

ART OSAKA 2025

Screening program

Documentation Book

目次 | Contents

03

〈うつること〉と〈見えること〉 ―映像表現をさぐる:60年代から現在へ

To Be Being Seen:

Exploring Artistic Expression in Moving Image Works from the 1960s to Today in Japan

04

「映像を見る」―来たるべき媒体のために

Seeing Moving Images: For the Medium to Come

08

[A]「キカイデミルコト―日本のビデオアートの先駆者たち―」

KIKAIDE MIRUKOTO = Eye Machine / To See by Chance –The Pioneers of Japanese Video Arts–

09

[B] 映像の到来:実験映画、ビデオアート、現代美術

Arrival of the Moving Image: Experimental Film, Video Art, Contemporary Art

15

[C] 表現の探索:美術家による映像

Exploration of Expression: Film and Video by Visual Artists

20

[D] 来たるべき映像表現:越境性、批評性、再帰性

For Moving Image Works to Come: Interdisciplinarity, Criticality, Reflexivity

25

シンポジウム 「うつる像／見える像―映像表現の在処」

Symposium–To Be Being Seen: Explorations in the Field of the Moving Image

第1部:1960年代以降の日本における映像表現と美術の関係を探る

Part 1: Examining the relationship between moving image works and art in Japan since the 1960s

33

第2部:国際的視点で日本の映像表現の特質と可能性を探る

Part 2: International perspectives on the appeal, distinctive characteristics, and potential of Japanese moving image works

41

「ザ・イメージ・オブ・テクノセラピー」 上映後 トークセッション:「テクノセラピーとは何だったのか?」

The Image of Techno Therapy–Post-Screening Talk Session: “What Exactly Was Techno Therapy?”

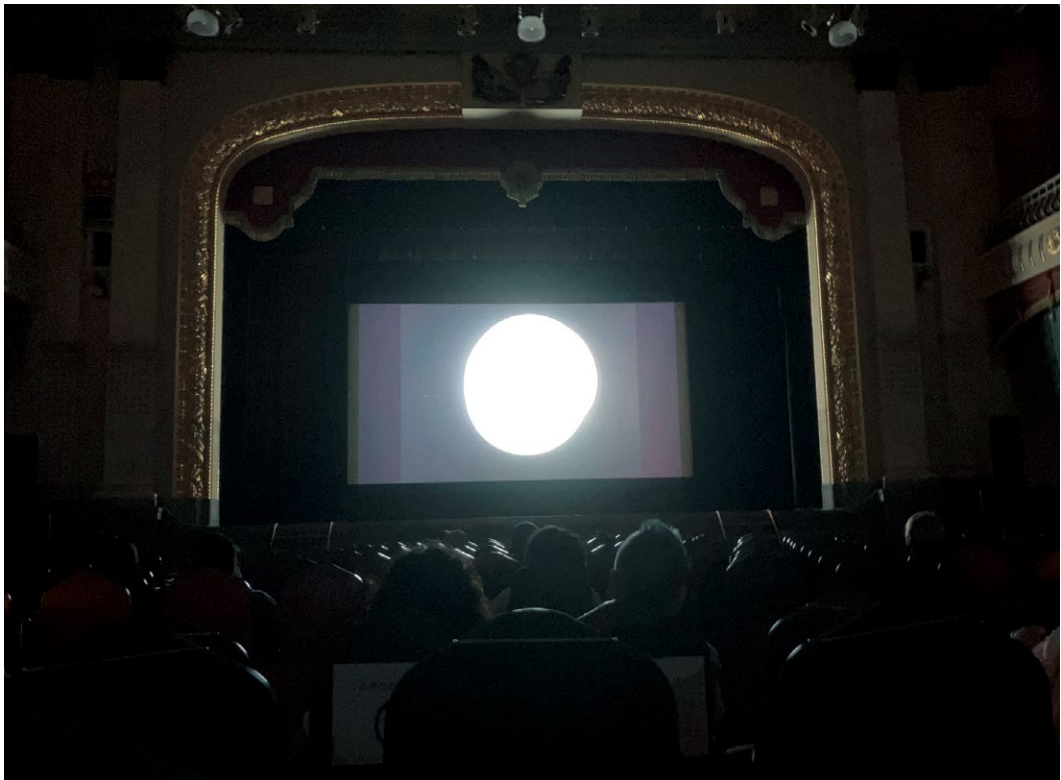
〈うつること〉と〈見えること〉

―映像表現をさぐる:60年代から現在へ

To Be Being Seen:

Exploring Artistic Expression in Moving Image Works

from the 1960s to Today in Japan



大阪市中央公会堂 大集会室にて
上映作品:今井祝雄《円》1967年
写真:今井祝雄

At Osaka City Central Public Hall, Large Assembly Hall
Screening work: Imai Norio, *En (Circle)*, 1967
Photo: Imai Norio

「映像を見る」―来たるべき媒体のために

ART OSAKA 2025 の映像プログラムへの協力依頼を受けたのは2024年11月。調査から始める余裕はなく、待ち受ける困難に怯みそうになるが、理性の働きを蹴散らすように、瞬時にしてプログラム構成のコンセプトが脳裏を駆け巡る。最初の打合せで重要な事例を参照して方向性を定め、石田克哉(MEM)の企画協力を得て準備に入る。その先は怒涛の日々、多くの方々の協力を得て、2025年6月、無事に開催を迎えた。上映を見終えた時の感動が、シンポジウムを終えた時の手応えと課題が、まだここにある、いつまでも忘れない。多くの方々と、あらゆる議論の前提となる「映像を見る」という体験を共有できたことの喜びを噛みしめ、この体験を次につなげることを誓う。その思いから、本稿では、最初の打合せで紹介した事例を参照し、今日に至るまで重要であり続けている課題を示しておきたい^{※1}。

最初に紹介した事例は、1988年に目黒区美術館(以後、目黒区美)において開催された上映プログラム「現代美術としての映像表現」である(企画展「美術史探索學入門 美術館時代が掘り起こした作家達」の関連事業)。企画者の正木基は次のように述べている。「1960年代後半から1970年代前半にかけて、数多くの美術家が8mmフィルムや16mmフィルム、スライドによる映像作品の制作に取り組んだことが、存外忘れられはじめているのではないだろうか。そのためもあってか、それらの映像は、今日、曖昧かつ特異な存在となっているように思えてならない。」^{※2}正木は「映像表現としての美術」ではなく「美術表現としての映像」が問題なのだとし、一回限りの上映が多かったことも作用し、美術の文脈においても、映像の文脈においても、これらのフィルムのことが語られる機会は少なく、世間から忘れられ、美術家たちの多くもフィルムへのこだわりを希薄化したのではないかと推測している。当時、美術大学の3年生だった私は、どこかで入手したチラシを手を目黒に向かった。完成された作品というよりも「何かがうつる」という映像の初期衝動を感じるものが多く、一本でも多く見たいと、連日、目黒に通った。この時の体験は、1990年代前半に私が手がけた企画に反映されているのだが、それから30年以上を経た今回の企画も、この時の体験が発原点であった^{※3}。

次に紹介した事例は、1992年に〇美術館で開催された企画展「ビデオ・新たな世界―そのメディアの可能性」である。目黒の「上映」に対して、こちらは「展示」のため、終日展示室で過ごし、全ての映像を見た。図録掲載の天野一夫(企画者)、西嶋憲生、森岡祥倫の論考はいずれも重要である。天野は、上述の目黒の企画にも言及し、1960-70年代の現代美術における映像への取り組みの広がりをもまえ、次のように指摘する。「それがどのような具体的な広がりであるのかから始まり、さらにその映像の関与が美術作家にとってどのような位置を占め、その後の制作活動に反映したのか、等の内実の問いに至るまで、その論究はいまだその端緒にいたったばかりである。それは個別の作家ごとの前後の活動との関係の下にその必然性を問い、次第に戦後日本美術史の常石的な絵画彫刻史(論)ではなく、いわば捌手からの立地点からそれを見直し再編することへと進まねばならない。」^{※4}この指摘は、1960-70年代の美術家による映像を、絵画や彫刻が復興へと向かう時期の過渡期の試みとしてではなく、写真や映像という媒体の原理的な可能性の開拓の成果ととらえる重要な

視点を導いてくれる。

阪本裕文は「メディアに対する批評性 初期ビデオアートにおいて」と題する重要な論考の終盤、初期のビデオアートが越境的な表現者によって担われたことに対して、続く第二世代は最初からビデオアーティストとして活動する作家が多いと指摘する。さらに、その第二世代では形式を開拓するようなダイナミックな越境性が希薄になり、ビデオアートの様式化が見られると述べ、次のような見取り図を示す。「その一方で、九〇年代に向かってビデオはテクノロジーの発展によりメディアアートに包括される過程を、あるいはCMやミュージックビデオに代表される大衆消費文化に迎合する過程を辿ってゆく。ここで初期ビデオアートとの連続性は切断されることになる。社会状況と芸術とテクノロジーの関係は、六〇年代、七〇年代と比べて余りに変化してしまった。そして初期ビデオアートが、その時代において持ち得た意味は忘却される。」^{※5}この論考の考察対象はビデオアートだが、この見取り図は1960-70年代に美術家に取り組んだフィルムにも妥当する。この時代に美術家手がけた映像が検証される機会は少なく、1990年代以降に隆盛を迎える美術における映像表現との間には、確かに「切断」がある。

阪本が指摘する「切断」を直視し、映像をめぐる議論に向き合い、メディウムの原理を問い直す。流れが断ち切られ、時間が止まり、動画としての映像から写真的画像への遊行が促される。正木の論考の最後の指摘が浮上する。「少なくとも「美術表現としての映像」の問題が解決されたとも思えないし、また美術の文脈で、ないがしろにしたままでよいこととも思えないのである。事実、美術の文脈で映像の問題はさまざまに抱え込まれていて、例えば、写真の領域などにかたちをかえて立ち現われているのではないだろうか。」^{※6}(この記述の註:東京国立近代美術館での「現代美術における写真」や栃木県立美術館の「現代美術になった写真」などはその検証である。)示唆に富むこの指摘を受けて、映像をめぐる議論は、写真と版画を視野に入れたフィールドへと広がる。今回の出品作家の多くが写真を手がけているのは、偶然ではない。現代美術における写真の隆盛にはポップ・アートやコンセプチュアル・アートの影響があるとされるが、状況はそれほど単純ではない。様々な場面で指摘されているように、フォト・リアリズムの絵画や写真製版による版画が正当な評価を受けなかったという問題がある^{※7}。

坂上しのぶは、「70年代再考―版画・写真表現の波紋」(ギャラリー16、2024)に合わせて刊行した著書の中で、次のように述べる。「つまり版画は、写真というものを現代美術に汲み入れた、「現代美術における写真」の導入部分を担った手段といえるものである。かつ、写真というものを現代美術として認めさせた媒体でもあった。写真を取り込んだ版画は、ポップ・アートを契機に普及し、70年代初頭には、現代美術のメディアとして一般化した。すなわち、現代美術における写真の台頭は、写真版画の台頭が大きな要因となって引き起こされたのである。70年代の現代美術の写真を語るのであれば、まずそこを踏まえる必要がある。」^{※8}坂上が重視する「写真を取り込んだ版画」は、「映像を取り込んだ写真」への注目を促す。正木は「美術表現と

しての映像」の問題がかたちをかえて写真の領域に出現する可能性を示唆しているが、原理的に考えれば、ここで出現するのは「映像を取り込んだ写真」である。正木の指摘によって映像と写真が、坂上の指摘によって写真と版画が接続され、メディウム論の射程を超えた地平において映像をとらえる原理が開示される。多くの美術家が映像に取り組んだ1960-70年代、版画、続いて写真が注目を集めており、そのことの意味を考えてみる必要がある。

シンポジウムにおいては、登壇者それぞれの立場から示唆に富む発言がなされ、上映作品とシンポジウムをふまえて、継続して議論を深めていかねばならないと強く感じた。植松奎二(第1部)は、1988年の目黒のプログラムから話を始め、京都での「映像表現」などに当事者として関わった立場から発言を続けた。映像を「展示」する先駆的試みである「映像表現'72」(京都市美術館、1972)についても貴重な証言がなされた^{※9}。坂上しのぶ(第1部／第2部)は、美術家による映像への取り組みに対する広範なりサーチをふまえ、関西圏(特に京都)において美術家による映像への取り組みが積極的になされた時代背景を浮かび上げさせた。田坂博子(第1部／第2部モデレーター)は、東京都写真美術館において「恵比寿映像祭」、「記録は可能か。」(2012)、「エクスパンデッド・シネマ再考」(2017)、「風景論以後」(2023)などを手がけてきた立場から、「映像を展示すること」について俯瞰的な枠組みをふまえた論点を示した。

牧野貴(第2部)は、自らの作品制作と上映や展示への取り組みを、世界中の映画祭やワークショップなどに参加してきた経験をふまえて語り、フィルムメーカーとしての立場から、映画作家による映像と美術家による映像の原理的な違いについて、明確な見解を示した。ユランダ・ブレア(第2部)は、M+における「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」の取り組みを示し、日本の映像表現の先駆者ならびに現在活躍中のアーティストを紹介していることを示した。スン・ソンロン(孫松榮)(第2部)は、1980-90年代の台湾におけるビデオアートの状況を、日本との接点、国内独自の展開、ドイツとの接点という視点から、時代背景や社会状況をふまえて示し、それらが、ポストデジタル時代における映像表現を考える上で参照すべき重要な先例であることを示した。梅津(第1部モデレーター／第2部)は、映像のジャンル分けを超えて、映像を作ることについて、映像を見ることについて、原理的な問いを立てて議論することの重要性について述べた。

シンポジウムでは議論する余裕がなかったが、今回の上映プログラムの内実へとアプローチするためには、映像と写真／版画の関係をふまえた、メディウムを越境する俯瞰的な論点が有効である。美術における映像への取り組みと、写真／版画の隆盛をパラレルにとらえる複眼的な思考を稼働させ、「切断」の影に潜む写真／版画という伏流水を辿り、映像表現をめぐる原理的な問いを浮上させること。映像から写真／版画への遊行によって、「切断」を逆方向から接続し、写真／版画から映像へという伏流水の流れを照射し、その流れの先におぼろげに見えてくる「来たるべき媒体」を、手探りでたぐり寄せてみる。今回のプログラムのタイトル「〈うつること〉と〈見えること〉」には、写真／版画を包括した形で映像の原理を問い直すという動機が込められている。この動機に根ざした活動を継続し、「映像を見る」という体験を共有できる機会を作り、そこから生まれる議論を、映像をめぐる批評的実践へとつなげたい。

最後に、出品作家の皆様、シンポジウムに登壇いただいた皆様、様々な形でご協力をいただいた皆様、ART OSAKAの事務局や関係者の皆様、上映やシンポジウムに足を運んでくださった皆様、今回の企画に関心を寄せてくださった皆様に、この場を借りて深くお礼申し上げます。

梅津元

〔註〕

- ※1 企画概要、プログラム構成、上映作品についてはパンフレットを参照。PDF版(2025年12月最終アクセス):<https://www.artosaka.jp/2025/assets/pdf/screening-pamphlet.pdf>
- ※2 正木基「現代美術としての映像表現」『美術史探索學入門 美術館時代が掘り起こした作家達』目黒区美術館、1988年、170頁。
- ※3 埼玉県立近代美術館に勤めて間もない頃、今井祝雄と野村仁のフィルムを含む上映会「フレームの美学―アニメーションの理論と実践」(1992)を企画し、1994年に企画した「〈うつすこと〉と〈見ること〉―意識拡大装置―」(1994)では野村仁の特集上映を実施した(他に山崎博と奥山順市を紹介)。
- ※4 天野一夫「総論―反「ビデオ・アート」そして／あるいは汎「ビデオ・アート」」「ビデオ・新たな世界―そのメディアの可能性」〇美術館、1992年、6頁。
- ※5 阪本裕文「メディアに対する批評性 初期ビデオアートにおいて」『メディアアートの世界 実験映像 1960-2007』国書刊行会、2008年、80頁。私自身は実見できていないが、阪本が企画した「初期ビデオアート再考」(名古屋市民ギャラリー矢田、2006)は重要な事例である。
- ※6 正木、前掲書、170頁。
- ※7 山本和弘「写真的距離―不鮮明画像としての版画は現代美術にならなかったのだろうか」『フォトグラフィック・ディスタンス―不鮮明画像と連続諧調からみる私と世界との距離』栃木県立美術館、2021年。PDF版(2025年12月最終アクセス):https://www.art.pref.tochigi.lg.jp/exhibition/t210717/data/fd_essay_210716.pdf
- ※8 坂上しのぶ(著・発行)「70年代再考」2024年、47頁。
- ※9 [Re: play 1972/2015―「映像表現'72」展、再演」(東京国立近代美術館、2015)を参照。『ビデオを待ちながら: 映像,60年代から今日へ』(東京国立近代美術館、2009)、『ヴァイタル・シグナル―日本の初期ビデオアート』(EAI、2010)、プログラムAで上映した『キカイデミルコト―日本のビデオアートの先駆者たち』(ビデオアートセンター東京、2012)、『映画をめぐる美術―マルセル・ブロータースから始める』(京都市立近代美術館、2013)も重要である。

Seeing Moving Images: For the Medium to Come

I received the request to work on the screening program for Art Osaka 2025 in November 2024. There was no time to begin with in-depth research, and although the scale of what lay ahead was daunting, a concept for the program sprang to mind at once, pushing aside any notions of careful deliberation. At the first meeting, I reviewed key precedents to set the direction, and with support from Ishida Katsuya at MEM in shaping the plan, we moved into the preparatory stages. After that things moved at a rapid pace, but thanks to the many people who contributed their time and effort, the program was screened in June 2025. The feelings that remained with me after the screenings, along with the sense of both accomplishment and unresolved questions that came after the symposium, have stayed with me. I remain grateful for having shared the act of seeing moving images, which forms the basis for any discussion in this field, with so many people, and I am committed to carrying the experience forward. With that in mind, this essay turns to the precedents we discussed at the beginning and outlines issues that remain important today.¹

The first example I introduced was the screening program *Moving Image Expression as Contemporary Art*, held at the Meguro Museum of Art, Tokyo in 1988 as part of the related programming for the exhibition *An Introduction to Exploring Art History: An Exhibition of Artists Unearthed by the Museum Age*. The curator, Masaki Motoi, wrote, "It seems that people are beginning to forget, surprisingly, that from the late 1960s to the early 1970s many artists produced moving images using 8mm film, 16mm film, and slides. Perhaps for this reason, these films have come to occupy an ambiguous and unusual position today."² Masaki argued that the issue was not with "art understood as moving image expression" but with "moving images understood as artistic expression," and he observed that because many of these films were screened only once, they were seldom discussed at all, in either an art context or a moving image context. As a result, they slipped from public memory, and he suggested that many artists may have lost their earlier commitment to film. At the time, I was a third-year student at an art university, and I made my way to Meguro guided by a flyer I had picked up somewhere. Many of the films felt less like finished work and more like direct responses to the earliest impulses of working with moving images, marked by the simple fact that something appeared on the screen. Wanting to see as much as I could, I went to Meguro day after day. That experience informed the projects I undertook in the early 1990s, and more than 30 years later it also served as the starting point for this project.³

The next precedent I discussed was the exhibition *Video: A New World – Possibilities of the Medium*, held at the O Art Museum in 1992. Unlike the screenings in Meguro, this was an exhibition, and I spent entire days in the galleries watching every moving image work on view. The catalogue essays by Amano Kazuo, who organized the exhibition, as well as by Nishijima Norio and Morioka Yoshitomo, are all essential. Amano refers to the Meguro program mentioned above and, in light of the scope of experimentation with moving images in contemporary art during the 1960s and 1970s, makes the following point: "From examining what that scope entailed in concrete terms, to addressing deeper questions about what role work with moving images played for each artist and how it informed their later practices, research in this area has only recently begun. This research must examine why artists engaged with moving images in relation to their activities before and after this period, and, over time,

moved beyond the established narratives of painting and sculpture in postwar Japanese art history to reconsider and reorganize those narratives from a different vantage point."⁴ His observation offers an important perspective, one that interprets the moving images produced by artists in the 1960s and 1970s not as ephemeral experiments during a moment when painting and sculpture were regaining prominence, but as efforts that opened up the basic possibilities of photography and moving images, each as a medium in its own right.

In the latter part of his important essay *Media ni taisuru hihyō-sei shoki bideoōto ni oite* (Actuality to the Media in the Early Video Arts), Sakamoto Hirofumi observes that while early video art was created by practitioners who moved across disciplines, many artists of the second generation began their careers already identifying as video artists. He writes that in this second generation the kind of dynamic interdisciplinary drive that had opened up new forms in the early years had weakened, and video art began to take on a more formalized visual language. He offers the following outline: "As we moved into the 1990s, video entered a process in which it was absorbed through advances in technology into media art, or into a process in which it aligned itself with mass consumer culture, as seen in commercials and music videos. At this point, the continuity with early video art was broken. The relationship among social conditions, art, and technology had shifted so dramatically from the 1960s and 1970s that the meanings early video art possessed in its own time faded from view."⁵ While this essay focuses on video art, the basic framework applies equally to the films that artists produced in the 1960s and 1970s. There have been few opportunities to examine the moving image works made by artists during this period, and there is indeed a clear break between these earlier works and the moving image practices that emerged from the 1990s onward.

Addressing the "break" that Sakamoto describes requires returning to the debates surrounding moving images and reconsidering the principles of the medium itself. When that continuity is interrupted, the sense of time seems suspended, and attention is drawn back from the moving image to the still photographic image. At this point, the concluding observation in Masaki's essay becomes newly relevant: "At the very least, it does not appear that the issue of 'moving images understood as artistic expression' has been resolved, nor does it seem acceptable to leave it unaddressed within the context of art. In fact, the issue of moving images is taken up in various ways within art, and it may be emerging, for example, in altered form within photography."⁶ As a note on this description, we can add that exhibitions such as *Photography in Contemporary Art* at the National Museum of Modern Art, Tokyo and *Photographic Aspects of Japanese Art Today* at the Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts examined these questions. Building on Motoi's insight, discussions of moving images expanded into a field that also encompasses photography and printmaking. It is no coincidence that many of the artists featured in this program work with photography. Although the rise of photography in contemporary art is often attributed to the impact of Pop Art and Conceptual Art, the situation is more complex. As has been noted in various contexts, photorealist painting and prints produced using photographic processes have not, in fact, received the critical attention they deserve.⁷

In the book published to accompany *Rethinking the 1970s: The Impact of Printmaking and Photography* (galerie 16, 2024), Sakagami Shinobu writes, "Printmaking served as a means of bringing photography into contemporary art, effectively marking the starting point of photography's place within contemporary art. It was also the medium that enabled photography to gain recognition as contemporary art. Prints that incorporated photographic images spread in the wake of Pop Art and, by the early 1970s, had become established as a contemporary art genre. In other words, the rise of photography in contemporary art was driven in large part by the emergence of photographic printmaking. Anyone discussing photography in contemporary art of the 1970s must take this as a starting point."⁸ What Sakagami emphasizes about photographic printmaking directs attention to the way photography began to take in concerns associated with moving images. Masaki suggests that the issue of "moving images understood as artistic expression" may reappear in transformed form within photography, but considered in principle, what emerges here is photography absorbing questions first raised through moving images. Masaki's observation links moving images and photography, and Sakagami's links photography and printmaking, revealing a way of understanding moving images on a broader plane that extends beyond the boundaries of medium-specific analysis. In the 1960s and 1970s, when many artists were working with moving images, printmaking and then photography were also coming to the fore, and it is worth considering the significance of that convergence.

In the symposium, each panelist offered observations that opened up further directions for thought, and the combination of the screened works and the discussions made clear to me the need to continue developing this line of inquiry. Uematsu Keiji (Part 1) began by returning to the 1988 program in Meguro and spoke from his position as someone who had taken part in *Expression in Film* in Kyoto and related projects. He also provided firsthand insight into *Expression in Film '72* at the Kyoto Municipal Museum of Art in 1972, a pioneering instance of exhibiting moving images.⁹ Sakagami Shinobu (Part 1 / Part 2) drew on her extensive research into artists working with moving images and outlined the historical conditions that allowed artists in the Kansai region, particularly Kyoto, to pursue moving-image practices with such momentum. Tasaka Hiroko (Part 1 / Part 2 moderator) set out points for discussion informed by a broad perspective on exhibiting moving images, drawing on her work at the Tokyo Photographic Art Museum on projects including the Yebisu International Festival for Art and Alternative Visions, *Quest for Visions vol.5, Spelling Dystopia* (2012), *Japanese Expanded Cinema Revisited* (2017), and *After the Landscape Theory* (2023).

Makino Takashi (Part 2) spoke about his own work and about his approach to screenings and exhibitions, drawing on extensive experience at film festivals and workshops around the world. Speaking as a filmmaker, he set out a clear distinction between moving images made within filmmaking and those made by visual artists. Ulanda Blair (Part 2) introduced the Asian Avant-Garde Film Circulation Library at M+ and explained how the initiative showcases both pioneers of Japanese moving images and artists working today. Sing Song-Yong (Part 2) discussed the state of video art in Taiwan in the 1980s and 1990s, tracing its points of contact with Japan, its developments within Taiwan, and its links with Germany, all within the broader historical and social conditions of the time. He made the case that these histories offer crucial points of reference for understanding moving image works in the post-digital era. Umezu (Part 1 moderator / Part 2) spoke about the importance of formulating fundamental questions regarding the making and viewing of moving images, and about thinking across genre divisions.

Although there was no time to address it in the symposium, a perspective that looks across media and takes into account the relationship between moving images and photography or printmaking is essential for understanding the aims of this screening program. It requires a mode of thinking that places work with moving images alongside the rise of photography and printmaking, traces the underlying roles of photography and printmaking that sit beneath that apparent break, and foregrounds fundamental questions surrounding moving image works. By shifting our view from moving images back to photography and printmaking, it becomes possible to approach that break from another angle, to trace the currents that move from photography and printmaking toward moving images, and to reach toward the "medium to come" that begins to take shape at the far end of that trajectory. The title of the program, *To Be Being Seen*, reflects an intent to reconsider the principles of moving images in a way that includes photography and printmaking. I hope to continue work grounded in this intent, to create opportunities to share the viewing of moving images, and to develop the discussions that arise from those experiences into a sustained critical practice.

In closing, I would like to express my deep gratitude to all the participating artists, all the panelists who spoke at the symposium, everyone who contributed in various ways, the Art Osaka secretariat and all those involved, everyone who attended the screenings and symposium, and all those who showed their interest in this project.

Umezu Gen

[Notes]

- ^{*1} For the project overview, program structure, and screened works, see the pamphlet. PDF (last accessed December 2025): <https://www.artosaka.jp/2025/assets/pdf/screening-pamphlet.pdf>
- ^{*2} Masaki Motoi, "Gendaibijutsu toshiten o eizōhyōgen (Moving Image Expression as Contemporary Art." *An Introduction to Exploring Art History: An Exhibition of Artists Unearthed by the Museum Age*, Meguro Museum of Art, Tokyo, 1988, p. 170.
- ^{*3} Shortly after I began working at the Museum of Modern Art, Saitama, I organized the screening *Aesthetics of the Frame: Theory and Practice of Animation* (1992), which included films by Imai Norio and Nomura Hitoshi. In *Visualization in the End of the 20th Century* (1994), I held a special screening of Nomura Hitoshi's works, also introducing Yamazaki Hiroshi and Okuyama Jun'ichi.
- ^{*4} Amano Kazuo, "Sōrōn-han 'bideoōto' soshite / aruiwa han 'bideoōto'" (General Introduction: Anti-'Video Art' and/or Pan-'Video Art'), " *Video: A New World – Possibilities of the Medium*, O Museum of Art, 1992, p. 6.
- ^{*5} Sakamoto Hirofumi, "*Media ni taisuru hihyō-sei shoki bideoōto ni oite* (Actuality to the Media in the Early Video Arts)", *Mediaōto no sekai jikkeneizō 1960-2007 (The World of Media Art: Experimental Film 1960-2007)*, Kokusho Kankokai, 2008, p. 80. Although I have not seen it myself, *Retrospective of the Early Video Art* (Nagoya Citizens' Gallery Yada, 2006), curated by Sakamoto, is an important precedent.
- ^{*6} Masaki, op. cit., p. 170.
- ^{*7} Yamamoto Kazuhiro, "Fotogurafikku Disutansu: Fusenmeigazō toshite no hanga ha gendaibijutsu ni naranakatta no darou ka (Photographic Distance: Did Unclear Printmaking Images Become Contemporary Art?)" *Photographic Distance: Distance Between the World and Me Measured by Blurred Pictures and Continuous Gradation*, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 2021. PDF (last accessed December 2025): https://www.art.pref.tochigi.lg.jp/exhibition/t210717/data/fd_essay_210716.pdf
- ^{*8} Sakagami Shinobu (author and publisher), *Rethinking the 1970s*, 2024, p. 47.
- ^{*9} See *Re: play 1972/2015: Restaging "Expression in Film '72"* (National Museum of Modern Art, Tokyo, 2015). Other important references include *Waiting for Video: Works from the 1960s to Today* (The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2009), *Vital Signals: Early Japanese Video Art* (EAI, 2010), *KIKAIDE MIRUKOTO = Eye Machine / To See by Chance: The Pioneers of Japanese Video Arts* (VIDEOART CENTER Tokyo, 2012, screened in Program A), and *Reading Cinema, Finding Works: Art after Marcel Broodthaers* (The National Museum of Modern Art, Kyoto, 2013).

