FAPA Archives: Talk Session 001

日時　2014年9月5日(金)20:15 – 21:45

登壇者　横田大輔 × 川島崇志 × 赤石隆明 × 野崎歓(フランス文学者／東京大学文学部教授)× 後藤繁雄(編集者／京都造形芸術大学教授／G/P gallery ディレクター)

会場　HILLSIDE TERRACE Photo Fair 代官山蔦屋3号館2階音楽フロア

後藤：司会を務めます後藤繁雄です。よろしくお願いいたします。私の隣にいらっしゃるのがフランス文学者の野崎歓さんです。

野崎：こんにちは。

後藤：写真家の方が三名いらっしゃっています。こちらから、横田大輔さん、赤石隆明さん、川島崇志さんです。この面々で進めていきたいと思います。お手元に「漂流」と書いたフライヤーがあると思います。最初に少しご説明しますと、実は「漂流」というグループ展を東雲のTOLOT/heuristic SHINONOMEという場所にあるG/P＋g3/ギャラリーで、この三人に加えて、メディアアーティストの八木良太さんとで開催しています。「漂流」とはどんなものなのか、ということですが、タイプが全く違う三人の作家にグループ展をやってもらうことを2012年に一度やっておりまして、この展示は二年ぶりです。今回はテーマを設定しました。アーティストみなさんに、フランスの小説作家・ミシェル・ウエルベックの『地図と領土』という小説をベースに新作を作ってもらい衝突させる、という試みです。ここにいらっしゃる野崎さんが、日本でウエルベックの翻訳紹介をされた方です。

筑摩書房から出版された『地図と領土』は、あくまで小説なんですけれども、写真と絵画というテーマが様々に扱われていますし、アートマーケットというものが前提になっていて、非常に刺激的な内容です。物語の後半は2040年というが設定されており、SF的な背景、ある種パラレルな日常がテーマになっているし、いろいろなタイプの写真が登場するんです。

ウエルベックは写真家ではありませんし、評論家でもなく小説家ですが、時として小説家というのは評論家がたどり着けない、芸術家が現実においては未だに作っていないような作品を提示する力があるんです。例えばリチャード・パワーズという小説家もそうです。彼の作品で、『舞踏会へ向かう三人の農夫』という有名な小説がありまして、これは本のカバーにはアウグスト・ザンダーの写真を使用しています。一枚の写真から、架空の巨大なストーリーを作っていくというかたちで、写真に予言的な力があることを小説化しているものです。また、W・G・ゼーバルトという小説家がいます。彼は骨董市で見つけた他人のアルバムからストーリーを作っていまして、小説のなかにファウンド・フォトがたくさん出てくるというスタイルを一貫してやっています。そういうような作家がいるんですね。ですから、小説家が、いわゆる写真評論や学術的文章を超えて、「来たるべき写真」というものを予言してしまうことがありまして、そういった事例としてウエルベックの小説があると私は考えます。そして、それをもとにキュレーションを行う、ということが面白いと思うわけです。精密な設計図を作って言いたいことを体現するタイプのキュレーターもいますが、私はとりあえず四人の作家には小説を読んでもらい、自分なりに解釈して作品を作ってそれを衝突させることをディレクションとして考えました。つまり、展覧会というものも、ひとつの事件であると思っています。ウエルベックを補助線にしながら、そこで語られている来たるべき写真の兆候というものに、若い作家がインスパイアされて、どういうものが出来上がってくるか。ですから野崎さんや出展作家とミーティングをして仕上げるということは一切やっておりません。野崎さんと作家は、今日初めて会っています。野崎さんも作家の作品を初めて見ているんです。このほうがキュレーションとしては刺激的だし、ものを作っていくことにおいては、良いことなのではないかという考えが私にありまして、こんな乱暴な企画になっているということを理解していただけたらと思います(笑)。

「漂流」展示風景　Image courtesy G/P＋g3/ギャラリー

みなさんにウエルベックの本『地図と領土』を回しておきます。ドキュメントみたいないわゆるストレートフォトではなくて、ちょっとコンセプチュアルな、頭脳プレーの入った写真、いわゆるコンテンポラリーアートの写真、そのヒントがこの本に詰まっているので、そういう写真を志向されるような方には是非読んでいただけたらと思います。

最初にウエルベックの『地図と領土』について野崎さんに話していただけたらと思います。野崎さんは、ジャン＝フィリップ・トゥーサンとかエルヴェ・ギベールとか、いわゆるフランス系の、写真と関わり合いがある方の翻訳も今まで多くて、結構写真について書いてらっしゃいますよね。

野崎：三人の写真家の方々の新作、今までの展示などを見ておりまして、今日は楽しみにして来ました。同時に、この企画の意義というのは、実はここに来るまでなかなか分かりにくかったんですよ。後藤さんとは本当に昔からのおつきあい、ただしまあお会いするのは5年に一度くらいでしょうか(笑)。

私はフランス文学やフランス映画が専門で、翻訳もいろいろとやってきたんですけど、今、後藤さんがおっしゃっていたトゥーサンとかギベールに関しての仕事を最初に手掛けたのは、だいたい25年くらい前なんです。トゥーサンの『浴室』が最初の翻訳なんですけれども。考えてみると今年ではや、四半世紀という記念の年になりました。だれかお祝いしてくれないかなと思っていたところです。

後藤：これがお祝い。

野崎：嬉しいです(笑)。そういうふうにやってきて、折々で反応してくださるのが後藤繁雄さんというプロデューサーであり、キュレーターであり、その他いろいろ目覚ましく活躍なさっている方なんですね。そういった後藤さんの核にはどうやら、写真があるのかなと。

後藤：そうですね。

「漂流」展示風景　Image courtesy G/P＋g3/ギャラリー

野崎：それで今言っていたトゥーサンも非常に写真的なエクリチュールでデビューしていて、今では模倣された部分もあり一般化していますけれども、トゥーサンの小説を読んでいただくと徹底的な断片性、一ページくらいでふっと切れて次に行く、ページとページの間に位分けがある、あるいは、白く飛んでいる部分がある。そういう断片のエクリチュールが25年くらい前にはとても新鮮で、後藤さんはすぐそれに反応してくださった。それからギベール、当時この人は期待されながらエイズに罹ってしまった。すごい美貌の若い作家でしたけれども。

後藤：フーコーの愛人だった。

野崎：そうですね。ミシェル・フーコーとかロラン・バルトが生きていた頃に彼らと親しく付き合い、熱気をはらんでいたパリの文化人サークルの赤裸々なあり様を、やはり断片的なエクリチュールで書いた。トゥーサンも自分で写真を撮って、写真展をよくやったりしているんですが、ギベールも写真をいっぱい撮っていて。そもそもル・モンド紙の写真批評家としてデビューした人だし。

後藤：そうなんですか。

野崎：ええ。その頃、後藤さんに初めてお会いして、後藤さんから、ギベールがらみの面白い企画を提案された記憶があります。残念ながら実現には至りませんでしたが…。後藤さんはアート、写真の世界を牽引していらっしゃいますが、僕はどちらかといえば文字の人間なんですね。「研究」という意味では、古いものにも素晴らしい作品が読みきれないほどありますから、それだけやっていても一生は優に過ぎてしまう。19世紀の小説を愛好していますが、20世紀になると映画というものがでてきまして、これがまた面白い。というわけでジャン・ルノワールをはじめ、いろいろと映画にも手を出すことになってしまって…。

