

ビデオ・インスタレーションを考える

—— 藤木正則の試みから

藤木正則

●要約

2000年から本年まで稚内に住む中で、私はこの地ならではのメディア（ロシア船員・漂流物・宗谷本線）に
触発されたアートプロジェクトをいくつか実行して来た。その多くが自らの行為によって、人や環境
とのコミュニケーションの在り方を探っていくものである。今回はその中でも特に展示形態が映像イ
ンスタレーションの形式をとった作品の事例報告を行うと共に、映像の見せ方に焦点をあてた論考を
試みた。

●キーワード

ビデオ・インスタレーション

展示空間の特性

観客との連動

映像と音

観づらい映像

場の時間

映像の時間

美術展でのビデオ・インスタレーション

1. 映像メディアの増加について

60年代、美術作家の多くが版画技法に傾注し、70年代はモノクロ写真、80年代以降はカラー写真と、写真が美術家の表現手段として大きな位置を占めた。それが、現在ではビデオによる映像なのだろうか。

近年、現代美術展においてビデオによる映像作品の増加は著しいものがある。私が実際に観た二つの国際展を例にとってみると、第1回横浜トリエンナーレ（横浜市、2001）では全出品作家109人中32人がなんらかの形で映像を使用している。またドクメンタ11（ドイツ、カッセル市、2002）でも全作品の三分の一はなんらかの形で映像が絡んだ展示であったように記憶している。その他では第49回ヴェネツィア・ビエンナーレ展でも「フィルム・フェスなのかと錯覚するほど、アルセナーレの会場は映像作品で一杯。」⁽¹⁾と評されているほどである。ドクメンタ11取材した河合純枝の報告に映像展示に関するものがあるので一部を紹介したい。「会場を一回りして、ビデオ、映画など映像作品や写真作品の極端な多さに驚いた。絵画・彫刻など、旧来のアート・フォームは、姿をみせない。ほとんどが、記録・ドキュメンテーションと資料収集（アーカイヴ）の二つのカテゴリーに入る。〈中略〉これらの映像作品だけを見ていると、アート展というよりも、記録映画祭だと思えてくる。トンネルの暗闇の中を一日中動いているような錯覚に襲われた。」⁽²⁾この現象の背景には液晶テレビやプラズマテレビの大形化、液晶プロジェクターの普及、そしてそれらが安価に利用出来る事が要因としてあることは容易に推測できる。一方で従来から表現手段として映像を専門にしていなかった作家が映像独自の表現やその記録性に注目して、映像を組み込む作品を多用しだしたという側面も見逃せない。

私も参加した「HIGH TIDE-ラジカルな意志の現れ展」⁽²⁰⁰¹⁾「水脈の肖像展2002-日本と韓国、二つの今日展」⁽²⁰⁰²⁾など、道内の展覧会でも、前述の展覧会とは比較にはならないが、この傾向は顕著でモニターやプロジェクターを使用する作家は増えていると言っていっだろう。



Documenta11 から Steve McQueen



HIGH TIDE 展から 伊藤隆介

2. 展示における映像作品の問題点

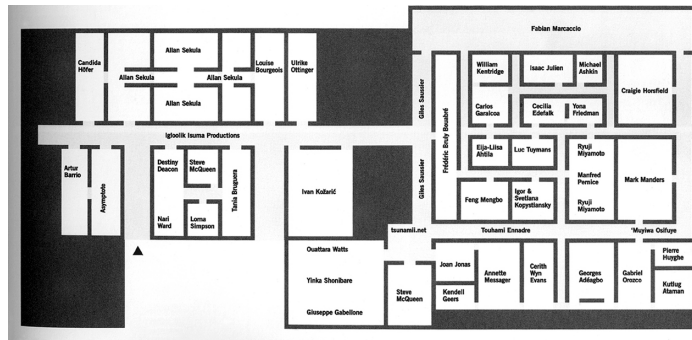
さて、このような映像作品の増加は展覧会場に以前とは違った構造をもたらすようになった。

