

藤本由紀夫  
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with  
Fujimoto Yukio

## 藤本由紀夫オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Fujimoto Yukio

インタビュアー：池上司、鷺田めるろ

2009年3月19日 3

2009年3月26日 26

---

藤本由紀夫（ふじもと・ゆきお 1950年～）

アーティスト（サウンド、立体、パフォーマンス）

大阪芸術大学音楽学科で電子音楽を学んだ後、アナログな音を使った美術作品を制作する。オルゴールを使ったオブジェや、聴くことをテーマとするインスタレーション作品で知られる。インタビューでは、音に関心を持つようになった経緯から、大阪万博後の音楽工学の教育と電子音楽に対する行き詰まり、「ノーマル・ブレイン」名義の活動やパフォーマンスなどを経て、近作までが語られている。また、設立当初から関わってきた神戸のアートNPO、C.A.P.ハウスの活動についても語っている。インタビュアーの池上司は、西宮大谷記念美術館で、10年にわたり一年に一日だけ開催された藤本の個展「美術館の遠足」（1997年～2006年）を担当。

## 藤本由紀夫オーラル・ヒストリー 2009年3月19日

兵庫県神戸市のスタジオにて

インタビュアー：池上司、鷺田めるろ

書き起こし：佐藤恵美

池上：生い立ちからなんですけれど、先生は愛知県の名古屋市？

藤本：はい。生まれです。

池上：名古屋の？

藤本：市内です。昭和区というところかという一般的な住宅地。

池上：そのなかで引越したかは？

藤本：ないですね、そのまま。

池上：ご家族はご両親と？

藤本：3つ上の姉と2人姉弟で、父親と母親という典型的な家庭だと思うんですけど。

池上：お父さんはいわゆるサラリーマンの方だったんですか？こちらのテキストだとガス関係の？

藤本：いくつか途中で自分で会社興したりもしてるんですけど、もともと父親の父親がガス会社をやっていて、その関連で仕事なんかしてたんです。父親はブロックの会社を興したりしていたみたいです。

池上：コンクリートブロックですか？

藤本：ええ。

池上：いわゆるエンジニア的な仕事をされていたのではなく、経営をされていたんですか。

藤本：父親は京大の物理学をでていて、成績書に湯川秀樹とか書いてあって、ブロックの会社をおこしたのも、製法とか特許がなんかに基づいて起こしたみたいです。経営は全然だめだったからうまくいかなかったみたいです。

鷺田：どちらかというところエンジニア肌なんですね。

藤本：そういう関係で、カメラとか時計とかメカニズムのものが好きだったみたいで、そういうものばかり買ってたんです。

鷺田：それはそのときに売っていた最新の製品を？クラシックのというよりは。

藤本：写真がすごく好きだったみたいですけど、いわゆるプリントして制作するというよりも機械が好き。新しいカメラをどんどん買って、庭に暗室の部屋をつくっちゃったんですよ。自分のブロックで。コンクリートブロックの、今からいうと安藤忠雄みたいなものなんですけど。屋根も四角で全部ブロックで、窓があって。そういうのを庭に2つくらいつくって。その1つは全部暗室にしてたんですよ。もう1つを、自分の子ども部屋で僕が使ってたんで。子どものときそういう父親の部屋・・・庭をいったん出て、扉を開けて覗くと実験室だったのは記憶しています。

鷺田：そこでお父さんが引き伸ばしとかをされていたんですか。

藤本：やっていたみたいなんですけど、記憶の中に父親が撮った写真という記憶がほとんどないんです。だから引き伸ばすところまではおもしろかったんじゃないかな。それから、あんまり実際やってるところを見たことがなかったんで、揃えるのが好きだったんですね。

池上：カメラというと、どちらかというと機械の構造というか。

藤本：ありとあらゆる種類のカメラがあって、スパイカメラみたいなものから。僕が幼稚園のときから6×6(ロクロク)っていうマミヤの、あれを自分でぶらさげて撮ってたんですよ。全部父親が買って使ってないものを使ってたんです。ありとあらゆるものを新しいものが出たら買ってみたいんです。それですぐ飽きてみたいで。それがごろごろしてたから僕の遊び道具にそのままなってる。

池上：もうひとつのコンクリートブロックの子ども部屋で？

藤本：そこでやったり。家の中にあるから、それを触っても誰にも怒られないし、父親も興味なくしてるから。写真が撮れるんだったらフィルムを入れてもらって。小学校のときに引き伸ばしをやったような記憶がありません。あと覚えているのが、ポラロイドカメラの引き抜いて液を塗るようなやつとかを自分でやったりとか。

池上：そういうやり方とかはお父さんに教えてもらったり？

藤本：いや父親はほとんど接触なかったんですよ。

池上：じゃあ勝手にご自身で調べたり？

藤本：だと思えます。母親に教えてもらった記憶もないので。大体道具があればやってみるとなんとなくできる。あと8mmのフィルムカメラですね、それもあって。最初はゼンマイ式だったんですよ。動力の部分がゼンマイ式。2分くらいはフィルムがまわれる。それも幼稚園から触ってた記憶がある。そのときの一番の記憶は巻けないんですよ、子どもの強さでは。そのときにコマ撮りっていうポジションがあったんで、1コマ撮りをやってみて。姉の人形を動かして、縄跳び人形にさせているやつをつくったりとか、自分が屋根にいて、次に下に降りて、忍者みたいな特撮をやったりとか。それは小学校の始めの方。

池上：テープレコーダーは遊びのなかの一つだったんですか。

藤本：あと当時は、トランジスタラジオっていうのがソニーで出て。そういう新しいのをどんどん買っていた

んで。トランジスタラジオみたいなのを触ると、番組なんかはわからないから、ダイヤルを回したときにチャンネルとチャンネルの間のシャーって言う音がおもしろくて触っていた。そのなかにすごく大きなオープンリールのテープレコーダーでアメリカのアンベックスっていう業務用のテープレコーダーがあって、それも父親が使っているところを一切見たことなく、そればかりは動かせないで、僕の部屋にいらしてもらって。20kgか30kgくらいあったと思うんですね。自分の部屋から一切出ずにそこでまたマイクロフォンとかをさして、見よう見真似で録音をやっていましたね。

鷺田：それも小学校の初めくらい？

藤本：くらいだと思いますよ。でもそれほど熱心だったとは思わないですけど。

池上：おもちゃのような感覚？

藤本：どっちかっていうとリールが回るのがおもしろかったりとか、早送りすると回転があったりとか、ほんとに乗り物のおもちゃ感覚で電車を運転してるみたいな感じで、レバーを引いたり。最初はそういう遊びみたいな感覚でやっていた。

鷺田：小学校のころはテレビは無かったんですか。

藤本：うちはわりと早くて幼稚園くらいのときから白黒のがあったんで普通に見てた。

鷺田：レコードとかも。

藤本：SPレコードっていう昔の蓄音機っていうのがあって、それからいわゆるデンチク、電気蓄音機というレコードのプレーヤーはあったんですけど、おもしろいことにレコードはほとんどなかったんですね。機械に興味あってもソフトはほとんど興味なかったんですね。音楽とか聴いてる姿は記憶にないです。

池上：あまり音楽とか美術とかいう関係のものはご家庭のなかでは。

藤本：特になかったですね。

池上：先生がビートルズですとか、あるいは文学でも美術でもいいですけど、そういったことに興味を持たれ始めたのはいつですか。最初にビートルズを聴かれたのはいつくらいですか。

藤本：中学校1年くらいかな。ラジオをずっと聴いていて、ラジオの番組で外国のヒット曲が流れて、そういうのが最初だったんですけど。聴き出したころっていうのは、ほとんどアメリカのエルビス・プレスリーとか、ポップスというアメリカのヒット曲ばかりで、最初はそういうのに馴染めなかった。もうちょっと上の人たちの音楽で、古いなという感覚でそんなにおもしろいと思ってなかったんですけど。中学校に入った頃、ラジオを聴いていたら全然違う音色が聴こえてきて。それがリバプールサウンド、イギリスの。最初の和音自体がアメリカのはカラッとした響きなんですけど、イギリスのはちょっと湿っぽい。あっと思って。聴き出したのがちょうどビートルズが話題になった頃で、ブリティッシュサウンドっていうヒット曲ばかりをラジオで聴いていると自分の音楽のような感じがして。学校に行くと、好きな友達と情報交換するようになったのが、最初の音楽の興味だったかもしれないですね。自分が積極的に聴いた。

鷺田：その頃はラジオを録音したりとか。

藤本：まだオープンリールのテープレコーダーなんで、テープ自身すごく高かったんですよ。録音してストックするっていう感覚はなかったんで。その時間ずっと聴くっていう感じでしたね。録音しても、一回聴いて次に録音するときは消して録音する。とりあえずはラジオの毎週気に入りの番組をチェックして聴いて、次の日学校に行くと、あれかかっていたねって。もうひとつはレコード屋に行くんですけど、小遣いではLPなんてほとんど買うという人はいなかった、買えなかった。ドーナツ盤っていうシングル盤が400円とか500円だったんで、それをなんとか。欲しいレコードを少し買う。あとはレコードのジャケットを見ながら、「あ、出てる出てる」で。

池上：そのころレコードのジャケットデザインにも興味は出ていたんですか。

藤本：ジャケットデザインは、ヒット曲のほうは決まりきったものだったんですけど。それはビートルズとかの話題は、学校でも全員じゃないけど好きな人とは話せるんです。もう一つ並行して聴いていたのは実は現代音楽だったんです。きっかけはテープレコーダーで録音して遊ぶときになにか録音するものないかなと思って、マイクで自分の声とか録音しても恥ずかしいから、なんか変えられないかなって速度を変えると、もこもこっとなったり、テープを入れ替えれると逆回しになると、全く聴いたこともない音が聴こえてびっくりして。そうやってトランジスタラジオでも曲と曲の間のシャーっていう音を録音して速度をかえたり、手でぐいっと回して結局スクラッチだったんですけど、ほんと音遊びですよ。聞いたことない音だったなと思っていたら、ラジオで同じような音が流れてきてびっくりしたら、NHKが日曜日の午後に現代音楽を紹介するような番組があって。そこから自分が部屋の中で遊んでたようなほとんど同じような音が聞こえてきて「いったいなんだろう」と思ったら「電子音楽です」って言っていて。ドイツでつくられたばかりの。「音楽なんだ」って初めて知った。

鷺田：録音とかをいろいろ試していたのは、小学生くらい？

藤本：意識したのは中学校に入ってからだと思うんですけど、それまでは暇つぶしの遊びでやっていたのでいつから始めかというのほとんど覚えてないんですけど。

鷺田：現代音楽の番組を聴かれたのは中学校？

藤本：ビートルズを聴いているころとほとんど同じかちょっと前だと思うんですが。電子音楽というのがあると知ったんですが、その番組内では一切聞くことができなくて、毎週やるわけでもないし。知りたいなと思うんですけど、どこへ行ったらいいのとか本も分からなくて、レコード屋へ行って電子音楽売ってないかなと思って、クラシックのフロアに行くと、隅っこのほうに現代音楽とか書いてあるコーナーがわずかにあって、「あ、こういうところにあるんだ」と思って。クラシックの方はLPレコードなんですよ。当然買えないのでとりあえず名前だけをジャケットで、シュトックハウゼンとか、見ながら覚えていったりとか。そうやってこんな人がいるというのを音をほとんど聞かずに。ときたまラジオから、「あ、あのレコード屋でみたあの人の音楽か」とか思うんですけど。そのときおもしろかったのは、ジャケットのデザインがすごくおもしろくて、現代音楽の。後で知ったのが粟津潔とか、日本の若いグラフィックデザイナーが手がけていたんですよ。和田誠もやっていたり、あとは杉浦康平とか。クラシックは指揮者の写真に対して、（現代音楽は）グラフィックデザインがすごくおもしろかった。

池上：音楽とジャケットデザインと、すごいインパクトで。

藤本：ジャケットしか分からない。なかがどんな音楽か分からずに、でもなんか違うっていうのはね。クラシックのフロアに並んでますから、モーツアルトとかベートーベンとかストラヴィンスキーとか並んでいても、そのコーナーだけ全然違うんで、きっと全然違う音楽なんだろうなって。興味はあったんですけど、ラジオで時たま流れるくらいだし、もうひとつは学校に行っても、話す相手がいないんですよ。

鷺田：そのときラジオで聞いた音を、テープレコーダーでつくってみようとかそういうことはなかったんですか。

藤本：まさか自分でつくってみようという気もしなくて、こんなの音楽っていうんだとか、どちらかというとびっくりしてた。湯浅譲二っていう人が声を全部変調していて、それが流れてきたりとかこれも音楽なのか、これも音楽なのかって、ジャーっていう音がしてるだけなのが音楽と言われていたり。どんな新しいのが次は聴けるんだろうっていう興味。だからその音楽を自分がやってみようと思わず、いったい何が次にでてくるんだろうという興味があって。そのときはジョン・ケージっていうのはあまり結びつかなかったですね。ヨーロッパの電子音楽とかラジオで流れているのは興味があったけど。テレビのニュースでたまたま見ていたんですが、ステージの上にグランドピアノがあって、ジョン・ケージがいたと思うんです。弦の上に全身黒いタイトの女の人が寝そべってたんですよ。いったいなんだこれはって。あとでわかったのは草月でジョン・ケージが来て演奏やっていて、これも音楽だというのがニュースで流れていた。上に寝そべっていたのはオノ・ヨーコだったんですよ。あの当時は僕は音楽だと思わなかったですよ。

鷺田：中学2年生くらいのときですよ。

藤本：だからほんとにぎょっとする体験ばかりですよ。

鷺田：小杉武久さんもこのころに？

藤本：いや、このときは全然知らなくて、それでだんだん日本の現代音楽の人をラジオで聴いて、だいたいどいう人がやっているというのがわかってきて。黛敏郎が東京オリンピックの電子音楽つくっていたりとか。その年代の人が最先端だったですよ。それで少しずつ興味を持って、60年代の終わりくらいに、その頃はなんとなく電子音楽っていうのがおもしろそうだって分かったんですけど、電子音楽っていうと個人ではできなくて、スタジオ借りてっていうイメージなんです。それも『美術手帖』か『みずゑ』かなんかだと思うんですけど、そこのなかに小杉さんのドローイングが載っていたんですよ。釣竿持って扇風機の絵が描いてあって、それを見たときにびっくりして。「こんな道具で音楽をつくる人がいるんだ」って。そのときに小杉武久っていう名前を知って。

池上：それは大学に入る前ですか。

藤本：前だと思う。大学はいる頃には小杉さんの名前は知っていたと思う。

池上：高校生くらいのときに『美術手帖』とかをご覧になったんでしょうか。

藤本：『美術手帖』…どっちかっていうとアンダーグラウンドカルチャー、いわゆるアングラっていうのがあって…。ちょうど僕が高校に入ったくらいから、ヒッピー革命みたいなのがあって、社会自体が変わっていく

ときだったんで。高校に入った年に学校さぼっちゃったんですよね。家は一応学校行くフリして出るんですけど、物置で私服に着替えてさぼって。昼間に街なかに行くと補導されるのは分かっていたんで、とりあえず午後まで時間をつぶすところはないかなと見つけたのが、美術館のロビーだったんですよ。愛知県立美術館というのがあって。そこだとタダでロビーに座って過ごせる。午後の2時とかそれくらいまでいて、それから街のなかで、そういう場所を見つけて。それまでいわゆる読書という習慣がなかったんですけど。美術館のロビーでぼーとしていても、なんか時間過ごすことないかなって小説読んだら時間つぶせるだろうって。そのとき買ったのは芥川龍之介全集。とりあえず「あ」だったからだと思うんですけど（笑）。一番安い文学全集で

池上：端から読んで？

藤本：たぶんそうとしか思えないですね。なんで芥川にしたのかは。名前は知っていたと思うけど「坊ちゃん」とかクラス全員読んでいたけど、僕だけ読んでなかったくらいでしたから。それを持って美術館に行ったのが本を読み出すきっかけで、そうやってロビーで過ごしていると展覧会はタダで見れるというのがわかって。いわゆる県立美術館だから、団体展とかあいうのもやっているわけですよ。日宣美という日本宣伝美術の展覧会をやっている。そこに入ったら現代音楽のジャケットのデザインの人のポスターがあって、横尾忠則とか宇野亜喜良とかものすごい極彩色で。この世界はいいななんだろうと持って。今度は街のなかに出たときも、どこへ行っていいかわからないから、なんかそれらしい人に付いていくんですね。一つは、黒いセーターで、黒いパンツでサングラスかけてペーパーバックみたいなものを持っているような人が入っていくお店があって、かっこいいからと入ってみたらモダンジャズ喫茶だったんですね。コルトレーンやアルバート・アイラーとかがかかっている。お店のなかは真っ暗で、煙草の煙と、そういうなかに入るけれどどうしていいかわからなくて、入った人をどうしているか見たら、サングラスをかけて暗いなかで煙草をくわえている。それを見てかっこいいなあ、ジャズかっこいいもって。で、レコード店に行って探すと、フリージャズとかマイルス・デイビスとかジョン・コルトレーンとかの名前を知る。それをラジオで聴くと現代音楽と似ているんですね。あと美術館を出たら、美術館の横の道のところにすらっと画材道具とかを持った若い人たちが並んでいて。なんだろうって後ろに並んで入ったら草月の実験映画祭ってやつで。そこでジョナス・メカスとかスタン・ブラッケージとか全く分からずに見たら、フィルムが溶け出す映像とか、それをみたら非常にショックを受けて。また別の時に並んでいい人達の裂に入ったら、今度はアニメーションフェスティバルで。そうやって新しく生まれてきた表現に興味をもった。貪欲だったのかもしれない。知りたいってそういう情報がどういふところに載ってるんだろうかと本屋で探すと、ちょっとアンダーグラウンド的なものしかおいていない奥の方の怪しげなコーナーになるんですね。そこで見つけたのは『話の特集』って言う雑誌で。なんで見つけたかという表紙を横尾忠則が書いていて、美術館で見たポスターと同じで。「いいななんだろう」ってみたら、ものすごい当時としては尖った人ばかりですね。執筆陣が。だんだん文学というか小説のことも知って。

池上：どういう方が書いているんですか

藤本：一番有名なのは『話の特集』に書き出したのは植草甚一っていうエッセイスト。小説は結構……誰だっけな。とりあえず僕は最初に目に留まったのは稲垣足穂っていう人だったんですよ。三島由紀夫とかも書いていたかもしれない。

鷺田：高校生くらいの頃だと、その雑誌を買って？

藤本：『話の特集』くらいだったら買えた。どういうところだったかという三流雑誌というかアダルトみたいななかにあるんですよ。『話の特集』というタイトル自体がもともとそういうアダルト雑誌で、その会社が



倒産したのを引き継いで、書籍コードの関係でまだ出せるからその名前で出したと書いてあったんですけど。いわゆる一般的な小説があるコーナーではなくて、ほんとサブカルチャー、そこからアンダーグラウンド映画の雑誌があったりとか。人に教えてもらったわけではなくて、本屋でこの隣にあるものは一体なんだろうって。その中で澁澤龍彦とか黒い本があって、黒魔術とか書いてあって、「こわいなあ」とか思いながら（笑）。そういうのを見つけていって。興味はあるのですが、高いし。大きな本屋行っても置いてないわけですよ、一般の。で、どこにあるかっていうと古本屋に行くとそういうものが置いてあるっていうのが分かって、次に古本屋めぐりみたいな。でも積極的に読むわけに行かないから、レコードのジャケットみるみたいに、澁澤龍彦が置いてあるコーナーに行くと、マルキ・ド・サドとかロートレアモンとか書いてあるわけです。背表紙だけ見ながら頭の中に入れていってというのが、本を読むきっかけだった。あ、『話の特集』は野坂昭如ですね。野坂昭如は読んでたんですよ、高校のときに。

鷺田：それと並行してビートルズとかロックも？

藤本：ビートルズはちょうど中学に入ったときから爆発的に。最初に聞いたのは《プリーズ・プリーズ・ミー》っていう2番目のシングルですから、日本とイギリスとほとんど同時期くらいなんですよ、大騒ぎしてたから。ブリティッシュサウンドということで、どんどんどんどん音楽も盛り上がっていったときなので、ずっと聞いてたんですね。

池上：日本に来たのは何年でしたっけ

藤本：66年とか。高校1年くらいのときだったんですけど。

池上：テレビで？

藤本：テレビで見ました。そのとき録音した覚えがある。30分。でももうそのころは、そのまえは映画が、ビートルズの《ハート・デイズ・ナイト》とか《ヘルプ！》という映画が来ると見に行ったりとかしてたんですけど。いわゆるアイドルの感じですよ。どんどん有名になって盛り上がるんだけど、反比例して高校に入ってから興味はモダンジャズとかそっちの方をラジオで聴くようになりましたね。ビートルズは日本に来てそのあとからステージ活動をやめちゃったんですよ。スタジオにこもってとんでもないLPを出してたんですけど。すごさっていうのは相当後になってからじゃないと分からないですよ。すごい変な音楽になったっていうのは覚えてたんですけどね。その頃からテープ逆回しとかいろんなことをビートルズは作品でやりだしたんですね。僕は慣れてたから、ずっと聴いてて。

