



Nishi 2 Chome Chikanodo Video Creation Project

地下歩道を彩る映像表現

西2丁目地下歩道 映像制作プロジェクト

西2丁目地下歩道映像制作プロジェクトは、さっぽろ地下街オーロラタウンと札幌市民交流プラザをつなぐ「西2丁目地下歩道」を舞台にした映像制作のプロジェクトです。毎年1組ないし2組の作家に制作を委嘱し、4面プロジェクションで構成された横長の特殊スクリーンと、歩行空間という特徴を元に構想された作品の制作を行っています。

2019年度は、映像作家の大木裕之と、写真家の野口里佳によるふたつの映像作品を制作しました。

2019年度委嘱作品
大木裕之《トシシ》(12分)
2020年4月より上映開始

カメラを手に国内外を旅し、移動を続けながら、映像はもちろんドローイングやインスタレーション、パフォーマンスなどさまざまな表現を行う作家・大木裕之。大木が30年にわたって撮りつけてきた北海道松前町の映像や、札幌で出会った人々や風景、制作過程で生まれるドローイングなど、次々に重ねられていく膨大なイメージと、大木自身の言葉と時間が詩のように響き合う映像作品です。

大木裕之

1964年東京都生まれ。高知県、東京都、そのほか各地を拠点とする。映画監督、美術家。東京大学工学部建築学科在学中の80年代後半より映像制作を始め、1989年より北海道松前町を中心にした映像作品群「松前君シリーズ」を開始、1990年に「遊泳禁止」がイメージフォーラム・フェスティバル審査員特別賞を受賞、1995年に「HEAVEN-6-BOX」が第45回ベルリン国際映画祭ネットパック賞を受賞。その表現活動は映像制作のみに留まらず、インスタレーション、パフォーマンス、ドローイングやペインティングにまで及ぶ。



2019年度委嘱作品

野口里佳《虫・木の葉・鳥の声》(13分)

2020年4月より上映開始

被写体との独特の距離感を持った写真や、光をそのままに捉えたような静謐な写真で知られる写真家・野口里佳。本作は、目をこらさなければ見えないような小さなものに光をあてた作品をつくりたいと、野口が現在拠点とする沖縄の山の中で撮影されました。虫や葉の生き生きとした動き、不思議な響き方をする鳥の声が、沖縄の瑞々しい空気を感じさせます。



野口里佳

1971年埼玉県生まれ、沖縄県在住。写真家。1994年、日本大学芸術学部写真学科卒業。大学在学中より写真作品の制作を始め、以来国内外で展覧会を中心に活動。微視と巨視を行き来するような独自の視点、人間の謎に触れるような対象の選択、その透明な色彩と詩情豊かな表現力は国内外から高い評価を受け、写真の世界だけにとどまらず現代美術の国際展にも数多く参加している。国立近代美術館(東京)、グッゲンハイム美術館(ニューヨーク)、ポンピドゥー・センター(パリ)などに作品が収蔵されている。



大木裕之(トシ)



野口里佳(虫・木の葉・鳥の声)

〔関連イベント〕

西2丁目地下歩道映像制作プロジェクト 大木裕之、野口里佳による作品上映&アーティストトーク

日時 2020年11月3日(火・祝) 14:00～16:00
会場 SCARTSコート
入場料 無料
出演 大木裕之(映画監督／美術家)、野口里佳(写真家)
聞き手 松井茂(詩人／情報科学芸術大学院大学[IAMAS] 准教授)

作品の完成と上映開始を記念して、作品上映とトークのイベントを開催しました。聞き手として、映像をはじめとしたメディア表現に詳しく、公共空間での表現についての研究を行っている松井茂氏を招き、作品の制作プロセスや、プロジェクト自体についても掘り下げるものとなりました。当初、上映開始後の5月に予定していた本イベントは、新型コロナウイルス感染症拡大防止措置として札幌市民交流プラザの休館が決定したため、11月に延期して開催されました。



