

Title	21世紀的コラボレーションに向けて : ダムタイプ(コラボレーション : 芸術の可能性)
Sub Title	
Author	古橋, 悌二(Furuhashi, Teiji) 小山田, 徹(Koyamada, Toru) 熊倉, 敬聡(Kumakura, Takaaki)
Publisher	
Publication year	1995
Jtitle	Booklet Vol.1, (1995.) ,p.24- 38
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000001-04211115

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

21世紀的コラボレーションに向けて ——ダムタイプ——

古橋悌二 (ダムタイプ)

小山田徹 (ダムタイプ)

熊倉敬聡 (インタビュアー)

ダムタイプ (dumb type) は、1984年に京都市立芸術大学の学生を中心に結成されたアーティスト・グループである。演劇、映像、美術、建築、音楽、ダンス、コンピューター・プログラミングといった多様な領域にわたるメンバーたちがプロジェクトごとに流動的に交通しあいながら、パフォーマンス、インスタレーション、ビデオ、CD、印刷物などマルチメディア的創作活動を行う。《睡眠の計画》(1984-86)、《庭園の黄昏》(1985)、《036 PLEASURE LIFE》(1987)、《PLEASURE LIFE》(1988)、《pH》(1990-95)、《S/N》(1992-) などの作品を日本国内のみならず、(88年以降は) 広く海外でも発表し、その突出した主題性、造形性によって高い評価を得る。最新プロジェクト《S/N》は、エイズを中心に、同性愛、マイノリティ、アイデンティティ、愛、国家などを問題にし、現代のコミュニケーションの危機、文明の危機を浮き彫りにする。

ダムタイプは、従来の劇団、ダンス・カンパニーなどが往々にしてもっていたリジッドな分業システム、ハイアラーキカルな構造に対して、メンバー間の横断的交通にもとづく新たなコラボレーション=共同制作の概念を提示している。そんな彼らに、彼らのコラボレーションの秘密、そして21世紀に向けてのアートにおけるコラボレーションの可能性について尋ねてみた。★¹

ダムタイプ《pH》（東京・1990） photo : Kazuo Fukunaga

ダムタイプの共同制作の具体的プロセス

—今回の《S/N》も含めて、ダムタイプの中で一つのプロジェクトを作っていくときにどのような共同制作のプロセスをとっていくのか、まず具体的にお話いただければありがたいんですが。以前お話をうかがったときに、昔はミーティングのとき、メンバー全員が企画書みたいなものを提出する義務があって、一時期内部でかなり問題になったということでしたが。

K（小山田）：コンセプトチュアル・ワークとか、ペーパー・ワークっていう段階で様々なプレゼンテーションをしようとか、「リプレゼンテーション」とかいう言葉とかに多少酔ってた時期があって。

—それは作品でいうといつごろなんですか？

K： 《PLEASURE LIFE》直前。《pH》の最初のほうもそんな感じで。今もその癖は抜けてないと思うんだけどね。《S/N》はだいぶちがうような気がするけど。なんかそうやって個人の欲望をそういうペーパー・ワークのほうのクオリティを高めることで解消させながら、なんか集まって、それを統合したプロジェクトを作るとかいうのを夢想していた時期はある。で、みんなにそれを強要していた時期もある。でも、それのおおもとは、それぞれが得意な表現方法で、プレゼンテーションとして具体的なものを持ちよって相手を説得しようっていう状況を制度的に作ろうとしてたっていうことなんだけど、その制度的に作ろうとし

てたところに無理があったんだと思うんやけどね。

—そういうもともといろんな専門をもった人たちが集まって何か一つのものを作ってゆくような場合に、そこに一種の「求心作用」のようなものが働くと同時に逆に「遠心作用」というか、つまり逆にいろんな種類の人間がいるから、自分たちが作品を社会に対して表現していくメディアもまた多数になっていくっていう「拡散性」もあると思うんですけど、そこら辺はどうですか？