鷺田：ではご自身では友達とバンドしたりとかそういうことはなかったんですか。

藤本：エレキギターとかバンドやりたかったんですけど、1つ2つ上の人はバイトして揃えられたけど、中学校の始めだと楽器屋へ行って眺めるだけでしたね。買うとこまでは……。もうちょっと上の人たちはバンドやり始めていたんですけど。

池田：コンサートに出かけていたりとかは。

藤本：いくつか行きましたね。最初がいわゆるエレキブームのさきがけでアメリカのグループでアストロ・ノーツ、っていうインストゥルメンタルのグループだったんです。いわゆるエレキギターとベースとドラムで。その人たちのヒットが出て、彼らが日本にやってきて体育館でそれが初めてのライブ。いわゆるエレクトリック

の。体育館の2階の一番安い切符を買ったと思うので、下の方のステージをいいなと見て、そのときの初めての経験は今でも忘れられないんですけど、どんな大きな音なんだろうと思っていたら、鳴ったら床が響いたんですね。足から振動が伝わってくるのは初めてだったんで、音楽ってからだに伝わるんだっていう。それからいくつか、向こうのグループが来たときは見に行きましたけど、特に自分でやってみたいとは思わなかったですね。演奏してみたいとかは。

鷺田：アストロ・ノーツのコンサートは高校生？

藤本：中学だと思えますね、友だちと行ったんだと思えますね。

池上：その頃から、実際にエレキのことを経験したりとかビートルズの曲も変わってきて、電子音楽のことをずいぶん調べてだんだんつながってくると思いますか、

藤本：一つは大音量ということですね。電子音楽もこんな小さな部屋でスピーカーで聞いていたから。大きい音を味わうというのはおもしろいと思った。

鷺田：それは大学をどうしようとか、将来どうしようとかいうことは。

藤本：そのときはまだ。それは父親からの影響で、つくるという意識は一切なくて体験したいとかだけだったので、高校も理科系コースというところでやっていたので、ほとんど表現するところに行くつもりは全くなかった。当然理科系の大学に行くと思っていた。画家の息子と友達になって、その子が映画つくりたいから一緒にやってくれないかと手伝っているうちに「自由だな。何やってもいいのか」と興味を持つようになって、「つくるというのはおもしろいかもしれない」って。高校のときに電子音楽だったら理科系のところと、つくる自由さと両方やれそうだからおもしろそうだと思っていたんですね。

鷺田：高校生のときに電子音楽つくるようなところに行きたいというふうに。

藤本：行きたいけれどどこへ行ったらいいかわからないんで。きちんと調べていなかったんで、大学は本当だったら普通に行っていたと思うんですけど、ちょうどみんながドロップアウトしだした時期だから、高校でバリーグード築くような。そうするとみんな頭のいい子は学校を離れていっちゃったりして、僕もそういう子と一緒にいると勉強しなくなって、このままじゃ国立は無理ですよっていう話になってどうしようって。でもどどん時代はドロップアウトの時代ですし、そういう浪人しているうちにまさに加速度的に古本屋まわったりとか。そうすると知ったのが大学で電子音楽を専攻しているところがあるという。『美術手帖』の広告だったのかも知れないですね。

鷺田：浪人されているときっていうのは名古屋で予備校に通って？

藤本：ちょうど東大の安田講堂の頃だから、大学に行った友達は大学が1年か2年が無かったとかとそういう時代だから。

鷺田：予備校の先生におもしろい人とかはいたんですか。

藤本：いや予備校もほとんど行かなくなっちゃったですね。

池上：マルセル・デュシャンは今でも先生の作品に大きな影響があると思うんですけど、お知りになられたのはいつくらいですか。

藤本：最初はいつか分からないんですけど、きっと古本屋で、澁澤龍彦とかあの辺りにあったと思うんですよ。どんな人かも分からなかったと思うんだけど。68年に死んでるんで…僕のマルセル・デュシャンの最初の記憶は、本に載ったオブジェなんですよ、レディメイドの。とりあえずかっこいいと思ったのは記憶しているんだけど、なんとなくだったような気がする。

池上：ちょうど大学に入られる直前くらいに、大阪万博があったりとか。大阪芸大を受験しようと思われていたところですかね。

藤本：そうですね。一つの選択はドロップアウトじゃないけど、大学とはぜんぜん関係なくとか考えていたんですけど。電子音楽というのは大阪万博のときに一番ピークだったんですよ。いろんなパビリオンが全部電子音楽をやっている。これからは未来が電子音楽になるって言われてたとき。ものすごい未来が開かれている分野だというのはみんなそういつていたし、そう思っていたので。電子音楽だったら学校行って勉強ではないけど、やってもいいなと思っていた。それもあの時代だから。電子音楽はこれからすごい可能性があるとき。

池上：実際万博は見に行かなかったんですか

藤本：僕は実は反博だったんですね、反万博。あの当時は学生運動と一緒に絡まって、万博に関わったアーティストは体制的ということでものすごい糾弾されて。学生運動の中で反博運動というもの。友達もそういうところにいたので、僕は「ああいうものはだめだ」とか言って家族はみんな言っているんですけど僕だけ行かないって言ったり。だから一切見ていないんですよ。その万博が終わった次の年から大阪芸大に入学したんですよ。万博で音をやってたのが先生だったんですよ。

鷺田：実際にデモに参加したりとかは？

藤本：それもほんのちょっとつきあいくらい。そこまでのめりこんでいなくて、そっちも冷ややかに見ていたんですね。内ゲバみたいなので頭わられてきた子とか、いろんな子がいたけど、それもやってどうなるんだろうというような気持ちだったから、あんまり参加するということにはなかった。ますます自分だけのどうしたらいいんだろうと思っていて、ほとんどどれもこれも未来がないなと思っていたなかで、電子音楽だけは小さいときからおもしろいと思っていたし、これからだと言われていたから、唯一だったかもしれないね。

池上：大阪芸大に大きなスタジオができたのはいつくらいだったんですか。

藤本：僕は3期生だったんで、71年に入学したのが3期生なんですよ。だから69年が1期生だと思うんですけど、その年にあわせてできて。電子音楽スタジオはNHKの電子音楽スタジオと全く同じものをつくって。当時ドイツのシュトゥックハウゼンが始めたケルンの放送局が有名な電子音楽スタジオをつくったんですよ。そこに合わせて日本のNHKも50年代に電子音楽スタジオをつくって、当時の新しい作曲がつけられたから、わりと世界でもスタートが早い。それとまったく同じ設備を大阪芸大でもつくって、音楽工学っていう、エンジニアのコースの専攻を立ち上げたんですけど、そのときにNHKの電子音楽スタジオで技術のディレクターをやっていた人を先生に呼んで、もう一つはプロデューサーですね、NHKの現代音楽の人も教授に呼んで。どちらが専任で来るかという話で、とりあえず技術の方が主任教授として、もう一人のプロデューサーの方は月に1回、1日か2日、集中講義で来るという体制で大阪芸大のコースがつけられたんですね。

鷺田：その技術の先生が塩谷宏先生ですね。それでプロデューサーの方は…。

藤本：上浪渡。その上浪渡という人がラジオでしていた番組を聴いていた、その人だったんですね。

池上：当時の授業の内容とかは。

藤本：それがびっくりしたのは…、そういうところを受けるのにどんな科目があるのかも知らずに。音楽学科の中の音楽工学という専攻なので、聴音、ソルフェージュという、譜面を唄ったり、採譜したり、楽器の試験とかあるんであわてて勉強しなきゃとか思ってもどうやって勉強していいかわからず、必死にピアノを1曲だけ覚えたりとか。一番簡単な。母親とかやっていたんで。それで入って、音楽工学の専攻の授業は電子音楽の使い方とか、教えてもらえるのだろうと思っていたんですよ。そしたら一切教えてくれなくてびっくりして。

鷺田：音楽工学っていうコースは何人くらいいたんですか。

藤本：僕のとこで4人でした。

鷺田：音楽学科全体では1学年に100人とかいるような感じだったんですか。

藤本：音楽学科というのは音楽学というミュージコロジーと、作曲と音楽工学と。学年で30名くらいだったと思います。

池上：いわゆる器楽とか声楽とかは。

藤本：演奏学科というのがあるんですね。そっちはピアノ学科とか。本来は楽理科に近いかもしれないですね。学問と作曲とに合わせて。

鷺田：大学全体では、芸術大学ですから、絵をやってる人とか。

藤本：写真から映像から、僕のとこで10くらいはありましたね。建築学科から。いわゆる総合芸術大学ですね。ただ同じキャンパスに全部あるっていうのは珍しかったみたいですね。

鷺田：先ほどおっしゃっていた3期生っていうのは。

藤本：音楽工学の専攻の3期生。大阪芸大自体は60何年かに出来ているのでは。1期生から全部集まっても20人不足という。全員男だったんです。僕も音楽はできないっていうコンプレックスで入ったら、ほとんどそういう人が入ってきていて。医学部中退してきたりとか、理工学部を卒業して入ってきた人たちだから、おもしろかったですね。

池上：授業だと集まったところが何も教えてくれない？

藤本：むしろ、電子楽器とか電気ものだったら、物理とか数学とか計算だったらまだ理工系志望だったから、そっこのほうだったらなんとか大丈夫だと思ったので、周波数はどうのとか、数学的な音の理論とか教えてもらえると聞いていたんですけど、具体的な音のつくり方とか、基礎にあたるものは一切教えてくれない。いきなり

「録音に行くからこれ持ちなさい」ってテープレコーダーを渡されて、淀屋橋のほうのホールまで持たされる。20kgくらいあるんですけど、地下鉄で持たされて。スタジオでもいわゆる授業で使い方を教えてもらっただけで、実際に先生とか上の学年の人がやっているところに行って、何か持っていったりとか、やれっていわれたことをやるだけで、あとはその辺にいらっていわれるんですよ。それで全く分からなくて、他の学生の人もどうしようって感じで。そしたら塩谷宏先生に「使い方なんてのは覚えてもしょうがない」と言われて。「使い方は見て覚えろ」と。とりあえず録音とかあったら「行って手伝いをしろ」という。

池上：スタジオに入った新人みたいな感じですね。

藤本：昔の職人の世界と一緒になんじゃないかな。とりあえず親方のやるのを見ていて。そのときは全く分からなかったけれど、あとになって先生のやり方はすばらしかったってわかった。70年代に入ってから、小型のシンセサイザーが登場してきて、個人でもシンセサイザーがお金出せば持てるようになったんですよ。70年代半ばになったら学生でも買えるようになってしまったから、使い方なんて覚えていてもせいぜい2、3年しか持たなかったし、完全に時代に取り残されてしまうから、そんなのやっても全く意味なかったんですよ。それよりも、今から考えるとコンセプトのことを教えられていたんですけど。機械の発信機とアンプを繋いだらこう音が出るってというような、いわゆる具体的なことじゃなくて、ファンクションの図面を書けっていうんですよ。どういうことかということ、普通は、実際の配線図みたいなもので我々やるんで、テープレコーダーを3台、ミキサーに通して、もう1個のテープレコーダー録音してスピーカーで聞いてとか、そうじゃなくてテープレコーダーってのは一体何のために使うのか。それは記憶するために使うのか、音を出すために使うのかで、同じテープレコーダーでも機能が違う。そういう図面を書かなきゃだめだって言われて。

鷺田：図面としては繋がっているんですよ。

藤本：ブラックボックスで線を繋いで、繋がるんですけど、それまで僕たちは機材の名前を書いちゃうわけですよ。そうではなく、何の機能を果たすのか。

鷺田：音をだすとかそういう書き方をする？

藤本：音を出すよりももっと具体的なんですよ。記憶とか、再生とかですね。そういう考え方でって言われたけど、ついていけないですよ。

池上：最終的には図面全体で何をするかっていう非常にコンセプチュアルな…。

藤本：そう、自分のための整理のことなんですよ。それを相手に渡したって、何の役にも立たない。それで機材が繋げるわけじゃないから。一体こんなことやって何になるんだろうって思ってたんですよ。

鷺田：こういう図面を書くときというのはどういふときなんですか。録音するときを書くのか。

藤本：録音するときにも要りますね。どのマイクロフォン持っていくとか。あと電子音楽つくるときに、基本的に楽器って感じでセットされていないんで、スタジオに機械がラックに並んでるだけです。どの機械とどの機械を結んで、例えばスピーカーはいくつ出すとか、配線図みたいなものですね。実際にジャックの穴があって、そこを線で繋ぎますから、実際に具体的な図面が頭のなかに入っていないとスタジオでの操作ができないんですよ。

鷺田：録音の授業とかそういうものもあるんですか。

藤本：録音の授業はなく、「音楽工学Ⅰ」とかそういう名前です。実際はつくっているところを手伝っているだけで。もう一つは、講義みたいなものもあるんですけど、それがいきなり式を書くんですけど偏微分方程式という、高校の微分積分くらいの初期ならわかるんだけど、偏微分とかという式を書かれても全く分からないですよ。位相ってフェイズのことですが、位相の問題がどうのとか、そういう言葉が飛び交うけど、まったく分からずに。講義はそういう感じなので、終わっても一体何の話だったんだろうってみんなにきいても分からず。実際のスタジオの操作も分からない。煙に巻かれたような感じで。もう一つびっくりしたのは、4月に入学した途端に課題が出されて、「大阪の四天王寺というところで4月20日頃に雅楽を演奏するお祭りがあるからそこへ行って録音して、見てレポート書いて来い」って言われて。こっちは最先端の音楽とかを勉強に来たつもりだったのに、いきなり古典、お祭りとか行けて意味も分からず。でもそういう課題ばかり出るんですよ。今度京都のお祭りへ行ってレポート書いて来いとか。毎年の宿題だったのが、除夜の鐘をきいてレポートとか。東大寺のお水とりについて録音してレポートとか。それもまた意味が分からなかったですね。

鷺田：毎回その大きなテープレコーダー持って。

藤本：そうです。全員で行って録音して大学に帰ってくる。

池上：みんなで聴くんですか？

藤本：いつも全員で動かないと。一番下の学年だとほんと分からないので。わからないとつまんなくなるわけですよ。そのうちに1年とか2年先輩の人に、「これはどうしてるんですか」とか「この機械は何するんですか」とか聞かれます。そうすると「これはこうするんだ」とか教えてくれて。それとかここに挿してるなとか眼で見て覚えて、終わった後、スタジオで記憶をもとに実際に挿してみても、やってみる。それで初めてスピーカーから音が出てきたときは感動しましたね。ほんとに使い方は自分で覚えた。

鷺田：録音してきたものをあとで聴いたりもしたんですか。それとも録音すること自体が目的だったんですか。お祭りの音とか。

藤本：それがいろいろでしたね。頼まれてやったのもあったし、再現性がちゃんとしてるかスタジオでモニターで聴いて、奥行き感があるかとかをやってるんですけど、ただ別に説明してくれるわけじゃなく。「もうちょっとそっちのフェーダーを上げて」とか聴いてるだけで。それを聴いてるとあそこを触ると音が変わるんだなとかなんとなく覚えてくるんですよ。あとでまたまねをするという。

池上：そうやって手探りでいろんな機械を使っていくというのは、小さい頃にされていたことと・・・

藤本：基本的に同じだったんですけど不安でしたね。ほんとにわけ分からないし。結局自分でやらなきゃいけないんだって分かってからは、それはだめっていわれないわけですよ。ある程度スタジオで分かってきたら、ずーっとスタジオに入り浸りになって、もう課題とかほとんど関係なく、自分のやりたいことをやっていた。

鷺田：一方で、曲をつくったりというようなこともされていたんですか。

藤本：曲をつくるというのも、総合芸術大学というのもよかったんですけど。音楽関係の学科だとほとんど女性ばかりなんですよ。いわゆるクラシックで育ってきた人ばかりだから、ポップスなんてのはもってのほか。

あんまり話題がなくて、教室とかいたたまれないから、結局食堂でぼーっとしていると各学科でいたたまれない連中がたまってる場所で。そういう人たちと友達になると、映像やってる子とか、建築やってる子とか、美術やってる子がいる。友達になると、映像やってる子が映画をつくってる。見せてもらうと、昔見た実験映画祭のような変なのをつくっている。そういうのを作っている学生から音をつけてくれないかといわれて、つけたりとか。そうこうしているうちに知り合った友達で、当時マルチメディアというか、映像とか複合したのやりたいなと企画して、大学の中で丸2日間、映像とかいろいろな催しをやって、全く授業と関係なく。

鷺田：1回生のころから？

藤本：1回生のころからだんだん友達になって。いわゆる学年関係ないですから。全共闘崩れみたいなのに来てるんですね。青山学院中退してきてるとか相当やり手のやつとかいるんですね。こんなことしたいなという、政治力があって。大学の中で丸2日間、外で映像写したり、パフォーマンスしたりとかできるかなっていったら、そしたら学祭の委員長になったらいいんだって。全部支配できるから。彼が委員長に立候補するんですね。ポスターとか全部白塗りしてすごいポスターつくって貼るから、話題になって委員長になっちゃって。好きなバンド呼んできて演奏させたりとか。そういうのを見てると、学生でもできるんだって刺激がありました。わりと美術とか映像とか写真とかそういう人たちとばかり一緒に学生時代を過ごしていたので、自分は音楽のジャンルでという考えは最初からなかったと思いますね。なにか一緒にやるからオーディオ、ヴィジュアル、どっちがどうとか関係なく。そういう人が芝居したりとか。美術の人がバンドしてたりとか。

鷺田：それは音楽工学の学生にわりとみんな共有されていたんですか。

藤本：音楽工学の中では僕だけです。

鷺田：必ずしもみんながそうだとすることは。

藤本：違いますね。僕だけだと思います。

池上：当時一緒にされていた仲間の方で、アートの活動をその後されている方はいますか。

藤本：大阪芸大で・・・誰がいたかな。

池上：今でも交流があったりとかそういうことは。

藤本：交流があるというと・・・建築学科にいた男で食堂で会って、ものすごい貫禄があったんですけど、彼と友達になったら、おもしろかったのが「うちの兄貴がアメリカから帰ってきたから会いに行かないか」ていわれて、京都の九条山に行って会ったのがヨシダミノルだったんです。弟だったんです、吉田年伸という。ぼくが大学に入る前から大学に入っていて、ぼくが卒業してから合計8年くらいかかって大学出てますけど。彼が、お兄さんの関係もあってアートの関係の人とか知り合いで、彼がいろんなところに連れて行ってくれた。

鷺田：先ほどおっしゃっていた学園祭のなかで、小杉武久さんも呼ばれたんですか。

藤本：それは別で。大学のときにアルバイトでいわゆるPAというか音響のアルバイトをしていたんですけど、それをしていた会社が昔のプレイガイドジャーナルという会社で。そこに入入りしてる関係で、アンダーグラウンドカルチャーの人もその現場にいたんですけど。その会社でそういう音のあるバイトをしているこ

とがあって、あるときそこでプロデュースしている人が、「現代音楽のコンサートを大阪で1個やろうと思うんだけど、誰か呼びたい人いる」と言われたんで、「小杉武久っていう人がいるんでぜひ呼んでほしい」とって。74年か75年じゃなかったかな。東京の能楽堂で「マノ・ダルマ・コンサート」という小杉武久のコンサートをやった。ポスターとかは粟津潔で。連絡してくれて、それと同じのを大阪でもやるというので、大阪のコンサートで僕はスタッフだったんで、そのときに初めて小杉武久に会ったんですよね。

鷺田：そのときは《キャッチ・ウェイブ》？

藤本：《キャッチ・ウェイブ》です。そのときにはもうスターだったんですよね。タージマハル・トラベラーズというロックの世界でカリスマ的な。フリージャズの人からも、現代音楽の人たちからも、ロックの人たちからも注目されていたという不思議なバンドをやっていて、それが終わってソロで活動されていたころで。現代音楽の狭い世界の人って感じじゃない人ですよね。

池上：当時小杉さんの活動の拠点は。

藤本：東京。それで初めて会ってコンサートの手伝いしたのがきっかけとなって、関西で演奏するときとかはだいたい見に行っていて、終わったあとお酒の席ですっと一緒にいたりとか。ほぼ追っかけみたいなものでしたね。

池上：あとそのころに知り合われた方は。

藤本：知り合ったのは、ヨシダミノルの弟の関係で、京大の西部講堂で、自治組織っていうか、大学とは関係なく、西部講堂での催しとかでいろいろやっていて。いろいろ有名な人とかいたと思うんですけど、当時はまだ分からないです、いろんな人が出入りしていて。

池上：演劇とか有名ですよね。維新派の方とかは面識があったんですよね。

藤本：いろんなところに入出入りしていると、そこでフリーミュージックで知り合った人とかフリーの音楽をやっている人でも、当時電子音楽をやってみたいなと思っても、個人ではできない。人づてにきいていると、僕だと大学の設備があるからっていうんで繋がったりとかしていたから。なんかの関係で維新派は見てはいたんですよね。それでフリーミュージックの一員として維新派の公演に参加したことがありました。