後藤：ジャン・ルノワールという映画監督は、オーギュスト・ルノワールの息子ですね。

野崎：次男坊ですね。

後藤：素晴らしい監督ですが、野崎さんが訳されたその本も素晴らしいんですよ。それとルノワールの孫も、写真家なんですよね。

野崎：息子さんにはお会いしたことがありますが、お孫さんのことは知らなかった。

後藤：写真をやっていたんですよ。

野崎：そうなんですか。そこにもまた、写真につながる道があったんですね。でも僕は写真に関してはコンプレックスしかなくて、これまでの人生で成功した写真ってないんです。どんな写真を撮っても、全部失敗という(笑)。だから才能の問題って一番知りたいんですよ。つまり文章とか音楽だとプロとアマの違いは結構あるんです。まあ文章はそうでもないかもしれないけれど、音楽なんかだと如実に感じるところはありますよね。写真もその差はすごく大きいと思っています。写真は撮るほうにも撮られるほうにもコンプレックスがあるんですけれども、同時にいろんな作家と付き合ったり、文学を読んだり、映画を観たりするなかで、現代の文化の根本は写真だなと思わざるを得ないですね。なぜそう思わざるを得ないのかを今回考えたいな、と個人的には思っているんです。

今日のひとつのテーマであるミシェル・ウエルベックは、今言ったように、後藤さんはぼくが訳したり書いたりしてきた本の非常に優れた理解者で、頼りにしてきたんですけれども、こういうコラボレーションは初めてですよね。書評がいっぱい出て嬉しいとかそういうのはあるんです。だいたい翻訳者というのは本当にアホですから、これ[『地図と領土』]は400字詰めの原稿用紙で800枚くらいかな。結構長いですよね。なぜ[翻訳を]やるのかというと、さっきも言ったように、研究だけならば、いわば絶対的な価値の認められている作品は山ほどあるわけなので、そういうものにどっぷり浸っている充実感ってすごいわけですよね。でも僕のなかで、若い頃にフランス文学とか世界の文学とかを学んで、まったく正体不明のまま手に取って読んで、どかんときた衝撃みたいなものを自分でも仕掛けたいな、というのが常にあるんですよ。つまり、今正体は分からないけれども、ものすごく迫力のあるものを日本の読者に読んでもらえるようにしたい。翻訳の仕事自体は地味で、静かなものです。何枚も何枚もひたすら訳すだけなんだけれども、訳している間はめちゃくちゃ高揚しているんですよ。つまり、近年のフランスでもこれほど面白いものは読んだ試しがないし、きっとこれを出したら、日本のあらゆるベストセラーは全部吹っ飛んでしまう、みんな驚愕してこれを争って読むだろう、と思って訳しているんです。毎回そうなんですよ(笑)。ところがもちろんそうはならず、毎回、翻訳出した後はちょっとがっくりきてしまうわけです。

後藤：なるほど。

野崎：あれ、おかしいな、という感じで(笑)。

後藤：でも、フランスでこの本はゴンクール賞を貰ったりしていて…。

野崎：そうですね、ヨーロッパやアメリカでは評判が高いのですが、日本での反応はしょせんこの程度か、なんて思っていました。ところがそこにきて、後藤さんのおかげで本にとどまらない、こういう企画が実現してしまった。本当に初めてのことです。

写真家の方々が訳書から何を受け取ってくださったのか。それを是非知りたいと思っています。今、後藤さんがご説明くださったように、これは作品自体が、またウエルベックという人自身もそうなんですけれども、文学は文学であってはいけない、要するに文学は文学にとどまっていては文学の意味がないという考えなんですね。何か社会に訴えかけるものがなければ、あるいは文学が他の芸術に対して何かを訴えかけなければならない、という思いが非常に強い。というのも、フランス文学は一種、エリート主義をきわめてきたところがあるので、いまやあまりに自己完結してしまったきらいがないわけではない。もっと文学を、文学の外に開いていくべきではないかというのが、ウエルベックが常に全身から発しているメッセージでして、それがすごく面白いと思いながら、僕にできるのは翻訳することだけなので、それを訳しています。

後藤：最初、野崎さんがウエルベックの翻訳をされたのは『素粒子』ですか。

野崎：そうですね、2000年くらいですか。『素粒子』は文庫にもなっています。

後藤：これはすごい小説ですよね。『素粒子』やいくつかの小説を紹介していただいてもいいですか。

野崎：ウエルベックは、現代のヨーロッパの閉塞というものと、ヨーロッパ文明がどうにもならないデッドロックへ乗り上げているのではないかという意識が非常に強い人なんですね。どうやって突破していけばいいのかということを

死にもの狂いで考えている人ですけれど、同時に、そのなかでSF的なアイディアとか、プログラミング的な記号を出してきたりとか、実在の政治家や芸能人をいきなり小説のなかに出してきたりとか、いろいろなことを盛り込んでいますね。我々に問いかけている。破天荒な小説を書いている人なんですね。でも小説の文章のスタイルは基本的に、非常に読みやすい。

後藤：そうですね、なんかクールな…。

野崎：「デタッチメント」と言われますけれども、フランスに一時期あったような、ストーリーとか登場人物をすべて放棄して破壊するような方向から、もうちょっと読者としっかり物語を立ち上げていこう、ということに戻ってきた、そういった感じですね。

後藤：『素粒子』は、登場人物が非常に、何というか、しがない、しょぼいキャラクターで、ヌーディスト・ビーチのような、いわゆる人間の欲望が生み出した資本主義の風景といった、そういう設定が多いですよね。

野崎：ええ。彼自身がそういうところにどっぷりはまっていたということもあるんでしょうけれども、ウエルベックの面白さのひとつがエロスだったということは間違いないですね。でも今までのフランス文学の伝統だとエロスとかアムールというのは人間を解放して救いを与えるものだったんですが、ウエルベックだと「なんかダメだわ」ということが多いわけですよね。

後藤：寒々しい。

野崎：もういい加減いい歳になってくると、そんなことを言っていても全然幸せじゃないじゃないか、昔のみんなが真面目だった、慣習にしばられていたカトリックの時代のほうが幸せだったのではないか、ということになってきた。ウエルベックの作品にはとりわけ、男たちへのきびしい批判があります。西洋では男が上になってきたわけですが、男がダメなんだ、と。女はダメじゃない。男はひょっとしたら要らないかもしれない、という。男が持っている欲望の荒々しさとか、権力志向とか、そういうものに絶望しているところがある。

後藤：そうですね。

野崎：ただ、男はダメなんですけれども、男についてウエルベックのなかで唯一立ち上がってくるものがあるとすると、アートとか、あるいは科学とか、それから純粋な知の領域ですね。ウエルベックの小説のなかでも、そういうところでは意外と女性を排除するといったところがあります。あるいは、女性にはクリエイターの理解者、保護者役が期待されているというか。男は唯一文化に人生を投じることで許されるのかな、という。その辺りも、三人の写真家にうかがってみたい。