(1)区切られた暗い空間の居心地 -

液晶プロジェクターによる投映はプロジェクターの性能がいくら向上したとはいえ、まだまだ暗い空間を必要とする。従って、モニターによる展示を除けば細かく区切られた映像専用の暗闇スペースが濫立する事となった。その結果、前述のドクメンタ11展のようにトンネルの暗闇のごとく、観客はカーテンなどで仕切られた小部屋を手探りで、他の観客の動向を気遣いながら覗きまわる事を強制されてしまうのである。(下図参照)

(2)時間軸をどう見せるか -

区切られた暗い空間の問題以外に、映像作品には作者の意図した時間を共有しなければならない側面が付きまとっている。極論を言えば、旧来のアート・フォームであれば、各々の作品の鑑賞に費やす時間は関心の強弱によって、直感的に概観するだけで済ますことも、ある程度可能であった。もちろん、限られた時間の中で、多くの作品に触れたいという観客の心理も働いている事は容易に推測出来るのであるが、映像作品においては最初の印象が相当強くなければ、その作品が持っている固有の時間の流れに付き合いきれない事も多いのではないだろうか。中には第49回ヴェネツィア・ビエンナーレで幾つかの賞に輝いた、カナダ館のジャネット・カーディフとジョージ・ビュレス・ミラーのサウンド・ビデオ・インスタレーション《パラダイス・インスティテュート》のように、各回十数人の入場制限がしかれ連日2時間待ちといったようなケースもあるようであるが、(実際に観ていないので、推測の域であるが) それは展示空間が独立性の高いものであるからだろう。一方、小規模な展覧会では、作品数が少ない事もあり、そう際立った問題にはならないようである。しかし、大きな展覧会になればなるほど、残念ながら作品鑑賞の障害になることも少なくないようである。それは展示が個別空間であるとはいえ、人の出入りが頻繁で、通路でもある事にかわりはないからである。



Documenta11の会場の一つである BINDENG-BRAUEREI とその内部図

藤木正則の試みから

1. ラ・ペールズ海峡

制作：藤木正則、2001 ビデオインスタレーション

(小型液晶モニター／木製テーブル／木製椅子／鉄／塩化ビニール／その他)