鷺田：大学時代というのは美術館に行ったりとかは。

藤本：当時はまだコンテンポラリーの展覧会は美術館ではという時代ですから、画廊の方が強い。で結局美術の学生の友達のアトリエに遊びに行ったりすると、「今度うちの先生がオープニングあるから行かないか」とか言われて、泉茂さんとか教授で、津高和一さんとか。そういうのでギャラリーと一緒についていって。もう一つは映像の学生と・・・村岡三郎の甥っ子が映像学科の学生だったんですよ。彼から電子音を仕事でつくってくれて言われて。森口宏一さんが個展をするときの音の作品をつくってほしいというので、僕のところへきて、「こういうのつくれるか」と言われてつくったんですけど。図面に線がずーっとずれているような図面で。いろんなかたちにしたり、いろんなパターンに考えてみる。音にできないかっていうんで、電子音をつくって。どんな展覧会かと思って見に行ったり、信濃橋画廊だったと思うんですよね。それでそういう関係で、友達の学生が個展をするとか言って、ギャラリーに行くオープニングの流れで当時は必ず飲みに行く。ボトルキープというのが流行っていて。そういうところで関西のアートのことを知っていった。美術の学生って先生のことを尊敬はしているんだろうけど「もうあの人は古い」とか、「僕のほうがいいと思う」とか、平気で言ってい



る感じがおもしろくて。

池上：村岡さんとか森口さんとか、画廊ではインスタレーションをご覧になってたんですか。

藤本：そうですね。当時は村岡さんはいろいろやられていたと思うんです。盛んだったのは京都アンデパンダンでしたね。ああいうときはみんな一生懸命で。あとは誰だったかな…

池上：河口龍夫さんとか？

藤本：覚えているのは柏原えつとむさんとかが結構話題だったのを覚えていますね。植松奎二さんとか写真の作品。逆に具体というのは全く。(具体が)ちょうど終わったあとで大阪に来たんで、まったく興味もなかったし、1つも70年代の具体作家のを見ていない可能性もあるんですよ。

鷺田：大学くらいになるとジョン・ケージのこととか、マルセル・デュシャンのこととかもかなり関心をもって見られたと？

藤本：マルセル・デュシャンなんかもその前から古本屋で、こういうのはちょっと背伸びして。マルセル・デュシャンのことを読んでたりして、いきがってただけだと思うんですけど。70年代初めのころはかっこいいなあと思ってたくらいなんです。すごく意識したのは70年代半ば過ぎからですね。もう大学卒業してから、研究室に残っていたんで、そのまま環境が一緒だったんです。電子音楽スタジオで、数年経つとやることなくなっちゃって、なにかつくる方法でって森口宏一さんのやつを思い出したのかもしれないけれど、なにかの方法で音に直してゆくという。そのときにマルセル・デュシャンのメモを音に置き直していけないかなって考えて。『表象の美学』というデュシャンのメモの本が出たんですよ。それを買っていわゆるグリーンボックスとか、全部書いてあって。それがおもしろかったのはちょっと理科系のメモなんですよ。それを見たときに「こっちだったら分かるかも」って。ビジュアルの方はなかなか見ただけでは分からないけれど、メモを読んでいると1mの紐を1mの高さから落とすとか。やっていることがすごく分かる。「あ、この人の書いているのってすごく自分にとって合うかも」って気になったやつを全部コピーして、スクラップブックをつくったんですね。音に直せるかもしれないという項目だけ。そうしていたら、だんだんデュシャンがどうやってつくっているかがおもしろくなってきて、本格的にデュシャンに興味持ったのはそこからですね。

池上：大学で？

藤本：大学で副手の時代ですね

鷺田：4年間で卒業して。

藤本：4年間で卒業して、大学院がなくて、専攻科というのが2年あって、「専攻科行きます」って言ったら学科長が「専攻科はお金かかるよ。副手に残ったらお金いらないけど」って言われて、副手は非常勤。授業は持たずに、スタジオの実習の管理とか、機材の貸し出しとか、すごい天国のような。3年経ったら「助手にならないか」って言われて。助手から常勤なんですよ。ほんとにここにまだいられるんだってすごい気楽な感じで。だから自分が興味持つこととかができたと思うんですけど。

池上：そのころはノーマル・ブレインていう…

藤本：それはそのあとですね。で、結局 70 年くらいまで電子音楽ってすごいっていわれてたんですけど、年が経つにつれてどんどん電子音楽なんてのはシンセサイザーで一般化しちゃだし、スタジオなんかなくてもできちゃうし、70 年代半ばになったら存在意義事態がなくなって、どんどんやることなくなって、未来がないなあと感じていたんですよ。

池上：ちょうど卒業されるころですかね。

藤本：卒業してちょっとしてから。音楽自体も電子音を使った音楽っていうのがなくなってきて。日本ではいわゆるそのあたりからミニマルミュージックとか紹介されていって。日本の作曲でも電子音楽をつくっていた人が、ミニマルなライヒミみたいな音楽つくったりとか。時代に完全に取残されちゃって。あとで聞くと、電子音楽は万博時代がピークであとは下り坂。でも僕は大学にいたんでそこまで危機感はなかったんですけど。でも自分なりの方法で何かつくる方法はないかなと思っていたときに、美術の人たちがやっていたような、そういう方法で音をできないかと考えていたんですよ。

池上：それは 70 年代の終わりくらい？

藤本：中盤から終わりにかけてはそういうことをして、オーソドックスな電子音楽をつくるというのは興味がなかった。77、8 年ごろにまたレコードを聴いて、ビートルズを聴いて以来いいなと思ったのは、一つはクラフト・ワーク。知ってはいたんですけど、すごい単純でおもちゃみたいなつくり方ができるんだって思ったんです。それと同時期に聴いたのはセックス・ピストルズ。いわゆるパンクロック。1 コードだけで、構築しなくても音楽がつけれるという。それまで構築していかないと音楽ってつけれないと思っていたので、こんな単純なことでもいいんだし、1 つのことだけで音楽をつくっていいってすごい気楽になって。もう一つ、決定的だったのはブライアン・イーノというミュージシャンとデヴィット・ボウイ。その人たちは 70 年くらいのデビューしたころから好きだったんですけど、デヴィット・ボウイがドイツでレコーディングして出したレコードで、《Low》っていうブライアン・イーノと組んで出した LP。聴いたらデモみたいなレコードで。全然つくってないんです。イントロだけで終わっちゃうとか。またこんなシンプルな単純なことをしてる人がいるって。その辺から楽器屋で売ってるシンセサイザーはおもちゃみたいなものだと思ってたけど「こういうのでつくってみるんじゃないか」と思って、またちょっと音楽をしようっていうのが 70 年代後半だったんです。

鷺田：ちょっと戻ってしまうかもしれないんですけど、塩見さんとかの作品はエンジニアとして。

藤本：あれも結局誰かつくってくれないかということで、設備があって編集とかそういうのができるというとなかなかないんで。塩見さんの場合はこういう素材でテープをつくってほしいって言われたんで、自分でアイデアを出して、こういうのでどうでしょうみたいなことなんですけど。それでおもしろかったのは大学のスタジオでつくっていたんですよ。ループなんですけど、テープでいっぱい混ぜて声の断片が聞こえてくるような。それって説明できないんですよ。どんな音かっていうのをスタジオのなかの電話で大学から塩見さんの家にかけて、スタジオに流して「こういう音です」って言ったら「あ、いいわね」って感じで。

池上：サウンドエンジニア的な、ちょっとアレンジっていうのは。

藤本：めったになかったんですけど。

池上：塩見さんのときはそのように音づくりに関わって。

藤本：それとかコンサートでもピアノとテープの作品とかあるわけですよね。譜面のなかのピアノのパートの途中にテープのパートがスタートとか。ここで止めて徐々に出てくるとか、普通のエンジニアの人はできないですよね。だけど演奏者だと全く操作もできない。そういうときに時々譜面見ながらテープここで出すとかやったり。それでもほとんどしょっちゅうあるわけじゃなかったですよ。

池上：もうちょっと戻ってしまいますけど、上浪渡さんというもう一人の先生の授業は。

藤本：それがまたすごいんですけど、だいたい毎月1日、2日、朝から晩までなんですけど、毎回数枚のLPレコードを持ってくるだけなんです。それで何もいわずにレコードかけるだけなんです。書くとしたらレコードの作曲家とタイトルだけ。A面終わったら別のレコードをかけて、またかけて。それが1日。ほとんど解説ってなしなんです。これはこういう音楽でこうっていうのが。そんなのばかり、4年間。

鷺田：それはいろんなジャンルとか時代とか、どんな種類の音楽ですか。

藤本：最初はそういうこと分からなくて。「とりあえず聴け」ですから。それは何かっていうと、当時NHKに世界各国から送られてくる一番新しいレコードを持ってきてくれてるんですよね。ラジオでも流れていない。その音を聴かせるだけ。その上浪渡の考え方は理解する前にまず聴かなきゃ始まらない。とりあえず聴くことが大事だから、今音楽がどういうところで生まれているかをまず聴かなきゃだめ。そういう考え方だったんですよ。あるときにいきなり、かけたらピアノがものすごい速さで鳴ってるレコードがあって、そのときは昼休みを挟んで、「これはどうやって演奏しているか考えてみなさい」って言われて。なんか動物を弦の上ののせてるんじゃないとか。あとで聞いたらそれは自動ピアノで作曲したレコードだと聞いたりとか。ほんとに当時日本でもほとんど聴くことができなかったようなレコードを聴かせてくれたんですね。あれはすごいやはり刺激だったですね。

池上：4年間まるまるそれだとすごい量ですよ。

藤本：量はあるけど記憶にほとんど残らないわけですよ、現代音楽はそのときだけ。それもほとんど新しいやつだから、ほとんど聴いたことのない。ただ音楽の範囲ってこんなに広いんだってわかるってのはすごかったですね。そのころ聞いていた音楽が今の若い人たちのレアな音楽なんですよ。ラ・モンテ・ヤングとか。

鷺田：そうすると、大阪芸術大学にいらっしゃったのはいくつくらいまででしたか。

藤本：結局71年に入って4年間学生で、そのあと3年間副手、そのあと3年間助手、そのあと専任講師、そのとき89年で、結局20年弱大学にずっといちゃったっていう。

鷺田：そうするとノーマル・ブレインの活動っていうのは。

藤本：70年代の終わりですね。その前にいわゆるクラフト・ワークとかロックの方でシンプルな音楽がでてきて、おもしろいなと思って、そういうのをつくってみようかなと興味があった。それは大学の設備を使わなくても楽器を買って家でもできる。そうすると、他の人たちと、今度は楽器を持ってけばライブでできるようになると、何人かと一緒にセッションみたいな感じで、ライブハウスみたいなところで演奏したりとか、島之内教会というところを借りきってやったりとか、お客さんが5人くらいしかいなかったりとか。そんなことでやったりして。

鷺田：基本的なことでも申し訳ないんですけどノーマル・ブレインっていう活動自体はどういうものなんでしょう。

藤本：大阪に阿木譲っていうパンクロックを紹介した人がいて、彼が『ロックマガジン』っていう雑誌を出してて、そこは最先端のロックを全部紹介してたんです。そのなかで現代音楽も紹介しだしてきてて。

鷺田：この方は編集者？

藤本：もともとはラジオのDJ。ラジオでいろんな音楽を紹介してきた人で。その70年代に『ロックマガジン』という季刊が月刊を出したんですよね。編集長としてレコード評とかやっていた人。その人が友達伝いにぼくに会いたって言ってきて。現代音楽も取り上げていきたいからということで。そのとき『ロックマガジン』にはソノシートの付録を付けていた。そこで「曲を付録で出すから」というのを言われてノーマル・ブレインってつけたのが最初かな。当時個人でやる人はいなくて、バンドの時代なんです。当然の如く、ライブの情報だと出演者ということでバンド名がいるんでどうしようというときに僕はノーマル・ブレインってつけた。とりあえず名前があるっていうんでつけたの。

鷺田：ソロなんだけどもソロのバンドの名前というかたちで？

藤本：バンドっていうのは、いっぱい見てるけど、だいたい解散するわけですよ。だいたい人間関係だとかで。大変だなあと思っていて。ユニット名にしといたら、別に誰がやっても関係なく、名前さえつけていれば一人でもノーマル・ブレインって名乗れるし、複数でもいいし、全く僕と関係ない人がノーマル・ブレインで名乗ってもいいということが出来るんじゃないかと。そうすると解散がないわけですよ、正式メンバーがいなくても。そういう意味でつけたんですよね。その当時はバンド名としてしか扱われていなかった。僕のなかでは「解散がない」という意味で。あとは音楽やらなくても、映像作品つくってもノーマル・ブレインって名前つけとけば何やっても便利だなと。そうやっているうちに『ロックマガジン』で、シートを出すことになって、ノーマル・ブレインで名前がつくんで当時のほかのロックとかのバンドの一つになった。

池上：ソノシートを出されたのが80年。

藤本：80年かもしれないね、つくったのは79年。

池上：そのあとLP盤・・・あれは80年？

藤本：あれはできてたんですよ、最終的に喧嘩別れみたいになっちゃって、ずっと出てなくて、ぽつんと出て、出たのは80年。79年につくっちゃっていたんですけど。

池上：ノーマル・ブレインという名前で活動されていたのは77、8年。

藤本：東京の西武百貨店にあったスタジオとか、いろんなところでやるときもノーマル・ブレインというふうにしてたんです。

鷺田：このとき一緒にセッションされてた人たちっていうのは大学で一緒だった人ですか。

藤本：いろいろでしたね。毎回違っていたりとか。

池上：あとは写真家の高嶋清俊さんとか。

藤本：よかったのは一緒になんかやろうというときにその名前でやればスッとできちゃう。特に個人名は出さなくていいから気楽にやってもらったりとかしてて。

鷺田：高嶋さんとは写真というのはどういう？

藤本：高嶋清俊さんというのは昔からの写真家の友達なんですけど、70年代のころ。高嶋さんは『ロックマガジン』で写真を撮ってた人じゃないかな。高嶋さんもちょっと構造的な写真を撮るといって、わりとコンセプチュアルな写真を撮っていく人だったんで、お互いこんなことしてみようかって。写真集を高嶋さんがつくってみたいっていったんで、僕がどういうものをつくるか考えるって言って、普通写真っていうのは写真があってこれは何が写ってるって言い方だけど、例えばこの器を写真に撮っても、必ずテーブルとかこういうものが一緒に撮れるから、こういうのだけ撮れるのかという話になって。最初に撮る被写体を決めて、それを撮るっていう考え方でできないかという。僕はアルファベットのAからZまで単語を付けて、それに従ってその写真を高嶋さんが撮るっていうふうにして。これは「APPLE」なんですけど、これがもともとあってりんごを撮るっていうのはどういうことかって。商品撮影みたいに。これは「BOOK」の章なんですけど。そうやって言葉から出てくるっていう。こういうので全部つくって本にして、結局コラボレーションという言い方も当時あまりされていなかったの、ノーマル・ブレインでつくればそれらしくなる。別に音楽つくろうとか美術作品つくろうとかじゃなくやってた。

池上：映像もあったんですか。

鷺田：映像はどんな？

池上：コマ撮りしてた映像なんですよね。

藤本：70年代は8mmフィルムでつくってる人が多かったんですけど、70年代終わりくらいからビデオ、VHSやベータが使えるんで。これを僕は映像化したんですけど、どうやって撮ろうかなって。

池上：あ、大阪の現美センター？ビデオアンデパンダン？

藤本：その頃高嶋さんがベータのビデオカメラを持ってて、初めて借りたんです。撮影してみて、いろいろ試しておもしろかったのは、当時のビデオってコマ撮りの機能がなくて、コマ撮りみたいなことできるかなってスタート/ストップで、一瞬でパパッとやってみたら微妙なんですけど、時々何フレームか取れるんです。文字の写真を5秒とか10秒で撮っておいて、次にその映像の写真を一瞬で撮る、そして次の「BOOK」の文字が変わる。それをずっと続けて。モニターを見ると一瞬この映像をぱっと写って次に切り替わる。自分で撮影しているんだけど、絶対26個見れないんです。必ずまぶた閉じちゃって。毎回見れるときと見れないときがあって。それもまたビデオアンデパンダンっていう大阪の府立の現代美術センターが80年代にやってたんですけど。それに出して。

池上：同じ年くらいなんですけど、「確認から未確認へ」というクリス・バーデンのパフォーマンスしたり、嶋本昭三さんとか。こういう展覧会に出された記憶は。

鷺田：映像を出されているというのはありますか。

藤本：高嶋さんが嶋本さんとこのアートスペースで展覧会とかしてたんですね。その関係で出したのかな。僕は記憶にないですね。結局ノーマル・ブレインとかすると、友達が勝手にノーマル・ブレインと出してても全く問題ないので。僕は関わっていないのもあるはずなんですね。

鷺田：ノーマル・ブレインとして出しているかもしれないですね。

藤本：かもしれないし。

池上：80年の12月のビデオアンパンのときはこの映像作品で、このときは確かノーマル・ブレインのクレジットですよ。

藤本：そうです、これは僕が出したやつです。心斎橋のソニータワーの上のフロアが昔は展覧会をやってて、このときに友達が企画してたのかな。グループ展で「インスタント・アート展」というのをやるから出さないかって。当時コピーアートっていうか、ゼロックスのコピー使ったり、ポラロイドは普通だったんですけど、そういうのを流行っていたんで。そういうのを総称して「インスタント・アート」。僕にも声がかかって。ほかの音でやってる人はカセットに録音したのを出品していた。でもそんなのつままないなと思って、音楽をインスタントにつくれないかなって思って、レコードをインスタントにつくるにはパックしたらいいんじゃないかと、レコード盤をパックして離したら薄い溝が簡単にできるから、それをテーブルに並べてだした。

鷺田：それは化粧品のパックなんですか。

藤本：もともとはレコードを掃除するためのものがあった。前は埃を取るために使っていたんです。本来は剥がしたら捨てるものなんです。剥がしておいたら乾燥してきれいに光って。これはレコードだと思って。自分が持ってるLPで30枚くらい選んで、コピーしてつくって。

鷺田：その溝が反転しているから音は出るんでしょうか。

藤本：最初は音が出なくて。プレーヤーの上に乗せて。そのままだとふにゃふにゃなんで、普通のLPレコードをおいた上に置いて。かけてみたら針がはじかれちゃって、やっぱり無理かなと思ってしばらくしてから気づいて。コピーじゃないんですね、螺旋の方向が逆。だったら真ん中から外へ向けてということに気づいたので、改めて真ん中のところに下ろしたら、溝に入って音が出てびっくりしたんです。逆回しみたいな。そのころにテレビを置いてたのは何かというと、セッションで小さいシンセサイザーとかカセットとか小さいスピーカーとか出てきた時代なんで、カシオとかから。そういう音の出る機械を買って家でいろいろ組み合わせていたときに、音をそのまま演奏するのが面倒くさくなっていて、オートメーションで音ができないかなっていうときに、ボコーダーという楽器があって、人間の声か電子音になる。普通はそれを歌いながらとか演奏しながら使うんですけど。人間が生で歌う代わりに人間の声だったらなんでもいいんじゃないかと思って、そこにテレビのニュース番組の音を差し込んでみたら、ニュースをアナウンサーがしゃべってる音にメロディがつくんですね。それがすごいおもしろくて。放っいたら番組が変わると、また変わるんですよ。こっちのほうがおもしろいなって。変に自分で考えて音を出すより、繋ぎっぱなしで。ライブで見せちゃうのがいいなと思ったから、実際にテレビとかボコーダーとか機械を置いて、生のテレビ放送で出るようにしたんです。ほんとにインスタレーションの最初かもしれない。

池上：まわりにバックを？

藤本：並べて、テレビがあって、NHK が流れてて、スピーカーからはメロディのついたテレビの放送が出る。

池上：このときは具体的にはどういう関係のお友達の方だったんですか。

藤本：永原さんもいたんじゃないかな。

池上：永原康史さん？

藤本：あとこのときお会いしていたのが、香櫨園倶楽部の会員ナンバー 1 番の方。

池上：山部泰司さん？

藤本：そう、彼はまだ京都芸大でコンセプチャルな作品をつくっていた。京都芸大とか大阪のデザイン専門学校を出た、ああいう 20 代の学生とか（学校）出たてとか、若い人たちが集まってなんかやろうという感じで初めて。アートだけじゃなくてデザイナーとかいろんな人たちが参加してたんです。

池上：「スピリチュアル・ポップ」というのは。

藤本：それは山部さんが深く関わっていたと思うんですよ。

池上：ご出品は？

藤本：しました。会場でライブの演奏ですよ。府立の現代美術センター、中ノ島ビルの上のときに。そこのギャラリーのど真ん中に、テーブルを2つ向き合わせて、3 mくらい離れたところに僕ともう一人いてもらって、僕がこっちに座って、操作をするんです。相手はブランデーのグラスの縁を指でこするとワーンて音しますよね。それだけがおいてあって、展覧会中に音を出してもらうんです。傍らでワイヤレスマイクで拾って、向かい側にいる僕のところにとって、カセットのテープレコーダーで録音するんです、エンドレステープで。2, 3分録音したら、それを速度を落として再生する。低い音になる。会場に流れて、生のグラスの音と混じったのがマイクロフォンに入ってきて、それを録音して、さらに低くして。会場の中で、どんどん音程が下がったものと、いろんなパターンがあって、つくっている過程を見せた。

