

映像表現の中の時間と空間 ICCコレクションから

第1期:1998年4月24日 - 5月28日

第2期:1998年5月30日 - 6月25日

ICCシアター



INTERCOMMUNICATION CENTER

ICCレポート

ICCでは国内外のビデオ・アート作品およびフィルム作品(フィルムよりビデオ変換したもの)をコレクションとして収蔵している。今回の企画上映では、その中の一部を表現上の手法/技法という観点から「反復/複製」、「合成/コラージュ」、「編集/カットアップ」、「構成」の4種類に分類し、これらの映像作品が通常の「モンターージュ」にとどまらない表現技法によって時間と空間を操作し、どのように独自の映像言語を創りだしてきたのかということを検証しようとしたものである。

「反復/複製」に分類したクラウス・フォン・ブルッフの作品《Das Duracellband (The Duracell Tape)》(1980)では、題名どおりデュラセル乾電池のコマーシャルから抜粋された短いシーケ

スが執拗に反復される。そこに第二次世界大戦における爆撃機の映像などの記録映像が挿入されることによって、何か不穏なリズム(時間)が醸し出される。映像は短いシーケンスの反復(時間があるところ以上進行しない)を続けながらも鑑賞者は増していく不安のようなものを意識したことだろう。

また「構成」に分類した出光真子による《加恵、女の子でしょ!》(1996)では日常生活における性差の問題を、プロジェクタやモニターを演出上の装置として使用することによって文字どおり「ビデオドラマ」として仕上げている。これらの映像表現はおもにビデオ=電子映像というメディアの出現に負うところが大きい。今回は松本俊夫のフィルムによる先駆的な実験映像などを含めた構成をとった『画中美』



クラウス・フォン・ブルッフ Das Duracellband (The Duracell Tape) 1980

「移動する聖地 テレプレゼンス・ワールド」展

全6回の連続トーク・セッションが、閉館後の5Fロビーにて行なわれた。モデレーターは監修の伊藤俊治氏と、出品作家であり、映像作品上映シリーズのディレクションも行なった港干尋氏が担当し、毎回1-2名のゲストを交え、「テレプレゼンス」に関わる多様なテーマについて語られた。伊藤氏はこの連続セッションのなかで、「テレプレゼンス・テクノロジーとは、精神のテクノロジーである」と語ったが、その精神のテクノロジーである「想像力」が生み出す「あちら」と「こちら」の臨界点がさまざまにあぶり出される内容となった。なお、20代を中心とした参加者は回を追うごとに増加し、約1000名の総参加数を記録した。

1 6月7日「想像力の博物誌」

(ゲスト: ジョアン・フォンケーベルタ)
写真というメディアのもつテレプレゼンス性「遠くのものがいま、ここにある」という本質が改めて提示された。フォンケーベルタ氏は架空の動植物を題材にした作品などで知られているスペインの写真家だが、その初期の作品から最近の《SPUTNIK》のプロジェクトまでがスライドを用いて丁寧に解説された。写真のもつ真実と虚構の両義性をめぐる作品の数々は、まさに「Imagination = image + magic (フォンケーベルタ氏)の大きな痕跡であった。

2 6月21日「憑依する音と映像」

(ゲスト: 今福龍太)
「憑依とは外界との接続回路の形成そのもののことであり、主体性ではなく関係性のみを指し示す」との今福氏の言葉を引き金に、憑依のシステムが現代社会のなかのメディア・テクノロジーとどのように結び付き、適応されているかが語られた。今福氏から「祭壇としてのテレビ」というシステムをつまぐ使ったチカーノのアーティスト Guillermo GÓMEZ-PENAのCATV電波ジャック・パフォーマンスが、港氏からはビデオ・ドラッグやポケモン現象の元祖とも言うべきブライオン・ガイシンの《ドリーム・マシーン》が例に出された。