[A] 「キカイデミルコトー日本のビデオアートの先駆者たちー」(プログラム 7頁参照)

[A] KIKAI DE MIRUKOTO=Eye Machine/To See by Chance –The Pioneers of Japanese Video Arts– (See p. 7 of the program)

監督:瀧健太郎

企画・制作:ビデオアートセンター東京

2012年 82分

Director: Taki Kentaro

Produced by VIDEOART CENTER Tokyo

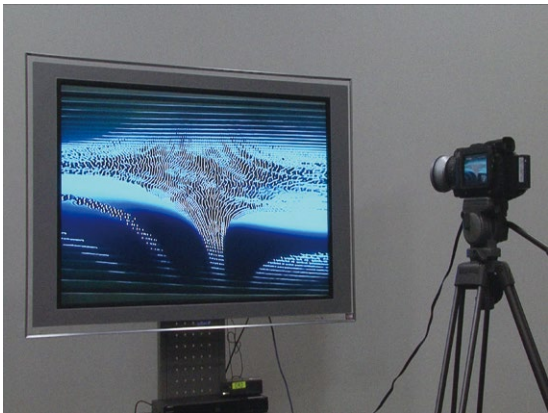
2012 82 min

瀧健太郎

1973年大阪府生まれ。建築物や廃材を利用したオブジェへの夜間の映像投影を行なうインスタレーションやパフォーマンスを制作。参加展に「窃視症マシン」(MORI YU GALLERY、京都、2020年)、「ART OSAKA 2022 Expanded セクション」(名村造船所大阪工場跡地、MORI YU GALLERY プース、2022年)、「ART VISION SHIZUOKA」(泉ヶ谷、静岡、2023年)、「黄金町バザール2024-世界のすべてがアートでできているわけではない-」(黄金町、横浜、2024年)、「スピードの物語」(瑞雲庵、京都、2025年)など。監督の瀧の作品は、プログラムBで上映された。B-10参照。

Taki Kentaro

Born 1973 in Osaka. Taki works in installation and performance, utilizing nighttime projections on the façade of architecture and art objects with assemblages of e-waste. Solo exhibitions include *Scoopophilia Machines* (MORI YU GALLERY, Kyoto, 2020). Group exhibitions include Art Osaka 2022, Expanded section (Creative Center Osaka, MORI YU GALLERY booth, 2022), Koganecho Bazaar 2024: *The World, Not According to Art* (Koganecho Area Management Center, Yokohama, 2024) and *A Story of Speed* (Zuiun-an, Kyoto, 2025). A work by director Taki was screened as part of Program B. See B-10.



上記図版3枚全て:© VIDEOART CENTER Tokyo

[B] 映像の到来:実験映画、ビデオアート、現代美術(プログラム 8頁参照)

[B] Arrival of the Moving Image: Experimental Film, Video Art, Contemporary Art (See p. 9 of the program)

B-1

飯村隆彦

limura Takahiko



《くず》 1962年
Kuzu (Junk) 1962
© limura Takahiko, Courtesy of MORI YU GALLERY

1937年東京都生まれ、2022年没。1960年代に8mmや16mmの前衛映画を個人制作し、自主上映活動や上映によるパフォーマンスを行う。1964年に実験映画集団「フィルム・アンデバンダン」を結成し、個人映画の映画祭を開催。ニューヨークにて《LOVE》(1962年)がジョナス・メカスによって高く評価され、その後ヨーロッパ各地で個展上映を行う。1970年代初頭よりヴィデオ・テープの作品に着手し、以降インスタレーションやパフォーマンスなど幅広い活動をグローバルに展開。1990年代以降はCD-ROMやDVDなどマルチメディアの作品を発表。これまでの活動が認められ2015年文化庁メディア芸術祭功労賞受賞。晩年にはアートバーゼル香港(2018年)に出品し、没後も「タイム・トンネル 飯村隆彦 1973年4月18日」(ベルリン国際映画祭、キノ・アルセナル、ベルリン、2023年)、「ヴィデオ・フィールド」(MORI YU GALLERY、京都、2023年)、「Community of Image」(CCJ、アメリカ・フィラデルフィア、2024年)などでその活動が紹介されている。

Born in Tokyo (1937–2022). In the 1960s, limura created his own avant-garde films on 8mm and 16mm, organizing independent screenings and performance-style presentations. In 1964, he founded the experimental film collective Film Independants and hosted film festivals focused on personal cinema. His film *Love* (1962) received high praise from Jonas Mekas in New York, and he then toured Europe holding solo screening programs. In the early 1970s, he began working with videotape, and subsequently developed a global practice spanning installation and performance. From the 1990s, he released multimedia projects on CD ROM and DVD. In 2015, he was honored with the Agency for Cultural Affairs Media Arts Festival Distinguished Service Award. In his later years, he exhibited at Art Basel Hong Kong (2018), and after his death, his work continued to be presented in shows such as *Time Tunnel limura Takahiko April 18, 1973* (Internationale Filmfestspiele Berlin, Arsenal Kino, Berlin, 2023), *Takahiko IIMURA "Video Field"* (MORI YU GALLERY, Kyoto, 2023) and *Community of Images* (CCJ, Philadelphia, USA, 2024).

B-2

萩原朔美

Hagiwara Sakumi



《KIRI》 1972年
KIRI 1972
© Hagiwara Sakumi

1946年東京都生まれ。寺山修司が主宰した「演劇実験室・天井桟敷」の旗揚げ公演で初舞台を踏む。俳優の傍ら、演出を担当し映像制作も始める。版画や写真、雑誌編集とマルチに才能を発揮。世田谷美術館に版画、オブジェ、写真のすべてが収蔵されている。著書多数。多摩美術大学名誉教授。2016年4月から前橋文学館館長(現在は特別館長)。2022年4月から金沢美術工芸大学客員教授(現在は客員名誉教授)。2023年7月から前橋市文化活動戦略顧問。

Born 1946 in Tokyo. Hagiwara made his stage debut in the inaugural performance by Theater Laboratory Tenjo Sajiki, the avant-garde theater troupe Tenjo Sajiki, led by Terayama Shuji. While acting, he also directed and began producing films, demonstrating wide-ranging talent encompassing printmaking, photography, and magazine editing. The Setagaya Art Museum holds a complete collection of his prints, objects, and photographs. Hagiwara is author of many books, and is professor emeritus at Tama Art University. Beginning April 2016, he served as director of Maebashi Bungakukan (now special director). From April 2022, he was visiting professor at Kanazawa College of Art (now visiting professor emeritus). Since July 2023, he has been cultural activities strategy advisor for Maebashi City.

B-3

山崎博

Yamazaki Hiroshi



《HELIOGRAPHY》1979年
HELIOGRAPHY 1979
© Yamazaki Hiroshi, Courtesy of IMAGE FORUM

1946年長野県生まれ、2017年没。1968年日本大学芸術学部を中退。1969年から本格的に写真を始め、1972年より平行して映画フィルムによる作品制作を始める。1983年長時間露光による太陽のシリーズで第33回日本写真協会新人賞を受賞。2001年第26回伊奈信男賞を受賞。東京造形大学講師、東北芸術工科大学教授を経て2005年から武蔵野美術大学教授（2017年3月まで）。1974年個展「OBSERVATION」（ガレリア・グラフィカ、東京）以降、ニコンサロン他での個展、グループ展多数。主な著書『HELIOGRAPHY』（青弓社、1983年）『水平線採集』（六曜社、1989年）他。

Born in Nagano (1946–2017). Withdrew from Nihon University College of Art in 1968. From 1969, Yamazaki began serious work in photography, and from 1972 also produced works on film. In 1983, he received the Japan Professional Photographers Society Newcomer Award for his sun series using long exposures. He won the 26th Ina Nobuo Award in 2001. He taught at Tokyo Zokei University and Tohoku University of Art and Design, and served as professor at Musashino Art University from 2005 until March 2017. After his solo exhibition *Observation* (Galleria Grafica, Tokyo) in 1974, he held many solo shows at venues including Nikon Salon, and participated in numerous group exhibitions. His major publications include *Heliography* (Seikyusha, 1983) and *Collecting Horizons* (Rokuyosha, 1989).

B-4

松本正司

Matsumoto Shoji



《CYCLE》1969年
CYCLE 1969
© Matsumoto Shoji

1931年京都府生まれ、2008年没。1949年から動く彫刻を制作。1966年頃からフィルムによる作品を、1969年からはビデオを手がけ、「ビデオは映像の集積ではなく、時間の形態である」とし、時間をテーマとした映像作品を制作。《時間のなかの時間》は、1975年以降、松本が追いつづけたシリーズであった。1960年–1970年にかけて、「美術表現のーメディアとしての映像」として、美術家によるアンデパンダンな企画に数多く携わる。主な展示に「映像は発言する!」（ギャラリー16、京都、1969年）、「フィルム'67」（京都勤労会館、1967年）、「京都ビエンナーレ=集団による美術」（京都市美術館、1974年）、「国際ビデオアート展東京'78」（草月ホール、京都、1978年）など。

Born in Kyoto (1931–2008). Beginning in 1949, Matsumoto created kinetic sculptures. Around 1966, he began working with film, and from 1969 turned to video, asserting that video “is not an accumulation of images but a form of time,” and produced temporally based moving image works. *Time Within Time* was a series he continued from 1975 onward. From the 1960s through the 1970s, he took part in numerous independent artist-driven initiatives that treated video as an art medium. His notable exhibitions included *Moving Images Speak* (Galerie 16, Kyoto, 1969), *Film '67* (Kyoto Labor Hall, 1967), *Kyoto Biennale: Art by Collectives* (Kyoto Municipal Museum of Art, 1974), and *International Video Art Exhibition Tokyo '78* (Sogetsu Hall, Kyoto, 1978).

B-5

柏原えつとむ

Kashihara Etsutomu



《サタワル》1971年
Satawal 1971
© Kashihara Etsutomu

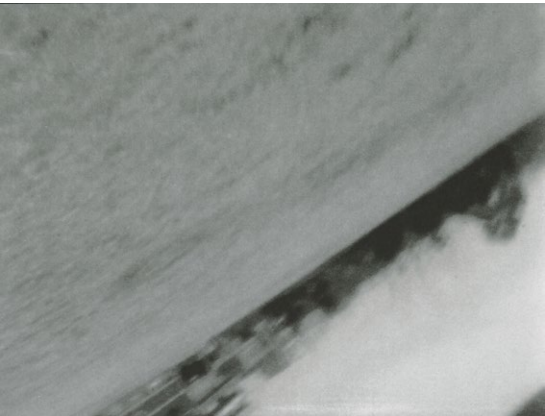
1941年兵庫県生まれ、多摩美術大学絵画科を1965年に卒業。斎藤義重ゼミに学び、1968年の中原佑介と石子順造が企画した「トリックス・アンド・ヴィジョン（盗まれた眼）」展（東京画廊・村松画廊、東京）や1973年の「サンパウロ・ビエンナーレ」に参加。代表的な作品に、遠近法の問題を扱った（*Silencer*）シリーズ（1967–68年）、小泉博夫・前川欣三と協働した《Mr.Xとは何か?》（1968–69年）、そしてマリリン・モンローの肖像をモチーフとした《方法のモンロー》（1973年）などがある。大学在学初期から遠近法に関心を持ち、“逆遠近”と呼ぶ具象的傾向の作品を制作（1961–62年）。その後、モチーフを箱に限定して遠近法というテーマを掘り下げ、（*Silent Box*）や（*To Horizon*）シリーズ（1963–65年）へと発展させた。さらに、1968年の（*Silencer*）シリーズは、遠近法を用いて平面の画面を立体的に見せる効果によって、視覚的認識のあり方を問い直している。主な個展に「〈私〉の解体へ：柏原えつとむの場合」（国立国際美術館、2012年）など。

Born 1941 in Hyogo. Graduated from Tama Art University's Department of Painting in 1965. Kashihara studied in Saito Yoshishige's seminar and presented work in the group show *Tricks and Vision* (Tokyo Gallery and Muramatsu Gallery, Tokyo, 1968), curated by Nakahara Yusuke and Ishiko Junzo, as well as the Sao Paulo Biennale (1973). Representative works include the *Silencer* series (1967–68), which addresses problems of perspective, *What Is Mr. X?* (1968–69), made in collaboration with Koizumi Hiro'o and Maekawa Kinzo, and *My Methods Inspired by Marilyn* (1973), based on portraits of Marilyn Monroe. From his early university years, Kashihara focused on perspective and produced figurative works he called “reverse perspective” (1961–62). He then limited his motifs to boxes to probe perspective more deeply, developing this into the *Silent Box* and *To Horizon* series (1963–65). The *Silencer* series of 1968 uses the effect of perspective to make a flat pictorial surface appear three-dimensional, prompting viewers to reconsider visual perception. Major solo exhibitions include *The Deconstruction of the “I”: An Experiment by Kashihara Etsutomu* (The National Museum of Art, Osaka, 2012).

B-6

野村仁

Nomura Hitoshi



《カメラを手に持ち腕を回す：人物・風景》1972年
Turning the Arm with a Movie Camera: Person, Landscape 1972
© Nomura Hitoshi, Courtesy of Nomura Keiko and ARTCOURT Gallery

1945年兵庫県生まれ、2023年没。重力や時間とともに変化する物質の様相をカメラで捉え、1960年代末から写真を主要な彫刻作品とする。「身体が直接体験する空間と移動にともなう時間の経過を視覚する」試みとして、70年よりムービーカメラを用いて映像作品を制作。さらに多様な素材やメディアを取り入れ、聴覚や可視光域外を扱う美術表現の可能性を追求した。70年代半ば以降は月や太陽をはじめとする天体の運行にレンズを向け、諸現象の背後にある「モト」を照射しながら、物質と生命を貫く「何か」を共に感受できる場を創出した。作品は国内外の主要美術館に所蔵。主な美術館での個展：国立新美術館（2009年）、豊田市美術館（2001年）、水戸芸術館現代美術センター（2000年）、国立国際美術館（1987年）など、他多数。

Born in Hyogo (1945–2023). Nomura captured aspects of matter that change with gravity and time using his camera, making photography his primary sculptural medium from the late 1960s. In an effort to render visible the space the body directly experiences and the passage of time that accompanies movement, he began producing moving image works with movie cameras from 1970. He incorporated diverse materials and media, exploring artistic expression that engaged the auditory as well as frequencies beyond visible light. From the mid 1970s onward, Nomura directed his lens toward the movements of heavenly bodies such as the moon and sun, illuminating the “sources” behind various phenomena while creating environments where viewers could jointly sense the “something” that permeates matter and life. His works are in the collections of major museums in Japan and abroad. Major solo museum exhibitions include The National Art Center, Tokyo (2009), Toyota Municipal Museum of Art (2001), Art Tower Mito (2000), and The National Museum of Art, Osaka (1987).

中塚裕子+林剛 (撮影:持田明美)

Nakatsuka Hiroko+Hayashi Go (Video: Mochida Akemi)



《THE COURT 天女の庭／テニスコート》 撮影年 1983年
THE COURT Tennyō no Niwa / Tennis court filmed 1983
© Nakatsuka Hiroko and Hayashi Go

中塚裕子+林剛

林剛(1936年北朝鮮咸鏡北道、日本統治時代の行政区画生まれ、2025年没)は1960年代に幾何学的構成に人物フォルムを組み合わせた作品で注目を集めると、70年より「犬」や「いいわ」などの単純な言葉を配置することで人間と世界との関わりを考察する作品などを発表し、概念芸術の先駆的な試みを展開した。

中塚裕子(1951年大阪府生まれ)と林は、1983年から1991年の9年間、京都市美術館アンデバンダン展を会場とする壮大なスケールのプロジェクトを展開。《The Court 天女の庭／テニスコート》(1983年)をはじめとする共同制作作品は、textual(言葉の織物)とtectonic(構築設営)が相互に絡み合いながら変化していくダイナミックなプロセスを体験させている。「犬と歩行視 part-2」京都市立芸術大学ギャラリー・アクア[@KCUA](2013年)では、《The Court 天女の庭／テニスコート》の再制作作品や制作に関する資料を展示。ヨコハマトリエンナーレ2014 Temporary Foundation「法と星座・Turn Coat／Turn Court」では、1983年から1985年に「京都アンデバンダン展」で発表した〈Court〉シリーズを再構成された。

持田明美

1959年福岡県生まれ。京都市立芸術大学美術学部洋画科構想設計専攻卒業、1982年修士課程修了。実験映画やビデオ映像作品を制作するかたわら、1981-1982年には安藤泰彦と「p-c project」名義で対話による作品制作を試みる。82年には中塚裕子と林剛と協同で京都アンデバンダン展にて《あやとり》を発表。1983年には中塚と林の京都アンデバンダン展の《THE COURT 天女の庭／テニスコート》の記録映像を撮影。1987年には同展での中塚・林作品に寄せて「天女の犬笑い」を執筆。80年代後半からは沖縄民俗への興味から芸能をテーマに琉球諸島へのフィールドワークを行う。2007年「戦世の民の唄〜時代の証言としてのシマウタと唄を生きた人々の記録〜」(明治大学山内健治との協同研究)。2012年より沖縄県立芸術大学芸術文化研究所共同研究員を務め、多数の研究論文を執筆している。沖縄民謡ユニット「シーサーズ」での演奏活動も行い、現在、琉球古典音楽安富祖流絃聲会関東支部長も務め、琉球古典音楽の継承と普及に取り組んでいる。

Nakatsuka Hiroko + Hayashi Go

Hayashi Go (1936-2025), born in Hamgyongbuk-do, northern Korea, under Japanese rule, drew attention in the 1960s with works that combined geometric compositions and human forms. Beginning in 1970, he produced works that incorporated simple words such as *inu* (dog) and *iiwa* (that's fine), examining the relationship between human beings and the world, and carried out pioneering experiments in conceptual art.

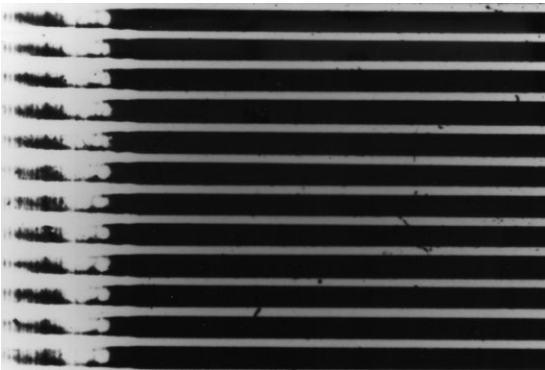
Nakatsuka Hiroko (b. 1951 in Osaka Prefecture) and Hayashi executed a large-scale project over nine years, from 1983 to 1991, at the Kyoto City Museum of Art Independent Exhibition. Their collaborative works, beginning with *THE COURT: Tennyō no Niwa / Tennis Court* (1983), delivered dynamic experiences in which textual (woven linguistic) and tectonic (constructed installation) elements intertwined and continually transformed. At *Dog and Site-Seeing / Site-Walking Pt. 2*, held at Gallery @KCUA, Kyoto City University of Arts (2013), a recreation of *THE COURT: Tennyō no Niwa / Tennis Court* was exhibited along with related production materials. The *Court* series first presented at the Kyoto Independent Exhibition between 1983 and 1985 was recreated at Yokohama Triennale 2014, in the Temporary Foundation program *Turn Coat / Turn Court: Constitution – Constellation*.

Mochida Akemi

Mochida Akemi (b. 1959 in Fukuoka Prefecture) graduated from Kyoto City University of Arts, Faculty of Fine Arts, Department of Oil Painting, Concept and Media Planning Course, and completed the master's program in 1982. While producing experimental films and video works, in 1981-1982 she worked with Ando Yasuhiko under the name p-c project, producing dialogue-based works. In 1982 she presented *Ayatori* ("Cat's Cradle") at the Kyoto Independent Exhibition in collaboration with Nakatsuka Hiroko and Hayashi Go. In 1983 she filmed a documentary of Nakatsuka and Hayashi's *THE COURT: Tennyō no Niwa / Tennis Court* at the Kyoto Independent Exhibition. In 1987 she wrote the text *Tennyō no Inuwari* ("Dog Laugh of the Heavenly Maiden") in connection with their work at the same exhibition. In the late 1980s, an interest in Okinawan folklore led her to begin conducting fieldwork in the Ryukyu Islands on the theme of performing arts. In 2007 she undertook the collaborative study *Ikusa Yo no Tami no Uta: Jidai no Shogen to shite no Shimauta to Uta o Ikita Hitobito no Kiroku* ("Songs of the People of War-torn Times: Shimauta as Historical Testimony and Records of People Who Lived Through Song") with Yamauchi Kenji of Meiji University. Since 2012 she has served as a collaborative researcher at the Research Institute of Okinawa Prefectural University of Arts, and has authored numerous research papers. She also performs with the Okinawan folk music unit Shisas and is currently the head of the Kanto branch of Ryukyu Koten Afuso-ryu Ongaku Kenkyu Gensei Kai (Classical Ryukyu Afuso-ryu Music Research Association), which works to preserve and promote classical Ryukyu music.

奥山順市

Okuyama Jun'ichi



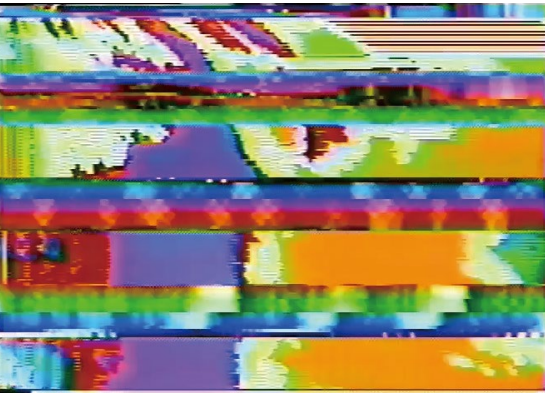
《我が映画旋律》 1980年
My Movie Melodies 1980
© Okuyama Jun'ichi, Courtesy of IMAGE FORUM

1947年東京都生まれ。日本を代表する実験映画作家の一人であり、1964年制作の《MU》を皮切りに、フィルムや映画の構造そのものをテーマとしてこれまで60本以上の作品を制作している。その作品群はシングル・チャンネルにとどまらず、パフォーマンスやインスタレーション作品としても展開。ユーモアを交えたオリジナリティ溢れる構造映画の数々は海外にもファンが多く、これまで「ロッテルダム国際映画祭」やテート・モダンなどで個展が開催されている。

Born 1947 in Tokyo. Okuyama is one of Japan's leading experimental filmmakers and, starting with *Mu* in 1964, has created over 60 works that explore the structure of film and cinema itself. His work extends beyond single-channel presentations to include performance and installation. His uniquely humorous structural films have garnered an international following, and solo exhibitions have been held at venues such as the International Film Festival Rotterdam and Tate Modern.

河合政之

Kawai Masayuki



《Video Feedback Aleatorio No.1》 2011年
Video Feedback Aleatorio No.1 2011
© Kawai Masayuki, Courtesy of MORI YU GALLERY

1972年大阪府生まれ。ビデオ・アーティスト／理論家。東京大学文学部美学芸術学科卒業、同大学院総合文化研究科博士後期課程単位取得退学。情報化社会やメディアの本質についての哲学的考察から、ラディカルなヴィジョンを提示する独自のスタイルで映像作品を制作。映画、現代美術、パフォーマンスなどのジャンルにとらわれず、探求的な手法による活動を国際的に展開する。日本初のビデオ・アートに関する美学書『リフレクション:ビデオ・アートの実践的美学』を出版。

Born 1972 in Osaka. Video artist and theorist. He holds a B.A. in aesthetics and an M.A. in representation and culture from the University of Tokyo. Through philosophical consideration of the nature of information society and the essence of media, Kawai creates moving image works in a unique style that presents radical visions. His exploratory techniques and activities are unconstrained by genres such as film, contemporary art, performance, and he conducts his activities on an international scale. He also published the first theoretical monograph in Japan about video art, *Reflexion: The Practical Aesthetics of Video Art*.

龍健太郎

Taki Kentaro



《序 prologue》 2004年
prologue 2004
© Taki Kentaro, Courtesy of MORI YU GALLERY

1973年大阪府生まれ。建築物や廃材を利用したオブジェへの夜間の映像投影を行なうインスタレーションやパフォーマンスを制作。参加展に「窃視症マシン」(MORI YU GALLERY、京都、2020年)、「ART OSAKA 2022 Expanded セクション」(名村造船所大阪工場跡地、MORI YU GALLERY ブース、2022年)、「ART VISION SHIZUOKA」(泉ヶ谷、静岡、2023年)、「黄金町バザール2024-世界のすべてがアートでできているわけではない-」(黄金町、横浜、2024年)、「スピードの物語」(瑞雲庵、京都、2025年)など。龍は、プログラムAで上映した「キカイデミルコトー日本のビデオアートの先駆者たちー」を監督している。プログラムA参照。

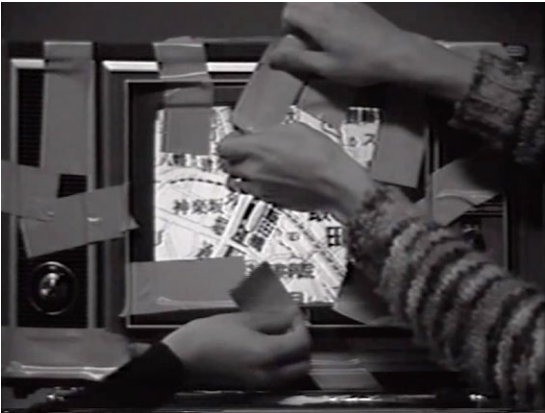
Born 1973 in Osaka. Taki works in installation and performance, utilizing nighttime projections on the façade of architecture and art objects with assemblages of e-waste. Solo exhibitions include *Scoopophilia Machines* (MORI YU GALLERY, Kyoto, 2020). Group exhibitions include Art Osaka 2022, Expanded section (Creative Center Osaka, MORI YU GALLERY booth, 2022), Koganecho Bazaar 2024: *The World, Not According to Art* (Koganecho Area Management Center, Yokohama, 2024) and *A Story of Speed* (Zuiun-an, Kyoto, 2025). Taki was the director of *KIKAIDE MIRUKOTO = Eye Machine / To See by Chance –The Pioneers of Japanese Video Arts–*, which was screened as part of Program A. See Program A.

[C] 表現の探索:美術家による映像 (プログラム 10頁参照)

[C] Exploration of Expression: Film and Video by Visual Artists (See p. 11 of the program)

村岡三郎・河口龍夫・植松奎二（共作）

Muraoka Saburo, Kawaguchi Tatsuo and Uematsu Keiji (collaboration)



《映像の映像ー見ること》 1973年
Image of Image- Seeing 1973
© Muraoka Saburo, Kawaguchi Tatsuo and Uematsu Keiji, Courtesy of Gallery Nomart

村岡三郎

1928年大阪府生まれ、2013年没。自らの戦争体験をつきつめ、溶断した鉄、硫黄の結晶、酸素ボンベ、塩といった物質を素材とした重量感のある作品を制作、日本の現代彫刻を代表する作家として評価を得る。また、離れた土地にいる自分の体温をデータとして毎日、展覧会場に送り、観客がその温度を体感するインスタレーションなど、物質との関係のなかに、生命の根源を問うている。1990年「ヴェネチア・ビエンナーレ」日本代表、1997年「第2回光州ビエンナーレ」に参加。1997年から98年にかけて、東京国立近代美術館と京都市立近代美術館で個展「村岡三郎展ー熱の彫刻ー物質と生命の根源を求めて」が開催された。

河口龍夫

1940年兵庫県生まれ。1962年多摩美術大学卒業。筑波大学名誉教授。1965年「グループ〈位〉」を結成・活動の頃から注目を集め「第10回日本国際美術展(東京ビエンナーレ 人間と物質)」(東京都美術館他、1970年)などに出品。1989年には「大地の魔術師たち」(ボンビッドゥセンター、パリ)に参加。1960年代から現在に至るまでたゆみない制作活動を展開している。その傍ら、筑波大学を始め、数々の大学で教鞭をとり、常に教育活動にも携わってきた。1960年代の作品発表の初期から「関係」をテーマとし、その探求は現在にまで続く。河口の制作は「見えるもの」「見えないもの」を問い、鉄・銅・鉛などの金属、化石や貝、植物の種子など様々なモノを用いながら、モノの本質に向き合い、「関係」についての思考を続けている。

植松奎二

1947年兵庫県生まれ。1969年神戸大学教育学部美術科卒業。同年、ギャラリー16(京都)で初個展。1974年神戸市文化奨励賞受賞。翌年、当時の西ドイツに渡る。1976年ストックホルム近代美術館にて海外で初めての美術館個展が開催された。1988年「第43回ヴェネツィア・ビエンナーレ」日本代表に選出。1990年「第12回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」大賞受賞。石、木、布、鉄、ガラスなどを用いたインスタレーションのほか、彫刻、写真、映像、パフォーマンスなどにより、重力・張力・引力といった見えない力の法則から、世界の構造・存在・関係をよりあらわにしてきた。自身の身体を用いた空間の存在把握や、人と物体との関係性などを知覚させる作品を数多く発表している。

Muraoka Saburo

Born in Osaka (1928–2013). Inspired by his own war experience, Muraoka made massive works using materials like fused iron, crystallized sulfur, oxygen cylinders and salt. He searched for the root of life in relation to materials. In one installation, he stayed far away from the venue, taking his temperature and sending the data to the gallery every day. The temperature of the exhibition room was adjusted to his temperature so that viewers could experience it. International exhibitions include the 1990 Venice Biennale, where he represented Japan, and the 2nd Gwangju Biennale in 1997. In Japan, the solo exhibition *Muraoka Saburo: Sculpture of Heat – In Search for Root of Life and Material* was held at the National Museum of Modern Art, Tokyo and the National Museum of Modern Art, Kyoto 1997- 1998.