池上：会期中ずっと？

藤本：1日とか2日。会期中の。

鷺田：この当時パフォーマンスというようなことはされていたんですか。

藤本：むしろそっちだったんですよ。そのテーブルでやるのもそうだったんですけど、大きなスタジオでやることができなくなって、おもちゃみたいなシンセサイザーとか小さいスピーカーを使えば、電子音楽は自分でつくれる。家でやってみたらテーブルの上で全部おさまっちゃうんですよ。楽器からスピーカーまで。カシオの小さいキーボードとかウォークマンが出て、録音の機械も電池で動くし、それを鳴らすスピーカーも電池

で、もとの楽器も電池で、並べるとテーブルの上でできちゃうから、これならどこでもできるなって音楽をライブでできる。どこでやろうかなって思ったときに、まずやったのは友達の展覧会のオープニング。ギャラリーのテーブルに家から持って行って並べて、ちょっと演奏してまたパーティに戻るっていうやり方をまず始めて。そしたらバックに全部持ってって、その場でセッティングして終わったら片付けていけるからどこでもできるっていうんでまずそういうパフォーマンスをやりだしたんですね。

鷺田：それは70年の終わり？

藤本：ですね。

池上：それはノーマル・ブレインのセッションとかと並行して？

藤本：それはオープニングでやるっていうのは情報誌に載るわけでもないですよ。気軽にやるから、名乗る必要もないからすごい気楽にできるようになって。

池本：フラッシュライトと、ラジオがあったものが藤本由紀夫さんのパフォーマンスの作品として知られていますがそれ以前にそういう…。

藤本：いっぱいやってたんですよ、いろんなところで。状況にあわせていろいろ試していたから記録に残す意識は全くなかったし、一人で行ってやってるから、終わったら何にもないわけで。どこでもできるし。廊下でもできるし。こんなに簡単に演奏ができるんだっていう。

鷺田：最終的にはスピーカーから音が出るような感じの？

藤本：そうです、それしか考えていなかったんで。でもそれをやってるうちに僕がいなくても成り立つんだなって。勝手にテレビの音とか。「あ、眺めとくだけでいいんだ」って感じになったのがひとつ今やってることに繋がったと思うんですけど。あと一個一個は形としておもしろいんですけど、配線するとケーブルが汚い。これは嫌だと思ったのと、意外と電池代がかかるんです。切れるかもしれないから毎回新しいのに買える。そうすると電池トータルで何十個とかになると、これはもったいないなと思って。ケーブルがないといいのにと、電池がないといいのにと思ったのが、このオルゴールに繋がっていったと思うんですけどね。

池上：パフォーマンスのご自身の作品としての意識は。

藤本：パフォーマンスのころは、作品というよりも演奏という意識ですよ。ものの意識はなくて。その場の雰囲気かぱっと変わるのがおもしろくて。セッティングが5分くらいできちゃうというのがすごくおもしろくて。

池上：コンパクトといえば電卓を演奏された、あれはいつころから？もう少し後ですかね。

藤本：あれは…電卓はだいが前に買ってあったんですよ、メロディ電卓ていうのをカシオが売り出して。それで何ができるかなってのは買ってから考えて。最初はどこでやったか記憶にないくらいですね。80年代には違いないですけど。

鷺田：演奏というときくほうもその場に集まってきてきくというような。終わったらまたパーティに戻るとい



うことですね。

藤本：それも70年代に場所でやるときに違和感を感じていたのは、ステージ側とオーディエンス側で別れちゃうんですよね。やってる側は自分のやってることが見えないし、見られてるということを意識しちゃうから、妙だなと思って。スタジオとか家でやってるときは誰かに見せてるとかいうつもりなく、自分も傍観者でいてつくってるから、同じようになったらいいのにと思っていたときにパーティでテーブルの上でやれば、自分は演奏してるけど、傍観者でもある。テーブルのなかに入れないわけだから、演奏者と観客に両方なれてというのがおもしろく、自分にはあってたと思うんです。

鷺田：セッティングを行って、スイッチを入れて、最後に離れるという。

藤本：そうですね。演奏してるときも観客になってるんですよね。自分の周りにあるわけじゃないから、離れてすると。パフォーマンスのやり方も変わってきて。自分の内面も出さなくてよくて、それこそ動かしてただけで積み木みたいな感じで。それでやったらどうなるかって。そこで何か起きるかをやってあげたいというのができるようになって、そっちのほうに逆に自分がスリリングだし、初めて見る人も何だろう、ってほとんど同じ気持ちで眺められるというのが小さい楽器で、テーブルでやって発見したことですね。

(インタビュー後に)

藤本：わりとみんな、70年代の若い人は反体制的なんですね。僕なんかからみると白々しい感じがしていた。攻撃的な名前をつけてるけど、ほんとに危ない名前って何だろうと考えてたんです。フランケンシュタインの物語というのは、フランケンシュタイン博士が助手の人に、「研究室に行って脳のホルマリン漬けを盗んで来い」という。文字が読めない人だから「normal brain」と書いてあるメモを渡されて、「これが書いてあるビンを盗んで来い」と言われて使用人は忍び込む。それで「normal brain」というホルマリン漬けのビンがあるんですね。「あ、これだ」と思った途端に、後ろで骨格標本かなんかが動いて、びっくりして落とっちゃうんですよね。「しまった、どうしよう」と言っていたら、横に「abnormal brain」と書いてあって、「normal brain」と似ているから、こっちでいいや」と持って帰って怪物のなかに入れた。それで結局ああいうふうになったというストーリーなんですよね。そのとき僕がおかしいなと思ったのは「アブノーマル」というのは分かる。「アブノーマル」な脳というのは。「ノーマル」な脳というのは一体何をもって「ノーマル」な脳と断定をするのか。それは逆にできないんじゃないか。「アブノーマル」なほうがわかりやすいけど「ノーマル」って名乗るのは絶対ノーマルじゃない。こっちのほうがすごい怖いと思って。それで「ノーマル・ブレイン」と名前がいいなと思ってやったら、案の定、当時『ロックマガジン』の編集長に「僕だったら「アブノーマル・ブレイン」だよ」と言われて。やっぱりほとんど理解されなかった。「なんでこんなおとなしい名前付けてるんだ」と言われて。

鷺田：そうですね。そちらのほうが危うい感じがしますね。

藤本：「アイ アム アブノーマル」と言う人のほうが「この人アブノーマルなんだ」とわかるけど、「アイ アム ノーマル」と言われたら「あ、ノーマルなんだ」と思えないですよね、その人は。

藤本由紀夫オーラル・ヒストリー 2009年3月26日

兵庫県神戸市のスタジオにて

インタビュアー：池上司、鷺田めるろ

書き起こし：佐藤恵美

(前回のインタビューに関する資料を見ながら)

藤本：このころあんまり理解できていなかったですね。(エドワード・)マイブリッジがどうか。(エティエンヌ＝ジュール・)マレーがとか。Tu' m という作品をデュシャンはいやいや描いたみたいなんです、ドライバー女史から書斎に飾る絵を頼まれて、絵を描くのをやめていたので、適当に影でなぞって描いたんです。2次元、3次元、4次元が絡んでるのだなと分かってきて。解読できるのが面白くなってきて。これならなんとなく分かるかなあって。これだと音になおせるんじゃないかなと思ったんですけど、メモで音響彫刻とかでるんですよ。

音で空間の彫刻ができるんじゃないかなと思ったんですね、実際にジョン・ケージはデュシャンのメモをもとに作品をつくったりしてたんですけど。

これが『ロック・マガジン』。ソノシートの付録付きなんです。1枚目はブライアン・イーノのソノシートが付いてた。ブライアン・イーノは阿木譲がインタビューしたんです。そのインタビューを入れてみたいで。でもこれも今から考えるととんでもないことなんですけど、外国の雑誌から出典も出さずに勝手に翻訳して。全部サンプリングマガジンなんですけどね。当時としては向こうのすごい早い情報がいっぱい載ってたんです。

池上：これが『ロック・マガジン』主催のイベントですよ。

藤本：イベントのときにロックと現代音楽を一緒にしていこうということを考えていたみたいで、現代音楽でだれかいないかっていうことで、人づてに僕のところにきて。

これがポスターですね。

池上：変わったフォーマットですね。

池上：みんなのユニット名がすごい(笑)。

藤本：すごいでしょ(笑)。

池上：このとき、先生は「3年ぶりに活動再開」とか書いてなかったかなあ。ひょっとして個人名でされるのが久しぶりだったんですかね。

藤本：それまでは現代音楽という分野だけですから。

池上：これは79年でしたよね。これは完全にイベントとかコンサートのな。

藤本：そうです。それとレクチャーとか一緒にひっくるめてやっていて、僕はその中で、ライブっていうか、モールス信号でどんどん重なっていくというやつをやったんですけど。

池上：録音して重ねるといふ？

藤本：そう、ライブで重ねる。音がどんどん重なっていく。当時はほとんどまだそういうこととやっている人はほとんどいなかった。

池上：モールス信号でどういう言葉を言ってたんですか。

藤本：このときは必死でこれのためにモールス信号を覚えて。アルファベット全部。ジョン・ケージの「サイレンス」からのテキスト。英文でひたすら打つていうことをやっていた。

池上：どちらかというステージで演奏するような。

藤本：演奏するんですけど結局 70 年代初めくらいからやっていたのは、小杉（武久）さんとかに影響をうけて、ライブエレクトロニクスだけど即興みたいなやり方をした。だけど、どうにもそういうのが自分には合わなくて、もっと即興じゃなくてできないかなと思って。文字をそのままモールス信号で打っていけば、それは仕事みたいなものだからというので、それだったらできるかなと思ってたりしたんです。

池上：こういったイベントでのパフォーマンスはほかにもその時期からやっていましたか。

藤本：これでシンセサイザーとかそういうのは自分たちで持っていて、持って行けるようになったんで。（資料を見せて）こんな感じですよ、東京でやった時の。。

池上：へええ。志村哲・・・日永田広

藤本：大阪芸大にいましたから、そのときの助手してたのと学生かな。

池上：このときはこの三人でノーマル・ブレインだったんですね。このときからアルファベットが一文字ずつ・・・

藤本：フランケンシュタインが入ってくるんですね。ほかの人たちはパンクとか、ニューウェイヴとか、そんな人たちがばかりだったんです。

池上：いわゆるバンド的な方ですか。

藤本：うん。ちょうどそのころから日本でもいっぱいそういう人が出てきたころなんですよ。で、このあとに YMO みたいなのが出てくる感じ。それと平行してこういう「現代音楽アンデパンダン展」を手伝ったりしてたんです。大体が大学の先生とかそういう人たちですね。

池上：室内楽作品とかはいわゆる曲ということですか。

藤本：現代音楽の、ほんとにいろんなかたちで。

池上：（チラシを見ながら）「テープ+α」、「スライド」、「ビデオ」・・・

藤本：第 2 回。このときはタイトルは《ノーマル・ブレイン》にして。これもテープとスライドを使うのかな。

これはまたやってみたいんですけど。ホールのステージで一番最初に僕がオルゴールの箱を持ってきて、これがオルゴールを使った一番最初だと思うんですが、舞台の真ん中でオルゴールのねじを巻いて、《トロイメライ》の曲が鳴りだすんです。それを置いて引っ込むんですよ。そうすると、300人か400人かの会場で、ただオルゴールが小さく鳴ってるだけ。しばらくしてから今度はラジカセを持っていくんですよ。ステージのオルゴールの後ろの台にそれを置いて、プレイボタンを押すと、《トロイメライ》を録音した音が半分で流れてくるんです。この状態でしばらく引っ込んでじっとしてるんですけど、そうすると次に、会場のPAスピーカーから、ものすごい低い音でねじを巻く音がキキキキッと鳴るんですよ。それはさらに4分の1くらいに速度を落とした音なんで、ものすごい重低音でゆっくりした。ねじをまいてからタンダーンって音がでる。そのタイミングでスクリーンにスライドがぱんと出るんですけど、それが何が出るかっていうと、ラジカセのでかい映像が出る。「複製と拡大」っていうのがテーマだから、オルゴールを複製したものを拡大して、今度これの拡大ということで、視覚的にラジカセの拡大。本物はここにあって。笑いが起きて。まさかこれは拡大が出るとは。このころからものを置いていくだけでパフォーマンスが成り立つんだって思ったんですよ。

鷲田：これは「第2回現代音楽アンデパンダン」。

池上：1980年。

藤本：これをやって、だんだん気楽になったんで、現代音楽でも今から考えたらインスタレーション的なことなんですけど、ほかの人は一切そういうことを考えてなかったときなんで、ライブでこういう風にやっていたことはそのまま持っていけたんですよ。

池上：こういう中でも先生の作品はちょっと異色でしたか。

藤本：異色だし、ほとんど内輪の人しか来てないし、ほとんど無視されちゃうわけですよ。

池上：現代音楽の文脈のなかでは。

藤本：古いタイプのものでした。これが完全なスコアです。

池上：おお。なるほど。音も拡大して、ビジュアルも拡大するんですね。ライトっていうのは？

藤本：結局これって一人でできなくて、会場の照明の技師さんとか音響の人に、このときにこうしてと全部指定しなきゃいけない。照明の人たちはさっぱりわからない。なんでこれを置いただけで当てなきゃいけないとか。リハのときってそんな全部をやるわけじゃなくてタイミングだけでこれをこうしてくださいってやるんだけど、そのときは一応これに従ってやってもらったんだけど、本番になったら、置いて引っ込んで、スライドがドンと映るとき、ぼくは照明・舞台監督の人が袖にいる横ですっとなんか見ていて、そこでぼーんと映ってそれをずっと見ていた照明の人が「ああ、そういうことか」ってすごい喜んでくれて。

理解されたと思ったらすごいおもしろかったですね。こういうのもデュシヤンのこういうのをいろいろ見ていたから考え付いたと思うんですよ。それでもう、別に現代音楽がどうのとか興味なくなっちゃって、「自分がやりたいことをやればいいんだな」って思ったんですよ。いろいろなところ、ほかの美術の人たちから紹介とかあって「ビデオアンデパンダン」に。

池上：今井祝雄さんとか、ヨシダミノルさんとか出てますね。これは大阪府立現代美術センターですね。この

とき機材を貸してくれるとか。

藤本:そうです。ビクターが、これに出すことを前提にするとビデオカメラを貸してくれるんじゃないかな。それならってやってみた。70年代終わりから80年代初めて、いろんな機械がアナログからデジタルに変わるとき。ビデオなんかでもVHSに変わるときで。そうそう簡単に買えるものじゃなかったんで、それを使って実験できるってのはすごくおもしろかったです。そのときにある道具っていうか、とらえるってのがおもしろいなって思ってたんです。塩谷(宏)教授にファンクションだって言われたのが引がかかってたんだと思うんですよね。複製ってどういうことか。そうするとオルゴールの音を録音しても複製だけど、それを流してるカセット、そのメディアを複製するってどういうことか、全く別に知覚的に複製していくと、その前のオルゴールって一切関係なくなる、でも拡大には変わらないですよ。

池上:違った意味合いの「複製と拡大」。

藤本:すごい皮肉なことになるっていうのが、やってみて初めてわかる。これは単に録音の道具だと考えていたら、こういうこと考えなかったと思うんです。やっぱりラジカセだから、電池でそこから音がでるといのは、オルゴールを巻いて、そこから音が出るっていうのとすごい似てる。最後に会場のスピーカーから流してホリゾンに映像を写すということは、劇場全体がオルゴールの箱になる。

藤本:これが「スピリチュアルポップ」。椿(昇)さんとかも出してたんじゃないかな。京都芸大の人と、山部(泰司)さんがいろいろやっていたので。

池上:ギャラリーとかいろいろ行かれたりするなかで知りあったんですか。

藤本:山部さんとは、「インスタント・アート」のときに初めて知るようになったのかな。

池上:このあたりから現代音楽というものでなく、美術ともまだ分からない。

藤本:現代音楽っていうジャンルが無くなっちゃった時なんですよ、もう新しいやり方が無くなっちゃったし、完全に停滞して興味も無くなっちゃったし、それと比例するようにパンクロックとかテクノとか高校生でもみんな好き勝手に音楽をやりだしたんで、それがすごくうらやましかった。でも何やっていいかとか、どういうところでやっていいかとかぜんぜん分からなかったんですよ。場所もどういうところでやったらいいか分からないし。レコードのかわりにカセットにして出してくとかやってた人もいたけど。スピーカーの音とか興味なくなってたときだから、レコードを出すとか録音したものなんていうことも、すごく拒否反応がして。それで一体何していいかぜんぜん分からなくて、ほとんど何もしないときだった。でもビデオやったりとか、友達のオープニングのときに適当にやったりとかしてたのがすごくおもしろかったです。

池上:先生のそのとき興味あったことがフィールド自体がない状態だったんですね。

藤本:もともと憧れで始めた。電子音楽っていうのがあるからまねしてみようとか、小杉武久っていう人がいて、いろんな楽器を使ってフリーでやってるからこれならできそうだなってまねしたり、現代音楽っていうジャンルがあって、そこで何するかとか考えたり。そういうあると思っているフィールドのなかでやるんですけど、なんか違うなと思って。

池上:いわば自分もオーディエンスの一人というところから興味をもって始めていくんですね。

藤本：でもまねと憧れでしかない。そこが自分にとって合ったらやってたと思うんだけど違和感があって。なんで人前でやらなきゃいけないんだろうとか、それはやっぱり自分には合っていないとか、いろんな疑問があるんだけどどうしたらいいか分からなくて。ただ焦ってた感じは全然なかった。むしろカシオとかウォークマンとか出てきたからやってみるのがおもしろかった。

鷺田：録音にするのか、ライブのようなかたちだけど自分は不在になるべきかというようなことを考えていたら、展覧会に出していた他のアーティストも似たようなことを考えていたのですか。

藤本：ひとつは「パフォーマンス」と当時は言われていて、どっちかというパフォーマンスは相当人を驚かすようなこととか、当然人前で身体表現することなんですけど、それが当たり前で、自分でもやってただけ、なんか違和感があって。しらけるんですよ、人前にいる時間の間も、ここに僕いなくたっていいんじゃないかとか。実際自分で道具でやっているときは、人に向けてやっているよりも、子供が遊んでるように、この機械をこっちに繋げたらどんな音がするだろうとか、こっちらこっちら動かしたら、というよう、半分観客側にいるわけですよ。でも「これから始まります」とかいわれるとその時間はみんなから見つめられているから、精神状態として客観的になりにくい。そのへんがパフォーマンスというのはいやりにくいなあと思って。かといって、じゃどうやったらいいかというのは分からなかったんです。それで、そのうち「インスタレーション」という言葉を見つけたんですよ。「インスタレーション」でどういう意味か分からなくて、辞書を引いたら、「設備・配線・配置」って書いてあったんですよ。「そういうことか、スタジオでダイアグラム描いてることと同じことだな」と思って。機材と機材を繋いで構築すること。これなら自分に合ってるなと思った。「まさにシンセサイザーとアンプとスピーカーを線で繋いで置いとくみたいなこと、これがインスタレーションじゃないかな」と思って。そしたら、人間がいなくてもいけるんじゃないかと。「インスタレーション」で言葉を見つけて、何かできるんじゃないかなというきっかけだった。いつごろだったかはよく覚えてないです。

鷺田：1986年の「箱庭の音楽」の時には「インスタレーション」という言葉ははっきりと意識されてた？

藤本：そうです。この本を東京のワタリのオン・サンデーズで見つけたのが決定的だったんですよ。

鷺田：1980年のカタログですね。

藤本：ドイツで行われていた「目と耳のために」という展覧会のカタログです。全部ドイツ語で、表紙がマン・レイっていうのが気になって。これを見たらシンセサイザーが電子楽器のことが写真でわかるわけですよ。テルミンっていう一番最初の電子楽器とか。写真見るだけでもおもしろかった。ここに小杉さんがでてくるんですよ。それからデュシャンのが載ってたりとか、すごいおもしろそうだなと思って買って。ローリー・アンダーソンとかフルクサス。これはおもしろいと思って、大阪芸大の学生の子と一緒に必死に訳したんです。こっちが推測して、これは何してるのか。ものすごい、いろんな音に関する表現が載っていた。これは小杉さんの《五十四音点在》。人がいなくてもこういうことできるんだと思って、これがそういうきっかけでした。未来派から始まる音の表現。これなんか先ほどの僕の作品に結構似てたんですけど、解説読むと、レコードが鳴って、ここから犬の鳴き声が出てるらしいんです。そのレコード盤があって、犬の絵とレコード盤の絵が描いてあって、コピーということになると思うんですけど、自分がやっていたこととそんなに違わない人がいるなあ、こういうことやってもいいんだ。これで作品をつくれるんじゃないかと思ったんです。これに出会ってなかったらやってなかったかもしれないです。