3 6月28日「分身と交信」

(ゲスト: 宇野邦一、豊島重之)
精神分裂症と演劇、アルトール、身体、分身の問題について話がすすめられた。臨床精神医である豊島氏が主宰する

「移動する聖地 テレプレゼンス・ワールド」展

トーク・セッション
1998年5月7日 / 21日 / 28日 / 6月4日 / 11日 / 18日
ICC 5Fロビー

モレキュラーシアターの公演ビデオを氏の独特の語りとともに観ることができた。患者(aliéné / 疎隔された人)に対して分析医(aliéniste / エイリアン主義者)が行なう診察(患者が察知したもの 幻聴 / 自己漏洩)を診るという行為は、すさまじい勢いであふれていく患者の言葉のなかで、やがて聞くことと書くことが混濁してゆくという。氏の演劇もまたそれと似たコーポラリティをもっているという話は興味深いものであった。そして宇野氏の「器官なき身体は浸食を受ける開かれた戦いの場である」というアルトールの身体論へと話は引き継がれた。

4 6月4日「未来の聖地」

(ゲスト: 植島啓司、榎木野衣)
植島氏からエルサレムやルビュイを例にとりながら「移動しない聖地」論が提示された。聖地は、そこでまつられる宗教が変わっても脈々と聖地として受け継がれていくものであるという。その一方で、チュリンガや曼荼羅といったポータブルな聖地があり、それこそがイメージの構造の本質なのだとい藤氏が展開した。港氏によるエアーズロックのペトログリフの映像、榎木氏による現代の聖地巡礼としてのロック・コンサート、ロックの身体的な運動とシェーカー教徒の儀礼との関連性へと話は及び、聖地のネットワーク、新しい聖地像が探られた。

5 6月11日「移動と神話」

(ゲスト: 旦敬介、西谷修)
西谷氏は、ラフカディオ・ハーンの移動が、マルティニークや松江といった常に「幽霊」と深く結びついた土地をめ

ぐるものであったことを指摘。イメージの原形とは「幽霊」、つまり生きている人間の見るという経験を前提とする「あちら」の世界であり、それこそがテレプレゼンスの本質なのだを提示した。さらに、マルティニークで氏が撮影したヒンドウのサクリファイスの儀式の写真なども参照し、神話的空間とは「あの世」と「この世」が臨界することによって立ち現われると続けた。そのような「こちら」と「あちら」が地続きである場、つまり多孔質な場について、旦氏はサルバドール・ダ・バイアやタンジェをとりあげ、そこから自らが多孔質な媒介者であったとも言えるウィリアム・S・パロウズのデイクテーション(文学的なトランス状態)へと話は続いた。6月18日「ネオ・シャーマニズム」(ゲスト: 中沢新一、細野晴臣)
「聖地とはこの世における特異点であり、遠くにあるものが生々しく現前する場である。それこそは電話やラジオを始めとするテレプレゼンス・テクノロジーの特性でもある。距離を抹消する状態を音のテクノロジーが生み出してゆく(中沢氏)。「あの世」と「この世」の蝶番の役目を果たすシャーマンの旅、記憶、音楽から、現代のメディア・テクノロジーが拓く新しい「エクスターズする文化」の可能性へと話は展開した。細野氏が経験したネイティブ・アメリカンとの旅、メディアの枠を超えてゆく音響派の音楽、シャーマンの太鼓、儀礼や芸能の声、洞窟内における絵画と音響の関係など、音の側面からテレプレゼンスの臨界点に迫った(本号pp. 168-179参照) [若林弥生]



「移動する聖地」展
トーク・セッション
第一回目
(ゲスト: ジョアン・
フォンケーベルタ)

「移動する聖地」展 映像上映

1998年4月23日 / 5月1日 / 8日 / 15日 / 22日 / 29日 / 6月5日 / 12日 / 19日
ICCシアター

スクリーンという「知覚の窓」を通して、映像(とりわけ映画)というメディアが描いてきたテレプレゼンス的な想像力の一端に触れ、展覧会のテーマをより多元的に浮き上がらせる試みとして、18本(中、短編を含む)の映像作品がシアターで上映された。港千尋氏によって選出された作品は、年代的に大きく二つに分類される。1910、20年代の約20年間に制作されたものと、70年代後半から現在までの約20年間に制作されたものである。

1) ステラン・リュエ、パウル・ヴェグナー《プラーグの大学生》(1913)
悪魔に自らの鏡像を売ったためにやがては自らの「分身」と対決せざるをえなくなる男を描いた作品。鏡を効果的に使用した室内や奥行きをなくすことで逆に不思議な空間を生み出した撮影と美術が特徴的であった。ここにいながら別の場所を見る、別の場所で遊ぶといったテーマも取り込まれた作品(4月23日5回上映)。