K： ちょうど《036 PLEASURE LIFE》とかそのころの夢想として、自分たちが流す情報をいかにコントロールして、それを含めた形で上演とか作品の流通というのを幅のあるものとして作りだそうということとはあった。で、そのためには企画書の文面から、それを提出する場所から、パブリシティの打ち方とか、プレスリリースの内容とか、あと流通していくヴィジュアル、写真、ビデオとか、そういうのを含めた形で何かが可能になってくるんじゃないかというのを思ってた時期はあります。

F（古橋）： なんかポストモダンの戦略の楽しみっていう感じ。戦略をたてること自体が創造につながっていくような。

K： ぼくらにとっては、モラトリアムの遊びに近かったのかもしれないと思うんやけどね [笑]。

—でも必ずそういう場合って、例えば公演をやるんだったら外部にオーガナイザーがいて、その人とのやりとりの中で作っていくわけですよ。だから必ずしもモラトリアム、自己満足的なものだけでもないんじゃないですか？

K： でもね最初のころはそこまで人々と付き合って、コミュニケーションして、ある説得を行ってとか、力量不足でできなかったね。とか、言語的にも強くなかったとかね。そんなんで、なんか空虚な、企画書ばかりが流通しているような時期もあったね。

—そこら辺が社会的に開かれはじめたっていうのは《pH》あたりからですか？

F： やっぱり《PLEASURE LIFE》あたりから東京とか海外に行きだして、いろんな社会との接触っていうのが大きな変化の契機になっていると思いますけど。で、まあ海外のシアターや美術館がいきなり連続して。だから西洋のシアターとか美術の文脈を通るわけですよ。で、通らなくてはいけないということは、自ずと接触、それもかなり直接的な接触をするんですよ。以前日本国内だけでやってた場合は、シアターの文脈とか現代美術の文脈っていってもすごく曖昧なもんでしょ。で、そういうのがすでに厳格なシステムとしてある場所で試されるっていうことで、一種モラトリアム的な部分が開かれたっていうのはあると思いますけど。逆に東京でやったっていうことは、違う意味でモラトリアムから開かれた。超野蛮な資本主義にさらされた感じっていうのがあのとき

すごくあってね。

コラボレーションと「関西」

—少しダムタイプから離れてしまいますけど、80年代に特に関西で共同制作をやっているアーティストって多いですね。で、そういうのは何か「関西」っていう場所にコラボレーションを生み出すような土壌があるのか、それともそれは偶然なのか、そこら辺はどうお考えですか？例えば美術だったら、小杉+安藤とか、アイディアル・コピーとか、コンプレッソ・プラスティコとか出てきたわけだけど。

K： 二人組が最初は多かったよね。

—大学が関係あるんですか？ 京都市立芸大とか？

F： やっぱり「関西」だと思う。関西って「自給自足」っていう面が〔笑〕。

—もう少し言うと、東京という都市が地理的に巨大になりすぎてて、人間関係自体がものすごく距離がある感じがするんですね。それが大阪や京都に来ると、もともとベースにある人間関係自体がもうちょっと密で、共同制作しやすい土壌が備わっているのかっていう気がしたんですけど。例えば、都市とアートに関係を考えた場合、パリとか、都市としてちょうどいい大きさとか、そこに集まっている人の密度とかがうまくあうと、なにか芸術的なエネルギーが花開くっていうことがあると思うんです。それがわりと80年代の関西のアート・シーンに起きたのかなと。

F： なんか経済的に楽ってというのが大きいと思う。東京だと結構しっかり先生やってたりとかいう人も多いし。きっと、コラボレーションやろうといっても損得感情とか働いちゃうのかなと。わりと関西だと、「手つどおてー」とかいわれて、手伝いにいくけど〔笑〕。でもそれは別に面白いからやってるわけで、なんら損得感情とかなくて。きっとそれが東京でやると「アーティストとアシスタント」という名目になっちゃうのかなと。それが関西だと「共同制作」みたいな感じになって、知らんまにチーム名を考えたりなんかして〔笑〕というノリになるんかも。

—ただその中でもダムタイプが特殊だと思うのは、下手をするとそういう共同制作をする環境というのが、内側に閉じちゃって、自己満足的になってしまうことだってあると思うんですよ。でも、ダムタイプの場合は、外国に出たりしてそこら辺が無理やり暴力的に開かれてしまったということがあって、むしろコラボレーションしていること自体が外に発するエネルギーになっていった。それが多分、いろんなコラボレーションをするグループがあったとしてもダムタイプが日本の中で異質に見える理由だと思うんですけどね。