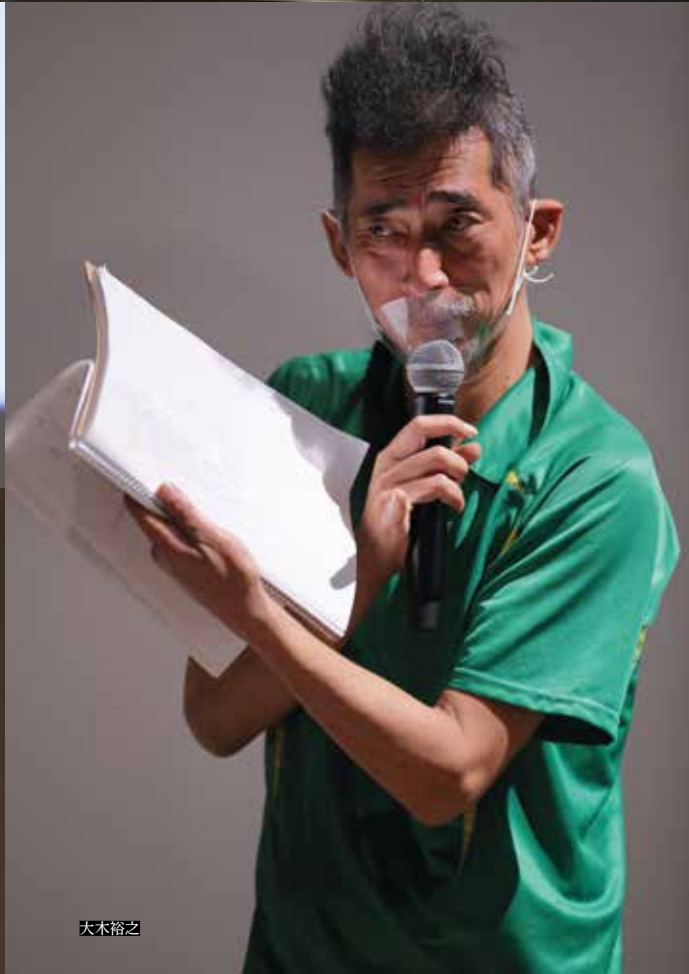
左から、松井茂、野口里佳、大木裕之
以下「西2丁目地下歩道映像制作プロジェクト 大木裕之、野口里佳による作品上映&アーティストトーク」会場風景すべて、撮影:Hiroo Takatsu



野口里佳



松井茂



大木裕之

Okamoto Yuki Noguchi Rika Artist Talk

日時 2020年11月3日(火・祝) 14:00~16:00
会場 SCARTSコート
出演 大木裕之(映画監督/美術家)
野口里佳(写真家)
聞き手 松井茂(詩人/情報科学芸術大学院大学[IAMAS] 准教授)

極私的公共空間への誘い

松井 はじめに僕が、西2丁目地下歩道映像制作プロジェクトをととても面白いと思った点についてお話しさせてください。2019年度の委嘱作家として大木さん、野口さんが選ばれています。おふたりとも非常にプライベートといいますか、極私的な視点から普遍的な作品を形成するタイプの作家といたらよいでしょうか？ 松井みどりがキュレーションした「夏への扉 マイクロポップの時代」(水戸芸術館現代美術ギャラリー、2007年)で共演していることから、そういった性格を指摘しても間違いではないと思います。そういう作家たちが、歩道という、公共空間を展示会場として上映するという自体、面白いと思ったわけです。「個人的なことは政治的なことである」という言葉があります。「政治的」といっても政党とかそういったことではなく、人間が生きるうえでのバイオポリティクス(生命に関する事柄の政治学)であるという言い方がよいでしょうか。生存に関わる主題、要するに実存がふたりの作品には流れている。大木さんも野口さんも、個人的な目線を保ったまま強い作品をつくる作家です。そのふたりの作品が、こうした公共空間に流れるということが、衝撃的。これはけっこう危険な選択でもあって、

僕はワクワクするわけです。それに作品があると通路なのに立ち止まってしまうじゃないですか。本来は通路だから立ち止まってはいけないはずで、こんなに立ち止まらざるをえない作品を展示するなんて、素晴らしい企画ですよ。少し話がずれますが、昔から、日本は広場がない国だと言われています。1969年に新宿駅西口地下広場(設計:坂倉準三、1966年)で、ベトナム反戦運動の若者たちがフォーク集会を始め、まさに広場を広場として使いました。そうやって広場が広場としての機能を果たしたときに何が起こるかといえば、行政は「広場」の名称を取り下げて、「新宿駅西口地下通路」に変更したんです。通路になると道路交通法で警察が規制できる。人が座り込んだり、集会ができなくなるんです。たぶんこの国は、広場が機能する状態を牽制してきたのだと思います。つまり、日本には広場がないのではなくて、必要としてこなかった。実際それは、行政だけの問題でもないと思うんですね。市民の意識としてそもそも必要としていないのかもしれない。それは表現をめぐるさまざまな問題をみても、「両論併記しましょう」とないものもあることにしてしまう。実際には話し合いなんてなくて、事なかれ主義なんです。そういう意味では、空間をパブリックに使う、通路