2) ジグ・ヴェルトフ《これがロシアだ - カメラを持った男》(1929)
ニュース、ドキュメンタリー、そしてプロパガンダの新たな位相を切り開いた作品。カメラマンがモスクワの一日の断片を撮影していく、そしてそこに現像、編集、上映といった映画制作の過程も組み込まれていく。モンタージュと特殊効果を駆使することで逆に現実の世界と映像メディアの本質を明らかにしようとする。35mmの非常に状態のよいプリントによる上映であった(5月1日5回上映)。

3) ロバート・フラハティ《極北のナヌーク》(1922)
ドキュメンタリー映画史上の代表作の一つであり、同時にドキュメンタリー映画という概念を超えた作品。その当時カナダのエスキモーの生活を撮影するということは、現在火星の映像を撮

影するのと同じような困難さであったが、それを乗り越え感動的なドキュメンタリーのドラマとなった。音声版で上映(5月8日3回上映)。

4) フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ムルノウ《吸血鬼ノスフェラトゥ》(1922)
史上初の本格的な吸血鬼映画にしてドイツ表現主義映画の名作。時空を超えて迫り来る吸血鬼という、この世に存在しない事象を、コマ落としや逆転撮影、顕微鏡画像といったイメージの技法を駆使して描いた作品。不安と恐怖が全面にはりつめた画面はまさに異界への窓である(5月15日2回上映)。

5) クリス・マルケル《サン・ソレイユ》(1982)
日本語ナレーション版が上映された。カメラマンが手持ちカメラによる撮影の旅を行ないながら記憶について考える。訪れるのは“生の存続の二つの極地”であるアフリカと日本、そしてアイランド。旅が進み、映画が進行するにつれ、地理的、時間的な距離が消失していき、やがて映像で記憶すること、そして忘却することの意味が立ち現われてくる(5月22日4回上映)。

6) ストロープ・ユイレ《セザンヌ》(1989)
表象としての映像の臨界点に位置する作品。画面外で作家自身が語る言葉は、ジョアシャン・ガスケの評伝から引用されたセザンヌとの空想的な対話「エンペドクレスの哲学」、映画《ボヴァリー夫人》からの引用、そして現在にも残るセザンヌの絵画、サント・ヴィクトワール山、芸術村の建物等が厳格に繋がれ250年の時を超えた記憶の交換となる(5月29日2回上映)。

7) ギャクター・マサエスヴァ《イマジニング・インディアン》(1992)
映画史が作り出してきた「インディアン」のイメージという矛盾をネイティブ・アメリカンの作者が内側から切り崩そ

うとする。その試みが、「他者の文化」を描くことの限界や撮影されることによって失われる「聖性」をどのように乗り越えるかといった「映像論」へとなっている(6月5日3回上映)。

8) ビル・ヴィオラ《砂漠》(1994)、《祖先の力の記憶(ソロモン諸島のモロの運動)》(1977)/ チャールズ&レイ・イームズ《パワーズ・オブ・テン》(1978)

《砂漠》は、砂漠の中で水に沈んでいく記憶をいかにもちえるか? あるいは部屋の中で外部に広がる世界といかにふれあうことができるか? といった他所を内部に現前化させる想像力をテーマとした作品。《祖先の力の記憶(ソロモン諸島のモロの運動)》は、ソロモン諸島の人々が伝統や記憶をいかに保持し継承させるかといった営みをドキュメントしながら、同時に撮影対象との共同作業により映像そのものを記憶システムとして機能させようとする試み。《パワーズ・オブ・テン》は、極小から極大へ、スケールをシームレスに移行していく、視覚的な次元旅行とも言える短編科学映画の傑作(6月12日5回上映)。

9) 伊藤高志作品集(1981-95)では、《SPACY》《BOX》《THUNDER》《DRILL》《GHOST》《GRIM》《THE MOON》《ZONE》の8本が上映された。また当日は作者である伊藤高志氏をICCに招いて、選出者である港千尋氏との特別トークが急遽開催された。映画制作の動機や、コマ撮りやバルブ撮影等の技法あるいは技術的な苦労などが具体的に語られ、「自分自身の抑圧の爆発が《SPACY》の速度となっている」といった作者ならではの発言が数多く聞けたセッションとなった。「日常の風景をゆがめていく=感覚」から徐々に「見えない自分の意識を探っていく=記憶」へと移行していった作風の変化へと話が発展し、港氏の作品《記憶の庭》の重要な側面をも浮き上がらせることになった(6月19日5回上映)〔若林弥生〕