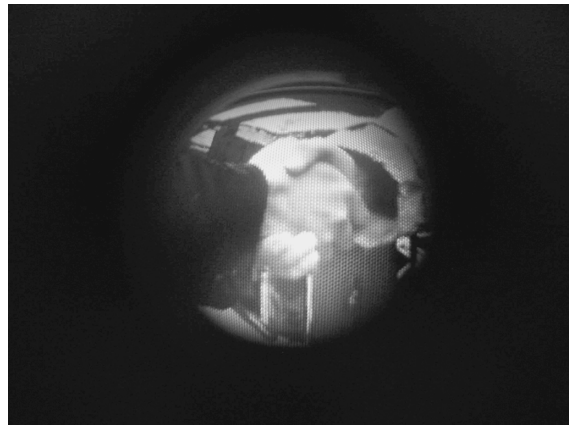
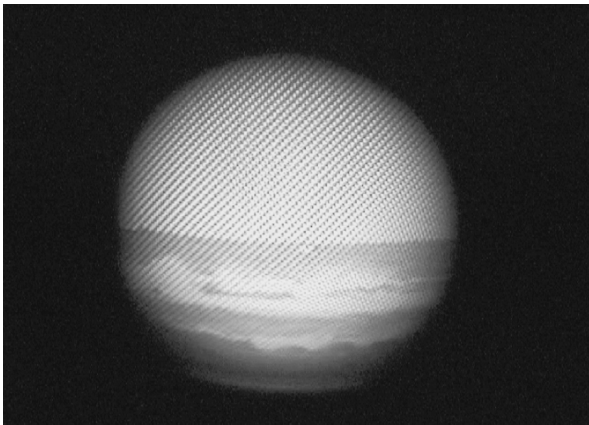
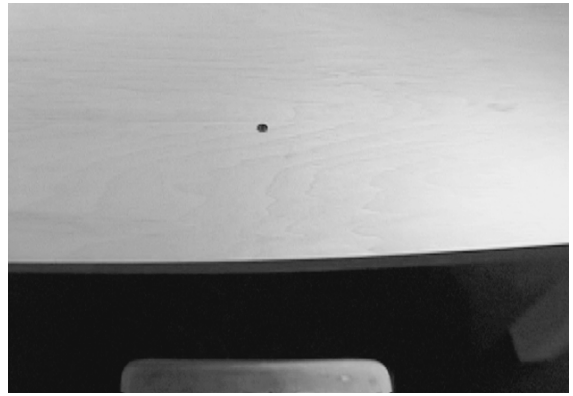
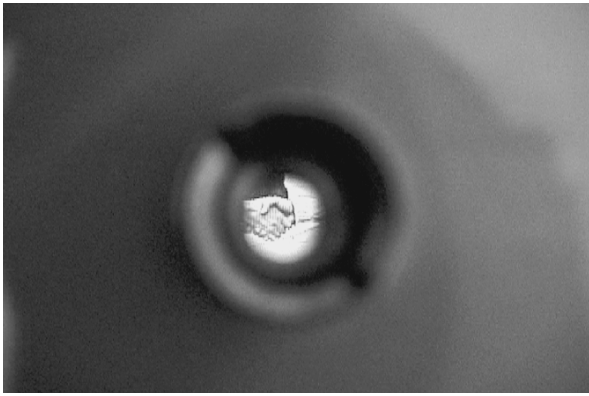
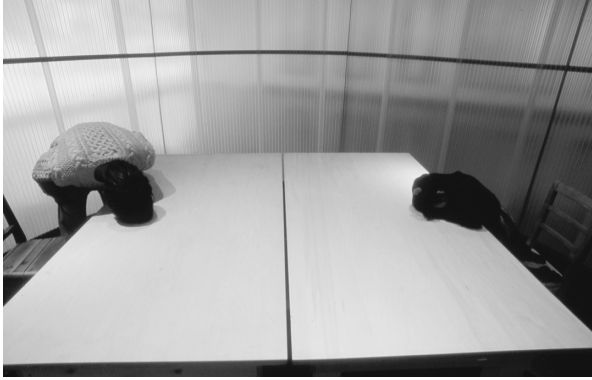
「HIGH TIDE 展-ラジカルな意思の現れ」(Dec. 2001、北海道立近代美術館、札幌)

『ラ・ペールズ海峡』は、稚内においては、近くて遠い存在であるロシア人船員たちと私が行った「握手」という「行為」を含む映像と、立体物によって構成されている。直径4.3メートル、高さ2.7メートルの半透明の壁に囲まれた円筒形の空間の中央に、「見たい」という欲求を刺激する覗き穴が一つずつ取り付けられた大きなテーブルが2台、数センチの隙間を空けて並べられ、テーブルの外側に椅子が1脚ずつ、向かい合うように置かれている。

一方の穴からは、稚内から見た「ラ・ペールズ海峡(宗谷海峡)」の映像が小型液晶モニターに映し出されている。もう一方の穴からは、縞のネクタイを締めた私が、港で、スーパーで、ロシア人と握手を繰り返している映像が見える。レンズ付きの覗き穴は、通常、玄関のドアに取り付けられている、安全な場所から外の世界を覗くための穴である。ここでは、その覗き穴から覗く観客の姿を作品の一部として取り込めるよう考えている。また、モニターが外観からは見えない映像インスタレーションを設定している。



ラ・ペールズ海峡



2. 日が昇る海/日が沈む海

制作：藤木正則、2002 ビデオインスタレーション

(液晶プロジェクター／小型液晶モニター／その他)

「水脈の肖像2002-日本と韓国、二つの今日展」(June 2002、北海道立近代美術館、札幌)

