

## 芸術文化施設と映像メディア

河原 啓子 (非常勤講師 / 芸術文化学科、通信教育課程研究室、芸術社会学・コミュニケーション・アートマネジメント)

---

## Artistic Cultural Facilities and Image-Based Media

KAWAHARA, Keiko

---

武蔵野美術大学研究紀要 No.48 (2017) 抜刷

平成 30 年 3 月 1 日

発行 / 武蔵野美術大学

〒 187-8505 東京都小平市小川町 1-736 TEL 042-342-6027

印刷 / プリンティングイン株式会社

March 1, 2018

Musashino Art University

1-736 Ogawa-cho Kodaira-shi, Tokyo, JAPAN



## 芸術文化施設と映像メディア

河原 啓子 (非常勤講師 / 芸術文化学科、通信教育課程研究室、芸術社会学・コミュニケーション・アートマネジメント)

### Artistic Cultural Facilities and Image-Based Media

KAWAHARA, Keiko

美術館、ホール（音楽堂）といった芸術文化施設において、映像がさまざまに登場するようになった。例えば、ボイマンス美術館所蔵ブリューゲル「バベルの塔」展、美術家の東芋とピアニストのパスカル・ロジェのコラボレーションによるコンサートなどを挙げることができる。芸術文化施設で映像が用いられるようになった理由は何か。ここでは、映像の歴史を踏まえ、芸術文化施設における芸術授受の展望について考察した。

まず、映画、テレビジョン、インターネットの登場をふり返り、映像メディアの進展の影響を検討した。続いて、なぜ映像が人々を惹きつけるかを明らかにするために、映画をはじめとする映像の先行研究を確認した。

映画やテレビジョンは、人々の価値観変容をもたらし、インターネット時代に突入し、芸術授受の可能性を拡張していった。そして、芸術文化施設にもその影響が及んでいる。

芸術経験をリアルに体現する場が、芸術文化施設である。映像の介入によって、芸術文化施設は独自の存在意義を構築してゆくと考えられる。

A variety of images are starting to appear at artistic and cultural facilities, such as art museums and concert halls. Examples include the exhibition of Bruegel's "The Tower of Babel" from Museum Boijmans Van Beuningen as well as the collaborative concert performed by the artist Tabaimo and the pianist Pascal Rogé. Why are images starting to be used at artistic and cultural facilities? This article discusses the outlook for the exchange of art at artistic and cultural facilities based on the history of images.

First, the article reflects on the emergence of movies, television and the Internet and their influence on the development of visual media. The article then reviews prior research done on images, including on movies, to clarify why images fascinate people.

Movies and television brought about a transformation in people's values, and entry into the Internet age expanded the possibility of artistic exchanges. Artistic and cultural facilities have also been impacted by these things.

Artistic and cultural facilities are spaces where artistic experiences take a real form. It appears that artistic and cultural facilities will create a unique meaning for existence by interposing images.

## はじめに

美術館、ホール（音楽堂）などの芸術に関わる施設（ここでは芸術文化施設と表記した。）において映像がさまざまな利用されるようになった。美術館での映像利用の最近の例は、ボイマンス美術館所蔵ブリューゲル「バベルの塔」展（2017年4月18日～7月2日、東京都美術館）における、ブリューゲル「バベルの塔」の内部を実感できる3D映像や（同展会場内）、立体で再現したバベルの塔の窓の中の人物に観覧者の顔をはめ込んだ映像の投影およびプロジェクションマッピング（関連企画：同展と同会期、東京藝術大学 Arts & Science LAB. 1F）を挙げることができる。一方、ホールでの映像の利用の最近の例は、美術家の東芋とピアニストのパスカル・ロジェ（Pascal Rogé）のコラボレーションによるコンサート（2012年11月2日、3日、2017年7月5日、6日、ともに浜離宮朝日ホール）（図1）を挙げることができる。ほかに、映画《砂の器》（松本清張作、野村芳太郎監督、キャスト＝丹波哲郎、加藤剛、森田健作、島田陽子ほか、音楽監督＝芥川也寸志、松竹・松本プロ、1974年）の巨大スクリー



図1 「ロジェ×東芋」 会場：浜離宮朝日ホール 写真：加倉井和人  
東芋とピアニストのパスカル・ロジェのコラボレーションによるコンサート 2017年7月  
中央のピアニストは限定的な照明のもとで演奏する。演奏者と美術家双方にとって、単独での発表活動とは異なる作業が求められる。