池上：それからその作品をつくるほうが先だったんですか。

藤本：知りたかったんですね。調べてくってのはすごくおもしろくて。もうひとつここで自動演奏装置の歴史を論文で書いてあるんですけど、そういうなかに奇妙なイラストがあって、それにキルヒャーって書いてあったんです。それから（アタナシウス・）キルヒャー（Athanasius Kircher）を調べてみようとして、いろいろ大学の図書館でキルヒャーの本とかないか調べてもらったら、慶応大学が持っているということで、閲覧とコピーを頼んで、それが昔は好きなだけコピーさせてもらえたんですよ。「Musurgia Universalis」ていう1650年にキルヒャーが出した本のリプリント版なんですけど。全部じゃなくて、一応何ページから何ページまでって。これもラテン語なんで、全く分からないですよ。音楽工学とかやあって良かったと思うんですけど、絵を見るとだいたい解読できるわけです。音の反射とか。数学的なものですから。すごくおもしろくて、一番彼の有名なのが、盗聴器っていう……（笑）。これは中庭で休憩の時間に使用人がいる。悪口言っていないかっていうんで、ここの主人が盗み聞きするための装置。壁に穴があいてて、壁の中をとって、主人の部屋に繋がってる。ここでおもしろいのは、ただ聞くだけじゃなくて、彫像の口に繋がっている、それがいかにも話しているように。すごくおもしろいこと考えてたんですよ。これも楕円の焦点で反射したっていう。実際につくたって書いてあるんですけど。これで、はっと思ったのは、電気使わなくていいんだって。テクノロジーじゃないか。こんな簡単なことでこんな装置がつかれるんだ。建物と建物の間にパイプをつなげれば話ができる。こんな簡単なことでいいのかっていうことだったんです。

池上：要は、ファンクションってということですよ。

藤本：そうです。電子音楽は新しいもんだって思ってたんですけど、ファンクションで考えたら新しいテクノロジー使わなくても同じことができる。しかも何百年前にこんな発想してる人がいたっていうのがすごくおもしろくて、それからキルヒャーの本はなんかないかと思って。（本を見せながら）紀伊国屋で外国の本のコーナーを探したら、ドイツ語訳のリプリント版が出た。「Neue Hall und Thon Kunst」。「Thon Kunst」って「サウンド・アート」なんですよ。「新しい響きと音の技術」ということなんですよ。音響学の本なんで。「Phonurgia Nova」という本の1670年くらいのドイツ語訳の本が出たということなんです。ドイツ語でもさっぱり分からなくて、ドイツ語の先生に聞いたら、ドイツ語でも古語に相当するからよく分からんって言われて。音響学の本なんですよ。昔は音響学も音楽も一緒に。

池上：だんだん応用編になってますね。

藤本：マニエリスムの人だから、最初は分析するんですけど、途中でアイデアが沸いてきちゃって。とんでもないアイデアを妄想でやってくんですよ。このキルヒャーが有名なのは、マジックランタンっていう、幻灯機を一番最初に紹介した人で、光学の本の方が有名なんですよ。

池上：システムとしては一緒ですよ。

藤本：でもキルヒャーの理論はほとんどでたらめだったということで、この人はぜんぜん評価されなくなっちゃったんですよ。近代科学のシステムからみたら、完全に妄想が入ってたから、これもねじったほうが音がよく届くだろうとか勝手に考えるんですよ。これはどうも三半規管がねじられてることから理論をだしていったみたいですね。別に科学的なことっていうと、何の意味もないんだけど、アートとしてみたらすごくおもしろいんじゃないだろうかって。これはエオリアンハープっていう、単に箱に弦が張ってあるだけなんですけど、風が吹いて妙なる響きを流すっていう楽器で、これを調べたときに、こんなんでも鳴るわけないけどやってみようっていうんで、大学でギターを外の枝に吊るしてやってみたんですけど、ぜんぜん鳴らない。そういう想像力がいっぱい出てきたんで、ほんとこの本が決定的でした。それで、キルヒャーが自動演奏装置の研究

をずっとやっているんです。カリオンから始まって、機械でどうやって音を出してくかっていう。そのなかで、オルゴールに興味を持ち出したのも、キルヒャーがきっかけだった。

池上：オルゴールは歴史的なところから研究されたんですね。

藤本：この中で自動演奏装置の歴史ということで、要はこれがオルゴールになってくわけですよ。

池上：そもそもオルゴールとは何かという自動演奏装置の歴史から興味を持たれたわけですね。実際のオルゴールを集めて研究されたりとかはあったんですか。

藤本：それまでもオルゴール使ってたんですけど、そのときは音源の一個としてしか見てなかったです。オルゴールってメカ自身がすごくおもしろい。宗教と絡んできている。世界の創世とか、ピタゴラスの鍛冶屋の場面を自動装置として一緒に鳴らすとか、ミューズの神がいたりとか。オブジェとしてのひとつの考えを表現してる。これがいわゆる自動、オートマタっていう形になってくんですね。今のロボットみたいな。それで19世紀になって本格的な機械が音楽を演奏する装置ってことで生まれてきて盛り上がったんですけど、20世紀になってレコードが出てきたために自動演奏装置として意味がなくなってきた。最盛期はわずか何十年もなかった。本物の音を聴きたいなと思って、東京の早稲田の近くに、個人の人がコレクションしてつくった「オルゴールの小さな博物館」が今でもあるんですけど、そこがあるというのを知って、初めて19世紀のオルゴールを聴きに行ったんですよ。博物館っていっても勝手に見るのではなくてツアーなんですよ。そうすると、そのときに10人とか20人とかを博物館の学芸員の人一台一台を解説しながら。音を鳴らさないという意味がないから。一つ一つ移動しながら巻いて音を鳴らしながら。その音があまりにすごいのでびっくりして。おもちゃとしてしか見てなかったんですけど、とんでもないちゃんとした音でびっくりした。そうすると、一台終わると次のところに案内されて、次を鳴らしてくれる。それでおもしろかったのは、一つ一つの作品が別の場所にあって、ちゃんともものとしてあって、そこでひとつ体験したら、次のを体験する。そこには人間だれもいない。ものがあるだけで音楽が体験できるっていうんで、半ば自分にとって理想的な環境だったと思って。自分も観客になれるし、ちゃんとした音が出せる。それじゃオルゴールを使ってなんかできないかなと思った。東京の博物館で実際に体験して。

池上：展示として音を体験するわけですよ。

藤本：眺めるだけでもおもしろいんですけど、実際に音を聞くとぜんぜん違うんですよ。みずばらしい箱のオルゴールがすごくいい音をしたり。ものすごい装飾的な大きなやつがそれほどでもない音だったりとか。見て、まさに「目と耳のため」ですけど、見ることと聴くことの両方絡みあっているおもしろさですね。それで前々からこのいわゆるおもちゃのオルゴールは家に持ってたんで、なんかできないかなって思って始めてみました。大きな箱にくっつけたら大きな音がするんだって分かったんで、なんかにくっつけてみようと思って、東急ハンズでバーゲンで売ってた大工道具の箱があったんですよ。木製の。それは安くて、500円かなんかで売ってたんで、工具箱にして使おうと思って置いてたやつで。その箱にくっつけてみたらでかい箱だから良い音するんじゃないかと思って、実際くっつけてみたらすごい大きな音がして。おもちゃと思ってたけどばかにできないなって。

池上：(写真を示しながら) こちらの作品ですね。パタンと閉じて持って移動された。

鷲田：1986年ですね。



藤本：実際はその前の年につくってたかもしれないです。つくったときは人に見せることは考えてなかった。自分で大きな音がするって驚いて、おもしろくてこれでなんかつくれるんだって分かったんですけど、自分の作品をつくる方法が分からなくて、そのまま回すと他人がつくった曲が流れるだけなんで、どうしたらいいかと。そのとき思ったのは完成してるんだったら、未完成にしたらいいんだって音数を減らしたらいいかと。そのときデュシヤンのメモとかあいうのを読んでいた経験が活かされて、もう一回分割して、もう一回あわせたらどうなるかとか、一曲同じ曲のオルゴールを4、5本だけ鳴るようにして、違う音が鳴るようにして、4つで1曲分になるようにしたら、曲がばらける。即興みたな音になっておもしろくなったんですよ。

鷺田：もしタイミングが合えば、曲が再現されるという。

藤本：そう。でたらめではないけど、毎回違うということは一応即興なんですけど、即興も自分の意志でやるのではなく偶然任せにできて、しかも自分が作った作品を眺められるというそれがすごくおもしろかった。眺めているのはなんかおもしろいなあと。《箱庭の音楽》ってタイトルつけたんですけど、箱庭みたいだなと思って。自分が神様になったみたいに自分がつくった世界を眺めてるようで。それもキルヒャーの影響だったと思うんですけど。世界をつくるっていう。こうやってつくったらひとつのユニバースがつくれるっていう。おもしろくてつくっていたんですけど、つくっても家に置いてただけで、友達が泊まりに来たときに最近こういうのをつくったんだけど、て見せてただけですよ。そしたらふーんと言って、話してて。

鷺田：それを1986年の展覧会の時に出されたということですよ。

藤本：オルゴールの博物館とか行って、なんかこんなことやってる人いないかなあと。探してたんですよ。そしたら、誰かから、今大阪のノースフォートっていうギャラリー（NORTH FORT 大阪市北区本庄西）で音の出る作品の展覧会をやってるよって教えてもらって、そこのギャラリーを見に行っただけですよ。初めて。そしたら、いわゆる音の出る彫刻、楽器のような彫刻のような作品がごろんごろんとしてて。するとギャラリーの人がいろいろ話をしてくれて。そのときに、実は音楽をやっている、今こういう音の出るオブジェに興味があって、いろいろ見てるんですけど話したんですよ。そうしたら、しばらくしてから電話がかかってきて、それはその前の年の秋だったと思うんですけど、「年明けにここで音をテーマに展覧会をやろうと思って、そのなかでひとつやりませんか」って言われたんです。いわゆる音の展覧会といっても、会場にいて音をテープで流すというようなことを予想してたと思うんですけど。僕もギャラリーっていうのは初めてで、考えてもいなかったんで「やります」って言いました。テープで流すなんてことは一切やる気もなく、ギャラリーで絵や彫刻を見るようにできないかと考えた。オルゴールでそういう感じだなと思って、つくったやつがそのまま流れれば普通に展覧会できるから、オルゴールを並べようと考えたんです。それで、さっき話したのと同じ方法で、曲を変えて分割を3つにしたり2つにしたりしてやってみた。そのギャラリーのためになんかつくろうと思って、壁に18個の作品をこの個展のためにつくったんです。これはそのときのギャラリーの。（写真を取り出す）

池上：当時の写真ですね。

藤本：18個っていうのはオルゴールの歯が18本でできてるんで、それを単位にするんです。この箱だとオルゴールを詰めても限りがあるので、極端なのをやってみました。18本でオルゴールできてるから、1本しか鳴らないようにしてやればいいかと思って。展覧会のためだからということで、一個の音、一個の箱で一音ずつ鳴って、18個の箱が重なる。このときはこっちがだいたい同じ曲とか、あと3曲とかいろいろやったんですけど、これは18曲全部変えたんですよ。すべて違う曲の一音なんです。左から低い音から高い音。

池上：こっちの大工道具箱の作品の方は、音を分割するときになんかルールっていうのはあったんでしょうか。

藤本：あんまり決めてなかったですね。

池上：4つか5つか何音かずつで、コードになってたりとか、そういうことはあったんですか。

藤本：いろいろやってみたんですよ。3つに分けるときは、最初は低い音から、6音毎に。順番に分けたのもあれば、一番典型的なのが、2つに分けるときに互い違いを取って、奇数番目と偶数番目。

池上：いわゆる和音的な感じとも違うんですね。

藤本：違うんですよ。オルゴールの歯って音階に相当するんですけど、一曲一曲全部違うんです。ピアノの鍵盤みたいになってなくて結局全部使うから、使わない音があるもったいないから、曲にあわせて音階が全部違うんです。それで最初どの音を使うかっていうんで一個一個採譜してたんですよ、聞いて。で、最初ちょっとこの音とこの音がいいなってやってみたんですけど、自分でフレーズを取り出したのを並べてきいてみると、互い違いとかルールで勝手に決めて、音を聞かずにやったときに比べると不自然にきこえたんですよ。作為的なフレーズが聞こえてきたり。それよりも低い音9音、高い音9音とルールを決めて分けたほうが自然に聞こえてくるんですよ。「変だな、これ聞かないでつくったほうがいいんだ」って思って。それから音を決めるときは、このときからそうですけど、一切音を聞かなくて、ルールだけ決めて。そしたら、そっちのほうがずっと自然に聞こえてくるってことが分かったんです。

池上：曲が何の曲であるかは関係なく？

藤本：あまりこだわらなかったですね。

鷺田：このとき展覧会は1月20日から2月1日までとなっていますが、そのうちの1日、1月25日に2時間、「サウンド・パーティ」というのをやっていますね。これはライブのようなことをされたというよりは。

藤本：いや、やったんですよ。そのときが《テーブル・ミュージック》っていう、ストロボでパシパシとするのをやったんです。

池上：(写真を見ながら) この目の前に立っているのがストロボ？

藤本：そこにトランジスタラジオを置いていくんです。閃光と同時にノイズがバシッと出て。そのストロボフラッシュの発光の同期も約1秒ずつくらいなんだけどリズムがずれていくんで、それと同期してノイズがパパパパとなる。演奏するというよりも配置していただけなんですよ。

鷺田：ラジオとフラッシュの関係はどうなっているんですか。

藤本：要はストロボのフラッシュっていうのは電気をためていきなり放電するんです。そうすると放電する瞬間に電波妨害が起きる。ラジオが影響をうけてノイズが発生するんです。近くにあると。そうするとそこで光と音の同期が生まれるんですけど、フラッシュライトが光った瞬間にラジオからパシっていうノイズが発生するんです。

鷺田：ラジオは一つで、ラジオはラジオの音を流している状態で？

藤本：ラジオは流す場合もあるんですけど、だいたい曲と曲の間にして、そのままではほとんど鳴らないようにしておいて、ストロボを空間に置いていって、近くにラジオを置いていくと、距離によるんですけど、反応して。

鷺田：じゃあ、ラジオもいくつか置いたんですね。

藤本：十いくつか。それをどんどん増やすと音が増えてく。光も増えていって。だから始まりはライト一個から増えていって、最後に無くなる。起承転結があるんですけど。

池上：終わるときというのはどんどん減らしていく？

藤本：そうです。減らすってのはどういうことかっていうと、8台とか光がパピパと光る。今度は光を一個ずつストップしてくと、光が少なくなると同時に音も減ってくんで、両方フェードアウト。

鷺田：ストロボとラジオの作品を《テーブル・ミュージック》と名付けられたんですか？

藤本：このときはギャラリーにあった展示用の台かなんかを並べてその上に置いたんです。スライドで、「it is knowing」って、ビートルズの《tomorrow never knows》で曲の歌詞を一節ずつスライドにしてつくってたんで。流しながら。

池上：ビジュアルでもそういうことばが変わっていくという。タイマーですかね。

藤本：いやだれかにやってもらっていた、そんな複雑なことは。

池上：アートスペースの方は嶋本昭三さんと二人展みたいな感じなんですか。

藤本：この日がそうです。展覧会はどうですかって言われたんですよ。嶋本さんがこの当時頭をそって、自分の頭でメールアートをコピーしたのを世界中に送って、とかいうのをやっていたときで、パフォーマンスやる日で、ひとつは嶋本さんが立って、そこに投影してたんじゃないかな。

池上：これは後ろ向きですね。

藤本：そう、後頭部に。

池上：アートスペースで展覧会をされるきっかけというのは。

藤本：アートスペースで助手をしてた人だったのかな。ノースフォートってアートスペースが関係あったみたいなんですけど。

池上：楠本さんという方は？

藤本：ノースフォートの人で元々嶋本さんとこに出入りしてた人なんじゃないかな。たまたまアートスペース

で嶋本さんの助手みたいなのをしていた人が、僕のをみて、おもしろいと思って、嶋本さんに話したのかな。嶋本さんもとりあえず人がやっていないことをやっている人はOKっていう人だったんで、まったくぜんぜんまわりと違うことをやってたんで、アートスペースでどうだということになったと思うんです。それで展覧会ってことになったら、やります、という感じで。

鷺田：このときも《テーブル・ミュージック》をされたんですか。

藤本：はい。この展覧会をするためにつくったのが《テーブル・ミュージック》という作品なんですよ。

鷺田：《テーブル・ミュージック》という作品に2種類あって。

池上：パフォーマンスの作品とオブジェクトの作品と両方あるんです。

藤本：ノースフォートでは壁に18個つけたんで、アートスペースではどうしようかなと思った時に、壁につけると取り外ししなきゃいけないから、持ち運びできるようにできないかと思って、それで18個で同じ方法でできないかというときにテーブルにしたらいいかかなと思ってつくったんですよ。

鷺田：これは展示中にずっと置いてあったんですか。

藤本：このときには、先ほどのパフォーマンスをこのテーブルの上でやったんですよ。《テーブル・ミュージック》ってその後名前をつける必要が出てきたときに作品の名前をつけたんです。

鷺田：壁に《テーブル・ミュージック》ってタイトルが出てますね。

藤本：テーブルをつくって展示したときは出来上がってすぐだったんで、ニスを厚塗りしたんですよ。あんまり乾いてなかった。その上でパシパシパシってパフォーマンスをして。クライマックスのところで金粉を降り注いだんですよ。そうすると、金粉が暗闇のなかで光りながら舞い降りて終わる。きれいだったんですけど、終わったら金粉はニスにくっついちゃって、それで残ってるんです。

池上：そういうことですか。

藤本：作品としてそうやったわけじゃなくて、パフォーマンスとしての残骸。それが異様にきれいになっちゃって。

池上：いまでも残ってますよね。

藤本：テーブルにしたのは自分で家で使おうと思ってたんですよ。ねじをとれば普通にテーブルに使えるんで。これだったら邪魔にならないし、自分で好きなようにつくろうと思って、ちょっとチェス盤風にしようかと思ったら、凝りだしちゃって。ワイヤーの溝を掘って埋めてとか、ステインで色を変えて市松にしたりとか。

池上：下の足も折りたたみですね。

藤本：そう、折りたたみなんです。このときだけ一番力を入れたんです。

池上：それは机として使おうと思ってたから？

藤本：そう、そしたらみんなにほめられて。「よくできてるな」って、テーブルをほめられたんですよね（笑）。違うんだ、って思って。

池上：むしろこっちのファンクションですね。「分離と結合」という。

藤本：そうです。対になってて、「COSMOS CHAOS」とか、「SEPARATIO CONJUNCTIO」とか横にキーワードの言葉とかをスタンプで金文字で入れたりとか。自分のなかではかなりキルヒャー的なもう少し大きな世界を目指してつくったら、工芸的なみられ方をして。なんかこの時つくりすぎるのはいけないんだと自分自身で思った。このときはピークでしたね、ものをつくろうと思ったのは。

池上：このときは同じ曲を一音ずつですよ？

藤本：そうです、《枯れ葉》という曲。

池上：これも高いほう、低いほうっていうのは？

藤本：どこかから順番に並んでるんです。

鷺田：この展覧会のときはこの作品だけを出されたんですか？二つ？

藤本：アクリルのキューブで。

池上：6面にオルゴール。

藤本：（写真を見ながら）下のこれは響板なんですけど、これはつけてなかったですね。

池上：あ、キューブだけだったんですか。これも18音を3つずつとか。

藤本：これはさいころで1の向かい側が6、2の向かい側が5というように、さいころの目と同じように、オルゴールの歯の数をそれに合わせたんです。

池上：1音から6音まで？

藤本：それでDICEのDを最後にもっていくとICEDとなるってことで、タイトルを「凍ったさいころ」ってして、あとでジョージ・ブレクトっていう、フルクサスの人に《ICED DICE》ってのがあってびっくりしたんです。まねしたんだろなって思われると思った。

鷺田：このときは嶋本さんの作品と一緒にやったんですか。

藤本：いや、僕の個展ということで、嶋本さんがパフォーマンスのときに出たんです。

池上：先生の個展は21日から26日に。ということは、初日と二日目だけコラボレーションということですね。

藤本：嶋本さんも、ほかの人とぜんぜん違うことをしてるということで、受け入れてくれたというか。嶋本さんがAUという「アーティスト・ユニオン」というグループを率いてて、毎年、東京都美術館で「AU展」というのをやってたんですね。それで出ないかって言われて。展覧会のために東京都美術館の会場のフロアに等間隔でストロボを並べてくんですよね。そうするとパツパツパツと光って、そこにラジオを置いて、それをまたどンドン片付けていく、パフォーマンスとしてこういうやって。人が見ても冷静になれるというか、田植えみたいなものですから、作業をしていくと場が変わって行って、かつ見る人も僕が何かを演奏していると思わないわけですよね。作業している人みたいに。何が起きてるんだというふうに見ている。それがやりやすくなった。

鷺田：（写真を見ながら）これは映像で記録したものを？

藤本：テレビ画面で撮ってたもの。ぜんぜん自分では撮ってなかったと思うんで。

池上：こういう感じで、嶋本さんも具体の方という意識ではなくて？

藤本：そうですね。他のところからは一切。ノースフォートで3回やってるんです。毎年。ノースフォートはまたという感じで2回目3回目とやったけど、他のところからはぜんぜん反応もなかったし、こちらから売り込むとかやりたい気持ちもなかった。唯一嶋本さんのところはおもしろいからうちでやらないかと誘われたんです。

