

# 「高谷史郎 明るい部屋」展

## ——特別アーティスト・トーク全記録

2014年1月3日(金) 16:00～17:30  
会場：東京都写真美術館 1階ホール

出演

浅田彰

(批評家)

坂本龍一

(音楽家)

高谷史郎

(出品作家)

司会

田坂博子

(東京都写真美術館学芸員)

「高谷史郎 明るい部屋」展  
2013年12月10日(火)～2014年1月26日(日)  
会場：東京都写真美術館地下1階展示室

# 「高谷史郎 明るい部屋」展

## ——特別アーティスト・トーク全記録

出演：

**浅田彰** (批評家)

**坂本龍一** (音楽家)

**高谷史郎** (出品作家)

司会：

**田坂博子** (東京都写真美術館学芸員)

——「高谷史郎 明るい部屋」展関連の特別アーティスト・トークにご来場いただきまして、ありがとうございます。展覧会の企画を担当いたしました東京都写真美術館学芸員の田坂博子と申します。今日は高谷史郎さんの個展に際しまして、高谷さんをよくご存じの豪華なゲストのお二方を交えての鼎談という形でトークイベントを進めたいと思います。まず、ゲストの方からご紹介したいと思います。批評家の浅田彰さん、音楽家の坂本龍一さんです。そして、出品作家の高谷史郎さんです。一時間半ほどのトークイベントになりますが、非常に貴重なトークになると思います。最初に展覧会について、お二方と高谷さんとのコラボレーションの話も含め、トークを進めていただきます。それでは早速、浅田さんにモデレーター役をお渡しして、お話をお願いしたいと思います。よろしくお願いたします。

### 「高谷史郎 明るい部屋」展

#### ——カメラ・オブスクラ／カメラ・ルシダ

**浅田**：朝から並ばれた方もおられるそうですが、実はこちらも京都からここに来るまでが大変で、有楽町の火事で新幹線のダイヤが混乱したために、高谷さんも僕もちょうどいま着いたところなんです。ですから、まったく打ち合わせはしていないのですが、高谷さんの「明るい部屋」という展覧会、また、坂本さんとのコラボレーションをめぐって、自由に話をしていければと思います。

**坂本**：僕は本当にJRに感謝しているんですね。もし、お二人が到着していなかったら、一人で何をしたらいいのかと想像して冷や汗をかいていたんです。

**浅田**：申し訳ない。スカイプ中継という話もありましたが、やはり、それでは面白くないので…。

**坂本**：そうですね。こういうところに高谷さんのいつもの行いが出るんですかね。本当によかったです。

**浅田**：高谷さんの経歴はカタログに書かれている通りで、最初は僕も1984年に結成されたマルチメディア・パフォーマンス集団ダムタイプのメンバーとして知りました。ダムタイプの活動

は今も続いていますが、その傍ら、高谷さんは個人としてもビデオや写真などの作品を発表し始め、近年では展覧会と同じ《明るい部屋》という題名のパフォーマンス、それから《CHROMA》というパフォーマンスも上演してきています。今回、その高谷さんの個展としてこの「明るい部屋」展が開催されました。これは高谷さんの広範囲にわたる仕事のごく一部分のサンプルにすぎず、会場の制約もあって展覧会として理想的と言うには程遠い。しかし、東京のような田舎にいとアートの先端がどうなっているか分からないとよく言うのですが、東京の田舎者にもこういう素晴らしいアートの一端に触れる機会がやっと与えられたという意味ではよかったですのではないかと思います。高谷さん、最初にどうでしょう。

**高谷：**ありがとうございます。美術館で個展をするために自分の作品をまとめるという作業が初めてだったので、浅田さんが言われたように、まだ物足りない部分もあるのかも分かりませんが、僕としては精一杯まとめたかなという気はしています。展覧会としては、写真装置というか、写真という映像を作り出す装置自体について考えているようなところがある展覧会にまとまった気がします。それは《frost frames》【図1】という最初の頃に作った作品から、最終的に今まさに興味があって作っているようなものを並べつつ、全体が一つのコンセプトにまとまっていくように作り込んでいく作業です。ダムタイプでパフォーマンスを作ったり、坂本さんとコラボレーションするのは本当に共同作業なので、そういう作業とはまったく違う、一人で責任を取っていくような作業をまとめてやらせてもらったということで、このような機会をいただき、写真美術館の田坂博子さんやスタッフの皆さんには感謝しています。

図1  
高谷史郎《frost frames》  
1998年/2013年、作家蔵



**浅田：**坂本さんをご覧になっていかがでした？

**坂本：**かなりの部分は既に知っている作品のシリーズでした。でも、会場に入ってすぐの長方形の部屋、まさにそれが

「chambre」——カメラ・ルシダの「カメラ」の形を模している。そして、「暗い」と「明るい」、「オブスクラ」と「ルシダ」という対照を、黒と白でまとめてあるということに気づきました。設営と言いますか、展示の手法自体が作品になっていて、とても素晴らしかったという印象ですね。

浅田：つまり、展示室自体がカメラになっている。

坂本：そうですね。もともと部屋という意味ですよ、カメラというのは。

浅田：そのタイトルが何を意味するかということについて…。

坂本：そこからぜひうかがいたいです。

浅田：まず、前提的なことを簡単にまとめておくと、「明るい部屋」はラテン語の「カメラ・ルシダ」、フランス語の「chambre claire」の訳ですね。

美術史上、カメラ・ルシダというのは、画板の横のポールに正立プリズムがついており、その像をトレースすることで写実的な絵が描けるという装置です。デイヴィッド・ホックニーが『秘密の知識』<sup>❖1</sup>で、昔の画家があんなに上手く写実的に描けたのはこれを使っていたのに違いないと言って、自分でも試している——その割にはあんまり上手くないんだけど——それでご存知の方もいるでしょう。

そこからもうちょっと広げていくと、『明るい部屋』<sup>❖2</sup>という題名でロラン・バルトが写真論（死んだ母の少女の頃の写真を不在の核とするエッセーでもある）を書いており、高谷さんは直接にはその題名を引用したわけですよ。

ただもっと大きく言うと、坂本さんが言われたように、カメラ・ルシダ（camera lucida）をカメラ・オブスクラ（camera obscura）のネガのようなものとして考えられるでしょう。カメラ・オブスクラというのは文字通り暗い部屋、あるいは暗箱ですね。暗箱にピンホールを開けると、そこから光が入ってきて、外界の像が転倒した形で壁に映る…。

坂本：写真の原型ですよ。

浅田：それをフィルムに感光させると写真になるわけです。これはすごく大きく言うと、近代哲学における主観のモデルとも言える。主観というのは暗い部屋のようなもので、目というピンホールから光が入ってきて、そこに外界の像を結ぶことで認識が可能になる…。

坂本：もう一つ言うと、それはプラトンのアイデアを模した形でもあって、洞窟の中にいて、光は後ろから来ていて、その影を見ているわれわれには、そのアイデアというものは、本当は見えていないのだということそのものでもありますよね。点が開いていて、壁に写っているものをわれわれは見えて、実在は見えていないということも暗示しているのかもしれない。

浅田：古代・近代と二段階あって、プラトンの洞窟を近代化・主観化したのがカメラ・オブスクラだとも言えるでしょう。プラトンの洞窟だと、人間たちは洞窟の中で壁に映る映像を見ているけれど、それは後ろから入ってくる光の映し出すファン

❖1 David Hockney, *Secret Knowledge*, London: Thames & Hudson, 2006. (デイヴィッド・ホックニー『秘密の知識』木下哲夫訳、青幻舎、2006年)

❖2 Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980. (ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年)

タスマゴリア（幻影）にすぎない、そんなものに惑わされずに真実のアイデアを直視せよ、と…。

**坂本：** だけど、それはもしかしたら、第一次湾岸戦争の1991年以來を映像の時代とするならば、見ている映像を現実として思ってしまうことがまさに今起っていることだと、浅田さんの話を聞いていて思いました。話が少しずれてしましますが…。

**浅田：** いや、その通りだと思いますよ。ともかく、プラトンの洞窟がいわば主観化され、一人ずつが小さい洞窟の中において、ピンホールを通して入ってくる外界の像を見ているというのが、カメラ・オブスクラ的な主観のモデルでしょう。そうすると、プラトンの場合とは少し違う意味だけれど、歪んだ像とか、あるいは坂本さんの言われるように、マス・メディアのようなイデオロギー装置によって加工された像とか、それが外界の真の像であるかのような思い込みが生じてしまう。あるいは、広義のロマン派において顕著のように、自己の深層にわだかまる欲望が夢あるいは悪夢のような像を映し出したりもする。近代の主観というのは、そういう小さいカメラ・オブスクラだったんですよ。

**坂本：** バルトが言っている「明るい部屋」というのは、そうした解釈を介さず、知覚に直接見える、どんな言語の人もとにかく見ることができるということです。そういう眼差しのメディアだということが、彼にとっての写真だと思います。反転ですよ。アイデアではなく、イデオロギーを介さない直接的な、邂逅とでも言うのか、それが写真だと。

**浅田：** その通りです。とくに彼が「ストゥディウム」に対比して重視した「プンクトウム」というのは、現実との接触がフィルムに残した針の穴のようなものなんですね。

**坂本：** しかも、写真に写っているものは既に過去のものなので、過去との邂逅でもあるし、もっと比喩的に言えば、死ということです。そう思って、「明るい部屋」と付けたのでしょう。

**浅田：** そう、写真というのは「それがあった」ということの主観を通さない光化学的な痕跡であり、逆説的にも、カメラ・オブスクラ・モデルで考えられている近代的主観の暗室、欲望や情念の立ち込める暗室を明るい空っぽの空間へと開くものだ、と。バルトの『明るい部屋』をそういうふうに読むことができるでしょう。

