンケもいたし、ゲルハルト・リヒターもいたし、ボイスに繋がっているような作家もいたりしたので。それから、終わりの方はトニー・クラッグも来てたり。

鷺田：彼は今もヴッパタールに住んでますよね。

白川：そうです。ずっとそうです。アトリエが向こうにあるからね。そういう人たちが来ていろいろ動いてて、若い世代の人たちが動いてたから、ユッカーはもうワン世代上で。はっきり言えば終わっちゃった世代のように見られてたんですよ(笑)。だから、僕のクラスはね、人気がなかったんだよね。学生は集まらなかったし。でも、その中でユッカーは、例えば僕らを連れて、クラスの展覧会をオーガナイズしてくれたんだけど。例えば、チューリッヒの郊外にある、リッテンハイト(Littenheid)という、村と病院がひとつになった生活共同体的な精神病院に学生を連れて行って、そこで十日間くらい合宿して。そこの入院患者の人とか病院の先生とかと、いろいろディスカッションしながら、それを元に展覧会をやってみようとか。それから、デュッセルドルフの北の方にあるルール地方のゲルゼンキルヒェン(Gelsenkirchen)の町なんだけど、ツォルフェライン炭坑産業跡が、今はすでに世界遺産にもなっている、ルール地方の炭坑の跡で。今では、よく日本人も見学に行っていると思うんですよ、NPOの関係の人とかかなんか。先行した場所なんで。すごい大きな昔の石炭坑の跡や、周辺の初期バウハウスの事務所群など、非常に印象深い場所でした。その炭坑町へ行って、炭坑の跡地、工場、町の中をずっと歩いて見てまわったりして。町の人と話をしたりもして、そのあとゲルゼンキルヒェンのクストハレでユッカーのクラスの展覧会をやったりとか。それから、当時はユッカーのクラスではないんだけど、ヴッパタールで、町おこしみたいな感じで。あそこモノレールがありますよね。モノレールのラインに沿って、デュッセルドルフのアカデミーに依頼して、いろんなクラスがそれぞれ受け持って、展示をやるというようなこともあったんです。それから、あの時代、デュッセルドルフのアカデミーはインターナショナルな動きも始めてたので、パリ以外のフランスのボルドーの美術学校と連携して、交換しながら、ボルドーの町に出て行って、若い人が何かやったりとか。それから P.S.1 のスペースもその時代にデュッセルドルフのアカデミーは作って。ドイツだけじゃなくて、自分たちの学生が外に行ってもできるように、いろいろ活動ができるように。

鷺田：デュッセルドルフのアカデミーの学生がニューヨークの P.S.1 に行ってる。

白川：そうそう。P.S.1 の中に、デュッセルドルフのアカデミーの部屋を確保するわけですよ。パリにもボザー

ルみたいなのところにも1つレジデンスを確保して。そこに年に1回、奨学金とった学生を半年とか1年とか送り出すわけですよ。今日本でも、どこの美術系大学でもやっているけども、そういうのをその時代からぼつぼつ始めて。だから、アートをやってるっていうことが、美術館とか画廊とかに行くだけではなくて、病院、駅や町の中に行ったり、インターナショナルなところで考えたりということが、デュッセルドルフでは当たり前だったんですよね。だから、近くの古い駅をアカデミーが借りて展覧会をやるということもあったし。おそらくそういうことも、僕には、影響してるだろうと思いますね。割と早い時期に向こうでは、当たり前に行われていたっていうのがあるから。

鷺田：先ほどおっしゃっていた、ライブのコンサートツアーは、どんなことをされてたんですか。

白川：あの時代はね、パンクの後くらいだったと思うんですが、パンクの格好もしてましたね（笑）。

鷺田、福住：ええー（笑）。

白川：ドイツでは、パンクの後からね、ボブ・マーリーなんか出てくる初めの頃、レゲエなんてあとだったな。パリの時は、パティ・スミスでしたが、ヴッパタールで僕の周りにいた連中は、フランク・ザッパのファンが多くて、フランク・ザッパみたいな、ロックオペラをやろうと。舞台の上でちょっとした、喜劇、演劇みたいなことをやったりとか。演奏もやったりとか。いろいろなことを。映像もやるんだけど、割とお遊びみたいなこととかね。そういうのを仲間と組んで、ヴッパタールからゾーリンゲンとか、フランクフルトとかね。みんなで回りましたね（笑）。僕は後はデュッセルドルフにいたけども、デュッセルドルフの仲間の人たちはまた別で、そこはね、そのアメリカ人のマイク・ヘンツが中心だったんだけど、「パラノイド」とか「- Δ t (ミニニュース・デルタ・テ)」というグループを作って、フリージャズとか、一種の実験音楽みたいなやつとか、それからウィーンの方から、ライブハウスから流れてきたやつがいて、ライブハウスである時代はDJをやっていたのが流行ってて、そういうやつと一緒に今度はライブをやったりしましたね。仲間の中に（カールハインツ・）シュトックハウゼン（Karlheinz Stockhausen）の息子もいたね。僕はケルンの作家の人たちとも割と近かったんですよ、マイクの関係で。ポルケのところまで遊びにいったりとか。ユルゲン・クラウケとかね。あのオカマの格好してるやつ。あの女装したりとかする作家ですが、ベルリンではサロメというクラブ出身のような作家もいましたね。そういうやつとか。デュッセルドルフの中ではどっちかって言うとボイス寄りなんだけど、ちょっとパンク的な感じの連中。黒の革、革ピタリ着てちょっと挑発的な、写真作ってる。今ベルリンの先生やってるのかな。カタリーナ・ジーフェアディング（Katharina Sieverding）という女の作家がデュッセルドルフにはいて、ケルンにはウルリッヒ・ローゼンバッハ（Ulrich Rosenbach）という女性作家がいるけど、そういう連中とか。そんな感じでしたね。アカデミーの授業には全然出てなかったから。

鷺田：今のお話を聞くと、音楽のツアーのようなのですが。その中で何を演奏されたんですか。

白川：僕はね、ドラムとかやりましたね（笑）。

鷺田：ミュージシャンとして参加されてたということですか。

白川：ミュージックというか、パフォーマンスというか……。ドラムやったりしましたね。歌を歌ったり。仲間の半分は美術系だったんです。アカデミーの学生。あと半分が、例えばヴッパタールの場合だと、地元にいる、小説を書いているんだけど音楽をやってみみたいとか、そういうやつが多かったです。ヴッパタールは、ドイツにおけるフルクサス運動のはしりの場所として有名だった。僕も初めてヴッパタールに住んでから分かったんだけど、フリージャズの演奏家が何人か住んでるんですよね。ペーター・プロッツマン（Peter

Brotzmann) とか、近藤 (等則) くんたちが呼んでるドイツで割と有名な、サクソホン吹いたりするやつが、ヴッパータールにはいて、他にも演奏するやつがいて、毎年ジャズのちっちゃなコンサートを自分たちでやってた場所なんです。そういうのもいたりしたんで、フィーリングはそういう音楽系の連中とは近かったし。それで、街中には、ピナ・バウシュもいたりして。オルタナティブな感じはどこにでもありました。

鷺田：ユッカーのクラスでは、造形的な、平面作品とか立体作品を作っておられたんですか。

白川：そうですね。僕は現代アートの知識が、ほとんどその頃無かったから。

鷺田：クラスの中で美術作品を作りながら、周りの友達と一緒に領域横断的な活動をやるという。それが自分の中で共存しているような感じなんですか。

白川：そういう感じですよ。

鷺田：シュメーラ画廊に評価されたというのは造形的な作品。

白川：そうですね。ユッカーの紹介で他の画廊を紹介されて、シュメーラ画廊のところにいた秘書の人がシュメーラ画廊から自立して画廊を開いたんで、そこで、展覧会やらないか、っていつて呼ばれたりして、個展をやったりしてたんですよ。

鷺田：なんという画廊ですか。

白川：最初にユッカーに紹介されたのは、アート・イン・プログレスっていう画廊で、ミュンヘンかどこかに本店がある画廊ですね。荒川修作をたくさん、ドイツで売り買いしてた画廊だと思うんですよ。シュメーラに次いで。ドイツの工業ブルジョアのコレクターが始めた画廊かな。その次に、ギャラリー・マイヤー＝ハーン (Galerie Mayer-Hahn)。キキ・マイヤー＝ハーン (Kiki Mayer-Hahn) という女性がやってる、シュメーラの画廊にいた秘書の人が独立して始めた画廊で、今デュッセルドルフにもマイヤー＝ハーンはあると思う。結構大きな画廊になってると思いますよ。

鷺田：友達が、ジャンルを超えたり、町と繋がったりする活動をしていたのは、デュッセルドルフだとボイスの影響が大きかったのでしょうか。それともゼーマンとかも同じように。

白川：ボイスはある意味シンボリックな感じで存在しているわけで。例えばケルンの方に行くと、ポルケとかユルゲン・クラウケとかいるわけですよ。彼らもボイスには共感していたし、それからイミ・クネーベルとかね。ケルンはケルンで仲間がいて、ケルンにはアートハウスって言って、いくつもの画廊が集まっている建物があったりしたもんだから。それから変な画廊もあったな。ちょっとカルト的な感じの作品を扱うようなタイプの。ギャラリー・オープンハイムっていう、ちょっとドラッグにかかっているようなおばさんがやってる画廊があったけど。メジャー指向のデュッセルドルフとは違うわけですよ。僕は自分の周りにはいる連中と付き合っていて、アカデミーの中の日本人の関係とか、ユッカーの方に寄っていつてどうとかがいつてというのは全然なかったですね。ヴッパータールにはヨーゼフ・ボイスのクラスにいた学生もいるんですよ。ボイスがアカデミーを出て行く時の写真があるんだけど、あの時にボイスの後ろにいるのが彼で、ヴッパータールでオルタナティブスペースと、ヴッパータールにはシュタイナー学校もあるんで、そういうところと連携して。シュタイナーの勉強をみんなで行くというグループもあったりしたんですよ。僕の周りの知り合いの若い連中は、ヴッパータールでぼつぼつそういうのをやってた。ドイツでも大きなアートコレクターだったフォン・デ・ハイムっていう、ヴッ

パタールの美術館を作った人。ヴッパタール出身の確か、工業ブルジョアで、ヴッパタールの銀行家でもあったと思うんですが、彼が、ヴッパタールの町のはずれの高い丘に別荘っていうか屋敷があったのを、市に渡しちゃったんですよ。それを若い人が借りて住んで。下はアトリエにして上を作家の人たちが住める住宅にして、みんなが住んで使って。そこに僕らの仲間も何人が住んでたんで。今でも住んでると思いますけどね。よく遊びに。ボイスや(ナム・ジュン・)パイクが最初にドイツでフルクサスのパフォーマンスやったのもヴッパタールですよ。ヴォルフ・フォステルが列車を停めた、あの(笑)。パフォーマンスやって。そういうのもあって、ヴッパタールにはアートコレクターが結構いたんですよ。そういう雰囲気が、小さな町だけでもあって。

鷺田：直接フォン・デ・ハイムさんとお会いされたことは。

白川：いや。フォン・デ・ハイムさんの家系の人たちはもう死んでいないと思いますよ。

鷺田：直接ボイスとお会いになったことはありますか。

白川：あります。

鷺田：いろいろ話しましたか。

白川：インタビューをして3時間ほど話しました。僕がデュッセルドルフに住む前にパリに住んで、パリの時に知り合ってた日本人の友達が日本に戻って江古田で画廊を始めたわけですよ。ギャラリー・メールドっていうのを一緒に。僕がヨーロッパから資料を送って、それを向こうで展示したりとか、いろいろプログラムと一緒に組み立てたりして。ヴッパタールにいる友達が、イヴ・クラインの小ちなブルーのオブジェを東京の江古田で展示してもらったりとか。僕はその時、友達もいたから、時々パリにも遊びに夜行列車で行って。 (クリスチャン・) ボルトンスキー (Christian Boltanski) にも会いに行って、ボルトンスキーが、昔、薄い小冊子を出しているんだけど、自分の記憶を再構成するっていうパフォーマンスの記録の写真を。初めの頃の、ピエンナーレ出た時の作品だと思うんですけど、それを日本で展示したい、翻訳して展示したいがどうだ、とか言って、彼に許可もらって、日本語に翻訳して(注：クリスチャン・ボルトンスキー《しぐさについての再構成 1948-54》、1970年。12ページのアーティスト・ブック。)。それをギャラリー・メールドで、展示したりして。そういうことやってるうちに、どうせデュッセルドルフにいるんだから、ボイスにもインタビュー行こうか、みたいな感じで、ボイスに手紙を出して。そしたらボイスから返事が来て、会いますよ、っていうんで。僕らがやってるギャラリー・メールドの写真をつけて、送ったんです。彼から返事が来て、「kunst ist scheisse. Das ist klar.」みたいな感じで、「それに賛成」みたいな感じで、いつでも来いよ、みたいな。電話をして連絡して。ボイスは非常によく喋る人で、難しいっていうのは分かってたから。当然僕の英語とかドイツ語では駄目なんで。デュッセルドルフで僕が親しくしてた日本人の言語学やってる人で、ケルンの大学でドイツ人に日本語を教える人がいたんですよ。すごくよくドイツ語ができる人でね。その人をお願いして。その人と一緒に、ボイスに会いに行ってインタビューしたんですよ。その時は3時間位話をしましたね。初めてボイスの所に行って、場所は分かってたんですけどすごい高級住宅街、シックなところですよ。ユッカーもそこに住んでるんで。ドイツ人の成功している作家はみんなすごくいい場所に住んでいるですよ。リンケは小学校買い取って住んでるし。日本の作家と比べると本当に雲泥の差だな。入って、裏庭の中にあるアトリエに入って行って、入った瞬間びっくりしましたよ。ガッて扉開けて一步入った瞬間に、見たら床が全部ね、牛の革張り。え、何これ、革張りの床じゃん、みたいな(笑)。本革初めてだったな。

鷺田：そのときのインタビューは冊子や本にされたんですか。

白川：しました。冊子にしました。ジャズ評論家の間章さんがやっていた『モルグ』という雑誌に何回かボイスの特集を組んで出しましたね。間さんとは東京、パリでよく会っていた。アトリエの写真も撮ったりしたんです。奥さんも一緒にいて。ちょっと話をしたりして。その時に彼が説明したのがあのドローイングなんですよ（注：白川のアトリエにボイスのドローイングが掛けられている）。人間の能力がキャピタル、資本なんだ、っていう話で将来はお金じゃなくて、人間のクリエイティブっていうか創造力を元にしたデモクラティックバンクができる、みたいな話をね、延々とあの時にしてたんですよ。その時は僕は正直言って、意味は分かんなかったですよ。ボイスは、誰でもアーティストだ、って言うんだけど。僕はまだそんなに理解してなかったし、誰でもアーティストだって言っても。僕の身の回りには、アーティストの人もいたりアーティストになれなかった人もいるから。いくらクリエイティブなものがあれば作家だって言っても、それで食べている人と食べてない人がいたりするし。アカデミーに来てる学生はほとんど野心もって来てるから。なかなか、「すべての人が芸術家だ」ということをどう理解したらいいのかというのは。今は僕少し違うけれども、あの時は、ボイスに、どうしてアーティストとアーティストでないのを区別出来るんですか、とか。創造力を預けるデモクラティックバンク、誰の創造力は10で誰の創造力が5とかね、そんな風に分けるのは誰がするんですかっていうね。お金がなかったら銀行はお金の管理ができないじゃないですか。その辺がどうしても、誰が、みたいなのがよく分かんなくて。ボイスは、そういう風な世の中になれば考え方が違ってくるんだ、って言うけど、よくわかんないなあ、みたいな。僕はそこはわかんないなあ、みたいな。ぐるぐる。そんな感じでしたよね。でも、非常に好意的だったし、その時に日本に行く気ありますか、って聞いたら、全然日本なんか行く気ない、って。なんで資本主義の国に行かなきゃいけない、って（笑）。そうですか、じゃあわかりました、みたいな。それで何年かしたら西武に呼ばれて行ったから、「んん？」、みたいな（笑）。

福住：それは何年くらいですか。

白川：1979年だったと思いますよ。ちょうどその時ね、ボイスはアカデミーを飛び出してて、裁判があったりして。その年に確か、ウィーンのアカデミーに呼ばれてたんですよ。それが騒がれてて、行くか行かないか、みたいなね。とうとう彼は行かなかったんだけど。なんかそういうのが巷でも。

鷺田：アカデミーでボイスが教えてたとはいえ、アカデミーの学生が、気軽に話したり、一緒にお酒を飲みに行ったりという近さではなかったんでしょうか。

白川：アカデミーのプロフェッサーは誰でも気さくにつき合っていましたよ。ボイスも、リヒターも。ボイスはその時、学校にはね、一応立ち入り禁止なんですよ。彼のクラスはなくなって、その代わりに、フライエ・ユニバーシティ、自由大学があって、そこで、ボイス親衛隊のミカエルなんとかっていう若いお兄ちゃんが、代わりに窓口にあたっている感じなんですよ。ボイス自身は、学校には入れないし、来れなかったんですよ。でも一度、ジョージ・マチューナスが死んだんで、そのパフォーマンスをパイクとボイスが、アカデミーでやったんですよ。あの時はベルリンの画廊主のルネ・ブロックがアカデミーに、パフォーマンスを提供するっていう感じで、ボイスが初めて、何年か法律的には立ち入り禁止だったのを、その時に来れる形になって。それは僕は見ましたよ。

鷺田：それはインタビューに行くよりも前の話ですか。

白川：前の話ですね。かなりアカデミーの中は熱狂的だったですよ。久々にボイスがアカデミーに戻ってくる、とか言って。パイクとマチューナスのためのパフォーマンスやりましたね。

鷺田：ギャラリー・メールドと白川さんの関係はどういう関係だったんですか。

白川：パリの美術学校にいた時に、同じクラスにいた小西保孝君っていうのが作家で、なかなかの面白いやつで。彼はどっちかっていうと、写真とパフォーマンスをやってた。絵なんかあんまり描かなかった。日本人としては、あんまり見かけないタイプで。彼はパリにいても友達は売春婦とか（笑）。そういうのが友達で、ほとんどその売春婦の裸の写真撮ったりとか、そういうところ寝て歩いたりとかしてたんで。彼と気が合って、一緒にパフォーマンスをパリでやったりもしてたんで。彼は日本に帰って、江古田で日大のすぐ近くなんです。そこに部屋を借りて、そのスペースを画廊にして（注：ギャラリー・メールドに関しては、以下の文献を参照。真武真喜子「メールドの頃」、『フィールド・キャラバン計画へ：白川昌生 2000-2007』、水声社、2007年所収、pp. 71-89）。

鷺田：自分の住んでいるところを画廊としても開放しているんですか。

白川：そこで展覧会をやって。それで、企画を彼と一緒に、連絡取りながら、立てて。

鷺田：そのころ白川さんはデュッセルドルフにいて、小西さんは東京にいらっちゃって、連絡し合って、どういことしようというのを考えて。

白川：彼はアルバイトしながらやってたんで。なかなか経済的に大変だったりしたんで、ときどきは展覧会もやれなくなるっていうか。貸しスペースでお金とることはあんまりやってなかったと思いますね。ほとんど自分の気に入ったやつやらして、後は自分でやってたと思うから。そういうので、何かないか、っていうから、僕がアイデア出して。その時は『美術手帖』に展覧会の行事の告知を出してたんですよ。何週目にはこれやります、みたいな。だからたとえ画廊がやってなくても『美術手帖』には出てたんですよ、案内が。それが面白いんじゃないか、みたいな感じで。やってないんだけど、『美術手帖』の活字の上、みんなが読んでイメージネーションの中では画廊の展覧会が開けるっていうのは面白いんじゃないか、それをやろうって、そんで書いて（笑）。

鷺田：実際に行ったらやってないんだけども、やってますっていう告知だけ『美術手帖』に載せるっていう。

白川：そうそう。『美術手帖』も別にそういうのチェックもしないから。いいよ、どんどんやっちゃえばいいよ、みたいな感じで。こんなのやってますって。

鷺田：どうせ人もそんなに来ないし（笑）。

白川：そういうのもやってたんです。彼はそういう感じで、OK やるやる、って。僕もこういうのいろいろ書いてやってて。展覧会の内容は、例えば終戦記念日が近づいてきたら、敗戦忘れた、このままでいいのか、みたいなやつとか。関東大震災の日が近づいてくると、震災を忘れちゃだめだ、みたいなやつとか。イヴ・クラインやったりとか、ボルタンスキーやったりとかボイスもやったりとか、パリの青年ビエンナーレの時の資料を出したりとか。いろいろ、ヴッパタルの友達の作品とかね。彼は彼でいろいろやってて、マルセル・デュシャンの便器をまねして、マリリン・モンローの便器とかいうのを展示して、どっかから便器借りてきて。寺山修司かなんか見に来たってって。それで「イレブン PM」から電話があって、あの時代はまだあったんですよ、確か。そういうところから電話があって、作品を取材したいとかいって、そしたら「白川くん、作品取材したいって言ってきたんだよ」って。「バカヤロー、来るんじゃないって断ったよ」って。ははは（笑）。そういうやつで。

鷺田：小西さんと白川さんの二人だけでされてたんですか。

白川：あとは仲間とかね。うちの家内とか日本に帰ってたから。その他の人がいろいろ手伝って。今、知られてる作家って言うと、そうだなあ、折元立身、剣持和夫。折元がまだニューヨークにいてね、無名だった時にギャラリー・メールドで展覧会やりましたよ、2回くらいやったかな。剣持は良く遊びに来てた。

鷺田：いつ頃までやってたんですか。

白川：資料がどこかに……、探せばでてくると思ったんだけど（注：3回目のインタビューにて拝見）。小西君が経済的に困窮しちゃったから続けられなくなっちゃったんですよ。（『フィールド・キャラバン計画へ』を取りだして）こういう感じの雰囲気だね、画廊だったんですよ。だから、近所の人からね、おかしい人が住んでるみたいなの、近づかない方がいいみたいなの。

福住：「メールド」ってどういう意味なんですか。

白川：メールド。糞。フランス語の糞（笑）。大便画廊って。

福住：1979年って書いてありますね。

白川：そう、1979年。

鷺田：ボイスの展示をやったのは最後の方なんですね。

白川：そうですね。自分たちでこういう出版物みたいなものも、手書きなんだけど作って。コピーでやってたんですよ。メールドだけの冊子がどこか探せばあると思います。そういうあり得ない空想展覧会。お金のかからない空想展覧会。

福住：小西さんっていう方は今どうされてるんですか。

白川：吉祥寺辺りでたまに見かけるっていう人もいるなあ。若い人にカリスマみたいな感じであの当時人気がちよっと出たんだよね。すごい変な格好をして、うろろしてて。変な、アラキーとか関わってた雑誌に大きく取り上げられて、彼出たりしたんだよ。そういうところで一時期人気が出て、変な写真一杯撮ってたよ。女子高生のスカートの下測ったりとか。そういうので出て。風貌もね、異様な風貌してたから。そういうのがあって、結構ファンもいたよ。それから、高橋巖さんとか結構親しくしてたな。

鷺田：高橋巖さんって（ルドルフ・）シュタイナーの本を書かれた。

白川：そうです。シュタイナー研究者の高橋さんにも日本に戻ってきた時には会ったりしましたね。あの頃は鎌倉でミカエルの会というのを高橋さんはやってました。僕はパリにも行ったり来たりしてたから、パリの方では、ブフ・デュ・ノールって言って北駅の近くに劇場があって、そこにロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの劇場があるんですよ。誰だったかな、イギリス人の演出家、すごく有名な。映画も作ったり。マルキ・ド・サドとかで映画作ってる。ちょっとど忘れしちゃったな（注：ピーター・ブルック）。そこに音楽担当として土取（利行）君っていうのが入ってたんですよ。近藤（等則）君と一緒にジャズやってた子が。今もう日本に戻っ