Kawaguchi Tatsuo

Born 1940 in Hyogo. Graduated from Tama Art University in 1962. Now an Emeritus Professor at Tsukuba University. Kawaguchi gained attention from the early days of his career, particularly after forming and participating in Group I in 1965, and has shown work in numerous exhibitions, including the 10th Japan International Art Exhibition (Tokyo Biennale: Between Man and Matter) in 1970 at the Tokyo Metropolitan Art Museum and elsewhere. In 1989, his work was featured in *Magiciens de la Terre* at the Centre Pompidou in Paris. He has unceasingly engaged in artmaking from the 1960s to the present. Alongside his artistic endeavors, he has held teaching positions at various universities, including Tsukuba University, and has consistently been involved in educational activities. Since the beginning of his career in the 1960s, his work has centered on the theme of relation, which he continues to pursue today. In his exploration of the visible and the invisible, Kawaguchi engages with the essence of various materials, such as metals (iron, copper, lead), fossils, shells, and plant seeds, to contemplate and articulate the concept of relation.

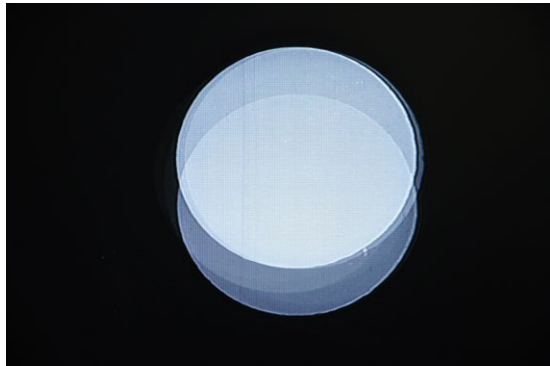
Uematsu Keiji

Born 1947 in Hyogo. Graduated from Kobe University Faculty of Education, Department of Art in 1969. That same year, Uematsu held his first solo exhibition at Gallery 16 in Kyoto. In 1974, he received the Kobe City Cultural Encouragement Award, and the following year traveled to what was then West Germany. In 1976, his first overseas solo museum exhibition took place at Moderna Museet in Stockholm. In 1988, he was selected as Japan's representative at the 43rd Venice Biennale. In 1990, he won the grand prize at the 12th Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition. Using materials such as stone, wood, cloth, iron, and glass, and working across installations, sculpture, photography, video, and performance, Uematsu has revealed the structures, existence, and relationships of the world under the invisible laws of gravity, tension, and attraction. He has produced numerous works that render his own bodily perception of spatial presence and the relationships between people and objects perceptible.

C-2

今井祝雄

Imai Norio



《円》 1967年
En (Circle) 1967
 © Imai Norio, Courtesy of ARTCOURT Gallery

1946年大阪府生まれ。19歳で具体美術協会（具体）に入会し、時代の推移と共にメディアや手法を拡張・横断しつつ多様な表現活動が続けている。1960年代にキャンパスの内部に金型などを入れて膨らみを作る代表的な白のレリーフ状の作品シリーズを制作し、1966年にグタイピナコテカで個展、絵画のほかモーターで動く作品などを「具体」で発表する一方、「第1回草月実験映画祭」（東京、1967年）で映像作品《円》を発表するなど、新時代を担う一人として活躍した。さらに1970年代以降、非物質的な写真や映像へ表現領域を広げた。2024年、芦屋市立美術館で「今井祝雄—長い未来をひきつれて」が開催された。

Born 1946 in Osaka. Imai joined the Gutai Art Association ("Gutai") at the age of 19. In response to the changing times, he has continued to expand and cross boundaries between various media and methods in his multiple artistic activities. In the 1960s, he created his representative series by using molds and other objects to make protrusions in the surface of the white canvas. In 1966, his solo exhibition was held at Gutai Pinacotheca. In the 1960s he created and presented not only paintings but also the works equipped with motorizing mechanisms. He was active as a leading figure in a new era, as exemplified by *En (Circle)*, which was selected for the Sogetsu Experimental Film Festival (Tokyo, 1967). From the 1970s onward, he further expanded his activities into immaterial media such as photography and video. In 2024, the solo exhibition *Imai Norio: Drawing Out the Long Future* was held at Ashiya City Museum of Art and History.

C-3

福岡道雄

Fukuoka Michio



《男の美学》 1967–68年
Aesthetics of a Man 1967–68
 © Fukuoka Michio, Courtesy of Fukuoka Saiko and Gallery Hosokawa

1936年大阪府生まれ、2023年没。戦時中を中国北京、終戦後の少年時代を滋賀県で過ごす。19歳のころ、大阪市立美術研究所への入所を機に彫刻制作を本格化。地中で生まれる不定形な彫刻《SAND》や、地面を這い散らばる《奇蹟の庭》など、「彫刻らしさ」を疑ってかかる最初期の作品群で、早くも注目をあつめる。「反芸術」的な傾向を強くおびる1960年代には、自らの生活感情を濃密に反映させた作品群《何もすることがない》や《ピンクバルーン》を発表。さらに1970年代以後は時代の流れに背を向け、いわゆる〈風景彫刻〉や〈文字〉などを手がける。一貫して「つくる」のあるべき在り方を問い、彫刻に向き合ってきた。2005年、《腐ったきんたま》と題された彫刻群を発表し、制作活動に終止符を打つ。以降「つくらない彫刻家」として制作と生活との接点を探り続けた。

Born in Sakai, Osaka (1936–2023). Fukuoka spent the wartime years in Beijing and his postwar childhood in Shiga. Around age 19, he enrolled at Osaka Municipal Art Institute, marking the start of his serious work with sculpture. He quickly drew attention with early works that called “sculpturality” into question, including the series *Sand*, inspired by amorphous forms emerging from underground, and the expansive work *Miracle Garden*. In the 1960s, reflecting a strong anti-art attitude, he presented works intensely conveying everyday emotion, such as *Nothing to Do* and *Pink Balloon*. From the 1970s, he turned away from prevailing trends to create “landscape sculptures” and “text-based works”. Throughout his career, he persistently questioned the nature of creation as he engaged with sculpture. In 2005, with the presentation of the *Rotten Balls* series, he brought his active production to an end, thereafter calling himself “a sculptor who no longer sculpts” and continued to explore the relationship between art and life.

C-4

堀浩哉

Hori Kosai



《READING Session No.3》 1974年
READING Session No.3 1974
 © Hori Kosai

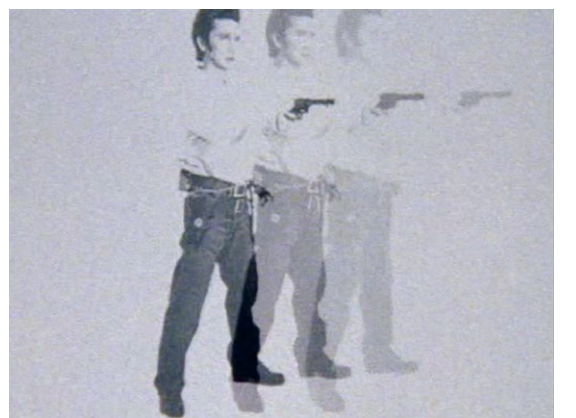
1947年富山県生まれ。1967年多摩美術大学入学。同年、パフォーマンス《自己埋葬儀式》を行う。1969年「美術家共闘会議（美共闘）」を結成し議長を務める。同年毎日現代美術展に《鑑賞を拒否する》を出品し、入選。70年代は主に映像や身体を使ったパフォーマンスやインスタレーションを発表する。1977年「パリ青年ビエンナーレ」に参加。80年代から絵画を中心に展開。1984年「ヴェネチア・ビエンナーレ」以降国内外で個展をはじめ、さまざまな企画展やアートフェアに出品。90年代末から「ユニット00（堀浩哉、堀えりぜ、畠中実）」（2010年からは「堀浩哉＋堀えりぜ」）でパフォーマンスやインスタレーションを再開。2002年～2014年多摩美術大学教授。

Born 1947 in Toyama. Enrolled in Tama Art University's Department of Painting in 1967, and that same year performed *Self Burial Ceremony*. In 1969, Hori founded the Artists' Joint Struggle Council (Bikyoto) and served as its chair. That year, he exhibited *Refusing Viewing* at the Mainichi Contemporary Art Exhibition, where it was selected. In the 1970s, he focused on performances and installations using video and the body. He participated in the Biennale de Paris in 1977. From the 1980s, he turned primarily to painting, including presenting at the Venice Biennale in 1984. Since then, he has shown in solo exhibitions, group exhibitions, and art fairs both in Japan and abroad. From the late 1990s, he was part of Unit 00 with Hori Erize and Hatanaka Minoru, and from 2010 resumed performances and installations as Hori Kosai + Hori Erize. He served as professor at Tama Art University from 2002 to 2014.

C-5

森村泰昌

Morimura Yasumasa



《銃を持つ私／ウォーホルに捧げる》 1998年
Me Holding a Gun: For Andy Warhol 1998
 © Morimura Yasumasa

1951年大阪府生まれ。セルフポートレートを通じて、美術史や映画、歴史的人物の再解釈を試みる独自の手法で知られる。京都市立芸術大学を卒業後、1985年に発表した《肖像（ゴッホ）》で、自らフィンセント・ファン・ゴッホの自画像に扮する作品で注目される。1988年「ヴェネチア・ビエンナーレ／アペルト88」に選出され、国際的に作品が評価されるきっかけになる。美術史上の名画からはじまり、ハリウッド映画のワンシーン、歴史を主題にするシリーズなどがその後展開されていく。ゴッホ、セザンヌ、ゴヤ等の近代名画から、マリリン・モンローなどの時代を象徴する女優、レーニンや毛沢東など歴史的な人物像を引用する。森村の制作は、歴史や文化の文脈に入り込み、そこに新たな視点を加える行為であり、美術史や世界史、サブカルチャーなどに対する深い洞察を通じて、常に新しい主題に取り組み続けている。

Born 1951 in Osaka. Morimura is known for his inimitable approach to reinterpretation of art history, cinema, and historical figures through photographic self-portraiture. After graduating from Kyoto City University of Arts, he gained attention in 1985 with *Portrait (Van Gogh)*, a photograph in which he transformed himself into one of Vincent van Gogh's self-portraits. This marked the beginning of his now famous series focused on art history. His selection for Aperto 88 at the 1988 Venice Biennale was a turning point that brought international recognition. Initially focusing on art historical masterpieces, his practice expanded to include scenes from Hollywood films and series featuring historical subjects. Morimura appropriates iconic works by Van Gogh, Cezanne, and Goya, as well as figures such as Marilyn Monroe, Lenin, and Mao Zedong. His creative process involves immersing himself in historical and cultural contexts while introducing new perspectives, continuously exploring new themes while drawing on deep insights into art history, world history, subcultures and more.

C-6

松井智恵
Matsui Chie



《HEIDI 46 — brick house》 2006年
HEIDI 46 — brick house 2006
© Matsui Chie

1960年大阪府生まれ、1984年京都市立芸術大学大学院美術研究科修了。80年代からインスタレーション作品を手がけ、国内はもとより、「ヴェネチア・ビエンナーレ」、ニューヨーク近代美術館、「サイト・サンタフェ」等での作品展示で国際的にも広く紹介される。象徴的なオブジェや素描を含んだ松井の作品は、観覧者も含め、そのとき、その場所でのみ成立するインスタレーション空間であることを基本にしている。2000年より映像インスタレーションに取り組む。2004年より継続的に発表をしてきた《HEIDI》は松井の映像作品の代表的シリーズである。インスタレーションや映像作品と呼応するようにドローイングや油彩も描き続けてきた。松井は作品を『寓意の入れ物』と呼ぶ。「寓意＝物語」が入れられた器として、そこで『物語』が発生する間際の感覚を探っている。

Born 1960 in Osaka Prefecture. Completed the MFA program at Kyoto City University of Arts Graduate School of Fine Arts in 1984. Since the 1980s, Matsui has produced installation works that have been shown not only in Japan but also internationally at venues such as the Venice Biennale, the Museum of Modern Art in New York, and SITE Santa Fe. Her practice, which incorporates symbolic objects and drawings, is grounded in installation spaces that come into being only in that specific time and place, and also engage the presence of viewers. In 2000 she began creating moving image installations, and since 2004 she has been continuously producing and presenting *Heidi*, which has become her signature series. She has also continued making drawings and oil paintings that resonate with her installation and moving image works. Matsui refers to her works as vessels of allegory (containers for “allegory = narrative”) through which she probes the sensation just before a narrative begins to emerge.

C-7

白井美穂
Shirai Mio



《The Creative Act》 2007年
The Creative Act 2007
© Shirai Mio, Courtesy of Yumiko Chiba Associates

1962年京都府生まれ。1988年東京藝術大学大学院美術研究科絵画専攻修了。1993年アジア・カルチュラル・カウンシル (ACC) の助成を得てニューヨークに渡り、2006年まで同地を拠点に活動。絵画、彫刻、映像、写真といった多様なメディアを用い、境界概念に対する考察と制作の実践を通じて、知覚における時間と空間の新たな編成作用を探索している。近年の個展に「白井美穂 森の空き地」(府中市美術館、東京、2023年)、「千葉市美術館コレクション選 特集 白井美穂」(千葉市美術館、2024年)。グループ展に「地球・爆 Earth Attack —10 人の画家による大共作展」(愛知県美術館、2019年)、「あいちトリエンナーレ」(愛知県美術館、2013年)、「瀬戸内国際芸術祭」(宇野港、岡山、2013年)など。

Born 1962 in Kyoto. Graduated from Tokyo University of the Arts in 1988 with a BFA in painting. She moved to New York in 1993 with a grant from the Asian Cultural Council (ACC), where she lived and worked until 2006. Through the use of diverse media such as painting, sculpture, video, and photography, she explore new configurations of time and space in perception by engaging in critical reflection and creative practice on the concept of boundaries. Recent solo exhibitions include *Mio Shirai: Clearing in Woods* (Fuchu Art Museum, Tokyo, 2023) and *Selected from the CCMA Collection Special Edition: Shirai Mio* (Chiba City Museum of Art, Chiba, 2024). Group exhibitions include Aichi Triennale 2013 (Aichi Prefectural Museum of Art) and Setouchi Triennale 2013 (Uno Port, Okayama).

C-8

藤本由紀夫
Fujimoto Yukio



《duet》 2021年
duet 2021
© Fujimoto Yukio

1950年愛知県生まれ。大阪芸術大学音楽学科卒業。70年代よりエレクトロニクスを利用したパフォーマンス、インスタレーション、80年代半ばからはサウンド・オブジェを制作。音をかたちで表現した作品を発表し、空間を利用した独自のテクノロジーアートを展開している。2001年には「第49回ヴェネチア・ビエンナーレ」に畠山直哉、中村政人とともに日本館代表作家として参加。回転するガラス瓶の中の角砂糖が音を放つ《Sugar I》などを展示した。1997年からは西宮市大谷記念美術館で1年に1日のみ開かれる展覧会「美術館の遠足」を開催してきた(2006年に終了)。代表作に、54個のオルゴールが1音ずつ音を奏でる《STARS》(1990年)、長い塩化ビニールのパイプを通して空間のなかの気配や振動を聴く《EARS WITH CHAIR》(2007年)など。主な個展に「藤本由紀夫展 + / -」(国立国際美術館、大阪、2007年)など。

Born 1950 in Aichi. Graduated from Osaka University of Arts (Department of Music). From the 1970s, Fujimoto produced performances and installations using electronics, and from the mid-1980s he began creating sound objects. He presents works that give form to sound, developing a unique approach to technology-based spatial art. In 2001, he represented Japan in the 49th Venice Biennale alongside Hatakeyama Naoya and Nakamura Masato, exhibiting *Sugar I*, a sound object in which sugar cubes inside rotating glass bottles generate sound. From 1997 to 2006, he organized “audio picnic at the museum”, a one-day-per-year exhibition at Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya City. His representative works include *Stars* (1990), featuring 54 music boxes each playing one note, and *Ears with Chair* (2007), where long PVC pipes allow listeners to perceive the subtleties of space’s vibrations. Major solo exhibitions have included *Fujimoto Yukio: plus / minus* at The National Museum of Art, Osaka (2007).

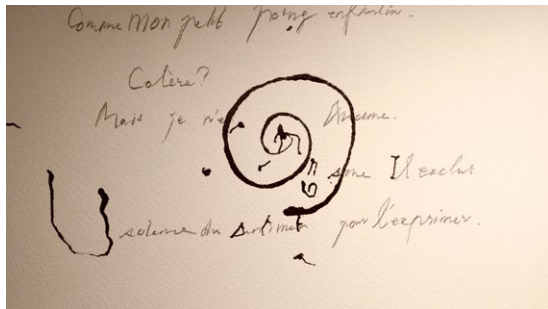
[D] 来るべき映像表現:越境性、批評性、再帰性(プログラム 12頁参照)

[D] For Moving Image Works to Come: Interdisciplinarity, Criticality, Reflexivity (See p. 13 of the program)

D-1

折笠良

Orikasa Ryo



《みじめな奇蹟》 2023年
Miserable Miracle 2023
Director: Orikasa Ryo © Miyu Productions, National Film Board of Canada, New Deer

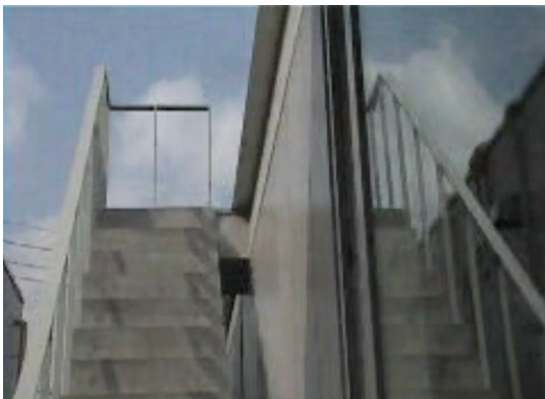
1986年茨城県生まれ。茨城大学教育学部、イメージフォーラム映像研究所、東京藝術大学大学院映像研究科で学ぶ。2015年9月-2016年8月、文化庁新進芸術家海外研修員としてモントリオールに滞在。2018年、NEFアニメーションのレジデンスプログラムに選ばれフランスフォントヴローに滞在。2020年、公益財団法人ポーラ美術振興財団の助成を受けてパリに滞在。2023年、MIYUプロダクション(フランス)、カナダ国立映画制作庁(カナダ)、ニューディアー(日本)の共同製作で、アンリ・ミショーによるメスカリン体験を描いた同名の詩画集をもとにアニメーション作品《みじめな奇蹟》(2023年)を制作。2025年2月、柳井イニシアティブの企画「文学ビデオ」第2弾として高柳誠の同名の詩を原作とする《落書》(2025年)が完成。

Born 1986 in Ibaraki. Graduated from Ibaraki University, College of Education, 2009. Tokyo University of the Arts, Graduate School of Film and New Media, Department of Animation, 2011. Awarded the Fellowship of Overseas Study Programme for Upcoming Artists (La Cinémathèque québécoise, Montreal, Canada) by the Agency for Cultural Affairs, Japanese Government, 2015-2016. *Datum Point* (2015) received several awards including the Ofuji Noburo Award, The Mainichi Film Awards 2015, the Golden Zagreb Award, Animafest Zagreb 2016, the Best Experimental or Abstract Animation Award, and the Ottawa International Animation Festival 2016. In 2023, MIYU Productions (France), the National Film Board of Canada (Canada), and New Deer (Japan) co-produced the animated film *Miserable miracle* (Miserable Miracle, 2023), based on the book by Henri Michaux. In February 2025, *Rakugaki* (The Graffiti, 2025), based on the poem by Takayanagi Makoto, was completed as the second installment of the Yanai Initiative's *Bungaku Bideo* project.

D-2

鈴木了二

Suzuki Ryoji



《物質試行 43「CAHIERS | 覚書」》 2001年
EXPERIENCE IN MATERIAL NO.43 CAHIERS 2001
© Suzuki Ryoji

1944年仙台市生まれ東京都育ち。早稲田大学理工学部建築学科卒業。竹中工務店設計部、横総合計画事務所を経て、1977年早稲田大学大学院修了後、fromnow建築計画事務所を設立。1983年鈴木了二建築計画事務所に改称。「佐木島プロジェクト」で日本建築学会賞、「金刀比羅宮プロジェクト」で村野藤吾賞、日本芸術院賞を受賞。主著に『建築零年』(筑摩書房、2001年)など。1973年より、建築、映画、書籍、写真、アートなどを横断するジャンルにとわれない制作活動を「物質試行」と名付け、近年では東京国立近代美術館、「第4回恵比寿映像祭」、金沢21世紀美術館にて発表を行なう。

Born 1944 in Sendai, raised in Tokyo. After stints in the design department at Takenaka Corporation and Maki and Associates, Suzuki went back to school and earned a Master of Engineering degree from the Department of Architecture at Waseda University before founding Ryoji Suzuki Architect and Partners in 1977. His *Sagishima Project: Ring* received the Architectural Institute of Japan Prize, while *Project Konpira* took home the Togo Murano Award and the 64th Award of the Japan Art Academy. Suzuki is the author of several books, including *Architettura Anno Zero* (Chikuma Shobō, 2001). In 1973, he began work on the *Experience in Material* series, which cuts across genres ranging from architecture, film, and books to photography and art. In recent years, Suzuki's works have been featured at the National Museum of Modern Art, Tokyo; the 4th Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions; and the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.

D-3

小松浩子

Komatsu Hiroko



《内包浸透現象》 2019年
Internal Impregnation 2019
© Komatsu Hiroko

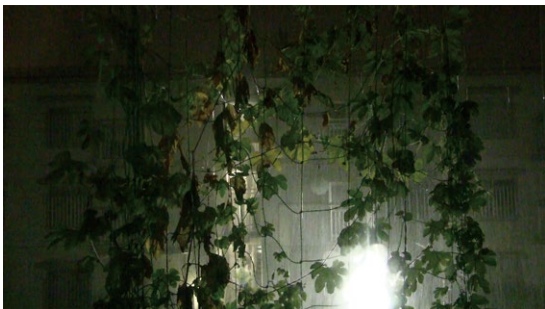
1969年神奈川県生まれ。2009年の初個展以降、国内外で個展を開催し、グループ展にも多数参加。2010-2011年、自主ギャラリー・ブロイラースペース(東京)を主催し毎月個展を開催。2018年に第43回木村伊兵衛写真賞を受賞。主な展覧会に、「DECODE/出来事と記録-ポスト工業化社会の美術」(埼玉県立近代美術館、2019年)、「誠心部誠意課」(dieFirma、ニューヨーク、アメリカ、2021年)、個展「創造的破壊」(the Davis Museum at Wellesley College、マサチューセッツ、アメリカ、2022年)、「アルル国際写真フェスティバル」(PALAIS DE L'ARCHEVÊCHÉ、アルル、フランス、2024年)など。

Born 1969 in Kanagawa. Since her debut solo exhibition in 2009, Komatsu has held exhibitions in Japan and abroad and participated in numerous group shows. From 2010 to 2011, she ran her own independent gallery, Broiler Space, in Tokyo, mounting monthly solo exhibitions. In 2018, she received the 43rd Kimura Ihei Award. Komatsu's major exhibitions include *Decode: Events & Materials - The Work of Art in the Age of Post-Industrial Society* (The Museum of Modern Art, Saitama, 2019), *Sincerity Department Loyal Division* (dieFirma, New York, 2021), *Creative Destruction* (Davis Museum at Wellesley College, Massachusetts, 2022), and the 2024 *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles* (Palais de l'Archevêché, Arles, France).

D-4

金村修

Kanemura Osamu



《Topless Beaver Drive》 2019年
Topless Beaver Drive 2019
© Kanemura Osamu

1964年東京都生まれ。1992年から都市風景をモノクロームで撮影し続け、1996年「ニュー・フォトグラフィー12」(ニューヨーク近代美術館)、1997年「絶対風景」(横浜美術館)、2004年「アルル国際写真フェスティバル」、2006年「ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展」、2019年「DECODE/出来事と記録-ポスト工業化社会の記録」(埼玉県立近代美術館)など多数の展覧会で作品が紹介された。2002年に出版された写真集『Spider's Strategy』は、彼の代表的な出版物として広く知られている。1997年に日本写真協会賞新人賞、第13回東川町国際写真フェスティバル新人作家賞、2000年に土門拳賞、2014年に伊奈信男賞を受賞。

Born 1964 in Tokyo. Since 1992, Kanemura has photographed urban landscapes in black and white, with his work showcased in *New Photography 12* (MoMA, New York, 1996), *Absolute Landscape* (Yokohama Museum of Art, 1997), *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles* (2004), the Venice Architecture Biennale (2006), and *Decode: Events & Materials - The Work of Art in the Age of Post-Industrial Society* (The Museum of Modern Art, Saitama, 2019). His photobook *Spider's Strategy* (2002) is widely regarded as his signature publication. Kanemura received the Photographic Society of Japan New Photographer Prize and the 13th Higashikawa International Photo Festival New Artist Award in 1997, the Ken Domon Award in 2000, and the Ina Nobuo Award in 2014.

D-5

石原友明
Ishihara Tomoaki



《眼投げ。》 2022年
Eye Throw 2022
© Ishihara Tomoaki

1959年大阪府生まれ。1984年京都市立芸術大学大学院修了。80年代に写真やインスタレーションを含めた複合的な手法をもって登場し注目を集める。「ヴェネチア・ビエンナーレ／アペルト88」(1988年)参加や、栃木県立美術館(1998年)、西宮市大谷記念美術館(2004年)で個展を開催するなど国内外で作品が紹介されてきた。セルフポートレート写真を紡錘形のキャンバスに感光乳剤を塗って焼き付けた作品、革で縫い合わせた巨大な彫刻等、写真、絵画、彫刻を横断しながら美術のメディアの枠組みや、見ることの構造を問い直す作品を制作。その制作行為は「ものを身体化すること、身体をイメージ化すること、イメージをもの化すること、を繰り返すひとつのプロセス」であり、「からだ」の有限性を拡張する試みだと石原は語る。

Born 1959 in Osaka. Graduated from Kyoto City University of Arts in 1984. Emerging in the 1980s with hybrid methods that combined photography and installation, Ishihara quickly gained recognition. He participated in Aperto 88 at the Venice Biennale (1988) and held solo exhibitions at Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts (1998) and Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya City (2004). Through works that encompass photography, painting, and sculpture—such as self-portrait photographs printed on spindle-shaped canvases coated with photosensitive emulsion and large sculptures sewn from leather, he reconsiders both the framework of art media and the very structure of seeing. Ishihara describes his creative process as “a single process that repeats embodying things, imaging the body, and materializing images,” an attempt to extend the finitude of the body.

D-6

高嶋晋一+中川周
Takashima Shinichi+Nakagawa Shu



《No experience necessary #1》 2022年
No experience necessary #1 2022
© Takashima Shinichi and Nakagawa Shu

1978年東京都生まれの高嶋と1980年高知県生まれの中川によるユニット。それ自体は画面内に見えるものではないカメラのあり方を問う映像作品を2015年より発表。ムービー／スチルという時間表象と、映し出すものであるカメラの運動が、見えているもの(生じる現象)の原因になるという再帰的な時間構造の関係を扱う。また、ある像を見て「カメラで撮られているとわかる」という私たちの慣習化した視覚認識と、重さや形状などのカメラ自体に備わる物質的特徴が表出されることの差異にも着目している。個展に「無視できる」(gallery αM、東京、2023年)、「経験不問」(Sprout Curation、東京、2022年)、「視点と支点——最短距離のロードムービー」(MEDIA SHOP | gallery、京都、2019年)。

A unit consisting of Takashima (b. 1978 in Tokyo) and Nakagawa (b. 1980 in Kochi). Since 2015, they have been producing moving image works that question the nature of the camera, which remains unseen within the frame. Their work explores the recursive temporal relationship between representation—through moving or still images—and the camera’s movements that become the cause of what is seen. They also examine the gap between our habituated recognition of “knowing an image is taken with a camera” and the manifestation of the camera’s material traits—such as weight and form. Solo exhibitions include *Negligible* (gallery αM, Tokyo, 2023), *No Experience Necessary* (Sprout Curation, Tokyo, 2022), and *Perspective and Pivot Point: The Shortcut Road Movie* (Media Shop/gallery, Kyoto, 2019).