F： 仰山いますからね〔笑〕。

K： 二人とかけっこう辛いんちゃうかな。

F： 何しろ「デュエット」ですからね。「コーラス」じゃあなくて。

K： 関西で多少匿名的なグループ名をもったアーティストっていうのはかなり二人組が多いね。安藤+小杉さんにしても。

F： 「ミッション・インヴィジブル」。石原〔友明〕、松井〔智慧〕とか。コンプレッソとか。

—あと、京都だったら美術系の大学が色々ありますよね。そういう大学のシステムとか、先生と学生の関係とかと実際の関西のアート・シーンとがすごく密接な関係があると思うんですけど、80年代は学校というものがわりとうまく機能した時期なんですか？

K： 図らずもっていうのがあるような気がするんやけど。椿〔昇〕さんとか、森村〔泰昌〕さんとか、石原さんとか、中原〔浩大〕さんとか、近い先輩が非常勤講師をやるという状況。たまたま現代美術の関西ブームの先端にいた人たち。で、その作業を手伝ったりとかね。それでそういうニュースとか雰囲気を感じるのはかなりいい状態だったみたい。—それは年代的にいうと、80年代半ば？

F： 前半じゃない？ やっぱ、すごい時間があった時期だったような気がする。ぼくらにとっても、森村さんにとっても、石原さんにとっても。もう非常勤なんか一日いてもなんにもしませんからねえ。で、ぼさーと、ああでもないこうでもない、訪れる人としゃべりながら、なんか作る—みたいな。きっと関西とか身近に評論家とかいないから。

K： 個人作家としての強度を求められないっていうか。大学自体も、「作家になろう」とか、ぎらぎらしたやつらが少ない。

F： 逆に、中途半端な評論を寄せてくる人が身近にいないというのはいいような気がする。でも、あの頃『美術手帖』とか『みずゑ』とかあったんですよね。で、いちおうその時代を仕切っていた評論家にちよろちよろっと書かれると、そのちよろちよろにすごい翻弄されて、またちゃらちゃらとした〔笑〕作品を作ってみたり。そういう身近な所でぐるぐる回ってるって感じ、から関西は離れてたから。で、結構先生がしゃべることなんか夢のようなことばかりで、ダダがどうしたか、フォー・バルがどうしたか〔笑〕、京都ダダじゃとか、訳のわからんことばかり。そういう意味では、奇病のようなアートが出てきて、森村さんがいきなりゴッホになったりとか。それでみんな、ギャーっといってびっくりしたりとか〔笑〕。

—ぼくの印象では、関西文化圏というのは、80年代にある種の文化的エネルギーのポテンシャルがあって、それが地理的なこともあって東京よりも密度が濃かったんじゃないか、という気がして、それが現象として「森村」で出てきたりとか、「ダムタイプ」で出てきたりとかいう感じがするんですけど。

F： 僕のイメージでは関西アート・シーンって、単に人がいいとか、人柄の問題がおっきいような気がして〔笑〕。

—東京は人柄が悪いですか？

F： 人柄が悪いっていうか、さっきも言ったように、例えば森村さんにしても「森村」っていう名前出してるけど、すっごいいっぱい手伝っているんですよね。で、別にその人らが「モリムラス」とかかって名前を出してくれというわけでもないんですよね。結構みんな人がいいっていうか。でもわくわくしながら手伝ってるっていうか。で、それはダムタイプにとっても同じだし。やっぱり一人で完全に孤立しちゃうとできることも限られてきちゃうでしょ。で、「出来ること」を作っちゃうんですよ。

アートと社会：ダムタイプのその他の社会的活動

—話が変わりますが、例えば今ダムタイプと並行してAPP^{*2}とかダイヤモンド^{*3}とかウィークエンド・カフェ^{*4}とかアート・スケープ^{*5}の活動をやってらっしゃいますよね。そういうものとダムタイプの関係をうかがいたいんですが。なぜそういうことをお聞きするかというと、《pH》まではそういう要素が作品の中に入ってなかったのに、《S/N》になってそういう要素が突然入ってきたからなんですが。例えば、ダイヤモンドにしても、《S/N》に乗せてしまうと、ふだん絶対にそういう場に来ない人たちもそういうものに触れるわけですよね。そういう狙いがあるんですか？