鷺田：チラシが「ワークショップ」となっているのは、観客の人が参加したんですか。

藤本：「ワークショップ」という名前をつけただけです。3人で音を出したということくらいです。

鷺田：これはどういった内容だったんですか。

藤本：それぞれがそれぞれの音を出してという感じですね。同時に、セッションみたいな感じだったと思います。

池上：ノースフォート、アートスペースの関係でされていって、89年に児玉画廊という江戸堀にあった画廊で、そこではコンスタントに個展をされてましたね。

藤本：児玉画廊でやるきっかけも、加藤義夫さんっていう、そこのディレクターをしていた人が、もともとアートスペースで働いてた。アートスペースにいたときにこの展覧会があって、そこで加藤さんが僕の作品を見たんです。それでTABLE MUSICの作品を気に入ってというのがきっかけで。おもしろいのが、この作品を加藤さんが気に入って、「これって買えるのかな」と思ったらしくて、もう一人のアートスペースの関係者に聞いたみたいですね。その人から電話があったんですよ。僕の作品は売ってるのかなというような話だったんで。ノースフォートで最初のときから値段は出してたんで、「僕の作品は3万円からです」って言ったんです。それが加藤さんに伝えるときに間違っちゃって、間に入った人が僕の作品は「すべて3万円なんだって」って、伝えちゃった。加藤さんは「これも3万円か」って、びっくりしたらしく、「それなら買う」って言って。それで電話かかってきて、「3万円で買い手がつかました」って言われてぼくびっくりして。でも3万円で売ったんです。加藤さんは3万円で買ったことを気にしてたみたい。そのあとで加藤さんが児玉画廊にいったから、3万円で買ったのは悪いから、その分のお返しも兼ねて、児玉画廊で展覧会をやってくれた。それが89年。

池上：それからはいわゆるアートギャラリーみたいなところで、コンスタントに展覧会を？

藤本：でも基本的には兎玉画廊ですね。

鷺田：その前にニューヨークで展覧会をしてますよね。

藤本：それは嶋本さんのところがニューヨークにギャラリーを持ってたんですよね。

鷺田：オープンハウスギャラリーですか。

藤本：そう、結構 AU の人たちを送り込んだりしてて、僕の前は小杉さんがやったんだっただけかな。それで僕にもニューヨークでやらないかって。

池上：そのときはどういう作品だったんですか。

藤本：いわゆる《HORIZONTAL MUSIC》とか。だいたいこのノースフォートでやったのと、アートスペースでやったのを並べた。

池上：このときは展示に行かれたんですか。

藤本：はい。

鷺田：飛行場かなんかの通関のときの取調べで …。

藤本：はい、このときです。これを送るときは「材料」とかで送ったんだけど、これが終わってから送り返すときに、向こうで「アート作品」かなんかって書いてきたんで、税関でチェックが入っちゃったらしくて。一括して送るときは、素材だから。向こうの美術品かなんかで来たんで、「中身は何だ」ってことになって、どこかでストップしちゃったんですね。そのために一個一個全部チェックして、僕は全然立ちあってないんですけど。そのためにストップして、結局もう一回通してそこで正式に許可が出て、戻ってきて。そのときの税関に出す書類が、一点一点全部イラストが描いてあって、寸法も描いてあって、おもしろいイラストだったんです。それだけならおもしろいんですけど、「まわすと音が出る」とか、「ここに入れると音がする」とか、「音楽にはなっていない」とか、そういうことが描いてあって（笑）。「ソノシート状だけど音は出ない」とか書いてあって。

池上：「アート作品でした」というはんこで通ってきたわけですね。

藤本：美術品とかすると税金が違っちゃうんじゃない。アートスペースとしては余計なことしてくれたみたいなの。「材料」とかなんとかで返してくれたらいいのに、ということだったと思うんですけど。

池上：それでとりあえず通って帰ってきたということですね。このあたりですと、栃木県立美術館、89年に、「音のある美術」、あれは山本和弘さん？

藤本：じゃなくて杉村 …。

池上：杉村浩哉さん、この方がキュレーターで音の出る作品を集めた展覧会をされたんですね。

藤本：おそらく日本で初めてだったと思います。

池上：小杉さんも入ってますね。

藤本：これはなんで僕が選ばれたかっていうと、児玉画廊のときにカタログをつくって全国の美術館に送るわけですね。それを見て、コンタクトしてきたんです。

池上：美術館の展覧会に出された最初ですね。

藤本：でもこのときは作品を集荷にきて。展示は当然美術館の方でしたんですね。そういうもんだと思ってて。展覧会が始まって見に行くと、あるひとつのブースのなかに展示してあったんですけど、びっくりしたのはぜんぜん自分の作品に見えなかったんですよ。展示によって作品が変わるんだなと思ったんです。

池上：そのときはどういう展示だったんですか？

藤本：等間隔な感じで。

池上：ばらばらとおいて。お客さんが触っていい作品だったんですか。

藤本：はい。このときに僕のは大丈夫だったんだけど、ほかのは結構壊れたらしいですよ。触れるとなったらみんなものすごいことになって。会場は音だらけだったんですけど。大変なことになって。

池上：そのときの美術館の印象というか、展覧会に対する印象というのはあまり……。

藤本：あんまりなかったですね。僕はオルゴールだから音が小さいんです。そこに展示している空間にいても、ほかのところの音が聞こえてくるわけです。そうすると音の場合は、スペースだけ割っても意味がない。人のところにどンドン飛び越えていっちゃって。むしろ美術館というのは無理なのかなと思ったかもしれないですね。

池上：展示をするのには向かないということですね。それよりはギャラリーのようにスペースが確保できるほうがいいですね。

藤本：そうですね、僕の作品はギャラリーは大きさにいいと思ってたんで、いきなり美術館で同じ物があると違和感があった。というか、こういうことを考えなきゃいけないんだということも思いました。音は暴力だなと。

池上：そのころ方々の美術館に出品されるのが90年代に入ってから？

鷺田：このころ大学は？

藤本：ちょうど89年にやめたんです。



鷺田：やめられたきっかけはあったんですか。

藤本：シンセサイザーとか興味なくしていて、80年代になってるんですけど、学校では教えなきゃいけない。そういうのが耐えられなくなっていたというのもひとつあったんですよ。それで86年くらいから、こういうアコースティックなことをやると、学校ではまさにコンピューターとかデジタルの方に進んでるわけで、そのアンバランスがあった。僕70年代はアナログですっとやってたんで、デジタルのほうをやろうと思っても、学生のほうが早いんですね、のみこみも。もう完全に遅れてるなというのと、そういうのがひとつあったのと、上の教授の立場が変わって、派閥的なもので僕自身も居づらくなって、ちょうどいい機会かなと。まだそのころは、80年代は、アートよりもデザインというのを考えていて、音のデザインっていうのはいろいろできるんじゃないかなと思ってた。ドアのチャイムとかそういう音をつくるとか。少しずつ企業とも関わってたこともあったんで、ちょうど花博があったころなので、こういうのもひょっとしたらやれるかもと思ってた時期でもあったんで。それで決めちゃった、バブル真っ盛りのころ。やめてからバブルが終わると思ってなかったんで、わりとイージーな感じでやめたんです。

鷺田：博覧会での音のデザインを仕事として受けられていたんですか。

藤本：花博は直接関係しなかったんですけど、その前に今でも流れている大阪市の地下鉄の、列車警告音のデザインに関わったんですよ。大阪市の人から連絡があって、仕事として、基本コンセプトをつくるという仕事。その次は花博のために、京橋から鶴見緑地まで新しい地下鉄の線のための、音のデザイン。最初の計画では、各駅をトータルにデザインし、かつ全部違う音をつくるということだった。当時はサウンドスケープデザインが盛り上がってた時期なんです。

鷺田：地下鉄の仕事が一番最初ですか。

藤本：あと、その頃だったんですけど、都市計画みたいなことで、そういう場所に音をということとか、いくつかあった気がするんですよ。

鷺田：大学で教えられている頃に平行して、そういうこともされていたんですね。その後、大学を辞められてから美術館で発表されている頃にも、続けてそういうこともされてたんですか。

藤本：ええ、やってたんです。89年にやめたから、90年くらいから徐々にバブルが終わり、そういう音のデザインみたいな領域も、結局みんな考えたけど難しいなとだんだんとしぼんでいったんです。だからそんなに仕事としてはなかったような気がします。

池上：そのころ常勤で別の仕事とかはされてたんですか。

藤本：非常勤で京都芸術短大とか。それと、積水ハウスがどこかのまちづくりの仕事で、コンセプトプランのなかの音の計画とか、音のモニュメントのコンペのプランをつくったりとか、そういうのをやっていました。

鷺田：1986年くらいから展示という形式で発表され出してからもライブでパフォーマンスは続けられてたんでしょうか。

藤本：パフォーマンスやるのはライブというよりも展覧会にひっかけてとか、そういうかたちですね。

池上：オープニングのときにされたりすることが多かったんですね。

鷺田：86年、アートスペース、ファイナルフェアでパフォーマンスをされている。「ファイナル」というのはこのときがアートスペースの最後のイベントだったんですか？

藤本：それは86年の年末ということですよ。

鷺田：アートスペース自体はいつごろまで？

藤本：今でもありますね。89年に児玉画廊で展覧会をやったんですけど、86年だったかな。児玉画廊でパフォーマンスしてたんですね。これがさっき言った『ロック・マガジン』。80年ごろ『ロック・マガジン』で付録だしたりしてたんですけど、興味なくして86年からオルゴールでこういう作品をしたら、阿木譲から連絡が来たんです。彼もアートと何とかって考えてたみたいで、こういう画廊を使って音楽とアートのイベントを考えてた。そこでパフォーマンスしてくれないかって言われた。

鷺田：(チラシを見ながら) パフォーマンス《TABLE MUSIC》ですね。10月12日。これは「Les Bois」っていうアートスペース？

池上：ここはもともと児玉画廊の前身ですね。

藤本：そうです。貸し画廊みたいな形でやっていて、そのあと画廊になるということで加藤さんが入ってきて「児玉画廊」という名前になったんですけど。

鷺田：これが1986年ですね。ほかの方とも一緒にされてたんですか。

藤本：児玉画廊の奥の部屋でやったと思うんですけど、いわゆるライブと同じで順番に。僕もその中でストロボでパシパシパシとやったんです。そのとき作品を展示したのは(写真を示しながら)これ。

池上：手前のギャラリーの方は絵とかいろいろ。

鷺田：これはどういった作品なんですか。

藤本：《ET ROSE》と《ET EROS》という、視覚と聴覚です。こっちがオルゴールが二つ入って、さっき言った、一曲を二つに分けたやつなんです。もう一つがステレオスコープで、ストロボで発光したときだけ見えるようにして、左目と右目で見るものが分断してというやり方。コンセプトは同じで。

池上：こういうのを展示しながらパフォーマンスもされてたんですね。

鷺田：レ・ボワと阿木譲さんも近かったんですか。

藤本：いや、ただこの時はイベントスペースとして使ったと思うんですけど。

鷺田：『ロック・マガジン』のほうが主導して場所を借りてという？

藤本：そうだと思います。

池上：次に90年代です。栃木のあとが福岡市美術館で「流動する美術」、そのあと水戸芸、それから徳島、東京都写真美術館、兵庫県立近代美術館、この辺から、毎年美術館で…

藤本：きっかけはこれ（栃木県立美術館の展覧会）だったのかもしれないですね。各美術館が音って言うって僕に声がかかって。もうひとつは子ども向けというときには呼ばれました。休みの日に音だと子どもが喜ぶんじゃないかというのがきっとあると思うんですね。

池上：それで、夏休みとかにこういうのを出してみませんかというようにですか。

藤本：現代美術に親しませるにはと考えたときによかったんでしょうね。

池上：ワークショップとかも流行り始めた時期ですね。

鷺田：夏原晃子さんの展覧会のときにパフォーマンスをされたときは、ぜんぜん違うタイプのものをされたんですね。

藤本：夏原さんともアートスペースの関係で知り合ったんじゃないかな。夏原さんはABCギャラリーでアクリルの作品で個展をするんでパフォーマンスをしてくれないかと言われた。

鷺田：1990年、水を使ったものですね。

藤本：下にあるのは夏原さんの作品なんです。作品の上に立って水をコップからコップに移す、水が落下するというパフォーマンスしたんです。最初は普通のコップが二つあって、空っぽのコップを床において、もうひとつのコップには水がいっぱい入ってて、自分が腕を伸ばした高さからコップに注ぐんです。それが終わったら次に少し大きいコップでやって、それを何段階かやるうちに、カップの大きさが大きくなってって、どんどん水量が変わってって、最後のほうになると、滝のように勢いがついてカーブを描いていくんで、ほとんど入らないんです。その音を録音していて、やり方は同じなんですけど、一回一回録音した音を、ループで会場に流して音が重なっていく。

鷺田：水量が少ない時に録音した音が、水量が多くなった時に同時に重なって流れているということですか。

藤本：はい、前の音がテープで流れている間に次の水が流れて、それをまた録音してますからどんどん重なっていく。基本的にはやっていることは変わらないと思うんですね。

池上：何をを使うかというのがいろいろ変わっているんですね。

藤本：あと空間でどう見せるかってのは、ギャラリーとかだとどうやったらいいかというのは変わっていったと思うんです。

鷺田：これはリアルタイムで録音してすぐに流していたんですか。

藤本：はい、あらかじめ録音していたものは一切ありません。

鷺田：水が使われたのはこれが初めてですか。

藤本：これはもともと作品としてやったと思うんですけど。だいぶ初期のころです。それこそアートスペースでやった展覧会に出した、《MAGICAL SIMULATION》という。87年の嶋本さんのライブのときですね。そのとき《HERMETIC SCALE》という名を初めてつけた。写真がこれなんですけど、実は。棚に、普通のガラスのコップが並んでるんです。そこに水が入ってるんですけど、だんだん水の量が少なくなっていく。どうしてかという、上にそれをやったときのポラロイド写真が貼ってあって、最初は床において、ひざまづいて、すぐ近い距離から水を移す。その行為をだんだん高くしてくんです。最終的には、体を伸ばして移す。そうするとはねかえったり外れたりして、水の量がだんだん高さとともに減って行って、いわゆる音階のようにスケールができる。同じ行為を高さを変えただけでやっていってできたスケール。これでまず作品にしたんです。

鷺田：展示として水そのものと写真を並べたということですね。

藤本：それを次にパフォーマンスでやるようになったんですね。パフォーマンスとして初めにやったのが児玉画廊の個展のオープニングのとき。作品とパフォーマンスは大体連動してるんじゃないかな。

池上：《HERMETIC SCALE》という名前のオブジェクトも作られてますね。

藤本：それはその後。

鷺田：直径の違うお皿の上にオルゴールを載せてますね。

藤本：ある規則を決めてそれに従うことによってできるスケールという意味なんです。この場合はお皿にオルゴールを載せるけど、規則は直径を変えていく。このころほとんど実験みたいな感じでやっていた。作品としてフィックスさせることまで考えてなかったんじゃないかな。ほとんどの人がそれを見てもきょんとしてる感じでした。

池上：このあたりの作品で代表作なのは耳の作品ですね。

藤本：耳の作品は、最初はノースフォートで4人展とかを……。

池上：90年ですね。ギャラリービューウ？

藤本：じゃなくてノースフォート。グループ展です。ここに作品を出してくれてって言われてて。

池上：ありました。「形、音楽、筆」展、89年7月ですかね。このときは椅子がないですか。

藤本：ないです。人が入るとTの字になるんで、初めてこれを作品として出したんです。つなげると「TEARS」になる。

池上：このあと椅子が付いてくるわけですね。

藤本：誰もここに入ってくれなかったんですよ、見るだけで。大失敗だったんです。

池上：これは今までのオルゴールの作品と違うアプローチですよ。

藤本：そんなに変わる気はなかったんですけど、雨どいのパイプがすごい音がするってのは知っていた。録音のときにパイプにマイクを突っ込んで録音したことがあって、それを聞いてみたらすごい音がしてびっくりした。実際パイプに耳を当てたらすごい波のような音がしてたっていう体験があったんで、このときはグループ展だったんで気楽にオルゴールじゃなくて新しいことやってみたいなと思ってやったのかもしれないです。こういうのはどうかなと思いついたのを実際にやってみたんですけど。このときも完全に反応が一切なくて、誰も体験してくれないし、説明したら今度は耳が届かないと言われて、背の低い人は一切届かないし、これは無理かってのが分かって。その次の年にギャラリービュウだったかな。そのときに椅子を置いてやれば高さを調節できるんじゃないかと思って、自分ではリベンジのつもりでやった。前の時と同じパイプなんですよ。そしたら椅子を一個置いただけで座ってくれるようになったのがおかしくて。体験してくれる。この時から展示ってのは大事だなと分かったんですよ。ビュウのときは、すごい小さいギャラリーだったんです。(インタビューを行った部屋を指して) この正方形くらい、5m 四方もなかったのでは。部屋の機能でやろうと思って。これはパウハウスの誰か。かっこいいなと思いついて。こういうのも、もともとはダイアグラムの発想なんですよ。ここからどう生まれてくかということで。つくっていく段階でいろいろ考えていって、前ノースフォートで背の低い人が体験できないとかあったから、背の大きい小さいってのも関わるんじゃないかなと、極端に大きい人とか小さい人とかも違う世界にいるんじゃないかと思って。(冊子を見ながら) 一センチ違えば違う世界、ガリバーの旅行記とか。もうひとつがレコードということを考えて、薄っぺらい、レコードのなかに世界がある、ラピュータっていうのは、円盤状の島ってことですよ。似てるなと思って。ロバート・フラッドというキルヒャーと同じ頃の人たちの宇宙観とか、まさにレコードなんですよ。レコードは二次元。立体的な世界に住んでると、二次元とではどう違うかとか。これがアボットという19世紀の人。二次元の国の物語(『二次元の世界—平面の国の不思議な物語』)って書いたのが出てくる。デュシャンがこの本を読んで興味を持ったという。もうひとつはレコードに溝が刻んであるということで。ガリバー旅行記のなかにでてくるんですけど、回転して文字を組み合わせるといふ。カフカの「処刑機械」っていうのは体に全部刻み込んで録音。今度は「聞く」といふことで、これは大江健三郎が耳に手をあてている写真。何かの雑誌に載っていた。だけど、これが別にいいとは思ってなくて。昔、トボフォンという装置があって、海の上で敵艦の位置とかをみるために、要は聴診器と一緒になんですけど、アンテナを広げたものがあったんですよ。聞くっていうのは昔からこういうことやっていて。もうひとつは、ステレオの実験のときに、マネキンの耳にマイクをつけてなるべくリアルな人間に見せるために服を着せたり髪の毛をつけたり。名前をつけているんです、「ミスターオスカー」とか。ダミーヘッドです。もうひとつはメガネもひとつの旅の装置だろうなと思って。ローリー・アンダーソン(『ビッグ・サイエンス』)。もうひとつはフルクサスのジョージ・マチューナス。こっちは外向きにこっちは中向きに。メガネってことだけで、違う世界に行ける。これはジャスパー・ジョーンズ(『批評家は見る』)。これは『タイム』か『ライフ』の、3Dの映画を見ている観客。このなかに一人だけメガネをかけてない人がいる。そうすると、このなかではメガネをかけてない人が非日常になっちゃう。最後にデュシャン。こういうものをずっと集めていて、人には見せないですけど、展覧会を一個つくるっていうのがおもしろくなってきた。作品を見せるんじゃないで、展覧会がひとつの作品というか。

池上：これは先生が展覧会をつくるためにつくられたノートですか。

藤本：結局コピーしたやつをギャラリーに置いてあったとは思んですけど。

鷺田：これらの図版とか写真とかは展示されたわけではないんですよ。

藤本：ええ、ただの資料という感じで置いてあったかも記憶にないくらい。

鷺田：これはカタログのようなかたちでたくさんつくったんですか。

藤本：いえ、1部。最近自分で製本したんです。コピーして。楽譜みたいな感覚です。見せるんじゃなくて、展覧会をつくるときに、どういう構成にするのかというためのもの。こうやって集めるのと同じ感覚ですよ。こういうかたちでやろうと考えると、展覧会がだんだんおもしろくなってきたんですよ。それまでは同じ作品を別のところに置くだけだから、ただ作品が置かれる場所だと思ってたんですけど、展覧会そのものが自分の作品になるという、こうやって自分でつくれるんだなとおもしろくなったんですよ。

鷺田：この展覧会が90年3月にギャラリー・ビュウというところでされていますね。

藤本：大阪のアメリカ村にあったギャラリーです。

(休憩)

池上：92年にシャルロッテンボーで出された展覧会、「[UNDR/Kunst Videoskab Teknik] シャルロッテンボー美術館、コペンハーゲン」アメリカの展覧会を除いては初めての海外展ですよ。出品されたきっかけは何ですか。

藤本：これはコペンハーゲンで、アート&テクノロジーの展覧会をやるということで、実はステラーク (Stelarc) っていう人が選ばれていて、この人は日本に住んでて、東京都の写真美術館で、開館する前に……。

鷺田：パフォーマンスをされていた人ですよ。

池上：(資料を見ながら) 青山のスパイラルでもやっていますね。これですね、「Tokyo Metropolitan Museum of Photography, "Event for Video Shadow, Automatic Arm and Third Hand"」。