後藤：『素粒子』を読んだ時にびっくりしました。それは世紀末、あるいは世の中的には9・11のような雰囲気のなかで、低温で、しょぼくてしがない光景で、でもどこか近未来的で、すごく衛生的、そういう風景をウエルベックが書いていたことにおどろいたわけです。キリスト教やイスラム教とは全然違う、近未来的な生命哲学のような新興宗教まで描いたSF。それが現実と地続きであり、パラレルになっている。ちょうどその頃、ドイツのベッヒャー系の写真家たちがランドスケープ・フォトにおいて低温だったり、画像を合成したりして、現実なんだけど現実とパラレルな関係のものを提示することをやっていたので、反応しちゃったんです。写真が予知的に感じているものと小説が知っているセンスが、ウエルベックの作品のなかに入っていたんですね。その後もウエルベックは、東南アジアの売春ツアーをテーマにしたりとか、毎回えぐい。そうこうして、どうしているのかなと思っていた時に、ウエルベックは映画を撮ったり、写真を撮ったりしていると解説にちょっとだけ書かれていて、でもそのような作品は見たことないなあと思っていた。そうしたら『地図と領土』がどーんと翻訳されて出たから読んでみたら、世紀末の光景とは違った感じが出てきて

「漂流」展示風景　Image courtesy G/P＋g3/ギャラリー

いる。いわゆる新世紀の光景です。おまけにその光景を、アートシーンから書いている。『地図と領土』は、なんとジェフ・クーンズとダミアン・ハーストが論争しているシーンから始まるんですね。僕はびっくりしてしまって。ウエルベックはこんなにもコンテンポラリーアートのことを知っていたんだな、と。それも、写真に基づいて、職業シリーズという絵画を主人公のジェド・マルタンが描いていくシーンから始まるんですね。いわゆるアート・マーケットとか、現代アートのなかで写真がどういうふうに位置づけられるかということを、ウエルベックはよく知って書いている。驚愕じゃないですか。矛盾にあふれた資本主義の光景のひとつとしてアートシーンをとりあげたわけですね。少し主人公や全体の構成のお話をしていただけますか。

野崎：さっきの続きで言うと、ウエルベックのなかで、男に何ができるのかという問いになると、最終的には文化的創造ということになっていくと思うんですね。さっきの後藤さんの話につなげて言うと、アートシーンになっていくわけですよね。小説の題材としては、文壇よりもアートの世界のほうが面白いんでしょうね。よりダイナミックで、グローバルな動きを掴めるんでしょう。『地図と領土』というのは不思議なタイトルですけど、主人公としてジェド・マルタンという写真家が登場します。彼は、最初は、人間の営みのなかの道具、物の写真を撮っているんですね。たとえば金物屋さん、つまり鍋とか、そういうものを売っているお店ですね。そういう金物屋さんの品物を一点一点写真で撮って、その作品を芸術大学の卒業制作として提出する。その頃からかなり世捨て人風で、ある時ふとしたきっかけから地図を写真に撮り始めるんです。それはミシュランの地図です。ミシュランといえばレストランガイドを皆さん思い浮かべると思うのですけれど、もともとタイヤ工場で、今では大手メーカーなんですけれど、自動車の発展とともにレストランガイドや地図を発行するようになった。ミシュランの地図はフランスの全部の県にあって、色とりどりで綺麗なんですね。主人公はふとしたことでその地図の写真を撮り、その後、芸術家として大成功するというのが始まりです。

後藤：地図を撮るのですね。風景を撮るのではなくて、コンビニとかで売られている地図を買って、それを撮るんですよ。それでアート作品にしようと。

野崎：そうですね。その辺が、読んだ時もそうですけど、訳

す時は我ながら不思議なことだと思いました。ミシュランの地図を写真に撮って、それを引き延ばして展覧会をやるわけですよね。そうすると人々は感嘆して観に来る。

後藤：そして大成功する。

野崎：とりわけ一枚の写真の前で超美女が感激のあまりつっ立っている。そんなことあるのかなと（笑）。そういうことがジェドという芸術家のしたことです。そこからいくつかのステップを経て芸術家の人生を全うしていくんですが、第二段階では写真を捨てて、今度は筆を取り、さっき後藤さんがおっしゃっていたように、いろいろな人々の肖像画を描いていきます。肖像画というのは写真と共に滅びたと思われているジャンルですが、スティーブ・ジョブズと誰でしたっけ…。

後藤：ビル・ゲイツ。

野崎：そう、ジョブズとビル・ゲイツのシーンとか。

後藤：これも写真に基づいて油絵を描くという設定になっているわけですよね。

野崎：それが第二弾ですね。

後藤：これが大成功してアート・マーケットでブレイクして、作品が破格の値段になる。

野崎：名声も何もなかったジェドをギャラリストが見つけて、自分のところで専属契約を結ぶ。ビル・ゲイツを描いたらビル・ゲイツ本人からオファーが入るとかね（笑）。それで最後には、終末のビデオみたいなものを撮るという、大きく分けて三段階の舞台ですね。

後藤：もう一つの特徴は作家本人が物語に出てくることですよね。

野崎：そう。それはやっぱり、小説ならではというか、ミシェル・ウエルベックという作家が登場するわけですね。

後藤：これは面白くて、ジェドが展覧会をやっている時に、解説を書いてくれというオーダーをウエルベックにするわけですよ。長い解説なんですよね。

野崎：ジェド・マルタンという芸術家をギャラリーも全力を挙げてプッシュするわけですよ。カタログの論考を誰に書いてもらうのか。それでウエルベックを選ぶというのは当然あり得るチョイスですよね。フランスで今一番有名な作家の一人ですからね。僕の知るかぎりカタログに文章を書いたことはないですけど。

後藤：川島君から教えてもらったのですが、あるようですね。

野崎：本当ですか。それは知りませんでした！まあストーリーはそういう感じで、訳していてフランス文学のなかにある天才伝説的なものを引き継いでいる、という点では非常によく分かる。バルザックがその原型ですけれども、常人には理解できない能力を持った人間が、孤独のなかで力を尽していくという、そういうパターンなんですね。そういう意味ではウエルベックはフランス文学のど真ん中の伝統を受け継いでいる、ということが一つ言えます。でも、さっき後藤さんがおっしゃっていたように、それを世界のマーケティングの部分を含めて徹底的に書いているという点は他には無いなあと思いますね。いろいろ訳していて後ろめたいところがあったのは、ウエルベックの文章自体はとてもしっくりとよく分かる文章なのでそういうふうに訳すしかないわけですけれども、カメラとかが出てくるわけです。そのなかで、いろいろな固有名詞が出てくるんですけれども、さっき言ったようにカメラって僕苦手なものですから、ウエルベックの書いているいろいろなディテールはいったい何の意味を持つんだと、一生懸命ネットで探して、これのことだろうとカタカナ表記をしますけれども。ネットが無かったら絶対訳せなかったです。でもそれがいったいどういうレンズなのか、とかね。それを使っていったい何ができるのかとか、全く分からない。だからその辺を是非うかがいたいですね。

後藤：僭越ながら補足しますけれども、ジェドは『地図と領土』という名の展覧会をやるんです。最初、ミシュランの地図を撮るんですね。金物屋さんの撮影の時はおじいちゃんのボックスカメラを使います。次に、デジタルカメラで地図を撮るんです。ミシュランが地図のキャンペーンをやる時にアーティストをキャスティングしたいと考えた。それで、ジェドを経済的に支援して展覧会をやらせた時に、ロシア生まれのプレスの女の人がものすごくやり手で、アート業界の評論家とか大物とかを全員呼んでしまって、売り出すんですよ。それでうまく行くかなあと思ったんだけれども、ちょっと違うなあと本人が思って、それから絵画に移るんですけれど、ベースは写真なんですね。それで、ギャラリーが付いていよいよ絵画展をやる時に、彼はカタログに掲載するテキストを発注したいと思って、ウエルベックのところにわざわざ行くんですよ。何回も行くんです。その時にウエルベックのポートレイトを撮るんですが、その撮り方とかも非常に面白くて、いわゆる絵画にするために写真をどうやって撮るかというディテールを、結構書いている。現代アートとしての写真がどういう感じになっているか、というのを明らかに知った書き方になっているわけです。それが本当に分かって書いているのか、分かっていないのかは分かりませんけれど、そういうところがいっぱいあるんですね。それで、実際に小説を読まれると面白いと思うんですが、先に言ってしまうと、ウエルベックは殺されるんですよ。小説のなかで。