この作品は三つのパートから成り立っている。稚内の海岸に漂着した百円ライターに書かれてあった喫茶店名から、その店を探す部分。同じく浜に流れ着いた韓国製ミネラルウォーターのペットボトルが韓国国内で、どのように売られているかを取材記録したもの。このふたつは韓国で手に入れた同種のを併置し、小型モニターでドキュメント映像と共に展示している。もう一つは韓国と稚内それぞれから撮影した海〈この海は韓国では東海(トンヘ)と呼ばれ、かたや日本海と呼ばれている海のことでもある〉を組み合わせた映像である。これは液晶プロジェクターを使って、展示コーナーの一番奥の壁面に投映している。



1



3



2



4

日が昇る海／日が沈む海 (画面左側は韓国から、右側は稚内から)



3. Domestic Express

制作：藤木正則、2003 ビデオインスタレーション

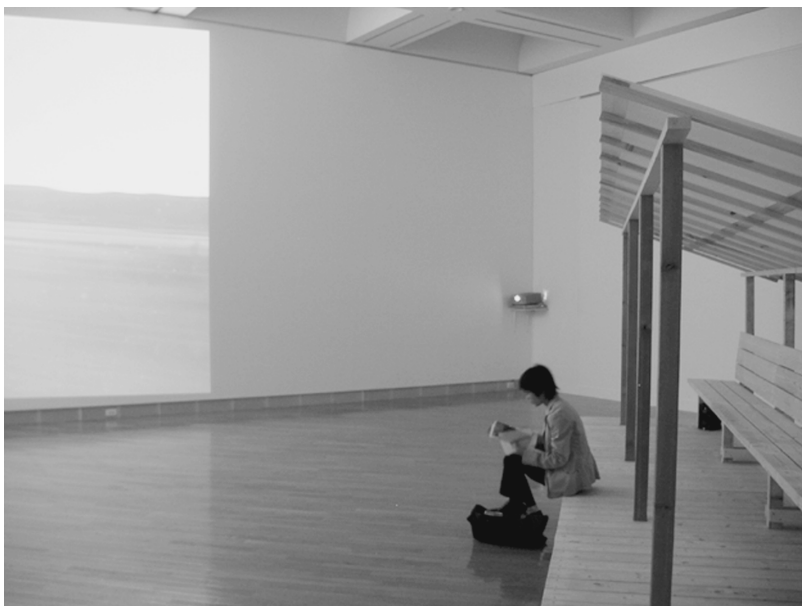
(液晶プロジェクター×2 / 木製ベンチ / その他)

『北の創造者たち 2003 -虚実皮膜- 』（Oct.2003 - Jan.2004、札幌芸術の森美術館、札幌）

この作品は、美術館の展示スペースを六つに区切った中のひとつ、約100平方メートルのほぼ正方形に近い空間に2台の液晶プロジェクターによる投映画面と観客が実際に座ることができる屋根付きの長さ5.4メートルの木製ベンチから成り立っている。映像は直角に交わるコーナーを中心に、その左右の二壁面をスクリーンとして投映されている。この展覧会のカタログには作品の概観が分かりやすく書かれているので、それを引用してみたい。「向かって右には、札幌を発ち、北海道の最北端・稚内へと向かう電車からの景観、左はその逆に稚内から札幌へと向かうそれである。ともに、進行方向とは反対にカメラを向けて撮影されているため、スクリーンに映し出される風景は二つの面が交わる内角へと、もの凄いスピードで吸い込まれていく。内角に近づくほど狭まっていく台形のスクリーンがさらに速度感を増幅させる。」このように、美術館の構造と作品の内容を考慮した設定を行なっている。



Domestic Express



映像の見せ方

ビデオ・インスタレーション三十年史⁽³⁾の中でビル・ヴィオラの80年代後半からの作品の変化に関連して、市原研太郎は次のような事を書いている。「映像は、主体と対象を繋いで情報を伝達する二次的な機能に甘んじることなく、他に還元できないその独自性を主張しはじめた。＜中略＞90年代、映像はビデオ・アートだけでなく、アート全般に占める比重を飛躍的に高めたのだ。」