ンの上映とフルオーケストラによる全曲生演奏（竹本泰蔵指揮、東京交響楽団演奏）をコラボレーションしたシネマ・コンサート（2017年8月12日、13日、Bunkamura オーチャードホール）や、NHKスペシャル「映像の世紀」の記録映像をスクリーンで投影し加古隆（音楽、ピアノ）と東京フィルハーモニー交響楽団（岩村力指揮）をコラボレーションさせたコンサート（2016年9月10日 Bunkamura オーチャードホール、2017年9月2日、同会場。）なども開催されている<sup>(註1)</sup>。また、作曲家、音楽家の坂本龍一は、現代アートの観点で音楽をとらえなおし「LIFE - fluid, invisible, inaudible ...」展（2008年6月14日～22日、ICC）で、高谷史郎とのコラボレーションによる映像と音楽の展示を行った。さらに、坂本は「設置音楽」展（2017年4月4日～5月28日、ワタリウム美術館）（図2）で、アルバム「async」制作の際に過ごしたスタジオ内の映像を音楽素材とミックスしたインスタレーションを展示するなど、美術展示施設にもその活動の場を広げてきた<sup>(註2)</sup>。ここでは、このような近年の現象を踏まえて、美術館やホールといった芸術文化施設における映像表現の可能性を考える。

まず、映像の概念を確認しておきたい。『美学事典』の「映像」を要約すれば、次のようになる。「人間によって限定され選択されたもの、形成されたもので、美的性格を有する。映画の単なる材料ではない。カメラ外のある断片の機械的再現。鑑賞者の知覚に与えられる時間的継続であり、現にその時生起するもの。諸種の技法によって過去・未来の事件を表現することができる。」ここでも、映像の概念の基本をこのように設定する。ただし、この考察においては、映像が多様なメディアで提示されている現状を鑑みて、「美的性格」を広義にとらえたい。映画のみならず、テレビジョンやインターネットなどで提供される、私たちが日常的に出会う動画全般も映像の概念の範疇に入れることにする。



図2 坂本龍一による「設置音楽」展 2017年4月4日～5月28日 ワタリウム美術館  
月刊『美術手帖』2017年5月号 特集「坂本龍一」(P10-11) 撮影＝後藤武浩

映像が多様に用いられるようになった背景には、機器の発展がある。モニターのサイズも多様になり、プロジェクターの発達により、プロジェクションマッピングのように、映写する支持体もスクリーンに限定せず建造物や人間などに投影することによって表現の幅が広がった。

作品としても映像は一つのジャンルを確立した。それは、美術館で、絵画や彫刻と並んで、映像を作品として展示するようになったことから理解できる。それを示唆するのは、1895年から始まり、歴史ある国際美術展として知られるヴェネチア・ビエンナーレにおける映像の展示である。1995年、映像作家の、ビル・ヴィオラ (Bill Viola) や、スイスのペーター・フィッシュリ (Peter Fischli) とダヴィッド・ヴァイス (David Weiss) がそれぞれ各国の代表に選ばれ、映像が、すでに確立されていた美術表現領域のひとつとして位置づけられたことを、世界的に示した。先述の東芋も、映像インスタレーションを2001年のヨコハマ・トリエンナーレ、2005年、2011年のヴェネチア・ビエンナーレなどの国際展に出品してきた。

音楽における映像は、既に述べた事例のほか、N響スペクタクルコンサートにおけるストラビンスキー作曲『火の鳥』におけるプロジェクションマッピングと舞台上のオブジェの展示 (2015年3月19日、尾高忠明指揮、NHK交響楽団、NHKホール) (図3)、シンセサイザー奏者富田勲と初音ミクのコラボレーション (追悼特別公演「ドクター・コッペリウス」2016年11月11日、Bunkamura オーチャードホール。) などさまざまに展開し、音楽作品の質を変化させてきた。

芸術表現において、映像が美術の範疇として扱われるようになる助走期間には、さまざまな試みがあった。20世

紀初頭、前衛美術家たちは、映画メディアを用いた表現に取り組んでいた。例えば、フェルナン・レジェ (Fernand Léger) 《パレエ・メカニック》(1924年)、マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) 《アメニック・シネマ》(1926年)、ルイス・ブニエール (Luis Buñuel) とサルバドール・ダリ (Salvador Dalí) 《アンダルシアの犬》(1929年) などが挙げられる。ロシアでも、レーニンが映画のことを「もっとも重要な芸術」と指摘し、セルゲイ・エイゼンシュテイン (Sergei Mikhailovich Eisenstein)、ジガ・ヴェルトフ (Dziga Vertov) などによる、映画史上重要な作品が制作された。また、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso) は、映画館の常連客だったと伝えられており<sup>(註3)</sup>、自らの制作風景を映画作品にすることを許している<sup>(註4)</sup>。20世紀半ば頃から、ポップ・アートのアンディ・ウォーホル (Andy Warhol) や、コンセプチュアル・アートのブルース・ナウマン (Bruce Nauman) やジョン・バルデッサリ (John Anthony Baldessari) など、美術家が映像作品に積極的に取り組んだ。また、韓国出身のナムジュン・パイク (Nam June Paik) の制作した、テレビモニターに動画映像を投影したオブジェのような独特な作品もあらわれた。このような過程を経て、20世紀後半には、世界各国で美術館における映像展示が、行われるようになったのである<sup>(註5)</sup>。