に作品を置くというこの企画は、芸術上の問題と同時に、市民社会を意識させる意味でも重大なことだと思います。またエフェメラレルな表現を主題にする個人作家がこういう場に身をさらすことにも感動を禁じ得ない。あとは観衆がこれに応えなければいけない、と僕は思います。

そして実際に通路で作品を拝見させていただきました。通過していく人も多い空間ですが、そういう人の時間も含め、複数の時間が存在していることの意味を考えました。映像作品の持つ時間もあれば、僕のように遠隔地からここに来て滞在する時間もある。時間と経済と一緒に消費されていく広告的なイメージではなく、その場所のためにかけがえのない時間が、作品としてつくられているこの企画、非常に面白いです。企画されているSCARTSの方々のキュレーションに、敬意を表したいと思いました。いささか大仰ですが、言うべきこととしてお話ししました。

映像を撮るきっかけとなったデジタルカメラ

松井 ではまず、野口さんから、今回の作品のみならず、写真家として映像をつくるようになった経緯をお聞かせください。

野口 私は今まで主に写真で作品をつくってきました。最初に、これまでの作品を少しお見せして、その後、今回の映像作品にどのように取り組んだのかをお話していけたらと思います。これは私の初期の作品で、1995年に発表した「潜る人」というシリーズの1枚です(写真1)。私は1971年生まれで、埼玉県の大宮市で育ちました。大学生のときに写真で作品をつくりはじめて、長い間工事現場の写真を撮っていました。その後に何か新しい作品を始めようと思っていたときに、ワイドラックスというパノラマのカメラをたまたま人からいただいたので、そのカメラを持って、東京と千葉の間を走っている京葉線という電車で毎日乗って、降りた駅から海まで歩くということをやっていました。ある日、「千葉みなと」という駅で降りて歩いていくとそこに造船所があって、造船所の中をウェットスーツを着たダイバーの人が歩いていました。気になって、その人の後ろをつけていくと、その人は造船所の中か

ら東京湾に入っていました。真冬でしたし、きれいな海でもない。「こんなところに入っていくなんて!」と思い、でも同時に「この先に何かがあるのかな」と興味がわきました。そこから、ダイバーの作品をつくってみようとダイビングスポットに通いはじめました。でも、それがなかなか形になっていなくて。これは私自身がダイビングをして、はじめて海に潜った瞬間の写真です(写真2)。

松井 僕がちょうど美術をみはじめた1995年頃、そのときに鮮烈に印象に残ったのが、この「潜る人」というシリーズの写真でした。この作品は、何だかドラマチックに見えるんですが、演出をして撮っているわけではないんですね?

野口 演出ではないんです。

松井 ダイバーを追いかけていたら、自分も潜ることになった?

野口 そうですね、潜ることになってしまいました。最初はダイバーを捉えようといろいろなダイビングスポットをまわっていたんです。そこで、船に乗ってダイバーの人たちを追いかけたり、海から上がってくところを待ち伏せしたりしたのですが、私にはその先がいつまでたっても見えない。それで自分で潜ってみることにしたんです。写っているのは私のダイビングの先生です。このときは展覧会が迫っていて、「潜る人」という案内状もできているのに作品がまったく仕上がっていないという状況。間に合わないから「とりあえず



写真1 野口里佳《潜る人 #1》1995年



写真2 野口里佳《潜る人 #4》1995年

沈めよう」と、たくさん重りを付けてもらって、潜るというより沈みながら撮った写真です。私の場合、自分が「謎」だと思っていたことを探求して進んでいくうちに、いつのまにかいろいろなことに挑戦することになってしまいうんです。

松井 なるほど。僕は勝手にものすごくSF的な物語を思い描いていました(笑)。謎には違いないけど。

野口 これは私が潜る練習をしていたプールの底の写真です(写真3)。この写真をプリントしたときに、何となく、自分がたどり着いた場所が見えた気がしたんです。それで、この作品の続きを撮ろうと富士山に登りはじめました。

松井 水の底の続きが富士山?