F： あれは作品の中のメディアの一つ。ビデオを使うのと同じで、生活の中で培った得意技を出しているだけっていうか〔笑〕。まあ、《pH》まではそういういかにも「ロー・アート」っていうものをメディアとしてどこまで作品に取り込めるかっていうことに不安があったということ。

—でも今回の《S/N》はその取り込みをかなり戦略的にやっているわけですよね。

K： まあ少なくとも《S/N》を作り始めてからは、自分たちの日常で出会う人々っていうのがかなり介入してくるようになったけど。ダムタイプのオフィスも、昔は「ダムタイプ」っていうものの制作環境としてしか機能していなかったんですけど、なんとなくちょっとずつ人が来るようになったりとか。で、そういうものの雰囲気を引きずったままミーティングに突入したりするから、その影響はあるんだと思うんだけどね。—その結果としてアート・スケープみたいなものを作ってみようとか、ウィークエンド・カフェを作ってみようとか。例えば、アート・スケープは海外あるいは日本国内から来るアート関係者を泊める以外に、どんな活動をしてるんですか？

K： 例えばAPPの活動をサポートしながら、そこをオフィスとして貸すとか。あるいは国内から来る財団、企業文化事業関係者たちと情報交換をしたりとかね。あとは、さまざまな企画提案をしていくような活動を今ちょこちょこやりはじめている状態。

—そういう活動をやってると、アートとアート以外の活動との境界

線がわからなくなっていくと思うんですが、その境界線をなくすことにむしろ肯定的なんですか？

K： 境界線はやっぱなくならないんですよ。なんかそういう日常の活動を「アート」と呼んでしまうのはかなり暴力的だし。で、アートっていう経済込みのある種イベント的な枠組みをアートと呼ぶんだとしたら、それをアートと呼ばないようにしようっていうのも暴力的な話なんやけどね。僕等が目指しているのは、その両方がどういう状態が理想的かというのを探しながらも、両方やっていくことによって互いが反映しあったり、影響しあったりするような感じかな。

アートと政治：《S/N》におけるプロパガンダ性について

— 欧米の芸術の歴史をみると、アートが社会化する歴史的瞬間がありますよね、例えば今世紀初頭にダダだとかロシア・アヴァンギャルドとかイタリア未来派とかね。で、そういうときっていうのは、社会化する瞬間はエネルギーの爆発があるんだけど、それ以降政治制度との関係で、例えばイタリア未来派はファシズムに吸収されてしまったりとか、あるいはロシア構成主義にしてもある時から変質して、スターリン主義に吸収されてしまいますよね。そういうアートが社会化するときに、わりと速やかに芸術的な強度を失って、政治制度に回収されていってしまうというのは西洋の歴史をみると多いと思うんですよ。そういう中で今20世紀の終わりになってダムタイプが社会一般とのあるいは政治制度との関係の中で自分たちのアートを考えていく場合に、社会への訴えかけをしながらいかにアートとしてのテンションを失わないでいられるかっていうことに関してはどうですか？

K： 未来派とか構成主義とかがファシズムや政府と呼ばれるものに吸収されていったというのは、われわれの世界はこうなんだっていうものすごい包括的なヴィジョンの提示がアートの活動としてあって、で、それがある程度時代とマッチして、民衆の全体が享受しはじめたのだとしたらそれは十分ファシズム的だし、ある行政とかが国家レベルで行う政策と全く一緒の活動でしょ。だからそういうことに関しては僕自身は気をつけているというか、例えば自分たちがもつあるヴィジョンっていうのが、今の世界とか日本とかを包括的に作り変えるシステムを内包しているのではない、というのをうまく伝えたりできるような活動っていうのを模索してる。