美術、音楽といった表現分野を問わず、美術館やホールで映像が多用されるようになった。その理由は何か。その理由のひとつは、映像を求める受容者がマス・レベルで存在しているからである。ならば、それはなぜか。ここでは、映像の発展の歴史を踏まえながら、この問いについて明らかにするとともに、映像文化がもたらした価値観変容や新しい価値観を踏まえて、芸術文化施設における今後の展望についても考えたい。

## II 映画、テレビジョン、インターネット

### 1 映画、テレビジョン、インターネットの登場

まず、映像がどのように発展したかを踏まえるために、映画、テレビジョン、インターネットの発生について振り返ることにしたい。

映画の歴史は、1894年フランスでオーギュストとルイのリュミエール兄弟 (Auguste Marie Louis Lumière Louis Jean Lumière) が、シネマトグラフと呼ばれるカメラ兼映写機を発明、1895年に、撮影した作品を一般公開したところから始まる。リュミエール兄弟の映画は、ドキュメンタリーを主としていた。当初の作品は、30秒から1分のものが多く、例えば、駅に列車が到着する《列車の到着》、リュミエール兄弟の工場から労働者が出てくる《リュミエール工場の出口》、日本を含む世界各国に映画技師を派遣して撮影した映像など、数多く存在する。しかし



図3 《火の鳥》のコンサート会場におけるプロジェクションマッピング (上) と名和晃平による舞台上のオブジェ展示 (下)。

出典：NHKエンタープライズホームページ <https://www.nhk-ep.co.jp/service/events/events/spectacular-concert-event/> 2015年3月19日 N響スペクタクルコンサート 検索日=2017年8月22日

中には、ごくシンプルなフィクションもある。水撒きをしていた人のホースをいたずらっ子が踏んで、水撒き人がホースを覗き込んだとたんに、踏んだ足を外して顔にかかるという《庭師（水をかけられた水撒き人）》のような、簡単なストーリーを用意して演じてもらうといった作品もある。シネマトグラフを用いて何ができるのかを試していた初期映画が上映されていた頃は、動画を見るだけで人々が驚嘆していた時代であった。《列車の到着》では、スクリーン上に映った列車の到着場面を見た観客が、実際に列車が入ってくると勘違いしてのけぞったという。リュミエール兄弟は、単に映画を上映するだけでなく、上映の際に頻繁に逆回しをして、人々を驚かせ、映像独自の魅力を提示していった。続いて、初期の映画には、空想世界を描いたジョルジュ・メリエス（Georges Méliès）《月世界旅行》（1902年）がある。当時としては、大規模なセットを作り、地球を飛び出して月に旅行に行く物語を描き、映像による本格的なフィクションの嚆矢として位置づけられる。このように発生した映画は、20世紀、新しい技術を導入しながらさまざまな表現に取り組み、映像は、めまぐるしく発展してゆく。

テレビジョンは、1920年代に、イギリスではBBCの前身が設立され、アメリカではWGY局のテレビドラマ実験放送、ドイツでも映像のみの実験放送が行われ、1930年代に欧米各国で放送が始まった。日本の正式なテレビ放送の開始は、1953年であった。アメリカでは1980年代にケーブルテレビの普及が進み、同じ時期、日本では都市型ケーブルテレビ第1号が登場し、多チャンネル時代が到来した。一方、1970年代の放送衛星に関する会議で周波割り当てが決定され、1980年代には欧州、日本など相次いで衛星放送が開始した。そして、1990年の湾岸戦争の実況中継は、テレビジョンの歴史の中でも印象深い出来事になった。21世紀に入ると、日本では2011年に地上波デジタルに移行し、双方向的なメディアとしての歴史がはじまった。

インターネットは、1990年後半、World Wide Webの発明によって普及が進んだ。受容者が、特定の順序に縛られずにオリジナルテキストに入ってゆける、この国際的なハイパーテキストによって、情報授受の方法は大きく変わった<sup>(註6)</sup>。さらに、2005年、You Tubeの登場は、動画情報量を増大させることになった。インターネット上の動画配信は、テレビ局もパートナー契約を結ぶなど、映像コンテンツの提供方法が、多様化した。

映画、テレビジョン、インターネットと、映像が日常化することによって、オーディエンスが形成され、作り手はさらに多様な映像表現にとりくんでいった。

## 2 映像メディアの進展の影響

映画発明から100年を経て、映像の提示の方法は、映画館、テレビジョン、そしてインターネットと、広がっ

た。映画館という施設で観覧していた映画が、個人の日常生活の中に入り、そして、世界中の映像をいつでもどこでも閲覧することが可能になった。当初、映像は、例えば映画館のような専門の施設でしか、出会うことができない存在であった。作品そのものは複製技術で制作されているために、複数の映画館で上映が可能とは言え、それはまるで、美術館でオリジナルの作品を鑑賞したり、ホールで生演奏を聴いたりするような、一回性に根差していた。