てきてやってる土取君がそこにいる。彼のところに遊びに行つて。彼の関係で、田中泯とかね、ああいう人たちも来てたりしてたんで、小幡（和枝）さんとか。田中泠がパリに来た時の公演した時の通訳を僕が初めちよつとやってたんだけど。その後僕はデュッセルドルフ行っちゃったから。僕の後には宇野君をお願いしたんですよ。宇野邦一。あの時パリにいてよく知ってたから。彼のところにござ寝して、あの部屋で寝てて、こっち側ではみんな勉強会やってて、（ジル・）ドゥルーズの『ミル・プラトー』かなんか読んでたんだと思うよね（笑）。

福住：リアルタイムですね。

白川：そうそう。宇野君がパリ大行ってたり、京都大学から来て。僕の中では、ドイツに行つて、いろいろとやっていく中で、自分の考え、経験から、日本の現代美術について、言葉にしたようなものを書いた方がいいのかなみたいな気持ちが起こったりしたんですよ。それは、ドイツ人とかフランス人とかと付き合っていく中で、日本の現代美術ってこんなんだよ、って言う時の元のツールになるようなものがなかったんで、それを作っておく方がいいななんていう気持ちがあつて。それで『日本現代美術序説』をデュッセルドルフの時に書き始めたんですよ。ちょうどデュッセルドルフでアカデミーから、ユッカーのクラスだったんだけど僕は奨学金をもらったんで、100万円くらいもらったのかな。それと航空券もらつて。航空券は日本一度に帰ってみようかって、それでその100万円のうちで。

鷺田：その奨学金は前におっしゃっていた銀行家からの奨学金ではないんですよね。

白川：そうじゃなくてね。デュッセルドルフの美術学校は毎年4人くらいの学生を選んで、特別奨学金を出してたんですよ。

鷺田：アカデミーからの。

白川：そう、アカデミーからのサプライズみたいな。でも実は、それは日本の企業が出してるんですよ。日本の企業から補助を集めて、それをプールしておいて、それをデュッセルドルフのアカデミーの学生4人に100万円渡して、何にでも使ってよろしいみたいな。僕も100万円もらつて。そのお金で自費出版しようとかいって、手書きで書いた『日本現代美術序説』を近くのアカデミーのそばにある、IBMかな、コピーの会社に行つて、そこで20部くらいコピーしてもらつて、製本して。ちょうどその時、日本に帰ることにしたから、持って、日本帰つて、『美術手帖』とかあっちこちいろんなところに。日本語で書いてるから、送つて。そしたら『美術手帖』に批評が出て、ぼろくそ（笑）。ぼろくそその批評が出て。まあしょうがないかっていうふうな感じで。パリで宇野君にも渡して。それで宇野君と話してて、白川くんどうしようか、って。でも書いたんだからあれだよ、とか言つて、年表も作ったんですよ、一緒にね。それをフランス語に宇野君がしてくれて、日本の大正前くらいから1960年代くらいまでのすごく大まかな流れみたいなやつを、僕は日本語で書いて、それをフランス語に宇野君がしてくれて。宇野君がプラス自分でも書きたいって言って。それで、日本の前衛は誰が殺したか、みたいな論文を書いて。フランス語にして。彼が『カナル』っていうフランスの美術雑誌に持ち込んで、フランスの雑誌に、こういう大きなアート系の雑誌に出してもらつて（注：canal, no. 35/36, janvier / février 1980）。そういうの宇野君と一緒にやったんですよ。

鷺田：それは内容を全ページ掲載してもらつたということですか。

白川：そうそう。そういうのやってて、一応フランス語になって、6ページくらいかな。それをドイツの市立美術館のキュレーターが見て、ヨシオ、こんなのやってるんだしたらドイツでもうちょっときっちりやれないか、って話で、じゃあ資料集めるお金を出してくれれば、日本帰つて集めます、みたいな感じで。で、プラン

が始まったんだけど、でも、日本語で最初『現代美術序説』書いて、日本に送った時に全然無視されて、酷評だったわけですよ。デュッセルドルフにも日本に関係持っている連中が何人もいるから日本から来た国費の人とか人たちが『美術手帖』ちゃんと読んでから（笑）。『手帖』の批判は正しいよね、みたいな感じの。くそー、みたいに思ってたら、ある時にハガキが来て、『日本現代美術序説』を1冊欲しいという人が来たんだ。その人が初めて最後だったですよ。注文がきたのは。物好きなやつがいるなあっていう感じでね。それが、阿部先生だったんですよ。

鷺田：阿部良雄。

白川：しばらくして、2、3ヶ月かしてから突然僕のデュッセルドルフの家にコラージュ・ド・フランスかなんかから招待状が来て、阿部良雄が日本のモダニズムについて講義をするからそれに来てくれとかって言って、招待状が来たんで。宇野君に連絡して、俺コラージュ・ド・フランス行ったことないし、初めてだから行ってみようかなみたいな。宇野君と一緒に阿部先生のコラージュ・ド・フランスでの講義を聞きに行ったんですよ。

鷺田：その時、初めてお会いになったんですか。

白川：その時、初めて会った。その講義の中で、阿部先生が、『日本現代美術序説』から文章を引用して、使ってた。そこから阿部先生とつながりができて、その後阿部先生が日本に戻ってからかな。パリでのコラージュ・ド・フランスでの講義を元にしたやつを、『朝日ジャーナル』に連載で、日本のモダニズムかなんかの連載で書き始めたんですよ。その中で『日本現代美術序説』を引用して、こういう研究してる人がいるっていう。阿部先生が、『美術手帖』で白川くんの文章が、ああいう風にけなされてたから、けなされてるのは僕は良いことだと思いますよ」とかって、阿部先生が言って。「みんながああいう風にして認めないっていうのは良いことですよ」って。「だから僕は読んでみようっていう気になりました」って。

福住：それは誰なんですか、書いたの。

白川：和光（大学）にいる、三上さん。俺、永澤峻から聞いたんだよ、それ。同じ早稲田でしょ、確か、あの人たち。永澤さんってストラスブールにいたじゃない。だから人間関係がずっと変なところで繋がっちゃうんだよね。

鷺田：三上豊さんですね。

白川：あの時確か三上さんは編集だったと思いますよ、BTの。それから阿部先生にいろいろ世話になって。ともかくはドイツの方からもフランスの『カナル』見て、ドイツでもそれをきっちりやろうぜっていう話になって。「日本のダダ」という展覧会。現物はないからドキュメンタリー、写真の展覧会でやりましょうっていうこと。ちょうど日本週間っていうのがあるからそれにひっかけてやれば予算がとれるだろうっていうことで、1983年まで目標で始めたんですよ。僕が2回くらいかな、日本に戻ってきて。資料集め。それがなかなか大変だったですよ。資料集めが。一応デュッセルドルフの美術館の1983年にこういうのをやりますっていう、お墨付きみたいな紙は持って日本に来たんだけど、僕を知ってる人は誰もいないから、誰あなた、みたいな感じで。全然歯車が合わない。最終的に阿部先生がそれじゃあだめだから、委員会を作らなきゃだめだと思いますよ、とかって言われて、じゃあ展覧会のための委員会っていうのをつくらなきゃって。阿部先生が一応、声かけてくれて、針生（一郎）さんに声かけてくれて。もう一人、やっぱりストラスブールの時の繋がりがなんだけど、ストラスブールの時に学生運動やってた連中があの当時は流れてきてて、親しくしてたのがいて、彼なんかの関係で僕は、初めてストラスブールで吉本隆明全集なんか読んだんですよ。で、吉本隆明のことが頭にあって。僕はパリに行った時に、吉本隆明に手紙を書いたことがあったんですよ、したら返事が

来たりして。吉本さんとは何回か手紙のやりとりをしたことがあって。「日本現代美術序説」ができた時も吉本さんに送ったんですよ。吉本さんに今度日本にこういうので帰りますから、一度お会い出来ますか、って言ったら、いいよ、って言うんで、吉本さんに会いに行つて。委員会を作らないといけないということなんですけど、ああそうかい、って、美術関係で知ってる人がいたら紹介すればいいんだな、って言ってくれて。中原佑介。彼が知つて。名古屋の予備校で、河合塾の関係で知つてるとか言って、中原さん紹介してくれて。吉本さんの家に行つて、しばらくその話して。それから具体美術の方は、乾（由明）さんかな。それも阿部先生とか針生さんの関係の方から、紹介してもらつて、乾さんに会つて。あの人まだ京都大学の先生だったかな。神戸の自宅の「はり半」まで行つて。まだ屋敷つていうか料亭があった時で。はり半の料理食べさせてもらいましたね（笑）。具体の資料を集めるための紹介をしていただいて、ぼつぼつと針生さんとか中原さんとかを通じて、中西（夏之）さんとかいろいろ具体的に作家の人たちに今度は会つていって、話をして、写真資料を集めるというか、やっていたんですよ。

鷺田：その展覧会のキュレーターと考えていいんですか。

白川：キュレーターっていうか、まあそんな感じですよ。本があつて、それをビジュアル的に見える形にしてみよう、っていうことで。『日本現代美術序説』の本自体は、大正時代のマヴォのグループと具体グループを比較するような感じと、今の問題を絡めて。1960年までの流れを書いた文章なんで、日本の美術の中でどうして、造形の問題と、政治の問題と、なぜ、そうはっきり分かれてしまうのかということ。ヨーロッパの美術を見てみると、まだ造形と政治、社会の問題の間に行き来があるんだけど、日本の場合なんでこんなに、はっきり分かれてしまつて、お互いの中でやりとりがないんだらうかっていうことで。その典型的な例として、マヴォは政治的な問題を意識して考えて、共産党の問題とか。ところが具体美術協会の方はそういう政治的なものではなくて、もっと造形的な実験にどんどん進んで行く。1960年代になると、またマヴォみたいなものが戻ってくる。そういう回帰現象が起こつたりする。1970年代になつて、もの派になつてくると、細かいところだけでも、例えば具体美術の中で特に野外展やつたりしたインスタレーションのものは、もの派がやつたようなものとか、コンセプチュアルな作品、日本のその後のものに似たようなものがあつたりするけれど。その関連性が評価されない理由とか。『日本現代美術序説』の書く出発点になつたきっかけは、外国の人に伝えたいなと思つてもなかなか僕自身が知識がないのと、ちゃんとまとめた文献がないのが一つなんですよ。それで、いろいろ資料調べてたら、1970年代に彦坂（尚嘉）とか、あの辺が作った日本の現代アートの年表があるんですよ（注：彦坂尚嘉、刀根康尚編「年表：現代美術の50年」、『美術手帖』1972年4月号、5月号）。あれがなかなかよかつたんだけど、あの中に、彦坂が総括で書いてたのが、美共闘の時代だったんだけど、君たちがやってきたアートは敗北の歴史だ、なんて言つて。僕たちは資本主義の中で全部負けたって言う。でも、マヴォなんか大正時代の活動に対しても、具体美術協会に対しても、あんまり高い評価を与えてないわけですよ、彼らは。僕はそういう気持ちは分かるんだけど、今の時代もう少しグローバルに考えると、もっとマヴォの問題を造形的に考えてもいいし、政治的にもきちんと考えてもいいんじゃないかとか。具体美術協会の問題をいろいろきちんと分析して、やっていく必要があるんじゃないかとか。そうしないと、日本の美術の、前衛的な流れが全然見えてこないってことなんですよ。そこが一つのポイントでもあつたんです。僕の「現代美術序説」の中では、彦坂が言つた、我々の敗北の歴史、ていうものの総括が本当にそれで良いのか、っていう。それが出発だったんで。その点では、ストラスプールの時に読んでた、吉本（隆明）さんの『言語にとって美とはなにか』とか、『共同幻想論』とかね、ああいうのがやっぱりベースで。敗北だけじゃなくもう一度組み替えて作り上げて行くようなことを、始めないとだめなんじゃないかとか。誰も書かないんだつたら、僕が書きましようみたいな（笑）。こう、書いたのがそれなんですよ。それをビジュアル的なものにとにかくする、っていう。

鷺田：展示はどのくらいの広さを使ってされたんですか。

白川：そんなに広くないですよ。市立美術館自体がそんなに大きな空間じゃないから。

鷺田：今、「K20」になっているところですよ。

白川：奥の方、州立美術館（注：「K20」）じゃなくて、市の美術館（注：Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf）。1940年代のナチスの時代に建築された、あのスタイルの建物で、通常は、見本市会場かなんかに使ってたんですよ、前は。今は使っていないと思いますけど（注：1991年に移転）。町の中で公園のはずれの方にある、背の低い2階建ての赤煉瓦の建物なんですよ。正直言ってね、デュッセルドルフの政治的な力関係の中では、市立美術館っていうのは全然力が無いんですよ。ユルゲン・ハルテン（Jürgen Harten）のやっているクストハレが一番発言力と影響力、SPD（注：Sozialdemokratische Partei Deutschlands、ドイツ社会民主党）と結びついている政治力があって、その次が、州立美術館ですよ。（ヴェルナー・）シュマーレンバッハが前に館長やって、パウル・クレーなんかのコレクション持っていたりとか、今だとヨーゼフ・ボイスのコレクション入ってるけど。市立美術館はそういう意味では、コレクションが少ないし、あるけれどちょっとね。基本、政治力が弱い。あそこの館長がFDP（注：Freie Demokratische Partei、自由民主党）なんで、お金を集められないんですよ。今は違うと思いますけどね。僕らの時には非常に、すごい弱い立場。政治的にも経済的にも、弱い立場の美術館だったんですよ。それもあっておそらく僕なんかには、好きにやらせてくれたんだと思いますよ。

鷺田：『カナル』のフランス語版を市立美術館の方がご覧になったんですか。

白川：はい。僕が持って行って、見せて。

鷺田：じゃあ、やってみろっていう風になったんですか。

白川：はい。

鷺田：展示は、写真をパネルにして展示したような感じだったんですか。

白川：そうそう。初めからそういうので、現物は無いんで。インスタレーションとかパフォーマンスとか、そういうアクションみたいなものが多いから、もう、現物ありません、みたいな。全部写真を持ってきて、写真で展示。だいたいこのくらい（A2くらい）の写真で白黒。それを、カタログの方には300枚くらい写真が入っているんだけど、展示用には150枚くらい用意したと思うんですよ。全部東京で手焼きで焼いて作ったんですよ（笑）。あとは具体と土方巽の映像です。これをビデオモニターで見せました。その時にいろいろ資料の選り分けなんかする手伝いを、阿部先生のお弟子さんだった松浦君に、寿夫君に。先生が紹介してくれた。

鷺田：期間はどのくらいだったんですか。

白川：展示会は2、3ヶ月あったと思いますよ（注：5月18日より6月26日まで）。結構長かったと思うなあ。（カタログを取り出して）これがドイツ語版の。こういう風に地図も作って。基本的にこれは前に『美術手帖』に出た時のダイアグラムみたいなやつだったりして。あと年表も作ったんですよ、展示した時には。これは資料として作ったんで、僕の論文がどうとかっていうのはあんまり。中にあるけれども。阿部先生にももちろん書いてもらったけども。これに関係してた人たちの声をなるべくたくさん残そうとしたんで。具体の作家の人とか、1960年代の関係者の人にみんななるべく書いてもらって。大正時代の方は宣言文とかを中に入れて。

なるべく資料として使えるように、一応はしたつもりなんです。これ、日本語からドイツ語にしたんじゃなくて、日本語から英語にして英語からドイツ語にしたんですよ、だから英語版があって。初めは、日本語、英語、ドイツ語、3ヶ国語のカタログでいこうかなみたいな。でも、予算がなくてドイツ語だけになった。

鷺田：この英語版っていうのは存在しないんですね。

白川：存在しないです。テキストはありますけどね。

鷺田：ちょっと見せていただいていたいいですか。

白川：はい。まあ、日本語のやつもありますけどね。

福住：日本で白川さんが調査した時には、大学の研究所なり美術館の学芸員なりは、日本のダダはまるでフォロワーされてなかったっていうことなんですか。

白川：いや、まるでじゃなくってね、過去にはね、国立近代美術館の人とか何人かすでに研究してる人はいるんですよ。ただ、僕みたいに節度無く、大正時代の前衛、具体美術協会、1960年代、とかって3つ並べて比較して見れます、っていうふうにはしてないんだよね。みんな大正時代から戦争前まで、とかっていう話とかはしてるんだけど。僕は自分のヨーロッパでの経験から、絵画、彫刻っていうのはどうやってもヨーロッパの美意識というか概念に絡めとられてる部分がかかなり強いから。なかなか自由にそこでは日本人が自分の何かを100%発露できないけど、こういうパフォーマンスとかドタバタになると、分け分かんないことが出てきて、その訳の分かんない気持ちとか、仕草とか、繰り返される活動、思考とか、そういうものが何なのかなというのを、本当は将来もうちょっと考えて欲しいなっていうのがあって、出したんですよ。

鷺田：この中には、白川さんはマヴォなど一部分に関して書かれていますけど、『日本現代美術序説』自体は、入っていないんですか。

白川：入っていないです。『日本現代美術序説』は完全に手書きで書いた本だから。

鷺田：『日本現代美術序説』は今コピーとかで残ってたりはしませんか。

白川：ありますよ。手元にあります（注：3回目のインタビューにて拝見）。白黒コピー。針生さんが僕に言ったわけですよ。「白川くんね、日本のアヴァンギャルドとかっていうんだけど……」って。針生さんにすれば日本のシュールレアリスムの人たちとか、いろんなもうちょっと細かい、プロレタリアアートとか、そういうのが入ってない、みたいな。いろんな人から批判があったんですよ。特に日本の美術の専門家の人から。この展覧会じゃないけど、これはアマチュアのやり方で、プロフェッショナルじゃないし、学術的じゃないよとかって言ってね。『日本現代美術序説』もそうだったけども、これもぼろくそだった(笑)。みんなからぼろくそ。でも、ぼろくそだったんだけど、外国語になってまとまったのはこれしかなかったから、デュッセルドルフの美術館でやった時にいろんな人が見に来て。ゼーマンも見に来てし、マルタンも見に来てし、それからオックスフォードの、その後、森美術館の館長になったデヴィット（・エリオット）も見に来てし。みんな見に来て。この「日本のダダ」は、ドイツの雑誌『シュテルン』にも写真入りで取り上げられて出ましたね。

鷺田：すいません。マルタンっていうのは。

白川：前、ポンピドゥー・センターの館長だったジャン＝ユベール・マルタン。後、他の美術関係者も見に来て。その後、ポンピドゥーの方は日本のアヴァンギャルド（「前衛芸術の日本 1910-1970」、Japon des avant-gardes）っていう大きな展覧会。あのときカトリーヌなんかかっていうのいましたよね。学芸員で。

鷺田：カトリーヌ・ダヴィット。

白川：そうそう。彼女もカタログが欲しいとか言って連絡が来たので、パリに行った時に会って直接手渡ししました。でも彼女の態度は横柄で、嫌いでしたね。

鷺田：日本語版もあるんですよね。

白川：あります。日本語版、（本棚から取り出して）これが最初のやつですね。

鷺田：内容は全く同じですか。

白川：そうですね。写真も同じですね。ただ、年表は入っていないと思います。テキストはそのまま入れていますけど。

鷺田：これは書籍として展覧会とは別に、出されてるっていうことですよね。1988年に。

白川：風の薔薇が、今、水声社だけでも、出してくれて。その辺は松浦君がいろいろ、奔走してくれて。風の薔薇に話しかけてくれたみたいです。鹿島の出版の補助金にも出したんですけど、落ちたんですよね。その時、高階（秀爾）さんが審査員だった（笑）。

鷺田：これが出る前に、日本語版を出そうと申請されたんですか。

白川：そうそう。これは風の薔薇が出して。結局補助金がとれなくて、それでこういう高い値段になったんですよ。

鷺田：1988年に補助金をもらって、もう少し安い値段で出そうとしたんですね。

白川：そう。みんなに売れるようにしようっていうんで。

鷺田：展覧会は1983年ですね。

白川：そう。その年に日本に帰るみたいな感じになって。

鷺田：日本に帰られてからの話を伺ってもいいでしょうか。

福住：ちょっといいですか。さっき一番面白いと思ったのは、パンクの話で、白川さんとパンクってびっくりして面白かったんですけど。パンクのムーブメントとボイスのムーブメントの間に白川さんは立っていたということなんですか。それともボイスのムーブメントの中にパンクが入っていたということなんですか。

白川：ボイスの中っていうか。割と若い人たちの動きに同調するというか、否定しないで関わってたのもあ

るし。当時デュッセルドルフの若い人たちの中には、保守的な人もいれば、そうじゃないカリカリしている若い連中もいたりしたんですよ。そういう連中はほとんどパンク系だったんですよ。僕がデュッセルドルフのアカデミーに行った時は、今だと想像出来ない状態ですよ、街中が。デュッセルドルフのアカデミーは飲屋街の隣にあるんですよ。飲屋街がたくさんあって、その中にクストハレとか、画廊もあつたりするんだけど。本当に新宿のああいうような通りですよ。僕なんか朝行くじゃないですか、路上に薬でラリッって寝てるのがたくさんいるんですよ。そういう時代、そういう状況の中だったから。革ジャンパーを着たおにいちゃんとかおねえちゃんが一杯いて。パリにいた時もね、パンクなんかやっている連中が結構いたし、僕の周りにはそういうのが多かったんですよ、付き合っている連中の中に。ファッションのやつもいたし。おとなしい人たちはそういう世界と関係ないんだけど、僕がいた方の世界はそういうやつばかりが多かったよね。その中に美術やっているやつも何人かいて、例えば、ボイスのクラスだったやつで、(ヨルグ・)インメンドルフとかつてやつがいて、政治的なメッセージのある絵、へたくそな絵。ベルリンの壁ぶっ壊せ、みたいな絵とか。そういうの描いてたりとか。それからさっき言った、女の人でフェミニズム系の作品作っているカタリーナ・ジーフェアディンク (Katharina Sieverding) とか。社会に対して批判的なタイプの人たちがいたんだよね。ポルケは中心の一人だった。ボイスはこっち側にいたけど。ポルケの周りにはそういう人が多かった。ケルンに多かったですよ。今あんまり話聞かないけど、ミヒャエル・ブーテ (Michael Buthe) とかね。ドクメンタにも出たけど。中近東系の人たちの生活、いろんなファッションみたいなやつを作品にとりこんだサイケでエキゾチックな感じの作品。ドラッグ系だけど作ってるやつとかいるけど。そんな感じで。僕なんか毎晩ライブに行ってたけど (笑)。

福住：広い意味でのアナーキズムの連帯というか。

白川：そう、アナーキズムの連帯ですね。知ってるやつなんかでも、クラフトワーク的な音楽やってるやつも多いけど、コンピューターを使いながらピアノやったりして、演奏、作曲もしてたりするんだけど。そういうやつでドラッグに入っていて、中毒になって。僕らの仲間だったんだけど、僕も知ってたけど、そういうやつをなんとかしてやらなくちゃっていうんで。彼女がいて、看護婦さんやってた彼女は面倒見て、そういうやつのところに行って、お前大丈夫か、って言ったり。そういう変なやつが一杯集まって、デュッセルドルフだけじゃなくって、チューリッヒとかパリ、ベルリン、ウィーン、アムステルダムとか、そういうとことにみんな仲間が行って来たり動いてたりしてたんで。ファッションの関係者も一人いたんですよ。パリのファッション関係の世界で、出入りしてるティトゥス (Titus) という名前のやつで。デザイナーに、デザインソースっていうかファッションの元になるようなものを、ヨーロッパのあっちこっち東欧とかいろんなところに、いろいろ回っていると古い昔の軍服とか昔の古いファッションの服とかあるんだよね。そういうのを専門に探して来て、それをパリに持ち帰って、パリの若いデザイナーとか有名なデザイナーに売りつけるやつ。それを生業にしてるやつとかいたんだよね。アンディー・ウォーホルがちょうどパリに来たりしてファッションデザイナーのモデルの、ベルギー出身のパンク系の女の子。その女の子と一緒に撮ってる写真とかさ。そういう女の子を、ファッション系の女の子たちとかそういう風な仲間のところに、フランスのどっちかって言うと、金のないやつとすごく金のある外交官とか、上のエリート層の息子連中、放蕩息子みたいな、連中と一緒にあって、遊んでるわけだけど。そういうところ出入りしたりとか。そういうのとみんなパンク入ってるんだよね。