ともあれ、プラトンの洞窟や、近代のカメラ・オブスクラの呪縛は強力なもので、現代の映像文化は大体その延長上にある。

**坂本：** そうなんです。

**浅田：** どんどん高度化して、高解像度とか3Dとか言われるようになったけれど、しかし同じ図式の上にある。それに対し、バルトを踏み台にして高谷さんがやったのは、そういう暗いジメジメした暗箱を開いて、すべてを残酷なまでに明るくクールな光にさらしてしまうことですね。剥き出しの状態、レンズがあって、ピントグラスがあって、そこにオブジェクト

の像が写っているだけ。それがカメラ・オブスクラのネガとしてのカメラ・ルシダということでしょう。

**坂本：**そうですね。テキストとか、解釈・意味による介在なしに知覚することだと思えます。

**浅田：**というあたりでご本人のお話を。

**高谷：**まさしくというか、今までいろいろ話をされていたことは、もちろん興味はあって考えてはいるのですが、「明るい部屋」というタイトルを付けたのは、最後に浅田さんが言っていたような、開けっ広げにするということです。アーティストの内面の投射物としてのアート作品という考え方があるとする、そういうミステリアスなアーティストの内面というようなブラックボックスをなくして、アーティストが考えていることなのか、今の世の中の感覚なのか分かりませんが、社会の断面のようなものをスパッと見せられるものが僕はメディア・アートと言ってもいいと思います。アーティストが手で描くのではなく、機械とかレンズとか、そういうメディアを通して客観的に作り出されるものとして、本当に外に存在しているもののように映像が存在できればいいなと思ったのです。できているかどうかは別として、そういうところを扱うような作品を作ってみたいと思ったのが《明るい部屋》です。包み隠さず、すべてを表に出していくような装置やパフォーマンスを考えたりすることができないか。舞台作品で言えば、舞台セットの裏というのは作らなくていいわけです。観客からは見えない裏側というものが存在する。でも、裏も何もないようなテーブルや椅子が必要ならデザインすればいいし、本当のものをそこに並べて時間軸のあるパフォーマンス作品を作っていくとどういうことができるかなという実験が《明るい部屋》というパフォーマンスで、この展覧会は、今度はそれを映像に置き換えて、何が僕にできるか試してみた実験結果がそこに並んでいるような感じです。

坂本さんが言われていた「物語なしに」というのはまさしくその部分で、僕もすごく引っかかかっていて、本当にそうだと思うところです。写真などのメディアの作品でよく、誰かが死んで悲しいといった、話がないと分からない写真というのがありますよね。そうではなく、今回は、そのものズバリで何がどうできるかみたいところを考えて作っていたという感じがします。

**坂本：**写真に限らず何でもそうですね。

**高谷：**そうですね。

**坂本：**音楽は本来とても抽象的なものはずなのに、音楽にさえ、そういうストーリーを求めるといったことがありますよね。テキストはもちろんそうです。そういうものを剥ぎ取っていくのはなかなか難しい。しかもカメラ・オブスクラというものを考えると、いわば脳の模倣物というか、脳が暗箱あるいは暗い洞窟だとすれば、それを外化したものなので、脳が脳を見ているみたいな形になる。しかも、それは光が一点から来



て、実在ではなく写っている映像を見ているという構図を二重に強化するようなものだし、さらに、脳で何かアイデア（アイディア）があって、それを外に表出するという、表出主義のようなことのもとも分かりやすい図式が写真には負わされてしまいがちです。それを反転するというか、壊すというのかな。いわば暗い箱を壊してしまう。そして、明るい太陽の光の下にさらしてしまうというような構造になっているのかなと思うのです。

**浅田：**「リプレゼンテーション (representation)」という言葉がありますね。プレゼンスがどこかにあって、それを何らかの媒体によってリプレゼント (表象) する…。

**坂本：**そうですね。あるいは「エクスプレッション (expression)」ね。「ex」というのは「外に」という意味ですから、中において、外の方に表現が押し出されてくる。押し出されたものが表現物というような図式がいまだに多いわけです。それはもう長いよね、その図式は。

**浅田：**それに対して「インプレッション (impression)」というものもある。外から内面 (暗箱の壁のフィルム) に刻印される「印象」ですね。それが心の中で変形されて何らかのアイディアを生み出すとして、今度はそれを外に押し出すのが「エクスプレッション」、つまり「表現」です。近代芸術は広義の印象主義と表現主義の交代によって動いてきたと言ってもいいでしょう。その全体が、外的なものであれ内的なものであれ、何らかのプレゼンス (現前) をメディアム——あるいは複数形のメディア——によってリプレゼント (再現前=表象) するという枠組みの中にあるわけですね。とくに古典的なリプレゼンテーション (「具象」と訳してもいい) の場合はメディアムをできるだけ隠そうとする。実際は筆で絵の具を塗ったり、写真機でフィルムに感光させたり、あるいは楽器で音を出したりしているのだけれど、そういうメディアムの媒介をできるだけ隠して、あたかもそこにプレゼンスがそのまま表れたかのように見せようとする。それが高谷さんのいちばん嫌うことですね。そういう虚構を暴くために、メディアムそのものを露呈し問題化するというのは、モダニズムがずっとやってきたことで、高谷さんもそれを徹底していると言っていいのだろうけれど…。

**坂本：**普通の劇映画の場合には、映っている役者は絶対カメラを見ないですよ。役者がカメラを見たら、そこにカメラがあることを僕たちは見てしまうからです。あれが虚構の最大のものだと思いますが。

**浅田：**逆にゴダールやパゾリーニだと、カメラを真つすぐ見ることで、そこにカメラがあることを露呈してしまう。

**坂本：**覚えていると思いますが、僕の一番好きな『気狂いピエロ』では、ジャン＝ポール・ベルモンドが車を運転しているときに、バツと後ろにあるカメラに振り返って、カメラにしゃべりかける。あれは僕が高校1年か2年のときに見て、度肝

を抜かれましたが、それですよ、虚構を暴くということは。

浅田：その意味では、高谷さんは正統派モダニストとも言える。旧来のプレゼンテーションは、それを可能にしているメディアウムをすべて舞台裏に隠していた。そういうごまかしはやめて、すべてを白日の下にさらしてしまおう、と。それらも含めた総体が映像作品でありパフォーマンスである、と。ここでは暗箱カメラという光学装置もそのような意味で裸にして見せている。しかも、2004年に大阪にあった児玉画廊で最初に開催された「Camera Lucida — experimental studies」展で、レンズとピントグラスだけの装置を初めて見たときは、骨のようなオブジェをそれで見ると設定になっていたけれど、今回は他ならぬ写真美術館での展示だから、写真集のページをそれで見るという自己言及的な設定になっており、さらには展示室全体が一つのカメラのようになってもいて、すごく面白かったですね。

もう一捻りするなら、米田知子さんにフロイトの眼鏡でユングの手稿を見るといった一連の写真があるので、それをさらに高谷さんの装置で覗くようにすると、デリダなんか面白かったかもしれない…。

坂本：じゃあ次回は米田さんとコラボして。

浅田：そこまでやりすぎないところが格好いいのかなという気もするけれど…。

坂本：米田さんも大好きですよ、私は。

浅田：ともかく、写真装置自体を問題化し、作品化したものが写真美術館での展示会の最初の部屋に展示されているというのは、非常に面白いと思うんです。

## 写真装置／鏡像段階

坂本：高谷さんは当然、光学への興味がとても強いと思うのですが、今回の展示でもう一つ素晴らしいのが鏡ですよ。《mirror type k2》という、柄谷行人、KKの鏡です。[図2] 面

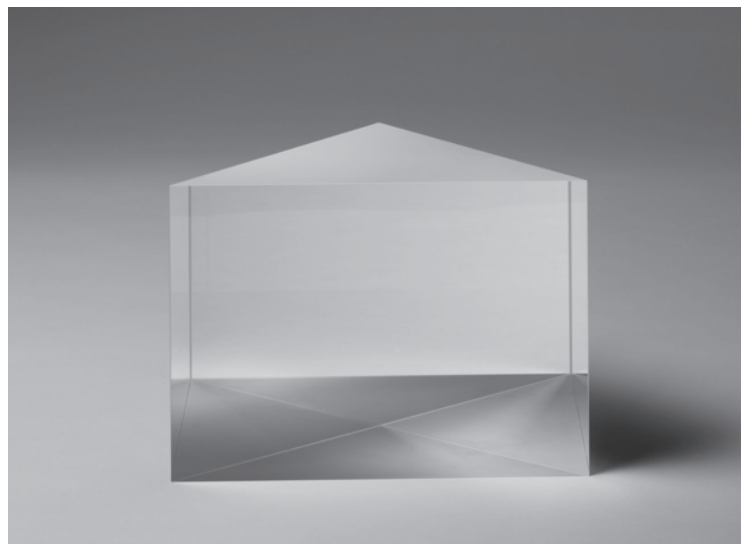


図2  
高谷史郎《mirror type k2》  
2013年、作家蔵



白いのは、フランス語で「claire」というのは光だと思えますが、ラテン語では「lucida」で、その「lucida」には磨く、英語で「polish（磨く）」という意味があって。そうするとそこで鏡が出てくるという、そこまでは分かって…。

高谷：そんなことまでは考えていません（笑）。

坂本：あれは今回の展示の一つの中心なので、あれを磨いていくとあの鏡になってしまうという、光学的な関心の本能でそこまで来ているんだなと思って、僕は本当に驚いているのですが。

高谷：磨くという意味では、レンズを磨いて作ってみるというのは、本当に興味がありますが、まだそこまではできていないですね。そういうこともやってみたいとは思っています。