野口 はい。その先にある宇宙のようなところに到達したいと思ったんです。当時の私にとって、自力で行ける一番宇宙に近いところが富士山の山頂でした。これは富士山の山頂で撮った写真です(写真4)。

松井 海に潜るときも一緒に潜らないといけないうし、山に登るのも一緒に登らなきゃいけないわけですよね。大変だ。

野口 そうなんです。作品のイメージから、多趣味だと思われることがありますが、全然そうではないんです。これは私が最初に映像作品を撮るきっかけになった、「夜の星へ」というシリーズです(写真5)。品川にカメラメーカーのキャノンさんが運営しているギャラリーがあるんですが、そこで展覧会をするようになったときに、キャノンさんが最新のデジタルカメラを貸してくださったんです。普段はフィルムカメラで作品をつくっているんですが、そのときにはじめてデジタルカメラを使って作品をつくってみようと。でも、なかなか作品になっていかなかったんですね。キャノンさんから、最終的にはキャノンのプリンターを使って作品をつくってくれば、カメラは何でもいいとも言われていたので、「やっぱりフィルムでやることにしました」と伝えたら、え?と驚かれてしまって……。1年間もカメラをお借りしていたのであたりまえなのですが。それで、フィルムカメラにはできないこと、デジタルカメラじゃないとできないことは何か考えて、映像作品をつくってみようと思ったんです。2016年、ドイツのベルリンに住んでいたときに、自分のスタジオから自宅に戻るまでの道のりをフィルムカメラで撮った「夜の星へ」

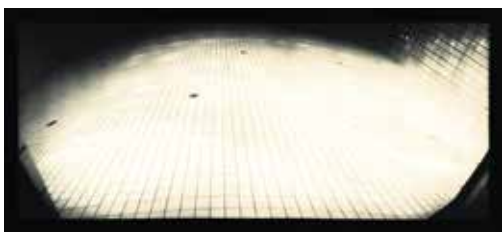


写真3 野口里佳《潜る人 #9》1995年



写真4 野口里佳《フジヤマ #4》1997年



写真5 野口里佳《夜の星へ #39》2016年

というシリーズを制作しました。それと同じことを映像でなぞったのが私の最初の映像作品です。

松井 デジタルカメラはいつの間にか動画も撮れるようになっていましたよね。

野口 そうですよ。だから最初から映像を撮ろうと意識したわけではないんです。私はいろいろなフィルムカメラを使うのですが、いつも「このカメラが持っている能力は、もっとほかにあるんじゃないか」と考えてしまいうんです。カメラの欠点を伸ばしてあげたいとか、まだ使われていない能力を発見してあげたいとか。

宮城での撮影をヒントに 生まれた《虫・木の葉・鳥の声》

松井 今回と同様に、限定的で特殊な枠組みをお題として提供されて作品をつくったことは過去にもありましたか？

野口 「展覧会をする」といったゴールが定められている場合はありましたが、4つのスクリーンで見せることが決まっているのははじめてでした。プロジェクトのお話をいただいて、まずどこなところで映像作品を流すのか、札幌を訪れました。実際に見ていろいろと考えているうちに、20年くらい前に札幌に来たときに、ひとりでナイタージャンプを見にいったときのことを思い出したんです。地下通路って意外と明るい。その明るさの中で、映像でどんなことができるかなと考えたときに、スキージャンプをテーマにして、真っ白な雪の中から、人がフワッ、フワッと向こう側からやってくるような作品がつくれないかなと思ったんです。それでSCARTSに相談をして、札幌のスキージャンプの少年団に連絡を取ってもらって、今年のはじめに撮影させてもらうことになりました。ただ、暖冬であり雪が降らず、なかなか実際の練習ができなかったんです。加えて、私自身もスケジュール調整が難しくて結局1回しか撮影できるチャンスがありませんでした。最終的に作品にはならなかったのですが、いつか作品にしたいと今でも思っています。撮影時、冬の北海道がすごく寒いことはわかっていたつもりで、防寒だけはかなりしっかりしていったんです。でも沖縄に住んでいる私はそもそも雪のことが全然理解できておらず、防水機能のないダウンを着ていったんですね。ジャンプの大会を開催していた余市町に撮影に行くと、すごい雪で、しかも少し暖かったのもうビチャビチャ。ダウンがベシヤンコの布団みたいになって、ブルブルブルブル震えながら撮影をしました。その後も雪があまり降らなかったり、新型コロナウイルスのこともあったりして、札幌に来にくい状況になってしまいました。それならば自分が今住んでいる沖縄で作品をつくってみようと、沖縄の山に入って撮影した作品が、現在地下で流しているものです。

松井 大変な撮影でしたね。作品を見て、僕が意外に感じたのは、音のつくりこみです。写真に直接的な

意味で音がないのは当然のことですが、野口さんの海底や富士山を切り取った作品には、静謐さのようなものが感じられ、「音がない」と思ってきたわけです。だから映像作品をつくった際にサウンドデザインを意識するとは想像していませんでした。