鷺田：パンクというとロンドンのイメージがありますが。パリとかチューリッヒが中心なんですか。

白川：パンクはまずロンドンのイメージがありますね。でも、ロンドンだけではなくて、パリ、デュッセルドルフ、ケルン、ベルリン、いろいろなところにもいて、みんな同じような、スタイルしてたりしてて、みんなアナーキーな感じで。一種あの時代の動きの一つですよ。絵画とか彫刻とかもういいよみたいな感じとか、もっとアナーキーに何かやらなくちゃみたいな。そういう流れの連中で、パフォーマンスから共同体とか、動きになっていっ

たやつが。僕なんか知っているやつは、自分たちでトレーラー、大きな車トラクター、買い取ってその中に放送設備を全部備え付けて、放送ジャックやったりとかでドイツ中回っていたりとか。どんどんそういうやつらが、いろんな国籍の奴らが入ってくる。中近東から、ロシアのまだベルリンの壁がなくなる前だった。ロシアのやつとかいろんなやつが来てアナーキー状態みたいになって、そういうやつが、西の文化と東の文化が一緒になってならなくちゃいけないんじゃないの！、とか言って。そうだ、みたいなこと言って。ちょうど僕なんか日本戻ってくる前だったかな。もっと過激な状態のグループを彼らが作ってて。イギリスにある、ストーンヘンジってあるじゃないですか。あの辺に大きな石があるじゃないですか。あの中の一つの石を、でかいトラックに積んで、この石をチベットに持って行こう（笑）。そういうプロジェクト立てて。そいでみんながそういう連中が参加して、ずうっとその石を運んで行って、ローマでパプがその石に聖水かけている写真とか出てますけど。ずうっと中近東通って、チベットの方まで持って行って。途中お金なんか、補助金とかとってなかったと思うから、マイクたちの話を後から聞いたんだけど、他所の車のガソリン盗んだりとかね。ずっと泥棒生活しながら（笑）。そういうやつが僕の周りにいたから、デュッセルドルフにいる日本人の作家の人、竹岡（雄二）くんとかさ、西川（勝人）くんとかさ、植松（奎二）君とかさ、正統派の作家とはほとんど関係なかったんですよね、付き合いが。

鷺田：日本に帰ってこられて、すぐに前橋に来られたんですか。

白川：いや、前橋じゃなくて最初は、龍神村に行ったんですよ。和歌山県にありますよね。高野山の真裏。僕が1983年に「日本のダダ」の展覧会やって、その時に具体美術協会の人にはね、割と興味を示してくれて。できたら展覧会もやりたい、という話になって。美術館ではやれないんだけど、アートハウスというか、今で言う3331 Arts Chiyodaみたいなタイプのがあったから、リンケのクラスを出た若い作家が住んでる。そこの連中とも僕は親しかったんで。

鷺田：それはどこにあったんですか。

白川：デュッセルドルフ。作家が自分たちで運営している、そこでだったら展覧会ができるよってことで。それで具体の人たちに、嶋本昭三とかね。村上三郎とかあの辺のだけでも。彼らが展覧会もやりたいって言うんで、ものを送ってきて、そこで展覧会をやったんですよ（注：「具体の五人」展、ヒルデブラント・スタジオ、1983年）。その時に僕が日本に帰るかもしれない、っていう話をしている。関西の龍神村で芸術村構想があって、そこで村長さんを探しているから白川さん村長にならないですか、って言われて、田舎だったらうちのやつにもいいだろうし、いいかな、みたいな感じで、行ってみます、って。そこ行っただけですけど、行ったら全然話と違って、大変だ、みたいな（笑）。生活の手段が無いし、何も無いみたいな。

鷺田：最初に龍神村を紹介してくれたのは具体の関係の人だったんですか。

白川：そうです。具体の嶋本氏です。

鷺田：具体の人たちはその芸術村構想に関わっていたんですか。

白川：少しだけ関わっていたようです。あとから分かったことだけど、関西の方だと、嶋本昭三とかあの辺の人たちは、結構社会的にも知られてるわけじゃないですか。自治体の方でもいろんなところで。大学の先生もしてみたいだし、嶋本さんなんかは。しかし、具体の中でもいろんな人たちがいて、僕が現地へ行ったら、ある具体の人が来て、白川さん、これやめた方がいいですよ、とか言って、嶋本さんたちいない時に。全然話が煮詰まってないことなんだから、って内情を詳しく話してくれたわけです。それで、京都造形大かな、あ

そこに渡辺なんとかっていう建築家の人がいますよね。もう定年退職したと思うけども。縄文のなんとかっていろいろな本書いたりした建築家がいるんだけども（注：渡辺豊和。1981-90年京都芸術短期大学教授、1991-2007年京都造形芸術大学教授。1987年龍神村民体育館設計。1986年『縄文夢通信』）。彼が芸術家村構想に関わってたみたいで。彼も来て、白川さんこれはお勧めできないからやめて他の方向を探した方がいい、とかって言うんで。僕も村の人とも話をしたんだけど、村の人は現代美術なんてもちろん興味ないから、どっちかって言うと工芸ですよ。工芸村。そういうのをやってほしいわけだね。椅子作ったり。杉の特産地じゃないですか、龍神村っていうのは。僕はそういうのできないし。それに僕は日本の大学出てないし、教職免許持ってないから、小学校の先生もやれない。小学校の先生のクチでも、とか言ってたんだけどそれも教職免許が無いから。それで急遽、ここじゃやれないっていうんで、すぐに決心して、別なところ探さなきゃって、いろんな人に手紙出したり電話して。前デュッセルドルフの時に知り合ってた人で、弟さんが群馬県の山の中の、学校で先生やっているっていう人に連絡がとれて。その人が、群馬県の山の奥の学校の美術の先生だったらクチがあるよ、とかって言うてくれて。急遽、ここ（龍神村）畳んで山ん中の方に行ったんですよ。

鷺田：龍神村にいらっしゃったのはどのくらいの期間だったんですか。

白川：1ヶ月くらいかな。

鷺田：そんなに短かったんですね。1983年に帰ってこられてその年の内に、というくらい。

白川：そうです。あっという間でした。

鷺田：行ってみて全然現実性が無かったという感じだったんですか。

白川：そう、現実性がないし、初めの話では、生活していく手段は向こうでなんとかしますよ、とか言ってたんだけど。実際は、なんとかなりますよ、とか言われても、本当はなんとかならないんだよね（笑）。

福住：これって、アーティスト・ユニオンとか関わっているんですか。

白川：そうだよ。だからそれ以後だけでも、嶋本さんとはすごく仲が悪くなったんですよ。いろいろ問題があって。だから、村上三郎とか他の具体の人とは問題ないんだけど、嶋本さんはちょっといろんな意味で、人格的な意味で問題だなあ、みたいな（笑）。

福住：アーティスト・ユニオンの事務局が嶋本昭三さんのところにあった時ですか。

白川：アーティスト・ユニオンの本部、嶋本さんのところ行きましたよ。甲子園のすぐ裏のところにある。そして、村上さんのところで泊まりました（注：嶋本昭三は、1976年よりアーティスト・ユニオン事務局長）。

鷺田：その後、龍神村の話は継続して、うまくいったんですか。

白川：どうなったのかな。分かんないですね。すごい過疎の村なので、具体的には村がお金を出せるかどうかで問題でしょ。そこに住む作家の人の生活。その辺がね。あるいは僕が関西のどこか学校か大学で先生やる、講師でもいいけどそういうクチがあればあれだろうけど、無ければ全然食べていけないから。おそらくこれはその後も流れたと思いますよ。木工やるとか、陶芸をやる工芸系の人住めばなんとか続いたと思いますけどね。でも、同じようなことが群馬県の六合（くに）村でも（笑）。

鷺田：今おっしゃった群馬の山の中の学校っていうのが、井上（房一郎）さんのリゾート地ですか（注：暮坂芸術区）。

白川：そのすぐそばにあるんですよ。学校っていうか開善学校（注：白根開善学校）っていうのが。長島茂雄の息子（一茂）がいたっていう学校ですよ。日本の関東地域というか全国の暴走族の親分みたいな、若い子がいっぱいいて、おねえちゃんもいっぱいいて。

鷺田：そこは美術の学校ではないんですか。

白川：普通の、中等部高等部の学校なんですよ。

福住：そこは教員の免許はいらなかったんですか。

白川：うん。初めはね、いらなくて言ってたの。給料も安かったしね。給料13万円しかくれなかったし。高卒の給料しかくれなかった。そのうち、2年くらいしたら群馬県の県の教育委員会から、教職免許をとりなさいっていう指導がきて、ムサビの通信行きましたよ、2年間。これはそんなにハードじゃなかったけど。初めはハードだった。初めムサビの通信行った時、全部自費でやれ、っていうことだから自費で。勉強したら自分のものになるんだから、って言うんで。学校からもいろいろ言われたわけですよ。ドイツから戻って来て、どこの馬の骨か分からないのをここの学校で拾ってやったんだからありがたく思えよ、みたいなことを何度も言われて（笑）。はいはい、って。うちの女房も、病気だったので、不安になってくるとよく学校に電話かけてきたりするわけ、うちのが。おかしくなったりして。で、授業が中断されたりとかいろいろあったりしたもんだから、もうこっちは何も言えなくて、すいませんすいません、って（笑）。ムサビに教職免許を取りに2年間行ったんですけど。まあ、ラッキーでしたよ。行って授業始まったら、担当の先生って何人かいるんだけど、油絵科の先生が来て、そしたら知ってる人がいたんだよね。デュッセルドルフの時にムサビから国費留学で3年間来てた人がいてね。え、白川くん何してんの、みたいな感じで、いやあこういう感じで教職免許取りにきました、って感じで。じゃあ、いいよ、他の先生にも言っておくから大丈夫大丈夫、とかって言って（笑）。彼今ムサビの学長になってるんだよ、甲田（洋二）さん。あの時甲田さんと会えて、すごいラッキーだった。

鷺田：その場所はここ（前橋市）からはなれた場所なんですよ。

白川：群馬の奥の草津温泉の少し手前なんだけど、標高1200メートルの山の中ですよ。完全にエネルギーショックのあと放棄された無人の別荘地。井上工業の暮坂芸術区もそうなんだけど。別荘地で人がほとんど住んでいない。下に昔からの小さい集落があるところですよ。

鷺田：この学校で教えていた時は、近くに住んでいたのですか。

白川：学校は山のでっぺんの方にあって、僕が住んでいた村営住宅が200メートルくらい下にあったんで、その間は車で行ったりとかで。初めは、学校の中に併設されているプレハブの食堂に住んでいたんです。食堂の横に。まあいろいろありましたけども。今から考えれば、すごくいいところですよ。1年の半分は冬だけでも、秋が近くなって外に出ると、白樺がずっとなっているんだけど、鹿がよく出るんですよ。カモシカが。カモシカも野生のカモシカなんで。2メートルくらいまで近づいても逃げないんですよ。でかいんですよ、結構ね、高さ。大きいですよ、カモシカ。そういうのをね、家に帰る時によく見かけましたよ。いるから、近づいていって、2メートルくらいのところでじっと見ると、向こうも逃げないし。こっちも座ってこうして、カモシカ

見てて。すごくきれいだしね。そういうの見てる時にね、ふと思ったりしたのは、ドイツのシュトラークセンバーン（路面電車）ってあるじゃないですか、電車が。電車にベネディクトとかっていって鹿のマークのお酒の宣伝があるでしょ。あれを思い出してね。ああ、そうかあ、みたいなね。あれ確か中世の時代、ヨーロッパでドイツの王様みたいなのが森の中に入った時に鹿に出会って、キリスト教的な啓示を受けるみたいな。そこから、お酒というか薬草というか、ああいうのができてきたんだけど。白樺の中で生きたカモシカ、角の生えたやつ見ていると、ドイツ人こんな感じだったのかなあ、みたいな。そういう生きているものと対峙して、人間の考えとか、合理性とか、そういうものとは無関係の、存在みたいな。そうなんだろうな、みたいな。そういうことを再確認したりしたから、なかなか良い体験だったと思いますよ。カモシカに何度も出会ったりしたのはね。

鷺田：その時は学校で教えながら、自分の作品も作ってらっしゃったんですか。

白川：作ってました。

鷺田：それは立体も含めてですか。

白川：そうですね。平面、立体。

鷺田：その頃教えてられた内容は、デッサンだったりとかですか。

白川：デッサンとか教えて、後は普通中学とかでやる美術の授業ですよ。陶芸の機械もあったから、陶芸をやったりとか。木工の機械もあったので木工を作らせたりとか。手作業がほとんどですよ。そういうおにいちゃん、おねえちゃんだから、口で言ってもだめなんで。ちょうど僕が行った時に、僕が入ったので前の先生が辞めるからっていうんで、1週間位その先生と一緒にいたことがあるんですけどね。まだ僕より若い人だったけど、彼なんか学生の態度に頭きちゃって、授業中に、うるせえばかやろう、とか言ってゴミ箱なんか生徒にパーンと投げつけて。生徒の方があれじゃないですか。すごいアフロのおにいちゃんみたいな感じとかおねえちゃんとか。

鷺田：割と小規模のクラスだったんですか。

白川：そうですね。クラスは大体、20、30人くらい。でも日本中から来てましたよ。政治家の息子とかも結構多かったですよ。大学の先生の息子とかもね。ちょっとどっかでごう、何かなっちゃった。

福住：全寮制ってことですか。

白川：全寮制。だからねえ、よく言われてたのは、ここの学校は開善学校じゃなくて、改悪学校だよ、とか言って（笑）。みんなさ、寮の中ではお酒飲んだりとかやってたみたいだし。女子寮とかも男の子出入りしててさ。大変だった。そういうのもあった。授業になって、あいつ授業来ないじゃないか、とかって、白川先生が呼びに行って、女子寮に行って、おーいいないのか、とかって、入って行くぞ、とかって行ったら、中から裸の女の子と裸の男の子がバーッって出て来たりして（笑）。そういう学校でしたよね。お金はみんな持っているんだけどね。ブランド物みんな着てるんだよね。着てるものはすごい。国会議員の二階堂議員の第一秘書の息子とかね。

福住：1980年代初めですよ。

白川：そうそう。自民党の人とかね。その学校は群馬県で一番ダントツに補助金が高い学校なんですよ。

鷺田：私立の学校で補助金をもらっているということですか。

白川：そうそう。

鷺田：そこはどのくらいの期間教えていらしたんですか。

白川：6年間いましたね。

鷺田：つまり、1989年頃まで。

白川：そうですね。

鷺田：そこで教えた経験が、その後のご自身の活動に関係する部分はありますか。

白川：まあ、教えていたというのはどうなのかな。他の人は分かんないけど、僕にとっては、おにいちゃんおねえちゃんたちは違和感がなくて。ドイツにいた時はもっと過激な連中が一杯いたから。全然、パンクとかかって言ってるんだけども彼らは、お前らパンクじゃないよこんなの、みたいな。逆に僕なんか、セックスピストルズなんかのレコード持っていたりとかして、これがそうだよ、とか言って言ったら、本物のやつだ、とかいって(笑)。得たものがあるとしたら、その学校の中に、そういうおにいちゃんおねえちゃんもいたんだけど、障害の子供たちもいたんですよ。障害の子供たちも僕は美術の授業で一応見てて、そっちの方がいろいろ勉強になりましたね。具体的にどういうことかって言うと、木造なんですよ学校の建物は。地元の杉材を使って、やってるんで。地元にお金を還元しなきゃいけないから。地元にも大工さんがいるんで、村に。頼んで建てる、なるべく村の材料を使って建物を建てる、みたいな。そういうふうにしてて。いろんな障害の子供たちがいて、ある時、冬はすごく寒いんだけどダルマストーブなんですよ。一応、美術部っていうクラブをつくってて、それは障害の子供たちが入ってて、他の子は入らないんですよ。興味ないから。障害の子供たちが入ってて、それを僕が時々放課後面倒みるみたいな。美術クラブに一度、みんな寒いから(ストーブ)用意しとけよ、とかかって言って、はい、とかかって言って、行ったら、床が板張りなんだけどダルマストーブあるじゃないですか。燃えてんだよね(笑)。

鷺田：床が。

白川：そう、床が燃えてるわけ。ダルマストーブの中の薪が出てる。子供が見てるんですよ。お前火事じゃねえかこれ、って。まあ、消したんですよ。そしたら、次もなるんだよね。どうしてこうなるんだ、って聞いたら、その子は火に興味があって、火つけてんだよね。初めてね、ああそうか、燃える、っていうのに興味があるんだこいつは、って。初めて納得、みたいな感じで。でも、初めそれ分かんなかったから、誰がこんなことしたんだって、ばかやろうとかかっていってボコボコ殴っちゃったりしたんだよね。学生は、すいません、とか言ってたけど。2回目とか、同じことになるから、その辺位からね、これは良い悪いの問題じゃないな、みたいな感じで。ともかくはこっち側の管理もちゃんとしないとだめだったことで。よく本人とも話して、本人の様子を見て、その仲間にね、あいつが火を使うようになったらすぐ連絡してくれよ、とかなんとかって、そういう風にしてコントロールするようにしてやったりとか。あと自閉症の子もいて、多動症っていうか手がこうなったり(震えたり)、あっち行ったりこっち行ったりしてる子がいるんですよ。その子がね、よくあるじゃ

ないですか。自閉症の子で、例えば、2010年の5月10日は何曜日、とかって言ったら、水曜日、とかっていう、そういう能力があって。誰々先生の誕生日は何年何月何日何曜日って全部知ってて。そういう特殊能力がある子がいたりとか、そういう子たちとの付き合いの方が、結構いろいろ刺激的だったですよ。今でもね、その時に子供たちを扱ってた先生がいるんだけど、筑波大出て。その先生は、僕がやめちゃった後だけでも、校長とあんまりうまくいかなかった、僕もそれを知ってたんだけど。結局子供たちは卒業していくわけじゃないですか。そしてまた新しい子がくるんだけど、彼はどうもそれに納得出来なかったんだよね。それで彼は、彼が扱っていた子供たちが卒業する時に一緒に学校を辞めて、そのいた子供たちで親に話をし、彼と一緒に引き取って筑波に共同体みたいな作っちゃったんですよ。今でもその共同体はお米を作ったり、野菜も作ったりしてて。その当時僕も知ってる火をつけたやつが35、36になってるのかな。だから僕なんか行くと、白川先生、とか言うわけですよ。お前もう火つけてないだろうな、とかって言って、やめてください、とか言って（笑）。まあ、そういう風に一生面倒みようっていうんで、彼なんかそっちでそういうふうやって。だからそういう子たちのコミュニケーションの仕方とか、考え方とか保護者の考え方とかね。いろいろ聞いてたりとかして。非常に勉強になった。それで一つ事件があったんですよ。それは年に1回、夏休み前くらいに、学校で、グラウンドがあるんで、テントを張って、2日間くらいテントで過ごす行事があるんですよ。それをやってた時に、みんなで自炊をするんですよ。雨が降っても何が降ってもテントがあるから。障害の子供たちも3つくらいキャンプもってたよ。その中の1つ、僕も親しかった、関西から来てる子なんだけど。その子はね、自炊から戻ってくる時に、みんながわあってなって、雨もわあって降り始めて、夕立が降り始めて。群馬の山奥は雷がすごく鳴ってすごいんですよ。どしゃぶりになって下がもうずるずるになっちゃって。みんなテントに帰んなきゃいけないぞ、とか言って、みんなわあって行って、帰っていったら、その一人の知恵おくれの子がね、足下が悪かったんでね滑っちゃったんだよね。そしたらね、滑った時にね、僕らみんな見たんだけど、滑った瞬間ね包丁もってたんですよ。いっちゃったんですよ、首に。血がぱあって吹き出ちゃって。山の中だからね救急車なんてね。連絡はしたけども間に合いませんよ。みんなが見てるしかないんだけど初めて人が死ぬというのを見ました。目の前でね。だんだん意識がなくなっていくんだよね。他では体験出来ないことがそこで。いやいやいや。そういう特別な場所でしたよね。

鷺田：そこを辞められるきっかけは何だったんですか。

白川：辞めるきっかけは、まあ、いくつかあるんですよ。一つは給料が全然上がらない。僕は13万円もらっていたけども、1年間に千円しか上がらないんですよ。6年間いて6千円しか。だから、食っていけねえなあ、みたいな感じで。やっぱり給料格差みたいなものがあるし。ほら、僕の場合は家内が病气持っていていろんなことがあるから、トラブルもあったりもしたし、それが一つですよ。あとは、医者の方からもっと暖かいところに引っ越ししないと心臓に悪いよと言われて、それが一つ。もう一つは、6年間その山にいる間に、阿部先生なんかいろいろ助けてくれたんで、東京で、モリス画廊なんかで展覧会ができるようになって、東京の方で作品を発表するようになったから、多少知られるようになったりして。それで群馬でも作品作ってるやつがいるんだ、みたいなことで。前橋の町の中の人たちが興味持ってくれて、山の方まで作品見に来て。それで、個展をやらないかって言うんで、煥乎堂で個展をやって（注：1989年、個展「海景」、煥乎堂ギャラリー）。町中で働ける場所を探してみようっていうんで、前橋の町の中にデザイン専門学校（注：北関東造形美術専門学校）を紹介してくれて、そっちに移るようになったんですよ。

鷺田：それが1980年代の終わりですか（注：1989年）。

白川：はい。

鷺田：それで、前橋に来られて、その時からこちら（注：2010年現在の自宅兼アトリエ）にお住まいなんですか。

白川：そうです。初めは学校にも寮があったんで、寮にもお世話になっていたんですよ。アパート探ししたりいろんなことやったんだけど、いろいろ問題があるから一軒家じゃないと無理だとなったんで。それで、どこか土地を見つけて住んだ方が良さだろうって、あちこち探して。その頃この辺はみんな畑だったんで。それでここにしたんですよ。銀行ローン組んで。

鷺田：ここで作品を作り続けて。

白川：いや、学校で、空いている教室があったんで。

鷺田：その後3年くらいして「場所・群馬」を立ち上げられたということですね（注：1994年、「場所・群馬」委員会発足、白川は代表となる）。その間の3年間はどんな感じだったんですか。

白川：デザイン専門学校の先生は、美術にすごく興味がある人で、小さなコレクションも持っていたんですよ。マルセル・デュシャンの《グリーンボックス》も持ってたと思いますよね。結構アートコレクションしてて、デザイナーなんだけども、地元でモダンアートの活動と1960年代のグループ「NOMO」の仲間の人たちと関係してた作家、デザイナーだったんですよ。

鷺田：その方はデザイナーなんですか。

白川：デザイナーです。校長先生がね、デザイナーで。

鷺田：その方がこの専門学校を始められたんですか。

白川：そうです。今から15年くらい前からかな、始めて。で、学校を少しずつ大きくして行って。その頃ちょうど日本で、専門学校の中に高等学校と同じような教育ができる制度を文部省が認めたんですよ。専修学校みたいな。そのデザイン学校は専門学校なんだけども、横に高等学校と同じようなカリキュラムのクラスを作って。それで普通高校に行けないような子供っているじゃないですか。それで美術がちょっと好きみたいな。そういう子を集めて、高等科のクラスを作ったり。僕はあそこの高等科のクラスと専門学校のクラスで基礎造形みたいなやつを教えたんですよ。でもこれは僕が辞める頃かな、1990年に学校やめるんだけど、その頃までにはこの専修学校もなくなっちゃうんですよ。だんだん人数が少なくなっちゃって。