野崎：それ、言わないことにしましょうよ（笑）。

（会場笑）

後藤：いや、そういうふうに言っても、買うと思う。絶対読みたいでしょう。そうすると、またそれに関係する写真が出てくる。それで何だかんだやって、最後にジェドがいろいろなアプリケーションを使いながら自分が作った写真から動画作品を作る。だからばーっと読むと、世紀末・新世紀の、人間中心的な王道フランス文学を違うかたちでやっているんですけれども、写真とか現代アートというものの価値づけとか作り方というものが子細に書かれている。ウエルベック自身も写真をやっているし。いろいろばらしちゃいましたけれども、そういう小説なんです。

「漂流」展示風景　Image courtesy G/P＋g3/ギャラリー

それでアーティストに「読んだら？」という話を今年の春にしました。最初に相談したのは赤石君で、「こういう本があるんだけど読まない？」と言ったら「面白い！」と言って読んでくれた。それで、川島君にも読んでもらった。では、川島君がどのようにウエルベックを読んだかということについて話してもらいます。川島君がどういう作家かということを少し紹介したほうがいいですね。このチラシは今、東雲でやっている『漂流』展のものなんですけれども、これが川島君の作品です。自分の作風なども含めながらどういうふうに読んだかを話してもらえますか。

川島：僕は今まで、いろいろな小説を読んでインスパイアされて作品を作ることが多くて、これまではずっと存在しない人とか、存在しない場所とか、そういうものを主軸にし

て作品をずっと作り続けてきたわけですが…。

後藤：これが川島君の作品集『New coast, and a fragment over a woman.』です、会場のみなさんに回しますね。

川島：回っている作品は、実質的な僕のデビュー作といっても過言ではないのですが、今回の出品した作品ではないので、簡単に説明します。僕は出身が宮城県で、このシリーズは震災の時に流れ出た「家族アルバム」が制作の始まりです。以後たまたま持ち主にお会いすることができて、その持ち主にインタビューにでてきたことや、写真に写る場所、少し脱線した話とか、そういうようなところを、断片的にまとめた作品ですね。写真集の編集は、アントニオ・タブッキという作家の「島とクジラ、女を巡る断片」という小説の構成からインスピレーションを受けています。この小説はある島についての様々な物事を、断片的な物語を集積するという手法でまとめた作品で、各々は断片的な話なのですが、一冊を読み終えると、その島全体の輪郭が見えてくるようになっているんですね。震災みたいな一言ではくくる事、結論づける事のできない不条理も部分的にとらえるのではなくて、その事象の全体をとらえる事が重要なんじゃないかなってこの時思ったんです。その為には、タブッキの手法はとても有効で、一番見える物があるんじゃないかなと。

今回のシリーズの話にもどりますが、『地図と領土』という作品を読んだ時には、出てくるいろいろなカメラだったり、ジェド・マルタンという主人公の制作したとされる作品が、本当にできるのかどうかというところを見ていました。実は結構試したんです。だいたい全部試しています。今回の作品に取りかかるにあたって、ウエルベックが考えていることや、さっき野崎さんがおっしゃっていたような、ウエルベックという人間に対して僕なりの仮説みたいなものを立てて、言葉、文学というものに対して、ウエルベックが思っていることが一番現れている作品はどれか？ということや、これまでの自分自身の制作の文脈との整合性なんかも交えて複合的に考えた時に、晩年に作られた作品に一番惹かれるものがありました。この小説自体は1975年にジェド・マルタンというアーティストが生まれて2040年に死ぬまでのことを書いたもので、晩年に作るとされる作品は、2040年に作られたという設定なんですね。要は近未来なんですけれども、機材などに関して細々した描写がしてあって、そういったところを調べていくと、実は2040年のところだけが間違えているんですよ。存在しえないレンズがあるんです。主人公のジェドは、最初に金属部品みたいなものを撮っているのですが、その時にはリンホフと呼ばれている4x5inchの大きなフィルムを使う、大判カメラを使って撮影をしていて、その次に地図の作品を撮る時には、ベターライトというスキャナーみたいになっている古いデジタルカメラ、最初のデジタルカメラみたいなものを使って撮影をしています。さらにこの本のなかに出てくるミシェル・ウエルベック本人が「つい最近買ったんだよ」と出してくるのは、サムスンという韓国のメーカーのカメラです。ネットなんかで調べると、どの機材も、物語中の設定の時期あたりに販売されているカメラで、その辺りまで周到に調べられて作られている。しかし、最後に作られる作品、今度はある場所を一日中ずっとビデオカメラを回しっぱなしに撮って、コンピューターのなかで自動合成していくという作品なんですが、そこでは基本的には1200ミリの、F1.7の、今だったら望遠鏡よりもはるかに規格が大きくなってしまうような無理のあるレンズが使われているんです。ウエルベックなりにすごく考えた結果なのでしょうけれど、でも実際は今の光学設計では実現はかなり難しいんですね。そのつじつまが合わない部分にやっぱり自分は惹かれるところがありました。

それで、僕が今回作った作品というのは、小説の中の実現不可能なところをできるだけ再現していきながら、自分なりの解釈とか、ウエルベックという人間に対する仮説を含めて、コンピューターの自動処理で「重ねていく」というプロセスを使って作品を作ろうと考えました。

撮影は、ある一つの場所で、横軸上に50センチずつカメラを動かして定点的に淡々と撮り、今度は、縦軸上にその場所に生えている草を抜いて、大きなカメラのなかに投げ入れていって、そこでフォトグラムを作る。言葉で説明するのは難しいのですが、フォトグラムが作れるようにしてある大きなカメラを使って、フォトグラムをそのまま作る。そのフォトグラムと普通にデジカメで撮ったもの300枚くらいの写真のなかから、90枚を任意にピックアップして、型落ちのパソコンとソフトウェアを使って、自動合成、自動演算をする。素材は全て一緒で、毎回できあがってくる画像は実は違っていて、全ては実際のところただのエラー画像なんです。カメラの中がよく不可侵な領域とかブラックボックスとか言われますが、パソコンの中で行われる演算処理も私にとっては一種の不可侵な領域とかブラックボックスなんです。つまり写真的な構造に近いんですね。実際皆さんが使っているデジタルカメラなんかの構造もそうなっているし。自動の合成処理には、型落ちのパソコンを使っているので、一枚できあがるのにだいたい8時間ぐらいかかるし、機械も弱くて遅いので、ずっと待っていなきゃいけない。それを何十回も繰り返していくうちに、たまに上手くいくことがあって、そのたまに上手くいったものを、作品として提示する。そんなふうにして作ったのが今回の作品です。