D-7

三宅砂織
Miyake Saori



《Seascape(Suzu)2》 2024年
Seascape (Suzu) 2 2024
© Miyake Saori, Courtesy of WAITINGROOM

1975年岐阜県生まれ。私的経験と集団的記憶とを媒介する画像イメージの性質に興味を持ち、人々の眼差しに内在する「絵画的な像」を探求し多声的に浮かび上がらせることを試みている。「影」という画像イメージの起源にまで遡り考察する手段として、フォトグラムや映像などを制作。近年の展示として「ゲバルト:制度の暴力に対する抵抗の変遷」(東京日仏学院、2024年)、「アーティスト・イン・ミュージアム AiM Vol.9 三宅砂織」(岐阜県美術館アトリエ、2021年)、「奥能登国際芸術祭2020 +」(スズ・シアター・ミュージアム、石川、2021年)、「MOT アニュアル2019 Echo after Echo: 仮の声、新しい影」(東京都現代美術館、2019年)、「第20回 DOMANI・明日展」(国立新美術館、東京、2018年)、そのほか、2010年 VOCA 賞受賞、平成27年度新進芸術家海外研修制度研修員、2016年京都府文化賞奨励賞受賞など。

Born 1975 in Gifu. Miyake explores the nature of visual images that mediate between private experience and collective memory, seeking to elicit and polyvocally awaken the “pictorial images” inherent in people’s gaze. Using photograms and video, she investigates the origins of visual imagery through the motif of “shadow.” Recent exhibitions include *Gewalt: Devenir des résistances à la violence institutionnelle* (Institut franco-japonais de Tokyo, 2024), *Artist in Museum AiM Vol. 9 Miyake Saori* (Gifu Prefectural Museum of Art Atelier, 2021), *Oku-Noto Triennale 2020+ (Suzu Theater Museum, Ishikawa, 2021)*, *MOT Annual 2019: Echo after Echo – Summoned Voices, New Shadows* (Museum of Contemporary Art Tokyo, 2019), and the 20th edition of *Domani: The Art of Tomorrow* (The National Art Center, Tokyo, 2018). She has received the 2010 VOCA Award, the 2015 Agency for Cultural Affairs Overseas Study Program fellowship, and the 2016 Kyoto Prefecture Culture Award (Encouragement Prize).

D-8

牧野貴
Makino Takashi



《The Low Storm》 2009年
The Low Storm 2009
© Makino Takashi

1978年東京都生まれ。2001年に日本大学芸術学部映画学科撮影・録音コースを卒業後、渡英。ブラザーズ・クエイに映像、照明、音楽に關しての示唆を受ける。その後、カラーリストとして、多くの劇映画やCF、MV等の色彩を担当。2004年より自身の作品上映を開始。フィルムやビデオなど様々なフォーマットで撮影した映像を編集段階で重層化して構築し、無限に広がり続けるような極めて有機的で想像的な映像作品は、映画界、美術界共に国際的に高く評価されている。現在は、日本を拠点に世界各地で作品を発表。2011年には「ロッテルダム国際映画祭」短編部門でグランプリにあたる「タイガーアワード」を受賞するなど、海外の国際映画祭での受賞は多数にのぼる。映画作品はこれまで世界130都市以上で上映され、近年は映画、パフォーマンス、インスタレーション、紙媒体のコラージュなど、よりジャンル横断的に作品を制作、発表している。

Born 1978 in Tokyo. After graduating from Nihon University College of Art’s cinematography and sound recording course in 2001, Makino traveled to England, where he received guidance from the Brothers Quay in film, lighting, and music. He then established a career as a colorist, overseeing color for numerous feature films, commercials, and music videos. Beginning in 2004, he began screening his own work. His highly organic and imaginative moving image works, filmed in a variety of formats including film and video, are built in the editing stage by layering the footage to create structures that seem to expand without limit, and have earned international recognition in both the film and art worlds. In 2011, he received the Tiger Award (short film Grand Prix) at the International Film Festival Rotterdam, among numerous other honors at international film festivals. His films have screened in over 130 cities worldwide, and recently his practice has expanded to include film, performance, installation, and collage in paper media.

葉山嶺
Hayama Rei



《子午線の結び目》 2015年
The knot of meridian 2015
© Hayama Rei

1987年神奈川県生まれ。野生動物や環境問題と深く関わる特殊な環境で幼少期を過ごす。多摩美術大学造形表現学部映像演劇学科在学中より映像制作を始める。自然と人間の調和を求める彼女の作品は、人間中心的な世界の外にある自然や生物を中心に展開され、人間の見るできない「自然の現実の層」を人間の想像力の中に浮かび上がらせる。近年は、M+美術館(2025)、NTTインターコミュニケーション・センター[ICC](2024)、ボン芸術協会(2022-23)、ジンバブエ国立美術館(2022)、ジュド・ボーム現代美術館(2021)などでの展示の他、「恵比寿映像祭 2023」の「コミッション・プロジェクト」ファイナリストに選出された。

Born 1987 in Kanagawa. Hayama began her moving image practice while studying in the Department of Moving Images and Performing Arts at Tama Art University, Tokyo. She spent her childhood in a unique environment where she had frequent interactions with wildlife and environmental problems. Her films revolve around nature and all the living things that get obscured in an anthropocentric worldview. Her works have been exhibited and screened at major venues across the world, including M+, Hong Kong (2025), the NTT InterCommunication Center [ICC] (2024), the Bonner Kunstverein, Germany (2022-2023); the National Gallery of Zimbabwe, Harare (2022); and Jeu de Paume, Paris (2021). Among other accolades, she was selected as a finalist for the inaugural Commission Project for the 2023 edition of the Yebisu International Festival for Art and Alternative Visions, Tokyo.

[凡例]

- ・プログラムA～Dの上映作品データおよび上映形態はプログラム7頁に記載した。
- ・ただし、B-7(12頁)は作家名を「中塚裕子+林剛(撮影:持田明美)」と改めた(主たる撮影者は持田明美であり、中塚裕子と林剛も撮影に参加している)。
- ・作家紹介は、原則として、作家、遺族、関係者から提供された情報に基づいて編集した。
- ・ただし、B-4(10頁)の松本正司については、坂上しのぶの協力を得た。
- ・C-4(16頁)の福岡道雄については、「福岡道雄 つくらない彫刻家」(国立国際美術館、2017年)カタログ8頁を参照した。

[Explanatory notes]

- ・Data on the screened works and the screening formats for Programs A through D are provided on p. 7 of the program.
- ・For B-7 (p. 12), the artist credit has been revised to “Nakatsuka Hiroko + Hayashi Go (cinematography by Mochida Akemi)” (Mochida Akemi was the principal cinematographer, with Nakatsuka Hiroko and Hayashi Go also taking part in the filming).
- ・As a rule, artist biographies were compiled based on information provided by the artists, their surviving family members, and related parties.
- ・However, the biography of Matsumoto Shoji for B-4 (p. 10) was prepared with the assistance of Sakagami Shinobu.
- ・The biography of Fukuoka Michio for C-4 (p. 16) is sourced from p. 8 of the exhibition catalogue “Fukuoka Michio: A Sculptor Who No Longer Sculpts” (The National Museum of Art, Osaka, 2017).

シンポジウム「うつる像／見える像—映像表現の在処」

Symposium—To Be Being Seen: Explorations in the Field of the Moving Image

第1部:1960年代以降の日本における映像表現と美術の関係を探る

Part 1: Examining the relationship between moving image works and art in Japan since the 1960s

登壇者

モデレーター:梅津元氏(批評家／キュレーター)

パネラー:植松奎二氏(彫刻家)、坂上しのぶ氏(美術史家)、田坂博子氏(東京都写真美術館学芸員)

梅津元(以下、梅津) 第1部のモデレーターを務めます梅津です。今回の映像プログラムのキュレーションを担当し、MEMの石田克哉さんの企画協力を得て、A～Dプログラムのセレクションを行いました。

第1部の登壇者をご紹介します。

まず、彫刻家の植松奎二さんです。Cプログラムの最初の作品《映像の映像—見ること》は、作家の村岡三郎さん、河口龍夫さん、そして植松奎二さんの3名の共作で、そのお一人です。

続いて、美術史家の坂上しのぶさんです。坂上さんは、日本の戦後の前衛運動の歴史などを調査し、京都を中心に行われていた映像表現を含め映像史の研究をされています。坂上さんのホームページには、かなり充実した資料が掲載されています^{*1}。

最後に、東京都写真美術館学芸員の田坂博子さんです。「恵比寿映像祭」という重要な映像プログラムの企画運営にも関わっています。本シンポジウム第2部ではモデレーターも務めていただきます。

今回の映像プログラムの特徴として、1960-70年代に現代美術

の作家が一時期、フィルムやビデオを数多く手がけたという歴史がありますが、十分に調査されたり回顧されたりする機会が少ないという問題があります。少しでも掘り起こして皆さんで見る機会を作り、同時に、実験映画やビデオアートと言われる、映像全般の広い枠組みを捉えるため、この3名の方々に登壇いただきました。

それでは早速登壇者の発表に移ります。

最初に、今回の上映作品《映像の映像—見ること》の作者のお一人である植松奎二さんに発表いただきます。

植松奎二(以下、植松) 植松奎二です。簡単に自己紹介しますと、僕は、1969年から作家活動を始めて、初期の頃から映像だけでなく、インスタレーション、彫刻、映像、パフォーマンスなど多岐に渡って作品を作ってきました。映像の作品は、1970年代に13本作っていますが、それ以後は、映像をあまり作っていません。その理由も含め、まず、その当時に関西・京都を中心にして、美術家による映像表現が盛んに生まれた動きをご紹介します、その後、今回上映した村岡さんと河口さ

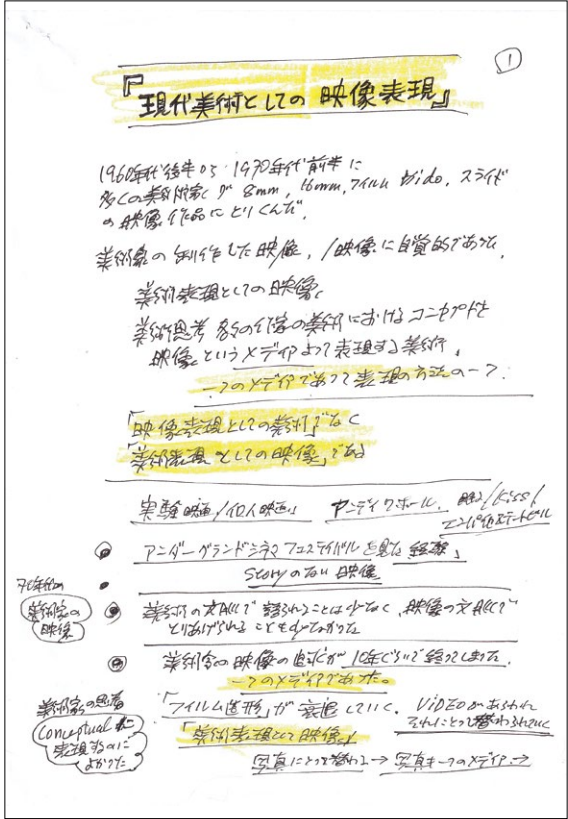


fig.1 正木基「現代美術としての映像表現」参照
スライド提供:植松奎二

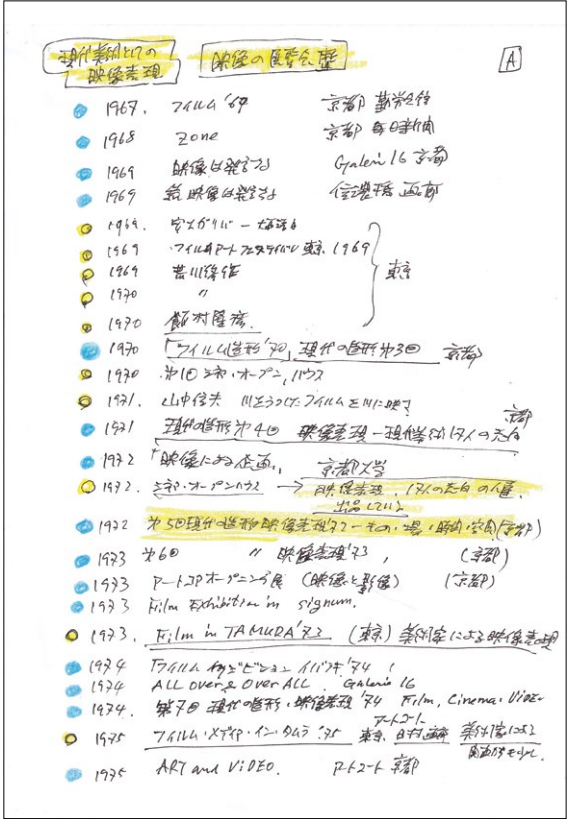


fig.2 正木基(編)「現代美術としての映像表現 略年譜」参照
青:京都・関西/黄:東京開催を示す、スライド提供:植松奎二

んと制作した《映像の映像》の話もしていきたいと思います。

1970年前後の京都の美術家による映像表現とその背景

1988年に目黒区美術館で「現代美術としての映像表現」^{※2}という上映会が行われました。その時のカタログに正木基^{※3}さんが「現代美術としての映像表現」という文章を書かれており、それをまとめてみました (fig. 1)。1960年代後半から1970年代中頃にかけて、美術家によるフィルムの制作がとて多くなってきました。それまで、絵画、彫刻、立体などいろいろな分野でアーティストが仕事をしていたんですけど、1967-68年あたりから、現代美術の作家が写真というメディアを使い始め、それと同じようにフィルムというメディアも使い始めて作品を作り出しました。

僕も1969年から作品を発表し始めた時、美術家として色々なことを知りたいわけですね。やはり最初は立体作品や彫刻を制作しているんですけど、映像・写真を自分の仕事の中に取り上げてみたいと思って制作を始めたんです。

映像表現・映像は、僕にとってはメディアの一つ。写真も一つのメディアでありました。それは「美術表現としての映像」であって、「映像表現としての美術」ではないということです。そのような考えで作品を作っていました。

僕は1970年以前から、例えば、アンディ・ウォーホルの《KISS》(1963)、《SLEEP》(1963)、《Empire》(1964)や、リチャード・セラの《Hand Catching Lead》(1968)を見ていました。また、1967-69年頃「フィルム・アート・フェスティバル」が開催されていて、大林宣彦《EMOTION＝伝説の午後-いつか見たドラキュラ》(1966)などいろいろな映像を観て、「ああ、これやったら僕もできるな」と思っ

たことは確かです。映像作品を作る前から、中古でELMOの8mmフィルムカメラを買って、ドッジボールのボールを投げる動きを逆回転させたフィルムや、托鉢のお坊さんが行列して歩いている様子を撮影し、それを逆回転させる映像を作ったりしていました。

僕が仕事を始めた1969年頃、京都で1968年「京都野外彫刻展」、1969年「第2回京都野外彫刻展 野外造形'69」という展覧会がありました。第3回目の1970年に、それが野外造形展 (彫刻、インсталेशनなどの野外展)ではなく「現代の造形・第3回 フィルム造形'70」という展覧会になりました。

このシンポジウムの依頼が来た時に、僕は、「主に関西・京都で、美術家が盛んに映像表現を作り始めた」とはあんまり感じてなかったんですけど、今回、正木さんがまとめた映像の上映会・展覧会歴を見直して、メモに書き留めていきました (fig. 2, fig. 3)。資料の青い印が、京都・関西です。黄色の印が東京での展覧会です。

上映会・展覧会歴は、1967年「フィルム'67」から始まり、1969年には、ギャラリー16 (京都)での展覧会「映像は発言する!」が開かれるなど、関西ではすごく早くから美術家が映像 (フィルム)を作り始めていました。関わってた作家には、今井祝雄さん、《映像の映像》と一緒に作った河口龍夫さん、松本正司さんなどがおり、関西の現代美術作家たちが先に映像の作品を作っていました。

その頃、東京では、まだ映像の表現に関わる作品を作った現代美術の作家はほとんどいませんでした。東京で現代美術のアーティストがフィルムを発表し始めるのは、1973年「Film in TAMURA'73」(田村画廊)が、最初ではないかと思ってます。

この一覧を見ると、いかに関西で映像に関わるプログラムがたくさ

ん開催されていたかというのがよく分かると思います。僕は、1969年に大学を卒業して仕事を始めたばかりで、今までそのことはよく知らなかったんですけど、今回調べてみてすごく勉強になりました。

ここで、自分がフィルムの作品を作り始めてから、どういう時代に、どういう作品を作ってたか、書き出してみました (fig. 4)。

1970年から、僕は映像作品を作っていて、1970年に《23.5》、1971年《構造の関係性》、1972年《Earth point project》を制作しました。その左側に書いてるのが、その年に開催されたプログラムの。京都で初めて開催されたフィルムのプログラム「現代の造形・第3回 フィルム造形'70」(1970)。その次に「第4回・現代の造形 映像表現'71」(1971)。そして、一連のプログラムのなかでも最も重要で大規模なものとなった「第5回 現代の造形〈映像表現'72〉—もの・場・時間・空間— Equivalent Cinema」(1972)。そして、「1973京都ビエンナーレ〈集団による美術〉」(1973)。と続いていくわけです。僕は、1973年ぐらいにたくさん映像を作っています。

やはりこういう展覧会の機会があり、「現代美術の作家も参加しませんか」と話が来たタイミングで、自分でも作品を作り始めるという経緯があります。現代美術作家が発表する機会が、京都には1970年代からあったということですね。

「フィルム造形'70」

次に「フィルム造形'70」の上映プログラムを見えます。僕も今回初めて気づいたんですけど、「監督・撮影・出演」という、「監督」がいる形になっているんですね。出展者のほとんどは美術家や造形作家で、映像作家は一人もいないと思うんです。この時は「フィルム造形」としてフィルムを一つのメディアとして使い始めたんだけど、まだみんなには「映画」という感覚があったんですね。「美術家による映像表現」という確立された考え方はなかったということがわかりました。

当時、僕は、女性の足の指と指が絡まるような映像を3分ぐらい撮りました。映像というのは、フィルムに並んだコマが流れていくことで映像になるんですけど、この時、僕はその前後の「時間帯」ということを考えました。フィルムを何コマか決めてカットし、入れ替えて映像を作ったんです。これはやっぱり美術家だから。

僕がどうやって作品を作ろうかと思った時に、河口龍夫さんの《陸と海》という映像が展覧されていたんですけど。

これは、もともと1970年の「第10回日本国際美術展 (東京ビエンナーレ)」に出した写真作品でした。神戸・須磨海岸の干潮と満潮の中間地帯に4枚の板をロープで設置し定点撮影した写真から26点が抽出・展示されていて、陸と海との境目が時間毎にずれていき、陸と海の認識、ものの認識、時間と空間の変化を写真で表現していました。「フィルム造形'70」では、それを映像で撮ってたんですね。そういう風に、自分のコンセプトを映像だと表現しやすかったと思うんですね。

僕も、映像を作り始めた時に、自分はインсталेशन、彫刻とかをやってましたけど、その中で「映像でしかでけへんものがある」と思うんですね。ここでそれをしようとした。その自分が表現していたものが何であるか。それが彫刻やったら彫刻。写真やったら写真。自分



左:梅津元、右:植松奎二

の考えにあるコンセプトに合うものを選んで、「映像ではこれしかない」という形で作ってました。

野村仁さんの作品《Pulse Blood Pressure》脈拍と血圧ですね。野村仁さんがいろいろなジャンプを続けた後、すぐ血圧計と脈拍計で測ってその数値が出る。またジャンプして、それを繰り返すような作品だったんですね。これも彼のコンセプトの中での仕事ですね。

僕が覚えている作品はほんまに少ないんですね。1970年です。覚えている作品の中で話していきたいと思うんですけど。「フィルム造形'70」では、27人の作家で上映時間が6時間でした。京都新聞社の大劇場で6時間、延々と皆が見てたわけですね。それがもう本当に我慢比べのような上映会でした。今から思うと。

「映像表現'71」

1971年の「第4回・現代の造形 映像表現'71—現代美術17人の志向」で、この時に初めて「映像表現」という言葉が使われました。「現代美術17人の志向」という形で、ちゃんとタイトルに現代美術の作家17人が映像表現に取り組んだことが書かれていました^{※4}。当時上映された作品は、今回のプログラムで上映した《男の美学》を作った福岡道雄さんの蛾が飛んでいる様子を撮した《MOTH》、河口龍夫さん《ある映画のプランの映画》、柏原えつとむさん《サタワル》、これは昨日のBプログラムで上映してたやつですね。

「映像表現'72」

僕も映像の作品を作り始めていた中で、すごく重要な展覧会だったと思ってるんですね。そのタイトルが「第5回現代の造形〈映像表現'72〉—もの・場・時間・空間—Equivalent Cinema」。京都市美術館の大陳列室のものすごく広いスペースで開催され、参加した作家は16人ぐらでした。

「フィルム造形'70」も「映像表現'71」も、事務局の美術作家からの呼びかけでみんな参加したわけですね。「映像表現'72」もその事務局から「映像と、もの・場・時間・空間、全てが等価であるようなフィルムの展覧会をしたい」と呼びかけがありました。「映画における時間・空間」と「観客における時間・空間」が等価である、「映像と人間」との関係としての等価の「場」を作るということですね。ここで時間の中に空間もあるし、空間の中にも時間がある。「映像と人間」との関係

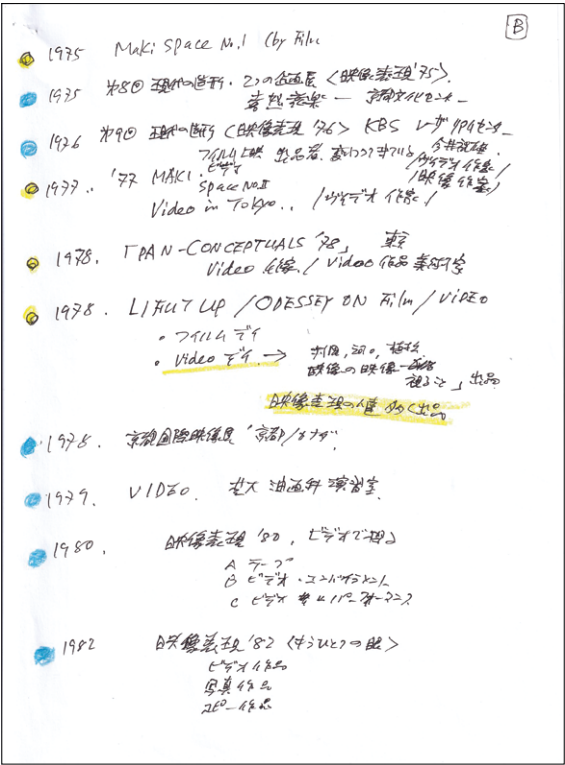


fig. 3 正木基 (編)「現代美術としての映像表現 略年譜」参照
青:京都・関西/黄:東京開催を示す、スライド提供:植松奎二

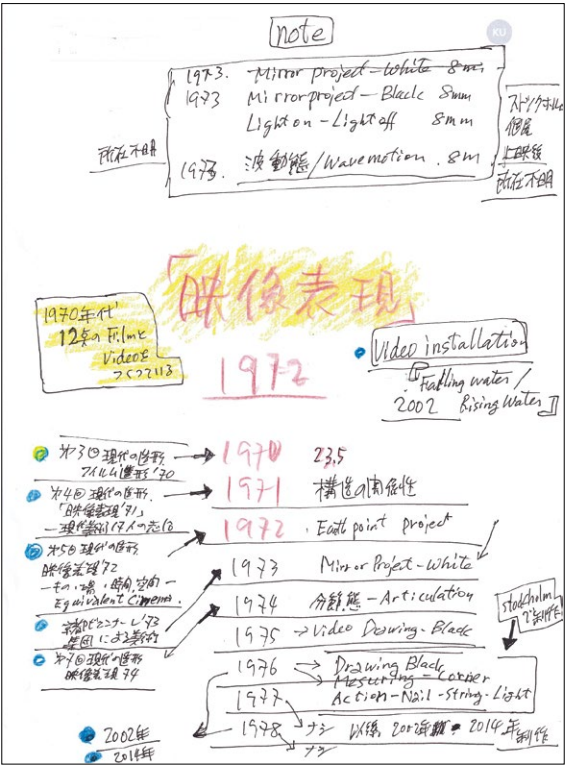


fig. 4 植松奎二の映像作品の制作年と当時開催された展覧会のノート
スライド提供:植松奎二

としての「場」を作る。そういうフィルム、映像を使った「Equivalent Cinema」というのを作ろうとしたんです。パンフレットもカード式になっていました。

展示会場では、エンドレスに再生できる既成の機械なんかを使ってないわけです。角棒を立てて、ぐるぐる回る滑車をつけて、エンドレスにフィルムをつないでずっと回していたんです。劇場のようなスクリーンが全然ないわけですね。

こういう展示になったのは、これまでの「フィルム造形'70」「映像表現'71」では、6時間もかかる映像をみんな座席に座って見てて、もう大変やっただしで、こういう風なことを思いついたんでしょうね。見る人は、好き勝手に、好きな時間に、好きな作品を見れる。延々とエンドレスで映っていて、そして、インスタレーション風ですね。常に1台、2台の映写機を使ったりとかそういう感じです。

一番奥の方に四角い箱があるのは、山中信夫さんのピンホールカメラの箱です。ピンホールカメラの箱なんだけど、映像も映って7分ぐらい経ったら、ピンホールからの映像が壁に映って動くという作品です。

今井祝雄さんの作品は、テレビ会社から破棄するフィルムをもらって、それをバラバラに切って床に散らばせて。その散らばっているのをスライドのマウントに入れて映しています。この後、1973年に《ジョインデット・フィルム》という、この床に落ちているフィルムを全部ジョイントしたフィルムを作ったりしてました。

柏原えつとむさんの《足を洗いましょう》とか、河口龍夫さん《ふたつの視点と風景》とか。庄司達さんの《無題》は、鏡を8枚使い、映像とインスタレーションとを組み合わせた作品などが展示されました。

米津茂英さん《無題》は、パネルの裏と表を同時に撮影した映像を、スクリーンの表と裏から同時に投影する作品です。人がパネルに向かって歩いていく姿を映していて、姿が消えるとそのスクリーンの裏側に歩いている姿が映されるという作品です。

僕の《Earth Point Project - Mirror》は、ズームアップした街の中の風景や夕陽とか海とかの風景が、ズームアウトすると、実は鏡の映像だとわかる作品です。展示では、壁に設置した50cm角の鏡にそれを投影し、ズームアウトすると、映像内の鏡と展示の鏡の大きさが一致するという、それをエンドレスに映していました。

この当時、デュッセルドルフのクストハレでの「Prospect 71」^{※5}展という国際的な展示会も開かれてるんですけど、日本でこういう展示会が開かれたのは初めてで、ほんとに古臭いアナログな感じで、インスタレーション風に映像を展示したのは初めてだったと思います。

その後の1973年「第6回・現代の造形〈映像表現'73〉写真・フィルム・ビデオ」では、この時も「映像表現'73」というタイトルなんですけど、出品作品は写真、ビデオ、ビデオインスタレーション、フィルムの人もいて自由に参加していたんですが、僕はもうこの時は写真を出しています。同じ年には「1973京都ビエンナーレ」があって、映像表現がずっと続いていくわけです。

1988年「現代美術としての映像表現」目黒区美術館

最後に、最初にお話しした1988年目黒区美術館での「現代美術としての映像表現」です(チラシには「現代美術の作家達が1970年前後を中心に制作した16mm、8mm、スライドの映像(フィルム)作品



左:坂上しのぶ、右:田坂博子

の多様な展開の眺望」と記載)。

僕はこの時ドイツにおりましたので、フィルムはストックホルム近代美術館から送られたんですけど、すでにエンドレスで再生できるビデオになっていて、日本では「こんなの見たことない」と僕の映像は上映されなかったと思うんです。ここで僕の違う映像は上映されたと思います。

僕は実際に見てないんですけど、この上映会には、関西の作家がいっぱい参加していますが、東京でも現代美術の作家による映像が、当時、たくさん作られてたことが分かるんですよ。でも、発表の場が、田村画廊とかごく限られたところではなくて、あまり関西まで伝わってなかったと、僕は今回、振り返りからそう思いました。

梅津 貴重なお話をありがとうございました。それでは次に坂上さんよりしくお願いいたします。

坂上しのぶ(以下、坂上) 先ほど植松さんがお話しされたように、京都で美術家による映像表現がなぜここまで発展したのか、私はすごく気になります。京都という地域性や基盤、何か土地が持つ特有の理由があって生まれたのではないかと、考えてたりしていました。そうしたものが生まれた背景についてお話しできればと思います。ただ、私はその時代を生きてはいないので、あくまでも残された資料をもとに、「こういうことだったのではないか」と考えていることをお話しします。

1950年代-60年代の京都での上映会の状況

今回は、1959年4月に京都で日本初公開された「戦艦ボチヨムキン」を起点にしています。非常に衝撃的な共産党のプロパガンダみたいな映像で、1905年のロシア帝国で、ボチヨムキン号の船員たちが帝政ロシアに対して反乱を起こす様子を描いた映画です。この映画ができたのは1925年ですが、上映禁止が続いて、実際に公式に上映されたのは1967年なんです。長く上映禁止が続いていた中で「本当にいい映画だから見ていきたい」という思いから、自主映画・自主映像が日本各地で開催されました。その一つが京都です。このパンフレットには、どれだけ大変な思いをしてこの映画を上映できたのかというプロセスが書いてあります。主催に、記録映画を見る会、映画サークル協議会、労働組合映画協議会、勤労者文化会議、京都労働金庫、労働会館食堂とか。やはりソ連の映画だけあって「労働」という文字がありますが、日ソ協会連、ソ連の共産党とかのサポートがあって、どうにか上映