鷺田：1990年に辞められたんですか。

白川：1999年くらいかな。

鷺田：10年くらいは働かれたんですね。

白川：そうそう、10年くらい。

福住：小倉正史さんと出会ったのはこのデザイン専門学校ですか。

白川：それは阿部先生の紹介なんですよ。阿部先生が小倉さんを僕に紹介してくれて、こういう作家の人がいるから何かあれば面倒見てあげてください、って言って紹介してくれたんですよ。その後、「場所・群馬」の

活動を始めるんだけど、その前にヴェネツィア・ビエンナーレとかを見に行っただと思うんだよね。その時に小倉さんも行ったんだよ。そういうののお金を学校が出したんですよ。

鷺田：そのデザイン学校が。

白川：まだ学生もたくさんいた時で、アート活動については学校が別枠でお金出していました。そうそう、この学校は2年後に移転したんですよ。町の中にあっただのを、学校ばかりが集まる開発地区があって、市の方が都市計画で誘致したんだよ。他の学校もあるんですけど、その中に大きなコンクリートの学校を作ったんだよ。そこに併設して、校長の夢だった美術館っていうか、展示室を併設して作ったんですよ。大きな空間を。デザイン学校としてはデザインをやっているんだけど、美術にも興味があるわけだよ。展示場を作って、学生の卒業展もあるんだけど、その空間をいろいろ使っていきたいということがあって、それで僕なんか地元の子たちに声をかけたりして、展示会を企画していこうか、みたいなのが、「場所・群馬」を始めるきっかけになったんだよ。

鷺田：2年後に移転したというのは、白川さんが働き始めてから2年後ということですか。

白川：そう。ただし複雑だね、ここの学校は校長先生が男の人なんだよね、デザイナーなんだけども。理事長が奥さんなわけ。ペアで学校を運営してたんですよ。二人とも地元の先端的アート活動にかつては関係してたんだよ。地元の群馬のアート関係に。群馬の中にはいろんな関係があって、結局その動きの中から彼らは、外れちゃったっていうか離脱したわけ。そういうわけで、地元のアートの関係の人たちとギクシャクした関係があったんだよ、非常に。旦那さんは温厚な人なんだけど、理事長はめちゃくちゃワンマンなんだよ。お金の計算がすごくシリアスで良く出来るんだけど、性格が激しくて、ものすごく大変なんだよ。だから、僕なんか地元の子を集めて展示会やりたいですね、なんて言ったら、それにはぜひ援助する、とかって言うわけ。援助してくれるんだけど、私にも一言二言言わせろ、っていう感じなわけ。もう大変だったんだよ。全然うまく行かないわけ。僕には直接文句は言わないんだけど、他から若い作家が来た時に、その女の理事長さんは攻撃的なわけ。なんであんたはそんな作品作るの、とか言って吟味して行って、ああいう作品を作る人はだめね、とかみんなのいるところで言うわけですよ。そういう人だったからね、市との関係も難しくってね。そういう中で、小倉さんが来たけれど、いろいろ問題があって。ほら、小倉さんは奥さんがフランスに住んでたから。生活の問題も出て来て。小倉さんもデザイン学校で常勤で働くってことになったんだよ。小倉さんと現代美術研究所みたいなものを作ろうっていうことになって。一応作るってことになって、それは夜学になっちゃったんだよ。僕は昼も夜も働かなくなっちゃいけなくなって（笑）。給料は上がらないんだよ、もちろんね。

鷺田：現代美術研究所っていうのは、デザイン学校の中にですか。

白川：中に作った。そのディレクターが小倉さんで、一応は小倉さんが企画を立ててみたい。でも小倉さんは時々いなくなるので、僕が毎日学生と付き合ってきたわけです。

鷺田：小倉さんと呼んだのは白川さんというわけではないんですか。

白川：阿部先生の紹介のあと、僕が声をかけて、まあ、小倉さんの方からも話があって、生活の問題もあるから。それに見合う給料も出してあげてというような。まだ、バブルがはじける前だったから学校に余裕があったんだよ。

鷺田：小倉さんが来られたのは新しい場所に移転した後ですよ。

白川：そう、後です。それで、空間もあるし、僕が古い臨江閣という場所を使って展覧会をすでに始めていて、それで小倉さんなんかとも一緒に学校の美術館と外部の空間を使い、やり始めて。小倉さんのついで、初めてサルキス、カトリーヌ・ボーグラン、フィリップ・ラルーなどフランスにいる現代作家とか呼んで展覧会するようになったんだよね。

鷺田：臨江閣とは。

白川：県庁のすぐそば、利根川のそばにあるんですよ。明治にできた建物なんですよ。もともと、ここは絹の産業でできて。絹の織物の組合が、天皇が前橋に来るって言うんで、そのために作った迎賓館みたいな建物なんですよ。それがそのまま残っていて、その後は公民館のように使われていたんだけど、しばらくして1970年代くらいからは全国に公民館もできたし、いろんなものができたんで、利用価値がなくなっちゃった。古い建物だけど人があんまり使わなくなっちゃった。それをもう一度展覧会場として使えるんじゃないかということで、ぜひやってみましょうって提案をして。

鷺田：白川さんの方から展覧会場として使いたいという提案をされたんですか。

白川：はい。

鷺田：これは前橋市が管理してたんですか。

白川：そうです。市の教育委員会が管理してて。

鷺田：使ってないからどうぞというような感じですか。

白川：まあ、その辺は結局理事長と校長。デザイナーである校長が前橋市の仕事をたくさんしてたんですよ。ポスターを作ったりとか、市のイベントの。だから、市の関係者をよく知ってたので、それで教育委員会の方に話が回って。使えることになったんですよ。でもそう簡単なことではなかったです。

鷺田：デザイン専門学校として、その場所を使って、ということだったんですか。

白川：そうそう、名目上はね。(実質的には)「場所・群馬」で使うってということで。展覧会をやり始めて、地元にいる作家とか足利にいる作家に声をかけながら、小倉さんも入ってきたんで、外国の作家もやったりとか。1998年くらいまでやったと思うんですよ。1999年頃いろいろトラブルがあって、小倉さん逃げていなくなっちゃったから、僕なんか大変だったんだけど。

鷺田：トラブルと言うのは。

白川：学生が減ってきて、学校経営がうまくいかなくなってきて、倒産状態になったということなんですよ。

鷺田：「場所・群馬」というのはデザイン学校とは独立したグループで。

白川：そう。それでやってたんです。

鷺田：「場所・群馬」が主体となってデザイン学校の展示スペースを使って展覧会をやったりっていうことはありましたか。

白川：あります。

鷺田：先ほどの臨江閣を使ったりとか。

白川：はい。ありますね。また学校の美術館も使いました。

鷺田：その時はデザイン学校からお金が出ているんですか。

白川：そう。出ている。お金は全部デザイン学校から出たんです。お金も出てても、人選とか作品について、いろいろ横から出て大変な時もあったんですよ、いつも大変だったけど（笑）。デザイン学校から出るというか、理事長が出すわけで、そうなるとうちは口をはさんでいきます。このあたりの独立性を守るのが大変でした。

鷺田：でも、デザイン学校とは独立した企画をする時もあったんですか。

白川：あったんです。それに、理事長さんとか校長さんの夢としては、デザイン学校もあるけども、美術学校を作りたいっていう夢があったんですよ。美術館もそうだけど、前橋に美術学校を作りたいっていう。それで僕なんか、小倉さんも一緒だけど、パリの美術学校と提携をして、交換出来るようなアートスクールにしたいとか、そういう話とか。だからそれこそサルキスに頼んだりしてやったりとか。いろいろやって、でもデザイン学校の学生が交換留学で行くというわけにはいかないから、さっき言った研究所は特別クラスを作って、全国に募集して、群馬の中で現代美術やる私立の小さいところがあるから、（来たい人は）いますか、みたいな募集をして。それもほとんど学生があつまなくて、結局うちの学校の卒業生で美術に興味がある学生が何人かいたんで、その子たちと。あとはたまたま岩手から来た子とか、そういうのが入ってやっていったんですよ。ある種、非常に偏った感じで、学生が集まないと、僕自身がメジャーな作家じゃないから出しても人が来るわけじゃないし。小倉さんがいたおかげでいろんな人が来たことは来たんですよ、見に。中村政人も若い時に来たかな。それから島袋（道浩）くんもよく来ましたね。

鷺田：「場所・群馬」のグループは全員で10人くらいだったんですか。

白川：はじめはもっと多かったと思いますよ、いろいろいて。

鷺田：20人とか。

白川：うん。そのくらいいた。グループっていうよりも、そこに賛同して一緒に展覧会やりましょうっていつて始めたので。

鷺田：じゃあ、みんな作家ってということですね。

白川：そうですね。いろんな作家が群馬県周辺にいて、予備校が高崎にあるんで、その予備校の先生で芸大出身の日本画やってるやつがいて、岡崎のところにいた、若い子。なんかかっていったな。ちょっとコンセプチュアルアートみたいなやつやってる、「国民投票」という名のグループにいた子がいて。そういうのも岡崎君が安中とかにアトリ工作ったんで、その管理みたいな感じでこっちに来てたやつに声をかけて。その最初の「場所・

群馬」の時に出てもらったりして。それが岡崎に知られてすぐに彼はクビになって、勝手なことするんじゃねえ、とか岡崎君に怒られたりとかして（笑）。

鷺田：岡崎乾二郎ですか。

白川：そうそう（笑）。

福住：クビってどういうことですか。

白川：岡崎は東京にいるじゃない。誰かがそこにいなきゃいけないじゃない。自分が良い時に来て作品展示するんだけど、そういういろいろ下働きみたいなことをさせてたんじゃない。そういうので、勝手な展覧会を自分で勝手にするな、っていうんで。なんか展覧会出たんだと思ったよ。その時は、いろんな人がいたんだけど、理事長がさ、あいつがだめだ、こいつがだめだ、みたいなことで、どんどん、どんどん人がいなくなっちゃってさ。

鷺田：この「場所・群馬」という活動は学校がなくなった後も、ずっと今まで続いているんですよね。

白川：そう。僕が勝手に続けてるので。グループっていうよりも展覧会をやる時に、こういう展覧会をやるけどもって、集まって、終わればまた解散しちゃうわけだから。

鷺田：ほとんどは白川さんよりももっと若い世代の作家たちですか。

白川：そうなんですよね。僕と同じ世代とか、上の人とか僕は知らないから。僕アート系の間関係も無いんで、日本で。周りにいる人って、みんな若い人しかいないんだよね。

鷺田：前橋の同世代くらいの作家とかは。

白川：同世代の作家っていませんよ。みんな若くなっちゃうんだよね。結局、僕が知り合う群馬の若い作家の人って、僕が高崎にあった美術系専門の予備校の先生を知ってたから、予備校の先生っていうのは僕より年代が低いんですよ。そういう人たちが教えてた子たちが東京の大学行ってたりして、活動してたりして、声をかけたりするから、必然的に全員世代が若くなっちゃうんですよ。僕と同じ世代の人っていうのは、僕は知らないんですよ。

鷺田：予備校というのは、このデザイン学校より後の話ですか。

白川：いや、デザイン学校の時も、僕が活動している時に、展覧会見に来る人がいるじゃないですか。その中に若い人で、聞いたら高崎、前橋の予備校の先生やったりとか。

鷺田：「場所・群馬」の活動は、地域のプロジェクトという意識は特に無いと考えていいのですか。

白川：地域のプロジェクトっていうよりも、最初は臨江閣っていう歴史的な場所を、既に放棄されたような場所を、展示会場として意図的に使うことと、その歴史性とか空間性をもう一度考え直してみたいなことを一つのテーマにはしていたから。それを分かって参加して欲しいというのが臨江閣の形だったんですよ。それが今度は学校のスペースのような無機的空間になっちゃうと、それぞれの人が考えている問題をここで出してもらいたいな。足利の作家とかだと、足利で作品作っているんだけど、藤井龍徳君なんかは東京造形大だっ

たかな、ちいさなキューピットみたいなのをたくさん持ってきて、それを山みたいに積み上げたりとか。それぞれ、それぞれなりに考えて。近代の問題とかも考えたいなということをお互いに少し話したりしてたので、彼らなりに近代の問題を考えたものを、そこに出してくるみたいなの。ただし、僕は強制はしなかったんですよ。絶対それを100パーセント作品にしなければ参加させないとかね。2回目位の時に学校でトークというか、「場所・群馬」の活動に興味がある人に集まってもらって、やった時に意見が割れたんですよ。1993-4年位の時かな。近代の問題とか場所の問題に興味がある人もいるけど、全然そういうのには興味が無い、そういうものはどうでもいいとか、そういうのはネオポップ、日本ポップアートみたいな感じだから興味がないとか、ミニマルアートみたいなものにも興味がある人もいたし、フォーリズムアートに興味がある人もいたから。必ずしもなぜこういうのを考えなければいけないのか、いろいろ意見があって。僕自身も口でいろいろ言っているかもしれないけど、自分で自分の作品を作って自分の考え方を伝えたい、その方がいいだろうと思ったりもしたから、それである時《日本人ですか》っていうシリーズの作品を別枠で作って、やったんですよ。それをはじめ学校の美術館の方で展示していて、それを小倉さんの紹介だったと思うんだけど、小池（一子）さん、佐賀町（エキジビット・スペース）の方で展示会をするようになって（注：1994年、個展「SHIRAKAWA'94（日本美術試作-日本人ですか1）、佐賀町エキジビット・スペース」。あれは、はっきり言っちゃえば小池さんが僕の作品に興味があったというよりも、小池さんは佐賀町を運営するのにお金がかなり厳しかったんですよ、既に。それをうちの理事長が、年間いくら援助するから白川の展示会やらせろ、みたいなそんな話をしたんだと思うんですよ。それで僕は佐賀町で展示会できたんだと思いますね（注：白川は1992年にも佐賀町エキジビット・スペースで個展「円環-世界」を開催している）。

鷺田：つまり、臨江閣のような、ホワイトキューブじゃない、場所性に興味を持っているアーティストが集まってくるのと同時に、そういうのに関心がないアーティストも一緒に展示会をやっていたということですね。

白川：そうです。無理矢理そういう作品を作って出していたやつもいたと思うんですよ。理事長もいたから何にも関係がない作品だと、何で出すんだ、とか言ってぎゃあとなっちゃうから。僕は何かね理論とかやり方だけ突き詰めて、こんなんじゃ駄目だから出すな、とかね、あんまり言いたくない方なんです。でも、理事長は我慢出来ないんだよね、自分がお金出してから。自分が全部仕切りたいわけですよ。

福住：理事長としてはその歴史性とか空間性を扱った作品を展示したいということですか。

白川：展示したいって言うかね、展示するというのが、群馬の美術界、美術関係者にとって今までやったことがない試みだから。かつて彼らは群馬の中で一緒に活動やってたわけですよ。いろいろ人間関係だなんだでトラブルがあって、結局分かれちゃったわけだ。それに対して、僕なんか関わって展示会やっていることで、かつての人たちに見返してやりたいわけなんです、彼女は。近代問題がということよりも、見返してやりたいというのが先でしたね。

福住：リベンジですね。

白川：そう、リベンジしたいわけ。だから彼女はそこにぐあつとなってくるから。

鷺田：そういう思いもあって学校をやっているんですよ。

白川：そうそうそう。絶対美術学校作りたいとかね。地元の連中に対して、お前たちができなかった美術館を私たちは作ったんだ、みたいなのを周りにアピールしているわけだね。だから、気持ちは分かるんだけど。なかなか大変なんです。小倉さんも、その中で展示会企画したり、東京や海外の展示を見に行ったりして不

在の時もあって、いろんなことやってんだけど、なかなか大変なんです。交換留学も小倉さんのついで、パリの美術学校とかニームの美術学校とかともやりたりして。美術館の現代美術研究所にいた学生をそこに出したりして。みんなフランス語できないから、結局僕と一緒に付いてくような形で。

鷺田：デザイン学校で教えていたことがきっかけにはなっているけれども、前橋の作家と一緒に展覧会を作り上げていくことへの関心や、理事長たちが持っていた、美術学校を作りたいという思いに対する共感があったんですね。

白川：まあ、多少ありますよね。デュッセルドルフやパリでは作家が動ける場所があったし、主体的にいろいろやれる場所があったりしたし、美術だけじゃなくて音楽とか演劇とか映像とかいろいろなジャンルの人との関わりがあったけれども、日本に帰ってくると全くそういうものがほとんどゼロ、みたいな感じに僕の場合なっちゃったから。

鷺田：その頃も、人と一緒に作っていくものとは別に、自分一人で作る作品の制作も続けられていたということですよね。

白川：山にいた時はまだそういうのがあったと思うんですよ。自分が作品を作っていく中で、作品のフォーマルな形の由来とか意味とかを、だんだん考えるようになった時に、歴史の問題とかを考えざるを得ない。そうすると、アイデンティティの問題を作品にしなきゃいけない。そういうこともあって、僕の場合ずっと両輪というか、造形的な作品も作りながら、だんだんと歴史的な社会的な問題の作品を同時に作っていくみたいな。両輪でやってたんですよ。

鷺田：歴史的、社会的な問題を扱う作品がでてきたのは、前橋に来られてからですか。

白川：そうですね。そうだと思いますね。ただデュッセルドルフでつくっていたドローイングの中には、そういう傾向のものはあります。ただ、前面に押し出して、一つのまとまった作品にし始めたのは前橋からですね。

鷺田：山にいらっしまったころは、まだそういう作品はなかったんですね。

白川：そろそろ分裂しないで一つにすれば、ってよく人に言われてたりしたんだけど、なかなかそれがそういう風にならなくて、すっきりいかない部分もあったりして。ずっと両面でやって。そういう風なことをやっていく中で、小倉さんの紹介で、池田（修）君かな。今、BankART 行ってるけど、まだアートフロントギャラリーの仕事やってた時に、作品を見にきて、それからアートフロントとの関係ができたんですよね。

鷺田：それも 1993 年くらいの頃ですか。

白川：そうそう（注：1995 年、ヒルサイドギャラリーにて個展「勝景」開催。同年、現代企画室より作品集『SHIRAKAWA-白川昌生作品集』出版。以下、「作品集」と表記）。その前の段階で、山にいる時に東京でときどき展覧会をやるようになって、他の人と知り合うようになって、松浦（寿夫）君の関係もあったし、その中で群馬の渋川で自宅を画廊スペースにして活動してる福田篤夫君がいて、彼からも話がきて。それで、一緒に北海道の作家と展覧会をやったりするようなことが起こって。その流れの中で、九州の福岡の山野（真悟）君とか、あの頃まだ作家だったんだよね、山野君とか宮本初音ちゃんとか。そういうのと一緒に「アーティスト・ネットワーク」っていうのが確かあったと思うんですよ。佐賀町で確か展覧会やったんじゃないかなと思う（注：1987 年、「アーティスト・ネットワーク' 87」展、佐賀町エキジビット・スペース）。アーティスト

トが主体的にお互い連携プレーをとってやっていこうよ、っていう動きがあって、僕も北海道に行ったりとか、いろんなことやってたんだけど。もう一人の方がもっと積極的で、僕は北海道の人とか山野くんとかとやって面白かったんだけど。どっちかっていうとフォーマリストの方が多かったんだよね。

鷺田：それはまだ、山にいらっしゃる頃ですよ。

白川：いる時。それで作品を見たりしてると、確かに（僕は）フォーマリスティックな作品を作っただけでも、彼らと考え方が違うんじゃないかな、って。同じフォーマルなものでも。そういう意味で、さっき言った形の意味とか歴史とか、そういうことも付加させて考えるというか。ネットワークを作るのはいいなと思うんだけど、どこ行っても同じような感じの抽象的な作品があることには疑問を感じたりはしたんですよ。北海道に行っても、東京に行っても、みんな作る作品が似ていて、みんな普遍的な話が多くて。僕が経験してきたヨーロッパの感じと違って。確かに向こうにもそういうものはあるけれども、ニースも、デュッセルドルフも、ベルリンも、ミュンヘンも、知っている作家はいるけどみんなそれぞれに違って。同じ抽象的なことやってたって、普遍的なことをみんなストレートに話せるような状況というのはおかしいなという。もっと地域の生活とか、問題とか、歴史とか、抽象性の中にきちんと取まっているような感じの作品がないのかな、みたいなことはすごく感じたんですよ。逆にその「アーティスト・ネットワーク」に参加してて。

鷺田：この「アーティスト・ネットワーク」というのは、誰が中心になってたんですか。

白川：山野君とかいろんな作家の人たち、大阪の人とか、北海道の人とか。そういう若い人が集まってやりはじめたんだと思いますけど。池田君は会わなかったけど、僕はこの「アーティスト・ネットワーク」に関わって、東京行った時に、初めていろんな人たちと会ったりしたから。村田（真）君とかね。まだあの時『ぴあ』にいたけど。そういうところからだんだん岡崎とか、Bゼミの関係者とかね。Bゼミは前に原口（典之）君も知ってたけれども。若い人が関わっている美術の世界の構造はこういう風になっているのかな、みたいな、だんだん（分かってきて）。僕なんか、美術学校、大学を日本できっちりやってこなかったせいだと思うんですけど。ストラスブルグとか、パリとか、デュッセルドルフでやってた時に、造形的な作品も作っていたけども、社会的な、労働をしている人の作品、コンセプチャルな作品とか、あるいは原爆の問題とか、天文学の問題とかも……。 （本棚から作品集『SHIRAKAWA』を取り出して）自分としてはドローイングのノートをたくさん作っただけですよ。最初の作品なんです、僕の。その中に丸の作品もあるんだけど、こういうドローイングの作品を作って。造形的なものもあれば、社会的なものもあるし、水爆実験のやつがあったりとか、運動の問題で物理学みたいなやつがあったりとか。確かに、作る時に、たまたまフォーマルな作品になってたりするけど、興味自体は前からそういうところもあるんで。

鷺田：これは何年頃の作品ですか。

白川：これは早い時期ですよ。1970年代。これが一番初めに作ったんじゃないかな。すごくたくさんあるんだけど。100冊くらいある。これはデュッセルドルフの時に作ってたから。丸のやつも作って、これはヴッパータールにいた時に展示したんですよ。これの前DVDにしたんだけど。確かにこういう作品を作っただけでも。そればかりではないんだけど、説明するのが難しいんですよ。たまたまそうやってただけで、みたいな感じで。

鷺田：平行してある、ということですね。

白川：そう。

福住：円環のモチーフは昔からですか。ドイツ時代からですか。

白川：円環のモチーフは、はじめはヴッパタールにいた時に考えたんですよね。始まりと終わりという二項対立と、たまたま形にすると丸になっちゃうんだけど。あと、自然のこういう丸の形と、人間の概念の関係とかね。人間がイメージーションを頭の中に思いつく時に、言葉もあるけど、自然の姿とか、自然の風景とか、そういうものから得てるものとか、人間が抽象化して考えたものが、風景に投影されたり、物に投影されたりとか。そういうやりとりに僕は興味があるんで。僕が造形的な作品を作るのはどうしてかって言われたら、それが一番簡単。いろいろ考えていくと違う方法でも作れるけど。たまたま、ベニヤ板とかさ、自分で思うように曲げられない素材だからさ。構成的な組み合わせしか、物としてはできなかつたんで。でも、使い捨てられたコンクリートの痕とかで、時間的な何か、人間がやってきたものとか、歴史みたいなものをプラスはしているわけだけども。人によっては、単なる構成として見る人もいたと思うんですけどね。