アナ・デイヴィス&緒方篤《行こうか、行くまいか》
1998年6月26日 - 7月12日 ICC 5Fロビー

ビデオ・インスタレーション
《Should I go or should I stay?》(行こうか、行くまいか)は、現在共にオランダ・アムステルダムに在住する二人のアーティスト、アナ・デイヴィスと緒方篤のコラボレーションである。アナ・デイヴィスは、オーストラリア出身の新進女性ビデオ・アーティストであり、緒方は主にヨーロッパを中心として活躍する中堅ビデオ・アーティストである。両者は昨年よりコラボレーション活動を始め、今秋のオランダ・ステデリック美術館へ出品予定の作品として本作品を構想・制作中であったが、今回来日を機に、その制作プロセスにおけるプロトタイプともいべき本作を、ICCの5階ロビーにて展示、発表したのである。本作品は、基本的には四つのパートに分かれたビデオテープ作品である。



アナ・デイヴィス&緒方篤《行こうか、行くまいか》のギャラリートーク

雨に濡れた地面に反射した寄り添う男女の影を写した映像、雪の中を歩く狐の姿を撮った映像、炎の映像のアップ、小さな子供と母親らしき女性が遊ぶ古いフィルムからの映像の4本であり、それぞれ画面にはエフェクトがかけられ、1分ほどの長さで繰り返される。そしてそれぞれの映像には、作家両名による短いナレーションが日英2か国語で吹き込まれている。

テープは、高さの異なる台に取りつけられたプラズマ・モニターからループ上映され、各モニターは5階ロビーを取り囲むように距離をおいて設置された。その個々の映像から何らかの具体的なメッセージを受け取ることは難しい。いずれも断片のような映像が繰り返されるのみである。強いて言えば、その対象の写された“時”の不明瞭な記憶を追体験するものとも言いえるだ

ろうか。

それに重なるナレーションもまた、男女の断片的な会話である。お互いの行動に対するすれ違いを意味するそれは、あるテープでは男が行動しようとし、女が引き止める。またあるテープでは女が行動しようとし、男が引き止める。一種のメロドラマ的印象すら受けるそのナラティブな対話は、それぞれの映像とのおぼろげな連関を差し示すにすぎない。これらの音声はかなりのヴォリュームで再生されたため、ロビー内で反響し、あたかもあちこちで大声で男女がランダムに対話を繰り返しているかに聞こえた。

観客はそれぞれのモニターの前に行き、その対話を注意深く聞き取るようにするが、隣のモニターからの対話にも興味をひかれ、そぞろな気分で、四つのモニターのあいだを行きつ戻りつする。その主体も時間も空間も明確ではない各テープの連関を、観客に考えさせ、ある種の不安定な“物語”を想像させることが、作者のテーマと言えるだろう。

そこではいわゆるオブジェとしてのインスタレーションという性格は希薄であり、四つのビデオテープ作品の提示の形式としての、物理的空間を確保している印象を受けるものであった。すなわち、この作品はあくまで「テープ作品」として固有の空間からは自立したものと感じられたのである。

しかし、これは必ずしもマイナスな印象ではない。ある意味でICCの展示においては数少ない、オーソドックスなビデオ・アート作品として新鮮な印象を受けたこともここで強調しておきたい。

