

# メディアの波間で——1990年代から2000年代を振り返って

狩野 志歩

映画が誕生して120年余り、映像表現をとりまく環境は(あらゆる芸術領域にもいえるが)テクノロジーの変化に影響を受けてきた。フィルムの小型化によって映画が個人でも制作できるようになったことと同じように、1960年代、ソニーの携帯型ビデオカメラ「ポータバック」の出現によって、個人による表現手段としてビデオが扱われるようになり、1970年代にかけて日本でもビデオアートが花開いたことはよく知られている。フィルムの物質性や間欠運動、ビデオの同時性やフィードバックといった機構的な特性は多くの美術家、映像作家の創造性を刺激してきたが、現代においても、たとえその表層に現れなくとも、メディアの特性が作品の本質と深く結びついていることは、改めて自覚する必要があると思う。

私が創作活動をはじめた1990年代後半は8mmや16mmフィルムの製造・現像はまだ行われていて、ビデオはアナログビデオ(Hi-8)からデジタルビデオ(DV)へ移行しつつある時期だった。実際、初期の数本はフィルムで制作され、2000年に最初のビデオ作品を発表している。今回、1990年代から2000年代初頭の創作活動を振り返る機会を得て、当時の制作環境を思い出してみると、アナログメディアとデジタルメディアが拮抗し、混沌としているような時代だった。

私が映像を学んだのは、1993年に東京の美大に入ってからだったが、高校時代に写真の技術のある程度習得していたことが、その後の活動に大きく影響を与えている。本当は美術部に憧れていたが、絵が下手だったことから、画力が求められなさそうというだけの理由で写真部に所属していた。デジタルカメラはまだ一般に普及しておらず、銀座の中古カメラ店でPENTAXの古いフィルムカメラを購入し、暗室でフィルムを現像し、印画紙に焼いていた。インターネットもなかったのも、情報源は専ら『アサヒカメラ』や『日本カメラ』といった写真専門誌だった。アマチュアカメラマンが投稿した、お花畑で微笑む女性の写真を見て、何とも言えない気持ちになったものだった。そんな時に雑誌『WAVE』註の現代写真特集で、宮本隆司、港千尋、柴田敏雄、といった写真家の存在を知ったことと、横浜美術館で実験映画の上映を見たことが、美大へ進みたいという思いに繋がっていく。なかでも、萩原朔美の《TIME》(1971年)と黒坂圭太の《海の唄》(1988年)に衝撃を受けた。《TIME》はりんごが腐っていく様子を1年間かけてコマ撮りした作品で、《海の唄》はハイコントラストなモノクロ写真で撮

影された漁村の風景が、痙攣するような運動とともに入れ子状に移動していく作品で、どちらもこれまでに経験したことのない鮮烈な視覚体験をもたらすものだった。

当時、東京の美大で映像を学べる場所は殆どなかったが、武蔵野美術大学に映像学科があることを知ったので、美術予備校を訪ね、映像学科を受験したいと伝えると、意外にもあっさり門前払いされた。映像学科に対応するコースが無い、というのが理由だった。武蔵美の映像学科は1990年に開設してまだ2年しか経っておらず、第1期生すら卒業していなかった。全国の芸大・美大に「映像」や「メディア芸術」を冠する学科が次々と開設されるのは、1990年代後半から2000年代まで待たなければならなかった。

そして、補欠合格でなんとか入学を叶えた日、《海の唄》の作者その人がいたことに驚く。以降黒坂圭太氏に師事することになるが、大学のアトリエで夜遅くまで絵コンテや原画を描いている姿が印象的だった。思い返してみると、作家の仕事の間近に見ることができる、なんと贅沢な環境だったろう。

大学で最初に制作したアニメーションは、スチールカメラでモデルの動きを撮影し、暗室で1枚1枚プリントした印画紙を切り貼りして原画を作り、ボレックスという16mmフィルムカメラで1コマ1コマ撮影した。ビデオよりもフィルムカメラのほうがコマ単位での制御がし易かったが、編集や音入れはビデオのほうが簡易で安価だったことから、撮影した16mmフィルムを繋いだものをラボでビデオ変換(テレシネ)してもらい、大学のビデオ編集機(リニア編集)で音を入れて完成させた。東京郊外の大学から電車を1時間程乗り継いだ渋谷にヨコシネD.I.Y.があり、そこに撮影済みのフィルムを持ち込むと翌日には現像が終わってプリントが仕上がっている。撮影が始まると大学と現像所を毎日のように往復した。閉店間際に駆け込んでプリントを受け取り、急いで大学に戻って映写機にかけると、フィルムの装填ミスで何も映っておらず脱力する、ということも何度かあった。フィルムは現像するまで何が写っているか確かめようがない、ブラックボックスだった。