坂本：でしょうね。

浅田：この展覧会のカタログに柄谷行人が「高谷史郎と写真装置」というエッセーを寄せているけれど、写真装置論というのは彼の昔からのテーマなんですね。鏡に映った自分の姿には慣れていても、スナップ写真に写った自分の姿を見せられると「こんなのは自分じゃない」と思えるときがある——録音された自分の声を聞かされて違和感を覚えるように。つまり自分が自分にとって疎遠なものとして現れ、しかも客観的にはそれが自分であることを認めざるをえない、というわけです。「私の知人に、初めて三面鏡で自分の顔を見て、自己嫌悪に駆られて寝込んだという人がいる」と書いてある、あれは自分のことじゃないかと思うけれど、そもそも自己は鏡像と向き合うことではじめて自己イメージをつかむわけだし、やがては逆に好ましい角度や照明を選んで鏡像を自己イメージに近づけるようになる。その意味では鏡は「うぬぼれ鏡」ではない。ところが、写真は、左右反転した鏡像とは違い、客観的に見た自己の像を瞬間的に切り取ったものであり、客観的であるにもかかわらず、いや、それゆえに、主観的な自己イメージを裏切ってしまう、と。じゃあ、写真と同じく左右反転しない像を写す鏡のようなものを作ってみようというのが、今回の高谷さんの実験だった…。

坂本：実は僕もそうなんです。鏡像段階は皆あるわけですが、普通は何歳ぐらいですかね。

浅田：ラカンによると生後6ヶ月から18ヶ月ですね。

坂本：ですよ。僕は遅くて、小学校2、3年の時に鏡像段階で。

浅田：いや、そんなことはないよ（笑）。

坂本：ないかもしれませんが、学校から帰ってきて、ずっとお袋の三面鏡で自分を見ていて、「これは自分じゃない」とか、「どうしてこんな変な顔をしているのだろう」とか、何日にもわたって悩んだ時期がありました。あれが僕の鏡像段階だったんじゃないかって。

浅田：柄谷行人によると、高谷さんにはそういうナルシズム——水鏡に写った自分の像との錯綜した関係をめぐるコンプレックス——がない…。

坂本：美しいからね。

浅田：いや、ナルシスは自己の美貌に固着するのに対し、高谷さんは美貌だからこそ、それを意識しない。つまりナルシズムがない珍しいアーティストだというのが柄谷行人の評価で…。

坂本：知っていますけれど。

浅田：それでいうと、坂本さんは柄谷さんの方に近い。「私がこんな姿のはずはない」と（笑）。

坂本：高谷さんは奈良出身だから。奈良にある仏像みたいでしょう。イケメンの仏像があるじゃないですか。何て言うんだっけ。

浅田：山田寺の仏頭とかね。興福寺の阿修羅像なんていうのもあるし…。いい加減な話をすると、東大寺の大仏の開眼法要はインド人の僧侶が導師をつとめているので…。

坂本：知っています。

浅田：奈良にはそういう血が伝わっているのかもしれないね。

坂本：ありますよね。大仏の開眼のときも、ベトナムから楽師や踊り手たちが来ているわけです。本当に国際的なお祭りだった。ベトナムまでどうやってあれを知らせたのだろうと。日本に奈良というところがあって、今度大きな大仏ができるけれど、何月何日に楽人何十人とダンサー何十人で来てくださって、どうやって伝えるわけ？

浅田：何年も前から言うておくのかな。

坂本：彼らも行ったことがない島を目指してどうやって来たのかという話でしょう。大体、何語で伝えたのか。もちろん漢字だとは思いますが、本当に不思議です。だけどそれは証拠に残っていて、大仏殿や大仏は何回も焼けていますが、その前の台は当時のもので、そこに彫ってありますね。

高谷：蓮の台ですね。

坂本：そうですね。あそこにちゃんと彫ってあります。それを見るとちゃんといますね。

浅田：大仏自体は、頭部は江戸時代、体部は鎌倉時代のものなので、たいしたことはないけれど、腰から下、とくに蓮華座は昔のままです。一種の世界モデルが浮き彫りになっていますね。

坂本：本当に不思議で、来たのはいいけれど、帰れなくて残っちゃった人たちもずいぶんいたはずですよ。織師もそうですが、当時のテクノクラートですよ。大和朝廷に招かれて大勢来ていますが、ずいぶん残っている。近畿にはそういう跡がたくさんありますが、絶対そうだよ。高谷さんにはそういう血が入っているよ。

浅田：そういう意味では、奈良という、京都よりさらにディープ・ジャパンみたいと思えるところが、実は中国やインドにまで開かれていたかもしれない。高谷さんはその血を受け継いでいるらしいという勝手な仮説で…。

坂本：大体、猿樂発祥の地だしね。

## モダニズム——重源／ザッハリッヒカイト／デュシャン

**浅田**：話がずいぶん逸れちゃったけれど、無理やり本筋に戻すと、磯崎新の評価する重源という僧がいるわけですね。東大寺は何度も焼けて再建される、その中でも鎌倉時代の重源による再建（南大門などが当時のまま残っている）が重要だ、と。彼は3度も宋に渡ったとされており（本当とは思えないけれど）、宋人の陳和卿というエンジニアの協力を得て東大寺再建にあたる。その際、日本建築の特徴とされる「反り」とか「むくり」とかをまったく無視して、とことん直線的な構築で割り切った。これは高谷的とも言えるでしょう。微妙なプロポーションとか味のある曲線とかいうのは嫌だ、触ると切れるぐらい直線的であってほしい、と。ここは池田亮司にも通ずるけれど、高谷さんは池田さんほど乱暴ではないので、触っても切れない程度に、しかし、とことん精度の高い美しさを追求している、と言うべきかな。

**坂本**：池田君は最近、胸を開けていますからね。ワイルドになっちゃっている。

**浅田**：簡単に言うと、池田さんが無限に向かってストレートに進んでいく「崇高」の人だとすれば、高谷さんはむしろ有限な世界の中に無限のニュアンスを見る「美」の人なので、その辺のニュアンスの違いは無視できませんけどね。

ちなみに、重源は地水火風空を重ねた五輪塔も、ずいぶん不正確とはいえ幾何学立体だけで作ろうとした。「地」が立方体で、「水」が球、その上の「火」が正四面体なんですね。杉本博司がそれを踏まえて水晶五輪塔を作った。水球の中に海景写真が封じ込められていて、とても美しい。しかし彼はアートというよりはデザインの人なので、その上に正四面体を置くと据わりが悪いから、底面が正方形のピラミッドにしてしまった。むしろ重源の五輪塔よりはるかにきれいなデザインで、精巧に作られているけれど、磯崎新が重源に見た原理主義はそこにはないんですね。

他方、それを重源的と言うかどうかはともかく、高谷さんに純粹幾何学への志向があるのは確かでしょう。人間の目から見るとちょっと反りやむくりがある方が自然に見えるとか、そんなごまかしはやめよう、ザッハリッヒに直線は直線でいこう、と。

**坂本**：ザッハリッヒですね。

**浅田**：杉本博司は骨董の目利きだけれど、そういう趣味の共同体の約束事のようなものを一切排除する、その思い切りの良さが高谷さんの魅力ですね。その意味では杉本博司も〈海景〉や〈劇場〉のような妥協のない傑作を撮っているので、もちろん単なる骨董屋ではないけれど…。

**高谷**：僕も好きです（笑）。

**坂本**：大好きです。大先生です。要するに即物主義というのは20世紀に入ってなぜ出てきたのかということ、これは音楽でも大

きな特徴ですが、19世紀までの暗いジメジメしたロマン主義、あるいは象徴主義というものを否定したいということで、そういう情緒を否定するみたいなところなんです。だから、ほとんど同時代人のドビュッシーとサティで言えば、サティはドビュッシーのそうしたロマン主義的なところを嫌っていたというか、否定して、あえて自分は正反対の、言ってみれば「明るい部屋」的な、情緒を否定するような作品作りをし、そういうサティをドビュッシーの次の世代の六人組、あるいはジャン・コクトーとかがヒーローにして崇めて、反19世紀的・反ロマン主義的なものを作ります。もちろん、並行的にアートでもマルセル・デュシャンの「レディ・メイド」というのはまさにそういうもので、芸術なんていうのは誰かの暗い脳髓が考え出して表出するものではなく、そこにあるものを持ってくればいいというような極端な、これも一種「明るい部屋」原理主義的なところですが、それが大きく20世紀の音楽やアートの特徴になっています。バウハウスもそうです。さきほどの重源の話で、直線ということを浅田さんが話していましたが、僕はすぐバウハウスのことを考えました。ところが非常にワイマール文化的なバウハウスが、意に反して全体主義を準備してしまったというところがある。僕らの共通の友達のカールステン・ニコライの出身地のケムニッツというところは…。

**浅田：**東ドイツ時代はカール＝マルクス＝シュタットと言ったんですね。

**坂本：**そうです。英語だとカール＝マルクス＝シティーですね。いまだにカール・マルクスの8メートルの巨大な頭部が市の真ん中にドンと鎮座しているところです。ああいう旧東側の都市に行くと、バウハウスほど情緒はないというところとちょっと矛盾しているようですが、非常にバウハウスのんです。要するに、戦後の社会主義建築というのはバウハウスです。そのバウハウスの元になっているものは、何と桂離宮まで来ちゃうので、そういうふうにつながっていくところがある。だから、ブルーノ・タウトとかが桂離宮に何を見て、どう伝えて、それをグロピウスがどう抽出して、それが全体主義を通過して、戦後になると共産主義になって、それをどのように彼らが利用したかというのが町として残っているの、非常に面白い場所だなと思うんです。そういう流れをいま重源の話で感じました。