— 《S/N》というあのパフォーマンスの中には、ある種のプロパガンダ的な要素がいっぱい入っていて、でもそのわりには作品としてのテンションを失わないで作り上げられている作品だという感じがしたんですけど。そこら辺のぎりぎりのプロパガンダ性みたいなものとそうではないアートとしてのテンションが綱渡りのようにそこで実現されているような印象をもったんですが、そこら辺はどうですか？

F： プロパガンダ性っていうのは、ほとんど考慮していないんだけど

ダムタイプ《S/N》（横浜・1994） photo : Kazuo Fukunaga

ダムタイプ《S/N》（横浜・1994） photo : Kazuo Fukunaga

ね。プロパガンダのイメージを引用しているっていうのはあるけど。きっと半分ぐらいは、例えばニューヨークのゲイ・コミュニティのチラシに使われていた一言とか、そういうのに知らないうちに影響を受けてたりとか。でも、そのプロパガンダをぱっと出すんじゃなくて、壁面に垂直にフラッシュするとか、水平方向にスクロールするとか、そこらあたりが重要なのかな。

—例えばアメリカのバーバラ・クルーガーにしても、ジェニー・ホルツァーにしても、少なくとも今は出し方が紋切り型になっていると思うんですよ。そこら辺の感覚がダムタイプと大分違うなあと。

F： でも、ジェニー・ホルツァーにしても、昔予告なしにタイムズ・スクエアに流れたときは紋切り型じゃなかったですよ。あれがスタイルになっちゃって、今はもう、ちょっとね。でもなんかああいう感じがほしいというのはいつも思ってますけど。なんかうらぶれた42丁目を歩いていたらいきなりネオン看板にあんな文句がでてきたみたいなの。

—じゃあどちらかというと、《S/N》という作品は不特定多数の一般大衆に見てほしいと思って作られている作品じゃあないわけですか。作品の内容としては結構そういう要素があるっていう気がするんですけど。

K： 僕自身はパフォーマンスを作ったりするときに一般大衆を想定するっていうのは、かなり自己弁護っていう気がするんですけど。そういう最終兵器的なものが作られたら作られたでこわいなあとと思うからね。やっぱりある程度限定した範囲で作品化しているんだと思う。で、それを補填するために、それぞれの個人が他の活動によって日常的に一般の人にはタッチしていくと思う。

—ただ、このあいだ横浜の公演に行ったときに、ランドマークタワーに歩いていて、ちょうど年末ということもあったと思うんですが、ああいう東洋一高いバブルの象徴のような建築物の中でゴミ一つ落ちていないようなところをみんな綺麗な恰好をして楽しそうに歩いているわけですよ。で、そういう中で《S/N》のような公演が行われること自体は意味があると思うんですが、逆に《S/N》と、ホールの壁一つ隔てて幸せそうに歩いている人たちとの間に物理的に何の関係もないということに何か逆説的なものを感じたんですが。

K： 僕等がこういうお金のかかるシステムの中でパフォーマンスをやる場合に、例えばあそこに集まったアート関係者、メディア関係者っていうのがあの作品を観ることによって、メディアを発信する側の人々が多少の変革をもてば、それが間接的にクリスマスツリーの下にいる人々にも何らかの形で伝播してゆく可能性っていうのはあるような気がするんですよ。でも、それだけでないためにも、日常生活で自分が信じている喜びの中である世界を作ってゆきたいということがあって、アート・スケープとかウィークエンド・カフェとか経済的なシステムから離れた形でできることをやっていると。

コラボレーションと資本主義：ダムタイプにおける「分業」の問題

—別な質問をさせていただきますと、歴史的に見て芸術活動というものは、むしろコラボレーションであることが普通であって、そうでないこと、つまりセザンヌが南仏の山奥で黙々と絵を描いたり、マラルメが密室で苦勞して詩を書いているということの方がむしろ異常な事態であって、芸術はもともとコラボレーション的なものであると思うのですが、それなのに、今現在こうして慶應アート・センターがブックレット・シリーズでコラボレーション特集号を組んだり、また以前『美術手帖』がコラボレーティブ・アート特集を組んだりとか^{★6}、わりと「コラボレーション」という言葉自体が一人歩きしているような気がしているんですけども。なぜ今こんなにコラボレーションっていうものが注目されるのか、そこら辺はどうお考えですか。