野口 そうですね。今回は音が重要な要素になっていると思います。確かに以前の映像作品はほとんど音が入っていませんでしたが、去年、参加した宮城県のリボンアート・フェスティバルで、私が展示をしたエリアのテーマが「目をこらす 耳をすます」だったんです。それで、目をこらさなければ見えないもの、耳をすまさなければ聞こえないものを意識していたら、急に音が聞こえるようになったというか、急に耳が開いた感じになって。これが今回の地下通路で流している映像作品の入口になった作品です(写真6)。撮影を行った宮城県の鮎川は、ものすごく虫が多くて、いろいろな虫に刺されたんです。蚊とかダニとか、最後はヒルにまで咬まれて……。だから撮影のために虫よけスプレーをたくさん使ったり、長靴をはいたり、長靴とズボンの間にガムテープを貼ったり。そんな虫対策をしているうちに、虫を避けていてはいけないんじゃないかという気持ちになり、虫と向き合おう、こんなに虫がいるならば虫の作品をつくろうと思って、アオムシの映像作品をつくったんです。この映像の真ん中に映っているアオムシ以外にも、空中には小さな虫がいっぱいいるんです。それに気がついて、普段生活しているとあまり見えないような虫をカメラによって出現させる、そういうことをやりたいと思ってつくったのが今回の札幌の作品です。

松井 映像では虫や、葉っぱがぶら下がっていたり、蝶が羽を開いていたります。おそらく聞こえる音は、被写体それ自体の音ではなく、映像が撮影されている環境なのですが、むしろ画の外にあるさまざまな



写真6 野口里佳《アオムシ》(映像より)2019年

「声」が豊かに聞こえてくるという印象ですね。**写真の場合でも、見えないものを撮る。画面の外を撮る方法があるのかもしれませんが。**そういうことを倒錯的に考えたくるような気がしました。つまり、映像の作品になったときに、画面の中の見えないものにも、音を通じて寄り添うことができるのではないかと。音にうながされて撮影しているのではないかと。というような、そこにある野口さんの身体を感じさせられるのが面白いような……。

野口 写真の場合は、暗室の中で作業をしているうちに何かをつかみ取る、みたいな感覚があるんですが、映像の場合は撮影しているときに何かを感知するところはあるかもしれません。最近の自分の課題としては、写真や映像によって何かを出現させたいと思っています。

松井 出現とは？

野口 例えば、ここに重力がある、けれど見えない。そういうものを目に見える形にしてみたい。そのようなことを考えている中で、今の作品になっているのかな。

松井 映像の構成はどのように考えられたんでしょうか？ 4つの場面の時間でそれぞれ12～13分間という枠組みは、本来写真にはない時間の捉え方ですね。

野口 時間軸があるというのは、写真を撮るときはあまり考えないので、すごく不思議なんですよ。横に並べて、音を重ねて、同時にいろいろなことが展開していくようにつないでいきました。私の場合は本当に、やりながらわかっていく、わかるためにやる、みたいなところがあるので、手探りで「ここまではどうにかわかった」みたいな感じですよ。

《トシ シ》が内包する 現代社会の情報の混乱と認識障害

野口 大木さんは映像作品を制作するにあたって、頭の中でどんな風に構成しているんですか？

松井 少し補足しますが、さきほど3人で雑談をしていたときに、大木さんはずっとシチュアシオニスト・インターナショナルの話をしていました。ギー・ドゥポールとか、「状況の構築」という言葉が出ていたんですね。野口さんの今の話にも通じますが、自分が主題を追っていくことで、自分がその関心なり状況に対して行為

をせざるをえなくなる作家だよな、と思っていました。**極私的だけど、いつのまにか公共性を持ってしまおうのかな、個人的な展開が作品になっていく。**それは写真作品や映像作品というメディアの問題をも乗り越えて、アートとして、作品としての出来事になってしまおう。大木さんとこれまで少なからず付き合ってきた中で、そんなプロセスを経ていると思うんですよね。人生でそんなにしょっちゅうあるようなことではないはずなので、僕にとっては興味深いんですよ。

大木 そうですね。僕はいろいろなことをやってるの中で、今回の映像に関しても、多様な要素があります。今松井さんが少しお話してくれましたが、僕自身は特に今年に入ってから、「ネオシチュアシオニストエゴイスト2020宣言」というものに基づいて、状況に対してのアクションとしての活動をしています。シチュアシオニストというのは、1950年代から60年代にかけてフランスを中心に活動した人たちなのですが、今の現実にはシチュエーションがだいぶん違うので、「ネオ」と言っています。