後藤：川島くんの展示にはテキストを引用した白い作品もありますよね。

川島：白いのは、真ん中のガラスの作品のことですね。ガラスにテキストをプリントした作品なんですけれども、この『地図と領土』のなかの文章から、自分なりに解釈して、少し改訂して書いたテキストです。これは実はただのテキストではなく、文字の影を撮った写真をプリントしているのですが、その撮り方は実は特殊で、どちらかというと行為自体とか、環境によって見え方が変わるみたいなところに結構意味があるので、実際の物を前にしないと、説明が難しいんですが、少し説明するとですね、引き延ばし機という写真を引き伸ばす機械の中に文字を撮ったネガを入れて、露光をして、それを改めて上から撮影するんですよ。大型カメラを使うとそういったことが可能なんですけれども、それで撮ったものを、最終的にガラスに焼き付けます。さらにフレーミングするときに前後に少し隙間を作ってあって、展示する空間によって照明が当たると影が後ろに落ちるように作ってあります。ネガ像というのは影ですから、影を撮ったものにまた光を当てて影を落とす。ややこしいですが、つまりは影の影みたいなことなんですね。裏の裏というか。書かれた文章はそういったこの作品に関しての裏の裏、僕なりの仮説みたいな事を自分なりに書いています。この『地図と領土』を読んだ時に、過去からずっと始まっていって、いろいろなものが段々新しい何かに飲み込まれていく、といったことを感じました。ウエルベックは、どんなに強い言葉を発しても、物語を読み進めていくうちに、物語という大きなものに回収されてしまう、ということをすごく考えている人なのではないかな、と思って。

野崎：いやあ、びっくりしました。もし、川島さんの制作プロセスのようなことがこの本のなかに書かれていたら、自分にはとても訳せなかっただろうなと思います。とすると川島さんの作品は、ある意味で文章を埋め込んだような作品なんですね。

川島：そうですね。この重ねたものの一番下のところのレイヤーに、「地図は領土よりも興味深い」という、ジェド・マルタンの最初の展覧会のタイトルが書いてある。僕はそれがすごい耳に残ったというか目に残ったというか、でも文章を読んでいると、消えていっちゃう気がして、結局最後に残るのは、世界を説明したいということなのではないかと思いました。「世界を説明したいだけなのです」とマルタンが死に際のところで言うのですけど、僕は、その言葉が最後の最後に全部を回収して持っていっちゃった気がして、その世界をすべて説明する方法を自分でやってみようと。ただ単純に撮るということだけではなくて、草を抜いて撮ってみたり、それを混ぜて演算に入れて出てきてしまった映像を出してみたり、そういうことが僕が『地図と領土』で思ったことです。

野崎：今のお話は本当に面白くて、この一枚一枚のなか

「漂流」展示風景　Image courtesy G/P＋g3/ギャラリー

に、小説のストーリー全体を封じ込めようとしている、という意識を感じます。

川島：そうですね。

野崎：でも同時に、これをちょっと見るだけでは、単にきれいな緑と、光と、そういう印象を受けるだけで、そこまで読み解くのは大変ですよね。

川島：そうですね、そこは結構、僕のパフォーマンスみたいなところもあるのかなと思いますね。例えば、作品に対して、こういう場所で撮影した作品ですと、作品の目の前で僕が説明するといったこともちろん重要だし、逆にウエルベックが写真に対して抱いているもの、最後に近未来という設定で示唆しているものをアートや写真の教科書として読み込んでいくと、近未来的なものが示唆しているかたちというのは、言葉では説明不可能に近いような、「私は世界を説明したい」と言いながらも、超難解な絵柄が出てきているだけの作品なんじゃないかな、という僕なりの仮説を立てています。だから、いかに難解であるかというか、キャッチーなビジュアルで近づいてみるとすごく気持ち悪い、写実的な、写真的な作りになっていたりとか、そういう仕掛けがあることによって、そして、作家がしゃべっていくことによってさらに進路を得ていくといったことは、この作品ではすごく重要なことだと思っています。

野崎：今のご説明も作品の一部になるわけなんですね（笑）。この小説のなかでも先ほどおっしゃっていたような、意味を埋め込むことを行っているんですよね。ジェドという主人公が、最初にどこにでも売っているフランスの地図を撮るんですけれども、その一部は彼が幼年時代を過ごした場所のイメージなんですね。これは文学的なテーマとしては非常に単純で分かりやすいのですが、おばあさんの家があったところの地図を撮っている。だから写真の上では非常にクールに見えて、あるいは表面的に見えるんだけれども、裏にはそうしたいわば実存的なメッセージが描き込まれているんですよね。それはあまり強調されてはないですけど。逆に言うとそういう部分まで作品のテーマにしてしまうというのはすごいですね。

後藤：はい。それでは次に、赤石君、感想を聞かせてください。では自分の作品を紹介するとともにウエルベックについてお聞かせください。

赤石：僕が作ったものは基本的には写真作品ですが、写真作品を展示して、展示した場所を撮影して、それを作品として、さらに展示したものを別の場所で展示して、それをまたさらに撮影したり、自分の作った写真を布にプリントし直したりして、それで大量のクッションを作って…。

後藤：これがクッションの作品ですね。説明すると、もともとパワーストーンを解体したものを撮影して、それを写真作品にもするし、コンクリートで立体作品にもしたり、そしてまたそれを撮影してと、写真を増幅させていく作家なんです。今からみなさんに回しますけれども、赤石君の作品のフローチャートがあります。自分の作品がどういうふうに、いわゆるアップデートされていったのかという地図ですね。今回の作品は、赤石くんの写真集の全てページを二名の画家に書かせて、絵画化されたものをもう一回赤石くん自分が撮影する、ということをしています。

赤石：『UNBROKEN ROOM』という写真集を作った時に束見本というものをいただいたんですね。束見本は本と作る場合、大抵作ることになるそうですが、ページ数や体裁なんかは全て同じなんですけれど、本の内容は一切印刷されていなくて、空の状態だけのものです。そこで、二人の画家に僕の写真集を渡して、それぞれの画家のテイストでそのまま束見本に［『UNBROKEN ROOM』の全てのページを］描いていただいた。それを僕が再撮影した、という作品です。僕も最初は『地図と領土』を読んで、お話しいただいたように、地図の写真を何枚か撮ってみたんですよ。立体地図のようなものを使ってみたりしたんですけれど、やっぱり作品としてはちょっと難しいかなと。そういうことがあったので、むしろ自分の領域に入れてしまおうと。今回出しているもののうち、真ん中の大きい作品はダイアグラムを撮影したものです。インデックスを撮影したものもあります。写真集の最後についているインデックスを画家さんが描いてくれたものを、撮影したものです。一番左のものは見えにくいんですけれども、画家の方が描いてくれたフローチャートを僕が自分のスタジオの3x4メートルくらいの壁に描き直してさらに撮影して、というものになっています。ウエルベックがやっていた地図の撮影を、フローチャートの撮影と言う形で変容させています。結局のところ僕は、自分の作品を増幅させて、何度も変化させていくことを繰り返しやっている作家です。

野崎：画家の方に赤石さんの作品を描いていただいている。それをまた撮る、というのは非常に不思議なプロセスですね。どうして画家の方に描いてもらったんですか。

赤石：そうですね、束見本というのを知らなかったのですが、それをもらった時に、これはキャンバスだなとぱっと思って。僕はそもそも自分の作品のなかに、自分以外の人によるもの、例えば友人の作品を撮影して、それを自分の作品にしてしまうようなことをしているので、だったら今回は、僕の作品を誰かに預けて、その人に僕の作品を作ってもらおうと。で、それをもう一回撮り直そうと。今回は、自分の作品で、何かを作ってもらうということをしようと思いました。