K： アーティストもキュレーターも、資本主義の中での人間関係と生産の関係とか、創造と金銭の関係とかに整理できない疲れを感じていると思うんですよ。で、すでにイデオロギーでそれを転換するのは不可能に近い、というかもう一回失敗している。けど、そういう経済的な関係から遊離した形でものを作る環境であるとか人間関係であるとかにまだファンタジーを捨てきれないでいると思うんだけどね。だから、アート・センターというのも、そういうコミュニティ的な人間関係を多少システムの的に調整してゆくということがあるのかもしれない。

—社会思想の文脈で言うと、コラボレーション、つまり共働性というものが反資本主義的なヴェクトルとして出てくるというのは、フリーエやマルクスなど、社会主義思想においてなのですが、そこでは、分業の限りなく発達した資本主義社会というものに対して分業の廃止ということが問題になるわけです。そういう流れで言うと、通常の演劇にしたところで、演出家がいって、脚本家がいって、俳優がいって、裏方さんがいってというきちとした分業のシステムが出来上がっていて、各自がプロのテクニックを発揮することによってその集合として一つの公演が成り立つということがあるわけです。ところがダムタイプの中の分業というのは少しそれとは違うように思うのですが。例えば、あるプロジェクトのプランを練っていくときに、パフォーマーの人達もそこに参加して一緒に考えていくわけです。

K： 分業の廃止の方法として、すべての分業を取り去るか、あるいは様々なスタイルの仕事を統合した形で沢山揃えて、それと重なり合いながら分業してゆくかとかね。ダムタイプはどちらかというと後者に近いと思うんだけどね。分業の完全撤廃をしたら、やはり技術がなくなってしまふ。

F： やっぱり各々「得意技」というものがあるし〔笑〕。というか、実作業の面では分業になっていると思うのだけれど、発想の面では分業にしないでおこうという意志は確かに持とうとしている。で、もしダムタ

イブが分業をしているとしても、パートとパートの関係性とかすごく寛容なんですよ。それが、資本主義的ないわゆるプロフェッショナリズムという分業の中ではすごい不寛容なんですよ。たとえば振付家が照明家のやった照明を、あれはあんまり美しくないとか言えないですよ。その辺の寛容さがポイントかなという気が最近しているんですけど。

21世紀的芸術におけるコラボレーションの可能性

—そろそろ最後の質問にしたいんですが、21世紀の芸術に向けて〔笑〕、コラボレーションというものは何らかの可能性はあるか、あるとしたらどんな可能性があるか？

F： 誰でも表現者になれるという発想が世間に浸透していくのはすごく影響力強いと思いますけど。だから、芸術イコール天才の技みたいな神話がどんどん崩れて行って欲しいし、崩れていくと思うんだけど。なんかそういうことで芸術家と民衆とされる人々の境界線がどんどんなくなっていくとすごく世の中が変わると思う。それで今まで表現者とされていた人達の権力が失墜してゆくわけやと思う。

K： 今何か巨大なプロジェクトで大きな公演をする場合、ダムタイプのレベルでも、経済的破綻が見えているんですよ。何かの基金をもらわないと表現行為ができない表現というのは、何かやっぱりおかしい感じがする。で、そういうものがスター・アーティストと呼ばれる人々、年間20名ぐらいによって、巨大資本で、メジャー・アートのメディアに頻出する状態で行われている。で、そういうものでコラボレーションをやったとしても、あんまし意味を感じなくて、どっちかという、ロー・コストというわけではないんですけど、小規模のプロジェクトでもある強度ある表現というのが作れるようになったら、そっちのほうが面白そうじゃないかなと。

F： でも、ある程度テクニックをもった、民衆離れした人が何かをやっていない限りは、それが芸術と見えませんよね。何かそういうこと自体が問題かなと。例えばフランクフルト・バレエが『アーティファクト』で練習風景を演出しても、あの人らがやってるし、安心して観ているという構造がありますよね。