なお、7月3日には両作家によるギャラリートークも行なわれ、本作品以外の両者の近作も紹介された【後々田寿徳】

デジタル・サンプリング・マシンの登場以降、ポピュラー・ミュージックの世界に限らず多くの音楽制作の場でサンプラーの浸透は目ざましい。しかしその登場によってあらゆる「音」、
「音楽」はすべて等価な「素材」として並置されることになる。また、その独自の特性上もあるが、時代によって流行の音色や使用法が新しい音楽ジャンルとともに現われてきた。ヒップホップやハウス、テクノなど、それぞれ特徴的な「音」、「音楽」が現われたのは周知のとおりである。新しい楽器の出現が新しい音楽の出現につながるということは珍しいことではないし、最終的にその音楽が楽器自体の特性を純化することや、それに附随する社会的な状況を巻き込みながら進化するのは当然の帰結かもしれない。デスクトップ・ミュージックなど制作環境の変化やパーソナル・コンピュータの性能の向上、ネットワーク技術などはその要因となるだろう。そのなかでいま、従来で言うサンプリングの枠を超えた作品やコラボレーションが生まれつつある。つまりサンプリング、翻ってデジタルという特性をもつそれらは「ポスト・サンプリング・ミュージック」とも言うべきフェイズに突入しつつある、ということだ。

シンポジウムは音楽評論家の佐々木敦氏を中心に、フィールド・レコーディングされた素材を音楽プログラミング・ソフトMAXによってコントロールして作品を制作するクリストフ・シャルル氏、生楽器を演奏したものを既成のものではないをサンプリングし、それを再構成、リクリエイトする半野喜弘氏、ウェブ上にサウンド・ファイル交換所を設置し、音楽素材だけでなく、その制作

プロセスまでもも援用しようとする試みるGNUmusic project(久保田晃弘、矢坂健司、瀬藤康嗣)の面々により進行された。

サンプリングに対峙するそのしかたは、自身のイメージネーションの具現化への予定調和的ではないプロセスを踏むための手段とする半野氏や、CDでプログラム・データを公開して、作品を自身のCDのみで完結させず、他者との関係性をみるシャルル氏などそれぞれの関わり方が語られた。GNUmusic projectによるサイトのインストラクションの後には、作者のオリジナリティの消滅の危惧についてや、その反面そこから顕在化する差異を可能性として受け取ること、などの意見が交わされた。すべてが「素材」でありうるヒエラルキーの崩壊した地平には質の問題や著作権という大きな難問が横たわっているわけ、話はそこに収斂していくことになったが、著作権におけるGNUmusic projectの実験の結果がどのようなものになるのかはまったく未知数であるし、一方で、そのシステムの中でどこまで創

造性を拡張し得るか、ということが今後問題にされると思う。

後半のミニコンサートでは実際にシャルル氏と半野氏とのあいだで自身の「音 = 素材」をあらかじめ交換し、それを再構成したものを二人で演奏した。半野氏のシーケンス・ソフトの不調やシャルル氏のMAX画面のプロジェクションができなかったなど当方の不手際が目立ったものになってしまったことが心残りではある。

今回「影の出席者」のように頻出した「OVAL = マーカス・ポップ」の名。正直に言うところの企画の発端の一つは彼らの新作《dok》であった。クリストフ・シャルル氏の作品をまさに「素材」として制作されたそれは標準化という意味でのサンプリングの側面をまったく排した「ポスト・サンプリング・ミュージック」の一つだ。

企画協力：佐々木敦 (HEADZ)

GNUmusic URL:

<http://www.gmusic.net>

Reference disc: Christoph Charles
《undirected 86-96》Mille Plateaux
半野喜弘《詩人の肖像》Flavour Of
Sound

Oval 《dok》Mille Plateaux / Thrill Jockey

[島中実]



ポスト・サンプリング音楽論 クリストフ・シャルルと半野喜弘のコラボレーション

スタйна・ヴァスルカのソロ・パフォーマンス
1998年7月17日 ICCギャラリーD

スタйна・ヴァスルカは1940年アイスランド生まれ。チェコで音楽を学んだ後、1964年にウッディ・ヴァスルカと結婚し、翌年ニューヨークに移住する。1969年最初のビデオテープ作品を制作した後、ビデオテープ作品、ビデオ・インスタレーション、サウンド・パフォーマンスなど、幅広い活動を行ってきた。まさにマルチメディア・アーティストの草分けの一人である。夫ウッディ・ヴァスルカとの共作はもちろん、ソロ活動による発表も数多い。近作では1997年のヴェネツィア・ビエンナーレのアイスランド館におけるインスタレーション《Orka》がその代表作の一つと言える。

今回、ICCにおいて7月17日より開催されたウッディの個展「ザ・ブラザーフッド」展のオープンにあたり、約10年ぶりに来日した彼女は、1970年代初期よりソロで展開しているサウンド&ビデオ・パフォーマンス《ヴァイオリン・パワー》と、ウッディの新作インスタレーションの一つである《ザ・メイドゥン》とのコラボレーションによるパフォーマンスを、展覧会初日に披露した。