映像は、テレビジョンの登場によって、個人の日常に紛れ込むようになった。映画作品のテレビジョン放送によって映画が家庭に入るようになったことは、映画の受容の方法を拡張した。ただ、テレビジョンは他方、報道、連続ドラマ、バラエティーなど、独自の表現スタイルを構築していった。

また、70年代には、アメリカでビデオ・コミュニケーション運動が起こり、日本ではVHS方式とベータ方式の分離による激しい販売競争が発生した。マイケル・シャンバーグ（Michael Shamberg）他による『ゲリラ・テレビジョン』では、「ビデオはフィルムではない」と指摘している<sup>(註7)</sup>。シャンバーグは、何度も撮り直しができるビデオテープは、「自己（セルフ）照応（レファレンス）」を行うことを可能にしたと言う。フィルムのように、資金や時間を必要とせず、「何かしなければ」という気持ちを抱かせることもなく、平凡な日常を情報にさせる、ほかの自己分析の諸形態とは全く異なる方法論であると指摘した<sup>(註8)</sup>。個人が撮影をし、独自の映像制作を可能にし、録画された映像を何度も再生できるビデオが出現したことによって、人々が主体的に映像を制御する時代が始まった。映像を見ることが、非日常ではなくなったと同時に、限定された対象が映像化される時代は終焉を迎え、森羅万象が映像化されるようになった。映像になるのは、俳優や特別な場所だけではなく、開かれたのである。

インターネット時代には、人は映像に日常的に接するようになった。映像は、タブレット型端末や、スマートフォンなどで持ち運びが可能になり、人との密着度が高まった。それによって、映像による情報獲得や発信の機会が増大し、人々の情報の認識は以前よりも格段に映像的に、そしてリアリティを帯びてきたと考えられる。

このようにして映像は、人々との親密度を高めてきた。それはなぜか。単に、技術が発展したからだけであろうか。それだけではないだろう。つまり、人々が映像を必要とするからこそ進展したのだろう。すると、人々は、なぜ映像に対する欲望を抱くのだろうか。次に、映像についての先行研究を参照し、考えてみたい。

## 3 映像とは何か

### 3-1 映像理論の見解

このように発展してきた映像とは何かについて、参考になる映画研究の見解を挙げながら考えてみたい。



ヒューゴ・ミュンスターバーグ (Hugo Münsterberg) は、『映画劇 その心理学と美学』で、事実と象徴を混合させたようなリアルな表現を特徴とする映画が、他のメディアとは異なる固有の経験をもたらすことを踏まえた上で、<sup>(註9)</sup>次のように述べている。「映画劇が我々の社会内に有すべき最大の使命は美的教養である。(一中略) 大衆に達する美の教育以上に社会の為になる教育はない。」<sup>(註10)</sup>ミュンスターバーグは、同著で映画の独自の表現として、場面の変換やクローズアップを挙げ、映画が今後の人々にとって有益であることを示唆している。映画の独自性と魅力とはいかなるものなのか、その問いに対する理論の基盤が提示された。

ベラ・バラージュ (Béla Balázs) は、『映画の精神』の中で、次のように述べている。「映画の技術は、そのもの絶対的個人主義を許さない。(一中略) そのもっとも内的な構造からして、万人に理解されるための前提条件である人間と人間の間に通じるものを伴ってくるのである。」<sup>(註11)</sup>また、ルドルフ・アルンハイム (Rudolf Arnheim) は、『芸術としての映画』において、次のように述べている。「映画は、最も現実に近い芸術である——若しも現実という言葉が、吾々の目や耳が吾々に示すものの全体の意味に解するならば。(一中略) 映画的动作は観客に条件の重要なものをすべて示さなければならないし、また余計なものは一切これを除去しなければならない。(一中略) それがい切の重要なものを包含し、しかも余計なものを一つも包含しないということが必要だからである。」<sup>(註12)</sup>バラージュとアルンハイムは、映画を客観的かつ体系的にとらえた。映像のつくり手と受け手の双方を見据えて、映画理論を展開しようとしている。ここでは、映画が作り手にとっても、受け手にとっても、ある集団を形成するものであることが理解できる。バラージュの見解では、映画がマス・レヴェルの観客を対象にすることを明らかにしている。そして、バラージュは、映画が効果的に現実感を携えて観客に提示されるための要件を指摘している。映画は、万人を意識した表現であり、現実感を強みにしていることがわかってくる。人々がなぜ映像に対する欲望を抱くのか、この問いに対する一つの回答をここに見出すことができるのである。