僕は、今は言語の問題が大問題だと思っているんです。話し言葉とか、コミュニケーションと対比されるのはSNSだったり、メディアだったりします。情報もあふれすぎているし、個人的な会話から何から、決定的なところにきていると思っています。そしてその状況は急に立ち現れたのではなくて、もうずっと続いています。納得や共感だけが、世の中で取り上げられていると思うんです。そしてSNSで、真実もデマもいっしょくたに流れている。情報の混乱は、映像の氾濫に似ていて、みんな流れていってしまうので、ちゃんと認識できずにいます。認識障害と言っていい。《トシ シ》の中でも「情報パンデミック」という言葉を使っていますが、新型コロナウイルスのパンデミックは、ウイルス自体のパンデミックの問題だけではなくて、情報が僕ら全員に感染しているという状況でもあると思うんです。**認識障害はずいぶん前からテーマにしているので、僕の制作は、認識障害とどう付き合っていくかということと同一だ**と思うんですね。それに、《トシ シ》は絶対に通路で見ても全貌なんて把握できないわけですよ。だから、あの通路で流れているということの意義も、僕にはすごくあります。でも、ああいう風に流れていても、やっぱり人はほとんど見ないで通り過ぎて



しまう。だから、そこに流れているという状況も含めて考えたうえで今回の作品をつくっているし、やりたいことはある程度はやれているし、実現したかったことができているという手ごたえはあります。それは先ほどお話しした認識障害とか、ネオンチューアシオニストエゴイストにも絡んでいるんですね。あの4面の見せ方は、すごく自分のやりたいシチュエーションと合う、奇跡的なスタイルでした。

松井 認識障害とは、つまり図と地を見誤ったり、あるいは意図的にその認識の際立ちのようなところに意識を向けるということだと思うんですね。大木さんは、その際立ちに注目してって、今回の「トシシ」というタイトルや言葉にもそういうことが表れている気がします。むしろ図と地のどちらにも行ったり来たりするというか。抽象的な話で申し訳ないのですが、その際立ちの部分を見つけると、それを執拗に撮るんだよね、大木さんは。そしてそれを膨大に積み重ねていく。映像だけでなく、やっぱり言葉や音でもそういうことで攻めてくる。そういった認識の際立ちへの執拗な意識が、ピックアップされて記憶として組み上げられていく。それをチューニングしていくと、意識の関数みたいに出来事を預言できるのではないか。まだ撮られてないものを記憶であるかのごとく、撮るのを待って、それが実現したところで、作品は完成しているらしい。SCARTSスタッフの撮影秘話を聞くと、そんな気がするんですよ。

少し無理はありますが、今のお話を僕が研究している1968年前後の時代のアートシーンとつなげてみます。建築家の磯崎新は、1968年にビジョナリーという言葉で、独特な方法論を語ります。この言葉はただの夢想かのように捉えられがちですが、あらゆる制約

条件を外して考えられ得ることを幻視するということなんですね。シミュレーションするわけです。磯崎自身の言葉を引いておくと、「建築に与えられる現実的な条件としての構造上の完結性も、具体的に使用されることも、あるいは目的さえも明瞭にしないでいい。同時に観念の内部が錯綜して、現実的な要素と非現実とが、過去と未来とが、いりみだれても、それをそのままの状態で提示できるのである。なまなましい観念の、まさに発生状態そのものを定着することが可能になっている」ということです（「観念内部のユートピアが都市の地域のターミナルのそして大学におけるコンミュニの構築と同義語たりうるだろうか」『都市住宅』1969年1月号）。シチュアシオニストらが、1968年の五月革命などのときに持った戦略のひとつが、この磯崎の言葉にあると思ってもらっていいと思います。こういうことを意識して、大木さんの作品を捉えてほしいと僕は考えています。

見えないものをどう出現させるのか

野口 大木さんは、ここを撮ろうとか、撮るタイミングはどうやって決めているんですか。

大木 僕は映像もそんなにたくさんは撮らないんですよ。むやみに撮らないし、撮るポイントをかなり厳選しているんです。でも映像というのは、たった1秒撮ったって、ものすごい情報量がある。写真で考えてもそうだよな。1月の最初に、札幌のカフェ MORIHICO. のケーキの映像を撮っていました。MORIHICO.に



行く度に撮ってるわけではなく、たぶん、最初に行ったときは撮らなかったと思います。あんまり覚えてないんですけどね。でもそれは、ノートに書いて整理したりして、リマインドしながら記憶を組み立てていきます。ノートを読み返して、リマインドして、実際に映像に記録されれば、映像を編集していくときにまたリマインドしていく。そしてそれをどのプロセスで本編に入れていくかというのは、編集作業のときにさらにまたリマインドしながら繰り返し考えていくんです。