私自身も近年、映像以外には表現できない、そのメディアとしての特性を強く自覚することが多くなり、最終的な展示、すなわち観客とのコミュニケーションの場では映像を取り込んだ制作が増えていく。ここでは映像（ビデオ）インスタレーション全般を論じるわけではないが、事例として、最近の自作を報告する中で、どのように映像に関わり、また観客とのコミュニケーションのあり方や映像の見せ方についても、いかに取り組んできたかを論考したい。

1. 観客との連動

まず『ラ・パールズ海峡』を取上げてみたい。一見したところ、この作品は半透明の塩化ビニール波板によって円筒状に囲まれた内部に二組のテーブルとイスが向かい合う形で設置されているようにしか見えない。そこに、このビデオ・インスタレーションの狙いがある。と言うのは、映像が映し出されるモニター画面を作品の外観には露出しないように設定しているからである。したがって、この作品においては、観客が各テーブルに一箇所開けられた穴（ドア・アイが埋め込まれている）から「覗く」という行為を積極的に行わない限り、作品の全貌に触れる事が出来ないのである。

しかし、この作品の重要な方向性は観客の参加を予め設定してはいるが、それを強制しないところである。どちらかと言えば、ビデオ・インスタレーションによる作品を観客が見るだけでなく、作品を眺め回したり、イスに座ったりして寛ぎ、結果としてテーブルに開けられた穴に興味を持ち、覗いてみたり、出来るだけ時間を掛けて、楽しんでもらうことにある。

作品としては、穴から見える映像は音も小さめで、画像もモニターの粒子がレンズによって拡大されているため、荒くて、決して鮮明なものとは言えないのだが、多くの観客が長い時間、それを見つめてくれる事となった。加えて、その動作が謝罪しているようでもあり、突伏して眠っているようでもあったため、その様子を、また他の観客が作品として眺めるという効果も合わせ持った。それが呼び水になって、さらに興味をもった人が穴を覗くという、観客との連動による循環型の作品が生まれた。



ラ・パールズ海峡

2. 音も重要

札幌芸術の森美術館の吉崎元章は作品『日が昇る海／日が沈む海』を次の様に紹介している。「作品名が示すとおり、稚内では陽が沈む日本海も韓国では日が昇る海である。両者から見た海を壁に映すとともに、彼が拾った漂着物と韓国で捜しあてたそれと同じものを並べて展示。その探索過程も小さなモニターで映し出す。地図上でしか認識していなかった韓国との地理的関係を、実際に海を渡ってきた物を通して明白にあぶり出している。」⁽⁴⁾

このように、会場ではモノと映像が混在する形のインスタレーションとなっている。それらを全体として結びつけているのが、稚内と韓国の海岸で収録した浜辺に打ち寄せる波の音である。それは多くの人にとって、リズムカルで心休まるもので、どこか遠い記憶を呼び覚まさせる力を持っていた。例えば、普段、海を見る機会が少ない養護学級の子供たちが見学に訪れた時、彼らは映像を見るというよりは、その音に聞き入って、立ち去りがたい雰囲気であった。また『Domestic Express』でもレールの音やホームのアナウンスが同様の効果をもたらした。

一方で、この作品は朝日が昇るカットや夕日が沈むカットが主体となっている。私自身が美術展では最も避けたい叙情的な映像で構成されているのである。それを敢えて使う事によって、観客はどのような反応を示すのか、また本意は伝わるのだろうか、と言った、実験的側面も持ちあわせていた。しかし、結果としては作品が内包しているテーマが日韓の間に横たわる海の呼び名に関わる懸案事項であることもあり、これらの映像を使用したことで、音とも連動し、見せ方としても政治性を抑制した場を創出し、考えるための空間を構築できたと考えている。