エドガール・モラン (Edgar Morin) は、映画のもたらす独特な経験を、「分身」という概念でとらえた。「分身は、たんに各人と同じ姿をしているだけでなく、各人にとってのもう一つの自我なのだ。他者となった自我、つまりもう一人の自分に他ならない。」<sup>(註13)</sup>映画の世界に没入してしまう独特な経験を、モランはこのように位置づけているのである。映画によってもたらされるのは、「フィルムの中に植え込まれた精神活動と、観客の働かせる精神活動との二つが、結びつくようなモメント」であり、「初めて機械の介在によって、夢をまねたものとして、私たちの夢は映写され、客観的なものとなった」。<sup>(註14)</sup>ここに、

映画が人々を絶え間なく惹きつける理由を見出すことができる。それは、もう一つの自分の経験であり、客体化なのである。そのほかでは得難い経験が、人々を魅了するのである。

クリスチャン・メッツ (Christian Metz) は、『映画における現実感について』で、たくさんの人々をひきつける力のある映画は、観客に他にないリアリティを提供することを踏まえ、その動的表現(「運動」)に注目して<sup>(註15)</sup>、次のように述べている。「生命を吹き込む運動は、運動の似姿ではなく、現実のものとして現れる。(一中略) 映画は写真よりも「生き生きしている」とか「生氣がある」と確認するだけでは充分ではなく、映画では諸対象がより「具体化されている」と確認したとしてもやはり不十分である。それ以上のことがあるのだ。」<sup>(註16)</sup>映画は、動的であるからこそ、観客に強いリアリティを現前化することができる。<sup>(註17)</sup>映画は、明らかに他の表現メディアと異なり、人類がこれまで味わってこなかった独特な経験をもたらし、人間の認識を変容させたのである。メッツの論文でも、現実感がとり挙げられていて、その現実感が他では得難い独特で強烈なものだからこそ、映画は人々をひきつけてきたことがわかる。同時に、映画固有のリテラシーも発展することになったのである。

ロラン・バルト (Roland Barthes) は、写真が過去に存在したことを表現するのに対し、映画が現実的に存在しているように認識させることに注目して<sup>(註18)</sup>、次のように指摘している。「映画は、観るものにとっては、所与として体験されるが、現実には、生産物であり、したがって、意図的に変化させることができる(一中略) 映像は繰り返されるが、しかし、そのたびに生々しく体験される」。<sup>(註19)</sup>「映画言述の不思議な魅力は、まさに、映画言述が分節された二つの面を持っていることである。つまり、記号作用という面と概念化作用という《入れ子状の》面とである。」<sup>(註20)</sup>バルトがここで問題にしているのも、やはり、現実感と言ってよい。しかも、それは何度再現されても、「生々しく体験される」。映画は単に情報を伝達するのではなく、認識させ解釈をもたらす独特な受容によって成立している。同時にそれは、感覚に働きかける独特の経験である。そしてデジタル時代に突入した現在、その「生々しさ」は、より精度を増大させているともいえよう。

メッツは、映画が動画であるがゆえに、「現在のもの」として知覚され、写真に比べてその現実感は格段に違っていると指摘している。<sup>(註21)</sup>バルトは、写真は、「こことかつてという、非論理的な結合が行われ」、「写真は全然現存ではない」とし、既述のように、「映画では、現に存在したは消え、事物が現に存在するに席を譲る」と述べている。<sup>(註22)</sup>ここに、映画の大きな特徴が見出されている。映画は過去に撮影されたものだとしても、再生時には、常に現在として受容されるのである。

さらに映画は、映画館という施設で観覧することによ

て、独特なメディアになった。バルトは言う。「映画館で、二度、魅惑されるのだ。映像によって、そして、それを取り巻くものによって。あたかも私は、同時に映像ではなく、まさに、それを超えるものを、つまり、音のきめ、館内、闇、他の身体の暗い集団、光の筋、入り口、出口をフェティッシュ化しようとしている倒錯的身体である。要するに、距離を置くために《離陸する》ために、私は《状況》によって《関係》を複雑にするのだ。」<sup>(註23)</sup>映画館の独特な環境は、私たちにほかの表現メディアでは実現できなかった、全く異なる経験を保証したのである。

ここに挙げた、映画理論の先行研究では、映画表現の特徴と、人をひきつける理由が指摘されている。それは何より、リアルに動く画像であり、いつでも、現実のものとして臨場感を持って受け入れることのできる独特なメディアであることである。アルンハイムが言う「余計なもの一つも包含しない」と言う部分においては、のちに登場するテレビジョンや、インターネット映像では、必ずしも合致しないにせよ、モランの言うように、もう一つの経験や、自己の客体化ができるところにも、人々が映像に対して飽くなき欲望を抱く所以と言えよう。