ができるようになった経緯があるみたいです。戦後の日本は共産党のような映像を、それだけじゃないけれど、見たり上映するのが難しかったんだと思います。

これらに携わっていたのが、記録映画を見る会です。「京都府立医大記録映画の会」や「映画を見る会の例会」が京都府立医大ホールでやっていたり。お医者さんが中心になって、ドキュメンタリー、記録映画を開催していたんですよ。美術家ではない人たちが頑張って、「シ・ドキュメンタリー・フィルム(シ・ド・フ)」というグループを作って、お医者さんたちや、勤労者諸君が、一緒になって京都が盛り上がるんですよ。京都は北から南まで5キロぐらいの小さな街で、その中にいろんな学校とかがあるから、様々な交流をしながらみんなで親しく活動をしていくんですね。植松さんがおっしゃっていた大林宣彦監督の《いつか見たドラキュラ》は、シ・ド・フで上映しています。こういう映画をみんな見てたんですよ。「目を変革する=耳を変革する」とテーマを挙げて、イヴ・クラインとかの美術の映像を上映したり。例会企画作品に大島渚の名前もあるけど、アニメーションフェスティバルとか、短編映画祭とか、そういうのも少しずつ上映してきています。

東京からの動きも入ってます。これが「CINEMA LOVE IN 飯村隆彦個展」(1970年)という上映会ですが、藤川学園(ファッションの専門学校)や、京都の中心地にある毎日新聞ホールで会場で見ることができて、中西夏之やオノ・ヨーコなどの東京の情報も入ってくる。ちなみに「こういう作品を呼ぼう」と声を上げていたのは、陶芸家なんです。現代美術家ではない陶芸家が活動していることが面白い。他にも、「アニメーションフェスティバル」(京都会馆 第2ホール、1965年)、「フィルム・アートフェスティバル」(京都会馆 第2ホール、1968年)とかの上映会があります。「なつかしのサイレント映画」(京都市民劇場、1960年前後)では、やはり協賛に「勤労」とついた名前が出てきますね。日露戦争の記録なども上映しています。「オーバーハウゼン短編映画祭」(大阪屋証券ホール、1970年)は、京都でも上映されています。第1回目にヒルマー・ホフマン会長が来日してPRした記録も残っています。共産党の「戦艦ボチヨムキン」の話もありながら、西ドイツの人も積極的に映像を紹介するのは、国益をかけて自国の文化を伝えること、文化だけでなく思想も伝えていく使命もあるからこそ、こうしてみんな頑張って来日したのではないのかと思います。

記録映画を見る会では母親座談会の新聞を作ったりしていて、決して美術家だけじゃなくて、市井の人々が活発に活動していました。ここでは、京都府立医大の眼科医の足立興一さんという人が、実は中心になって上映会をやってたんですね。ただ、ちょっと共産党寄りの思想があり、レッドバージされて仕事を失ってしまうのです。弓削経一さんという寛大な先生に救われて、もう一度府立医大で働くんですが。記録映画というのは、医学的教育映画とか医学的のもあったりします。足立さんは「目の斜視は筋肉が少ないことが原因なので、目の筋肉を鍛えたらきちんと見えるようになる」という研究をされた偉大な人で、目の筋肉を鍛えるためのフィルムを患者に見せるということもされました。映画もそうだけど、実験映画やドキュメンタリーも上映してました。

「記録映画 西陣」では、西陣の労働問題を取り上げて、「お金が欲しい。西陣で働いても働いても病気になるって死んでいってしまう。」といった悲惨な生活状況の記録映像を上映していました。京都はちゃちゃい町で、堀川病院の人までが参加してるんですよ。

大阪では、大阪府芸術祭で「映画の歴史を見る会」が開催されていて、アメリカ文化センターが後援に入っている。

ここで思うのは、当時、ソ連からの共産党、西ドイツ、アメリカ文化センターとの関わりがあり、それぞれが国益をかけて日本人にいろんな映像を見せていく、という背景があったことが大きなことではないかと思うんです。

映像っていうのは、政治的にも利用されるし、一番染み渡って伝わっていくから、プロパガンダとしても使われていく状況は、今と変わらないと思いますよね。今でもフェイクニュースじゃないけど、情報操作される状況とすごく近い。どういうふうに操作されているのかかわからないけれども、こういう映像を見ることで、私たちは何が本当で何が嘘なのかを、この当時も考えざるを得ない状況があったんじゃないのかなと思います。

1960年代後半-70年代の美術家の映像表現

1960年代には、大阪万博'70に向けて映像がどんどん大きくなっていくんですよ。どんどんエクスパンドしていった広がっていく。1969年には、私が働いていたギャラリー16で「映像は発言する!」という展示会があって、万博だからって画廊の中にドームをつくって、全身白タイトの皆川魔鬼子さん(元イッセイミヤケ デザイナー)に映像を映して見せるとか、1967-69年あたりから美術家が映像をやりました。こういう美術家たちが画廊を舞台に、インターメディアをやっていく時代になった。

1950年代の労働者諸君主体の映画上映会の時代からこういう流れで続いていくんだけど、1960年代になったら、「現代美術はどこへ行く(新しい視野の開拓)」という問題になっていった。だから、同時に勃興した美術家の映像っていうものも、「どこへいってしまうんだろう」っていう美術界の状況の中で探究されたものだったんじゃないのかと思います。美術家だけがやってたかもしれないけど、すごく重要です。

梅津 坂上さん、ありがとうございました。京都での映像表現がなぜ盛んになったのか、その背景となる非常に貴重なお話を伺えたと思います。では続きまして、田坂さん、お願いいたします。

美術と映像 1960- / Between Art and Film 1960-

田坂博子(以下、田坂) 私は、東京都写真美術館で映像部門を担当しています。お話しするのは、美術館で「映像を展示すること」の写真美術館の歴史。1995年に総合開館して今年で30周年ですけども、どういうプロセスでできたかということを話したいと思います。

日常では、映像に触れることが当たり前になってきていますが、いまだに美術館で映像を展示する、美術館で映像をわざわざ見るということに対して、数居の高さを感じる、という観客も多いと思います。

私自身は、「映像のメディアの展示のこと」とか、植松さんや坂上さんがお話しされていた「美術家の映像とは?」ということ、実際に映像は社会的、政治的なことと直接つながっているのだから「映画と美術との違い」という部分に関心を持ってきました。そのため、タイトルを「Between Art and Film」として、「フィルム」としています。なぜなら、写真と映像を専門にしている美術館の中で「映像をどう捉えるか」となった時に、映画も含めて考えていく傾向があったからです。私自身は、2017年に「エクスパンデッド・シネマ再考」という、1960



東京都写真美術館 外観、写真提供:同美術館

年代～70年代の日本での表現を考えていく展覧会、そして、2023年に「風景論以後」という、1970年代前後にあった「風景論」という議論を手がかりにした、映像と写真の表現の変遷をたどる展覧会を担当しました。そこには、映画をどうふうに美術館の中で展示するかということも、問題としてあったと思います。実際に、映像メディアというのは美術館の外から生まれた表現でもあるので、1960年代～70年代の実践というのは、ジャンルを超える自由さと実験精神ということで、すごく可能性があったのではないかと思います。

東京でのエクスパンデッド・シネマでは、佐藤重臣(1932–1988)、金坂健二(1934–1999)、飯村隆彦(1937–2022)らが、活動していました。関西出身では、「エクスパンデッド・シネマ再考」での展覧会で紹介したシュウゾウ・アツチ・ガリバーさんです。《Cinematic Illumination》(1968／1969)は、当時、銀座の「キラー・ジョーズ」というディスコで一晩だけ行われたパフォーマンスで、これを美術館の中で再現する展示を行いました。

ビデオアートやビデオへの関心も生まれた中で、写真美術館は、1995年に写真と映像を対象とした専門的な美術館として総合開館しました。写真美術館の構想は1987年にあり、1990年に一次施設が開館しましたが、この周りを見ていると日本で「メディアアート」といわれるジャンルが、美術館の施設で確立していくプロセスとも連動していったように思っています。こういった背景の中には、バブル期の美術館建設ブームの中で、美術館に情報センターを併設していく潮流があったと思います。

1988年に開館した川崎市市民ミュージアムでは、ビデオ視聴ブース、情報検索システム、ハイビジョンモニターなど新しい技術を導入していく傾向があり、同時に「電子メディアを用いたアート表現をどのように紹介するか」というキヤノン株式会社による「キヤノン・アートラボ」での実践など、そういった流れの中で広がっていきました。これらは、美術館というよりはオルタナティブなスペースや画廊とか、そこでの実験が積み重なって公立館に広がっていったのではないかと思います。

「写真美術館」という館名に「写真」が付いているのは、長年の写真界の働きかけによるものです。映像部門というのはやや限られた物理的空間に設置され付随的な側面がありましたが、この映像部門に

対して「映像工美術館」という名称を提案したのが、メディアアートの先駆者で美術教育にも大きな影響を与えた山口勝弘さんでした。山口さんがホワイトキューブの展示ではなくて、常に動き続ける映像世界というものを想定して、英語名は「イマジナリウム」という造語を用いています。この名称は、アンドレ・マルローの「空想美術館」、フレデリック・キースラーの「終わりのない家」や、ジェフリー・ショーの「イマジナリー博物館」といった思考にも連なっていくと思いますが、いわゆる「映像工美術館」というスキームの中で3つの「空間のネットワーク」、「ワークショップの展開」、「サテライトネットワーク」という構想から映像部門が生まれていきました。山口さんはそういった体験的な空間を、1970年大阪万博の「三井グループ館」の中でも展開していました。そして、写真美術館はオープンしてから様々な実験を

重ねていきました。

恵比寿映像祭

私が担当している「恵比寿映像祭」について紹介します。2007年度まで、写真美術館では「文化庁メディア芸術祭」が行われていましたが、国立新美術館へ移転することになり、美術館の中で大きな空白ができてしまったんです。そんな中で、当時担当していた岡村恵子さん(現・東京都現代美術館学芸員)が知恵を絞って「恵比寿映像祭」につながる流れができました。

「映像による発信の場を自らの手で築けないか」ということで、まずプレイベントとして、2008年に「映像をめぐる7夜」というものが開催されました。「映像」という言葉自体は翻訳がとても難しく、「日本語の映像をどう捉えていこうか」という考えの中で、「映像というものを多義的に考えていく」ことが構想されていきました。

「恵比寿映像祭」は2009年から始まり、私自身は次の2010年から関わっています。英語名は「Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions」となり、「オルタナティヴ・ヴィジョンズ」という言葉から、映像を幅広くとらえ、紹介していくプログラムが進められ、コロナのパンデミックなど、いろいろ経て、今に至っています。

「オルタナティヴ」という言葉は、どちらかと言えば、既存の主流なものに対して使う言葉で、例えば公的な機関に対して、「オルタナティヴなスペースがある」とか、そういうときに使う言葉だと思うんです。私自身も「なぜ公的機関でオルタナティヴという言葉を使うのだろう」と、最初は疑問に思っていたんですけども、取り組んでいくうちに、映像とは何かを考えていく中での新たな視点を開くものとして、継続する意義のある言葉ではないかと思っています。

そして、2023年からはアーティストに委嘱制作をして作品制作を支援する試みもしております。

梅津 田坂さん、ありがとうございます。

3人の発表を受けて、日本の映像における全体の流れをモデレーター立場でお話します。

植松さんが紹介してくださった目黒区美術館での「美術史探索入門 美術館時代が掘り起こした作家達」の関連事業「現代美術としての映像表現」は、1988年に正木基さんという学芸員の方が企画されました。当時のカタログには、今回、上映した今井祝雄さんの《円》

や野村仁さんの特集などが掲載されていて、今回のプログラムの起点となっています。私がまだ学生の頃、この1988年のプログラムを見に行き相当数のフィルムを見た経験が、今回のキュレーションの話をいただいた時にすぐ蘇ってきました。植松さんの話と繋がってくるのかなと思います。

一時期、相当な数のフィルムが作られたにもかかわらずほとんどが一回ぐらいの上映で、観た人もあまり多くなく振り返られることも少なかった。それが、正木さんが1988年に企画した理由であって、未だに非常に貴重な試みといえます。その後、もう一つ重要なのが、1992年に〇美術館で天野一夫さんが企画された「ビデオ・新たな世界—そのメディアの可能性」です。これは上映ではなく展覧会として開催され、これも相当な数の展示がなされましたが、その後あまり振り返られていません。これらが今回の企画の出発点です。

私が埼玉県立近代美術館で企画した1994年の展覧会「〈うつすこと〉と〈見ること〉」のタイトルが、今回のスクリーニングプログラムの「〈うつすこと〉と〈見えること〉」へと発展してきています。この展覧会の中で、奥山順市さんのインスタレーション、野村仁さんの特集上映、山崎博さんの特集上映などを行いました。

なぜ美術家がたくさんのフィルムをある時期に作ったのか、その話を、植松さんより《映像の映像》の制作の経緯やエピソードなどを含めて、お話いただければと思います。

「映像の映像」の制作の経緯

植松 今日、見ていただいた《映像の映像—見ること》という3人で作った作品のことについてお話しします。

この映像はビデオ作品やフィルム作品として作った作品ではないんですよ。これは、NHK 神戸放送局の番組「兵庫の時間」というのが毎日夕方に放送されていて、その番組の2人のディレクターが、現代美術の作家が8mmやビデオで映像を作ったりしながらいろいろ表現方法を変えて映像を制作していることに興味を持ったわけです。一番最初に河口さんに声をかけ、河口さんから、僕と村岡さんに話があって、「3人の映像を別々に映すのは別にあまり面白くない。そうしたら一緒に作るうか」ということを3人で話し合ったんです。

実際にこの映像は、夕方、街中や茶の間のブラウン管テレビに全部映ったわけです。すごい反響があって、NHKのテレビ局に電話がかかってきて「なんでこんな映像を映すんや」「なんや全然わからへん」とか。僕たちはそんなに反響があるとは思っていなかったんです。この2人のディレクターがすごい興味を持ってやる気があった人たちなので、「見せたら完全につぶされる。放映ができない」ということで、このビデオができた後、上司にも誰にも全然見せずに放映したんですよ。彼らは結局、神戸支局から飛ばされてしまいました。そんだけやる気があった。若かった時ですね。

僕たちも別に反響を期待していたわけではなく、テレビ局の放映であるので、テレビ画面の映像の映像をテーマにしたんです。僕たちはお互いに1970年代に作っているフィルムは、「見ること」の意味を問い直すようなフィルムが多くて、それで3

人お互いに話し合って、こういう作品にしていこうと作ったわけです。最後にテレビを壊してしまうんですけど、《映像の映像—見ること》では、見ることの意味への問いや、その認識、行動、関係性とか、そういう言葉を使いながらみんなで考えたんです。

この映像を作る時に面白かったのは、テレビを砂浜に埋めるシーンがあって、あの時、須磨の海岸で海の中にテレビを放り込んだんです。当時、中古のテレビを3台ぐらい買って神戸の砂浜まで持って行って、発電機で電源をとってアンテナを立てて、その場所でテレビを映したんです。海の中へ放り込んだときに、すぐ画像がショートして映らなくなっていたのに、水の中に入っても音が出ていて、それだけはいすごい不思議やったんですよ。楽しかったええ時代ですね。

梅津 あれがテレビ放映されたのは驚きでしかないんですけど。今、その理由がわかりました。

坂上さんと田坂さんの方から植松さんに関してお聞きしたいことをいただけるでしょうか。

田坂 植松さんのご発表の中で「現代美術作家だけで映像を作る」ということは、ステートメントのように聞こえてくるところがあります。それは同時代の展覧会で頻繁に作品を出している人たちの中で「グループで一しょにやっぺいこう」みたいな盛り上がりがあったのでしょうか。

植松 いや、実際にみんなでやっぺいこうとか、そういう感じではなかったですよ。

「映像表現'72」の時は、松本正司さんとか事務局が何人かいてました。松本正司さんは、最初からフィルムを作っている京都で重要な位置を占める方で。1967年、68年その頃から映像の作品を作っている今井祝雄さんとか、そういう方々が「こういう趣旨で展覧会をやる。」とみんなに呼びかけるわけですね。それで、その趣旨を読んで「参加する」と意思表示した段階で実行委員会になります。お互いにいろいろプランを出してあって、プランが重なっていた時は「こういうふうにした方がいいんちゃうか」とか、話し合っって進められていました。1970年、71年までは、劇場でのスクリーン上映だったので各自好きなように作っていたんですよ。それが、「映像表現'72」では、会場に入っていっただけで真っ暗で、鑑賞者が自分の好きな時に好きなものを見られる展示になりました。



「第5回現代の造形(映像表現'72)—もの・場・時間・空間—Equivalent Cinema」京都市美術館 展示風景

野村さんは、「映像はすごい」「映像は一瞬にして分かる」ということを言っているんですね。タイトルを見たり、装置を見たり、いろいろ素材を見ていたら、映像は一瞬見るだけでも十分。延々と見るのも勝手に、それは観客の「自由」だと。彼が「映像表現'72」の時に《Route 161》という作品を発表しているんですけども、滋賀県から敦賀へ行くまでの国道を映像にずっと撮っているわけです（上映時間は160分間）。それを会場の入ってすぐのビデオで映しているんですが、観客がこの映像を見たら何かすぐ分かるわけです。すぐに国道のルート161を写していると。見る人は勝手にみる。彼は「その方が自分にとってはすごい」と言ってたんですね。そういうふうに、みんな各自一人一人のコンセプトで作品を作っていました。僕もそうなんですけれども、自分が彫刻でしか表現できないのは彫刻です。ビデオでしかないものはビデオですと。インсталレーションだけやったらできないことが映像ならできると。そういう中でみんなが作品を作っていたと思うんですね。

だけど、僕は、1970年代中頃からだんだん映像に興味がなくなっていつて。何でかという、フィルムに撮るのは自分が撮るんだけど、あとは現像所にまわしてできてきたのをそのまま映したりとか、何か自分との身体性をあんまり感じられないようになったんですね。それだけでなしに、自分で彫刻、立体作品をもっと作りたいと思ったから、もうそこでばたと止めてしまったんです。その後また2003年、2017年、2022年とかに、映像の作品を作るんですけども、その時に思っていた「自分のこれは映像でしかない」という作品の時だけで、毎年のように映像を作る形はもうなくなったんです。そういう意味では、美術家の中における映像表現も廃れていったと思うんだけども。

今日、新しい作家の作品を見ていて、やはりすごい面白いですね。映像もすごく綺麗、音も綺麗、すごく良くできている。昔は我慢比べみたいにして見ていたけど、Dプログラムを見ていて、そうではないちゃんとした映像ができているんだというのがよく分かりました。

梅津　はい、ありがとうございます。

植松さんの話をたくさん聞けて、非常に充実した第1部であつたかと思います。引き続き田坂さんと坂上さん、私も第2部の方に回りますので、どうぞよろしくお願いいたします。植松さん、本当に今日はありがとうございました。

第1部はこれで終わりいたします。

【凡例】
・本記録は、シンポジウムの音声を書き起こし、読みやすさを損なわない範囲で編集したものである。
・日本語話者の発言については、本人による原稿確認を経た。
・発言中に言及された1960–70年代の展覧会名の表記については、坂上しのぶの協力を得て、当時の刊行物（パンフレット・カタログ・新聞等）における表記を確認し、それらの表記を優先し、適宜修正を行った。

【註】
※1　https://shinobusakagami.com/
※2　「美術史探索學入門　美術館時代が掘り起こした作家達」展の関連事業「現代美術としての映像表現」目黒区美術館、1988年。
※3　正木基（1951–）、専門は戦後日本視覚芸術。美術評論家。
※4　本展の副題については資料により表記が異なる。当時のパンフレットには「第4回・現代の造形　映像表現'71」と主題のみ記載され、新聞記事には「映像表現'71―17人の志向―」や「映像表現'71―現代美術17人の志向―」が確認されている。また、正木基（編）「現代美術としての映像表現　略年譜」（前掲書、172頁）には「映像表現　現代美術17人の志向」と記載されている。
※5　「Projection」のテーマのもと、フィルム、ビデオ、スライド、写真などの映像作品が展示された。参照:https://artscape.jp/artword/7064/

登壇者
梅津元（批評家／キュレーター）
1966年神奈川県生まれ。1991年多摩美術大学大学院美術研究科修了。モダニズム以降の芸術の可能性を探るため、美術、写真、映像、音楽に関わる執筆や企画を中心に領域横断的な活動を展開。
主な企画:「DE/construct: Updating Modernism－阿木譲をめぐる3つのプログラム」NADiff modern & SuperDeluxe (2014年)、「トランス／リアル－非実体的美術の可能性」ギャラリーα M (2016–17年)、「樋口朋之　DUB/stance」The White (2024年)。埼玉県立近代美術館学芸員(1991–2021年)としての主な企画（共同企画を含む）:「（うつすこと）と（見ること）－意識拡大装置－」（1994年）、「ドナルド・ジャッド 1960–1991」（1999年）、「プラスチックの時代 | 美術とデザイン」（2000年）、「DECODE/出来事と記録－ポスト工業化社会の美術」（2019年）など。

植松奎二（彫刻家）
1947年兵庫県生まれ。1969年神戸大学教育学部美術科卒業。同年、ギャラリー16（京都）で初個展。1974年神戸市文化奨励賞受賞。翌年、当時の西ドイツに渡る。1976年ストックホルム近代美術館にて海外で初めての美術館個展が開催された。1988年「第43回ヴェネチア・ビエンナーレ」日本代表に選出。1990年「第12回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」大賞受賞。石、木、布、鉄、ガラスなどを用いたインсталレーションのほか、彫刻、写真、映像、パフォーマンスなどにより、重力・張力・引力といった見えない力の法則から、世界の構造・存在・関係をよりあらわにしてきた。自身の身体を用いた空間の存在把握や、人と物体との関係性などを知覚させる作品を数多く発表している。

坂上しのぶ（美術史家）
1971年東京都生まれ。1997年京都市立芸術大学大学院美術研究科修了。アメリカ人アーティストJames Lee Byarsの研究と第二次大戦前後の京都における前衛美術運動の歴史調査を専門とする。
京都の映像史:https://shinobusakagami.com/images_history-top/
主　著　書:“James Lee Byars: Days in Japan” (Floating World Editions, 2017)、「刹那の美」(青幻舎、2020)、「前衛陶芸の時代　林康夫という生き方」(私家版、2021)、“James Lee Byars: Days in Detroit” (Floating World Editions, 2024)、“James Lee Byars: The Most Beautiful Jewel In The World” (Fondation Cartier, 2025)
主要論文:“Gazing the Beauty of Nothingness”(“James Lee Byars” Pirelli HangarBicocca, 2024)、“Byars's time in Japan”(“James Lee Byars: 1/2 An Autobiography” MoMA, Walther König, 2025)

田坂博子（東京都写真美術館学芸員）
恵比寿映像祭キュレーター。東京都生まれ。美術館勤務を経て、(株)プロセスアートにて露の彫刻家・中谷芙二子の作品制作のマネジメントに携わる。同時に芸術と科学、1960–70年代のパフォーマンス、ビデオアートを再検証する企画制作に従事。第2回恵比寿映像祭プログラムコーディネーターを経て、現職。
主な企画に「映像をめぐる冒険 vol.5　記録は可能か。」(2012–13年)、「高谷史郎　明るい部屋」(2013–14年)、「アピチャッポン・ウィーラセタウン　亡霊たち」(2016–17年)、「エクスパンデッド・シネマ再考」展(2017年)、「エキソニモ　UN-DEAD-LINK」展(2020年)、恵比寿映像祭（第2–14回、2009–22年）など。

第2部:国際的視点で日本の映像表現の特質と可能性を探る Part 2: International perspectives on the appeal, distinctive characteristics, and potential of Japanese moving image works

登壇者

モデレーター:田坂博子氏（東京都写真美術館学芸員）

パネラー:牧野貴氏（映像作家）、坂上しのぶ氏（美術史家）、梅津元氏（批評家／キュレーター）

ユランダ・ブレア氏（M+　キュレーター）、スン・ソンロン（孫松榮）氏（台北芸術大学　教授、映像学博士）

田坂博子（以下、田坂）　皆様、ご来場いただきありがとうございます。私、東京都写真美術館学芸員の田坂がモデレーターとして第2部のシンポジウムを始めたいと思います。パネラーの皆さんをご紹介します。映像作家の牧野貴さんです。美術史家の坂上しのぶさんです。M+映像部門のキュレーターのユランダ・ブレアさんです。そして台北芸術大学教授のスン・ソンロン（孫松榮）さんです。今回の企画を担当されている梅津元さんになります。

この第2部では牧野さん、ブレアさん、スンさんの順番で、プレゼンテーションをしていただいて、今回の梅津さんの企画されたプログラムを含めて、国際的なゲストの方々に感想などを聞きながら、ディスカッションを進めたいと思います。

まずは牧野貴さんのプレゼンテーションからお願いいたします。

国際的な活動について

牧野貴（以下、牧野）　皆さんよろしくお願ひします。Dプログラムで作品を上演しました牧野貴です。主に映像を制作して映画館で上映することをメインの活動としていて、同時に紙のコラージュとかビデオインスタレーションとか、他の媒体の作品も作ったりしています。現在、活動のほとんどが海外で、日本では仕事をしているだけで発表をあまりしていない時期が15年ぐらい続いています。なんでそうなったのかということ、あと国際的に作品を発表することの難しさとかについてお話ししていきたいと思います。

自分は、今まで46本の映像作品を作ってきています。Dプログラムで上映した《The Low Storm》は、2009年に制作した作品です。自分は技術者の一面を持っていて、フィルムアーカイブとかフィルムの修復とか、デジタルイズとか、カラーリストとして働いて、いろんな映像作家を助けたりしている一面もあります。当時、まだ自分が会社員でその仕事をフルタイムでやりながら、2009年に5本作品を作りました。もう息をつくのも難しいぐらい忙しい時期に作っていました。今日久々に見て、何か色々実験しているなと思ったら懐かしく見ていました。活動のもう一つの面として、ビジュアルアートとしてコラージュを作って、ANOMALYというギャラリーで販売したりしています。

自分が映像制作をしたいと思ったきっかけについて話すと、日本の実験映画について、自分は実体験に基づいてあまりいい経験がなくて。まず、映画館ってすごく政治的な場所だと思っていて、皆さんが同じ方向に座って、一つのものを見る――プロバガンダをやるにはびつたりの場所なのが、僕はあんま好きじゃない。もし、自分が映像の芸術家になれるんだったら「映画館という空間を全く別の方法で使いたい」と最初にアイデアがあつたんです。結構最初から志だけが大きくて。

当時、1990年代から2000年代初頭に、実験映画の上映会にいったい行ったんですけど、ことごとく失望しました。プライベートフィルムとか個人映画とかが実験映画と混合されている状態で、そういう流れが僕は全然好きじゃなかったんですね。僕は、個人的な映画を個人的

に見せたいんじゃないくて、国境とか言語とか宗教とかそういうものを全部突き抜けたところで、世界中で作品を発表していきたいという思いが、まず最初にあつたんですね。

それで、大学生の時はわりとひねくれた生徒で、卒業制作でさえも、先生に内緒でずっと作品を作っていました。その作品を持ってロンドンにいた映像作家のブラザーズ・クエイ（Brothers Quay）に会いに行きました。その理由というのが、彼らがその当時すごくいい作品を作っていたんです。技術的にも、感性的にも、哲学的にも。それで彼らに後押しされたかったんです。本当に孤独だったので、誰かに背中を叩いてもらわないとアーティストとしてやっていく自信が持てなかったんです。そこで、すごくいろんなことを教わって帰ってきました。

自分の活動が世界的になったのは、ロッテルダム国際映画祭^{*1}が大きかったんです。それまで、東京のミニシアターのアップリンクとかで自主上映ばかりやっていましたが、2008年にロッテルダム映画祭にいきなり呼ばれて特集を組んでもらったんです。そこで出会ったのが、日本で感じていた実験映画の世界の狭さとか息苦しさとかがまったくない環境でした。同世代のすごくいい作品を作っているアーティストたちが、もうメラメラいっぱいいたんですね。そこで「自分一人じゃなかったんだ」って、もうすごい自分が目覚めちゃって。そこで、同世代のフィルムメーカーたちの友達が、100人、200人ぐらいできてどんどん繋がりが広がっていったんです。2011年に《Generator》という作品を作って、2012年にロッテルダムで大賞を取るまでは、フルタイムで会社で仕事をやりながら活動していましたが、忙しくなり過ぎたので技術の仕事をやめたんです。それで、2012年からフリーランスになったんです。

同時に、その当時、日本の実験映画の息苦しさやつまらなさを本当にすごく感じていて、自分が作品を日本で発表する上でも、もうちょっと新しい上映形態やセレクションで上映会をオーガナイズしようと思ったんです。

それで 2009 年 から「Plus [+] Screening Project in Japan」^{*2}というプロジェクトを始めて、国内外で何度も上映を企画しました。国内では、今まで日本では上映されてこなかったようなアーティストの作品を上映する。海外での上映では、日本の作家たちを紹介する活動を熱心に行ってたんです。これもやっぱり新しい状況や価値観を作れたかったっていうのがありました。これはすごい動員数があった成功したと思います。

2010年代半ばくらいから「恵比寿映像祭」が始まったり、あと、映像祭の「イメージフォーラム・フェスティバル」が急に国際的になって、国内の状況がわりと良くなってきて、自分がわざわざオーガナイズしなくてもいい作品が見られるようになって来たので、「Plus [+]」を次第に企画しなくなっていきました。また、東京で上映会を企画するところだった、原美術館、オルタナティヴスペースのスーパー・デラックス、アップリンクとかが、ことごとく閉館して、実際に、上映できなくなったということも大きかったんですけど。

自分がフリーランスになってから、「Plus [+]」の活動の他に、映画が100%デジタルに変化していくことに対してのアクションを作家としてやっていました。デジタル映画の良さというのは何回上映しても劣化しないし、DCPのシステムに入ればどこでも全く同じ条件で上映できることです。そういう風にどこでもいつでも映画が見られるようになると、手軽に楽しめるただのエンターテインメントにどんどんなっていくのが怖いと感じていました。また、同時期に、自分が当時働いていた映画現場もフィルムの現像をやめて、全部デジタルになっていく状況がありました。