3. 見づらい映像

『Domestic Express』で体験する二つの風景（映像）は、一方の画面では、ある景色が過ぎ去り、もう一方の画面ではタイムラグこそあれ、過ぎ去ったはずのそこにまた戻ってしまうといった架空の時間の中に存在している。ベンチに腰掛けた観客は、この単純な仕掛けによって、あまり意識する事なく、ふたつの場所や時間を一瞬、同時に体験し、その様相などを感覚的に比べたりすることができるようになっていく。前述のカタログを執筆した岩崎直人は車窓からの風景という、相当早いスピードで画面が流れる、見づらい映像を眺めているにも拘らず、見入ってしまう事を含めて、これらを「メビウスの輪から抜け出せない」⁽⁵⁾と表現している。

更に、この作品に関する体験を交えた文章を二つばかり紹介したい。一つは評論家の吉田豪介が書いているものである。「作者が手づくりしたありふれたベンチに座って見ているうちに、結局旭川以北から札幌に到着するまで、退屈することなく見てしまったということだ。約5時間半をほぼ50分にまとめているが、編集が巧みで列車は心地いいスピードになり、同時に真昼から夕暮れへ、晴天の陽光がしだいに弱まっていく。＜中略＞演出臭を避けていて、劇性もなく、情報も新しくなく、感情が波立つことも無縁なかつた。」⁽⁶⁾ もうひとつはインターネットにアップされているホームページから、「脱ひきこもり」のタイトルでname: ひいずみさんからのものである。「手始めに芸術の森で『虚実皮膜』観てきました。年末年始はこれでもかというぐらい家にこもっていたので、藤木正則さんの映像作品にとくに反応。汽車の窓からの流れる風景に、ぼーっーっーっとしました。閉館間際でなければもっとぼーっーっーとできたのに。」⁽⁷⁾ 文中にもあるように、この作品は一時間近くの長編である。それ

にも拘わらず、時間が経つのもわすれて観てしまった、観ていたかったという感想を頂いている。その他にも多くの方々から、気がつかない内に全部観てしまったというお話をいただいた。

この作品の制作にあたって、当初から、私には試してみたいことがあった。それは見づらいと一般的に考えられている「風景が早いスピードで流れ去るカット」を全編に使用することであった。さらに、それを助長するかたちで、展示空間のコーナーを利用し、激しく流れる映像をそのコーナーに吸い込まれるように映写面を設定してみる事であった。そこには、世間一般に言われているように、果たして本当に見づらいののだろうかという疑問と自分の経験から大丈夫に違いないという確信とが相半ばしていた。しかし、思った以上に、ただ単に観ることに耐えられるだけではなく、映像に溶け込むように鑑賞してくださる多くの方々が存在した。映像以外の要素は手づくりの屋根付きの長い木製ベンチだけである。出来るだけシンプルな構成を心がけたが、この作品においては効果がある程度得られたと考えている。



日が昇る海/日が沈む海



Domestic Express

場の時間・映像の時間

ビデオ・インスタレーションの現況を思い浮かべると、実はインタラクティブ性の強い作品が主流なのかもしれない。ほとんどのインタラクティブな作品には映像が用いられているからである。これらの中には気持ち良く作品と遊んだり、作品に共鳴出来るモノもあるが、時には作品に指示され、作家の思惑に添わなければならないと感じてしまうものも多い。そう考えると、インタラクティブとは言えないが、強いられた参加ではなく、いつのまにかビデオ・インスタレーションと一体化し、VJとも違った感じで、その中に入ったような気持ちになるビデオ・インスタレーションの展示方法があってもいいのではないだろうか。このような事をここ数年考えていたような気がしている。

そこで、昨今のビデオ・インスタレーションを観客の視点から検証してみるのも大切なのではないだろうか。ビデオ・インスタレーションには映像そのものを含めてモノとしての存在と時間としての奥行きを持っている。映像作品が持っている時間の部分はストーリー性などのように、作家の意図が強く出るところであるから、半ば強要されたようなインタラクティブ作品同様に、作家側の思い入れが強すぎると、その内容の是非を問う以前に拒否反応が出やすいところである。もう一つの、モノとしての存在、すなわちビデオ・インスタレーションの場は録画されたテープのように映像だけではなく、常に映像を見せる仕組みとして存在するわけであるから、その事を考慮した映像の内容や編集が要求されると言っても良いだろう。