彼女のサウンド&ビデオ・パフォーマンスの基本的なスタイルは、MIDIヴァイオリンを演奏し、そのMIDI信号によってリアルタイムにレーザーディスクの映像をコントロールするものである。MIDIヴァイオリンのそれぞれの弦が、それぞれ映像ソースのスイッチングや、早送り、巻き戻し、再生スピードなどのコントロールに割り当てられており、彼女はその弦とピッチによって自由自在に映像をコントロールすることができるのである。

今回のソロ・パフォーマンスでは、ダンスするパフォーマンスの映像や、日本のエレヴェーター・ガールに取材した彼女の過去のビデオテープ作品《In the Land of Elevator Girls》などがその素材として用いられていた。彼女の演奏によって、瞬時に切り替えられ、コマ送りされ、静止するその映像。それは演奏という行為によって映像が変化するというより、映像の変化 = 視覚的なコントロールのために演奏が変化し、音が生み出されるという視覚から行

為、そして音へというプロセスを経るものと言える。

さて、今回のメインのパフォーマンスは、引き続き行なわれた《ザ・メイドゥン&ヴァイオリン・パワー》であった。まず簡単にウッディのインスタレーションである《ザ・メイドゥン》を紹介しておこう。この作品は《ザ・ブラザーフッド》シリーズ6点の最新作の一つであり、「テーブル6」というシリーズ名が付されている。外科手術用の診察台をそのベースとして、いくつかの伸縮する可動部分が加えられており、それらをコンプレッサーによる圧搾空気で動かすことができるようになっている。また、その左右には扇状のオブジェが二対あり、これも圧搾空気によって開閉する。その扇状の部分および背後の大型のスクリーンには、この作品にまつわるメロディ・カーナハンの詩を朗読する男の姿がプロジェクションされている。すべての運動のエネルギーすなわち圧搾空気は、MIDIによって制御されたコンピュータに接続されたバルブでコントロールされており、リアルタイムにその可動部の動きを変化させる。

メイドゥン = 処女という名にも明らかかとおり、この作品はいわば“機械”のヴィーナスともいうべきものであり、その可動部分は、例えば頭部、両腕、腹部、足のように、人間の関節や身体の部位を具体的にイメージさせるものとなっている。

MIDI信号のピッチによって、対応する

各部がそれぞれ変化するわけだが、インスタレーション(展覧会)においてはそれは観客がマイクに向かって出す音声を、MIDI信号へと変換することによって実現されている。

スタйнаのパフォーマンスは、このマイクという入力デバイスでヴァイオリンに置き換えて行なわれた。彼女の演奏によって、《ザ・メイドゥン》は、鋭い圧搾空気の吐出音を伴いながら、身を振り、頭をもたげ、生き物のようにダイナミックにパフォーマンスする。同時にスクリーンには独白する男性パフォーマンスの映像が流れ、彼女によれば、彼(パフォーマンスと彼女(ザ・メイドゥン))との愛の対話 = デュエットが展開する。圧搾空気の吐出音とパフォーマンスの声とのリアルタイムの対話は、一種のエロティックな印象すらもたらすものがあり、機械と人間との交歓といういわば古典的なドラマがそこに現出していた。しかしながら、このパフォーマンスにおいて《ザ・メイドゥン》は、決して人間的なイメージ、すなわち“ロボット”的なイメージを生起させる機械 = 作品には見えなかった。なぜならばそれは“動く”作品ではあるが、決して“移動する”作品ではないからである。それは“台座”に固定されており、自在に身を振ることは可能でも、その場に呪縛されたまさに一つの“装置”であったからである。固定された装置としての“処女”と、映像上のヴァーチャルな男性との交歓。そこに拭いがたくあらわれる独特の不毛感、ブラザーフッド = 男性原理という当展覧会のメイン・テーマと重なり、現代におけるメディアを介したエロスの現われさえ想起させるものであった【後々田寿徳】

スタйна・ヴァスルカの《ヴァイオリン・パワー》とウッディの新作《ザ・メイドゥン》とのコラボレーション