野崎：そういうやり方もあるんですね。写真と絵画の関係というと、さっき後藤さんが紹介していたように、タブローを描く時にモデルを使うのではなくて写真を使うのが19世紀までで、ジェドもそうしているわけだけど、それをもう一回写真で撮るのが面白いなあと。他にもそういう例はあるんですか。

後藤：そうですね、いわゆる現代アートというものを考えると、自己表現ではなくて、ある種自分ではないもの、他者というものをどういうふうに扱うかというのが非常に重要なんですね。だから他人が撮ったものとか、そういうものを素材にして作品を作っているというのは、コンテンポラリーアートの場合には常套手段なんですね。ですから、彼みたいに自分と他者の領域を曖昧にしていく、そういうトリッキーな部分も生まれる。それから、赤石君もよく言っていますけれども、写真なんだろうか、写真じゃないのだろうかというのを、自分にも問いかけながら進んでいくという、そういう作家の態度なのかなと思います。

赤石：僕は美大の絵画科を出たので、もともとは絵を描い

ていて、それから写真に転向したので、絵画に対する歪んだ思いというか、自分は描けないから、いや、描けないというか、絵画をやめてしまったのだということに対して、なんとかして付き合っていきたいという想いがありますね。

野崎：じゃあちょっと『地図と領土』のジェドに似ていますね、キャリアとしては。

赤石：僕が思ったのは、ジェドがはじめは静物の写真から入って肖像画に移って、かなりオーソドックスな使い古されたテーマをずっと続けていって、最後は自分のお城というか、広大な土地を買って、そこに引きこもるんですけれども、その時に業者を呼んで、一本大きな道を通しますよね。その行為がランドアート的だなとすごく思いました。広大な敷地で作品を作るということが、最終的には自分が地図の一部になるというか、自分の領土の中で地図を敷くということになるというか。その広大さのなかで自分の力で場所を作るというのが、一番気になったところです。

野崎：将来はそういうふうに。

赤石：土地がないとできないですよね。

後藤：やるかもしれないね。

野崎：じゃあ、赤石さんの作品は常に増えていくわけですよね。

赤石：そうですね。まだ全てを見せてはいないんですけど、どんどん増えていって、もう半分くらい自分でコントロールできないようになってきているので、一種家系図というか、系統史的な感じもありますよね。

後藤：意味があるかないか、という問題がありますよね。意味がないことを増殖させていくことで、表現の残留というものを超えていると。

野崎：それが同時に系図にまでなってしまうというわけですから、同時に巨大な意味があるわけですよね。いやあ、面白いなあ。

後藤：さて、三人目にいきます。横田君ですけれども、一番大きい作品です。では説明してください。普段はどういうことをやっていますか。

横田：この作品はちょっと特殊なんですけれども、普段はデジタルカメラで撮った写真、スナップショットというんですか、それをパソコンに読み込んで、出力する前にパソコンでいじったりいじらなかったり、それはちょっとランダムなんですけれど、それをインクジェットで出力して、フィルムのカメラで再度複写します。そして現像するんですが、その時に熱湯を使用するので、溶剤であったり、保護シートであったりが熱によって溶け出してマテリアル感が強まってくるという状態になって、それをスキャナーに読み込んで、今度はまた最初に撮影した画像とスキャンした画像を、パソコン上ですり合わせる。なぜかというと、熱現像したフィルムから読み取れる画像は粒子も荒いしその上ゴミが多くはいりこんでいたりするので、画像が非常に不鮮明な状態なんですね。なので元となる撮影した被写体の象の輪郭を保つために、複写した画像の上に元のデジタルカメラで撮影した写真を重ねるという工程を複数回行い、イメージを作っています。その時のテーマというか自分がイメージして作っていることは、撮影した当時の情報は写真として残るわけですけれども、同時に経験として自分の記憶の中にも残っているわけです。しかしその二つのずれはどうしても起こってきて、時間経過とともにそれは大きく変化していきます。記憶は常に僕のなかでは更新されているんですけど、写真の記録はその状態がおおよそ保たれているので、その互いのずれを埋める作業といいますか、自分の記憶側のヴィジョンをその写真に含ませるという思いで普段は作っています。

今回の作品《Matter》に関して、素材となるものや製作の工程は一緒なんですよ。ここにある写真集に使用している画像と元は同じフィルムなんです。そっちは額装される、壁に掛けることを想定して画像を処理、調整しているんですが、こっちはおおよそそのままのフィルムシートをスキャニングして出力している。フィルムというものは、薄いシートのなかに撮影した当時の映像を記録させる、それはある種実態を持たない映像として、私たちの頭の中にある記憶のようなもので、写真における記憶という扱いです。その記憶的なイメージを、ぺらぺらな紙の上に、光を通して転写させるというものが通常の写真行為です。しかしそのような映像の転写としての写真行為があると同時に「ボディ」、その写真の肉となる物質も同時に存在しています。人は外界を目で見て頭の中の記憶と接続させて理解しますが、そこには頭の中のイメージと同時に現場における自身の身体があって…そのように写真においても意識と身体、双方を同時に両立させていく必要性があるなと最近感じたんです。撮影時はフィジカルなんですけれど、写真の製作時において、その紙の上のイメージには近づきたくても近づけないという距離感があるんです。そこでのフラストレーションというのがずっとあって、自分としては溝を埋めていく行為というものが製作を続けていく上で必要なのではないかと思って、一つの形として今回、写真における肉としてのフィルムを作品として提示できないかなと思ったんです。

野崎：これを実際に拝見すると、圧倒的な印象を受けますよね。ちょっとこわいというか（笑）。肉ということに関してさらにうかがいたいですね。

横田：はい。例えばなんですけれど、写真というものは、年々機能が発達して、その機能に迎合するように、シャッターを押せば写る、そして写したデータをプリンターで印刷すれば仕上がる、というようなものになっていると思うんですが、本来なんでもものを作る上では、組み立てる作業ってどうしても必要なわけです。だけど、それが今、無くなっている。簡易化されて、自動生成されていくものとして、瞬間に写真は仕上がる。そういうところに実体の無さというものがあると思うんです。その組み立てる行為が無くなって最初から最終的なものの状態が基本の形として用意される時に、今度は『地図と領土』の最後じゃないですけれども、崩壊していくプロセスがあると思うんです。例えばここにあるコップですが、これは誰が見てもコップだとわかります。逆に言えば、それはコップというものの日常的な機能などのその使用用途や意味などを見ていて、その形状に対して意識的に目を向けるということができない状態としてあると思います。仮にこのコップが割れ、通常の用途として使用できなくなった時、改めてそこに形状や素材など、そのものの存在を強く意識することになります。そのようなことが崩壊していくプロセスのなかで起こるという。

後藤：これは非常に面白いところですよ。

野崎：たまらないですね（笑）。お三方それぞれがそういうことを考えてくださっていると思うのですけれども、今、横田さんのおっしゃったことはウエルベック自身の立てている問題と見事につながっていますよね。つまり、ウエルベックの小説のなかには、写真に対する苛立ちがものすごく現れていると思うんです。世の中に安易な写真が溢れているということ。それにも関わらず今の世の中では写真家がアーティストとして祭り上げられている。それに対する苦々しさというか、いったん写真を壊したいという気持ちがある。そういう意味では写真家にとって嫌味な小説ではあると思うんですけれども、それだからこそ、写真家の人たちがそれをバネにして作品を作ったということにびっくりしたんですよ。冒頭から「写真家なんかつまらない」というところが出てきますよね。横田さんがおっしゃったように、あまりに見事に機能してしまう、というところなのかなと思いますけれど。三方ともある意味で作家ということや写真を壊す、ということが逆に創作のモチーフになっているのかなあと。