藤本：そうです、そのときに展覧会で一緒だったんです。

池上：91年、「ANIMATED IMAGINATION 視覚への欲求」。

藤本：そう、そのときに《PRINTED EYE》と、さっきの。

池上：ストロボですね。

藤本：それをいくつか出品したんですよ。そのときステラークもパフォーマンスしてみたいで、そのとき僕は会ってないんですけど、たぶんアジアからの人を呼びたいと考えていたらしくて、ステラークが写真美術館で面白い人がいたって言うてくれたみたいでもうひとつは日本ということでダムタイプから聞いていて、アート&テクノロジーだったら僕がいるみたいなことをきいたらしいんですよ。それで、プリントさんという人なんですけど、この展覧会に協力していた人が、日本にリサーチにきて、その人は東京芸大にいて、ダムタイプと関係があった人みたいで、それで日本語ができて、児玉画廊に来て、実はこういう展覧会があるんだけど、っていうことで、いろいろリサーチされていたみたいです。それでたまたまそのときに、僕が《屋上の耳》を展示していたときで。

池上：児玉画廊の屋上にですか。

藤本：そうです。屋上でその作品を体験してもらって、そのときは会ったらしばらくしたら、いわゆる招待状が届いたんです。それで展覧会の企画書と。そこにはナム・ジュン・パイク、ローリー・アンダーソン、ブライアン・イーノとかすごい名前が書いてあって。

鷺田：フrintさんはキュレーターじゃなくて協力者ですか。

藤本：協力者だと思います。このときデンマーク人のディレクターは二人いて、博士論文を書くという目的もあったのかな。

池上：この展覧会のタイトルが「UNDR」。

藤本：これが、おもしろいんだけど、パイキングの古語で、ボルヘスの小説のタイトルなんです（『砂の本』所収）。英語だと「wonder」。これを読むとおもしろい。この展覧会は、僕を選んだことでわかるように、ハイテクだけじゃないんです。テクノロジー全てを網羅する。アメリカの人でも太陽光を反射させるだけのやつとかそういう作品もあって、テクノロジーという見方はそういうところを見ているんだということをおっしゃっていたんだけど、サブタイトルは「Kunst Videnskab Teknik」で技術と科学をアートを通して考えると、結局は wonder、驚きが根源にあるんだろうということでこのタイトルをつけたみたいです。

池上：シャルロットンボーテというのはなんですか。

藤本：デンマークの美術館というか、宮殿。コペンハーゲンのど真ん中にあるんですけど、そこで展覧会をやったりする。森村（泰昌）さんのグループ展があったみたいで（「現代日本美術の多様」1990年）ミュージアムショップにポストカードが置いてあった。そこにロンドンのRCAに相当するような王立美術学校がそのなかにもあるんですよ。元宮殿だからすごい大きい。

池上：そこで「耳」と《PRINTED EYE》を展示されたんですね。

藤本：はい。

池上：（写真を見ながら）パイプが窓の外にまで出ってますね。

藤本：これは現地につくったんですよ。窓があるということで、プランを出した。でも窓を開けて外に突き抜けるので、雨が降ったら展示室に雨が落ちてきてしまう。「無理かな」と思いながら「こうしたい」と言ったら、「Good idea.」って言われて。開きっぱなしだったんですよ。このとき僕の部屋の突き当たりが最後の大きな部屋だったんですけど、そこがブライアン・イーノのスライドのインスタレーション。僕の方が簡単にセッティングできて、お昼食まで戻ってきたら、ブライアン・イーノがニコニコしながら僕の作品に座っていて、「僕をつくる音楽に似てる」と言われた。

鷺田：（資料をみながら）これはライカハウス？

藤本：そうですね。

鷺田：コペンハーゲンと同じ年ですね。

藤本：そうですね。これは展覧会というよりも児玉画廊で僕の作品はカタログやビデオにしないとわからないということで、撮影用に展覧会をしたんです。一応展覧会というかたちでやったんですけど、目的はビデオのための撮影ということで、この場所にしたんです。

池上：(写真を見ながら) さっきの水の…。

藤本：こういうふうな(コップが)ならんでいて。(壁に貼ってあるのは)ポラロイドです。一番低いところで水をついで、だんだん高くしていく。音階みたいに水の量が減っていくんです。最後はほとんど入らない。

池上：このころから海外の展覧会に出品をされるようになったんですか。

藤本：でもそのあと児玉がヨーロッパに持っていったかだから僕が外国に行くのはもっとあとですね。

池上：耳の作品は日本の現代美術の展覧会ということで加藤義夫さん、児玉画廊が企画された？

藤本：次のイタリアとドイツの(展覧会)は児玉画廊の作家を、向こうで展覧会するという企画です。あのころは児玉もお金があり余っている時代だったから。

鷺田：C.A.P.(特定非営利活動法人 芸術と計画会議)の活動が始まるのはいつですか。

藤本：C.A.P.として始まるのは1994年です。

鷺田：その一番最初から関わっていらっしゃるんですね。

藤本：そうです。ちょうどヴォイスギャラリーでやったところからなのかな。86年ころ、(個展を)始めたころはほとんど反応がなかったんですけど、反応があったのはアーティストが見に来て、友達のアーティストに「おもしろいのやってる」と電話してくれて、そういうので知り合いになった。

池上：ヴォイスギャラリーというのは88年の京都のヴォイスギャラリーの展示ですね。

藤本：その辺までやると、関西で当時一番活発に活動していた人たちが興味もってくれたんですね。石原友明さんとか森村さんとか、みんなだいたい京都芸大卒で、わりと同じ年代くらいの人だったんですね、僕より10歳くらい若い。石原さんたちは個人的に話していたんですけど、あるとき石原さんから電話がかかってきて、「杉山知子っていう人から誘われたんだけど、社会に対してアートをみんなどう考えてるか話し合いたいから集まらないか」って。杉山さんは自分の同学年あたりのアーティストに呼びかけたんです。杉山さんは石原さんに呼びかけて、石原さんは僕に電話して。「じゃ行ってみます」って最初に集まったのは、(このアトリエの)隣の杉山さんのアトリエで、(神戸市中央区高砂ビル)10人くらい集まった。社会に対して自分たちはどういうスタンスで行けばいいのか話し合うというかたちで集まりました。とりあえず月に一回ずつ集まろうというのがきっかけです。

鷺田：それまでも社会に対しての意識は強く持っていたらしたんですか。



藤本：石原さんとはよく話してました。彼はそういう問題意識をすごい持ってた人なんです。だから僕を誘ってくれたんだと思うんですけど。

鷺田：最初はそういったミーティングから始まったんですね。

藤本：そういうときに神戸市が美術館をつくるという情報があったんです。それに対してアーティスト側からちゃんと要望を出そうということで、壁の厚さとか、提言書をつくったんです。そのときに団体名がいるということで、集まりの名前をC.A.P.ってつけて、「芸術と計画会議」で「Congress of Art and Project」の略です。それで、とりあえず集まるのが大事だからパーティやろうかということで、94年の年末にパーティをやりました。このアトリエで。そして「さあこれからやろうか」という次の年に震災が起きたんです。その美術館の構想なんか全然なくなっちゃうし、メンバーも3ヶ月くらい会えなかった。そのあとどうやっていこうかということで、一度大阪で集まったんです。「こんな状況になったけどどうしよう」というときに、結論は「特に震災があったからどうのこうのではなく、このまま続けていこう」と、持続するという事に決めました。そのころ、フランスのアーティストたちが神戸のアーティストを支援するために、向こうでコンサートとかやってお金を送るという話があった。でも送られても、神戸市は特定の団体に渡すことできないから、そのお金は一括の支援金になってしまう。だから神戸市を通さずに、直接C.A.P.(に送るの)はどうだという話が来まして、C.A.P.としても向こうからのお金を受け取ろうということで受け取ったんです。受け取ったら何かのかたちでそれを見せようということで、イベントをやることになりました。その年、95年の10月にジーベックホールでアートイベントをやったんです。それがきっかけで毎年11月3日に自分たちでイベントをやろうということが続いているんです。

鷺田：そのときはC.A.P.のなかで藤本さんはどういった役割をされていたんですか。それとも誰がどういう役割というのはなかったのでしょうか。

藤本：あんまりなかったです。みんなで考えてて。義務でもなかったんで、どんどん出入りもあったし。

池上：メンバーが変わって？

藤本：はい。考え方も違っていて。「イベントをやるなら（自分は）違う」という人もいたりとか。ぼくは一番最初からいたんでなんとなくそのままって感じですね。

池上：少し戻りますけれども、阪神大震災のときは先生はこちらにはいらしゃったんですか。

藤本：はい。新大阪ですけど、うちも寝てた隣の部屋が本棚全部倒れたりとか、結構すごかったです。ほとんどそれまでの流れがいろんな面で変わっちゃいましたね。

池上：そのなかでC.A.P.の活動を続けていくということは先生のなかで意識としてあったんですか。

藤本：自分のなかで大事に感じたのはあとあとになってからです。別にそのときにやめる理由が無かったというだけなんです。みんないきがっているわけでもなく、どっちかという、ボランティアとかチャリティとかなんかしなきゃっていうムードだったんです。だけど「アートでは（何も）できないだろう。それよりも長い目で自分たちがやることがあるんじゃないか。だったら普通どおり考えてることを続けていくことのほうが大事じゃないか」ということで、そのまま続けていくことになったので特に震災がきっかけになっているという

わけじゃないですね。

鷺田：作品や、考え方に対して大震災が影響を与えたことはありましたか。

藤本：それはありますね。すごく大きかった。まず最初にテレビで神戸が崩れているところを見たときに、率直な印象は「きれいだな」と思ったんです。崩れ方が。でも、あとでだいぶ時間が経ってから実際に（現場を）見たときには汚いと思ったんです。なぜかなと思ったんですが、地震というのは自然の、偶然の要素で起こる。とんでもない力がつくった造形だと考えると、崩れるというのはおもしろい、きれいだなと思ったんですが、しばらく経って復興するというのは人間が片付けていくわけですよね。そういう景色を汚いと見えたのは、作為的なものが入っていくと違うものになる。構築するということもあるんだけど、崩れるとか壊れるとか、マイナスになるというのもひとつの日常なんだなと、思い知らされたんですね。いきなり来たわけだから。いきなりあるものが無くなるとか壊れるとか。でもこれも日常で、良い悪いというのは、例えば美とかそういうものを考えたときに関係ないんだと、実感としてわかった。もうひとつ僕にとって大きかったのはオウムです。サリン事件が3月にあったときに、最初わからなかったんです。ちょうどぼくは屋間に日本橋の電気屋さんについて。テレビがダーッてあるんです。あのニュースがやってるんですけど、音が出てないんで、担架で人が運ばれていたけれど一体何のことかわからなくて日射病が何かかと思いました。ぜんぜん悲惨さがなかったんです。家に帰って、テレビを見て、はじめて毒ガスというのがわかった。なぜ悲惨とわからなかったのかは、血が流れていないとか、ものが壊れていないとかだからですよね。無色透明な武器で、見てもわからないもので傷がつくと逆にメディアは訴えられないという無力さがわかった。その前の大震災のときは崩れた映像があるから、テレビはおもしろがって伝える。みんなも悲惨だと思うけど、視覚では伝えられないものがあるということが、そのときにすごくよくわかった。ついに目に見えないものが武器になったんだという、でもそのリアリティはすごいだろうなと思った。ひょっとしたら自分も被害にあっている可能性があるわけですよね。だからオウムの時点でステージが変わったんだなって。ぼくにとって20世紀はそこで変わったんじゃないかな。ますます音がリアリティを持ってくる。かたちはない、目に見えないけどリアリティがあるもの、そういうものの意味というものがどんどん増していくんだろうなという実感したのと、つくるとするのはプラス方向とマイナス方向の両方ある、壊れるとか崩れるということにもつくる要素があるというのを震災で感じた。関西に住んでいないとその二つは体験できなかった。それが2ヶ月の間に両方、かたや自然、かたや人口100パーセント。クラブ活動みたいな人たちがやってしまったっていう行動は大きかったですね。

池上：その頃の作品で崩れる壊れるというのだと代表作は《SUGER》というのがありますが、その頃から、作品を考えられる、つくられるときにそういう体験やその中で考えられたことは関係していますか。

藤本：明らかに変わったと思いますね。95年に埼玉県立近代美術館で「やわらかく、重く 現代日本美術の場と空間」という展覧会がありました。そのカタログで各作家にアンケートがあって、最後が「今興味があることは？」という質問だった。すべての作家に同じ質問をしているんですけど、（私が答えたのは）「『消える』ということ」。これが一番そのときに自分のなかでリアリティをもっていた。これはどういうことなんだろうと。

池上：ご自身で95年以降の作品で、最も（震災やオウムの事件を）反映されている作品、この作品はその前だったら無かったというようなものはありますか。

藤本：目に見えてというのは無いと思うんですけど、もともと自分のなかで興味を持ってたのがはっきり意識に現れたんじゃないかなと思います。それがデュシャンのアンフランスマンズというのを、リアリティとして自分が捕らえていくようになったのはこの頃からなんです。

池上：関心としてあったのが明確になってきたということですか。

藤本：半分自分が考えてやっていたことは間違っていなかった。ますます時代と重なっていくんだろうなという気持ちになったところでした。

池上：ちょうどそのあとから西宮市大谷記念美術館（以下、大谷）で「美術館の遠足」という10年間、1日だけの展覧会を始められていますね。96年にワークショップをされて、97年から展覧会ですね。

藤本：震災前にプランを出してたんですけど、ギャラリービューとかをやりだして、展覧会自身（を作るの）がクリエイティブで、展覧会をつくるというのに興味があったので。大谷で毎年ひとりのワークショップの企画があった。最初の年が松井智恵さん、次の年に僕をという話があったのです。94年だったと思うんですけど、僕が出したのが展覧会のワークショップ。展覧会というものがどういうものかを考える。アーティストが考え、美術館が考え、観客が考えるというもの。場所が違ったらどうなのかとか、そういう展覧会を考えるワークショップというプランを出したら、「またにしましょう」と言われてしまった。それで結局無くなった。震災がきたらまた連絡があって、「前言ってたのをやりませんか」と。96年10月の毎週土曜日、4回、展覧会のワークショップというのをやったんです。それはすごく評判がよかったんで、そのあとで、篠（雅廣）さんと中井（康之）さんが、慰労して下さって、「来年も同じことをやりませんか」と言われたんで、「できません」と断った。体力的にハードだったんで、「無理です」と断った。そのときに4回のワークショップの場合は、収蔵庫を展示室にしたり、庭を展示室にしたり、美術館のいろんな場所で毎回違う場所でやってたんで、これなら同時にできるなどやってたんで、美術館を全部使ってやったらどうなるかと思ってたんで。僕が言ったのはプライベートのつもりだったんですが、「美術館が空いているとき一日だけ僕に貸してくれたら、ワークショップでやったのを全部やりたいんです」と話したんです。そうしたら篠さんが、「ふーん」ときいて、少し沈黙があって、「はいわかりました、10年間やりましょう」と言われた。びっくりして。だけど、断ったら一日もできないから、僕は10年なんか続く必要もないと思っていて、「1日でもやれたらいいや」とOKしたのがきっかけだったんです。

鷺田：テルミンの竹内（正美）さんとか、いろんな人とコラボレーションされてますが、それは全部藤本さんが選んでいたんですか。

藤本：そうです。担当の学芸員は中井さん、その上に篠さんが学芸課長でいて。1日だけやるわけだから、誰もそんな大それたことは考えていなくて、200人くらい来たらいいんじゃないかと思って、一回目をはじめたんです。あのときは、荒木高子さんの展覧会の会期中の休館日にやったくらいで、その前の日の夕方とその当日の午前中に展示してという感じで始めた。簡単な感じで始めたんですが、1回目に予想外に600人の人が来たから慌ててしまった。篠さんに次に会ったとき、会議かなにかで「来年は1000人集めるって言ってきちゃったから」と言われて。電子楽器のテルミンのプレーヤーの竹内君、彼は僕の大学の後輩だったんですが、ロシアで習って帰ってきたときだったんですが、ちょうどいいと思って呼んだりした。狙いはなんとか集客を増やすためということ。そのせいか次の年は1000人も入っちゃったんです。すると篠さんは今度は1500人集客するって言ってきたからと言われた。それで3回目は知り合いのあがた森魚という人を呼ぼうと思って。そうしたら、本当に1500人来てしまったんです。全く10年間計画してやったわけじゃなくて、毎年その回をどうするかとやってきて、結果的に10年経ったという感じでしたね。

鷺田：この頃から、お書きになるものが増えてきているかと思うんですが、それはなにかきっかけがあったんですか。

藤本：こちらから、意識的ではなく、言われたら書いたという感じですね。

池上：『美術手帖』を95年から96年に連載、『大阪人』という雑誌や新聞でもサウンドスケープのこととか、文筆をされていますね。

藤本：新聞とかは取材で記者が来て、話して、それから、しばらく経ってから連載しませんかと言われた。こちらからなにかやりたいと思って書いたのはひとつもない。書くのは苦手で時間がかかるんですよ、ものすごい大変で。

池上：読んでるとまったくそんな感じには見えないですね。

藤本：どんどん文章を縮めていって、やたら時間がかかるのと、原稿料が文字数ですよ。書いて文字を減らして、原稿料が減っていくのを考えたときに、何やってるんだろうなと思って。今でも書くのは……。

池上：『美術手帖』とか他の連載は今まで話していただいたような、聴くこととか見ることとかサウンドスケープのことを書かれているんですが、この演劇情報誌の『JAMCi』に連載されている70年代の体験談は異色といたしますか、前回お話いただいたような大学時代のこととか、結構いろいろなもの、演劇やコンサートの話とか。これはどういったことでされたんですか。

藤本：編集部の人から「連載を」と言われてどういうものかいいかと考えて、演劇もちょうど大学行く前から赤テントや黒テントを見ていたり、大阪に来たら維新派を見たり、70年代に西部講堂に行ったりしていたから、そういうアンダーグラウンドカルチャーのような（ものを）自分が体験していたから、自分が合うのではないかなと思って。維新派が一番メインで扱われているような雑誌なのでそういう連載をしたんですよ。

鷺田：それから海外で展覧会に参加されたりとかはベネチア・ビエンナーレの参加（2001年）が最初のほうなんですか。

藤本：その前にハンブルグでしています。

鷺田：はい、されてますね。3人で。（「Art of the Senses – their physical extension」1999年、クンストハウス、ハンブルグ）

藤本：石原さんと大久保英次と僕。加藤義夫さんがキュレーションで、大阪市とハンブルグ市が友好10年とかで、要するにエキスチェンジだったんですよ。ハンブルグの人たちの（展覧会）はキリンプラザであったんですけど。

鷺田：その次が2001年のベネチアの日本館ですね。

藤本：逢坂恵理子さんがコミッショナーだったんですが、2000年の秋に（川崎市）岡本太郎美術館で「震災5年後」（「その日に 5年後、77年後 震災・記憶・芸術」）とかいう、2000年というのは関東大震災77年、阪神大震災5年という年。このキュレーションをしたのは新見隆さんという、今ムサビ（武蔵野美術大学）で前はセゾン美術館の学芸員の方。彼がこれを企画したんです。電話がかかってきて、関東大震災もあるんだけど、阪神淡路大震災ということで関西の作家を入れたいんだけど、僕ぐらいしか知らなくて、震災でなんかある？と言われて、「うちも結構崩れましたけど」と言ったら、「じゃ出てよ」と言われて。《SUGAR》

という作品もあったんで、それがひとつと、それと崩れるという震災そのものを作品にできないかと思った。キューブを積み上げた…これとこの二つだけにしたんですよ。ブースが隣同士で、広い空間にシュガーを一個だけと、隣の。

池上：《ON THE EARTH》というタイトルですね。

藤本：はい。木の5cm角のキューブを積み重ねただけで、あと一個でぎりぎり倒れるところ。このときは会期中にまた地震が来るとも限らないし、人が触れて倒れるかもしれない。人災だろうが自然だろうが、災害とはいつ起きるかわからない。起きたときにこれが床に崩れて完成する。ということ想定して作った作品。これは絶えず崩れていく。この展覧会をたまたま逢坂さんが見ていたんです。この《SUGAR》を見て印象に残っていたみたいで、そのときに「国際交流基金から連絡があって、ベニス・ビエンナーレの日本館のコミッショナーに、と言われて。一週間後にベニスに行って打合せしなくちゃならない、作家を決めなきゃいけない」といわれて急にメールがきた。今でも覚えています、メールのタイトルが「ベニス」とだけしか書いてなくて、意味がわからなくて。(逢坂さんからメールがきたのが) ファーレ立川以来、何年ぶりかだから何のことかなと思って開いたら「ベニス・ビエンナーレ」と書いてあって驚いた。中村政人、畠山直哉、僕、彼女の趣旨が書いてあって、どうですかと。全然断る理由が無かったんで、「その頃は空いてますから大丈夫です」と言って、いきなりベニスが決まっちゃったんです。全く自分とは関係のない世界だと思っていたので、びっくりして。