僕は札幌市民交流プラザにあるMORIHICO. 芸術劇場をすごく気にしています。MORIHICO.は何を考えているのか、発信の仕方、どういう商品が売れて、現実に札幌の中でどういう存在なのかも含めて。それは別に僕がMORIHICO.を理解したいということではなく、ここで仕事をするうえでの焦点にしているんですね。そこに光をあてている。そういった、広い作用のことを考えています。それに、例えば、僕が人に何かを奢ったりするのは珍しいんですけど、今日このイベントの前に、松井さんたちにコーヒーを奢ったんですね。でもある意味、イベント直前のこのタイミングで奢ったことは僕にとっては大きくて、それをそのときの状況や関係性も含めて記憶として覚えますよね。そしてその記憶は、このノートに書いてある僕の記憶です。でも例えば、いま僕がここで「奢ったね」と言ったことが、今ここにいるお客さんの中にも、知らないうちに記憶に残っていて、僕とその人が再会したときに「あのととき大木さん『奢ったね』って言ってましたよね」っていう会話になるかもしれないし、もう二度と思い出さないかもしれないけれども、でもそれもわからないですよ。すぐく時間が経ってから、「あれ?」と思ひ出すかもしれない。そういった作用についても考

えているんです。話を戻しますが、メディアや認識障害、あと情報パデミック、記憶も含めたあたりの領域が、やっぱり今ものすごく問題で、見通しがたたない状況になっています。でも、捉えきれない中だからこそ、電波みたいに影響しあうのが大事なんだと僕は思っています。さっき里佳さんの最初の頃の制作から、今の通路の作品に至る流れを知ることができて、すごく納得しました。**アートの場合、やっぱり表現の仕方、出現のさせ方で作品の意味合いも、人へ与える印象も全然変わりますよね。**里佳さんの話にもありましたけど、見えないものをどう出現させるのか。そこはやっぱり重要な問題です。だから僕の場合は「電波」という言い方をしましたが、作品の表現とそれが与える影響についても考えながら制作しています。今回は僕自身としても、すごく大きな機会になったし、ある種メルクマールというか、僕のこれまでの作品や今後続いていく流れの中でも、非常に重要なアクションの仕方になったと思います。

松井 僕は2000年代前半、美術館で詩を発表する機会があって、「空間を埋めて下さい」としばしば言われました。しかし文学作品だとすれば、文字のサイズなんて、作品を考えるうえで関係ないわけですね。僕にとってはこれはすごく違和感のある出来事でした。そうこうするうちに、美術館で映像が展示されることも増えて、ブラックキューブに映像が並んで、音が反響しあってしまうような、何ともアグリーな状況も生まれています。先ほど話題に出ていたように、デジタルカメラはいつのまにか映像が撮れるようになってますし、スマートフォンだって同様ですね。そんな状況ですから、美術家も映像作品を気軽につくるよう





になっていると思います。それがうまくいくケースとそうでもないケース両方あるように、個人的には思っています。

どうでもよい作品が、馬鹿みたいに空間を埋めていることもあれば、繊細に展示されることもあるわけですね。また、美術家の映像作品と、動画共有サイトでバズっているような映像との境界が曖昧になる場合もあります。そういった意味で、作品概念ということも変化しつつあります。これは作家だけに任せる話ではなく、キュレーションする側からもこの問題を意識すべきことだろうと思います。もちろん、美術館の中での展示空間とソーシャルメディアをめぐる、さまざまな想像力が展開することを期待するわけです。

今回のお話では、ふたりの作家の似ているところと異なるところがとても強調された印象を持ちました。この通路の4面のスクリーンの枠組みは、アニメーションの作品で始まり、今回のふたりの実写作品の展示を通して、例を見ないバリエーションを生み出しているように感じます。このあとはタイの映画監督、アピチャッポンが制作をすると聞いています。今後は、ここで作品を上映したいという作家も現れるかもしれませんよね。そういうところまで、表現と公共空間を市民のものとして運営していけたら、作品も増えるし、場所の意味も生まれていくと思うので、さまざまな観点から見守っていけるとよいと思います。本日は長時間にわたって、ありがとうございました。今後も、西2丁目地下歩道で発表される作品に注目していきたいと思います。