後藤：面白いなあと僕も思うのは、こういうような作品を作ってくれというオーダーは僕からはないんですよ。ですからそれぞれの人が、自分のスタイルに引き寄せながらやっている。横田くんの場合は、今までも写真のイメージとか、

カタストロフィみたいなものを、破壊と再生が瞬時に連続してイメージを生成していくというやり方をしているわけです。今回は立体作品だと本人が言っていたのが面白かったなあと。だから、情報で異質化した空間のなかでエクトプラズムのように異形のものを写すというような点に表れていると思う。ウエルベックの小説を終わりまで読むと、消滅ということは彼にとって結構大きなことで、簡単に言うと人間が消滅してしまった世界というものを、『素粒子』の時からずっと考えていると思うんですよね。いわゆる、人間がいなくなった世界というもの、それへの衝動、トラウマというか、偏執が強いんですね。消滅の有り様というか、そういうところが横田くんの作品とは強くシンクロしていくんだなと。

野崎：おっしゃるとおりで、本当に川島さんの作品とつながっているわけですよね。つまり、消滅した後植物だけは残る、という。ウエルベックの世界観であると思うんですよね。あの、後藤さん、時間はそんなにないんじゃないかと思うんですけれど、もう一つだけ皆さんに聞きたいことがあるんですよ。

後藤：はい、全然いいですよ。

野崎：今日はやっぱりうかがわないと分からないことがすごく出てきて、語りって重要だなと思いましたね。川島さんがおっしゃるように、語るということも作品の一部として面白いと思うんですよね。そういうコンセプト的な、抽象度の高い思考をもたらしてくれると同時に、さっき後藤さんがおっしゃっていたような、アート業界を巡る、どんなふうに値段が付いていくかなど、そういう話もものすごく面白いですよね。それを三人にうかがってみたいんですよ。つまり、ジェドという天才写真家が生まれるには彼は一度コマーシャル的なものというか、自分が学校を出た後食べていくために、商業写真、商品写真を撮りますよね。それで、ある日、辞めちゃうわけですよね。これはロマンチックというか、小説の主人公だからできたことかなという感じもするんですが。今日、皆さんがおっしゃったようなコンセプトを実現していくための経済的基盤というか、さっき横田さんがおっしゃったみたいに、写真家として機能すれば自活していけると思うんですよね。そこに二つの対照的な道があると思うんですけれども、皆さんどういうふうに思っているのか聞きたいんです。レベルを落としてしまって申し訳ないんですけれど（笑）。

川島：経済的な基盤というのは、僕の出た大学は写真をストレートに勉強する大学だったので、終わったら広告系に行く人もいたんですけれど、どちらかというと自分のやりたいことと、考えていることを形にしていくには、自分で作品を作っていくほうが自由度が高い。もちろんコマーシャルみたいなこともたまにやるんですけれど、それも面白そうというのが大前提としてあるので、ルーティーンとしてではなく、自由にやっています。ある日ばっと辞めて、作品作ることに徹しよう、と感じる時がありましたね。

野崎：そういう点でジェドと共感するところがありましたか。

川島：そうですね。彼自身のアーティストとしての生涯には共感するところがすごくあるし、そこまですごい速さでわっといくわけではないけれども、彼自身が日々抱えている悶々としたところというのも、共感できるようなところがあって、絶えず孤独でやっているというのも。

後藤：赤石君、どうですか。

赤石：そうですね、僕は絵画科だったので、絵画科の学生というのは、ほとんど破滅的というか、基本的に大学では卒業した後のことは一切教えてくれないので、本当に続けていきたいという学生は助手とか大学に残って仕事しながらやるとか、日雇いをやりながらやるとか、そのなかでいつか芽が出るんじゃないかと。僕もその一人なんですけれど。僕も写真の勉強は一切していなくて、独学で、誰も教えてくれないなかで写真を始めて、最初は、やっぱりデジタルカメラは誰でも撮れるというところがあるので、それを使いながらやろうかなと。今後どうなんですかね（笑）。どうなってしまうんだろう、というところはありますけれども…。ジェドはかなり裕福な家庭で育ったんですよね。若いうちに名声を得て、経済的な不満は無いなかで、どうやって作品を作るかということの純度をどんどん上げていって、誰とも会わず、絵画を描き続けていったと。幸福にも

「漂流」展示風景　Image courtesy G/P＋g3/ギャラリー

思えますね。ただ、切断があって、ある一定の期間で作品を量産し、一気に止めてしまう。そして、がらっと変わることで、何か一つ作家としての厚みが増していく。つくらない期間にどのように成長や変容することを受け入れるかが重要なのかなと思います。

横田：僕は、基本として仕事をしたくないっていうモチベーションがあったんで、そういう意味では、今、一応それを全うしているんですが（笑）。お金に関して言えばなかなか難しいところがありますよね。たまに入ったとしてもそれは自動的に出て行くので。でも、僕は、自身の作品製作にお金を得るためのモチベーションを持つというのは悪いものではないと思います。金額に見合った作品であったり、ニーズか何かは分からないですけれど、そういう現在の状況に対応できる作品を作らなければいけない状況が得られるという、それも一つの良い制作理由になるかなあと。ただ、やっぱり今後が保証されているものではないという不安もありながら。

野崎：横田さんは写真の仕事はするんですか？

横田：しないですね。作品以外のことはしないです。

野崎：プロデューサーとしての後藤さんは、かなり自由にやってもらっているわけですね。

後藤：そうです。

野崎：依頼、という感じではないんですね。

後藤：ないですね。

野崎：完全に自分のモチベーションだけなんですね。

横田：そうですね。仕事になると、写真を使っているという意味で同じじゃないですか。もし僕が仕事をするなら他のことをしたいなあと。写真は別にして。せっかく製作するなら自身で楽しめる部分が少しでもある作業であったほうがいいと思っています。

野崎：いやあ、今日は文学者の話を聞いたような気がしますね。いまどき、こんなに純度の高い文学者はなかなかいない、という。この前何かで読んだら、日本の詩人で一番有名なのは谷川俊太郎さんですけど、谷川さんの書く詩はすべて注文原稿だっていうんですね。いわば自発的な作品としてのポエジーではないわけです。ところが逆に、写真のようにいくらでも注文次第で撮れそうなメディアを選びながら、ここまでのことをできるというのはすごいもの

だなと思いますね。

川島：写真集には、仕事という意識が少しありますね。作品であれ、人と関わった上での制作は自由であるとはいえリミットがあり、やりとりがある、という意味では仕事に近い感覚です。

野崎：つまり、自分一人でやっているわけではないということですね。本となると。

後藤：会場のみなさんから何か質問はありますか。質問しようがないでしょうか（笑）。野崎さん、どうですか今日は。それぞれの話を聞いたり、写真を見たりして。感想みたいなものを最後にいただければ。

野崎：さっき展示を見た時は、写真って本当に平面性に賭けたメディアだなあと思ったんです。横田さんの作品は平面じゃないけれども、作品を見る時間というのは、瞬間で見ようと思えばできてしまいますよね。つまり平面をさっとなでて終わりということになりかねない。でも今日のお話をうかがって、そこにものすごく凝縮されたものがあると知ると、全然違った体験になりますよね。やはり見る方法が問われてるし、そこにも写真の可能性があると思いましたね。それからウエルベックの小説についても、自分の読み方はダメだったということが分かりました。写真家が主人公の小説を訳しながら、僕は最終的にはそれを、ウエルベックという文学者のメタファーとして読んでたんですね。でも『地図と領土』の描き出しているのは、まさに写真家の現実なんですね。