そこで、自分がやったことというのは、自分の作品上映にライブで音楽をつける。映画表現に「一回性」と「ライブ性」を持ち込むことを意識してやるようにしました。それで世界中の30都市ぐらいて、パフォーマンスという形であったり、ミュージシャンとコラボレーションしたりしながら上映しました。これはエクスパンデッド・シネマとも言えるのかもしれないんですけど、自分としては、一回しか見られない映画を作ろうと思って、自分なりに考えてやっていきました。

あと、自分がもう一つ力を入れている活動にワークショップとか教育の仕事があります。自分にはお呼びがなく日本のどこの大学でも働いていないんですけど、世界中の映画館や大学とか大学院とか、あと100人の小学生に対してもワークショップをやったことがあります。

自分は若いころすごく苦労していました。変な先生ばかりで、本当によく殴られていたし、先生に対するコンプレックスもものすごく強くて。日本には、反面教師しかいなかったんですね。だから、自分がワークショップをやる時は、映画を作りたいと言っている若い人と話すのがすごい好きで、彼らと話しながらどんどん彼らのやりたいことを後押してアドバイスをあげるという活動を、これはもう本当に個人でやっているんですけど、世界各地で50回以上やってきました。結構楽しいんですね。

最近の活動について

これが重要なんですけど。コロナになって、当時関わっていたプロジェクトが全部中止になってしまいました。自分はどこにも属さず、なるべく個人で活動するようにしていたので、孤立がハンパなくなって、本当に破産したんですね。それでまた、技術者の仕事に今戻っているんです。本当に「定期収入」というのが一番の精神安定剤ということがよくわかりました。

この頃から世界状況がどんどん変化していった時期だったと思うんです。2015年ぐらいからです。

それは、自分がヨーロッパに行った時にパリでテロが起こりました。その時、自分はベルギーにいたんですけど、テロリストが近くに潜んでるということで、街が厳戒態勢になって、急いでバスでロンドンに逃げたりしました。世界情勢の中で起きている出来事が、ダイレクトに自分の活動にどんどんぶつかってくるというような状況が続いていて、それに伴って自分の作品もどんどん政治的になっています。「イメージは密輸するものである」とクエイ兄弟に何回も言われたこともあって、それは(政治的な部分は)、今隠しているんですけど。そのおかげで、いろいろな検閲があったんですけどすべて突破して活動しています。

コロナの時に自分が感じたことっていうのが、自分は映画祭に昔はよく出していたんですけど、映画祭がオンライン上映をどんどんやるようになった時期がありました。自分は、オンライン上映が好きじゃなくて、全部断っていたんです。その時、

同時に思ったのが、映画祭とかって作家の作品を「どうやって見せるか」ということは、最初から問題じゃなかったのかもしれないとか考えるようになりました。映画祭存続とかプログラマーたちの仕事を守るために、アーティストの作品をインターネットで垂れ流しにするってのは許せないところがあって。それで映画祭には、今、全然作品を送ってないんです。映画祭に送らないと発表の場はどんどん少なくなってしまうんですが。

アメリカの Cinema Project^{*3}という素晴らしい団体があって、その影響で僕は、「Plus [+]」上映会を始めたりしていたんですけど。普段別の仕事をしている人たちが上映企画をするときだけ集まって好きなアーティストを呼んでいる、本当に夢みtainなインディペンデントプロジェクトです。今現在、アメリカに入国するのも難しい時なんですけど、今年の4月に、彼らのインディペンデントスピリッツによって、僕の素晴らしい上映会が企画されました。

2023年の上海ビエンナーレでは、その期間中に「センサーシップが変わった」という通達が美術館に来て、自分以外の上映企画が全部検閲に引っかかってキャンセルになったんです。でも、自分の作品は生き残ったんです。実はすごく深いバックグラウンド(秘密のストーリー)があったんですが、アブストラクトの形態をしているからということで深読みをされず上映が実現しました。でも、本当に大変な思いをしました。

あと、香港も中国の返還が始まって、自分の友達ほとんどは香港からカナダ、イギリスとかにみんな逃げちゃったんです。だから、香港にはもう行くことはないかもと思っていたんですけど、今年2月に呼んでもらったんです。香港に踏みとどまって頑張っている人たちが、まだそこにいてすごく感動しました。難しい状況でも企画を続けることっていうのは、本当に尊敬に値する活動だと思っています。

それで、今ちょうど台湾からのゲストもいらっしゃるので、台湾の話をすると、今、臺北市立美術館っていうところで映画上映をしていますけど、今回は全然検閲なかったですね。以上です。

田坂 牧野さん、ありがとうございました。いろいろ質問をしたいんですけども。すぐにブレアさんのプレゼンテーションに移っていただければと思います。

M+ Asian Avant-Garde Film Circulation Library
ユランダ・ブレア(以下、ブレア) 皆さん、こんにちは。本日はお招きくださいますと本当にありがとうございます。私は、ユランダ・ブレアと



右:牧野貴

申します。私は2016年からM+で映像のキュレーターをしております。今日は、アジアの実験映画およびビデオアートの遺産を保存し、その魅力を広く発信することを目的とした「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」についてご紹介いたします。M+のコレクションの一部にもなっています。

ご存じない方のためにご説明しますと、M+^{*4}というのは公共の美術館で、香港の西九龍の文化地区に位置しており、ビクトリア・ハーバーがきれいに見えるところにあります。2021年の11月に、アジア初のグローバルな現代視覚文化のミュージアムとして開館しております。我々のミッションは、1949年から現在までの視覚芸術、デザイン、そして建築、また映像などの作品を収集・展示することです。M+は「museum plus」の略称で、スイスの建築家のヘルツォーク&ド・ムームロンが建築家として設計した延床面積65,000㎡の建物に収められています。

M+の映像のコレクションは、1952年から現在に至るまでの550以上の作品からなっています。私たちは、レン・ライ(Len Lye)、ナム・ジュン・パイク(Nam June Paik)、ジャン・ペイリー(張培力)のような映像のパイオニアたちの代表作から、ヒト・シュタイエル(Hito Steyerl)、フィリップ・パレーノ(Philippe Parreno)、そしてイアン・チェン(Ian Cheng)など、現代を代表する作家の重要な作品まで幅広く所蔵しています。多くの個人や団体からの寛大な支援のおかげで、当館のコレクションは21世紀の現代映像アートを強みとして充実しています。当館の映像コレクションは、ビデオアート、実験映画、エクスパンデッド・シネマ、ドキュメンタリー、アニメーション、デジタルアートなど、幅広い媒体とジャンルを網羅しています。私たちは、短編・長編映画、マルチチャンネル・インスタレーション、ビデオ彫刻、VR、ビデオゲームなど、さまざまな作品を収集しています。

日本からは、久保田成子、出光真子、田名網敬一、といった映像表現の先駆者による複数の作品を所蔵しており、1968年に饅頭とナム・ジュン・パイクが共同制作した印象的なビデオ彫刻も所蔵しています。また、現代を代表する作家の中では、笹本晃、田中功起、小泉明郎の作品が含まれています。

「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」は、M+の映像コレクションにおける歴史的なギャップを埋めることを目的とした、新しいコレクション開発プロジェクトです。このライブラリーは2023年に立ち上げられ、主要スポンサーの支援を受けています。ライブラリーは、1960年代から1990年代にかけてアジアで制作されたシングルチャンネルの短編映画やビデオアートに焦点を当てています。この時期はアジアにおける前衛的な映像表現が特に活発だったにもかかわらず、地域内の多くの国立映画アーカイブでは十分に記録されていません。ヨーロッパやアメリカには、20世紀中期から後期にかけてのビデオアートや実験映画の保存・流通を目的とした長年の組織がいくつも存在しますが、アジア全域に広がった前衛的映像表現の歴史を伝える同様の取り組みは、これまで存在していませんでした。「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」を通じて、M+は前衛的な映画や映像作品のデジタル化されたオープンエディションに対する永久使用权の取得を目指しています。M+コレクションにすでに所蔵されている限定版作品やセルロイドフィルムプリントとは異なり、これらのデジタル・オープンエディションは特に扱いやすくアクセスしやすいため、M+内外で広く展示することが可能です。

このプロジェクトを開始してから2年間で、主に香港の作品を中心に、

マカオ、フィリピン、インドネシア、シンガポールなどから約40点の新作を収集しました。今後数年間で、収集対象の地理的範囲をさらに拡大することを目指しており、現在はインド、韓国、タイ、中国、日本などでキュレーターによるリサーチを行っています。私たちは、アーティスト自身、各国のアーカイブ、一部の映画祭、そして多くの草の根のアーティスト主導のイニシアティブと直接連携しながら、これらの歴史を調査し、重要な歴史的な作品を収集しています。

2025年後半から、M+では「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」の国際巡回プログラムを始める予定です。博物館やアーカイブ、文化・教育機関と協力しながら、こうした作品を世界中の皆さんに見ていただきたいと思っています。作品は個別にではなく、キュレーションされた上映パッケージとして巡回します。そして大事な点ですが、M+は映画の配給者ではありませんので、アーティストの既存の市場に影響を与えるつもりは全くありません。

ライブラリーはまだ立ち上げ段階にありますが、すでに巡回プログラムの企画を少しずつ進めており、20世紀のアジアにおけるさまざまな社会的・政治的状況に対する芸術的な応答を探る内容になっています。焦点を当てているテーマには、脱植民地化や国家建設、アジアのグローバリゼーション、フェミニズムやジェンダー、身体に関する問題などがあります。将来的には、アジアのパフォーマンス映像や、カメラを使わずにアーティストがセルロイドに直接描いたり引っかいたりするダイレクト・フィルムに焦点を当てたキュレーションの可能性も見えてきます。

「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」のために私たちが行っている作業の多くは、現地でのリサーチが中心です。M+のスタッフやキュレーターが、アーティストやフィルムメーカーなどと直接やり取りしながら、オーラル・ヒストリーを記録したり、ガレージやスタジオ、寝室などに眠っている、失われたり、忘れられたりしていた作品を探し出したりしています。そして、そうして見つけた作品をデジタル化や修復する前にまず収集していきます。時間のかかる作業ですが、その分とてもやりがいがあります。中には50年以上も誰の目にも触れていなかった作品もあります。

「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」は、M+のメディアテークで常に無料かつオンデマンドで鑑賞することができます。メディアテークはユニークな施設で、来館者、特に学生の皆さんに、M+が所蔵する250本以上のシングルチャンネル・ビデオや、アーティストのインタビュー、館内で制作された舞台裏映像などを、オンデマンドで自由に視聴できる機会を提供しています。ここでも強調したいのは、これらの前衛的な作品をできるだけ多くの人にアクセスしやすくすることを重視していることです。

これらの作品は、M+のギャラリー展示だけでなく、3つのシネマハウスや、幅110m・高さ65mの屋外メディアファサードなど、さまざまな専用の映像スペースでも上映されます。この屋外メディアファサードでは、毎晩、アーティストの映像作品が香港の観客に向けて発表されます。

最後に、新たに収蔵されたこれらのすべての作品は、毎年開催する「アジアン・アヴァンギャルド・フィルム・フェスティバル」で初めて上映されました。先週末に行われた同フェスティバルの第2回目は、3日間にわたり「Time Will Tell(時が語る)」をテーマに開催され、アジア18地域から歴史的・現代的な作品98点が紹介され、時間をテーマや主題として探求するアーティストたちの作品が紹介されました。

歴史的な作品と現代作品を組み合わせるという戦略は、異なるジャンルや世代のアーティストたちの間で新たな議論を生み出しました。同時に、環境危機、国境問題、労働経済、フェミニズム、都市化、文化的儀礼といった、長年アーティストやフィルムメーカーが関心を持ち続けてきたテーマが、現在もなお重要であることを明らかにしました。

第3回の「アジア・アヴァンギャルド・フィルム・フェスティバル」が香港で2026年の5月の最後の週末に開かれることになっております。ぜひ皆様、ご参加をご検討ください。ありがとうございます。

田坂 プレアさん、ありがとうございました。本当に充実した「アジア・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」のお話でした。続きまして、スン・ソンロンさんに研究対象である1980年代の台湾のビデオアートのお話について、プレゼンテーションをお願いしたいと思います。

Taiwanese Video Art in the 1980-90s: History, Aesthetics, Technology

スン・ソンロン(孫松榮)(以下、スン) 皆さんこんにちは。まずはじめに私を今回お招きくださいましたART OSAKAの映像プログラムディレクター石田克哉さんに深く御礼申し上げたいと思います。1980年代及び1990年代に台湾のビデオアートがどのように発展したかについて、いくつかの考察を皆様に共有できることを嬉しく思っております。

本日は、主に「MAMリサーチ010:1980~1990年代、台湾ビデオ・アートの黎明期」と題されたアーカイブ展示と上映についてお話をしたいと思います。この展示なんですけど、昨年東京で開催された「MAMプロジェクト」^{*5}の一環として、森美術館で行われました。この展示は、実は私が2015年に台湾の関渡美術館でキュレーションを行い17人のアーティストと50点以上の作品を紹介した「REWIND_ Video Art in Taiwan 1983-1999」という展覧会が元になっております。その数年後、森美術館の研究者であります近藤健一さんがこの展覧会のカタログを読み、それをきっかけに森美術館で新たなバージョンでキュレーションするよう、私に依頼をしてくださいました。

2015年と2024年の展示の最大の違いですが、展示できる作品数が少なくなったというだけではなく、新たな視点が加わったことです。東洋版では、台湾と日本の両方の文脈から10人のアーティストによる10作品を紹介いたしました。

本日のこの短いプレゼンテーションの中では、特に1980-90年代の台湾のビデオアートの背景にある基本的な歴史、美学、技術を理解していただくために、いくつかの重要な点をお話できればと思っています。

最初に、台湾のビデオアートは、比較的遅く始まりました。最初のビデオアート作品は1983年に登場し、興味深いことに、それは台湾ではなく日本で作成されました。

アーティストのグオ・イーフェン(郭挹芬)氏が筑波大学の入学試験の準備をしている間に《The Last Party》(1983)、《The Quiet Sound》(1983)、《In the Corner》(1983)という3作品を制作しました。これらの作品は、アーティストと自然との静



1986年2月郭挹芬卒業謝師宴、後排左起：篠田守男、山口勝弘、三田村峻右、河口龍夫教授們。

Kuo I-Fen's Teacher Appreciation Banquet (February 1986), Katsuhiko Yamaguchi (top row, second from left)

スライド提供:スン・ソンロン

かで瞑想的な関係を表現しております。また彼女は、日本のアーティストである山口勝弘氏の授業にも参加していました。その日本におけるグオ氏のビデオアートですが、1年前に同じく筑波大学で学んでいた彼女の夫、ルー・ミンダー(盧明德)氏の作品とも非常に似通っております。

二人は1980年代半ばに台湾に帰国した後もビデオ作品の制作を続け、大学で教鞭をとり、台湾にビデオアートを紹介しました。また、「High technology art」といったテーマのもと、山口氏のような日本人アーティストの作品を含む多くの展覧会を企画しました。

もう一人。同じように日本と台湾を行き来したアーティストがリー・グァンウェイ(李光偉)氏です。彼は福岡の九州芸術工科大学で学び、その後、同大学で研究員となりました。昨年の森美術館での展示では、彼の1993年のビデオインスタレーション《Symbiosis》の記録映像を紹介いたしました。この作品では、クリニックで録音した妊婦の心音をスピーカーとスクリーンで再生しています。この作品は、人間の知覚と現実と仮想の境界との関係を探っています。

二つ目に、日本からの影響とは別に、台湾国内でビデオアートを発展させていたアーティストもいます。

重要な人物の一人がチェン・ジエレン(陳界仁)氏です。彼は最初のビデオアート作品《Flash》(1983-84)を制作しました。この作品は、1982年に発生した台湾初の武装銀行強盗事件に着想を得ています。当時、事件は、国営テレビで繰り返し大々的に放送されました。ビデオの中で彼はヘッドギアを被り、撃たれては倒れ、再び立ち上がるという演技を繰り返します。ぼやけた映像、拳銃、ちらつくスクリーンを使いながら、台湾の人々がまだ戒厳令下にあり、不自由さを感じ、政府の監視下に置かれていた状況を表現しようとしたのです。

三つ目に、日本の映像表現上の影響と台湾国内での展開とは別に、1980年代後半から1990年代初頭にかけてドイツでビデオアートを学んだアーティストたちです。

ワン・ジュンジェ(王俊傑)氏は《Special Tiger's Testicle Soup》(1992)を制作しました。これは中国の時代劇や料理番組のスタイルを用いており、消費文化や階級構造を風刺的に批判したビデオ作品です。

ユェン・グァンミン(袁廣鳴)氏は、《Fish on Dish》(1992)を発

表しました。天井から吊るされたプロジェクターが、床に置かれた白い陶器の皿の中で泳ぐ金魚の映像を投影しています。丸い皿や金魚といった象徴を用いることで、この作品は現実と閉塞感について考察しています。

リン・ジュンジー(林俊吉)氏は、《I Wanna Talk to You》(1996)を制作しました。これはパフォーマンスビデオで、鳥のような仮面をかぶった彼が壁にぶつかり続けています。一方で、壁の向こう側からは録音された音声流れ、「ねえ。何か話そうよ。君と親しくなりたいんだ」と語りかけています。

まとめますと、台湾のビデオアートは日本や韓国よりも遅れて始まりましたが、その一因としては、当時ビデオカメラが非常に高価だったことが挙げられます。それにもかかわらず、アーティストたちはすぐに様々な形式で実験を始めました。例えば、シングルチャンネル・ビデオ、ビデオ彫刻、インスタレーション、パフォーマンスの記録、リアルタイム・フィードバックといったような形式を用いて様々なアート作品を制作していききました。こうして将来の発展の基盤が築かれていったのです。チェン・ジエレン氏のようなアーティストは、1980年の戒厳令解除前の台湾の政治環境を批判していました。グオ・イーフェン氏のようなアーティストは自然と身体との密接な関係を表現しました。また、ワン・ジュンジェ氏といったようなアーティストは、映像の中で「仮想と現実」というテーマを探求しました。補足になりますが、ユェン・グァンミン氏の最近の作品ですと、2024年のヴェネチア・ビエンナーレにおける《Everyday War》というものがあります。展覧会で発表されたものですが、可動式のカメラトラックを用いて非常にダイナミックで仮想的な戦争のシーンを作り出しています。

1980年代と1990年代のこれらの作品はすべてアナログ技術で作られており、歴史的かつ芸術的資料として非常に意義深いものです。時間の関係で本日はごく一部の作品しか紹介できませんでしたが、1980-90年代の台湾のビデオアートは、特にポストデジタルおよびAI技術に形作られた現代において貴重な遺産であることを認識することが重要であるというふうに思っております。ご清聴いただき、ありがとうございました。

田坂 どうもありがとうございました。

日本のビデオアートとの関連でいうと、森美術館でスンさんが企画された展示を拝見した時に、チェン・ジエレンさん、ユェン・グァンミンさんを含め、台湾では同時代の日本よりも、政治的なテーマを表現している作品が多い点が興味深いと思いました。牧野さんの先ほどの発表では「秘密を密輸するものだ」という言葉をクエイ兄弟からもらって、それを今現実に取り組んでいるというお話があって非常に感銘を受けました。どうもありがとうございます。

まず、プレアさん、スンさんから日本のパネリストに向けて、今回の上映プログラムや一部のトークを踏まえて、ご質問いただければと思います。まず、プレアさんからお願いします。

プレア 質問ではありませんが、牧野貴さんとはもう10年以上のお付き合いになります。これまで貴さんが行ってきた様々なプラクティスについて深く掘り下げてお話を伺えたことは、私にとって素晴らしい機会でした。また、その活動の起源や歩んでこられた中での様々なチャレンジについても知るこ

ができ、大変有意義でした。私はこのプラクティスに対して深い敬意を抱いておりますし、長年にわたり楽しい交流が続けられていること、そして今日このようなお話を伺えたことに心から感謝しています。

田坂 スンさんもお願います。

スン 現在の映像作品に関するキュレーションの考え方においてですが、実験映画とビデオアートをどのように区別しているのか、あるいは、そもそも違いはないのでしょうか？

梅津 スンさんの質問に答える形で、今回のキュレーションに対して考えた一番原理的な問題のところを話します。

今回一番古い作品が1962年の飯村隆彦さんの《くず》という作品で、その頃、映像に関する議論として、例えば、羽仁進という人は「なぜ僕たちは今さらのように、「映像」などというわかりきった映画の基本的要素を、いま重要視しているのだろうか。」^{*6}と問いかけています。けれども、結局、いつの時代もみんな映像のことを考えている。そこには、ジャンルの違いとか立場の違いとかはないのであろうと、長いスパンで見えてみると、考えることができます。

また、「「映像」を固定した概念として捉え、その現実的な基礎を見逃している」という指摘も重要で、つまり映像という現実を前提に、ドキュメンタリーであれ、作品であれ、何かを見ることで始まるわけです。抽象的な概念として映像を考えてしまうと、生産的な議論ができないであろうということで、「見る機会を作りたい」というのが私の基本ですね。

また、同じ出典に「カメラとマイクから新しい能力と方法をひきださなければならない」という発言もあります。1960年の話ですが、やはり機材やテクノロジーが新しくなったとしても、それを受動的に使うのではなくて、新しい使い方とか方法を見出しています。例えば、現代美術、ビデオアートや実験映画とか、そういうカテゴライズの問題ではなくて、その作品がどういう原理によって成り立っているかを重視したということです。

あと参照したいのが、『映像の発見』^{*7}という松本俊夫さんの著書と、私が学生の頃、映像を勉強している時期に読んだ本で「映像学・序説 写真・映画・テレビ・眼に見えるもの」^{*8}という1981年の本。タイト



左:ユランダ・プレア、右:スン・ソンロン

ルが面白いですね。写真、映画、テレビまでわかりますけど、これを並列して「眼に見えるもの」で「映像はまず〈見る〉ものである。」、当たり前ですけど、これが私の考える基本です。「私たちはこれを映像経験と呼ぶ。」、今回のキュレーションの時にすごく考えたのは、このように〈時間と空間〉を共有して映像を〈見る〉経験をする〈場所〉を作るといことですね。「風景は変転きまわりない豊かなディスクールとなる。」、「世界が語り始めるのである。」。

そして、「映像とは何か」を発見していくこと、それが重要なのではないかと思います。

先ほどのスンさんの質問に答える形になりますが、私自身は美術館の学芸員として長く働いていたので、田坂さんも最初におっしゃっていましたが、「映像を展示室で展示する」ということに対しての問題や考え方をよく理解できます。今回は初めて上映プログラムのキュレーションを担当したので、今まで考えてきたことと逆の立場を考えました。

「ビデオを待ちながら一映像、1960年代から今日へ」(東京国立近代美術館、2009年)を企画したキュレーターの三輪健仁さんが書いている文章で、「絵画や彫刻を中心とするフォーマリズムやモダニズムの問題系の中に、「映像」を位置づけるための視座を与えてくれる」^{※9}という歴史的な経緯と、それから様々な美術家が映像表現に関わるということの問題として、「新たな表現手段としての映像＝媒体が持つ可能性を見極めようとする形式性や還元性と、さまざまな芸術領域を横断していく拡張性」が示され、三輪さんはここで別に価値的な意味ではないですけども、映像というのは「不純」で渾然一体とした、いろんな可能性がある媒体であると指摘しています。これはモダニズム的な媒体が純化・還元されていく、という考え方と全く反対の考え方を映像に見出すことができると言っている訳で、重要かと思います。

それと、恵比寿映像祭のような非常に重要な試みもありますが、今回のプログラムのように「映像を上映して見る機会」と、「展示室、ギャラリー、美術館で見る機会」があり、ある時期から国際展などに映像を出展する作家が多いわけですね。

そういう状況をどう捉えるかというときに、展覧会「映画をめぐる美術ーマルセル・ブロータースから始める」(京都国立近代美術館、2013年)のカタログに掲載されている「無メディウムー映像アート」(リビット水田堯)は重要で、私が知る限りでは、この問題に対して最も原理的に考えているテキストであろうと思っています。

「ファインアートでも大衆的なエンターテインメントでもなく、洗練さ

れた芸術でも商業的な映画でもなく、けれどもその双方を喚起している映像[moving image＝運動するイメージ]をこととするような、映画を擬態する形式のことである。」という指摘があり、美術館やギャラリーで出会う映像とは一体何であるかが問われています。それは「芸術と映画の収斂というよりは、その中間に場を占めるメディウムであり、両端のどちらにも運命づけられていない。」と記述され、「無メディウム」という独特の概念が提出されています。こういう問題を考えながら今回のキュレーションをしています。

シンポジウム第1部では、日本の現代美術の中での話をしました。国際的に通用する話かわからないですが、日本の現代美術で絵画や彫刻を制作することが非常に困難な時代があり、そこで多くの美術家が写真や映像に取り組んだ。第1部で植松さんが話してくださった映像への取り組みはその時期のことです。その後、彫刻や絵画に戻っていくアーティストもいれば、写真や映像という媒体を原理的に探求して成果をあげた作家もいました。それについて「時代的に読み直す」あるいは「原理を読み直す」ことに着目し、「現代美術」と「実験映画、ビデオアート」の両方を視野に入れ、1960年代から現在までを見渡してみようと考えたのです。

牧野 スンさんの質問に答えたいことがあります。

ビデオアートと、今はアーティストの「moving image」というのが美術館とかでよく展示されていて。それと、実験映画と何が違うのかという質問を僕もよくされるんですが、それに対しての答えを自分がかなり明確に持っています。

それは、自分が作品を作るとき、やっぱり映画館という空間を意識して作るんですね。暗闇とか明るさとか、そのフォーマットだから、自分は自分の作品がデジタルになっても映画って呼んでいます。でも、アーティストが作る「moving image」、例えば、美術館で投影するような映像は、意味を伝えることを重視している作品が多いと思って。だから、映画館という空間を意識していない場合は、それは映画ではないし、実験映画ではない。というふうに自分なりに考えていたりします。

要は状況を意識するか、暗闇を意識しているのか、それだけの違いのような気がします。

田坂 この「実験」という言葉の使い方がすごく難しいと思いますが、美術家が1970年代に映像を作りだした状況とはまた違うお話が結構ありました。坂上さんも研究者のお立場でその点について何かご意見ありましたらお願いします。

坂上 その「実験」という言葉と、1970年代の美術家との関係性はわからないのですが。

台湾で1982年にビデオが始まったのは、機材ができたからとおっしゃっています。

日本の美術家が映像を作り出す1970年代に、シングルエイト(8mmフィルム)が登場して、すごく手軽に映像を撮れるようになったんです。当時は、政治的にすごく不安定な状況で、学生運動の敗北や、ベトナム戦争があった時代です。その状況の中で、美術家たちは、もう一度自分の考え方を見つめ直したいという思いがあったと思います。シングルエイトでの作品にはなっていますが、「作品を作ろう」という意識じゃないところで作ってたのが多いんじゃないのかなと思います。ただ、そういう中で、野村仁さんが16mmで作品作りをして



るのは、確実にそれをきちんとした見せるためのものを作ろうという意識があって、「実験」とは違う「意識」がそこにあるかなと思いました。

田坂 そうですね。「実験」という言葉の使い方が、慎重になってきているのかなとも思っています。

ブレアさんのお話の中では、「アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」のご紹介があり、そこでは「アヴァンギャルド(前衛)」というタイトルがついていて、「エクスペリメンタル(実験的)」という言葉は使っていませんでしたが、その意味についてもご意見を願います。

スンさんにもその「エクスペリメンタル」という言葉が台湾ではどのように使われてるのかということも、この流れでお話いただけますか。

ブレア 名前については、ずいぶん議論してきました。最終的にはちょっと言葉の問題というか、言葉の選び方の問題だったように思います。私たちの「アジア・アヴァンギャルド・フィルム・サーキュレーション・ライブラリー」では、実験映画とビデオアートを扱っています。同じように「experimental(実験的)」、「alternative(オルタナティブ)」、「independent(インディペンデント)」といった呼び方もあり得たと思います。こうした表現を説明する方法はいくらでもありますし、完璧なひとつの用語があるとは思いません。「moving image」自体が、非常に幅の広い、大きな傘のような用語です。

もう一つだけ付け加えさせていただくと、牧野さんが2月に参加されたイベントは「Avant-garde Now」という名前で、私たちが定期的に行っているシリーズです。このシリーズでは、「アヴァンギャルド」と

いう言葉が現在の文脈で何を意味するのかを探る試みになっています。参加するのはすべて現代美術作家です。

スン はい。私なりにお答えすると、台湾では「エクスペリメンタル(実験的)」という言葉の使われ方は、今では主に実験映画作家たち、つまり若い世代に限られているようです。彼らは実験映画やライブパフォーマンスを通じて探求を行い、映画そのものの素材性(たとえば16mmフィルム)を重視することが多いです。また、映像インスタレーションと組み合わせることもあります。さらにもう一つ特徴的なのは、物語性を避けて表現する傾向が強いことです。従来のストーリーテリングから離れ、抽象性を重視した作品を作ろうとするのです。

田坂 ありがとうございます。先ほど牧野さんのお話の中では、作家活動のお話だけではなく、実際にアーティストがどうやって生計を立てていくかという、「実験的」なものをどうやって継続させていくかというお話をされていてずっと心に残っています。