大木裕之

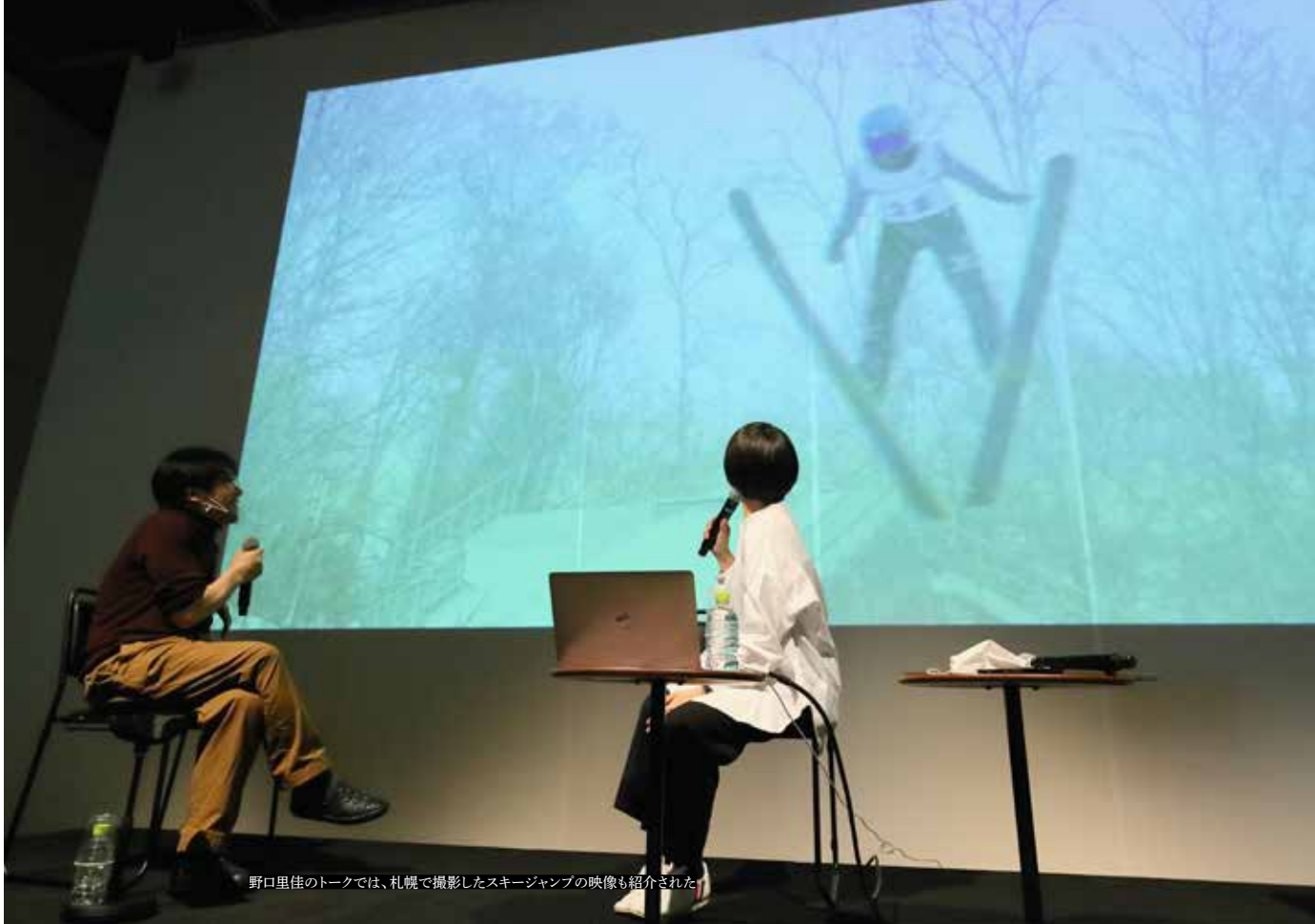
プロフィールはp.45参照。

野口里佳

プロフィールはp.47参照。

松井茂

1975年東京都生まれ。詩人、情報科学芸術大学院大学[IAMAS]准教授。著書に『虚像培養芸術論』(フィルムアート社、2021年)。共編に『虚像の時代 東野芳明美術批評選』(河出書房新社、2013年)、『日本の電子音楽 続 インタビュー編』(engine books、2013年)等。共著に『テレビ・ドキュメンタリーを創った人々』(NHK出版、2016年)等。『美術手帖』の特集「坂本龍一」「平成の日本美術史 30年総覧」等を監修。「磯崎新 12×5=60」(ワタリウム美術館、2014～2015年)、「磯崎新の謎」(大分市美術館、2019年)等をキュレーション。



野口里佳のトークでは、札幌で撮影したスキージャンプの映像も紹介された。



上映が行われている西2丁目地下歩道。奥の壁面がスクリーンとなっている 撮影:小菅謙三