後藤：面白い。

野崎：そういうことがちょっと分かりました。

後藤：それはすごく重要なことですね。

野崎：後藤さんのおかげで。

後藤：なんというか、写真家の現実という話が非常に良かったです。というのは、小説の機能というのは何かというお話で、我々の世界とパラレルな、モデルみたいなものを提示できる小説というのが、一番スリリングなわけですよね。ウエルベックという人はそういうことを提示し得る素晴らしい作家だとあらためて思いました。

それから、今回みたいな展覧会を企画することは、コマーシャルギャラリーとしては変わっていると思うんですよね。いわゆるコマーシャルという、作品を売ろうとしているギャラリーがこういう形式の展示をすることはないわけですよ。私はそのことに関して疑問をすごく持っているわけですね。資本主義として最先端のものを作ることが、コンテンポラリーアートにおいて重要だと僕は思っているので、反対に商品としては難解かもしれないけれども、実験性の高いものを、いわゆる本質的に意味あるものをプロデュースすることが、ちょっと時間を置いてみた時に非常に重要であるということをすごく思っているのです。これはウエルベックの教えでもあるわけです。近未来まで客観化して、現在を判断することをしているわけですから、重要だなあと。ある種野心的な、実験的なキュレーションをやっていくことが結果的に一番重要なのではないかと思います。ですから、ウエルベックを補助線に今回展覧会を企画しました。これは趣味でやっているわけではありません。結局どういうふうに現実と関わり、現実を作るか、ということの一番有効なやり方としてウエルベックを活用しているというか、補助線として活用しながら近づければなあと。そういうことをお話ししておきたいなと思いました。今後も安部公房などモチーフにして、やってみたいです。

さて、会場のみなさんからの質問がなければこれで終了ということにしたいのですが、何かあるでしょうか。無いですか。あ、最後に一つだけいいですか。今日ウエルベックが写真について書いたものを川島くんが持ってきているんです。それについて最後に話していただきたいと思います。

川島：実際に写真のために書いたのか、『プラットフォーム』のなかの文章をそのまま併用しているのか、書き換えているのかどうかは分からないのですが、トーマス・ルフという写真家の『Nudes（ヌーズ）』という作品があるんですが、実はウエルベックがこれに文章を書いているんです。それをたまたま知った時、その辺がいろいろ気になってしまって調べてみると、実はこのルフの経歴がジェド・マルタンに近く、ちょうどこの『Nudes』の文章を書かれた頃にルフが発表したのがこの『Machines（マシーンズ）』という作品で、被写体が本当に金属の機械とか、まさにこの『地図と領土』に出てくるものと同じなんですね。ルフはマニピュレーションというか、新しい技術を使っていていますが、もともとはベッヒャースクール出身で、フィルムなど昔の王道的な写真の中にいた人なんです。なのに、どんどんどんどん異型化していって、最終的に最新の技術を使うようになる。実はここが引用元だったりするんじゃないかというのはあります。

野崎：川島さん、ぜひフランス文学会で発表してください（笑）。それは全然読んだことがなかったです。

後藤：ということで、皆さん長時間ありがとうございました。野崎歓さんありがとうございました。また、ご一緒させてください。

野崎：どうもありがとうございました。

Fin.

スピーカー紹介

左から右へ：横田大輔、川島崇志、赤石隆明、野崎歓（フランス文学者／東京大学文学部教授）、後藤繁雄（編集者／京都造形芸術大学教授／G/P gallery ディレクター）

横田大輔（写真家）
1983年、埼玉県生まれ。日本写真芸術専門学校卒業。2008年、キャノン新世紀佳作、エプソンカラーイメージコンテスト写真部門特選。2010年、第2回写真「1_WALL」展グランプリ。国内外での個展、グループ展の他、Unseen Photo FairやParis Photoなど 海外のアートフェアにも参加。2013年2月にG/P galleryにて個展「site / cloud」を開催、同名の写真集を出版。2013年9月アムステルダムで開催されたUnseen Photo Fairにおいて「The Outset | Unseen Exhibition Fund」初の受賞者となり、2014年5月 にはFoam美術館にて初の海外での個展が開催された。

川島崇志（写真家）
1985年、宮城県生まれ。2011年東京工芸大学大学院芸術学研究科メディアアート専攻写真領域修了。2011年アートアワード東京・審査員賞、TOKYO FRONTLINE PHOTO AWARD 2012・グランプリ等受賞歴多数。2013年3月、東京・G/P galleryにて個展『New coast, and a fragment over a woman(新しい岸、女を巡る断片)』を開催し、限定写真集『New coast, and a fragment over a woman』を出版。

赤石隆明（写真家）
1985年、静岡生まれ。東京造形大学大学院造形研究科美術研究領域卒業。主な展示に「Hyperplasia」(2010、g3/ gallery、東京)、「camaboco」(2010、東京造形大学、東京)「Carpet and Photograph」(2009、3番 gallery、東京)。受賞歴に「TOKYO FRONTLINE PHOTO AWARD」(2011、3331 Arts Chiyoda、東京)、「キヤノン写真新世紀」(2010、東京都写真美術館、東京)にて佳作(佐内正史選)。2013年9月、G/P galleryにて個展を開催し、同名写真集『UNBROKEN ROOM』を出版。2014年には木村伊兵衛賞にノミネートされるなど、注目を集めている。

野崎歓（フランス文学者、翻訳家、映画・文芸評論）
1959年新潟県生まれ。東京大学文学部仏文科卒業。同大学院中途退学。著書に『ジャン・ルノワール越境する映画』（サントリー学芸賞受賞、青土社、2001年）、『谷崎潤一郎と異国の言語』（人文書院、2003年）、『赤ちゃん教育』（講談社エッセイ賞受賞、青土社、2005年）、『異邦の香り－ネルヴァル『東方紀行』論』（2010年講談社、読売文学賞受賞）、『フランス文学と愛』（講談社、2013年）、『翻訳教育』（河出書房新社、2014年）など。現在、東京大学大学院人文社会系研究科教授。

後藤繁雄（編集者、アートプロデューサー、京都造形芸術大学教授）
書籍編集、インタビュー、広告制作・商品開発・展覧会企画など、ジャンルを超えて幅広く活動。「独特編集」をモットーに写真集『TOKYO LOVE』（ナン・ゴールディン×荒木経惟）をはじめ、蜷川実花、篠山紀信から若手写真家まで、また坂本龍一などのアートブックも数多く制作。2002年京都造形芸術大学教授に就任。2003年にASP学科（アートプロデュース）を立ち上げ、学科長に就任（2008年まで）。また海外のアートフェアの調査を毎年行うとともに、G/Pギャラリーなどを立ち上げ積極的に海外のアートフェアにも出展（2014年、アムステルダムのフォトフェアUNSEENにて、港千尋と共同キュレイションで展覧会『anima on photo』を開催）。また、篠山紀信の全国大型美術館巡回展のプロデュースも担当している。また、aatmを小山登美夫とともにプロデュースし、日本の若手アーティストの発掘・育成を自らの使命として、精力的に行っている。

© 2015 Fine-Art Photography Association

All rights reserved.