—この間の《S/N》にしても、そこら辺を問題にしている。つまり、人に見せるものとしての「芸」の境界線ぎりぎりまで行ってしまって、逆説的ですが、いかに「下手のもの」を見せるかということが問題になっている。例えば、横浜公演の時、僕は招待席にいて、周りに多分、顔は知らないけれど、有名な評論家たちがいて、前半「芸術」的に盛り上がっていくところは良かったんですが、後半になると彼らはいらいらし始めて、もう最後の方では「帰りたい」というほどいらいらが極点に達していたんですが、それを考えると、《S/N》という作品は、「芸術」を、少なくとも「芸」を期待して観に来た人が限りなく苛立つような形を狙っているのかなという気がしたんですけど。

ダムタイプ《S/N》(横浜・1994)
photo: Kazuo Fukunaga

F： ああしかないんですよ〔笑〕。ああしか。

—もうちょっと分析的に〔笑〕。

F： あるもん全部出したらああしかならなかった。

K： 僕等の集団の今の状態を持続しながら、ものを作っていくとしたらね、前半のああいうパフォーマンスのパートの作り方も必要なんですよ。あれをやらないと、すべてのテクニックが統合されないとか。

—でも、前半でああいう、《pH》のような、芸術的な強度がクレッシェンド的に高まっていくものを見せておいて、その後、むしろ「芸術」的なテンションが低い色々なシークエンスを延々と見せていく、というのが非常に意図的な感じがしたんですが。

F： 上げといて落とす、みたいなのは結構ドラッグ・クイーンの定番〔笑〕。今までのダムタイプを知っている人と知らない人で、その辺の分かり方が別れるかも。

K： たまたま今までダムタイプに集まってきた人間のそれぞれの特徴が混じり合ったら、あんだけのシーンを用意しないと、だめなん。だから、前半のようなシーンで延々と構成することも暴力的にはできるかもしれないけど、きっとみんな疲れちゃう。それでは救われないメンバーもいるし。

F： でも、やっぱり熊倉さんが言ったようなこともあったと思う。「ばーか」みたいな〔笑〕ノリ。アデレードの公演の時とか、「分裂症」的な作品とか言われたし。

「OUTする」こと、あるいはコミュニケーションの未来

—《S/N》の中で、「OUTする」こと、というのが重要なテーマの一つとしてあったけれども、まず《S/N》という作品にとってのOUTすることの重要性。それからその延長として、アートに限らず、広くコミュニケーションのレベルで、なぜOUTすることを主張するのか、しかも日本という、むしろOUTしないことによってコミュニケーションが成り立つような国でなぜあえてOUTすることを主張するのか。

F： 例えば、自分にとって、ゲイ・セクシュアリティとかエイズについて語るときに、OUTなしで語れるか、という意味で、良心の呵責がある。その反面、そうして、自分が救われるみたいな。でも、自己欺瞞みたいな。でも実は、どっちでもいいとか。例えばOUTしてもそれは作品の一部だから、別に本当でも本当でなくてもよいというような転倒がそういう態度になる。

—そうすると「OUTする」こと自体が虚構だと思われる可能性だって十分あるわけです。そういうリアルと虚構がぐるぐる転換してしまうような状況を作りたかったわけですか。

K： でも、日常生活においても、自分がOUTしているかしていないか、他人がOUTしているかしていないかという事実性っていうのは誰にもわからないわけですよ。

—例えば、ボードリヤールが言っていました、日本のセクシュアリティというのは、あえてOUTしない、見せないこと、少し見せながら全部は見せないということによってセクシュアルなものを醸しだす、誘惑的なものを作ってゆくということがあって、それに対して欧米の方はどんどん見せる、排出してゆくということによってセクシュアルなものを作っていくということがあったと思うのですが、そこら辺でオーストラリアと日本の観客の反応に違いがありましたか。

F： 日本の観客の直接的な感想というのはあまり聞いていないんですよ。欧米ではわりと公演が終わってから観客が「僕はゲイやけど」とか「僕はHIV+やけど」といったOUT付きで〔笑〕来るというのがあるんだけど。ただ僕の印象では、なんか西洋ではセックスは現実のもの、日本ではセックスは非現実なもの。OUTしないというのも柔らかな共同体やからと思うし。だから、そのセックスを現実に入れようとしたらOUTしないと始まらないでしょ。で、そういう意味では西洋社会というのは一人一人孤独やと思うし、OUTしなければ始まらへん。