(作品集を指差して)《アクション》(1980年)とかいって。石膏流したりとかして、ライブハウスめっちゃくちゃになっちゃった(笑)(注：ラーティンガ・ホフ、デュッセルドルフ。作品集 p. 52)。次の日に、シュメーラ画廊のオーナーに道で会って、「すばらしく美しい夜だった」とほめてくれましたね。

福住：これ白川さんのですか。

白川：そう。(ページをめくって、作品集をみながら、)これは、(チューリッヒ・)クストハレかな。ゼーマンに会った時(注：《書物の解体》、1979年、チューリッヒ・クストハレ。作品集 p. 51)。これは、日本に一度戻って来た時だ。比企文化社ってとこでやった時だ(注：《コンサート・フリーミュージック》、1978年、比企文化社、東松山。作品集 p. 50)。これは、近藤等則くんと一緒にやったんだよね。近藤君、トランペット吹いたりして、僕はパフォーマンスやったりして。これは、ベルリンのアカデミーの掃除をやった時ですね(注：《アカデミーの清掃》、1978年、ベルリン国立美術大学。作品集 p. 49)。ベルリンのアカデミーのこの教室は、彫刻家の田尻新吉とかいう人がプロフェッサーだったんだよね。なかなか面白い人。シカゴ生まれの2世の人なんです。日本でも知られていて、日本に帰化して作家活動しようとしてたんだけど、彼は日本に受け入れられないというのが分かったから、日本に住むのをやめて今はベルギーに住んでいますね。その話も聞いた。いろいろ、田尻さんに。「日本だと私のような人は難しいんですよ。日本だとなんて言いましたかね、あいの子、とかって言いましたね」って(笑)。ジャコメッティとかにも評価されて、パリでデビューした人だよね。これは、僕の、フォン・デ・ハイムミュージアムでのやつですね(注：《フォン・デ・ハイム美術館の窓清掃》、1979年、フォン・デ・ハイム美術館、ヴッパタール。作品集 p. 45)。

福住：スイスのモンテ・ヴェリタ(真理の山)っていう、1920年代初頭、総合芸術の夢みたいなもので集まっていたのを、ゼーマンが取り上げたという話を、白川さんはどこかでされていましたが、モンテ・ヴェリタは、白川さんがドイツ時代に、パンクとかの人たちが集まってめちゃくちゃやってたイメージに近いですか。

白川：僕はデュッセルドルフのクストハレでやった展覧会を見たんだけど、あれは壮大すぎるんだよね。ガウディのサクラダファミリアのモデルが展示されていて、ロシア構成主義のやつとかいろいろあってさ。もう、ヨーロッパのクリエイティブの歴史みたいなものがあるってさ、壮大というか。確かに、考え方によっては、モンテ・ヴェリタに集まっていたアナキストの人たちと類似性はあったりすると思うんですけど。でも、簡単には、僕なんかは一概には言えないですよ。ただ、パンクの時は、パリでもそうだったし、デュッセルドルフでもそうだったけど、若い世代の人がみんな生き生きしてて。絵画とか、彫刻とか、映像とか、音楽とか、そういう枠組みじゃなくて、もっと全部でクリエイティブでいこう、みたいな、そういうイメージ。それによっ

て社会が変わるかもしれない、そういうユートピアをつくり出せるという夢があったんだよね。そういう意味では、アナーキーなところから考えているユートピア思考みたいなものは、共有していたのかもしれないと思うんですよ。僕がデュッセルドルフにいた時に過激に活動していた連中は、今はベルリンに住んだり、ポーランドの近い方に土地を買ったりして、共同体作って時々フェスティバルやっていると聞いたことがあるんだよね。ロシアの作家とか、東欧の作家とか、中近東の作家とか呼んで、いろいろやっているんだという風なこと。前に一冊本が送られてきたんだよ。そういう活動は日本だとないなあ、みたいな。そういう風に突っ走ってはいけないなあ、みたいなのを、僕は日本で感じたりするんですよ。作品で食えるか食えないかって言うよりも、作品作ってやっていくことがある種のユートピアを妄想するような、そういうエネルギーはあるのか、みたいなね。日本だとそういうのじゃなくて、市場をつくるとかさ、村上隆みたいに。だからなんか違うんだよね。制度はきちっとつくる、無ければ欧米の制度に依存する、みたいなさ。あるいは欧米の展覧会に依存する、みたいな。自分たちでつくて、欧米の概念にも当てはまらないような、ぐちゃぐちゃしたものを作っていくのがないんだよね。最近そういうのをすごく感じるんだよね。

福住：欧米にない日本のぐちゃぐちゃしたものというのは、白川さんが出した「日本のダダ」みたいなもの。

白川：かもしれないし、でもヨーロッパから見れば、そういうものは非常にナイーブに見えたりとか、遅れるとかね。そういう風に見えるかもしれないと思う。でも、遅れているように、ナイーブに見えたとしても、それにくじけないで、やる必要があるかなと。僕は最近すごくそう思う。今の日本のアジアにおける状況を考えると。今、日本の作家はいろいろぐじゃぐじゃにやらないと、自分たちの何か、アジアに対しても、世界に対しても、投げかけられる何かは作れないんじゃないかと思うよ。そうじゃなかったら、才能があるやつは日本を捨てて出稼ぎに行けばいい、みたいな話になっちゃうもん。才能がある人はみんな外に行って国際展出でさ、外の画廊と契約してさ、向こうで生きていけばいいんじゃない、みたいな。そればかりじゃ面白くないからさ。モンテ・ヴェリタじゃないけども、マイナーだけどここにぐじゃぐじゃしたのがいるよ、みたいなのがあってもいいかな（笑）。そういう美術評論もあってもいいなとか。それを僕は感じるんだけど、なかなか、フィットするのが難しいですね。ゼーマンみたいな人が日本から出てくれば（笑）。でも、その前にそういう発想が必要かなと思うよね。アートだけじゃなくて、ゼーマンがやったみたいに、アナーキズムみたいなところからとか、人類学みたいなやつとか、天理教とかさ、いろいろ引っ張ってきて、そういうのみんなぶちこんで（笑）。と、思ったりする。針生（一郎）さんはね、昔、僕が戻ってきた時にそのモンテ・ヴェリタのカatalog持っていて、僕も持っていて、「白川くんこれ翻訳しないか」、とか言われて、僕はちょっとそこまでドイツ語できないし。ものすごく厚いし字が細かくて、おそらく日本語にするとこのくらいの本になっちゃうと思うんだよ。きちんと訳すと。あれは日本で翻訳される方がいいなと思うけど。ちょっと時間がかかるんじゃないかなと思う。ああいうのドイツ語ができる人がやってくれるといいなあと思うけど。なんかお金にはなんないだろうしな。

## 白川昌生オーラル・ヒストリー 2010年9月30日

於白川昌生アトリエ

聞き手：福住廉、鷺田めるろ

書き起こし：齋藤雅宏

白川：1985年からだと思うんですけども、山口市にシマダギャラリーという現代アートだけを扱う画廊が出来て（注：1984年、ギャラリー・シマダ・ヤマグチ、山口市に開設）。

鷺田：ギャラリー・シマダ。

白川：そうです。そこで展覧会をやったんですね。

鷺田：1985年ですか。

白川：僕の展覧会は1985年ですね。嶋田（日出夫）君は、デュッセルドルフの時に知っていて、彼は（ゲルハルト・）リヒター（Gerhard Richter）のクラスにいたのかな。ドイツではあまり付き合いはなかったんですが、日本に戻って来てから、彼も日本に戻って来て、嶋田さんの方は山口の実家に帰って、僕は群馬の方に来て活動してました。彼から連絡がきて、うちで画廊を始めたから、展覧会してくれないかって言うんで、山口市に行って、付き合いが始まったんですよ。嶋田君は山口県では有名な嶋田工業というゼネコンの会社で、ある意味、群馬でアート支援をしていた井上工業みたいなもんですよ（注：1987年、嶋田建設工業株式会社からシマダ株式会社に社名変更。井上工業は、群馬県高崎市に本社を置く建設会社）。大きな土建会社で、その彼は御曹司なんですよ。親が会社をやっていたんですけども、彼は芸大を出ていて、最終的には会社の跡継ぎをしなければいけないので、作家活動はどこかの時点で辞めなきゃいけない、諦めなきゃいけないというのはあったと思うんですけども、奥さん（嶋田啓子）が同じアカデミーの時の学生だったんで、奥さんが主体的になって、現代アートの画廊を山口市内の民家を使って始めたんですよ。

鷺田：嶋田さんが日本に戻られたのは白川さんが戻られた後ですか。

白川：その後すぐですね。1983年の終わりくらいじゃないのかな。おそらくドイツにいる時から、嶋田さんは夫婦で画廊をしようという話を決めていたんじゃないかなと思いますね、おそらく。経済的には問題が無い家だったんで。画廊を運営して、僕も展覧会をやって。デュッセルドルフの時のアカデミーの繋がりで、彼らがデュッセルドルフの時代から付き合いがあって知っている作家、トマス・シュトゥルツとかがどんどんやり始めて。あと、オランダの作家とか、いろいろ。フォーマルな感じの、コンセプトがクリアーで、非常にモダンな、汚れてない、きれいな感じの作品のものが多かったんですけど。もともと山口県は、日本画とか伝統もあって盛んなところですよ。それから宇部（注：宇部市現代日本彫刻展）もあつたりしたんで。だから、アートについては、おそらく関心がある街だったと思う。それで、嶋田君が山口県内で初めて現代アートの画廊をつくって、もうちょっと積極的に、現代アートの状況を、周りの人に知らせていく、啓蒙活動みたいなことも始めたんですね。それに賛同するような意味で、山口大学の奥津（聖）先生、美学の先生だけでも。ちょっと前に確か山口県のメディアアートセンターの…。

鷺田：YCAM（山口情報芸術センター）。

白川：そうそう。その顧問かなんかをしばらく、最初の立ち上げから手伝ってたと思うんですよ。その前な

んですけども、奥津先生がドイツ美学が専門なんで、それでドイツの現代アートってということで、興味を持ってきて、画廊によく来るようになって。それで、嶋田君たちの方も勉強会かなにか始めたと思うんです。現代アートについてのレクチャーとか、いろいろやって。いろんな作家を呼んだりして。一番彼らの中では、僕は、群馬の方に居たからあれだけでも。かなり有名な作家、なんて言ったかな、ガラスの。

鷺田：ダン・グラハム。

白川：ダン・グラハム。彼を呼んで、公開のレクチャーをしたり、彼の作品を市内に設置したりして、現代アートを認知させていく活動を盛んにやり始めて。そのうち嶋田さんの方は、旦那さんが段々親の後継ぎをやらなきやいけなくなって、奥さんが中心になっていき、東京の方にも画廊を出したいということで、確か青山の方にギャラリー・シマダを出して積極的な活動をやってましたね（注：渋谷区神宮前。2003年まで）。日本に当時のドイツの現代美術を紹介する窓口になっていったと思うんですよね。しかし結局僕の場合は、前に言った、《日本人ですか》みたいなシリーズを1980年の終わりに作り始めて。あの作品を作ってから関係がぱっとなくなっちゃった（笑）。やっぱり彼らはヨーロッパ的なクールなモダニズム的な作品が好きというか、あまりイデオロギーとか政治とかそういうような部分には興味がないところもあったので、それで関係が切れるということがあったんです。

鷺田：1985年の展覧会は山口市でされたということですよ。

白川：そうです。山口市でやりました。このカタログもその後、2回目の個展、1988年かな。その後展覧会は2回くらいやったんですよ。あとケルンのアートフェアにギャラリーが店を出したので僕も出しました。（カタログの写真を指して）これがギャラリー・シマダのスペースなんです。個人住宅を改造して画廊スペースにしたんです。山口市の古い日本住宅を借りて。これ千葉さんが撮ったと思うんだよな、千葉成夫、写真を（笑）。いずれにしても80年代に、ドイツ系の現代アートを日本に紹介するという点では大きな力だったし。それから北九州、福岡、山口あの辺りで現代アートの情報を提供する窓口にもなったと思います。

鷺田：ワタリウムもドイツの作家を東京で紹介する役割を担っていたかと思うんですけども、そちらは全く接点はなかったんですか。

白川：全然。100パーセントなかったですね（笑）。ワタリウムさんの方はどちらかって言うとナム・ジュン・パイクの系列かな。僕がいた1980年代にはナム・ジュン・パイクはデュッセルドルフの教授になっていたので、ドイツ系の作家の窓口が、パイクを通じてあったと思うんですよ（注：1978年より、ナム・ジュン・パイクは、デュッセルドルフ芸術アカデミーで教鞭をとる。1978年、ギャラリー・ワタリで個展開催）。僕はワタリウムさんとは付き合いが無いので。嶋田さんのところの関係では、嶋田さんがその後ドイツからアメリカの方にシフトしていったりして。これもデュッセルドルフがらみだけれども、河原温。彼の方に近づいて、温さんの方からの流れでいろいろな作家に知り合ったりもしていったんですよ。僕もニューヨークに一度展覧会で行ったことがあるんで、その時は温さんにちょっとお世話になったりしましたね。

鷺田：ニューヨークはいつ頃ですか。

白川：ニューヨークは、1990年だったかな。ニューヨークのギャラリーイハラ、イハラさんっていう写真家が…。（カタログの写真を指して）これだ、割と大きなスペースなんだけれども、これはニューヨークで作ったんですよ。これはイハラさんっていう写真家の人が、運営してた画廊なんですよ。イハラさんは確かずっと（河原）温さんの専属のカメラマンで、イハラさんが記録してたと思います。バブルが始まりかけていた時か、あ

るいはバブルがはじける前だったと思うんですよ。イハラさんは自分で画廊を始めて、韓国とかにもアートのビジネスチャンス求めて動き出していたのですが、その後ポンとはじけちゃったんで画廊はやめたようです。

鷺田：イハラ・ルーデンス・ギャラリー（Ihara Ludens Gallery）。

白川：1990年だから、バブルがはじける直前の時ですよ。確か、調子が良い時だったと思います。嶋田君のところの画廊もそれなりに作品がコレクターに売っていたと聞いています。

福住：山口のコレクターとは嶋田さんはお付き合いがあったんですか。

白川：山口のコレクターの話は聞いたことがないんだよね。結局それがあって、嶋田さんは東京に画廊を出したと思うんですよ。それはおそらく温さんのサジェスションというか、助言だったと思うんですよ。東京にシマダ・ギャラリーを置いて、確か一回目が温さんかなんかだと思ふな。結局、温さんの関係のコレクターとつながって、作品を売っていく関係をつくっていくみたいな。シュトルートなんかもそうだけど、美術館に入れたりとか、割とちゃんとした公的なタイプの作品が動くように、東京で動いてたんだと思うんですよ。広島にいるコンセプチュアル・アートの結構大きなアートコレクターも出てきたりして、これは温さんの関係だと思ひます。それでビジネスが嶋田さんの所は回り始めたんじゃないかなと思うんですよ。でも、家賃が高かったりしたから、プラスマイナスで考えると、多少赤字で、そのうちバブルがはじけちゃって、会社としてはちょっとやっつけられない、みたいな話になって、東京のギャラリーは閉めちゃったんですよ。

福住：東京は銀座ですか。

白川：銀座じゃなくて、青山近辺だったと思いますよ。ああいうところのビルの一角を借りて。

鷺田：広島は佐藤（辰美）さんですか。大和ラヂエーターの。

白川：なんでも漢方薬の権威の人だと聞いていましたが。特にコンセプチュアル・アートを中心にコレクションしている人だということです。

鷺田：（ゲルハルト・）リヒターとかも。

白川：確かそうだと思います。そういうメインコレクターみたいな人たちに、温さんを通じて紹介されたりして、ビジネスが回り始めた頃に、バブルがはじけたんだと思うんですよ。でも、僕は《日本人ですか》みたいな作品を作り始めたから、全然その線からはポンと外れて（笑）。

福住：その頃は、それまでの白川さんのフォーマルな作品からちょっとはみ出るような時期だったんですか。

白川：はみ出るっていうか、ギャラリー・シマダでは、（カタログを指して）こういうのを作っていたんですよ。その後に、確かこの後だったと思ったな。1989年にハラ・アニュアルに選ばれて、これ出した時に僕はこの傾向の作品だけで満足出来なくて、こういうドローイングを描いたんだよ。日本の美術がどうかこうとか、こんなんでいいの、批判みたいなことをぐちゃぐちゃ。この時に僕の作品を見て、すごく意気投合というか、お互いの姿勢に何か分かるなあという風に話がうまく合ったのが宮前（正樹）君だった（注：宮前正樹は、白川が出品した1989年のハラ・アニュアルに出品）。それ以後、宮前君とは連絡取り合っていた。それでフォーマリズム的な表現をしている作家というカテゴリーから外れていく、僕はそこから出て行くと判断されたよ

うです。

鷺田：1989年。

白川：1989年、はい。だからね、問題を共有できる人が 周りにほとんどいなかったですよ。特に美術作家で、東京で付き合いしていた作家の人からはほとんど拒絶されたから、フォーリズム的な絵を描いて、評論家でもあった友人の松浦（寿夫）君とか、あとは川俣（正）関係の活動をしていたヒルサイドギャラリーの池田（修）君とか。あの辺はみんな何か、こう、「ん？白川君、どうなっちゃったの」、みたいな感じで。だから、なかなか難しかったなあ。嶋田さんのところの関係もなくなっちゃったし、発表する場所がモリス画廊一つになった感じですよ。モリス画廊の方でも僕の作品は全然売れないから、全然ビジネスにはならないけど、まあいいだろう、みたいな感じでやってたんですよ。ほとんど作品は売れない。

福住：モリスとの付き合いは古いんですか。

白川：日本に戻ってきて、東京で活動していくのに阿部（良雄）先生が声かけてくれて、すでに日本のダダの資料あつめの時に紹介されて知っている松浦（寿夫）君が飯塚さんを紹介してくれて。松浦君があの時確か、今無くなっちゃったけども、アート系の専門学校あったじゃないですか、品川の方に。TSA じゃない？飯塚（八朗）さんがやってて。斎藤義重とかが。

福住：ああ。TSA とか…。僕一回行ったことがある、なんだっけ。

白川：高校のそばにあった芸術専門学校ですね（注：TSA 東京芸術専門学校。齋藤義重は校長、飯塚八朗は教頭。所在地は品川。1982年から1999年）。

福住：今、高校のあれになってますよね（注：朋優学院高校。2001年中延学園高校より改称）。

白川：そこの中に専門学校があったんですよ。そこに松浦君が講師で行ってたんだよ。それで、飯塚さんっていう、中心にやっている人、任されている人がいて、飯塚さんがモリス知ってて。それでモリス画廊紹介されたんですよ。斎藤義重とか中原佑介とかさ、みんな来ていた学校だよ（注：中原佑介は、1982年の開校時より「芸術論」の講義を担当）。Bゼミとはちょっと違う方向性で。その流れでモリスではやり始めるようになったんですよ（注：1985年、白川は、モリス・ギャラリーで初個展）。他にはね、僕は知り合いは誰もいなかったから。モリスさんの方は展覧会いいですよ、っていうんで。ずっと閉まるまで企画でやってもらって。

鷺田：無人駅のプラットホームでパフォーマンスを行う前にも、パフォーマンスはされてたんですか。

白川：はい、ドイツにいる時に何度もやってたので。しかし、日本に戻ってきてからは、ほとんどやるどころが無かったし、やるチャンスも無かったし。そういうシチュエーションに置かれるようなことも全然無かったんですよ。ドイツでいろいろやってた時は、周りにいる人がパンクみたいな人とか、音楽やっている人、映像やっている人とか、コンピューターやっている人とか、コンピューターと身体運動を合わせて画像にするとか音楽にするとか、そういう、絵を描いたりする連中じゃないようなのがいっぱいいたから。割とナチュラルにパフォーマンスをやれたんだけど、日本に帰って来て群馬県の山の奥に行っちゃって誰もそういう人に会わないし、東京に来て、ほとんどそういう人に会わないんですよ。ダムタイプみたいな人に会うようなチャンスは全然僕には無かったんですよ、本当に。

鷺田：ギャラリー・メールドの人と帰ってから、一緒に何かやったりは無かったんですか。

白川：無い、っていうか、小西君は、アートはもういいからやめる、みたいな感じでとっくにやめちゃったんで。他の人と連絡も取らなくなっちゃったから、ほとんどあの時に関わっていた人たちに。小西君が江古田にいて、僕がドイツにいたんだけど、小西君の江古田のところに入り出していた、何人かの作家の人たちは作品を続けていったけども、小西君はやめちゃった。あの時付き合ってた連中で、剣持一夫とかね。そういう人は作品は続けていたけども、他はもう。

鷺田：パフォーマンスとかそういう感じではないということですね。

白川：そうです。そういう状況じゃなかったよなあ。日本の美術評論も僕は読んでも共感できないし、分かんなかったりしたのもあったから、前にこういうの（『日本現代美術序説』ギャラリー・メールド出版、1979年）自分で書いたりとか。自分で必要だと勝手に思った情報をなるべくメールドの方から発信したりもしたんだけど、日本の状況の中では、ほとんど海に石投げるみたいなもので、無視、関係ない、みたいな世界だから（笑）。阿部先生以外は、受け取ってくれる人は誰もいないわけで。

鷺田：無人駅を使っただけの活動は、「場所・群馬」からの流れで始まったということでしょうか。

白川：そうですね。1993年の時からの「場所・群馬」、つまり近代批判的な意味を持った流れがあると思うんですよ。それに場所の問題、自分が生活している場所でやるしかないなあっていうのがあったのと、ドイツではボイスもそうだったし、フランスのニースにいる友人のベン・ヴォーチェもそうだった。自分が生活している場からアートを始めていました。だから僕もそうしようと。さらにもう一つは、自分が勤めてたデザイン系学校が、倒産したみたいになっちゃったんで。

鷺田：1999年に一旦無くなったんですか。

白川：銀行管理下で学校は今でも続いているはずですよ。（駅から白川の自宅まで車で）通った時見えるでしょ。現在は20人くらいしか全学生いないんだけどね。前は、僕は教室をアトリエに使っていたんですよ。空いていた教室が2つあって、そこに作品を全部、結構大きな立体作品。（作品集を見ながら）日本に戻ってきて、作っていた大型の立体、平面作品とか、これも全部その学校にいた時に作った、これもそうだ。これの原型とかドロ잉、全部その学校の教室に解体して置いてあったんですよ。そしたら、銀行の人がある日突然来て、「富士銀行です」、「え、何でしょう。」「明日からここの建物は銀行の管理下に入ります、ここにあるものを速やかに出してください」とか言われて「ええ、何だあ」みたいなね。学校の経営が危ないっていうのは知っていたけども、そこまでなるのかなっていうのはねえ、（思って）なかったんで。いろいろな問題がそれまで学校との間であったから。芸術活動を援助してくれていた部分もあるじゃないですか。外国との学校の交流もしようとか、評論家の小倉（正史）さんのこととかもあって。公私にわたって身動きがとれない状況が僕にはあったわけですよ。逃げるに逃げられないような状況にね。作品も教室に全部あったから。学校長からは、「君が今後この学校に残って一緒にやってくれないか」とかって言われたんですよ。で、僕は「いやそれはお断りします」って言ったわけ。「お断りします」って言ったのはいいけど作品が人質になっているような感じじゃないですか。だから、すぐにね、知り合いの作家に電話をして、トラックを借りて、その部屋の中にある作品、とにかく大きな作品を全部切断機で、のこぎりで全部切断して、全部焼却場に捨てたんですよ。トラックで3回往復したかな。ともかく、もう、逃げなくっちゃいけないみたいな、そういう感じだったんですよ。ともかく空っぽにして学校を出ちゃったわけですよ。それで一応学校には、「これで学校辞めます」みたいな。平面はすぐに運べたけども。そしたら学校の方でも、「なにい」みたいな感じで。「こんだけ面倒見てやったのに恩