**浅田：**タウトが日本に来る前に設計していた集合住宅（ジードルンク）は多様性があるカラフルだけれど、バウハウスでも後期のハンネス・マイヤーやルートヴィヒ・ヒルベルザイマーになると非人間的なまでに直線的なデザインの集合住宅なんかが多くなる。それは社会主義・共産主義と親和性が高いと同時に、（現実にはアルベルト・シュペーアの新古典主義・擬古典主義を選んだナチスが弾圧したにもかかわらず）ナチズムが採用してもおかしくないものだったとも言えるでしょう。

それに対して、坂本さんの言われたサティやデュシャンは、バウハウスの機能主義に対し、無用のオブジェにこだわる姿勢が基本にあって、一筋縄ではいかない。ちなみに、ルネ・クレールの『幕間』という映画ではデュシャンとフランシス・ピカビアがチェスをして…。

**坂本：**サティとマン・レイが大砲のところで跳んだりしているという…。

**浅田：**彼らは同じ時と場所を共有していたわけですね。そして戦後になると、ジョン・ケージが間接的にはサティ、直接的にはアメリカに亡命したデュシャンから、決定的な影響を受けることになる。ちなみに、デュシャンも光学装置にこだわった人で、『大ガラス』のような作品があり、図形を回転させて見る『ロトレリーフ』のような作品があり…。

**坂本：**『階段を降りる裸体 No.2』もあって…。

**浅田：**だから、坂本さんの補助線に沿って言うと、この展覧会からデュシャン的な問題を読み取ることもできなくはないでしょう。しかし、高谷さんと僕が来られない場合に備えて、坂本さんがたくさんメモを用意していたこともあり、われわれがしゃべりすぎてしまったので、このあたりで高谷さんに…。

**坂本：**そうですね。すっかり忘れていました(笑)。

**高谷：**そんな急に(笑)。話を聞いていて、僕がこの展覧会で考えていたのは、さっき言った「明るい部屋」というもの、開けっぴろげのアートとはどういうものなのだろう、自分の内面を吐き出すのではなく、何かをオープンにしていくということはどういうことなのだろう、というようなことを考えていました。

あと、僕がバルトのあの『明るい部屋』を読んだときに感じた大きなことは、写真というものを開けっぴろげの状態にした場合に、やはりメディア・アートの元というか、スタート地点だな、と。そこに据えて考えてみた方がいいんじゃないかなと思ったんですね。というのも、映画とか、そういうストーリーのあるものがメディア・アートの根底という説もよく言われていて。でも、結局、コンテンツとか、ストーリーやコンセプトとか、言葉で説明できることがアートの根本にあるのではなく、写真のような、そこにそのものがあって、それ以上でも以下でもないものがアートなんだというところから、メディア・アートというものを考え直す。そういうことを考えて、僕がやって来たことをまとめてみたらこうなりましたという感じなんですね。

## 《Toposcan》——ナラティヴ／時間

**高谷：**ただ、写真作品や、さっきのプリズムの作品では、そういうことでパッと分かるのですが、最後の『frost frames』と、一番奥のモニターが8つ並んでいる作品『Toposcan』はちょっと違って、その展開形になっています。例えば、僕たち

はビデオとか、そういうものを使って作品を作っていて、そのときに作品の質というものが規定されてくるわけです。写真のときも印画紙というものに写真作品の質感が規定されてくる。モニターになったら今度はモニター。液晶モニターだったら液晶の表面の質感が作品の質感になるのに、結構みんな無造作にプロジェクターや液晶画面を作品の中に組み込んでいくのがどうも気になっていました。

今回使っているモニターはプラズマ・ディスプレイで、このあいだパナソニックが生産をやめてしまったんですが、あれじゃないとできない理由というのがあって、8画面並べたときに、液晶の場合、横から見ると、色が紫や緑とか、どちらかに偏光していくんですね。そういう問題があった場合に、それは液晶の問題だから作品として仕方がないのかという話になってきちゃっているような気がするんです。そうじゃなくて、作品がベストな状態で表現できる機材にこだわる。斜めの角度から見ても偏光しないプラズマ・ディスプレイがあるのだから、そういうものを探して、もし、そういうものがないなら「こんなアート、やめてしまえばいいんじゃないか」と。そういうのをどんどん駄目出ししていかないといけないと思うんですね。アーティストが使ってみて、「あ、これは駄目だ」って、どんどんやっていかないといけないはずが、そうではなく、物に使われてしまっているのがメディア・アートみたいなのところがある。そういうことも考えて、あの作品ができています。もちろん、なぜ8画面かとか、横に長いかっていうのにも全部理由はありますが、そんなことは見てもらったら一目瞭然で、単にパンニングして撮影した映像の最初の1フレームを無限に引き伸ばして絵にして、動画がずっとパンニングして行って、一番最後のフレームが積み重なっていく。だから微分しているような、スピードが映り込んでいるような感じ——その瞬間、瞬間ではそうなんだけど、出来上がったものは単なるパノラマみたいに見える。でも、そこには普通のパノラマ写真とは違う何か映り込んでいる。そんなふうに、その手法とメディアというか、使っているものが使用に堪えるかどうかという実験をしながらものを作っているというところがあります。

**浅田：**今言われたことの前半でいうと、メディア・アートの二つの原型としてリュミエール型とメリエス型があると思うんですね。リュミエールというのはまさに即物的（ザッハリッヒ）で、『列車の到着』や『工場の出口』のように、ただそれだけを写したものが映画の基本になる。他方、メリエスは特殊撮影を駆使してファンタスティックな物語を語ろうとする——ロケットがボーンと月の面に突き刺さるとか。むろんメリエスにも面白いところはあって、最近でもマーティン・スコセッシが『ヒューゴの不思議な発明』でメリエスの孫の世代の夢と冒険を3D映画にしたりして、3D映画という仕掛けにふさわしい題材をうまく選んでいると思います。ただ、高谷さ



んは明らかにリュミエール型でしょう。物語以前にとにかく何か写ってしまっている、そういう物語以前の驚きこそが、写真や映画の、そしてメディア・アート一般の根底にあるはずだ、と。それが映画として洗練され、トーキーになることで、リニアな時間の流れに沿った物語の方に同化されていった。ビデオ・アートといっても、そちらの方に引っ張られがちである。それに対し、《frost frames》や、いま話された《Toposcan》は、そもそも映画にせよビデオにせよ、1秒間に24フレームなり30フレームなりをパパパッと見せているだけなので、それによってできる一見連続した時間の流れをあらためて微分(差分)してみることによって、われわれが無批判に受け取っているリニアな物語の時間を解体し、別の時間を露呈させている、そこがすごくスリリングだと思うんです。

**坂本：**写真というのはどんなにシャッター速度が速くても、必ず何らかの時間を含んでいるわけです。理論的にどんどん速くしていけば、極限は量子的な時間あるいは光の速度となり、それを超えることはできません。そういうものを含んでいるわけですね。高谷さんのあのビデオ・インスタレーションの作品を見ると、その1枚の写真が持っている量子的な時間というものを、粒子的な時間と言ってもいいかもしれませんが、それを見せているというのか、微分しているというのと同じ意味ですけども、そういうふうに僕は感じて、面白いなと。さっきの映像の世紀ではないですが、まるであたかもそれが真実であるかのように虚構を見ているということ、また違う角度でさらしているという感じがしますね。

**浅田：**さきほどの《Toposcan》の話をもう少し分かりやすく説明してもらってもいいですか。種明かしというのは嫌だと思いますが。

**高谷：**種明かしというか、あの作品は本当に見てもらった通りなので、説明するのはすごく難しいのですが、パンニングして撮影した素材というのは、モニターで映すときにはモニターは止まっているので、その中で、例えば右から左なら、右から左にどんどん映像が動いていきますよね。それが右から左に動かないように、左から右にその画面を移動させていけば、そこに止まっているように見えるというだけです。その右側に動いている一番最初のフレームが無限に引き伸ばされて、そこで合成されて映像になって、1画面分動画として移動したとか、動いているあいだに最後のフレームがどんどん積み重なっていくような状態の映像です。それなので、撮影するときに1画面をどのようなスピードで動かしたら1ピクセルずつ動くかといったことを計算して撮影しています。あの映像素材は、去年、山口情報芸術センター(YCAM)の10周年記念で、坂本さんがアーティスティック・ディレクターに就任して様々なイベントが開催されたのですが、その中でイエーツの《鷹の井戸》を題材にした能楽コラボレーショ

ンの企画があり、イエーツ所縁のアイランドへ行って撮影したときに、同時に撮影してきた素材です。

**浅田：**1フレーム分の動画が、8つのモニターの上を、左から右へ、あるいは右から左へ滑っていく。いま左から右に動いているとすると、動画の右端のピクセル1列がそのまま一番右のモニターの右端まで水平に延長される（したがって水平な縞模様が見える）。一方、動画の左端のピクセル1列が一瞬一瞬モニター上に残っていくので、時間的变化を含んだ不思議なパノラマが形成されていく。言葉で説明のは難しいけれど、おおよそこんな感じですね。例えば印象派の画家たちが一瞬一瞬の印象を画面に定着しようとしていた（だから、モネなどは積み重ねなら積み重ねの刻々と変わる印象を複数のキャンヴァスに描いている）、それと似たことを現在のテクノロジーを駆使してやっているようで、美術史的に見ても画期的な試みだと思います。