### 3-2 テレビジョンに対する見解

テレビジョンは、映画と同様の、現実感のある表現メディアである一方で、さらに独自の表現を構築してきた。それを示唆しているのは、マーシャル・マクルーハン(Marshall McLuhan)の『メディア論』である。マクルーハンは、テレビジョンに「触覚的」特質があると言う<sup>(註24)</sup>。マクルーハンは、テレビジョンというメディアは「一緒にいること」を求め<sup>(註25)</sup>、映画とは異なるメディアとして位置づけている。テレビジョンの情報量は、映画のそれに比べて圧倒的に低く<sup>(註26)</sup>、受け手を巻き込む<sup>(註27)</sup>。テレビジョンは、家庭内に入り込み、居ながらにして世界を見渡すことができる、一種参加の感覚を主眼にしたメディアでもある。バルトも、同じ映像体験でも、テレビジョンは、「館内、闇、他の身体の暗い集団、光の筋、入り口、出口をフェティッシュ化しようとしている倒錯的身体」が存在していない点で異なっていると指摘する。バルトは、その違いを「匿名性が抑圧されている」と言い、テレビを一家団樂の道具と位置づける。<sup>(註28)</sup>そして、そのことが、映画とテレビジョンの表現を別のものにしていくのである。映画は、作品としての緻密な計算のもとに成立し、観客もそれに没頭するが、テレビジョンは、必ずしもそうではないのである。

テレビジョンによって形成される参加意識は、メディア・イベントの概念によって、さらに明確化したと言える。ダニエル・ダヤーン(Daniel Dayan)とエリユ・カツツ(Elihu Katz)は、『メディア・イベント』で、メディアが生成するイベントをメディア・イベントと名づけ、制覇型、競技型、戴冠型に分類した。制覇型は、偉大

な達成の生放送、競技型は、オリンピックやワールド・カップ、大統領候補の討論会など、戴冠型は、チャールズ皇太子とダイアナ皇太子妃のロイヤルウエディングや、ジョン・F・ケネディの葬儀などである<sup>(註29)</sup>。

テレビジョンは、映画とは、受容形態が大きく異なる。それが、内容や制作方法の違いとなってあらわれてくる。映画による映像受容の次に登場した、テレビジョンによる映像の日常化は、参加意識と結びつきながら、新しい映像文化を形成してゆくことになったのである。

### 3-3 ベンヤミンとアドルノの論争

ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin)と、テオドール・アドルノ(Theodor Adorno)の論争は、映像文化を考える上で興味深い問題提起をしている。ベンヤミンは、『複製技術時代の芸術』で、映画における編集、クローズアップ、画面のめまぐるしい変化などの作用に着目し、そこに特有のリアリティが生じ、無意識的な視覚世界を認識するようになったと指摘した<sup>(註30)</sup>。そして、映画はマス・レヴェルの観客の娯楽の欲求にこたえるもので、新しい鑑賞形式をもたらしたことを示している。一方、アドルノは、ホルクハイマー(Max Horkheimer)との著書『啓蒙の弁証法』で、映画産業の隆盛は、人々の思考能力の向上を阻むものとして位置づけた。<sup>(註31)</sup>そして、実際の生活は、映画と区別がつかないものになったと考えた<sup>(註32)</sup>。ここでは、テレビジョンの文化も視野に入れていると考えられる。

ベンヤミンが、映画の考察から社会全体の価値観変容を導き出しているのに対し、アドルノは、映画によって人々の内面が規格化されることを批判している。ベンヤミンとアドルノの議論は、ベンヤミンの提示した「アウラ」についても行われている。この二つの議論は、接点を見出すことができない<sup>(註33)</sup>。ただ、ベンヤミンの社会全体の価値観変容を俯瞰的にとらえようとした見解は、現在もなお問題提起力がある。ベンヤミンの見解は、映画独特の表現が人々の見ることにに対する価値観やリテラシーを大きく変容したことを指摘しており、現在の私たちの視覚文化の始点を示している。一方、アドルノの映画への批判的立場は、映像文化が定着した現在においては、当時の議論のひとつとしての位置づけに過ぎない。映像は、あるときは情報操作として、またあるときは社会の深刻な事態をもゲーム感覚として受け手にとらえられるものとして、負の側面を呈することにもなるが、この歴史は不可逆である。映像が社会で必要不可欠な存在になったために、その影響力は多方面にわたり、ここで述べているような、芸術文化施設の活動にも波及することになったのである。

### 3-4 映画、テレビジョン、映像

動画映像という点では、映画とテレビジョンは、変わらない。一方、表現方法や、受け手の受け取り方などは、ダ



ヤーンとカツの研究やマクルーハンの見解にもあるように、異なる。明らかなのは、映画にせよ、テレビジョンにせよ、映像の登場は、人々のものの見方を変え、結果、価値観変容をもたらしたことである。ベンヤミンが、大衆はピカソに対して保守的でも、チャップリンに対しては進歩的態度をとると例えているように<sup>(註34)</sup>、映像を受容することは、集团的娯楽性が強く、そこに集団記憶が生成され、マス・レベルの価値観が形成される。その欲望は、集团的娯楽に参加することに意義や楽しみを見出すところにあると言ってよい。これも、人々が映像を求める理由の一つである。