鷺田：そのときは具体的にどんな作品をというところまでは決まっていなかったんですか。

藤本：逢坂さんは完全に《SUGAR》と決めていて、展示する想定も三人の作品も大体決めて、だからほとんど自分が出る幕は無かったんですよ。僕としてはつまんなかった。《SUGAR》だったらただ渡すだけみたいなもんなので。それで月に1、2回ずつ交流基金で打ち合わせで、作家と逢坂さんとでやっていて。それはおもしろくないなと思ったから。《SUGAR》は《SUGAR》で、「もうひとつやってもいいですか」と言って中村さんはマクドナルドをやるとかで、彼は模型をつくってやっていたんで、「じゃ、キーボードならできるな」と思って、僕のほうから「キーボードの作品を入れたい」と言って。それは逢坂さんはぜんぜん知らない作品だったから「邪魔にならなければいいんじゃない」という感じだったと思うんです。

池上：《ROOM》という作品でキーボードが4台配置するんですね。

藤本：はい。これはそれまでに「美術館の遠足」で毎年庭やいろいろなところでやってたから、だいたいどういう効果があるかわかっていたんで、ここでもやりたいなと思って。

池上：この作品はそれぞれ出る音が違うキーボードを？

藤本：オルゴールでやっていたことと同じですね。セパレーション。分割してもう一回重ねる。キーボードの白鍵が36あるんですけど、4台で9つつ音が鳴っている、別々に。空間のなかでは36個の音と一緒に鳴るんだけど、場所を移動することに微妙に重なり具合が変わる。

池上：そうですね、歩いていると耳が拾う音が変わっていく。

藤本：出てる音は一定なんだけど、人と場所と関係によって変化していく。人が音楽をつくっていくという作品なんですよ。

池上：これはどの音を出すかというのは決められていたんですか。

藤本：ランダムです。コンピューターで全部ランダムに振り分けて。だから偶然和音になっているものもあるんですよ。

池上：日本館の一階ですか。

藤本：ええ。下のところは細長い廊下のような部屋をつかって、ほとんど真っ暗にして、長方形なんで、入ったすぐ横の短い辺の壁に畠山さんの《UNDERGROUND》という写真で、一番奥にいったところに《SUGAR》があるという、2点だけの空間にしたんですよ。

鷺田：行われていた会議のときはアーティスト同士の話はあったんですか。

藤本：逢坂さんを交えてです。おもしろいのが、逢坂さんも自分の考えだけではなく、アーティストの考えを取り込みながらという感じでやっていたんです。中村さんが一番やる気で、プランを出してきて。中村さんにとっては僕と畠山さんは邪魔だったみたいですけどね。僕はそれほど意気込んでいたわけではなく、畠山さんも写真なんだけど、どういうスタンスで向かっていったら良いかとちょっと引き気味だったんで、3者3様だったんですけど。

池上：大きなビエンナーレという国際展に参加されて、展示も現場でされるし、内覧会だったり、すごく華やかなイベントですよ。その行かれた感じは？

藤本：それまで行ったこともないし、ベニス・ビエンナーレというのは世界中のアート関係者が集まって、政治的にもすごいんだろうなと思っていた。ベルニサージュ、内覧会の初日のオープンするときは日本館にいるわけです、そうするとオープンと同時に人がわーと入ってきて走っていくんです。みんなカジュアルな格好で、にこにこ、わいわい、がやがやしながら。なにかに似てるなとおもったら、「美術館の遠足」と同じでした。すまして来るのではなく、ほんとに楽しんで歩いていて。大谷と一緒になんだと思って、おもしろく感じました。ベニス・ビエンナーレはただ作品が並ぶ展覧会ではなくて、人が2年に一度そこへ集う、そしてそれを楽しむというのがベニス・ビエンナーレだとやっとな得できた。「美術館の遠足」でやっているのは間違いじゃない。ユニークだとか変わっているとかが言われているけれど、「(ベニス・ビエンナーレと)一緒じゃないか」という、こっちのほうが本来なのかなと納得がいきましたね。

鷺田：もう少し最近になりますかシュウゴアーツで展示されるようになりますが、東京での活動は？

藤本：東京ではヒルサイド・ギャラリーとかでやっていたんですが、特に「東京」と意識したことはなくて。シュウゴアーツでやるきっかけもベニス・ビエンナーレだったんです。ベルニサージュのときにぼくが日本館の外でぼーっと立っていたら、佐谷周吾さんが出てきて、僕は久しぶりに会ったんですけど、すごい興奮していた。僕のキーボードの作品がすごい気に入ったらしくて。それがきっかけだったんです。6月の終わりくらいに佐谷さんから電話があって、和歌山のプロジェクトと一緒に仕事しないかと言われて、それがきっかけで仕事をして。最初は佐賀町のほうの最後の展覧会をやりませんかと言われてたんですが時間的に間に合わなかった。そのあとに移ったところで展覧会をすることにやったんです。

鷺田：「和歌山の」というのは「和歌の浦の丘」プロジェクトですね。

藤本：全部偶然の結びつき。加藤さんだって3万円で売ったからという結果。彼だってまさかベニス・ビエンナーレに出る作家になるなんて思ってなかっただろうし、児玉画廊はジャコモ・バッラとか1点売ったら1年間安泰という時代だったから、遊びでできていただろうし、C.A.P.の杉山さんと会ったのもたまたまで今までずっと続いてきたとか、佐谷さんともベルニサーージュで会わなかったら無かったですし。

池上：ビエンナーレがきっかけで、海外のギャラリーや美術館から直接連絡が来て、いろいろと展覧会に出されるようになりましたよね。

藤本：ペンザンスもそうですね。それはセント・アイヴスのアートフェスティバルで、ニューリンアートギャラリーのディレクターがベニス・ビエンナーレで僕の作品をみて大谷に問い合わせたということだった。ハイワードはベニスの前に決まっていたんですよ。ジョナサン・ワトキンス（Jonathan Watkins 2009年現在バーミンガムのIkona Gallery 館長）という人が日本にリサーチに来たときに決めたんですが、彼が僕を決めたあとでベニスが決まったので、彼の方としては、「どうだ俺の目は」という感じだったらしいです（笑）。それでベニス・ビエンナーレでキーボードを見て、ハイワードでもこれをやってくれないかとその場で言われたんです。特にこれだからこうなったじゃなくて、ほんとにたまたまのきっかけですと来たと思うんです。

池上：2007年に今度は国際企画展のほうで参加されてますけれども、そのときはどういう？

藤本：その前の年の夏に佐谷さんから電話があって、「シュウゴアーツにロバート・ストー（Robert Storr 2009年現在ニューヨーク大学教授）が来る、彼が来年のベニスのディレクターになって、うちにきて作品を見せるんだけど、テーマがコンセプチュアルアートと言われていて、僕の作品を見せてもいいかな」といわれて。いや、「外国のアーティストはぼくの作品見たらコンセプチュアルアートだとみんな言いますけど」と言ったら、「じゃ見せよう」と言われて。シュウゴアーツのリサーチのなかで見せるんだなと思っていて。「ストーが大阪に行くから会える時間あるか」という電話があって、「どこに行くんだ」と聞いたら、「国立国際に行くから」と言って、「じゃ僕も行きますから」と言って、いろんな作家が行ってるのかと思ったら僕しかいなくて。彼は児玉画廊で《屋上の耳》（1990年）を体験していたんです。そのときもいろんな人と会っただけなんで、僕がカタログを見せたら、「これは知ってる、今でもあるのか」と言われて。ちょっとぱっと見せたら、わーっとならびだして、「ベニスへどうぞ」と言われて、いきなり決まってびっくりして。それもほんとに偶然というか。そのときに言われたのが、「コンセプチュアルアートというのは言葉で考えるものと言われていたけれど、ぼくは感覚というもので考えるということこそがほんとのコンセプチュアルだと思っている、（カタログを見て）こういうのこそまさにぼくの考えていることなんだ」と言っていたんです。展覧会が始まると「think with the senses」というタイトルで、まさにそうだと思って。

鷺田：どういう作品を出品するかに関しては・・・？

藤本：何にも言われませんでしたね。でも耳のことを言われていたんで、これを出さなきゃなとは思っていました。耳の作品は90年ですから、10年をポイントにしようと思って、《RECORD》という溝を刻むやつと、《DELETE》。90年、2000年、2007年とちょうど僕のなかで区切りのようなものを自分で選んでやったんです。

鷺田：ウォークマンやipodなど、音楽機器のポータブル化は、何か作品をつくることに対して影響を与えていますか。

藤本：70年代の終わりから、自分のつくるものも変わったんです。ウォークマンが出てきてアナログからデ

デジタルに変わるとき。いわゆるこの10何年というのはどちらかというとコンピューターなんですけど、直接的には変化は無く、むしろ意識的に距離はとっていたと思うんですが、明らかに変わっているというのは確かですね。

鷺田：それは世の中が変わっているということですか。

藤本：当然表現も変わっていて、無視もできない。2001年のベニスのときはやりとりはファックスだったんです。2007年のときは招待状もメールですから。すべてメールになるし。具体的にそれを使う使わないではなく、関わらざるを得ないと思うんです。それでおもしろいなと思ったのは、「ipod shuffle」が出てきたときです。結局ジョン・ケージの考えが商品になっちゃったんですよ。偶然、チャンスオペレーションで作品をつくるということ、彼は半世紀前からやっていた。人まかせというか、サイコロにまかせるなんてと言われていたのが、ipod shuffleはまさにそうですよね。自分の聞きたい順番ではなくて、勝手な順番を聞くという商品なので、そういう時代になっているというのはすごくおもしろいなあと思って。自分でもそうやって音の鳴る順序とか、サイコロを振って決めていることと商品として出ていることが全く変わらなくなっている。ことさらそういうもので作品をつくる必要はなくて、生活のなかでそういうものを自分がどう使うかという方がおもしろい。まさに日常がアートになっている時代だと思うんですよ。でもその元をちゃんと認識しておかないと、例えば20世紀の音楽や美術をきっちり検証しておかないと。そういう結果がipodであったりとか、デザインのかたちとして出てきているということ。重要なのはコンセプトを生み出した人がちゃんとリスペクトされることで、単に売れたものとか、ものができてまねしたらいいとなれば、すごく危ないと思うし。

鷺田：ほかの音楽機器とか、プロダクトで影響を受けたものはありますか。

藤本：最初はおもしろいと思ったのはMDです。デジタルになると並べ替えができるわけですよね。アナログの場合は、順番、シークエンスが、昔はテープで切って編集しているわけで、デジタルになるとランダムアクセスができるのとは、全然違う。そこがデジタルのおもしろいところだなと思ったんです。逆にデジタルでできないものがアナログにあるという、そっちのおもしろさを再発見させてくれたということがなんか発見だったと思うんです。90年代の初めって21世紀はペーパーレスになると思っていたんですよ。全部デジタルで、マルチメディアでいけるとおもってたけど、ちょっと手を出してみたら、書物というのは、紙の書物が一番強くて、よくできてるなあと思って、逆にフロッピーとか、CDディスクとか関わるようになると危うい、案の定フロッピーディスクとかなくなっちゃうけど紙の本は残っている。千年は残っている、すごいなあと思って。気づかせてくれたのは、最近のテクノロジーのおもしろさで。本を調べていたら、巻物というのはすごいテクノロジーを持っているというのがわかって、恐ろしくおもしろいんですよ。画面サイズが自由に選べる。「鳥獣戯画」とか「伴大納言絵巻」とかコピーして原寸大のをつくってわかったのは相当早くスクロールさせていたんだということ。巻物というのはすごいおもしろいメディアかもしれない、それはコンピューターの画面ではできないおもしろさという発見があった。そうやって調べていくと、フリップブックとか、赤青で見る3Dとか19世紀とか20世紀のはじめに生まれていたおもちゃのようなテクノロジーが新鮮というか、おもしろくなってきたら、最近そういう作品も増えてきているんですよ。ぼくだけではなくて、みんな過去のものを捨てるのがテクノロジーだと思ってたんだけど、その時代ごとのテクノロジーにはその時代ごとの価値があるということをみんな見直してきている。今はハイテクということに価値を置く人はいなくなりましたよね。それがおもしろい。すべてのテクノロジーを同等として見ていく。この前ICCでやっていた「ライト・イン・サイト」。(2008年-2009年)おもしろいのがほとんどハイテクの作品が無い。ライトでもナム・ジュン・パイクのキャンドルテレビ。ろうそくの作品をあえて展示していたりとか。それがまたかっこいいんですよ。だから光でも昔だったらレーザーとか、そういうものが新しい可能性を持っていたのが、今はそういうのよりも逆にろうそくの炎を見て新鮮と思えるようになった。僕自身がそうだし、結構みんなそういうふうになっていると思う



し。

池上：そういう意味でいきますと、最初は電子音楽の仕事をされて、オルゴールが使われたり、その時々関わられたメディアやもので作品をつくって、今でも新作をつくっていられますけれども、その変わったものと変わらないものといいますが、電子音楽やオルゴールという構造と今の作品との関連といいますが、先生の作品のなかでの変わったものと変わらないものはありますか。

藤本：電子音楽を始めたのは最先端でこれが一番すばらしいと思って、始めたらそうでもなく、だんだんこれまで見向きもしなかったようなものが見えてきて、その奥に何があったかという、普段の生活そのままが自分の表現の対象になる。歩くことや空を見ていることとか。だからそういう意味で言うと、1万年前の人も2万年前の人も、目の位置はそんなに変わらないだろうし。一つおもちゃみたいな機械が生まれると思考まで変わっちゃう、アートというと個人の内面の個性とか言うけれど、ちょっとしたおもちゃが一個出てくるだけで変わるくらい、ころころ変わるものなんだという両面が実感としてあるんですよね。

池上：変わらない感覚と、変わっていくテクノロジーとその関係。

藤本：それがちょっとしたことですぐ変わるんですよね。だからこれからもまた変わるだろうし、もう一つは、どう社会だとか、テクノロジーが変わろうが変わらないものも必ずある。どちらかがいいということではなくて、両方が並び、両立していることがおもしろい。どちらか一方にしていくと無理が生じる。

池上：そういうふうにテクノロジーを捕らえることは、普段から意識していないと難しいですよ。

藤本：意識する必要はあるけれど、新しいテクノロジーって誰が一番得意かという、子どもなんですよ。それは意識していないからだと思うんです。自転車の乗り方だって理論では乗れない。最初からあって乗っていたら自然に乗ってしまうというのと同じで、その辺は「UNDR」じゃないけど、「なんだこれ」といつも驚く気持ちは忘れちゃいけない。もうひとつは単にそれがおもしろいというだけで終わるのではなくて、根源的なことで、「これは一体何なんだろう」と、それはファンクションだと思うんですけど、子どもだったら感覚の驚きだけでいけると思うんですけど、大人だとなんか何だろうと考えるほうに行きがちなんだけど、驚くということも持っていないと、両立させていないと、それこそ全く変わらないことになっちゃうと思うんです。驚くということを持続させることが難しい。つい知ったかぶりになっちゃう。

鷺田：社会のなかで震災とオウムの事件が非常に大きかったとおっしゃっていましたが、例えば9.11とかは何かありましたか。

藤本：9.11を見たときも、オウムがやったことと同じことだと思っていました。特にちょうどベニスが終わって国際交流基金で打ち合わせをして、東京のホテルに泊まっていて知人と電話をしていたんです。「いまテレビを見ているんだ」というから「どんなテレビ？」ときくと、「ビルが燃えてる」と。映画を見ているとばかり思っていて、「《タワーリング・インフェルノ》？」ときいたら「生中継だ」と。それでテレビをつけたら、オウムのときに日本橋でニュース見ていたのと似てるなと思った。ひたすらずっと映しているわけですよ。そのちょうど3週間後にハイワードギャラリーの展覧会でイギリスに行ってテレビをつけても一切その映像は映していないわけです。そのかわり、番組は深刻で次はロンドンだと言われていて派兵するとか警官が毎日増えて、ロンドンの街中は緊迫していた。でもテレビでは一切（9.11の映像を）映していない。映すと「自分たちも」って恐怖感をあおる。それが逆にリアリティがあった。日本に帰ってきて、テレビをつけたらまたあの映像が映っていた。テレビはその映像を好きで映しているんだと。日本はやられる危機意識がないから、野

次馬意識で楽しんで見ている。結局、みんないまだに目で見えるものを追いかけていて、実際のアルカイダとか、ニューヨークやロンドンも含めて当事者は目に見えないところで戦いをしている、そういう現実なのにいまだにまだ昔の考え方で、見えるものでやっているというのが、短い期間でロンドンに行って日本で見て、その差がすごいわかった。コンテンポラリーというのはその場の自分の周りをちゃんと受け止めないとまずいんだろうなと思った。メディアというのは逆にあとから遅れてやってくるものなんだと実感しました。

池上：最後になりますが、大学ですと学生に教えていらっしゃるんですけども、学生に授業を教えるときに、大事にされていることはありますか。

藤本：大事にしていることは、自分の体験を伝えないということです。自分の考えは言いますが、自分がこうだったからこうなさいとは絶対言えない。時代がどんどん変わっているわけだから、自分が前にやっていたことは今の時代は通用しない。だからそういうことを教えても意味が無い。むしろ僕は今学生たちがどうしているか、どういうことを思っているかが知りたい。そのことに対しては、ほとんどこうしたいほうがいいとか、言わないようにしてる。その代わりに今自分がこういうことを考えているということは一方的に言う。それをどう思うかは自由というように気をつけているんです。

鷺田：塩谷先生とか、上浪先生のように録音したりとか。

藤本：そこまでできればかっこいいと思うんですけど（笑）、そこまでの自信もないから、とりあえずは自分が今やりたいことはやるというだけで。

池上：結構「？」の学生はいるかもしれないですね。

藤本：たぶんいっぱいいますよ。ぼくは課題を出さないんです。特に京都造形芸大というのは、ほかの大学もそうですが、芸術系の大学は課題をやって実績を積んでポートフォリオにしてというのが多いと思うんですが、最初の授業で課題はありませんからといたら、「じゃ、何するんですか」と質問するから「勉強するんです」といったらきょとんとして。「大学とは勉強するところじゃないですか」と言ったら少しずつわかってきて。そういうふうには自分ではできないですから。そういうふうになると、すごいおもしろい反応があったりとか、全員ではないけれど、コンタクトとれるおもしろさがあって、大学に勤めていないとそういう人たちに出会える機会はないですよ。20歳くらいの人と話したりとかはないから。そうすると時代が1年、2年ごとにどんどん変わっていると感じます。歳をとった人を見てみるとあまり時代は変わっていないように見えるんだけど、1年ごとに本当に変わっている。

鷺田：今おっしゃった、「勉強する」というのは、例えばドイツのカatalogを一緒に読んでとか、そういうのでしょうか。

藤本：そういうのもあるし、いまゼミでやっているのは、「目と耳がつくる空間」というテーマで、見ることと聴くことを鍛える。最初何をやるかということ、西洋の遠近法絵画の見方を勉強する。描き方の歴史を勉強して、一点透視法というのはどうやって生まれたか、これがいかに不自然な描き方であるか、画家がアトリエで穴ごしに描いているということは、この一点でしか成立しないということだから、見る場合もこの絵画はある場所一点から片目で見なければと成立しない。ということで絵画を実際見ることでできないので、プロジェクターで壁に投影して、片目で見るところを探す。そうするとほんとに3Dに見える場所があるんです。次に2つの目で見てると一体どうやって見ているかとして、3D。三次元を二次元に落として見ると、二次元を三次元に見ると何が違うか。いろんなものを見ながら、動いて見えるというのはどういうことかとか、聴いて

もステレオというのは何で右から左に動くとか、そういうことをずっとやるんです。実際に体験して、いかに動いていないものを動いて見ていたり、平らなものを奥行きがあるように見てたり、それをどこでつくっているかと思ったら体験者側がつくりあげている。作品というのは表現者がつくると思われているけれど、実は受け取る側がほとんどつくっているんじゃないかという授業なんです。そこでは制作物というのは一切ない。つくる側になったとき、見る側が勝手につくってしまうということを意識してつくるか、自分がつくったものが完成品という意識かで、全然変わる。そういうのがやっぱり自分自身がずっと例えば浮絵というこんなもの飛び出て見えるわけないと思っていたけれど、実際に、でも江戸時代の人は見えてたという記述を読んで、自分で訓練したら見えるようになったとか、体験があって、それを伝えていく。そうやって、少しずつ、自分がやっていることが伝わっていると思う。そのあと、それぞれの人がどうするかは自分たちで考えてくれと、言っているのほぼ突き放している。一番嫌なのは自分と似た作品をつくる人が出てくることなんです。僕に影響を受けて、全く違うことをする人がいっぱいできてきたらいいなと思っています。

鷺田：長時間ありがとうございました。

この冊子は 2015 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  
藤本由紀夫オーラル・ヒストリーを印刷したものです。イ  
ンタビューをより正確なものにするために、修正あるいは  
追記される可能性があります。最新の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  
Fujimoto Yukio published on the website of the Oral  
History Archives of Japanese Art as of March 31,  
2015. 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).

---

藤本由紀夫オーラル・ヒストリー

インタビュアー：池上司、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：2015 年 3 月 31 日

Oral History Interview with Fujimoto Yukio

Interviewers: Ikegami Tsukasa and Washida Meruro

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

Published by: Oral History Archives of Japanese Art