作品が完成すると、他の学生とともに、自主上映団体「アニメーション80」の定期上映会で上映してもらった。その後「キノ・サーカス」での上映活動を経て、映像研究会「キノ・バラージュ」へ参加するようになる。映像作家の末岡一郎氏が主催する「キノ・バラージュ」は、月に1回開催される、誰でも自由に参



《お香》

加可能な完全に自主的な勉強会だった。テーマは、映画理論から劇映画、実験映像、アニメーションまで多種多様で、参加者も映像作家、美術家、批評家、映画愛好家、学生など、毎回多彩な顔ぶれだった。作家研究では時に作家本人を招いて自作を語ることもあり、大学の講義だけでは得られない野心的で実践的な学びの場がそこにはあった。

大学卒業後の1997年からイメージフォーラム附属研究所に2年間通い、8mmフィルムで課題や作品を制作した。大学では個人ではとても手が出せない高額な機材で制作していたが、8mm機材は中古とはいえ、個人でも一通り揃えられるものだった。ここで初めて、自宅で制作環境を整えられるようになる。

《情景》(1998年)という作品では、撮影した8mmフィルムを写真フィルムと同じ要領で自家現像し、一部、現像所に出したフィルムを除いては、ほぼ全ての作業を自宅で完結することができた。この頃から、PCでノンリニア編集を始める人も増えてきて、《白いテーブルクロス》(2000年)では、DVカメラで撮影したテープを持って友人宅へ行って編集した。《お香》(2002年)を制作する頃には、自前のMacに動画編集ソフトを入れ、自宅で編集作業をするようになっていた。

1990年代の作品発表の場は、自主上映会か、映画祭や公募展への応募だった。映像やメディアアートでは、イメージフォーラム・フェスティバル、ぴあフィルムフェスティバル、ふくい国際青年メディア・アート・フェスティバル、現代美術の公募展では、バルコ・アーバナート、キリンコンテンポラリー・アワード、フィリップモリス・アートアワードに学生や若い作家が応募していた。特に公募展は若手芸術家の登竜門として、受賞者は大きく注目された。

1993年に当時学生の長島有里枝が家族のヌード写真でアーバナートのバルコ賞を受賞すると、蜷川実花、HIROMIXとともに、所謂「女の子写真」がムーブメントとなる。同時期に、多摩美術大学上野毛校を中心に、和田淳子、小口詩子といった

女性映像作家が注目され、若手女性監督特集などが組まれていた。若い女性で、セルフポートレートないしセルフヌードの作品であれば、その文脈に組み込まれてしまうような風潮があったが、自分自身はおろか人物さえ殆ど登場しない作品ばかりだった私はムーブメントの遙か彼方の傍流にいた。

2000年代に入ると、現代美術と映像領域の境界は益々曖昧となり、発表の場も自主上映や映像祭から美術館、ギャラリーと多様な様相を呈する反面、企業主催の大規模な公募展が次々と終了する。この頃から海外に発表の場を求めて、各国の実験映画祭やメディアアートフェスティバルに応募するようになっていった。

1990年代から2000年代にかけての映像をとりまく状況を、私個人の創作活動と重ね合わせつつ回顧してきた。私にとって表現することは、メディアを通して映像に内在する時間と空間を描き、見るということ、新しい世界の見え方を探究する、終わりのない作業でもある。テクノロジーの変遷は、表現の新たな領域へ寄与するものだが、同時にその急速な進歩によって、作品が恒久的に存在しえないことを意味する。その作品の時代背景とともにメディアの特性との関係を検証すること、再現性を考慮することは、映像メディアを扱う作家として今後、無自覚ではいられないだろうと思う。

註 今野裕一編『WAVE 18号 特集 フォト新世紀』伊藤俊治編集協力、ペヨトル工房、1988年。

かのう しほ／映像作家

---

第21回中之島映像劇場  
美術館と映像—ビデオアートの上映・保存—配  
布資料をウェブに再掲 発行:国立国際美術館  
資料発行日:2021年9月18日