### 3-5 映像そのものを考える映像

次に、映像は、一体どのような価値観を表現してきたかについて、考えておきたい。

映画やテレビジョンなどの映像の授受が増大し、上記のように映像理論が展開される一方で、映像作品も、映像そのものの意義をテーマにするものが登場している。例えば、古くは、ヴェルトフの《カメラを持った男》(1929年)がある。このサイレント映画は、カメラを持った男そのものが主人公である。カメラを持った男が映す映像、カメラを持った男を映すカメラ、映画館で映像を見る観客を映すカメラなど、カメラをめぐる重層的なまなざしが描かれている。映写機の発明以降、人々のものの見方の変容のありようを表現している。また、ウォーホルの《眠り》(1963年)は、編集を行わず、ただ眠っている人の映像と時が流れてゆくだけである。しかし、そこに時の追体験や、動画の独特な特徴があらわれている。そして、ヴィト・アコンチ (Vito Acconci) の《センターズ》(1971年)も、ユニークな作品である。作者のアコンチ本人が、カメラに向かって人差し指を指している。途中、腕が疲れてくるのだが、懸命に指し続ける。彼が指すのは、タイトルの通り《センターズ》である。映像の中で常に動き続けるセンターには何が見えるのか、また、カメラが狙うピントを合わせた位置から伝わってくるメッセージは、観客にいかなる作用を及ぼすのか、映像メッセージのリテラシーをも感じさせる作品である。

このように、映像作家が映像そのものをテーマにしてきたのは、映像がそこまで特徴的な表現メディアであり、その表現に人々があくなき魅力を感じるためであろう。同時に、映像作品は映像リテラシーに対して問題提起をしているとも言える。

## Ⅲ 新しい価値観形成へ

映画発明以降、映像による情報受容が加速的に増大した。現在の人々は、映像依存とも言えるほどに、映像によって情報を獲得し、さらには映像によって情報発信も行

うようになった。これまで考えてきたように、映像の登場によって変容した価値観は、「現に存在する」という情報受容方法が、一般化し、存在していない事象ですらも「現に存在する」こととして、受容するようになったことである。

それでは、いつでもインターネットで動画を閲覧できるようになった現代人は、今後どのような映像を求めるのだろうか。実録のドキュメンタリー、手の込んだセットで練り上げられるフィクションの世界、さらにはCGも、もはや慣れ親しんだ映像になった。信じられないようなリアル映像の発掘は、今後も続けられるだろうが、人々の興味は、何がリアルか?よりも、何がリアルに見えるか?にも向けられるだろう。つまり、リアル映像とリアル映像を組み合わせて、まるで本当にあるかのようなリアルな世界を作り出したような映像である。松本俊夫は、次のように述べている。「実験映画やビデオアートを中心とする現代芸術としての映像芸術は、そのように現代美術の側から映像に接近してきた流れと、映像の側から現代美術の文脈にクロスしてきた流れが、相互に重なりあう関係場において、特に六〇年代以降注目すべき多角的な活動をくりひろげてきた。」<sup>(註35)</sup>つまり、見ることを伴う美術において、同じく見ることを伴うメディアである映像の登場は、新たな授受の歴史を刻ませることになったのである。今後、VR (Virtual Reality 仮想現実) とAR (Augmented Reality 拡張現実) が普及することになれば、さらに事態は変わるだろう。

そして、映像は、人々が求める映像のありようや、既存のジャンルの崩壊をもたらす可能性がある<sup>(註36)</sup>。まずは、芸術表現で言えば、音楽、舞踏など時間的継続によって鑑賞されるジャンルでも、美術のようなジャンルでも、ひとたび映像にされれば、ひとくくりの表現メディアとして認識される。このことによって、旧来のジャンルにとっても新たな視座が生成される。もちろん、映像で扱われるのは、芸術だけではない。社会全体すべての事象が、映像に飲み込まれる。すると、近代において形成されてきた、いわゆる縦割りの分類が崩壊する可能性が出てくる。すべての領域が映像に変換されることによって、新たな見解や価値観が形成され、それがインターネットによってフラットに広がる。プロジェクターの発達は、さまざまな場所で映像の投影を可能にし、それが映像の可能性をさらに広げた。そしてインターネットの発達もまた、ポータブルに映像投影もできるようになり、私たちの映像情報量はさらに増大してゆく。その一方で、テレビジョン時代に表面化した、規格化された集団記憶は影をひそめ、個人個人の関心を優先させたそれぞれ種を異にする記憶が散在する時代になってゆく。