その上でM+のように、デジタル化を行い、教育的なプログラムも含めてサポートしていく仕組みは、大きな予算がないとできないことですが、それぞれ異なる立場で、総合的に協力し合わない、実験的なものを継続させていくことは難しいというふうにも思いました。感想になりますが、一気にはできなくても、すごく大切なことだと思いました。

牧野 細かいことなんですけど、「実験」という言葉がどう使われてるかという話があった時に、自分がずっと若い時から感じていたことっていうのが、この「実験映画」という名前が嫌だったんです。「これは実験映画です」と決めつけられている感じが、ずっと馴染めなくて。



でも、通訳の方も「実験的な映画」ってちゃんと訳していて、本当はそれがいしい言い方ですね。

そうすると「実験的な映画」っていうと、長編とかも、例えば、アピチャットポン(Apichatpong)とかペドロ・コスタ(Pedro Costa)とかいう人達も、ほとんど実験的な映画になりますよね。だからそういう、言葉の使い方をすることによって、捉え方がどんどん広がっていけるんじゃないかなと思っています。だから今日から「実験映画」という言葉禁止にしてください。「実験的」にしてください。

田坂 そうですね。今回はすごく慎重に使われている気がします。先ほどご紹介いただいた台湾の若いジェネレーションも実験的な映像作家たちになるということですよ。梅津さんから最後に、一言お願いします。

梅津 そうですね。今、牧野さんがおっしゃっていただいた通りで、ジャンルやカテゴライズにはあまり意味がない。歴史的にそういう呼び名があるので、そう言われるだけです。そもそも美術の側から見ると、現代美術家が作った作品がビデオアートとか実験映画の歴史に入ってきたりもしているんですよ。

もともとそこに線引きはできないので、今、牧野さんが言ってくださったように、「実験的な映画・映像」、その「実験的な」には、技術のこともあるけども、精神的な意味とか、動機とかが、美術であろうと映像であろうとすごく大事なことだと思うので、そういうところを見ていきたいと考えています。

最後に、まずプログラム上映に関して、アーティストの皆さん、関係者の方のご協力がなければ今回のプログラムはできませんでした。このプログラムの実現に協力いただいた方々にこの場を借りて御礼を申し上げます。それから、第1部にご登壇いただきました植松さんも含めて、このシンポジウムに参加いただいた方々にもお礼を申し上げます。このような貴重な機会を作っていただいたART OSAKAの関係者の方たちにもお礼を申し上げたいと思っています。

田坂 こんな素晴らしい会場でお話できるとは、まさか思ってもいませんでした。ご登壇者の皆様、本当にどうもありがとうございました。ご来場の皆様もどうもありがとうございました。

[凡例]
・本記録は、シンポジウムの音声を書き起こし、読みやすさを損なわない範囲で編集したものである。
・日本語話者の発言については、本人による原稿確認を経た。
・英語話者の発言は、当日の同時通訳による日本語訳を底本とした。
・外国人作家名のカタカナ表記は現地語の発音を基本とし、括弧内に原語表記を付した。

[註]
※1 International Film Festival Rotterdam, IFFR。オランダのロッテルダムで開催される映画祭(1972年～、毎年1月開催)。
※2 <https://plusscreening.org/>
※3 <https://cinemaproject.org/>
※4 <https://www.mplus.org.hk/en/>
※5 森美術館が世界各地のアーティストと実験的なプロジェクトを行うシリーズ。展覧会という形式に限定されない多様な現代アートのかたちを紹介している。
※6 出典:羽仁進『カメラとマイク 現代芸術の方法』中央公論社、1960年。

※7 出典:松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』三一書房、1963年。
※8 岡田晋:『映像学・序説 写真・映画・テレビ・眼に見えるもの』九州大学出版会、1981年。
※9 引用者注:「アンチ・イリュージョン」展、ホイットニー美術館、1969年。

登壇者 田坂博子(東京都写真美術館学芸員) 32頁参照
牧野貴(映像作家) 1978年東京都生まれ。2001年に日本大学芸術学部映画学科撮影・録音コースを卒業後、渡英。ブラザーズ・クエイに映像、照明、音楽に関しての示唆を受ける。その後、カラーリストとして、多くの劇映画やCF、MV等の色彩を担当。2004年より自身の作品上映を開始。フィルムやビデオなど様々なフォーマットで撮影した映像を編集段階で重層化して構築し、無限に広がり続けるような極めて有機的で想像的な映像作品は、映画界、美術界共に国際的に高く評価されている。現在は、日本を拠点に世界各地で作品を発表。2011年には「ロッテルダム国際映画祭」短編部門でグランプリにあたる「タイガーアワード」を受賞するなど、海外の国際映画祭での受賞は多数にのぼる。映画作品はこれまで世界130都市以上で上映され、近年は映画、パフォーマンス、インスタレーション、紙媒体のコラージュなど、よりジャンル横断的に作品を制作、発表している。
坂上しのぶ(美術史家) 32頁参照
梅津元(批評家／キュレーター) 32頁参照

ユランダ・ブレア(M+／香港 ムービング・イメージ部門キュレーター)
2011年から2016年までオーストラリア映像センター(ACMI、メルボルン)キュレーターを務め、現代美術、映画、テレビ、アニメーションを横断する10本の展覧会を実現。日本では「瀬戸内国際芸術祭」(2010)、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」(2012)にキュレーター・イン・レジデンスとして参加。2016年より現職に就き、2021年のM+開館に向けた準備とその後の活動を牽引する。M+では、アジアのアーティストによる映像作品の卓越したコレクション形成に携わるとともに、展覧会、コミッション、上映、出版物、フェスティバル、各種イベントの企画・開発を行う。同館の週次シネマプログラムおよび年次開催のAsian Avant-Garde Film Festivalの共同キュレーションも担当。現在、アジアの視覚文化におけるファンタジーの系譜とその世界的影響をめぐる大規模展(2026年開催予定)を企画しているほか、250名以上のアーティストによる映像作品をオンデマンドで視聴できる常設展示「M+メディアテーク」の運営を統括している。
主なM+でのプロジェクトに、巨大なM+ファサードで発表されたYang Fudong(2024)、Sarah Morris(2024)、Nalini Malani(2023)、Ellen Pau(2022)、Moniker(2022)による映像作品コミッション、YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIESによる展覧会 CRUCIFIED TVS—NOT A PRAYER IN HEAVEN(2021-22)、Sarah Reesとの共同キュレーションによるシドニー・オペラハウスでの映像フェスティバル The Hidden Pulse(2019)など。

スン・ソンロン(孫松榮)(台北芸術大学 教授、映像学博士)
パリ第10大学(現パリ・ナンテル大学)舞台芸術研究科にて映画学博士号を取得。現在、国立台北芸術大学芸術跨域研究所(トランスディシプリナリー・アーツ研究科)教授、同研究所所長。研究領域は現代華語映画の美学、現代美術と映画の交差、現代フランス映画の理論と美学など。
著書に “Projecting Tsai Ming-Liang: Towards Transart Cinema” (2015)、編著に “Thinking with Tsai Ming-Liang: 13 Faces of Contemporary Chinese Cinema Studies” (2021)、“The Future of Time: Memos for 40 Years of Taiwan New Cinema” (2022)、“A One and A Two: Edward Yang Retrospective”(2023)など。主な企画展に Footprints of the Walker: Tsai Ming-Liang (2025)、The Dawn of Taiwanese Video Art in the 1980s-1990s (2024)、A One and A Two: Edward Yang Retrospective (2023)、Synchronic Constellation: Le Moulin Poetry Society and its Time (2019)、(Not) Just a Historical Document: Hong Kong-Taiwan Video Art 1980-1990s (2018)、Rewind: Video Art in Taiwan 1983-1999 (2015)、The Eclipse of Documentary: The Transdisciplinary Intersection of Images(2012)など。

「ザ・イメージ・オブ・テクノセラピー」上映後 トークセッション: 「テクノセラピーとは何だったのか?」

The Image of Techno Therapy— Post-Screening Talk Session: “What Exactly Was Techno Therapy?”



大阪市中央公会堂 大集会室にて
上映作品:《The Image of Techno Therapy》1998-99年
At Osaka City Central Public Hall, Large Assembly Hall
Screening work: *The Image of Techno Therapy*, 1998-99

「ザ・イメージ・オブ・テクノセラピー」上映後 トークセッション:
「テクノセラピーとは何だったのか?」(プログラム 14-16頁、19頁参照)
The Image of Techno Therapy-Post-Screening Talk Session: “What Exactly Was Techno Therapy?”
(See pp. 16-19 of the program)

登壇者
森村泰昌氏(美術家)×金澤韻氏(現代美術キュレーター)
モデレーター:石田克哉氏(MEMディレクター)

舞台挨拶

森村泰昌(以下、森村) 皆様、本日はお集まりいただきまして、まことにありがとうございます。

上映に先立ちまして、森村の方から、前振りのお話を少々させていただきますこうかと思います。10分ぐらいお付き合いただければと思います。

今から27年前になりますか。1998年10月30日から10日間にわたり、我々がおりますこの大阪市中央公会堂、この建物を使わせていただきまして、「テクノセラピー、こころとからだの美容浴」、こういうアートイベントをやらせていただきました。

その模様を岸本康さんが、しっかりとビデオにおさめてくれておりまして、60分間のドキュメントビデオになっております。今日これをご覧いただくということなんですが、これからご覧いただくにあたりまして、ぜひですね、ちょっとわがままなんですけどお願いがございます。

どういうお願いかと申しますと、かくかくしかじかの感じでは見ないようにと。そしてこれこれしかじかの感じでぜひ見てください、というお願いなんです。どういうことかと申しますと、こんな感じでは見ないでほしいなあと、私思っているんですが…

つまり、「27年前にこの中央公会堂という場所で、あの伝説に残るものすごく素晴らしいイベントがあったんだ」などとは、ゆめゆめ期待し



上:森村泰昌、下:石田克哉

ないでご覧いただきたいんですね。そうではなく、「この場所でこんなあほらしいイベントが開催されていたんだ。こんなバカバかしいことやって、恥ずかしくないんだろうか」、そんなふうに見てぜひ呆れ返ってほしいのです。

ただし、付け加えさせていただくとすれば、27年後の現在、2025年では、テクノセラピーのようなバカバかしい空騒ぎ、これはもはやできないんだろうな、もう不可能なんだろうなと、そのようには思えるのです。この点についてもぜひご留意いただきつつ、呆れ返ってほしいと、そういうお願いでございます。どうぞよろしくお願いします。

さて、岸本さんが撮ってくれましたビデオドキュメントは、このテクノセラピーがどういうアートイベントだったかということを事細かに解説していくという、そういう作りにはなっておりません。そうではなくて。10日間にこの中央公会堂のあちこちでいろんなことが行われた。その記憶、その記録、そういったものの断片を約60分の映像に、何て言うんでしょうか、コラージュしている、そういう感じの編集になっております。

そのことによって、このテクノセラピーという催しの非常にカオスな感じ、混沌としていて混乱しているという、その雰囲気がよく表れているんじゃないかなと、このように思っているのですが、ここにはたくさん、の、テクノセラピー知らんなあ、何やろう、と思っている方もたくさんいらっしゃるかと思います。ですから、その方々にとってはテクノセラピーってどんな催しだったんだろうという全貌といえますか、輪郭線がいささか描きにくい映像になっているようにも感じます。

この点につきましては、アフタートークで今日司会をしてくださる石田克哉さんの方から説明をしていただくことになっておりますので、そちらを参考にさせていただきまして、まずは27年前のテクノセラピーという催しがどんなふうであったか、その混沌とした感じ、混乱した感じ、その雰囲気感をですね、このビデオドキュメントから感じ取っていただければいいなというふうに思っています。

ビデオのタイトル、[ジ]か[ザ]かなどという話をしていたのですが、ここは「ザ・イメージ・オブ・テクノセラピー」と、これをですね、まずはご覧いただきたいと思います。

後ほどアフタートークでお会いしたいと思います。ありがとうございます。

—

上映後 トークセッション

石田克哉(以下、石田) 時間が参りましたので始めさせていただきます。今、「ザ・イメージ・オブ・テクノセラピー」をご覧いただきました。ポストスクリーニングのトークセッションということで、「テクノセラピーとは何だったのか?」という題名で、これからトークを開始いたします。進行役を務めますMEMの石田克哉と申します。本日はどうぞよろしくお願いいたします。

まずは、今回の登壇者をご紹介します。こちらにいらっしゃいま



fig.1 テクノセラピーチラシ兼ポスター外側

すのが、美術家の森村泰昌さんです。

森村 よろしくお願ひします。
石田 そのお隣がキュレーターの金澤韻さんです。
金澤韻(以下、金澤) よろしくお願ひいたします。

石田 金澤さんは現在、京都芸術大学の特任准教授を務められています。今まで国内外で多数の展覧会を企画していられっしゃいます。グローバルゼーションや日本の近現代における文化帝国主義などのテーマを実験的な手法でキュレーションされるという企画をよく手がけられています。

熊本市現代美術館など公立美術館での仕事を経て、2013年に独立されました。2017年から2020年までは、十和田市現代美術館の学芸統括としても活動されました。現在はインディペンデント・キュレーターとしての仕事のほか、京都を拠点にコダマシーンという様々な企画を行うユニットを創立され活動されております。

今回金澤さんをお呼びした理由をお話いたします。トークの対話のお相手をお願いするときに、森村さんのお考えで思ひ出話はやめようと、当時の苦労話に終始してしまう危険性を排除するために、当事者をあえて外しました。このテクノセラピーをご覧になったことがない次世代の美術関係者で、今振り返ったときに、テクノセラピーはどういう意味があったのかとか、他のこのような事例と比較しながら、美術の未来のことを一緒に考えられる、そういう方が良いのではということで、金澤さんに白羽の矢が立ちました。

金澤さんは、十和田市現代美術館で、京都市立芸術大学の森村さんの後輩にあたる藤浩志さんとの共同企画で、1980年代の大学

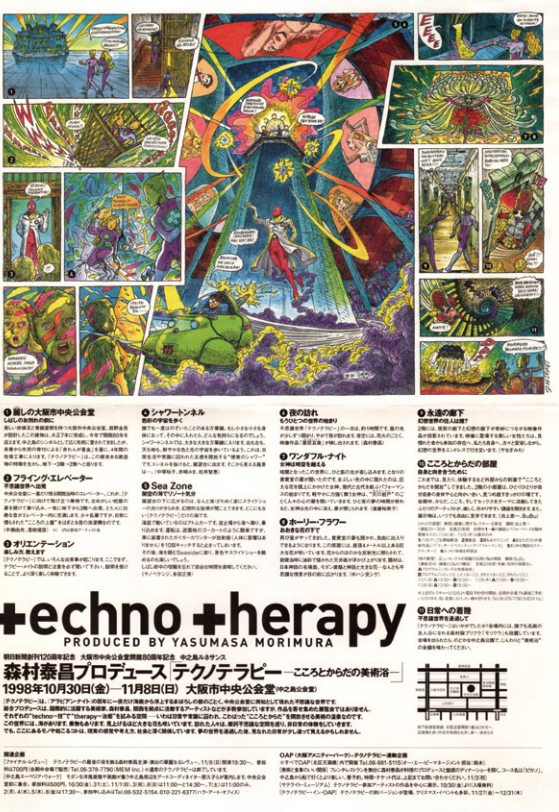


fig.2 テクノセラピーチラシ兼ポスター内側

時代の体験を基にした小説『嶋タケシ』という企画の小説を藤浩志さんと共著で出され、そのときに、森村さんがアートシーンに登場した、1980年代の関西の特に京芸を中心とした美術の状況というのを当時調査された経緯があります。そのようなこともあり、今回お願いをいたしました。

さて、今ご覧になりました、このテクノセラピーのドキュメンタリー、最初に森村さんの舞台挨拶をいただきましたが「何でこんなアホなことをしたのか」というようなことでご覧になっていただけたでしょうか。私もしばらくぶりで改めて見たのですが、この複合的なこのアートプロジェクトの内容というのが一見では分かりづらいと思うんですね。

このドキュメンタリーを制作、監督されたものは、Ufer! Art Documentaryの岸本康さんです。当時DVDでリリースされました。この時はDVDの視聴者は様々な見方をメニューで選ぶことができたんですね。ボタンがいくつかあって、メイキング画像だけ見るとかね。

入ってから出口までの経路だけをたどるとか、あとは各作家のパートをそれぞれ見るとか、それによってちょっと複雑な内容が分かるようにしていました。一方さきほどの上映では、それらが全部入ってしまって、一気に通しですべてをご覧いただきました。

ちなみに、本ドキュメンタリーを制作したUfer! Art Documentaryというのは、1990年代から京都を拠点に活動されている現代美術の現場の記録を長年撮り続けている映画プロダクションで、特に森村さんの活動についてのドキュメンタリーを数多くリリースされております。海外の映画祭にも多数参加され、モントリオール国際芸術映画祭、ブルックリン映画祭、ナポリ国際現代美術映画フェスティバルなどで作品様々な作品が入選され上映されています。



fig. 3 [テクノセラピー・パビリオン]と呼ばれたタワー塔、写真:福永一夫

まずお二方のお話をいただく前に、このテクノセラピー全体の背景、成り立ちの背景というのを先にちょっとご説明しようと思います。

まず、このテクノセラピーというプロジェクトは、この大阪市中央公会堂の大規模な保存再生工事、これがあって始まったということがあります。老朽化に伴う大規模な保存再生工事が1999年から、数年にかけて行われました。現在のこの公会堂に生まれ変わったわけですが、創立当時の大正時代の意匠を保存され、劣化したところは修復したりとか、3階の特別室には素晴らしい絵画がございますけれども、そういうものも全て修復され、その工事が終わった2002年ですね、国の重要文化財に指定されました。

その再生工事に入る前年の1998年に朝日新聞社が企画主催したのがテクノセラピーです。森村さんにプロデュースが依頼されました。そして、関西を中心とした10数名の作家が参加し、各専門分野の方々の協力のもと、パフォーマンスのステージとか、ワークショップとか、展覧会とか、マルチ映像の上映など、プロジェクションですね、複合的

な要素を持つ美術空間が作られたということですね。

私はMEMという画廊をやっているんですが、うちの画廊ですね、この制作を引き受けました。これはある日、森村さんからお電話をいただきまして、「何かこういう大きい何かプロジェクトを朝日新聞から頼まれたんだけど、その制作を手伝ってほしい」ということでした。それで、「はい、わかりました」と二つ返事でお引き受けしたものの、その時点では何が構想されているのか全くわからない状況です。朝日新聞社に行って、「これこれそういうことで弊社でお引き受けいたします」と、それで始まったことなんですが、そもそもこういう弱小の画廊にこのような大規模な催事を発注するということ自体がなかなか考えられないことで、今考えれば、もうその時点でちょっと不穏な空気が流れているものなんですけれども。

紆余曲折いろいろありましたが、1998年10月30日から、先ほど森村さんからもお話があったとおり、無事に10日間開催されました。わずか10日間なんですが、我々にとってはなかなか長い10日間でありました。10日間の会期中、7000名以上の観客を動員し終了いたしました。

さて、今のスライド、ちょっと見ていただいています。これがテクノセラピーのチラシ兼ポスター(fig. 1、fig. 2)なんですが、これはA3サイズでたまたまA4サイズになって持ち運べるようになっています。これを裏返すとこういうような感じになっております。これはご覧のように上部が漫画になっています。このチラシというのはもちろん催事に先立って作らないといけません。森村さんの構想をもとに、まずイラストレーターを探しました。森村さんは非常に細かくどのようなタッチの絵が描けるイラストレーターが良いか指示されました。それで、D.K.ウラジさんというイラストレーターにお願いしまして、このテクノセラピーの内容を漫画にさせていただきました。



fig. 4 ログズギャラリーが手掛けた[フライング・エレベーター]の操作ブース、写真:福永一夫



fig. 5 ナース姿のスタッフがビデオで案内する[オリエンテーションルーム]、写真:福永一夫

ということで、この森村さん頭の中にある一種の妄想ですけども、この妄想が先にありきなんです。これに合わせて現実的にこの空間が作り上げられたということでございますので、いかに困難であったかということがお分かりいただけるかと思います。

中央にあるのがこのタワー(fig. 3)なんです。で、まず森村さんは「塔を作らないといけない」というようなことになって、我々は[テクノセラピー・パビリオン]と呼んでいたんですが、制作チームはこれが作られる、これがまずあります。このチラシに描かれているカップルがそこに辿り着く行程をご案内するという漫画になっております。そこでいろいろな事件に巡り合っ、苦勞をしてここに到着すると、そこには夢のような世界が広がっているというストーリーです。

これも[フライング・エレベーター]といって、改装が終わった現公会堂には近代的なエレベーターがいくつか設置されていますけれども、当時公会堂で使われていたのは古い旧式エレベーターでした。で、これに音響装置を積みまして、ログズギャラリーという二人組のユニットがエレベーターを音響体験ボックスにいたしました(fig. 4)。爆音を轟かせながら1階から3階まで上がる、そういう趣向に致しました。ということで、[フライング・エレベーター]にまず乗り込むですね。

そうするとオリエンテーションルームがあって。ナース姿のスタッフから説明を聞くという(fig. 5)。皆様の頭の中ではきっとなんでナースなのか、なんで看護婦なのか?という疑問が渦巻いていると思いますが、後ほど多分ご説明もあるかと思います。

次、[シャフトトンネル]ってありますが、これはこの塔につながる長い廊下がありまして、そこは体験型の万華鏡になっているんですね(fig. 6)。まず万華鏡の中をふわふわと足取り軽く塔まで歩いていくわけです。この造形物は、中塚裕子、松井智恵、赤崎みまによる共同作品です。

塔の一番上まで登ると、そこから3階中集会場全体の景色が広がります。そこが[Sea Zone](fig. 3、7)です。で、ここが今ご覧になったような、ヤノベケンジの《アトムカー》が走ってたりとか、1時間ごとにステージが行われたりするような現場で、そこで楽しんでいた後に、ステージ奥の特別室が開放されます。

特別室というのは日本神話などが描かれていますが、今回アートフェア会場の奥の部屋になっていますので、皆さんご覧いただけます。仁徳天皇や、イザナギ、イザナミが天井画や壁面に描かれてある。その特別室が[ホーリー・フラワー]と名付けられました。そこに展示されている中ハシクシゲの白い大きな花のような彫刻《あなたの時代》(fig. 8)を皆さん御覧になって次に進みます。それから2階に行くと、[永遠の廊下]という、やなぎみわの映像作品(fig. 9)が、廊下がずっと奥の方まで伸びていく動画なんですけれども、実際の廊下と繋がっているの、息をのむような、そこに光景が繰り広げられているわけです。

で、その傍らにはここに「こころとからだの部屋」とありますが、先程の上映で御覧いただいた、池上恵一さんとブブさんが非常にユーモラスな説明をされていた2つの部屋があります。一つは「からだの部屋」、もう一つは「性の部屋」ですね。ここで毎日のように身体とセックスについての講義が行われておりました。

というざっと以上の内容をこの1枚のチラシで表現しようとしていますが、これはどういうことなのか正直これを見ただけではなかなか分らなかったと思います。

こちらが、この時に同時に出了ました朝日新聞での広告記事です。その記事のなかで森村さんが丁寧に語ってくださっているんですが、テクノセラピーというのは何なのかということから始めて、テクノとい



fig. 6 体験型万華鏡の[シャフトトンネル]



fig. 7 3階中集室に展開した[Sea Zone]とヤノベケンジ作品《アトムカー》写真:福永一夫

うのは業であり、セラピーというのは治療するという意味です。で、ちょうど温泉のように体も心もいつもと違った自分に覚醒させてくれる装置ということが書いてあるのと、もう一つのポイントというのは、ここにちょっと書いてありますね。右側の2段目なんですけれども、それぞれの作品にアーティストの名前をあえて付けなかったということですね。作家についての専門的な予備知識がなくても十分に楽しめる、そういう空間を作っていますと、作家の集団が一つの空間を作るということ



fig. 8 3階特別室に設置された中ハシケンゲ作品《あなたの時代》、写真・福永一夫



fig. 9 2階廊下に展示された、やなぎみわ映像作品《永遠の廊下》、写真・福永一夫

で、今風に言うとアノニマスなアーティストコレクティブ、つまり無名性を帯びた作家集団が一つの空間を協力して作り上げるという、そういうような構想が見て取れます。

これと同じ年、1998年、実は森村さんは非常に忙しい年で、春から秋にかけてこの個展「空装美術館—絵画になった私」を巡回されていました。最初に東京都の現代美術館、次に京都の国立近代美術館で、最後に丸亀市猪熊源一郎現代美術館と3館巡回した2週間後ぐらいにこのテクノセラピーが10月30日から開催されるということになります。ですので、この「空装美術館」で森村さんが開発した《モリクラマシン》、ブリクラなんですけども、名画の中に自分が入れるというような大人気の装置なんですけど、そういう「モリクラ」なんかもテクノセラピーでも活躍しました。

改めて、これが3階の中集会室の写真です（fig. 3）。ここは天井が9メートルもありまして、建て込み風景を今ご覧になったと思いますけれども、中央に立てた造形物は、かなり大きい建物なんです。ほぼ3階建てに相当します。これを造るってなった時に、こちらの公会

堂の館長やスタッフの方々が、「果たしてこの床でこの建物の重量は持つのか」と、「こんなものは造ったことない」と、「一体何をやってくれるのか」みたいな話になりまして、喧々諤々やったところ、立て込みと会場設営された伏見工芸さんが、荷重設計や耐久性の計算をしてくださしまして、大丈夫であると。過去の事例、何人入ったかと中集会室で最高のぐらいの人数が入ったかみたいなことを、過去の記録を洗い出して、大正時代からもう数々の催しがされていますので、その中の記録を改めて調べてくださったんですね。それで、このぐらいであれば大丈夫であろうと。お客さんもこれだったらいっぱい入れてもこのぐらいの荷重であろうということでゴーサインが出て、この造形物が無事に造られました。

この3階の会場に到着した時に何が起こるかという、1時間ごとに明るくなったり暗くなったりするんですね。それはこの空間が、昼になったり、夜になったりするという表現なんです。で、それは音楽でも表現されます。ここの全てのサウンドデザインは多田正美さんが手がけられました。多田さんは美学校で小杉武久さんの授業を受けた第1期生といわれていて、サウンドアーティストとして今でも活躍されています。

夜になると、スモークが全面的にたかれます。そこにこの女神のような遠藤裕美子演じるキャラクターが登場して（fig. 10）、音楽とステージが始まるわけですね。それが終わった後に、さっき言った「ホーリー・フラワー」が開陳されるというわけです。で、それまで会場で《アトムカー》に乗って会場をぐるぐる回ったりとか、「モリクラ」（fig. 11）をやって遊んでいただくというわけですね。そうすると、夜になってこれが始まる。だから1日この遠藤さんは5回とか6回とかステージをやらないといけなかったわけです。10日間の会期中、なんと75〜76回行いました。という大変なパフォーマンスでした。

で、今のドキュメンタリービデオは全部入れているので、どういう時間軸かというのは分かりにくいんですが、最後日に森村さんと多田正美さんの二人の「テクノセラピー・スペシャルナイト」というステージが開催されました。それで全てのテクノセラピーのプロジェクトは終了したわけですね。10日目の夜にそれが終わって。今、ざっと全体の流れをご説明いたしました。

というわけで、これからですね、本トークセッションは、やはり「テクノセラピーとは一体何だったのか?」というタイトルです。金澤さんが様々な疑問を森村さんにぶつけていただきまして、それを探るというような趣旨でございます。

では、金澤さん、よろしくお願いいたします。

——

金澤 とても面白かったです!ワチャワチャっとしていましたね。

私は、森村さんの作品は、「鏡」のようだといつも思っていたんですね。森村さんの作品には、モデルになるものがある——名画や女優のピンナップですね、それを模倣して作られるんですけど、この模倣した鏡のようなものに、クラックというか、何か少し歪みみたいなものがあって、そこに様々なものが写り込んでくる。時代性であったりとか、もちろん森村さんのパーソナリティであったりとか。あと文脈ですよ。様々な文脈みたいなものが入ってきて、それによって、観客がいろんなものを読み込んでいく。クラックや歪みを生じさせるためにその鏡というものは精巧に作られていて、絵画のような写真作品であったりとか、映像であってもすごく精巧に作り込まれていたと思うんですね。それが私の森村さんの今までのイメージでした。それが、テクノセラピーはもう、



fig. 10 遠藤裕美子によるパフォーマンス、写真・福永一夫

やぶれかぶれというか、かなり隙間が多いタイプの表現になっていたように思いました。

テクノセラピーを計画していく上で十数人の作家さん達が全部どういうことをするのか、もともとどれぐらい把握されていたんでしょうか?

森村 もう27年前ですから大分忘れていて。今、石田さんの解説を聞きながら。ああ、そうそう、そうだったなあと、記憶を今、蘇らせているという、かなり記憶喪失の状況にはなっているんですね。

金澤 どういうふうに作家ラインナップを決められたんですか?