## ■ コラボレーション——日本／水／庭

**司会：**ここでせっかくですので、ご用意いただいた坂本さんと高谷さんのコラボレーション作品の映像をご覧いただければと思います。

**浅田：**高谷さんが言ったように、去年、YCAMが開館10周年を迎えたので、坂本さんが記念祭のアーティスティック・ディレクターになり、自ら高谷さんとのコラボレーションでいくつかの作品を作られたわけです。

**坂本：**4つのインスタレーションと2つのパフォーマンスという、そんなディレクターはいないですよ。

**浅田：**いない、いない。頑張りすぎです。

**坂本：**頑張りすぎですよ、本当に。

**浅田：**最初に言った通り、東京のような田舎にいと分らないと思いますが、YCAMでは世界的に見ても先端的な実験がされており、明後日には今日と同じメンバーでトークもやりますので、今日、面白いと思った方はいらしてください。

**坂本：**これは《フォレスト・シンフォニー》です。何年前にNHK Eテレでやったものですが、それとはずいぶん形が異なっています。簡単に言うと、樹木は生きていますから、僕たちと同じように生き物としての微かな電気が流れていて、それを24時間、何週間、何か月間もデータにして送って、それを音に変えているということです。

**浅田：**樹木の電位変化のグラフを加速して音に変え、いわば樹木の歌にしているんですね。

**坂本：**1日を4時間でやっています。当初はリアルタイムでやろうとしていたのですが、そうするとYCAMが開いている時間が昼しかなくて、日本の木だったら昼のデータしか聞けない。あえて4時間でやると、半日が2時間ということで、ぼーっと聞いていれば1日の変化が何となく分かるかな、と。これ

はグラフとその生データの数値を、高谷さんがヴィジュアライズしてくれたものです。今回、YCAM でやっているのは14カ所24本の異なる木からのデータを扱っています。ちなみに今年(2014年)の7月から9月まで札幌国際芸術祭というのがありまして、そちらでもディレクターをやっているのですが、この《フォレスト・シンフォニー》も、イサム・ノグチの遺作のようになった札幌のモエレ沼公園に設置する予定です。異なる木のデータを使い、札幌ヴァージョンとしてやります。

**浅田：**この《フォレスト・シンフォニー》の下の空間で、オープニングのときに坂本さんがコンピュータと鍵盤ハーモニカで演奏しましたが、それが素晴らしく、笙もいいのではないかとかいう話になって、明後日は笙の宮田まゆみさんをお招きし、ジョン・ケージの作品なども演奏されます。

**坂本：**宮田さんは、僕がよくコラボレーションをしている東野珠実さんの先生のような方で、ジョン・ケージとも直接付き合いがあり、その作品の初演もされているすごい方ですが、その方に作品の下で笙を吹いて年の初めの言祝ぎをしてもらうというコンセプトです。それを明後日やります。

**浅田：**よく仕事をしていますよね。

**坂本：**そうですね。次が今回、高谷さんと一緒に作った新作の《water state 1》というインスタレーションです。高谷さんも自分もと言っていいのか、この数年とても水に興味があり、水を使った作品を作りたいということでこうなりました。水というのは、皆様もお分かりのように、いろいろな形を取りますよね。霧になったり、雲になったり、氷になったり、雪になったりするのです。いろいろな水のシリーズが考えられるのではということで、今回、《water state 1》というタイトルになっています。そのシリーズができるかどうかは本当に高谷さん次第なので、よろしくお願いします。

**高谷：**はい。

**坂本：**今回は石を使っているのですが。

**浅田：**石に囲まれた中に2メートル角の水盤を置いて…。

**高谷：**その上に注射針みたいなノズルを362個設置し、それをコンピュータで制御しています。

**坂本：**一滴、一滴落とすと。

**高谷：**数学的なこともベースにしているのですが、本当に雨のような感じですね。いかにも自然な感じで。

**坂本：**実はランダムにやっているわけではなく、数学的な部分と実際の地球の天気図を使ってもいるのですが、見ていると普通の雨のようにランダムに見えます。逆に言うと、雨が実はランダムではないのかもしれませんが、そういうふうに見えます。それで滴が落ちる瞬間に音が連動して変化するようになっています。

**浅田：**音楽と同期して、水滴が水面に楽譜のようなきれいなパターンを描いたかと思えば、水盤の下のヴァイブレーターも加

わって海を上空から眺めたときのような複雑なパターンを描きもする。見飽きることはありませんね。

高谷：ずっとお庭みたいなものに二人で興味をもっていろいろやっているの…。

坂本：そうですね。これは石に座っちゃう方もいて(笑)。展示の一部なので、ベンチではないのですが。

浅田：数年前から坂本さんと高谷さんと京都の古いお寺で小規模の実験的なライブをやろうということになり、法然院や大徳寺でやってきているんですね。それで大徳寺の真珠庵にロケーション・ハンティングに行ったことがあります(結果的にここではライブをやりませんでした)。そこで庭玉軒という茶室に入ったときに驟雨が降ってきて、その茶室の中で聞いた雨の音というのが忘れられない…。

坂本：原点ですよ。本当に理屈では説明のつかない直感なのですが、小さな3、4人しか入れないような茶室が、銀河系の中心のような、いわばブラックホールのような感覚に襲われたんですよ。それが始まりかな。水と空間と宇宙みたいな。

浅田：あるいはスペースタイムとしての間まですね。

坂本：これは2007年に同じくYCAMで高谷さんと作った《LIFE - fluid, invisible, inaudible...》というインスタレーションです。大徳寺の茶室で受けた衝撃がとて強く、やはり庭というコンセプトがかなり強く残っています。

高谷：2007年の作品ですが、今回、7年ぶりで、基本的な構造はそのままに、内容を一部変更して、新しいヴァージョンとして展示しています。

浅田：1999年に坂本さんが《LIFE》<sup>❖3</sup>という大きなオペラを作られたときに、コンセプト・デザイナー役だった僕が紹介したのかな、高谷さんがその映像を担当したというのが、コラボレーションの始まりですよ。

高谷・坂本：そうです。

浅田：そのオペラは大傑作で、あらためて評価されるべきだと思うけれど、坂本さんはリニアな時間軸に沿って上演される作品だった《LIFE》を自らズタズタに切って、どこからでもアクセスできるマトリックスとして再構成した。それを高谷さんは、観客の頭上に吊られた3×3の水槽に超音波で霧を発生させ、霧の上に天井から映像を投影して、水槽の横のスピーカーから響く音響と合わせるというインスタレーションの形に仕立て上げたわけですよ。舞台上でリニアに進行していくオペラを見せられるのではなく、庭を自由に回遊しながら、ふと空を見上げて天気の変化を観察するように、オーディオ・ヴィジュアルな情報が降ってくるのを受け止めるという感じですよ。そのインスタレーション版《LIFE》が2007年にできて、今回7年ぶりにヴァージョン・アップされた。

坂本：そういうことですよ。それが3月2日まで展示されています。他に《フォレスト・シンフォニー》と《water state 1》もやっているの、インスタレーションが3種類なんです。

❖3 《LIFE a ryuichi sakamoto opera 1999》。坂本龍一初のオペラ公演で、構想・作曲・指揮を坂本自身が行っている。監修に浅田彰、高谷史郎は映像で参加。

浅田：盛り沢山ですよ。

坂本：これが《LIFE-WELL》というインスタレーションですね。これは YCAM の外にある野田神社という神社の境内の枯池を使ったインスタレーションで、霧と音と光、太陽を融合したものです。

高谷：中谷芙二子さんというアーティストが、人工的に霧を発生させ、それを彫刻として扱う作品を作られているのですが、僕は今までもいくつか中谷さんとコラボレーションをしています。2010年に YCAM でコラボレーションをした経緯もあり、技術的なノウハウや機材もあるので、今回、中谷さんをお願いして、野田神社でのインスタレーションのために霧の機材を使わせてもらいました。最初のプランでは、野田神社に能舞台があつて…。

坂本：境内に今でも使われている能舞台があるのですが、そこを使って能をやろうと言っていたのが、発展なのか退化なのか分かりませんが、このインスタレーションになってしまいました。

浅田：発展でしょう。この長方形の枯池がイエーツに出てくる井戸のようなんですね。真ん中の橋の下の装置から出てくる霧が変幻自在に動き、カメラでとらえたその動きに合わせて変化する音響が周囲のスピーカーから流れる。

坂本：2台のカメラで霧の状態をリアルタイムにセンシングして、それが音の変化を促すというインスタレーションです。イエーツの枯井戸から取って、《LIFE-WELL》。「WELL」は井戸や湧き水というような意味ですが、そういうふうの名前を付けました。ここに実際行った方は分かると思うのですが、非常にタルコフスキー的な空間で、僕たちも何年前、最初に見に行ったときに一遍でこの池に惚れてしまって、ここでやろうということになりました。

浅田：さらに、太陽を追尾する鏡があつて、それが霧の中に光線を走らせる…。ちなみに、さきほどの話で言うと、中谷芙二子さんは雪の結晶の研究で有名な中谷宇吉郎さんの次女で、雪の科学者の娘が霧のアーティストになったという美しすぎる話ですが、そのきっかけは1970年の大阪万博でした。60年代にアーティストのロバート・ラウシェンバーグやエンジニアのビリー・クルーヴァーらによって結成された「Experiments in Art and Technology (アートとテクノロジーの実験)」、略して「E.A.T.」というグループが、大阪万博でペプシ館を任されたんですね。大阪万博というと、丹下健三の大屋根と岡本太郎の太陽の塔の話ばかりが有名になってしまったけれど、他にも面白いことは一杯あつて…。