知らずが、裏切り者が」とかってひどく怒ってね、もうぼろくそに言われて。毎日学校へ行くたびに何時間も文句言われました。毎日、家には理事長から電話かかってくるし。えらい大変だったんですよ。結局、職はなくなるし、活動もこれで続けていけるか不安定な中で、どこにも場所がなくなるわけじゃないですか。そういう中で、お金もかからず、一人だけで活動を続けていける場所をとということで、無人駅を考えたんですよ。

鷺田：1999年に学校を出られたのも、一つのきっかけだったんですね。

白川：そう。一度、全て失いました。

鷺田：「場所・群馬」で、無人駅を使って一緒に展覧会をされていますよね。

白川：やりました。それはね…。

鷺田：それはその後。

白川：その後。「場所・群馬」というのは名前だから、僕が知っている作家に呼びかけて、一人で何度かやった後、いくつかの無人駅を同時に使って、みんなでちっちゃい展覧会はやったんですよ。

鷺田：最初は一人でパフォーマンスという形で始まった。完全に一人で始めたんですか。

白川：そうです。無人の所で、一人でやりました。

鷺田：記録写真が残っているのは三脚立てて撮ったんですか。

白川：あれはね、教え子の木暮伸也君が写真やっているので、一度、彼に頼んで写真だけ撮ってもらったんです。

鷺田：特に告知もしなかったんですか。

白川：そう。あの時、僕がコンピューターのネットを始めた頃で。ネットに何日に無人駅に行って手振りしましたとか書き込んで流してました。家内を太田方面の病院に連れて行ってたんで、前橋からずうっと桐生までたくさん無人駅があるんですね。無人駅が病院のすぐそばにもあるんですよ。そういうところとか、焼きそばを食べたとか、無人駅で手を振ったとかを、メールで流して。それを読んでた人は何人かいたと思うんですよ。

鷺田：それは告知という形ではなくて、こういうことを行ったという、過去形で。

白川：過去形です。で、ぜひみなさんも他のそういう無人駅で、全国に無人駅あるから、みんないろいろやってみてください、みたいな。そういうちょっと挑発的な文章をちょこっと入れて。

福住：メーリングリストって昔の…。

白川：AW（注：「美術品観察学会」のメーリングリスト）。

福住：AW。見ました僕。今記憶を辿って。入ってました。1999年でしたね。

白川：1987年にアーティスト・ネットワークの活動に加わりましたが、あれは僕にとってあまり成果はなかったんです。川俣の全国展開を手伝っていた山野（真悟）くんとか他の人たちにとっては成果が出たのかもしれないけども、僕には期待したようなイメージの成果が出なくて。ああいうのとは違う方法で作家が関係を持てるようなものを考えていた時にインターネットが出てきて、それが一つのツールになるんじゃないかなっていう気持ちもあったんです。それでネットに積極的に行為を書き込むということもやったんです。

鷺田：パソコンでインターネットを使い始めるようになったのはいつ頃ですか。

白川：1990何年くらい。

鷺田：ちょうどその頃ですか。

白川：そのあたりです。

鷺田：メーリングリストに入って。山本（育夫）さんたちがやっておられた。

白川：山本育夫さんです。山本育夫さんはね、僕が日本戻って来てすぐだったけど、「アーティスト・ネットワーク」に関係するんだけど、渋川の野外展に僕が作品出してた時期があるんですよ（注：渋川野外彫刻展、1985年）。その時、山本育夫さんは、確か山梨の美術館の学芸員だったんですよ（注：山梨県立美術館）。だけど同時に作家もやってたんです。作品も作ってた。立体作品。それで僕2回くらい一緒にグループ展に出したことがあるんです。それで山本さん、僕のこと知ってて、ただ山本さんはあの後しばらくいろいろ活動してて、美術館をやめるのかな。その後自分でメーリングリストを立ち上げて、ネットを使った関係を作家の間につくる活動を始めたいということを知らせてきて。アーティスト・ネットワークとは違うタイプの、ネットを使ったものとか、評論も自分たちでやる『LR』の活動を始めるとかっていうことで僕なんか、文章書かないか、って言ってきたんですよ。それからずっと山本育夫さんとは繋がってるんですよ。

鷺田：その渋川の野外展に山本さんは作家として作品を出されてたんですか。

白川：そうです。出してた。あの人作家だったの。結構みんな昔作家だった人多いんだよね。学芸員だけど作家だったという人（笑）。

鷺田：白川さんは、同時に、文章を書いて本を出版していかれるのですが、それも最初は『LR』だったんですか。

白川：一番最初は79年に自費出版したこの「日本現代美術序説」ですけど、ギャラリー・メールドですよ。その後はドイツで出した83年の『日本のダダ』っていうのがありましたね。あれを1988年に水声社で日本語にして出すという話があって、その辺から水声社の方との繋がりが出来て、今まできています。僕は1999年にデザイン専門学校をやめて、その後1、2ヶ月して別の服飾学校を紹介されてそこに入るんですよ。『LR』はだから北関東デザイン学校にいた終わりの頃です。

鷺田：前橋文化服装専門学校。

白川：そう。煥乎堂の役員の岡田芳保さんからの紹介で。全部そうなんです、今までの。地元の専門学校は、みんな煥乎堂にいた画廊の部長さんが紹介してくれて、話が決まるんです。やめた後、専門学校にまた行くようになるんです。ところが、僕は服飾のことは全然分からないんで、正直言って向こうも困っただろうと思う

んだけども、僕が受け持っている時間は全部じゃないんですよ。一応常勤で行ってるんだけど、時間の全部が授業には僕の場合ならないわけですよ。学校にいるんだけど、授業を持っていない空いてる時間があったんです。すごく居心地が悪いような状況じゃないですか。空いている時間は、学生集めに県内の高校を全部まわったり、入学案内のガイダンスをやったりしていました。アーティスト・ネットワークの持っている問題のことや、いろんなこと考えてやってる中で、たまたまテレビで「エンデの遺言」とかっていう番組を見て驚きました（注：1999年放映、NHK）。僕はそれを見た時に、瞬間的に昔ヨーゼフ・ボイスが言った話と同じだと理解しました。79年にボイスにインタビューした時に説明を受けた、ドローイングで描いていたシステムと同じだと。それまでのいろんなイメージがすべて一緒になって全体像が見えて来たという感じでした。そこで、地域通貨とアート作品を一緒にやる「オープン・サークル・プロジェクト」をモリス画廊に話しかけて、やり始めました。作品だけだと分からないところもあるだろうと思って、文章も書いて発言しようと思って、それで、まとまった文章を『LR』に書き始めたんです。文章が出来て水声社の方に話をして、どうだ、って聞いたら、出版してもいいって言うんで。2001年に本が出ました（注：白川昌生『美術、市場、地域通貨をめぐる』、水声社、2001年）。

鷺田：それが『日本のダダ』を除いては最初の本、水声社からは初めての本だったんですね。

白川：そうです。

鷺田：その文章は展覧会で出されたわけではなくて、展覧会をされている頃に地域通貨について考えられたことを。どこかで出版するつもりもなく書き始めたんですか。

白川：『LR』に書いていましたよ。最初ね、少しずつ少しずつ。そう、『LR』に少しずつ、全部じゃないんだけど書いていて、その後、まとめて書き加えて、再構成して出したんだと思います（注：『LR』18-19、21-24号に連載。2000-2001年）。山本君の『LR』があったおかげで、急がずに、ゆっくり考えながら書きました。毎月だったんで、毎月何か書かなきゃいけなかったんですよ。連載で書いてくださってはいじめに言われたから。だから、市場のことを書こうと思って書き始めたんですよ、確か。

鷺田：無人駅に話に戻るのですが、それを始められた頃、群馬という地域に対しての意識はあったんですか。つまり、群馬に無人駅が多いからとか。

白川：無人駅の活動の前からそれはありますね。僕が90年に勤めていたデザイン学校自体が電車のそばに初めはあったから。ほとんどの学生はその電車使って通って来ていたんで。無人駅があるということも、そういう意味では知っていたんですよ。それから「場所・群馬」の活動では93年から6年間くらいかな、臨江閣っていう場所を使ってたんですよ。臨江閣っていう場所は、明治に天皇が来るためにわざわざ作った歴史的な場所なんですけども。後になって考えたのは、歴史的な場所だし、権威的な場所でもある、ある程度きちり確立されている。だから僕が仕事を失って全部ゼロになっちゃったことも考えると、そういう権威的な場所じゃなくて、もっと日常の、目立たない普通にある場所。ゲリラ的にやれて、お金もかからなくてっていう、誰でもどこでも使えそうな場所を探して見つけるというのが非常に重要じゃないかなと思って。それでね、無人駅はそういうところにぴったりするなと思ったんですよ。だからそれ以降、僕は臨江閣は使ってないんですよ。今、臨江閣は他の人たちが現代美術の展覧会場に使っているんですよ、時々ね。それと83年に群馬に来て初めにすんだ六合村の経験も大きく影響しています。

鷺田：メーリングリストで他にもやってみてください、と呼びかけられたように、群馬でなくても無人駅のような権威的じゃない場所であれば成立するような、むしろそちらに対する関心が強くて、群馬に対するこだわ

りはそれほど無いのでしょうか。

白川：うーん、でも半分半分ですよ。どうしてかって言うと、無人駅っていうのは、抽象的に考えれば日本中どこでも転用できる、世界中どこでも当てはめられる物なんですけど。同時に群馬の中での無人駅っていうのは独自の歴史、おそらくそれぞれの地域で固有の歴史を持っているだろうと思うんですよ。その地域の人たちが暮らした。だからその部分も、無視はできないし。その個別のリアルな歴史があるから、逆に非常に抽象的な無人駅っていうことも成立しうるんだと僕は思うんです。

鷺田：無人駅で行ったパフォーマンスは、地域と関わるようなものも含まれていたんですか。

白川：いや。最初にやったのは、手を振ったりなんかっていうもあるんですけど、今現在、写真で作品になって残っている方は、群馬で作られてるペヤングという地元の焼きそばを食べることで、小麦畑、生産地、産業、生活と地域を結びつけることなんです。いわば「文化を食べる」というイメージの行為でもあるのです。その後、北九州の美術館で、経済と美術、という展覧会が行われて作品を出しました（注：第7回北九州ビエンナーレ「ART FOR SALE：アートと経済の恋愛学」、北九州市立美術館、2002-03年）。その時のパフォーマンスと、前橋のいろんな食品会社が作ってるラーメンの写真、カラー写真を並べたりしたんですよ。

鷺田：焼きそばを食べるパフォーマンス以外に、群馬ならではのものはあったのでしょうか。他にはどんなことをされましたか。

白川：うーん。他は似たような感じですよ。一人じゃないんだけど、夏に地元で売られている、シマダヤという会社の流水メンを使ったそうめん流しやったりとか。これは結構後の、2006年ということで。2005年に前橋でアートNPO全国フォーラムがあって、その時にアートNPOに関心を示した若い人たちと一緒に、無人駅でそうめん流しをやったものなんですよ。

鷺田：最初はそのパフォーマンスは一人で始められて、徐々にメーリングリスト等で、それを知る人が出て来て、一緒にやろうっていうような発展の仕方をしたんですか。

白川：しなかったですね、全然（笑）。メーリングリストを見て興味があるな、って言ってた人は遠方にもいたと思うんですよ。一緒にここまで来てやろうという人はいなくて。ただ、そうめん流しの時は、ネットで見て参加してくれた人が3人、全くアート関係者ではない人、無人駅のすぐそばに住んでいた主婦の人など、ネットで見て来ましたね。僕は驚きました。

鷺田：「場所・群馬」のもう一つの展開としては、展覧会をやるということでしょうか。

白川：そうですね。今まで「場所・群馬」の展覧会を6年間、学校の持っていた美術館と臨江閣でやってきたので、すでに参加していた人達に声をかけて、今度は同時多発的にいくつかの無人駅を使ってそれぞれで。無人駅はいっぱいあるからそれぞれのところでやったものを写真記録で撮ったりして、それを一緒にどこかで展示しようかっていうので、提案したことがあるんですよ。それは煥乎堂の支店でやったんじゃないかな（注：「場所・群馬（無人駅のプロジェクト）」、煥乎堂群馬町ギャラリー、2000年）。

鷺田：その時も展示を見に来てくださいというような形での告知じゃなくて、やった記録を展示をするという形でしたか。

白川：そんな感じですね。

鷺田：あえてグリラ的にやるために告知をしないという方法を取られたんでしょうか。

白川：展覧会っていう形よりも、権威的なものを全部相対化して、知ってる人は知ってる、知らない人は知らないかもしれないけど、でもこういうことがあったよ、みたいな感じで、淡々と物事が進んでいくことの方が良いかと僕は考えていたんですよ。だから、広報やチラシに熱を入れることはしなかったです。

鷺田：実際に地域通貨の実験を始められたと思うのですが、それは2001年くらいからですか。文章を書かれてた頃ですよ。

白川：そうですね。その時に実際に地域通貨の活動をやってる人たち。アートの方じゃなくて経済関係とか、街おこしとか地域の中でやっていこうとする人たち。「エンデの遺言」に実際に出ていた経済学者の森野栄一さんとかNHKのディレクターの人たちとか、あと、経済関係の人たちとか結構いて。そういう人たちに連絡をとって会って、その人たちのアイデアも聞きながら、僕も美術とそれを結びつけることは、どうしたら出来るかなあという風に考えていたのが確か2000年だったと思うんです。2000年にベルリンとバーデンバーデンのグループ展があったんです（注：「夢のあと」展、ハウス・アム・ヴェルトゼー、ベルリン、2000年。バーデンバーデン市立美術館、2000年）。それに参加できることになったんで、久しぶりにドイツに行ったんですよ。その時にはすでにヨーロッパの中での地域通貨のことは僕は知ってたんで、フライブルグで実際に行われている「リンク」という地域通貨の実践例を見に行きました、バーデンバーデンから近いから。現地の事務局でいろいろ資料をもらい、話も聞いて来ました。各地の地域通貨の資料持ってるんですが、さまざまなシステムを見て、実際に、どういうふうにやればそれが芸術の方向に転用できるのかなってことを考えてました。しかし、クリアしなきゃならない問題がいくつか出てきて、そこが今でも解決は出来ないんだなあと思ってます。福岡にいる藤浩志くんみたいに交換っていう形でやるんだったら出来るんだけど、美術作品の流通形態そのものを地域通貨に置き換えたり、地域通貨に置き換えた部分を地域のコミュニティと結びつけるところまで、アートを持っていけるか、なんてことを考えていくと、藤さんみたいにはできない、というか、あれとは違うなという。具体的にそれをお金に換えられるかを真剣に考えなきゃいけないな、ということで考えたんだけど。ヨーロッパでやられている基本的なやり方は、美術作品じゃなくて美術作家がやる技能の方なんです。絵を教えるとか、音楽の人だったらピアノを教えるとかっていう。ある時間子供に教えると、それがお金の代わりになってということなんですよ。壁塗りとか。それは分かるんだけど、やっぱり作品じゃないんだよね。美術作品がなんとかしてそこに入り込めないのかなあっていうのを考えると、単価の問題、作品の単価をどのくらい安く売れるかっていう具体的な問題が起こるのと。それと、芸術作品は誰しもが求める必需品じゃないという問題があります。フランス革命の後、19世紀のはじめに、イギリスで（ロバート・）オウエン（Robert Owen）が似たようなことをやって、失敗してるんですよ。結局は藤さんがやっているような交換みたいなことを、もうちょっとフリーマーケット方式でやろうとして、みんながいらぬ物を持って来て、それを物々交換なり、安く売るなりしてやるとうまくいくだろうとオウエンは予想したのですが、外れてしまいます。生活必需品や食品などはすぐに回るんですよ。ところがね、結局人が自宅から持って来て、回らないものがどうしても大量にゴミとして残っちゃうんです。その一番のゴミが何かって言うと美術作品なんですよ。

一同：(笑)

白川：絵とか彫刻作品とか誰も持って行かない、必要としてない。だから分かるんだよ、藤くんがやってることはね。家具とかおもちゃとか実用品とか食品、そういうものはその日に無くなる。ところがアート作品は無くならない、誰も必要としてない。かつて宮廷があったりした貴族の時代には貴族の肖像画とか、貴族のお

仲間にとっては意味があったんだろうけども、その貴族の社会が壊れちゃって、ブルジョア社会になった時に 貴族の肖像画って意味が無くなっちゃっているんだよね。オーガが無いわけですよ。単なる屑でしかないんだよね。だから、そういうものは誰も欲しがらない。それよりも椅子とか大根とか人参とかソーセージとか。あるいはお皿とか、きれいなお皿とか。それは何万円のお皿であろうと何十万円のお皿であろうと関係ないわけですよ。そういうものは時にさばけるけど。アート作品だけはね、残っちゃうの。そういうオウエンの事実があって。そこから考えると、中世のカテドラル建設などの過去にさかのぼっていくと、日本もそうだけど、あるスケールでの公共事業とつながった、あるいは発注されたアートは回るというか、個人は無理でも共同体が引き受ける、共同体がお金を払うと、それは可能だと思うんですよ。『あいだ』の前の前の号だったかな、大阪の方で、藤井君…、耳のこう、音をやってる作家がいますね。

鷺田：藤本由紀夫さん。

白川：そう、藤本君。藤本君の作品を一人じゃなくて、グループで20人とか50人ぐらいの人がお金を出し合って、買って、それを美術館に寄贈するみたいな（注：「美術館にアートを贈る会」、HYPERLINK "<http://www.art-okuru.org/>" <http://www.art-okuru.org/> 藤本作品が西宮市大谷記念美術館に寄贈されたのは2006年）。その方式はありだし、それだったら可能だなあと僕は思ったの。でも、そういう風に人数を集めてやるためには様々なマネージメントが必要なわけですよ。だから僕一人じゃ当然できなくて。その藤本さんの作品にしても、値段がおそらく100万いくかどうかだろうと思うんですよ。200万くらいになっちゃうと買えないと思うんだよね、100万くらい。美術作品の場合は、額がだんとつに跳ね上がるわけですよ。だから僕がやっているのは、その非常に高い額について適切な値段で、ある程度複数人間が納得して、お金を出し合って、みんなで共有して、それを共同体に還元するというやり方。これは非常にレゾナブルというか、普通の考え方だと思うんだけど、最後まで引かかるのは価格の問題なんですよ。普通の商品が流通していくようなスピードではアート作品は流通していかないわけです。だから、さっきのお皿で考えれば、マイセンのお皿であろうと、有田焼のお皿であろうと、有用性があるからね。犬も使えるし、人間も使える。確実に使えるわけですよ。ところがその藤本さんの作品の場合だと、これは限られるわけです。その価値を誰が保証するかですよ。それは当然、その人の、これまでやってきたキャリア、どこの美術館でやったとか国際展に出たとかっていう、キャリアの羅列が保証になるわけですよ、おそらく。それ以外何も無いんだから。ところが目の前のお皿とか服とかコップとかは、そんなのは無くたって、使用価値がそこに生まれるわけです。だから本当に、地域通貨とアートをつなぐのは興味深いけれど非常に難しいなって僕は考えてるんです。ヨーゼフ・ボイスに話を聞いた時には、ボイスは、これから先の社会においては貨幣ではなく人間の創造力が資本になって、流通し価値になるんだ、って言ったわけなんだけども。話を聞いている限りでは、真っ当な意見だなと思うんだけど、僕がどうしても分からないのは、ある人のやっている、思考している何かは創造力がある、創造力が無いと、誰がどう決めるのだろうか。その基準の問題なんですよ。全ての人間は芸術家、それは良いと思うんだけど、どこにその基準、誰がどうその基準を決めるのか。デモクラティックバンクがあるとしても、銀行である限りは受け入れ先、窓口があるわけじゃないですか。その窓口のところで、これは10の創造性、これは5の創造性って、そういう風に流通のため数値化するんだろうと思うんだけど。その基準がね、どのようなコンセンサスで作られるかが僕はちょっと分かんないんですよ。その部分の、その妥協点というのが、なかなか僕には見えてこないんで。地域通貨は非常に有用性があるし、これは考えなきゃいけない。マイクロファイナンスもそうだけど、問題はイエス、ノーを決める基準なんですよ。農業の場合は畑を耕す、そうすると作物が出来る。その作物を出来た物として、他の人々に渡す。それは有用性があって、食べたり、何か消費できる。ところが、美術作品の場合は、出来たものが必ずしも消費に結びつくかということ。それを担保にしてお金を借りるということ。非常にそこが大変というかね。シュタイナーのエコバンクも有機農業などには投資していますが、アート活動にはどうでしょう。カナダのLTSというシステムの地域通貨は、技能の交換で成立していますね。

鷺田：地域通貨のことを始められた時、美術に関わっている人で一緒に関心を持ってやろうという人も現れたんですか。

白川：誰もいなかったですよ。一人もないなあ。僕がモリス画廊で、最初に提案してそういうことをやった時には、ぼろくそに言われたし。その後、面白いから一緒にやってみようかっていう人は誰もいなかったですよ。価格破壊はやめろ、と画廊に言ってきた人もいたようです。

鷺田：でも実際に「MAAS」はやってみられたんですか。

白川：そうですね。やったんです、あれは僕が全部やれたっていうわけじゃなくて、「エンデの遺言」に関わっていた人たち、経済学とかやっていた人たちが中心になり、一緒になってくれて。彼らの方でいろいろプランを考えてくれて、一緒に話し合いをしながら、作ったわけですよ。だから、あれもね、基本はさっき言った大阪の藤本君の例に近くて、小さなお金で分担をして、それを集めて一つの作品を購入する費用に充てたらどうかみたいな。そういう方法なんですね。

鷺田：実際にその通貨を作って使い始めることをされたということですよ。

白川：そうですね、初めはね。仲間の中では、でも美術作品としてどこまで動くかは分かんないから、モリス画廊でやった時に、MAAS で作品が買えるみたいな形にして、最初はやったんですけど。その後がね、需要と供給のところで回っていかないわけですよ。

鷺田：その後継続するところまで、いかなかったということですか。

白川：いかなかったですね。今言ったような様々な問題がわき上がってくるから。様々な問題については、もう僕の知識とか考え方だけでは対応できないですよ。経済学者とか、そのスペシャリストたちとかでチームを作って考えないと、出来ないことだと思います。そういうことが実験でもね、出来ればこれは面白いんだと思いますよ。藤浩志さんがやっている交換もいいんだけど、本当に貨幣の一部を担うような流通システムをモデルケースでいいからやってみることの面白さも、失敗するとしてもあると思うし、僕はその専門家のチームを作って、ディスカッションをして実験をやってみたいと思うんですよ。それは日本だったら出来るのかなあと。数年前に光州のピエンナーレでのパネルディスカッションに呼ばれて行って、会場になったソウルの韓国アートインスティテュートで韓国の作家、評論家とも話した時に、向こうの人も地域通貨のこと興味持って考えている人もいたし、NPO もスタートすると言っていた。（注：2008 韓国現代美術の「現実と発言」公開シンポジウム、第7回光州ピエンナーレ公式行事）。だからこそ、日本のこういう社会で、そういう実験をどんどんやっていいんじゃないかなあと思うんですけど。僕の力不足で、そういう出会いが無いですね。経済学者とか、もうちょっとそういう専門家の人たちが…。出来なくてもいいからディスカッションして、それを文章にすることとか、何かにしてみるの意味は僕はあると思いますけど。その時は、日本からは榎木（野衣）氏が招待されて来ていました。彼は村上隆の話をしていました。

鷺田：地域通貨のことを集中的に書いたり、考えたり、展示したりされたのは、2001年から2002年ぐらいの頃ですよ。

白川：そうですね。その後、モリス画廊の経営が厳しくなってきちゃったんで。今は僕はほとんど東京へ行っていません。バブル以後に、画廊自体の運営が行き詰まって、場所も他に引っ越しをして、いろいろ大変。