映像を使った作品において大切な事は、観客は画面を通して、短時間に映像と自分との接点を探していることである。すなわち映像がその人の波長と合致したときは、その場に立ち止まるだけの力を持つが、それがなければ映像を鑑賞することを中断してしまう事も起きるのである。特に劇場でもなく、通路に近い展示空間では、それが顕著であるだろう。映像の種類や使用されている言語によって例外もあるが、どこから見だしても内容に関係なく、その映像の中に入り込めるといった要素が重要ではないだろうか。繰り返すが、美術館を含めた展示空間はあくまで劇場ではないのだから、作家が劇場風に場を一方的に設定しても、その場に適合していない内容であれば、その映像が相当作り込んだものであっても、作家が望んだ効果を得ることが出来ない場合も出てくるのである。

したがって、ビデオ・インスタレーションにおいては映像在りきではなく、その都度、場を設定する中で、映像をどう扱うかという観点が大切なのである。また、同時にその映像を観客がどのように見るだろうかというシミュレーションも重要な問題であるだろう。勿論、この観点は私だけのものではなく、多くの作家にも共通しているものである。それはモニターを使うのか、プロジェクションによるのか、どこにどのように映すのか、どのような大きさのモニターを使用するのか、このような作家側が見せ方を模索し、思考する事自体がビデオ・インスタレーションにおける作品構成の大切な要素でもあるからだ。美術から少し逸れるが、旭川市の旭山動物園では、飼育担当者自身が面白いと思う動物の動きが見られる場を作って、来園者に見せる「行動展示」を実現したところ、同じ動物を見せていたとは思えないほど、多くの人達はその場に立ち止まり、動物に引きつけられてしまったという。ビデオ・インスタレーションにおいても、それと近い感覚が重要なのではないだろうか。

本論の趣旨は作家側から言えば、ビデオ・インスタレーションの見せ方であり、観客側から捉えると作品とスムーズにコミュニケーションをとれるかである。その観点から、今回は私が経験した幾つかの展覧会を通じて、観客の反応や作品との接し方の部分で多少のデータを提示出来る状況にあった。そこで、事例報告をする形で論考を試みたが、この章の冒頭でも述べたように、この切り口はビデオ・インスタレーションの多様な作品について全般的に言及するものではなく、あくまで、展示方法についての考察でしかない。また、この分野の表現方法は刻一刻と新しい技術が導入され、新たな視点による発表が活発に展開されている。しかし、ビデオ・インスタレーションにおいては観客がその場(空間)に留まり、その場に関わる時間と映像自体が持っている奥行きとしての時間との関係を抜きにしては語れないのも事実である。それらがクロスオーバーするビデオ・インスタレーションの展開のひとつとして、特に見せ方にフォーカスした論考を試みた。

注

- (1) 美術手帖、美術出版社、2001/9、p47
- (2) 美術手帖、美術出版社、2002/8、p70～71
- (3) 美術手帖、美術出版社、2002/3、p92
- (4) 吉崎元章、artscape 「Recommendations」 DNP（大日本印刷）、2002
- (5) 岩崎直人、北の創造者たち2003-虚実皮膜- カタログ、札幌芸術の森美術館刊、2003
- (6) 吉田豪介、21ACT 90号、札幌時計台ギャラリー発行、2003/12、p4～5
- (7) <http://www.cmo.jp/cgi-bin/bond/epad/epad.cgi?res=202>

●英文タイトル

Thinking about the video installations : From the trials of Masanori Fujiki

●英文要約

I had been lived in Wakkanai since 2000 until this year. And I carried out some art projects touched off by the mediums typical of this place (in such cases as the Russian crewmen, drifts, the Soya main line).

As for most of those works, based on the personal acts, influence mutuality in the person and the surrounding environment, an exhibition form is the case report of the work that took image installations specially, in this time. At the same time, I tried to treat the way of showing an image that was a focus put in.