坂本：シュトックハウゼンやクセナキスとかね。あの頃の前衛作曲家がほとんどみんな集まつて…。

浅田：ドイツ館がシュトックハウゼン。鉄鋼館ではクセナキスや武満徹、高橋悠治がマルチスピーカー・システムを使った作品を作っていた。



坂本：そうです。僕、18歳のときに見に行きましたよ。

浅田：それが最近では、愛知万博のテーマ館は藤井フミヤとか、そういうふうになっちゃったわけです。

坂本：何も言えません、私は。ノーコメントです（笑）。

浅田：「クール・ジャパン」と称する暑苦しいシロモノを筆頭に、文化の幼稚化が進む一方ですが、その話は別として、大阪万博のペプシ館で「E.A.T.」の一員として中谷さんが霧でパヴィリオンを包んでみせたんですね。他にも、ジョン・ケージのピアニストとして有名だったデイヴィッド・テュードアが音響の実験をやるとか、多種多様な企画がありましたが、あまりに野心的だったので、当時は十分には実現できなかった。そのときにできなかったことをいくつかYCAMであらためてやってみたというのが、中谷さんと高谷さんの「クラウド・フォレスト」展（2010年）で、その延長上で今回の作品ができたわけです。

ちなみに、京都のお寺や山口の神社とか、そういう話をしていると日本回帰のように見えるかもしれませんが、例えばジョン・ケージを通して禅寺の庭を再発見しているのということとは強調しておきたいですね。あるいは、フェノロサやイエーツを通して能を再発見していると。

高谷：これがその《鷹姫》の一部です。

浅田：《LIFE - fluid, invisible, inaudible...》の3×3の水槽の下で舞う形ですね。

坂本：これは野田神社の《LIFE-WELL》と関係しているのですが、もともとアーネスト・フェノロサとエズラ・パウンドを通じて、アイルランドのイエーツが日本の能に影響を受けて、戯曲をいくつか書いています。極東から極西に影響したわけで、それ自体とてもすごいことだと思います。その戯曲の一つが《鷹の井戸》で、それが戦後になって日本の能楽研究者の手によって新作能として作品化された。それが《鷹姫》です。だから《鷹の井戸》と《鷹姫》は兄弟のような関係なんです。《鷹姫》は何度も上演されていて、能をお好きな方ならよくご存じでしょう。その《鷹姫》をYCAMで単に上演するのではなく、元になったイエーツの《鷹の井戸》と《鷹姫》を換骨奪胎するような形で、いわばどこまでが《鷹の井戸》でどこからが《鷹姫》なのか分からないようなことをやろうと考え、野村萬齋さんにそのアイデアをぶつけ、彼に手伝ってもらって今回実現しました。萬齋さんもディレクターであると同時にパフォーマーとしても出ていて、現代の衣装の萬齋さんと古典的な能装束の能役者が一緒に舞っているという、これは萬齋さんにとっても初めての試みだったそうですが、とても面白いものになったと思います。

浅田：黒いシャツとパンツの野村萬齋さんがイエーツの《鷹の井戸》を朗読する一方、能役者は《鷹姫》を舞っている。それらを同じ次元でインターアクトさせるという、スリリングな試みでした。音響面でも、坂本さんがピアノの内部奏法で囃



子方に参加したりする。

**坂本：**音のほうもいわば能の普通のお囃子に僕がピアノで切り込むという…。4対1でちょっと分が悪かったのですが。

**浅田：**向こうも相当苦勞していたと思いますよ（笑）。

**坂本：**そうですかね。少数ながら見た方はもしかしたら感じてくれたかもしれませんが、舞っている頭上にさきほど言った9つの水槽のインスタレーションがあるわけです。その下の能舞台が、板を張っているわけではなく、光で能舞台を作っているんですね。ワイヤーでフレームをつくり、それに光を当てて能舞台を示している。まるで光の能舞台を空中に吊っているかのようです。上にある9つの水槽とこの能舞台が相似形になっていて、最後にすべてが止まったとき、そのことがくっきり見えます。そして、能舞台の真ん中に正方形の真っ黒い穴ができる。それは枯れた井戸、言ってみれば死を表しているわけですが、それがまるでブラックホールのように、まるで宇宙のどこかに吊られたかのような空間を表していて、とても象徴的で面白かったです。

**浅田：**さっきケージを通して日本を再発見すると言ったけれど、そもそも近代において日本というのはアーネスト・フェノロサと岡倉天心によって再発見されたというか、作り直されたとさえ言ってもいいぐらいなんですね。フェノロサはお雇い外国人教師として東京大学で哲学を教えますが、高給だけとって帰国すればいいというのではなく、自分で絵も習い、能も習う、仏教に帰依するというように、徹底的に日本というものを理解しようとした。最初に日本の古美術をリストアップし、美術史にまとめたのも、フェノロサとアシスタント役の天心でしょう。「日本回帰」と言うけれど、少なくとも近代以降、「日本」というのはそもそもフェノロサと天心が作ったものなんですよ。しかも、そこでフェノロサの発見した漢字なり能なりといったものが、モダニズム文学の中樞にいたパウンドに直接伝わり、そこからイェーツにもリレーされていく…。

**坂本：**言ってみれば日本美術というものを創出した人ですよ。それは西洋美術が来たからなんですよ。西洋美術が江戸末期に来たから、明治維新になったときにどうしても日本美術が必要だ、と。でも、それは日本人がやったわけではなくて、外から来た外国人が外の目でやった。実はその矛盾というのが、いまだに日本の美術界には顕在化している。僕は美術界の人間ではないけれど、このYCAMの記念祭に関わったり、札幌国際芸術祭に関わったりしているので、いまだに明治以来のこの矛盾が続いているというのがはっきり分かるんですね。そこもとても面白いことだと思います。

**浅田：**とにかく、桂離宮が実はモダニズム建築に通ずるというタウトの話じゃないけれど、能というのも考えてみたらものすごくモダンに見えるわけですよ。まさしくミニマリズムで、無駄なものは何もない。能舞台では後ろの鏡板に松の絵が描いてあったりするけれど、高谷さんは今回そこに琵琶湖畔の

映像とさっき言ったアイルランドのイエーツの故郷の湖の映像をプロジェクトしてみせた。

**坂本：**動画ですね、写真に見えるけど。

**浅田：**そう、ビデオで鏡板の松に代えたわけですね。しかし、能舞台というのはそもそもほとんど何もない空間でしょう。そこにバンドとコーラスとして囃子方と地謡が出てくるわけですが、バンドのメンバーは自分で楽器や床几まで持ってきて、最後は全部持って退場していく。もちろん役者は華麗な装束で出てくるけれど、あの装束はきれいに折り畳めるので自分で持ち運べるし、一応、後見が後ろにいて装束を直したりはするけれど、後見はただの裏方ではなく、万一、役者が倒れたときはすぐ代役ができる役者なんですね。ほぼそれですべてで、本来、裏方は必要としない。さっきの高谷さんの言い方で言うと、裏に隠されたものがなく、すべてが露呈された、その意味ではモダンな演劇形式なんです。モダニストたちが能を面白がったのは当然なんですね。

**坂本：**ケージもブーレーズも大好きだった。とても分かりやすいですね。

**浅田：**そういう意味では、日本文化というのは、そもそもフェノロサによって作り直された、しかもそれはモダニズムとほぼ軌を一にするものだったという見方もできるでしょう。

**坂本：**日本に大使として滞在していたポール・クローデルが能について書いているエッセーがあるのですが、すごいですよ、その理解度たるや。あれで僕なんか教えられたという感じですけどね。

**浅田：**ついでに言うと、クローデル研究者である渡邊守章さんのフランス語と日本語によるマラルメの朗読を、坂本さんの音響と高谷さんの映像、さらにはダンサーも加えて彩るという《マラルメ・プロジェクト》というのを、2011年から2013年にかけて京都造形芸術大学でやりました。

**坂本：**あれを3年間続けてやったのが、僕らにはとても訓練になっていて。

**浅田：**マラルメの《半獣神（牧神）の午後》は、ドビュッシーがそれに付けた前奏曲で有名ですが、詩そのものはほとんど誰も読んでいないわけです。それをフランス語と日本語の朗読で何度も聞いただけでもよかった。マラルメは純粋な詩を志向したと言われるけれど、マラルメの異端の弟子とも言えるクローデルの劇から出発した渡邊さんは、マラルメの詩の中に潜在している劇的なものに注目してきたわけで、それを実際に舞台化できたのは意義深いことだったと思います。

**坂本：**最後は、《イジチュール》まで来ましたからね。

**浅田：**極度に思弁的と言われる《イジチュール》まで舞台化してしまっただけだから。そこでも、台本のリプレゼンテーション（上演）というよりは、朗読される言語がそのまま音響や映像やダンスを派生させてパフォーマンスになるという形にこだわったわけですね。そういう実験を3年間やったということ

があって…。

**坂本**：あれがあったので、今の YCAM の能ができたと思いますよ。

**浅田**：その延長上で宣伝しておく、京都造形芸術大学で3月末に渡邊守章さんの演出と高谷さんの装置・映像で世阿弥の《葵上（あおいのうえ）》とクロードルの《二重の影》（大作《緋子の靴》の一部で、ブーレーズの《二重の影の対話》の発想源でもある）が上演されます。多分まだ何もできていないんでしょうが…。

**高谷**：そんなことはないですよ（笑）。

**浅田**：しかし3カ月後には驚くべき舞台が見られるはずですよ。何度も言うように、東京のような田舎にいると分からないのでしょうけれど、日本でもこうして世界的に見て最先端と断言していい試みがいろいろなところでなされているんですよ。そういうわけで、今日に続き、まずは明後日に YCAM にお運びいただきたいと思います。