—でも、OUTしないことによってコミュニケーションをもたせる文化の中にエイズという問題が起こった場合に、OUTしないことを続けているとある意味でコミュニケーションが非常に歪んでてしまいますよね。つまり、エイズに限らず何かまずいことがあった場合に隠しておく。例えば、日本の場合、らい病の歴史を見ると、隠して隔離してしまう。人々から遠ざけてしまう。そういう日本の文化の中で《S/N》をやるというのはそこにどんな意味を見いだしますか。

K：僕はOUTしないパートのすべてを否定したくはないんだけどね。なんかOUTしない文化の中で、そういう問題に処する方法というのをなんか発明できたらいいのにねえと思うんだけど。でもそれがどういふものかということはまだ全然わからない。だから、OUTする人々というのが少なからず出てきて、様々な言語によってそういうものが語られたりということとのバランス関係において、ある発明、発見が出てくる可能性はあるような気がするんだけど。ただ、OUTする方法一個しかないっていう感じではないんだけど。ただ今はOUTする人々が増えてこない限りは始まらないのは確かだと思う。

F：なんか「OUTしてみる」っていうイメージがあるけど。「OUTする」というより「OUTなんかしてみたりして」みたいな。で、そういう意味でOUTというのが、露出趣味に近いような。一般的に「OUT」っていうとなんか「告白」みたいなイメージでしょ。そうじゃなくて、人とコミュニケーションの新たな段階に入るためにOUTしてみるっていうように、「OUT」を使うみたいなイメージってありますけど。吐露、告白っていうイメージはあまり良くない。

K：吐露、告白はなんか絶対的な人格に対して頼るっていうなんかそういうイメージがあるんやけど。なんかそこまで相手に背負わせたらか

わいそうだよな。

F： でもね、そう「使う」って言ったときに、使いすぎると、「ピーターと狼」みたいになんかこういくらでもある選択肢の中から使いこなしているだけみたいな感じになると、そのコミュニケーションの説得力を欠いてしまう。そこら辺がだから兼ね合いが難しい。

(1994年12月26日、ダムタイプのオフィスにて)

註

☆1— なお、このインタビューは1994年12月26日、《S/N》のパフォーマンスの日本初演(12月2~4日、横浜・ランドマークホール)の直後に行われた。

☆2— AIDS POSTER PROJECT の略。PWA[People Living with AIDS]、アーティスト、芸術・演劇・パフォーマンスのプロデューサー、セックス・カウンセラー、そしてさまざまな分野にまたがる学生たちが集まり、HIV/AIDSをめぐる社会の諸問題をめぐって、ポスター、ポストカード等の制作・ワークショップ、シンポジウム、ダンス・パーティの開催など多様な活動を行っている。

☆3— DIAMONDS ARE FOREVER。関西を中心に、ワンナイトクラブを企画、プロデュースする集団。

☆4— 京都大学の学生寮の一角で隔週の土曜日開かれるカフェ=バー。人々の出会い、交通の場を創造し、カフェ=バーを文化創造装置の一つとして捉えなおす試み。

☆5— 京都のある一軒家を改装して設けられたアート・センター。活動の詳細はインタビューののちの部分参照。

☆6— 1991年2月号。

(ふるはし ていじ/こやまだ とおる/くまくら たかあき)

追悼。1995年10月29日、古橋悌二が亡くなった。この一年前に収録したインタビューが活字になる前に、彼が逝ってしまうとは思ってもしなかった。これから、彼について、いろいろなことが語られ、あるいはいろいろな催しがなされることだろう。それらの多くは、彼への愛情からなされるのだろうが、大切なことは、彼がダムタイプとともに、そして他のいろいろな活動を通じて追求してきたことの意味を、今改めて静かに考えてみることではないだろうか。芸術に、そして社会に、あくまで美的に闘ってきたこの「同志」の投げかけた問いを、これからはわれわれが引き継ぎ、さらに展開していかなくてはならない。

熊倉敬聡