森村 石田さんどうでしたっけ。お互いに顔を見合わせますけど。

石田 どっちが先だったか、さっきのチラシにありますよね。この森村さんの妄想が描かれている。で、どっちが先か。作家の顔が浮かんでこれだ!みたいなこともあるし、これをやりたいっていうことで、これやってくれる人は誰かというのもあったと思うんです。それも相互だったと思うんですね。

森村 そうですねー。うーん。27年前にやった時に考えていたことと、今改めて見て考えることは大分違うなと思ってましてね。ご覧になって分かるように、もう無茶苦茶、「やぶれかぶれ」というふうにおっしゃいましたけど、まさにその通りなんです。わがままなことをね、やらせていただいていたんだ

なあって思い返します。当時はそんなふうにはあんまり思っていなかったのですが。

でも今から思うと無茶苦茶わがまましてしまっていた。で、今にして思うのですが、そのわがままに、なんでみんなあんなに一生懸命付き合ってくれたんやろうってね。ドキュメント映像を見ていると、みんな一生懸命やっています。作家も、サポートしてくれた皆さんも。面白く思わなかった人もいたと思うんですけど、面白く思ってくれた人は、なぜあんなに面白がってくれたんだろうか。みんな何かに巻き込まれたのかな。一生懸命やっていて付き合ってくれた。

何が面白いのかという中身については、私も色々理由付けはしてました。新聞とかにも色々何と何が面白いのかそのわけを書いたりしてましたけど、でも全部言い訳なんですね。公式な発表って、一種の言い訳なんです。発言する私も半分は言ったことを信じているけれど、後の半分信じてなくて。申し訳ないですけど、本当に。

例えば「テクノセラピー」というタイトルなんですけど、でもご覧になってお分かりかと思うんですが、全然テクノじゃない、というかハイテクではない、むしろローテク。それから全然セラピーでもない。だからテクノセラピーっていう言い方で、今から思うと、みんなを釣ったみたいな。実態はテクノでもセラピーでもセラピーでもなかった。勝手な私のわがままを中央公会堂にエクスパンドっていうか、さっきマルチスライドショーがありましたけど、あんな感じで空間に散らばせたという印象が非常に強いんですね。で、この私のわがままを皆さんと一緒にやらせてもらった。一人でやるんじゃないってね。

ここからは内輪話になりますが、見ていて思ったんですけど、実はみんなで和気あいあいとやっていたのではなく、かなり嫌悪な状態もありました。仲良しな感じじゃなくてね、非常にビリビリしてました。

金澤 緊張感があったんですか?

森村 緊張感を越えて、決裂しかねないみたいなこともありました。例えば多田正美さんとはじつに不思議でスリリングな関係でした。多田さんには素晴らしいサウンドを作っていたいただいて、それが会場に流れると空間がガラリと変わるんです。そんな感じでいろいろ助けてもらったのですが、仲違いというか、多田さんはある時点から非常にお怒りになってたんですね。



fig. 11 森村泰昌の作品《モリクラマシン》



下:金澤韻

今日改めて記録映像を見ていて、そうかあの時のあの対立関係がかえって良かったのかもしれないと、27年かかって分かったような気がしてきました。「テクノセラピー」という催しが、今もお見るに耐えるものだとすれば、そういった紆余曲折のドラマ、そういうものが何かしら反映しているからなのかな。そんなふうに感じています。

金澤 アーティストたちと一緒に作り上げるイベントっていうのは、それまでもやったことがあったんですか。

森村 私自身の作品作りには、いろんな要素がありまして、写真、絵画、それに演劇的とか映像的な要素とか。そういういろんな要素が複合的に絡まっているので、そのそれぞれを何かもう少し活かしたようなことがやりたいなと、当時はそんなふうには思っていたようです。

それでさまざまなことを試みていましたね。例えば先ほどの話にも登場した多田正美さんとは、結構たくさんプロジェクトと一緒にさせていただいたりしてました。紀伊国屋ホールで二人でパフォーマンスをやらせてもらったり、京都国立近代美術館での「空装美術館—絵画になった私」では、多田正美さんとか、テクノセラピーでのパフォーマーだった遠藤裕美子さんとかも参加してもらって、「河内音頭で美術をKILL」っていう、京都国立近代美術館が河内音頭の場に変わり、そこで美術を語る（唄う）とか。「KILL」っていうのは「着る」でもあるという、そういうのをやったりとか、その一年後の1999年には、蛭川幸雄さんの演出の「パンドラの鐘」という本格的なお芝居に役者として出演させてもらったり、これはシアターコクーンで30日間の公演だった。さらに2000年には、タイのバンコクのチュラーロンコーン

ン大学で展覧会をやらせていただいたんですけど、その時にまた懲りもせず向こうのバンドメンバーと一緒に、パフォーマンスをやったりとか。

その頃は何かそういうことを随分積極的にやっていた時期の中の、一番大規模な催しが「テクノセラピー」でした。

金澤 森村さんが歌を歌われるシーンが出てきますね。なんであんなに歌がうまいんだろうと私は思ったんですけど、いつも歌われていたのでしょうか。何か訓練みたいなものをされたのでしょうか？

森村 私はとにかくお手本嫌いなんです。マニュアルというものを学ぶことができないのです。家電ありますよね、電気製品。ああいうものには必ずマニュアルがある。説明書、あれが読めない。精神的なアレルギーを起こしてしまう。なので、勝手に自分で操作して、すぐ壊してしまう。音楽に関して言うと楽譜が読めません。音楽って楽譜通りやらないといけませんから、あれが音楽のマニュアル書。

金澤 五線譜に音符があるやつですよな。

森村 音楽のマニュアル書なんて全然受け付けられないんです。だから音楽はやりたかったけれど、私には無理だった。で、ずっとそのま

まその感じで来てたんですけど、これやっぱり多田さんというのは大きかったかな。多田さんと一緒にやらせてもらう時は、私が勝手に何かやるんです。勝手に唄ったり、叫んだり。するとそれにあわせて多田さんが伴奏をつけてくれる。だからビデオの記録映像の中で何かいろいろ唄ってたでしょう。あれは全部アドリブなんですよ。

金澤 そうなんですな。

森村 「喜怒哀楽を懐に」という曲を唄っていますが、一応、詩は作ってます。でもどうなるかその展開は分からない。私も分からないし、誰にもわからない。時々歌詞を忘れて別のことを言ったりとかしたりして、いつ終わるか分からない。そんなことを勝手にやっていると、多田さんがそこに音を入れてくれるんですね。だから、伴奏に合わせて私が歌っているかのように見えるけれども、実は逆で、私は好きなことを勝手に、わがママをやらせていただいたら、それに多田さんは合わせてくれる。そうやって音楽パフォーマンスができてくる。

今、お話して思ったのは、もしかしたら多田さんだけではなく、みんなが私に合わせてくれたのかもしれないですね。私が何かやるって言うし、しゃーないなあ、みんな合わせよかという感じで。私自身もどうも一生懸命になっているので、みんなも一生懸命付き合わないと仕方ないなあという感じで、全体の雰囲気が出てきたような気がするんです。参加者が本当に楽しかったかどうか、渦中の私にはもうわからないんですけど、私の役割はまったくプロデュースでもキュレーションでもなかったというか、そういう意味では失格で、一般的な意味においては、企画力はまったくなかったという、もしかしたら、かなり珍しいタイプの成り立ちのイベントだったのかなと。当時は私がプロデュースしてみんなでやってたんだと思っていたんですけども。そうじゃなくて、みんなに合わせていただいたような気がして、ありがとうみたいな、改めてそんなふうに感じています。

金澤 壮大な伴奏が繰り広げられての、あの時空間だったかもしれない。

森村 そうですね。僕がわーって言ったら、それに対してみんなが勝手に何かをやって合わせてくれた感じ。どうなんですかね、石田さん、そんな風には思いませんか。

石田 すごい正確にご自身を把握していらっしゃるというか。

森村 今にしてやっとわかってきたような。

石田 今、27年かかって、認識というか。

森村 みんなからやっとわかったのかと言われそうですけれど。

石田 いえいえ、いや、私が思うに森村さんの妄想をみんなそれを共有したっていうことなんですよ。大事なことは。それが提示された時に、「ああ、またわがまま言って、こんなんやってられへんわ」みたいなことじゃなくて、「何それ、それちょっとおもしろそうやないの」みたいな、「じゃ、ちょっと囃みましょうか」みたいなことを、みんながしてくれたのはなぜなのかというのは、確におっしゃる通りで、それはあの瞬間だったからかなと。あのタイミングで、皆さんもお元気で、キャリア的にもそれぞれあって、おっしゃったように、やれば、制作途中でどんどん皆さん陰悪になって参りましたけれども、今日もヤノベさんいらっしゃるってますけれども、こ

のアトムカーを毎日修理に来られましてですね、4台持ってきていたんだんですけど、毎日故障すると、「こんなたくさんの人に乗ってもらうものと違う」と言って、もうめっちゃめっちゃ怒られました。本当に申し訳なく思いました。とかですね。しかしながら、それでもヤノベさんはアトムカーを提供してくださった。

このパビリオンも中塚裕子さん、松井智恵さんデザインに参加してくださって、赤崎みまさんも、巨大な万華鏡はどうかみたいなのを森村さんと話し合っておりますが、森村さんが確か言ったような気がするんですね。みまさんの作品を見て、万華鏡っぽいいみみたいな感じで、巨大万華鏡はどうだろうというような話をした。うわっそれは面白そうだ、やってみたいということになるわけですよな。だからみんな魔法をかけられたというか、いい言葉で言えばね、ということかと思います。

ただ、それがじゃあ今の時代、それがそんなことが可能なのかと。その森村さんのような、作家がいて、いきなりこの絵を提示されてですね、みんなやってみないかって言われて、果たして参加してくれるでしょうか。だからそこが、その時代、そして関西というアートコミュニティの中で、森村さんが築かれた様々な人脈とかもあるでしょうし、その京都市立芸大からそこまでの歩みとか、いろんなものが重なっての奇跡的な事業だったと私は思いますな。

金澤 ここで、私がテクノセラピーに関連すると思われる物事をざっくりまとめたものの(fig. 12)があるのでご覧いただければと思います。ちゃんとした年表ではないんですけど。先ほど石田さんからご紹介いただいたように、私は藤浩志さんと『鳴タケシ』っていう小説を書いたんですよ、2019年に。これはもともと「地域アートはどこにある?」というリサーチプロジェクトの一環でやった仕事でした。この「地域とアート」という領域で、藤さんが非常に大事な作家だということがわかりました。そして藤さんが、なぜ美術館を飛び出して町に出て活動をするようになったのかっていうことをリサーチする中でですね、藤さんの学生の時の話を聞いたら、すごく面白かったというか、なぜ美術の外側に出ていったかっていうのがわかったんですね。彼は1979年に京都市立芸大に入学して、既存の劇団「カルマ」に入団します。

で、その次の年に「座★カルマ」と劇団の名前を変えるんですね。ちなみにこの1980年には森村さんは芸大の非常勤講師に就任されているという、そういうタイミングですね。

ここで、藤さんの一つ下の学年に古橋悌二さん、「ダムタイプ」の創設メンバーかつ中心的人物ですね、古橋悌二さん、あと小山田徹さん、あとブズさんがいて、「座★カルマ」に入団する。藤さんたちは学内の演劇としては、もう連日満席、っていうような、すごい成功を収めていくんですね。で、その後、藤さんはもうその小さい箱の中でやれることはやり切って、ここにいつまでいても、小さい世界を変えるだけであって、やり甲斐がないと、町に出て行ってまちなかに展示をするというようなことを始めるんですね。

それが1983年の「京都アートネットワーク'83」。その後もずっと町でパフォーマンスするとか、コミュニティに関わることをやっていきます。この「座★カルマ」の中から藤さんのような活動と、「ダムタイプ」——最初は「ダムタイプシアター」で後に「ダムタイプ」になるんですけども——という、2つの方向が出てくるわけです。町に出ていった人達と、いわゆるシアターにこだわった流れですね。小山田徹さんはその両方をやっていて、「アートスクープ」とか「地塩寮ウィークエンドカフェ」、この辺のコミュニティビルディングも携わっていくので、すごく面白いことでもあるんですけども。その2つの流れとまた並行して、1980年代にはだんだんビデオアートが出てきたり——この「ビデオギャラリー

SCAN」は、昨日のスクリーニングでも出ましたけれども、草創期ですね、まだビデオがあまりアートではないというふうに言われていた時代を牽引していった。

1983年の「佐賀町エキジビット・スペース」は、小池一子さんのスペースですね、日本で初めてのオルタナティブスペースと言われています。つまり、この時代は、彼女がそれを始めなければ、美術館とアマチュアの世界しかなかった。この2つの、両極の間みたいなところを、小池さんはどうしてもやりたかったということで設立されています。そういう現代美術の草創期にあたっていくわけですね。

ここでその若い作家たちの動きみたいなのを、森村さんは非常勤講師として横目で見っていたのかなと…。

森村 よくご存じで。

金澤 1989年「DIAMONDS ARE FOREVER」でドラッグクイーンのパーティが始まっていくわけですよ。今回、テクノセラピーを拝見して、私、初めて森村さんが女装をして歌い踊るというシーンを目にしたので、どうしても「DIAMONDS ARE FOREVER」の流れみたいなのが頭に浮かんできてしまって。どういう影響関係にあったのかなというのは、ちょっと一言うかがいたいと思いました。

森村 そうですね。今、すごく面白いというか、興味深い年表と違って拝見しているんですけど。まず一つ、拝見して思ったのは、左側の

ピンクゾーンの方ですね。

金澤 このピンクゾーンは、だいたい関西の流れです。

森村 そうかあと思ったのは、私が関わっていたのは完全にこっち(関西)のほうですね。当たり前かもしれませんが。

金澤 完全にこっち(だいたい関西)ですか。

森村 そっち(黄色ゾーン)はもちろん、私は佐賀町エキジビット・スペースで1990年に展覧会をやらせていただいたりとか、いろいろなことを右側でもお世話になっているんですけど、こうやって見ると、ピンクゾーンが、実はこちらが大好きだったかという点と必ずしもそういうわけではなくて、いわば愛憎があるんですが、その注釈をつけておいて、やっぱりこっち(ピンクゾーン)なんですよ。ね。

作ってくださった年表の少し上のほうの「京都アンデパンダン展」っていうところがあるでしょう。そのあたりからもう私はピンクゾーンです。テクノセラピーで出品していただいた中塚裕子さんは、林剛さんと二人でずっと「アンデパンダン展」で巨大な作品を展示しておられて、それを私も当時横目でチラチラ見ているタイプで、何もできないから、見てうわあー、すごいみたいなことを思っていたんですね。

「京都アンパン」に出品されていた巨大な図書館とか引き出しみたいなイメージをテクノセラピーのタワーに持ち込ませていただきました。中塚さんご自身はそれは自分としては良しとしなかったかもしれないですけども、承諾していただいて。それはもう「アンデパンダン展」の世界がテクノセラピーに持ち込まれたというか。

「京都アンパン」で、ああいうすごいことがやられていたけれど、私自身はそれはできなかった。でもすごいなとずっと思っていて、テクノセラピーでそれをやらしてもらったって、そういうことだったのかなと、年表拝見しながら、だんだん思えてきました。

その後の「カルマ」～「ダムタイプ」。少々思いついた話になってしまいますけど、私も京都市立芸術大学出身だったから、学生時代には劇団カルマがすでにあって、その頃から知ってるんですね。

金澤 あー。前段階から。

森村 その「劇団カルマ」に、エキストラというか、顔に白く色を塗ってね、その他大勢の役で舞台に出たことがありました。誰でもええから来てなみたいな感じで。あの頃はこういうのだった(舞踏の振付をやって見せる)。そこから、いわば脱却する感じで「ダムタイプ」が出来たんだと思う。最初の劇団名は「ダムタイプシアター」だったかな、担当の関根勢之助教授に劇団の名前の申請をしているところとか、横目でチラチラ見てました。私が非常勤講師で京芸に通っていた頃でした。藤浩志さんとかも「カルマ」で役者していたのを観ていましたね。藤さんはこっち(再び舞踏の振付)のタイプだった。そんな感じでずーとそれを横目でチラチラ見てました。

「DIAMONDS ARE FOREVER」もそうなんですけどね。

僕はこう見えてひどい人見知りなんです。テクノセラピーなんかをやってる人が、言うべきことではないのかもしれないですけど、みんなと一緒に何かやるなんてできないんですよ。すいません、本来。

金澤 本来ね。本来。

森村 なのでダイヤモンドとかにも行ってましたけど、じゃ、君ちょっと舞台立ってよって言われてもそれはできないんです。みんなと一緒に、わーっと集まって何かをするというのはできないので、やっぱり全部横目で、ブブさんとかね、すごいなって思っ見てたんですね。

金澤 リベンジですね。今まで横目で見えていいなと思っていたことをやっとな。

森村 そうかもしれない。ここでやらせてもらおうかなみたいな場を与えられた。

金澤 この大空間を舞台に、朝日新聞社のバックアップで、大阪市教育委員会が後援で。

森村 そういうことになってしまった。だからやっぱり左(ピンクゾーン)に思い入れが強いんです。古橋さんにも、ドラッグクイーンメイクをしてもらって、古橋さんの服装してもらったりする、そういうパフォーマンスっていうか、レクチャーパフォーマンスみたいなのもやらしてもらったり、その時に衣装もらったりしたとかあって。

でもやっぱり結局、私はみんなの仲間入りはできないんですね。仲間入りできなくて、いつも一人ぼっちみたいなことをずっとやっていて、だからなんでしょうね、セルフポートレイトになってくる。自分のうちに抱え込んでいた妄想世界が、何かひっくり返るというか、反転させてもらえる場を、いろんなところでいただいたんでしょうね。そんな中にこのテクノセラピーもあつたのでしょうか。この年表の左側、こちらがまさに、自分なりの世界としてどう自分の中で位置付けられるかっていうか、本当に自分の中で位置づけられるかをテクノセラピーでやらせてもらったというのが、27年目にしてわかってきたことでした。

金澤 藤浩志さんが「おもしろいことせなということを自分も持ってたし、周りからも言われ続けていた」とおっしゃっていました。それが小説『嶋タケシ』の中にも結構出てくるんですけど、何かそのメンタリティーっていうか、そういうものをテクノセラピーにも感じて、何でも使って楽しませますっていうような、何かその体当たりでいくような、そういうものが表出してるなと思いましたね。

ちょっと時間が押しているの、この後ちょっとラップアップしたいと思ってるんですけども、この1990年には「企業メセナ協議会」っていうのが発足しています。つまりこの辺でバブルがはじけて、公立の美術館が失速し始める時期



に差ししかっていく。それと入れ替わるように企業がお金を出して展覧会をしたりとか、プロジェクトをしたりとかする時代が1990年代にあり、もう一方で様々なメディアを横断するというものが出てくる。例えば1991年に始まる「キャノン・アートラボ」とかですね。この1995年の「戦後文化の軌跡 1945-1995」は、エポックメイキングな展覧会だったんですけど、これも朝日新聞社が作った展覧会なんですよ。この展覧会は生け花から、大衆芸術、漫画、ファッション、様々なものを横断した、日本版のハイアンドローのような展覧会でした。こういう流れの中で、テクノセラピーは、朝日新聞社の主催で行われていく。

2000年に入ってくると、「越後妻有 大地の芸術祭」、2001年「横浜トリエンナーレ」といった大規模国際芸術祭が始まります。グローバルなバイエニアル・カルチャーが日本に到達するんですね。そこでまたもう一回時代がまたひっくり返っていった、メインの表現の場所みたいなものが、地方自治体がお金を出して行う大規模な芸術祭の方にシフトしていくというような流れです。

1990年代まで「ザ・ギンブラート」とか、「灰塚アースワークプロジェクト」とか、「IZUMIWAKU」も「ミュージアム・シティ・天神」もそうなんですけど、もっとアーティストコレクティブが自主的にやるものが結構、出てくるんですね。それがおそらくこの芸術祭の時代に吸収されて、あっち(公立)に行くっていう、そういう流れの転換点にこのテクノセラピーがあるかなというふうに思いましたね。

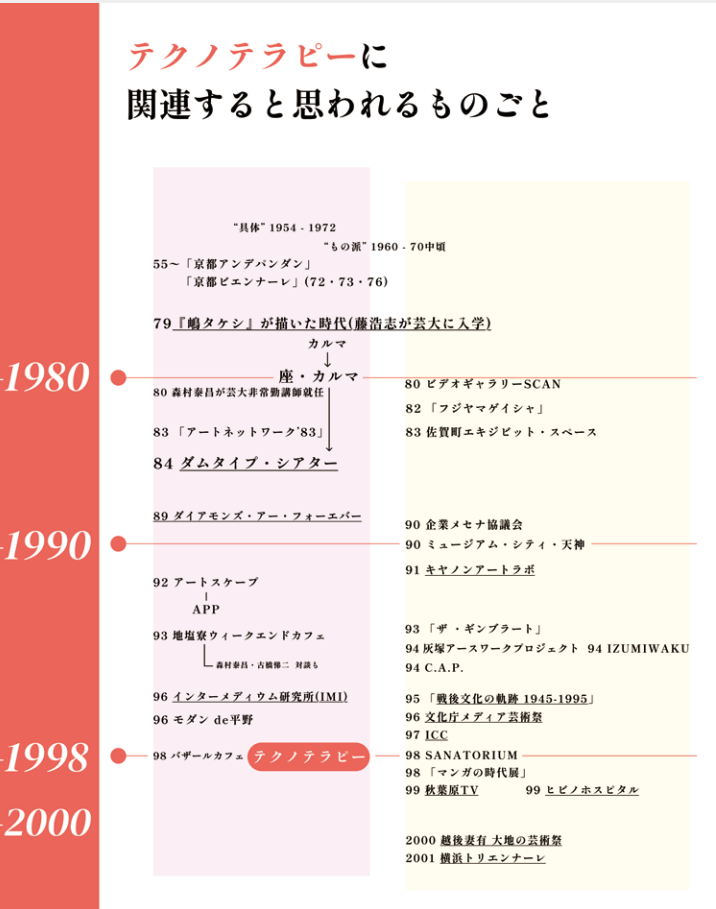
森村 うんうん。そうですね。

金澤 「その時代の最後のあだ花」と、石田さんもテキストでお書きになっていたと思うんですけど。

石田 格好いい感じですよ。

金澤 そのワチャワチャとアーティストコレクティブでやる事、それが何か大規模に朝日新聞社みたいなところのマナーを得て、展開できるっていうものの、もしかしたら最後の展開だったかもしれないと思いますよ。

石田 そうですよ。





金澤 また見たいなと思います。

キュレーターの私が言うのもなんなんですが。キュレーターが入るとこういうの出来ないんです。別の意味できちんと作っちゃうんで。何が起るのか分からず、何か破れていて、で、そこに何かこうダダ漏れになる、創造性とか、何か自分たちでストップをかけない感じというか。そういう面白さがありますよね。

森村 そうですね。一言付け加えさせていただくと、さっきもちょっと言ったかもしれないですけど、愛憎があるんですよ。愛憎っていうのかな。何か全面的にこういう感じでやったらいいやんって全然思っていないですよ。これいいのかなとか。ずっと思っています。

自分の中には好きなものは本当に色々あって、例えば何だろう、こういう何かワチャワチャしたものだけではなく、もっとスパーツとした世界ってありますよね。そっちも好きなんですね。だからあれはダメで、このわちゃわちゃがいいってという選びわけがあったわけでは決していないです。

色々あって色々いいなって思ってしまう中で、やってみたら、こんなふうになってしまったんです。それはそれでいいのではと捉えてはいるんですが、でもどこかで、どうなんだろう、これでいいんだろうかって、そう考えているもう一人の自分も確実にいるというのがテクノラビーを改めて見た時の感想でした。

自分が面白いと思ったことをやれば、それでいいのではというのも頷けるけれど、ビデオの最後でいろんな人がいろいろ批評をしてくれてましたが、その中に「人がたくさん集まったらいいっていうのもどうなんだろう」と言うふうに苦言を呈しておられた人がいましたけれど、まさにその通りだとも思えます。

ですから、「モリムラ@ミュージアム」というものを北加賀屋で運営する時に、目指すべきは、「行列のできない美術館」であって、行列の

できる美術館ではないのでは、なんて考えてしまいます。行列ができれば嬉しいのですが、行列なんかできないのにずっと続けられる美術館って、もっといいなあとかね。テクノラビー的に人が押し寄せるイベントをさらに続けて行きたいとか、そういう気持ちはさらさらないんですよ。

石田 ありがとうございます。そろそろ時間も参りましたので、大体結論は出るものでもないんですけども、後半、金澤さんに素晴らしい年表を制作していただいて、一気にアカデミックな雰囲気になってまいりました。本当にありがとうございます。何か色々この経緯がクリアになったような気もいたしますので、

今ちょっとお話に森村さんの出ました「京都アンデパンダン展」出展されていましたが中塚裕子さん、そして林剛さんのインスタレーション大型インスタレーションを当時作ってらした、その当時の記録映像というのを今回の映像プログラムで上映しております。

では、最後までご清聴いただきまして、誠にありがとうございました。では、森村さん、金澤さん、本日はどうもありがとうございました。これで終了いたします。

〔凡例〕

- ・本記録は、トークセッションの音声を書き起こし、読みやすさを損なわない範囲で編集したものである。
- ・発言については、本人による原稿確認を経た。
- ・展示コーナー名の表記については、当時の刊行物（チラシ兼ポスター等）における表記を優先し、適宜修正を行った。

登壇者

森村泰昌（美術家）

1951年大阪府生まれ。セルフポートレートを通じて、美術史や映画、歴史的人物の再解釈を試みる独自の手法で知られる。京都市立芸術大学を卒業後、1985年に発表した《肖像（ゴッホ）》で、自らフィンセント・ファン・ゴッホの自画像に扮する作品で注目される。1988年「ヴェネチア・ビエンナーレ／アベルト88」に選出され、国際的に作品が評価されるきっかけになる。美術史上の名画からはじまり、ハリウッド映画のワンシーン、歴史を主題にするシリーズなどがその後展開されていく。ゴッホ、セザンヌ、ゴヤ等の近代名画から、マリリン・モンローなどの時代を象徴する女優、レーニンや毛沢東など歴史的な人物像を引用する。森村の制作は、歴史や文化の文脈に入り込み、そこに新たな視点を加える行為であり、美術史や世界史、サブカルチャーなどに対する深い洞察を通じて、常に新しい主題に取り組み続けている。

金澤 韻（現代美術キュレーター）

東京芸術大学大学院美術研究科、および英国王立芸術大学院大学（RCA）現代美術キュレーティングコース修了。熊本市現代美術館など公立美術館での12年の勤務を経て、2013年に独立。2017年4月から2020年3月まで十和田市現代美術館の学芸統括としても活動。CIMAMメンバー。コダマシーン Code-a-Machine（金澤 韻＋増井 辰一郎）ファウンダー、アーティストックディレクター。京都芸術大学特任准教授。

石田 克哉（MEMディレクター）

1963年福島県生まれ。大阪外国語大学卒業後、心斎橋のGallery KURANUKIに営業部員として入社。1997年、MEMを大阪で設立。2003年、北浜の大阪証券取引所近くの、登録有形文化財の新井ビルに画廊を開く。2010年に東京、恵比寿のNADiff A/P/A/R/T内に画廊を移転。関西80年代の美術を中心に紹介を始め、その後、様々な世代の国内外の近現代美術家・写真家を紹介している。加えて、戦前から戦後にかけて活動した日本近代写真史上重要な写真家や写真運動の調査と出版、展覧会企画を手がける。

ART OSAKA 2025 Screening Program Documentation Book

本書は以下の上映会と関連催事の記録集として出版された。

ART OSAKA 2025 Screening Program

2025年6月6日(金)–8日(日)

大阪市中央公会堂 1階 大集会室

主催:一般社団法人日本現代美術振興協会

プログラム・キュレーション:梅津元(批評家／キュレーター)

企画協力:石田克哉(一般社団法人日本現代美術振興協会 理事／MEM)

企画担当:室谷智子(一般社団法人日本現代美術振興協会)

上映用ブルーレイディスク制作・編集:加藤文崇(les contes)

—

執筆:梅津元(4–5頁)

編集:梅津元、石田克哉、室谷智子、宮本典子

翻訳:コリン・スミス

デザイン:佐藤大介、鎌刈香穂(株式会社サトウデザイン)

作品画像抽出・編集:加藤文崇(B-4、B-5、B-7、C-1、C-3、C-4、D-2、D-3、D-4)

会場写真撮影:仲川あい

発行:2026年9月

発行者:一般社団法人日本現代美術振興協会

〒540-0012 大阪市中央区谷町5丁目6-7 中川ビル3B

E-mail:info@apca-japan.org

ART OSAKA 2025 Screening Program Documentation Book

This book was published as a record of the following screening events and related programs.

ART OSAKA 2025 Screening Program

June 6 (Fri.)–8 (Sun.), 2025

Osaka City Central Public Hall 1st Floor

Organizer: Association for the Promotion of Contemporary Art in Japan

Program Curation: Umezu Gen (Critic and Curator)

Planning Support: Ishida Katsuya (Director, Association for the Promotion of Contemporary Art in Japan / MEM)

Program Coordination: Murotani Tomoko (Association for the Promotion of Contemporary Art in Japan)

Production and Editing of Blu-ray Disc for Screening: Kato Fumitaka (les contes)

—

Text: Umezu Gen (pp. 6–7)

Editors: Umezu Gen, Ishida Katsuya, Murotani Tomoko, Miyamoto Noriko

Translation: Colin Smith

Design: Sato Daisuke, Kamakari Kaho (sato design.)

Video Still Extraction and Editing: Kato Fumitaka (B-4、B-5、B-7、C-1、C-3、C-4、D-2、D-3、D-4)

Documentation Photography: Nakagawa Ai

Published: September 2026

Publisher: Association for the Promotion of Contemporary Art in Japan

3-B Nakagawa Bldg., 5-6-7 Tanimachi, Chuo-ku, Osaka

540-0012 JAPAN

E-mail: info@apca-japan.org