鷺田：一方、《サチ子の夢》（2002年～2003年）は商店街と関わるものだったんですね。商店街の方からの働きかけがあって出来たものだったんですか。

白川：いや、全然。無人駅と同じですよ。関係なく自分が勝手に知り合いの写真家に頼んで、ここでこういうのやるから写真撮ってください、って言って。服飾学校の学生に頼んで服作らして、女の子に、君モデルになって、とか言って、という感じで。商店街は一切関係なく、自分の思い入れで。

鷺田：商店街という場所を選ばれたのは、どこからなんですか。

白川：まずは僕の過去の記憶というか、うちは北九州の戸畑で、商店街の中でお店をやっていたんです。親父が洋服店をやっていたので、商店街は僕にとってはそういう記憶が繋がっているの。北九州の商店街、戸畑の商店街などもそうですが、1970年の国のエネルギー政策の方針で、製鉄所が駄目になっていく形で街全体がゴースタウンというか疲弊化していき、失業者が増えたりとか、衰えていくの見ていたこともあるの。今の前橋の商店街がどんどん疲弊していく様子を見ていて、自分がかつて見ていたことと同じような出来事がここでも起こっているんだなあ、みたいな。僕がたまたま服飾の専門学校に勤めてるわけですね。それと、自分の小さい時の洋装店の記憶が結びついています。僕の姉は東京の文化に行き勉強して戻ってきて、それで服を作って注文服を作ってやってました。今の前橋の専門学校では、雑誌とかでファッショナブルな、刺激的なデザイナーの話とかいっぱい見てて、みんなそういうところに夢を抱いて、専門学校に入ってくるんだけど、専門学校を出る頃には全てそれが夢だった、どこにもその足場が無い、前橋の中にはどこにもそういうお店は無いですから。東京に行くしかない、でも行けない現実。結局それは一時期の夢でしかなかった。前橋の街、商店街を見ていると、1950年代にはものすごく人がいて賑やかで通っていた街が、今やほとんど無人化している。その街の中にある洋装店もどんどん閉まって行って。かつて人々の中で輝いていた夢が今は完全に消えている。そういう記憶が重なって、じゃあこの商店街を使って人や町の記憶の残響をつくらう、そこで《サチ子の夢》を作ったんです。それともう一つの大きなきっかけは、前橋の服飾店に長く勤めていた女性のデザイナーさんとの出会いです。彼女は60年代からずっと前橋の女性服のデザインをやってきた人でしたが、90年代の終わりに亡くなりました。僕個人も生活等々の面で大変お世話になった人でしたので、彼女が亡くなったと聞いた時に《サチ子の夢》という作品のアイディアが浮かんできたのです。その人の半生と商店街をつなぐイメージが出てきました。その人との出会いが作品になったと思います。

鷺田：そうすると、商店街を再活性化したいとか、そういうのは全くない。

白川：いや、むしろ、再活性化するよりも、もっとどんどん減びていこうなと思いますが、人や出来事、街の記憶を作品にして残しておきたいという気持ちの方が大きかったです。

鷺田：教えている学生も一緒に関わってされたんですか。

白川：そうですね。ほんの少しアートに興味があったりする学生もいたりするから。いろいろ話したりすると、ぜひそういうのだったら参加したいです、っていうような学生もいて、手伝ってくれたりして。

鷺田：そういうところと、「場所・群馬」のアーティストたちは、全然グループが違う、重なってはこないような感じだったんですか。

白川：重なってこない時もあるし、重なる時もあったりするわけですよ。ヤーマンズカフェのような場所だと

そういう人も来るし、作家も来たりするから、普段顔を合わせないような人たちが顔合わせたりとか。そういうつながりが出来たりするわけですよ。地元にいる作家って言ったって、ほとんどが、地元出身だけでも東京の美術系大学に行っている人だから、年齢が少し上なんですよね。専門学校卒業生に比べると。

鷺田：世代がちょっと違うんですね。

白川：そう。ちょっと違う。そういう中でコミュニケーション作っていくのが、簡単なようで、なかなか難しいところもあるんですよ。

鷺田：一方では、専門学校の学生たちと関わりながら、同時に「場所・群馬」の活動で、少し上の世代の、東京から戻ってきたアーティストたちとも関わって、というような感じですか。

白川：そうなんですよね。あとは、街おこしに関わりたいていというような若者もそこに加わるわけですよ。3つの違った立場の人がいるわけですよ。アートをやっているかと思っていて人たちもいる、それから、専門学校を出てファッションとか何かやっていきたい、実際難しいんだけど、そういうことを考えている若い人もいる。もう一つは群馬大学の出身者で、国民文化祭とかに関わって、アートNPOとか、そういうことを今からはやっていけばいいんだ、という大学で勉強した人たち（注：2001年、第16回国民文化祭を群馬県で開催）。NPOを実際に運営してみたいと思って、商店街に入ってきて、街おこしってということで市と繋がってやっていこうとしている若い人たちがいて、その人たちの何人かが商店街に定着してるわけですよ。だから、定着している人たちがいて、そうじゃない2つ、作家とその若い人たち、というわけですよ。だから3つ。

鷺田：《サチ子の夢》の時は、まだそういう人たちとの接点は無いですよね。

白川：《サチ子の夢》の時はまだ、3番目の街おこしの人たちとの接点は無いですよね。

鷺田：そういうことをやった結果として、その人たちとの接点が出来たという感じですか。

白川：そうですね、どう言ったらいいのかな、前橋では僕は完全な部外者なわけです。前橋の人間じゃないから。前橋は1995年ぐらいにまず、日本デザイン会議というのをやってるんです（注：1995年、「第16回日本文化デザイン会議群馬」開催）。その次は日本国民文化祭、これが2000何年かな…。行われて（注：2001年）、その後、2005年に全国アートNPOフォーラムっていう（注：2005年、「第3回全国アートNPOフォーラム in 前橋」開催）、これまで3つの大きな街おこしの動きが、群馬県では前橋を中心に起こってるわけです。それは、行政絡みなわけですよ、全部ね。ところが僕は専門学校にいるし、ほとんど行政とは関係が無いんです。行政の人たちっていうのは大体、今もそうだけでも、全部、委員会を作りますが、委員会は全部、大学の先生なんです。専門学校は一切関係ないんです。さらに、僕は作家なんだけでも、群馬の人にとってみれば部外者の作家なわけですよ。それから、行政の動きの中でも、大学の人が中心だから初めから専門学校の先生なんていうのは完全に部外者なんです。行政主導の文化イベントの中で僕は部外者だったんだけど、1995年の日本デザイン会議の時にはですね、東京の方の委員に小池一子さんが入っていたんですよ。僕は前に佐賀町（エキジビットスペース）で展覧会やっていたことがあって、それで小池さんは、群馬にいる人だからって言って、僕を呼んだんですよ。行政の頭越しに、おそらく指名で。それで僕は初めてそういう世界に呼ばれて行って、群馬の行政の人たちとか、全国を渡り歩いているような知識人、文化人っているじゃないですか。中沢新一とかさ、みんな委員になっているんだけど。小池さんもそうだけでも。それから、前の京都芸大の学長、芳賀徹とか。ああいう人たちがみんな委員になっているわけですよ。そういうところに入ってみると、そういうところに長く群馬県、前橋市で、行政と結びついてる特定の文化イベント屋さんがあるわ

けですよ。

鷺田：その集まりに小池さんに呼ばれて入ったというのは、その集まり自体は東京で行われたということですか。

白川：いや、前橋です。全国各地を回っているわけです。1995年に前橋が主催地、群馬が主催地だったんですよ。僕はそれに呼ばれて行って、初めて、そういう街おこし系の文化イベントに参加しました。

鷺田：そうすると、2005年に全国NPOフォーラムが前橋で行われるようになった経緯には、白川さんはそれほど関わっておられないということですか。

白川：全然僕はそれらについて何の情報もないし、知らないですよ。1995年の全国デザイン会議ありますよね、その後2001年に行われた全国国民文化祭、これも前橋で行われた、群馬県主催だったんです。億単位のすごいお金を使って。これも全部行政の絡みだったから、僕は部外者なんです。ところが、煥乎堂の部長さんがたまたまその時はこれに入っていたんですよ。煥乎堂の画廊の上の人が。それで、その人が委員会の一人の人に話していて、前橋出身の作家で法政大学の教授の人がいるんですよ。小説も書いてるんだけど、挿絵描いている人がいるんだけど。群馬の文化人、有名な人（注：司修）。その人に煥乎堂の人がおそらく僕を推薦したんだと思うんです。それで僕に連絡が来て、県庁でやるイベントの手伝いをしてくれないかっていう話が突然来ました。

鷺田：国民文化祭の時に。

白川：はい。県庁でやる、子供向けのイベントを任せるから、全部やってくれとかって言って。で、僕が設置、イベントの全部組み立ててやったんですよ。いろんなワークショップをやったんだけど。でも僕が部外者だから、それが終わっちゃうと、もう無関係なわけなんです。ちょうどその時期に、消防署を使ってアートセンターにしようか、みたいな話が起って、その時に、さっき言った、前橋のイベント屋みたいな人がそれにも関わっていて。僕が国民文化祭の方に出てたりしたのがあって、僕に声を掛けてきて。何か手伝ってくれて言うんで、僕は地元の「場所・群馬」の作家とかに声を掛けて、消防署でのアート展示活動に参加したわけです。その時に、群馬大学の学生、大学院の学生たちが県庁前通りに屋台村を作ってやって。現在、商店街に入っている若い連中に出会ったんですよ。それが街おこしの若い人たちとの最初の出会いなんです。この時まだ、みんな学生だったんだよね。で、イベント屋さんですったもんだがあって。

鷺田：全国NPOフォーラムが2005年に前橋で行われたのは、必ずしもそれまでの「場所・群馬」の活動があったからというわけではないんですね。

白川：全く無関係です。僕はそういう委員会に一度も入ってないし。さっき言った、文化イベント屋さんみたいな人は、ずうっと行政からの丸投げをすべて受け取る場所に独占的にいるわけです。2005年のNPOフォーラムの時に、そのイベント屋さんが群馬の代表なわけですよ。彼がアサヒビールだとか、トヨタの窓口もみんな仕切っているわけだから。彼が僕に電話してきたわけですよ。白川君、何かこういうのがあるから参加してくれませんか、って。そういう時に必ず言うのは、白川君が群馬の作家だから、って、こういう時はそう言うんだよね（笑）。でも彼はずっと「場所・群馬」の活動などは無視してきたから、おかしな反応でした。最初の1995年の全国デザイン会議で、僕が小池さんに呼ばれて行った時に、周りの人は初めて顔を合わせる人だけでも、みんな、「え、こいつ何」みたいな目で見られちゃうわけですよ。行政の人とか「この人誰」、みたいな（笑）。2011年の今、前橋で市立美術館を作ろうって言う話があるじゃないですか。これも全部、

大学の先生が委員なわけですよ。だから僕なんて完全に部外者で。

鷺田：群馬大学の先生とか。

白川：そうそう。芸大とか、前橋出身の芸大の先生とかね、みんな。

鷺田：先ほどの、消防署跡では、ワークショップをされたということですか。

白川：ワークショップをしたのは、消防署ではなく、群馬県庁のホール。消防署は、ワークショップじゃなくて、アート展示のために活用しようということでした。古い消防署の建てられた通り、これが県庁通りなわけですよ。中は放りっぱなしになっているから使えないわけですよ。使えるようにするために、誰かが掃除しなきゃいけない。イベント屋の人は自分じゃ出来ない、やらないから彼は。結局、僕に話しかけて、将来アートセンターにしたいから地元の作家で使えるように整備しないか、みたいな話だったわけですよ。それで僕は地元の作家に声かけて、地元の作家もそこがアトリエとして将来使えるんだったらきれいにしよう、みたいな形で、みんな力出して頑張ってきれいにしたんですよ。片付けて、全部。

鷺田：2001年に。その後アトリエとして、使ったんですか。

白川：全然全然。そのイベント屋さんは市と話をちゃんとつけてなくて、僕らにはそう言ったけども…。つまりそのイベント屋さんは当時、神戸移民局跡を活用したC.A.P.という活動のコピーを前橋につくろうともくろんでいたわけです。ボランティアとして作家を使うだけ使って捨てたという感じでしたね。

鷺田：継続的にその場所を使えなかった。

白川：イベントが終わった後、すぐ解体がはじまっちゃったんですよ。だから、僕ら、地元の作家っていうか、僕の知っている作家たちは、すごくだまされたみたいな感じでね、全員怒ってる。今でも怒ってる(笑)。しかし、イベント屋さんはいいいわけですよ、補助金もらっていてさ。東京とか愛知とか京都とかから、『BT』に載っているようなトレンド作家呼んできて、そこで展覧会を一度やって、あたかも自分がすべて企画しましたという顔をしているわけだから。地元の作家には何の利益も無いんだよね。

鷺田：先ほどおっしゃっていたカフェ、ヤーマンズは、いつ頃から始まったものなんですか。

白川：2005年のアートNPOフォーラムの後ですね。ちょうどそのアートNPOフォーラムが開かれている中でヤーマンズが始まったんだね。

鷺田：この始まりには、白川さんは何か関わっておられたんですか。

白川：その時の仲間みんないろんな意味で関わっていたから。でも実質的には山本(真彦)君がオーナーなんで、彼が自分でお店始めたので、僕はそのアートカフェでの様々な展示、活動の提案をしました。

(休憩)

白川：(お茶を入れながら)日本中回ってるんですよ、国民文化祭。水戸で前カフェやったのも国民文化祭ですよ。

鷺田：そうなんですか。

白川：国民文化祭が水戸に来てて、その予算でやったんですよ。（注：2008年の「カフェ・イン・水戸2008」は「第23回国民文化祭・いばらき2008」の参加プログラム。）

鷺田：カフェ・イン・水戸。

白川：そうそう。カフェ・イン・水戸。だからあれすごく大きなお金がどさっと。儲かるってわけじゃないけども、いるんですよ。

鷺田：ヤーマンズは今でも続いているんですよ。

白川：そうですね。

鷺田：そことは良い距離で、白川さんは付き合っているような感じですか。

白川：そうですね。若い人にみんなあそこで展覧会やってもらったりして、僕もヤーマンズで何度も展示やりました。（本を指して）これなんかそうですよね。僕とその服飾学校出た男の子と一緒に二人でやった展示（注：内山浩幸との共作《薔薇能力検定》、2006年。『フィールド・キャラバン計画へ』水声社、2007年、n. p.）。

鷺田：2000年代前半は、そういった活動と平行して、それまでの円環のような作品も平行して作り続けていたんですか。

白川：いやあ。広いアトリエが無いから、場所がもう無いし、お金が無いし。前の学校やめて、次の服飾学校行って給料もかなり下がっちゃったんで、材料買うお金もない。そういう意味でだんだんと鉄の素材の大型の作品は作れなくなったんですよ。たまにっていうか、それでも2000年くらいが限界だったと思います。1990年代の10年間くらいでしょうかね、北川（フラム）さんのアートフロントと関係が出来て、野外彫刻展の作品とかを作り始めた時期があったんで。でもそれも、1994年だから、バブルの時なんで（注：1991年、ヒルサイド・ギャラリーにて個展。1994年、彫刻《円環 - 世界》を東京のヒューレット・パッカー社に設置）。2000年になってからは、妻有のトリエンナーレの第一回目に作品を出したのが最後くらいかな（注：2000年、総合ディレクターは北川フラム）。その後はほとんどそういう野外の話も無いですね。

鷺田：ノイエスとはいつからなんですか。

白川：ノイエス朝日は…。

鷺田：《サチ子の夢》はノイエスで展示されたのですか。

白川：それは2002年のフランスの後ですね。一番最初じゃないですね。ノイエス朝日は、バブルの後経営が苦しくなった中で、煥乎堂のギャラリーにいた人たちが、煥乎堂をやめて移っていったから、今のノイエス朝日の流れになってきています。2000年過ぎてからですね。2003年くらいかなあ、みんな煥乎堂をやめて移っちゃって、それでやったんだと思います。《サチコの夢》はフランスで発表した作品の再構成みたいな感じでやったんですよ、確か。メスでやった作品を（注：2002年、現代美術センター〈フォ・ムーヴマン〉、

メスにて個展「サチ子の夢」。2003年、ノイエス朝日にて個展「サチ子の夢」。

鷺田：最近のスノーボードのプロジェクトは、急にスノーボードというのは出てきたんですか。

白川：急になってというか、僕が商店街によく行くようになって、さっき言った若い人たちと出会って、段々会うようになっていくな話をして。それで、一緒に活動やったり、僕がやるちょっとしたイベントみたいなのを手伝ってくれたりしているうちに。（『フィールド・キャラバン計画へ』の《薔薇能力検定》の図版を開いて）ちょうどそうだなあ、この作品をやった時だったと思ったなあ、2006年のこの作品を片付けようかなあと思っている時に、確か（群馬）県立近代美術館の染谷（滋）さんから電話があったんだと思いますよね。「来年の夏に展覧会したいんですけど」って言って、あの非常に小さな旧県知事室のスペース。美術館じゃなくて、アスベスト問題で美術館が間借りしてるスペースが県庁にあったんで、そこを使ってってということで。その県庁の建物が非常に古い建物なんで、そういう文化的な歴史が背景にあるから、僕だったら「場所・群馬」の関係で何かそういう近代問題に絡んだ作品を作れるんじゃないかなあと思って電話してきたみたいなんです。そして残念でした、みたいな（笑）。でも僕は、その時若い人と話してて、スノーボードの話とかよく聞いてたんで。僕も興味はあったんですよ、若い人のライフスタイルとか。そういうのは、ファッションの学校に行ってたせいだと思うんだけど。ファッションの学校ではライフスタイルをどう考えるかっていうのは非常に重要な問題なんです。流行もそうだろうけども、ライフスタイルは一つじゃなくて、いろいろな文化活動の分野が結びついているというか。服もそうだし、音楽もそうだし、食事もそうだし、仲間の付き合いとか、仲間が行く場所とか。いろんなものがくっついているわけですよ。それは何か、僕には非常に興味はあったんですよ。一つの作品を作るってということよりも、スノーボードを中心に、若い人が動いている社会的な範囲とか、ライフスタイルとか、そういうものが作品に出来るといいなあ、っていうのがあったんですよ。そして夏の展覧会に群馬の冬のウィンタースポーツの代表のスノーボードを展示するということにも大きな興味がありました。地域の生活とつながっているし（注：2007年、「白川昌生と『フィールド・キャラバン計画』展、群馬県庁昭和庁舎）。

鷺田：そういう方法での展覧会や作品の作り方は、今までの作品の作り方とはちょっと違う感じですよ。

白川：フランスなんかでは社会学的な芸術ってというのが存在しているのは知ってはいたけれども。僕はボイスみたいな作品とか、ハンス・ハーケみたいな形の真正面から社会批判の作品が、作れるわけじゃないし。そのための情報とか資料とかが手元にあるわけじゃないので。やっぱり自分の身の回りにある素材とか資料で、社会と芸術が結びついているような作品も作ってはみたいなのというのは前から考えていたりしていました。スノーボードであれば、若い人とか見ていて、服だけじゃなくて、食べ物も、音楽も、行動パターンも、一つのまとまった世界を作ってるなあってのが見えてきてたんで。これだったら自分でもやれるかなあ、みたいなね、気持ちがあったんですよ。

鷺田：スノーボードのライフスタイルをうまく作品化できたと感じておられますか。

白川：できなかった部分、難しいところもあるなあと思いましたね。ただし、僕はスノーボードの作品を作る時は、半分はこうしようとかって提案してやったんだけど、あとの半分は関わった人たちにみんな任せて、その人たちのアイディアとか考え方とかも取り入れて、ある意味では協働作業としてやってきたところがあるんですよ。だから、ポスターも、昔の教え子なんかデザイナーになっていたりして、それで話しかけると、「じゃあ、白川先生、そんなんだったら一緒にやりますよ」みたいな感じで、「じゃあロゴは作ってくれるだろうか」って言って、勝手に向こうでロゴを作って、こんなのはどうだろうか、そんなのをみんなに見せて、みんな、じゃあ、こういうのやろう、ああいうのやろうって進行していきながら全体が形成されていきました。

初めは僕はスノーボードやるっていう話じゃなかったんですよ（笑）。一番最初は僕はドキュメンタリー映像だけ撮ればいいかなみたいなね、カメラ持っていていろいろインタビューしてつくればいいかなと思ってました。でも、「白川先生、やっぱりボードで滑んなきゃだめですよ、やりましょうよ、やりましょうよ」とかって言って、ええ、みたいな感じで。で、まあ、やるっきゃねえか、みたいな感じで（笑）。それで、急遽、やります、みたいな形になって。じゃあ僕が教えます、って言う人も出てきて。例えばDVDの中に出てくるメイドカフェも、こういうのも面白いねって展示会の時に話はしてたんですよ。みんな、なかなか気に入っていて。そしたら、そんなんだったら白川先生、メイドカフェを上でやるっていうのはどうですか、って話が出て、ああそれいいねえ、とか言って、で、やろうか、みたいな感じで。そしたら、服作っている若い子がいるじゃないですか、服作る子は、じゃあ僕メイド服作ります、とかって言って。僕はちょうど県立女子大に教えに行っていたから、女子大の女の子がいて、じゃあメイドさんやります、とかって言って一応分担が決まって。僕が簡単なラフなスケッチというか、ストーリーを作って、じゃあこれで行きましょう、みたいな。それを持ってスキー場にインタビューに行った時に、女の人に、メイドカフェを上でやるのはどうでしょうって、突然、いろんな話をしている中で話したんです。そしたら、いいよ、みたいな二つ返事だったんで、じゃあやります、みたいな感じで。撮影するんだったら一般のお客さんが来る前のお昼の前の時間だったらいいから、とスキー場のオーナーが提案してくれて。朝一番に行って、昼前に撮影を終えて、みたいな。それをみんなで決めて、分担してやったんです。だから、僕自身も、こうなって、ああなって、こうなる、みたいな予定調和的ストーリーが初めからあるのではなくて、行き当たりばったりでやっていったんですよ、本当に。予算もあまり無かったし、美術館からもらえるお金の多くは、例えばカタログ作るとか他のところに使っていて、基本的に大きなお金はなかったの。その辺はみんなも知ってたから。みんなもね知っていて、進んでボランティアで協力してくれたと思うんですよ。

鷺田：そういうコラボレーションの度合いが高い作品の作り方をされて、今後作品を作る時にも、そういうやり方でやろうという思いはあるのでしょうか。

白川：いやあ、周りの人からはもう一度やりたいって言われるんだけどもね、なかなかそのモチベーションを続けるのはね、難しいなあっていうか。やっぱり、スノーボードっていう素材が非常に良かったと思うんですよ。いろいろな側面があったのと、街の中からスキー場まで移動して、また戻ってくるっていう場所が変わる問題とか。それから世代間の交流のこととかあって。いろいろなことがそこで起こりえたから良かったと思うんですよ。それと同じような効果を持つ素材を探すのがね、なかなか大変だなあ、みたいな。そう簡単にはね。

鷺田：むしろ先に素材に関心があって、そういう作品の作られ方をしたということでしょうか。

白川：そうです。僕がああの時期は商店街によく出入りしていて、若い子たちとの話とか、コミュニケーションがあって、そういう中で、こういうのが生まれてきたのがあるから。今の状態だと、その時にいた人たちは例えば東京に行っちゃったりとか、全体的にあの時よりもみんなの年齢やモチベーションとか生活のレベルとかが落ちたりとか。ヤーマンにしても、協力しないわけじゃないんだけど、やっぱり段々落ちついてくると、自分の生活のこととかがメインになってきて。彼女も出来たから彼は。それぞれの人が、少しずつ少しずつ、ニュアンスが違う形になっているんで、前と同じようにはやっぱりいかないし、同じメンバーというのは難しいんじゃないかなって思ったりもするんですよ。そういうこともコラボレーションの時には考えなきゃいけない。例えば、大きな補助金をもらったりして、みんなに多少お金を渡して参加してもらうようなことであれば可能かもしれないけど、僕はそのために補助金を取りに動くのはあまり興味がなくて。周りを見てみると、大きなプロジェクトやっている人たちはやっぱり、次々と補助金をもらっていく活動、書類づくり、根回しもきちんとしているし、その度にプロジェクトはどんどん大きくなっていく。参加する人も多くなる。周りの人も上昇していくように要求するじゃないですか。もっとすごいことやれよ、みたいな。僕なんか、県立近代美