あと10分ぐらいになっているのですが、最後に高谷さんにひとことお願いしましょう。われわれがしゃべりすぎたんですよ。

**坂本**：そうですね。

**浅田**：すみません。

**高谷**：そんなふうに振られても難しいのですが（笑）。今、映像で見てもらった能や神社のお庭を使ったインスタレーション、それに《マラルメ・プロジェクト》とか、いろいろな方とのコラボレーションをする中で、まだまだ勉強しているところが多く、様々なことを吸収させてもらっています。例えば能の話でも、お二人でききほどのような話を延々されている中で、片耳で聞きかじりながら何とか追いついていって作っているという感じです。そんなことをしながら、去年もいくつかの作品ができて、去年の終わりにここで自分の仕事としてまとめていく中で、そういうものを取り込みつつまとめていけたというのは、僕にとってはすごくよかったです。

展覧会自体は、今まで言っていたような感じで実験的なところもすごくあるので、本当に皆さんに見てもらいたいです。実験的というのは、別に実験的でいい加減なものを出しているという意味ではなく、いろいろなトライをしているところがあるので、じっくり見てもらい、何か意見を聞かせていただければ、またそういうものを考えながらものを作っていけたらなと思っています。

**坂本**：僕も文句は言いつつ、でも、3つも4つもインスタレーションをやっている。YCAM という場所とあのスタッフがいなかったら、そして、もちろん高谷さんがいなかったらできなかったことです。インスタレーションというのはミュージシャンの片手間でやっているのではなくて…。

**浅田**：実は本気？

**坂本**：実は結構本気で…。

**高谷**：見てもらったら分かりますよね。そんな片手間でやっているような作品じゃないですよ。

坂本：でも高谷さんがいないとできないので、本当に体だけは大事にしてくださいね（笑）。

浅田：さきほど柄谷さんのエッセーとちょっと違う角度のことも言いましたが、柄谷さんが言っていることでものすごく正しいのは、高谷さんが本当にナルシズムのない作家だということです。自己表現の神話は古いと言われつつ、いまだに自己にこだわっている人ばかりでしょう。ネットを見たら分かりますよ。自分の宣伝に躍起になり、ちょっと批判されたらすぐ傷ついてヒステリーを起こす。坂本さんの言われたように、顔がいいとナルシズムに陥らずに済むとか、そんな身も蓋もない話ではなくて、やっぱり高谷さんがダムタイプというグループの中で、ゼロからディスカッションとコラボレーションを通じて作品を作っていく経験を重ねてきたことが大きいんじゃないかと思いますね。近代の自己表現の神話から解放されたアートのあり方の一つのモデルなんじゃないか、と。

坂本：最初の方で19世紀と20世紀の話をして、ザッハリッヒカイト（即物性）とか、暗いところから明るいところへ、みたいな話をしましたよね。20世紀は言ってみれば、そういう「デュシャン的」な構図でずっと来たと思いますが、音楽やアートでも、だんだんとそれがもうエネルギーが尽きてきて、違うところに向かっている感覚がともしているんですね。まだ名付けられていないものですが、何となく自然というファクターが大きい。広い意味で言えば、環境主義ということになるのかもしれないし、別の言葉で言えば、地球意識ということになるのかもしれない——そう言うと、ちょっとニューエイジ的な感じになりすぎて嫌ですが。やっぱり、自然ということかな。だから、水や霧というのがとても大事になってくるような気がしています。

浅田 この展覧会で言うと、《Toposcan》はまさに自然を映している。けれど、それは人間が主観的に知覚する自然のイメージではなく、さきほど言ったように機械が見た自然なんですね。それがしかしかくも美しいというところが21世紀的かな、と。それは、写真装置をくぐり、デュシャンをくぐり、今新しい一歩をアートが踏み出そうとしている、そういうモーメントなんじゃないかと思います。

坂本：僕個人にとっても、インスタレーションという形がどんどんとても大事なものになってきている。片方では、いつまでか分かりませんが、普通のCDとか、そういうものも作るのかもしれませんが、音楽の形も日々変わっていくわけです。なので、水のシリーズは今後も高谷さんと一緒に考えようとしていますし、他にまた二つ違うアイデアもできていたりするので…。

浅田：YCAM や札幌国際芸術祭も含め、「乞うご期待」ということですね。

坂本：そうですね。

## 質疑応答

浅田：ではご質問を。

司会：予定の時間は17時半までなのですが、時間を延長し、会場からぜひご質問を受けたいと思いますので、ご質問のある方は挙手をお願いします。

質問1：どうもありがとうございます。今日のお話は「明るい部屋」と「暗い部屋」の二項対立から始まりましたが、その往復というか、ダイナミズムというか、そういうものを考えているのではないかと。というのは、アクチュアリティみたいなことを考えたときに、ソーシャル・メディアでも、暗くアンダーグラウンドに隠れていたものが、あるとき急に表に出て、革命みたいなものになります。そういうダイナミズムみたいなものを、時間の流れと兼ね合わせて考えていらっしゃるのかなと。そのことについてお聞かせください。

高谷：それはこの展示を見られての質問ということですね。どうでしょうね。

浅田：アンダーグラウンドは駄目じゃないの。大体がロマン主義なんだよ。レーニンの言う極左小児病というやつで、引きこもりのガキどもが実はブルジョワの両親に養ってもらいながら「俺が一番ラディカルだ」と言って跳ね上がるという…。

坂本：それはまさにゴダールの『中国女』ですね。

浅田：自分もそうでありながら、それを批評してみせるというのが、ゴダールのゴダールたる所以で、アングラのままいくと足立正生になっちゃうんですよ。宮台真司のような人がそういうものを好むのは分かりますが、それに付き合う必要はないでしょう。

で、ソーシャル・メディアがそういう暗い密室のロマン主義を社会へと開くことができればいいし、その可能性は否定できないと思うけれど、少なくとも現状を見る限りでは、開かれたソサエティというより、同じ価値やテイストを共有する閉じたコミュニティが無数に並立する状況になっているような気がします。

司会：よろしいでしょうか…（笑）。

浅田：質問を弾圧して勝手にしゃべってしまうというのは悪しきスターリン主義で自己批判しますけれども…。

司会：次のご質問はいかがでしょうか。

坂本：浅田さんは最高なパフォーマーですから。

高谷：そうですね。

高谷：オペラ《LIFE》のときも浅田さんが入ってきてミーティングしたら、一晩で大体の骨格が…。

坂本：できましたよ。

高谷：できましたね。

浅田：できましたけれど、坂本さんも最後は独裁者なので、僕たちが最後は救済のテーマであまり盛り上げず、ツェランの詩で「Licht war. Rettung. (光があった、救い)」とだけ書いてある、

ああいう感じでパッと終わるのがいいんじゃないか、とか言っていたら、いや、それは駄目だ、全体の時間軸を考えたら尻切れトンボみたいに終わるわけにはいかないと言って、結局、最後は10分ぐらいかかる壮大なクライマックスになった…。

坂本：最後は巨大な光で終わるんだよね。

浅田：そう。やっぱりスターリン主義的なところがあるんですね、私たちには。

坂本：私たちおたがいに。

司会：次の質問の方、いかがでしょうか。

質問2：すみません、さきほどのお話の中で挙げた《マラルメ・プロジェクト》についてうかがいたいです。

浅田：マラルメの詩を渡邊守章さんが日本語に訳し、フランス語と日本語で朗読した。それは録音とライブがあり、それに音響と映像、さらに発展形ではダンサーによるパフォーマンス等も加えて立体的なパフォーマンスにしていくというものでした。

質問2：その公演はCDとかにはなっていないのでしょうか？

浅田：なっていません。

坂本：3年間連続で3回、京都造形芸術大学の春秋座という劇場でやったんですね。

質問2：マラルメにも大変興味があるのですが、とても理解に及ばないので、そうしたものがあれば聞いてみたいと思ひまして。

坂本：どこを朗読しているのか、渡邊先生のフランス語の朗読についていくのが必死でした。

浅田：確かに映像記録をきちんとした形でまとめるべきだと思っていますし、《マラルメ・プロジェクト》も終わったわけではないので、何らかの形で続けていきたいと思っています——3月末に予定されている《葵の上》と《二重の影》も広い意味ではその延長線上にあるわけですが。

ついでに自己批判を続けると、東京のような田舎の連中には分かるまいとか言って、京都のお寺で100人ぐらいのシークレット・ライブをやるとか、あんなことばかりやっているのはやっぱりよくないね。

坂本：アングラだよ。自己批判しないと。

浅田：少なくとも、やっぱりちゃんとした記録を公開しないといけない。

坂本：明るくさらさないで。

浅田：その意味では、オペラ《LIFE》も本当はちゃんと編集した記録を出すべきでしょう。

坂本：やっぱりDVDにしたらいいですよね。

質問2：ぜひお願いします。

坂本：さっき見た9つの水槽による《LIFE - fluid, invisible, inaudible...》というインスタレーションは、本当はDVDを作るつもりでYCAMにこもったら、インスタレーションになっちゃったんですね。



浅田：これがアーティストの困ったところで、できちゃった作品を編集し直して完全な記録を作るより、新しいものを作りたい、と。それはしかし当然と言えば当然ですよ。

坂本：その方が面白い。

浅田：高谷さんと僕は、ピナ・バウシュやウィリアム・フォーサイスとずいぶん長い付き合いで、「とにかくちゃんとした映像記録を撮っておいてくれ」といつも言うんだけど、彼らは常に新しい舞台に挑戦しようとする。ビデオは撮ってあっても、編集している暇がない、と。

坂本：ダムタイプもそうですよ。ちゃんと撮っておいてください。

浅田：実際の舞台というのはプレゼンスが勝負なので、ビデオなんかは色あせたりプレゼンテーションにすぎない。それはその通りなんです。しかし、その結果、ヴェンダースのごとき田舎者がピナの死後に撮った3D映画を、ダサイと言うも愚かな眼鏡をかけて見るしかなくなる。いや、ドイツの田舎者であることを隠さないヴェンダースの率直さは僕は好きなんです。しかし、ピナのごとき洗練の極をとらえるのは、彼には無理です。