術館の学芸の人から、白川さん、もう2回目のフィールド・キャラバンやらないんですか、って言われるんですけど。予算が何も無い中でやってもいいというきっぱりした覚悟とコンセンサスがないとやれないような気がしますよ。そりゃ僕が一番駄目なのかもしれないけども、でも、僕は周りの作家の人見ていてそう思うんですよ。一回目の次、二回目、三回目、四回目とプロジェクトを新しく続けていくっていう。クリストがそうだけでも、どんどん規模が大きくなるし、そういうことを要求される。お金をたくさん集めること、補助金取りに行くようなこと、プランも考えて、画廊も乗ってきたり美術館も乗ってきたりするから面白くなっていくんだらうけど、何か、ううん…。まあ、それが普通の作家のやり方なのかもしれないけども、商店街にいとよく分かんないです。みんなそれぞれに自分の生活が出来てきて、いろいろ今までとは違うスタンスで生活し始めて。前に付き合っていた人たちは、違う仕事に就いている人もいるし、社会的な条件が変わっちゃっている人もいたりするから、同じことは出来ないなあと思いますね。そういう意味では、今度、毛利（嘉孝）さんなんかと映像祭をやろうかって、10月30日、31日から。今年は時間が少なかったから、今年は来年にやるための準備段階というか、それをやろうという話をしているんですけども。そういうものが今度出来ればいいなと思っているんですよ。

鷺田：それは前橋ですか。

白川：そう、弁天通で。あそこのヤーマンズカフェと、その斜め前に大蓮寺っていうお寺があって、お寺の本堂に大きなスクリーンがあるんですよ。その両方を使って映像祭をやろうって、今話していて、プロジェクトを進めてるわけです。なるべく補助金をもらわないで、自前でなんとかやれないだろうか。参加したいっていう人も自分から手を挙げて参加してもらって、それで一緒に何か作ってあげればなあと思うんです。だから、いわゆる街おこし、これをやれば街にとって、商店街にとってすごく利益になるっていうのは、僕はあまり考えてないですね。

鷺田：話を伺ってきて、教育について、生活の手段として教えているように聞こえる部分もあるんですが、一方で、ずっと教育を続けてこられて、白川さんの中で重要な部分になっているんじゃないかとも思います。今後も教育は続けていきたいと思っていらっしゃるのでしょうか。あるいは、例えば映像祭を若い人と一緒にやるのが、教育の場だと考えておられるのでしょうか。

白川：教育の場だとはあらためては考えていません。ただ教育というのも色々な関係があり、その辺はね、微妙というか、難しいです。僕は1983年に日本に戻ってきて、白根開善学校に6年いて、その後デザイン学校に6年かな。それで服飾学校に今、非常勤なんですけど、いて。2000年、2001年から大学の方も非常勤で教えるようになったんですよ。

鷺田：それが県立女子大。

白川：県立女子大。最初の学校では、義務教育の中での美術を教えていて、別に作家を作るためのことをやってたわけじゃないですね。デザイン学校でも基礎造形みたいなやつを教えていて、現代美術の話もするけれど、例えば僕がドイツの美術学校で受けたりしたような教育はやっているわけじゃないんです。それから服飾学校でも、僕がやっているのは服装史とか色彩とかで、全然アートを教えてるわけじゃないんですよ。県立女子大の方も、僕は美術理論を、何でもいいから、って言われて、話はしてるんですけど、実技は教えてないわけです。だから、自分が本来関わっている美術の現場の話はするけれども、そのことを学生に、お前もやってみろよ、とかっていう形とか、作家を育てるって言うのはおかしいけども、そんなことは一度も経験してないわけです。開善学校の時も、みんなそうだけでも、僕は教育って言うても、これが美術だっていう話とかはしなくて、僕はこういう風にやってきてる、きたけれどもみんなはどう思うかなっていうのとか。世の中にはアートやって

る人間もいるけれども、そうじゃない人間もいるよな、みたいな話で。たまたまアートやって、こんなことを考えたり、やってる馬鹿なやつもいるんだよ、みたいなことを話をしたり。だから自分の生き方みたいなものを学生に見せて、その中で、それぞれの学生に考えてもらってというようなことなんですよ、おそらく僕がやってきているのは。だから開善学校でも、学生に、こうしろよ、ああしろよとか、デッサンの授業とかあるけれども、ほとんど僕は強制はしないんで、なるべく学生と話をしたりとか。開善学校の時は、つっぱった兄ちゃんとかが多かったから、ああいうお兄ちゃんなんかは、アートの作品の話なんかよりも、パンクの話とか、そんな方がいいわけですよ。そういう話をしたりとか、音楽聴いたりとか、そういう話で。中には、夜中に美術室に潜り込んで、置いてあったシンナー吸ってラリって、うろろろして僕に見つかったやつもいるんだけど、そういう感じですよ。デザイン学校でも、僕は基礎造形だったから、デッサンと基礎造形なんで、手取り足取り全然ないわけですよ。学生に、こういう可能性があるよ、こういうことやってるやつがいるよ、こんなことやってる人がいるよっていう、情報を学生に教えて、そういう中で、学生の中でそれが発想とか生きていく中のアイディアの元になればいいかな、みたいな感じなんです。服飾学校では、服装史と色彩学だから。でも中には、美術に興味持つ学生もいるから、そういう学生にはこういう作家がいるよって、同じようなことを話して、展覧会もあるからって。でも、美術に興味持っている学生はそんなにたくさんいないんで、基本的に。教育って言ってもあまり大きくは考えなくて、非常にアバウトにしか考えてないですよ。

鷺田：若い世代のアーティストを養成したいと、それほど思ってもらえるわけではないということですか。

白川：いや、それはね、例えばね、前の前のデザイン学校の場合には小倉さんがいたんで、小倉さんがいた時には、現代アート研究所みたいな場を作ったわけです。そうすると、現代美術みたいなものをやりたいっていう若い子が何人か出てきて。海のものとも山のものともつかないけども、作家みたいになるといいな、みたいな時に、僕は非常に何か、自分は力不足だなあと、しみじみ思っちゃうわけです。自分がデュッセルドルフにいた時の経験からすると、リヒターとか、ボイスとか、先生が非常に有名で、画廊との付き合いもあって、美術館とも付き合いがある人は、そこにいる学生をカタパルトみたいな形で外に放り出して作家になれるチャンスを実体的に与えてやることは可能だけど、そうじゃないクラスでは、なかなかそれが難しいわけですよ。自分が現代アート研究所みたいなところにいた時に、将来作家になりたいと、はっきり思っていないかもしれないけど、そういう学生がいた時に、自分が何をしてあげられるかなあみたいなこと考えると、ここは東京じゃないし、僕自身がコマーシャル画廊と結びついているわけじゃないし、何にもしてやれないですよ。小倉さんは来て、ビエンナーレの話とかするけれど。結局向こうに出ている、スライドに映っている人は作家ですよ。でも、ここにいる、僕の周りにいる群馬の若い子たち、彼らは何なんだろう。作家になりたい、とっていついて、向こうのビエンナーレに選ばれるような世界には到底行けないじゃないですか。行くためには、何かの条件とか、何かクリアしないと行けないところがあるから、そこで僕なんか考えるのは、僕はそういう力は無いなあ、政治力とかも無いし、何にも無いから、学生たちに何にもしてあげられないなあ、みたいな。若い世代のアーティストを養成するだけの力は、僕にはないと思います。一緒に話をしたり、聞いたりはできますが、養成できるとは思い上がりたくないです。美術理論を少し知っていても、具体的に作家にはなれないでしょう。

鷺田：狭い意味でのアーティスト、例えばビエンナーレのアーティストとか、どんどん作品が売れるようなアーティストへの道を目指している人は、そういうこともあるかもしれないですけども、それ以外の人のほうがはるかに多いですよ。

白川：多いですよ。多いんですけどね、それ以外の人たちはみんな貧乏で、無名で、みたいなことだから。生き方としてアートをやっていくので、俺を見れば分かるだろう、みたいなことになるわけですよ。でも、前の学校の時もそうだし、今の服飾学校もそうだし、開善学校の場合は非常に少ないんだけど、僕が関わってから、知っている学生で、学校を卒業しても自分で何かを作ってきている学生っていうのが結構たくさんいますよね。

ノイエスとかで展覧会すると、その時の学生がみんな見に来てくれて、みんな何か作ってたりしてるから。そうした生き方は各自が独自につくり出していくものだと思います。無力の僕がアーティストを育てていくというのは、おこがましいと思っています。

鷺田：刺激を受けることもありますか、学生から。

白川：僕は受けない(笑)。全然、僕は受けないなあ。学生っていうか、みんな卒業しちゃって、アクセサリー作ったり、写真やったり、グラフィックデザインやったり、それぞれにいろんなことやっているから、そういうのを続けていけるといいなあ、とは思いますがね。県立女子大でもそうなんです。僕は美術理論の話はしてるけれども、あの人たちは、学芸員になるわけじゃないし、まあ、なりたいていう人もいるだろうけども別にそれを求めているわけじゃないし、評論家になるわけじゃないし。だから僕は、彼らに対しては、こうしろあれしろとか、これが良いとか悪いとかっていうことじゃなくて。例えば、美術っていうのがお金や社会とこんな風に結びついているとか、実際にこんなことが起こっているよとか、こんな風なお金に取引がされたりしていることをどう思うとか。作品の決め方とかもいろんなこういう形で関わって決めていることとか、こういう歴史があって美術史が出来ていて、もうちょっと先になればこうなっていくだろうっていう話とか、そういう現実の話なるべく僕はたくさん学生にしているわけです。おそらく僕以外の大学の先生たちは、みんなアカデミックにきてる人たちだから、ルネッサンスとか、18世紀とか、割と決まったところを、きちっと、かちっと、教えていると思うんだけど、僕はそうじゃなくて、その人間にとって、表現活動をしていくこととか、それを評価したりとか、それを楽しんだりとか、まあ、それで苦しんだりする人とか、いろんな人がいて、それも時代によって変わっていったりするんだよ、みたいな、決して永遠、不変的なものは無いよっていう。場合によっては、アートなんか無かったって人は生きていけるっていうのも正しい部分でもあるし、とかいうような話とかも学生とするわけです。つまり学生、本人自身の頭で考えてほしいのです。すいませんね、何か教育に結びつかないような話で。

鷺田：いえ。ちょっと話が戻ってしまうんですけど、お酒を造っている会社と、一緒にプロジェクトを…。

白川：あれもこっちの勝手な押しつけです、はい。

鷺田：勝手に宣伝を作ろう、みたいな感じですか。

白川：そうですね。確か2006年の初め、2005年の暮れかもしれないですけど、新聞に、群馬にある島岡酒造というところが火事で酒蔵が全部焼けちゃって。江戸時代からある、群馬でも古い酒屋さんなんです。

鷺田：前橋ですか。

白川：太田ですね。全焼して、もう酒がつかれなくなる危機に面しているっていうのが新聞に載っていて。僕はその新聞記事読んだ時に、酒づくりも美術も地域に住んで、そこで一緒にやることだから同じなんじゃない、みたいな感じで。酒づくりをやめないで続けていけるように、がんばって欲しいなというエールを送るような感じで、展覧会をこっちで勝手に企画して、やるのもいいんじゃないかなと思って。勝手に「場所・群馬」に参加していた作家の人たちに声をかけて、場所を借りて展覧会をしたんですよ(注:「サバイバル・アート」展、旧麻屋デパート、2006年)。そしたら地元の新聞とかが来るじゃないですか。何でこの展覧会やってるんですかって、その話をして、そしたらその話が新聞に出て、そしたらNHKの方とかで地元の人とかで興味持って。ちらっと流れたりか何かしたと思うんですよ、それで、その酒屋さんが、自分の会社のことを宣伝してくれてどうもありがとうございます、みたいなことを。

鷺田：その時点で初めて、酒屋さんの方はこのことを知ったということですか。

白川：そうです。勝手に僕が仲間に呼びかけて展示して、向こうの人も、自分の酒蔵のことでやっていただいでどうもありがとうございます、みたいなことで。（『フィールド・キャラバン計画へ』掲載の白い服の女性が酒の瓶を持っている写真を指しながら）この写真を作っていて、小さい案内状を作っていたんで、それを、ポスターに使えるといいですよ、とか言って、酒屋さんに渡して。酒屋さんの方はそれを持ち帰って、酒蔵の再建の方針とか、親戚とか集まってやってる時にこの写真見せたらいいんですよ。そしたらみんなが、宣伝には使えないけどいいんじゃない、って（笑）。

鷺田：そういうタイプの作品はそれ一回きりですか。他にも勝手に宣伝みたいなタイプの作品は。

白川：そういうのは、たまたまそういう新聞の記事を見て、触発されてこっち側が手を出すってようなことで、自分から満遍なく、いつも探して回ってあれをこうしようとか、ないんですよ。自分が生活して住んでいるところで起こってくる出来事ってあるじゃないですか。今回2010年にノイエスで発表した「前橋妄想」の絵画シリーズじゃないけど、前橋で美術館の話とか、駅前のイトーヨーカドーとかサティとかが閉店してしまうみたいな、現実に今起こっていることを取り上げて、それを絵にして、もう一度フィードバックっていうか、みんなに見せて、戻すみたいな。そういうのが表現活動している人の社会における一つの役割かなと僕は思うんですよ。ささやかながら、そういう風に自分が生活して生きているところで起こっている生（なま）の出来事を取り込んで、それをもう一度表現にして、違う形で、造形的にしる何にしる、みんなに伝えるっていうか。それは非常にオーソドックスな方法で、ヨーロッパの美術なんかは、ずっとそうしてきたんじゃないのかなって思うんです。最近、日本の美術を見ていると、そういうことがちょっと少ないのかなって気もするんで。

福住：面白いと思ったのが、補助金をあえてもらわないようなところがあるじゃないですか、白川さんは。

白川：あえてもらわないようにしているんだよね。

福住：もらうための努力はあんまりしたくないとか。むしろ、今おっしゃったように、自分の生活の中で起こってくる出来事に対して反応して、それを違う形で人に伝えるというところに重きを置いているということですよ。一方で、例えば山野（真吾）さんや宮本（初音）さんみたいに、作家活動をしている途中で、補助金をもらってイベントを立ち上げる方向に行く流れはあったじゃないですか。今もあると思うし。アートNPOも、先に補助金とか助成金をもらうことを念頭においてNPOを立ち上げようという順序になっていますよね。そこをあえて、その流れに逆らっているのか、あえて乗らない、アーティストとしての態度が白川さんの中で一貫しているのかなと思って。それは、前回のパンクの話との結びつきはありますか。つまり、ヨーロッパでいろんな人たちと活動をしていた時には、補助金とか助成金なんていう概念は無かったわけですよ。そういうところに今の白川さんの態度のルーツはあるんですか。

白川：確かにお金があれば、それに越したことは無いだろうと思うんだけど、そのことが表現活動とか、人間関係を壊すことにも通じるし。パンクやってた時はみんな、そういう社会的なものには抵抗するような感じで、とにかく自分たちで何かやるっきゃねえ、って感じで。頼ってないでDIYで手作りでもいいからやる、みたいなのはあったと思うんですよ。初期の頃のアムステルダムギャラリー・デ・アペルとか、実験ギャラリーとか、みんなそうだけでも非常にオルタナティブというか、利益とかじゃないもっと自発的なものを作り出していきたい、発信していきたいという気持ちが強くあったと思うんですよ。さっき山野君の話も出たけれど、昔、1990年代に福岡に行った時に山野君と話して、山野君も大変だったなあと思うんだけど、ミュージアム・

シティをやり続けていくと、段々規模が大きくなるし、それで段々期待される、そのために大きな補助金をもらう、そのために有名な作家を呼ぶ。そうすると最初は地元の作家、福岡の作家とかが割と中心だったのが、二回目、三回目になってくると、どんどん地元の作家が消えていって、関西の森村（泰昌）とか、東京の岡崎（乾二郎）とか有名な人がどんどん入ってきて、作品や展覧会のレベルも上がるし、有名になるし、そうしたらどんどん有名な人が増えて、結局地元の人は自然に排除されて、関係なくなっちゃうんだよね。そういう話を山野君に話して、僕もアーティスト・ネットワーク見ていて、そう思ったりしたわけです。そういうので本当にいいのかなあ、みたいな。そういうのと比べると、確かにヨーロッパでは、有名無名ってあまり関係ないって言ったらかしいけども、あまりそこにこだわらないっていうか。だから、ボイスとかだっけ、若い人たちがやっている小さなところの展覧会でも、ボイスに、参加してくれないか、って呼びかけたりして、時間があって余裕がある時かもしれないし、分かんないけども、ボイスも気軽に参加するわけだね。ユッカーとか、他の作家もそうだけど、日本に帰ってきて、僕が一番嫌なのは、展覧会やる時に、レベルが、とかさ、その展覧会の水準には自分は合わない、とかさ、いい加減なこと言うなよ、みたいな気がするわけ。そんなことじゃねえだろう、みたいな。無名だった時のことをそういう人たちがどう考えるか知らないけれども。日本の画廊との関係とか見ていて、もっともっとオープンな形にならないのかなあ、っていうか。NPOにしても、補助金をもらうことは確かに必要だろうと思うけども、もっと大切なことはあるんじゃないかって気が僕なんかするんだよね。街おこしとか地域おこしとかってみんな言うじゃない。でも、さっきの酒蔵の話もそうだし、あまり美術関係の人からは評価されないけど、僕はこういう日常に起こっている事柄を大切にする必要があるんじゃないかなと思うわけです。だから、街おこしのためのイベントではなくて、街で実際に起こっている、生活している中の事柄に関わって、それを何らかの形で自分からすすんで作品にすることが、作家の一つの仕事っていうか、役割だと思ってる。そこには補助金無かったってさ、出来るんじゃないかなって思うけどね。すごい数のメディアとか、すごい反応を呼ぶとか、そういうことは出来ないかもしれないけど、少なくとも、例えば酒屋の人とかは見てくれていたりするし、あるいは《サチ子の夢》でも、例えば服地屋さんとかはそういうことは分かってくれたりするから、些細なことかもしれないけど、僕はそういうところから、始めるっていうか…。街おこし無くてもいいんじゃないかな（笑）。

福住：今のお話と、中盤に出てきた地域通貨の話はどういう兼ね合いになりますか。つまり、補助金をあてにしないで、地域のことに反応していくのは。

白川：一番理想は、かつてのカテドラルじゃないけど、地域の人たちが自分たちで何か作りたいとか、あるいは、自分たちのところで生活している作家を、こいつは面白いやつだから自分たちでこいつと何か一緒にやっつこう、みたいな。そういう関係が生まれるといいなと思ったりするわけです。そうするとそこでは、中央とか関係ないんだから、地域の中だけで作品が回ったっていいなあと思ったりもするから、地域通貨みたいな感じで、作品が、例えばジャガイモとか、食べるお米とかに変わったっていいような気もするんだよね。そういう流れの中で生まれるアートがあってもいいんじゃないかなと思うんです。今はそういうのが全然ないわけじゃない。だから例えば、昔の話になっちゃうけど、ボイスにしたって、彼が戻ってきて、精神的にダウンしちゃって、精神的に病気になるギリギリみたいなところにいた時に、彼の家の近くにいた人が彼の作品を買ってあげたのが生活費になって、彼は助かったんだよね。だから結局、近くに住んでるその人が、ボイスの初期の作品一番たくさん持っているわけだね。生活費出してくれたんだから。そういう関係があってもいい気がするわけ。そういうことが、今のアートシステムの中では逆になくて、作品が名作とか名作じゃないってことばっかりの問題で。自分と周りの人の人間としての付き合いとか、あるいは、この作品を作っている人を私は支持したい、みたいなさ。そういう理想的というか、小さなコミュニティが生まれてもいいんじゃないかなと、僕は思うんだけどね。ストラスブルールにいる時にそういうこと感じたりしたんだよね。ああいうところで昔、北方ルネッサンスとか、酒飲んでうたうたしていたやつとか、（マティアス・）グリューネヴァルトとか、ああいう人たちってみんなそういう風にして、地域で絵描いていて、地域の中の、自分たちの教会とか共同体と

かに関わっていて。(アルブレヒト・)デューラーとかもそうだろうと思うんだよね。ニュルンベルクからリュックサック背負って動き回ってというか、地域の中を動き回って。その中で時々版画を売りながら生活していくような、目に見える形でのギブ・アンド・テイクが、あるようなことが今は無いよね、とか思ったりするんですけど。だから、そこに地域通貨が関わって、少しそれを円滑に動かしていけるようなこととか、逆に地域が自覚して、中央とかグローバルなところもあるけれど、それと別に自立できる経済システムを確立していくとか、そういう意識があってもいいような気がするしね。僕は、そういうアートがあってもいいような気がするんですよ。そういうものが決してローカルなアートじゃなくて、逆に非常にローカルなものが時代の中で普遍性を持てるような共通項を、他のローカルと持っていくような気がするんだよね。初めから普遍性っていうんじゃないくて。初めは、そういう作品とか活動があって、それがあちらにもこちらにもあって、それが世界の中である時間が経った時に一つの共通のものが見えてきて、普遍性とか共有できる価値観とかが考えられるようなことが始まるんだと思うから。一つのユートピアを考えているわけですよ(笑)。

福住：そういう意味でも地域自体が無いってことですよね。

白川：地域というの、存在するようで存在していないようなものだと思うので、僕は「僕の群馬」と言っています。しかし、みんな中央の資本と情報にやられちゃう。作品の評価だって、そこに全部行っちゃっているから。そういうところのメディアに載らないと駄目、みたいな感じだよ。群馬だってそうだもんね。群馬では毎年前橋アートコンペとかやってやっているけど、伊東順二とか、21世紀美術館の秋元(雄史)さんとかが来て審査委員長でやるんだけど、ああいうのも非常に疑わしいなあと思うんだけど、行政はあそこにお金出しているし、イベント屋は行政からお金引き出しているんだよね(注：前橋アートコンペライブ。前橋市、前橋文化デザイン会議実行委員会主催)。地域の若い連中に幻想振りまいて、初めの頃はここに当選すればニューヨークで展覧会が出来るよとか、作家になれるよとか言ってさ。でもこれまで誰もそうしていない。一種の詐欺だと思う。俺はもう腹立たしいんだよね、ああいうのを見ていると。いい加減にしろよ、みたいな。本当に。もうちょっと、違うタイプの道というか、何かあるんじゃないかなあと思って。そういう方向のアートも探していないと。これからのアジアとか世界とか、大きい話だけど、考えた時には、そういうものの方が残っていくような気がするんだよね。世界にって言ったらおかしいんだけど、アジアの中で先駆けてやっていくことがやがて将来、他のアジアの国にとっても、一つのモデルケースみたいな形になって、やっていけるようになるといいなと思ったりするんだけど。あまりそういうことを話し合える相手はいないですね。本当に。

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  
白川昌生オーラル・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。最新のヴァージョンはウェブサイト  
([www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org)) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with  
Shirakawa 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](http://www.oralhistory.org).

---

白川昌生オーラル・ヒストリー

インタビュアー：福住廉、鷺田めるろ

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 Shirakawa Yoshio

Interviewers: Fukuzumi Ren and Washida Meruro

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

Published by: Oral History Archives of Japanese Art