坂本：呆然としている方々もいますので…。

浅田：そういう意味で、お二人にはちゃんとした記録を作っておいていただきたいと思います。ついでに言うと、高谷さんはダムタイプの活動の傍ら、個人名でも《明るい部屋》と《CHROMA》というパフォーマンスを作ってきた。《明るい部屋》のビデオが展覧会場で上映されているんですね。

高谷：そうです。

浅田：しかし、はっきり言って、それでは舞台の素晴らしさはとても伝わらない。東京のような田舎でもぜひ再演されるべきでしょう。

坂本：ちなみに《CHROMA》は札幌国際芸術祭で公演されます。

浅田：《明るい部屋》は2012年の暮れに東京の新国立劇場でも上演されました。その年の夏に、新作の《CHROMA》が大津のびわ湖ホールで初演されたんですが、翌年マルセイユでも上演される予定だったので、当然ながらフランスからはパリのプロデューサーもマルセイユの劇場の担当者も大津に観に来ていた。ところが東京の新国立劇場の人が来ていないんですよ。<sup>❖4</sup>「首都の国立劇場に田舎のマイナーなアーティストを呼んでやるんだからありがたく思え」とでも思っているのか。そういうことが東京を田舎にしている。そういう意味で、山口でも札幌でも気軽に足を運んで、日本でも多少は新しいことをやっているんだなということに気づいていただければいいのではないかなと思い、あえて挑発的な言い方をしているわけです。

司会：東京が言われればなしですが、東京でしかできない今回の展覧会がまずあって…。

浅田：いや、そんなことないよ。大体ね…。

司会：でも、東京のような田舎でしかできない意図としては…。

❖4 2014年7月に札幌国際芸術祭で上演された《CHROMA》を観た新国立劇場のプロデューサーは舞台に感銘を受け、その場で《CHROMA》の東京公演を決定し、2016年5月に新国立劇場にて上演されることとなった。詳細は新国立劇場ウェブサイトを参照。  
[http://www.nntt.jac.go.jp/dance/performance/150109\\_006137.html](http://www.nntt.jac.go.jp/dance/performance/150109_006137.html)  
(最終アクセス 2015年1月20日)

浅田：言っておくけど、こんな惨憺たる展示空間しかない美術館って、今どき、ある？

司会：その反論は難しいのですが…。

浅田：本当なら、例えば…。

司会：全フロアでの展示とか、もちろんそれが理想だなと本当に思います。

浅田：そう。それにしても導線が駄目だからねえ。ここは一回つぶさないと駄目でしょう。

司会：浅田さんのアドバイスで建て直しなどを検討するなり、大規模な計画を考えなければその実現は難しいとは思いますが…。

浅田：いや、磯崎新から SANAA に至るまで、素晴らしい美術館を設計できる建築家は東京にもたくさんいますよ。

司会：でも逆に、さきほどのお話だと、美術館というスペースでは収まらないような活動を高谷さんがされていて、コラボレーションというのも、簡単にできないことだと思っています。それを今、いろいろと紹介していただきましたが、それが美術館という空間ではあふれてしまうというか、その一端の展示にすぎないということです。ただ、美術館は作品を保存することができ、そこだけはギャラリーや劇場ではできないところではあるので、そのよさも利用しつつ、皆さんに協力していただきたいです。

浅田：それはその通りですね。あと、今回の展覧会のカタログは面白い。「マスターワークス」と称して、写真史に残る偉大な写真の数々が、高谷さんの作品の写真と並んで出ている。大胆と言えば大胆です。

司会：それは高谷さんの作品が写真の歴史に接続しているということなんだと思いますが…。

浅田：それがとても面白い。ですから、施設等に対する不満は言っても仕方がないとして、キュレーターの田坂博子さんは大変いいお仕事をなさったと思います。もう一つ裏を言うと、僕はエッセーを頼まれたのに、田坂さんは急かすのが下手なんですよ。

司会：ここはあまり大きな声で流さないでほしいです…。

浅田：坂本さんのお父さん（坂本一亀）のような偉大な編集者は、いいタイミングでパッと電話をかけてきたりして、「あ、じゃあ書こう」というふうになるんですけど、タイミングが悪いときに E-mail が来て「実は私もまだ書いていません」とか書いてあったら、こっちも書く気がなくなるでしょう。ということで、今回は書かなかった——というのはもちろん悪い冗談で、すべては私の責任です。

司会：そんな暴露をしていただかなくても大丈夫です（笑）。

浅田：坂本さんと僕はそういう意味でも今日はがんばってしゃべろうと思い、結果としてしゃべりすぎてしまった。

司会：ありがとうございました。

浅田：本当は高谷さんにもっと話してもらったけれど、ま

あ、いろんな側面を理解するきっかけになればよかったのではないかと思います。

**坂本：**そうですね。

**司会：**まだ少しだけ時間がありますので、ご質問のある方は挙手をお願いしたいと思います。

**質問3：**私は写真しか知らず、メディア・アートとかにも疎くて、写真美術館で今回の展示を最初に見てから、もう10回以上も会場に足を運び、ダムタイプや坂本さんとのコラボレーションとか、いろいろ勉強してから来ましたが、意図がすごく分かりました。今回、展示されている作品がどういうことをやりたくてやっているのか分からなくて、今日聞きに来たのですが、それが分かってくれしかったです。以前、高谷さんが映像に限らず、いろいろなものの原点は写真にあると、どこかに書かれていたと思うのですが、それで今回、写真も展示していると展示解説には書いてあったような…。

**高谷：**どこに書いてあったのか分かりませんが、いろいろなものの原点が写真にあるというよりは、「僕が作品を作り始めた原点に写真というものがあった」ということで書いていたんじゃないかなと思います。

**質問3：**そのことについて簡単にうかがいたいのですが…。

**高谷：**それはものすごくシンプルで、僕は芸術大学で建築を勉強しようと思ってデザイン科に入りました。建築というか、環境デザインという学科に入ったんです。アーティストなんていうのは崇高な人しかできないと思っていたので、僕は建築やデザインのような、実用的にアートを使うようなところを勉強したいと思ったんですね。ところが入学してすぐにダムタイプと一緒に立ち上げてパフォーマンスを作り始め、その中で先輩たちにいろいろなものを紹介してもらいました。その中の一つに写真というものがあったんです。映像学科の先輩が、学校にハッセルブラッドの500C/Mがあったのを持ってきてパッと見せてくれたんですね。「これはものすごく格好いいよ」って。カメラが格好いいんじゃないかって、今までは一眼レフで覗き込むカメラしか見たことがなかったのに、ハッセルブラッドのファインダーを覗いたときに、その正方形のフォーカシング・スクリーンに映像が写っていて、それがえも言われぬほどきれいだったんですね。「あ、これはものすごく面白いな」と思ったところからずっとつながっていて、そのまま展示になっていると思ってもらってもいいぐらいだと思います。一眼レフのファインダーをのぞいて撮る写真というのは視覚の延長で、カメラを意識しないんです。だから、ハッセルブラッドの体験は衝撃的でした。

**浅田：**その意味では、カメラ・オブスクラの魅惑というのがあるって、それをしかしもう一回裸にして見てみようというのが、今回の展覧会だとも言えますね。ちなみに高谷さんの学んだ京都市立芸術大学には、アーネスト・サトウという写真家があった。ニューヨークで『LIFE』のカメラマンとして活躍していた

人です。その助手だったのが森村泰昌さんで、他にもいろいろな人を輩出していて、たぶん最後の弟子の世代に属するのが高谷さんだと思うんですよ。

**高谷：**アーネストさんがかなり強く言ったみたいで、暗室がとても充実していて、カメラや引き伸ばし機、水槽まで、すべてのすごい機材が揃っていました。それは本当にいい経験でした。夜通し写真を焼いていた覚えがあります。

**浅田：**アーネスト・サトウという人は正統派のモダニストで、「水平線はあくまで水平に」、「垂直線はあくまで垂直に」と。ところが、なぜかその門下から森村さんやダムタイプの中心だった古橋悌二さんのように、訳の分からないアーティストがいっぱい出てきた。しかし、それはむしろ彼がすぐれた教師だった証でしょう。ついでに言うと、森村さんは高谷さんとはまったく逆の芸風というか、古橋さんが「いけてるドラッグ・クイーン」だとすると、「いけてないドラッグ・クイーン」みたいな芸風でずっとやってきたのが、技術的に洗練されてくると、それはそれですごいと思うんですよ。

**坂本：**このあいだのベラスケス、素晴らしかったです。

**浅田：**ベラスケスの《ラス・メニーナス》や、プラド美術館でその周りに展示されている作品群のすべての登場人物になり代わり、こっちから、向こうから、またこっちからと、いろいろやってみたあげく…。

**坂本：**最後に人物が全部消えるという…。

**浅田：**そう、すべての絵から人物が消えた美術館の空っぽの展示室の写真が、森村さんの「明るい部屋」なのかもしれませんね。いずれにしても、アーネスト・サトウという写真家の門下から、たがいに全然違う、しかしそれぞれ非常に面白いアーティストたちが現れて、その流れが高谷さんまで来ているということは、写真美術館で語っておくべきことでした。いい質問をいただいたと思います。

**司会：**ありがとうございました。延長できる時間もなくなりましたので、名残惜しくありますが、今日はこれにておしまいにしたいと思います。ご登壇いただきました坂本龍一さん、浅田彰さん、高谷史郎さんに大きな拍手をお願いいたします。どうもありがとうございました。

編集協力：原瑠璃彦