Ⅱで検討したように、映像が人々をひきつけてやまないのは、何度再生されても、現実感が失われないためである。その魅力ゆえ、技術とともに進展してきた映像文化

は、さらに、新たな独自性を形成しつつある。それが、すべての領域をこの表現メディアで記録、表現できる、大きな可能性である。

そして、美術館やホールなどの芸術文化施設にもこの影響は及ぶ。専門分化されていた施設は、映像によって統合され得る。映像は、美術や音楽といった表現ジャンルを超えたところで、新たな表現の可能性を拓いた。表現そのもののタテ割りの専門領域の枠をはずし、芸術文化施設の従来の役割をも変え得る。一方で、これらの施設で必要に応じて情報が映像に変換され、アーカイブズを形成する。そして、インターネットによって双方向的に、情報授受が行われる。さらに、最近では施設のマルチメディアの導入も増えた。タッチパネルで見た画像を拡大するとか、スマートフォンのアプリが館内を案内してくれるサービスもある(註37)。

すると、施設そのものは、単なる情報の拠点に過ぎなくなり、専門性はあまり問題にならなくなるかもしれない。映像は、人々の知覚を変えてきただけではない。これまでの既成概念を大きく変容させる可能性があるのである。

同時に、美術館やホールで映像が機能することによって、それらの芸術文化施設でしか得難い経験に価値を見出すことになる。冒頭で挙げた美術館やホールでの取り組みは、まさにそれを反映している。インターネットで拡散した情報によって、人々が芸術文化施設に集結するという現象も起こり得る。リアル空間で芸術経験を体現する場が、芸術文化施設である。映像の介入によって、芸術文化施設は美術館、ホールといった専門性を超えて、人々がインターネット上では到底不可能な経験の意義を見出す場として位置づけられるのではなかろうか。

## 註

- フルオーケストラの生演奏と名作映画を上演するシネマ・コンサートは、近年盛んに開催されるようになってきている。『パイレーツ・オブ・カリビアン』(2017年7月1日～8月12日、斎藤一郎指揮、THE ORCHESTRA JAPAN、東京国際フォーラムほか。)、『ハリー・ポッターと秘密の部屋』(2017年8月10日～16日、ニコラス・バック指揮、東京フィルハーモニー交響楽団、東京国際フォーラムほか。)、『ラ・ラ・ランド』(エリック・オクスナー指揮、東京フィルハーモニー交響楽団、2017年9～10月 パシフィコ横浜国立大ホールほか。)、『アマデウス』(2017年11月、指揮:辻 博之、管弦楽:オーケストラ・アンサンブル金沢、合唱:アマデウス特別合唱団、Bunkamura オーチャードホール。)など、映画館同様の映像の上映とオーケストラ生演奏に加えて、指揮者と司会者のトークなどが盛り込まれることもあり、クラシックのオーケストラ公演を敬遠していた人々にも親しまれている。欧米では、1980年代から名作映画などのシネマ・コンサートが開催されてきた。日本では、2012年の『ウエスト・サイド物語』のシネマティック・フル・オーケストラ・コンサート(佐

渡裕指揮、東京フィルハーモニー交響楽団、2012年9月21～22日、東京国際フォーラム)をその先駆事例として挙げる事ができる。

- 月刊『美術手帖』2017年5月号 特集「坂本龍一」のロング・インタビューで、もの派への関心(20ページ)、メジャーとインデペンデントの垣根がなくなり、ポピュラー・ミュージックの体制も崩壊している(27ページ)といったコメントがあり、表現メディアを超えた見地や既存のジャンルの限界が、坂本の音楽の新たな創造につながったことがうかがわれる。
- Freeman, 1994; 福訳、99ページ。
- アンリ・ジョルジュ・クルーズー監督『ピカソ 天才の秘密』(1956年、フランス)では、ピカソが作品を制作してゆく過程が作品化されている。
- 国内の事例は以下の通り。「リアル／ライフ展」東京都現代美術館、1998年。「汚名一アルフレッド・ヒッチコックと現代美術展」東京オペラシティアートギャラリー、2001年。「ビル・ヴィオラ展」森美術館、2006年。「ビデオを待ちながら展」東京国立近代美術館、2009年。また、2001年から開催されている横浜トリエンナーレでも、第1回目から映像作品が数多く出品された。海外でも、本文にも触れた1995年のヴェネチア・ビエンナーレの前後から、映像展示が目立つようになった。フランスのポンピドゥー・センター、アメリカのニューヨーク近代美術館は、映像収集に先駆的に取り組んできた。日本で映像を専門に扱ってきた美術館には、東京国立近代美術館のフィルムセンターがある。一方、2014年、2017年に開催された札幌国際芸術祭のように、美術と音楽をつなぐことを目指す国際展も登場した。
- 河原、2011年、176～203ページ。
- Shamberg, 1971; 中谷訳、49ページ。
- Shamberg, 1971; 中谷訳、45～49ページ。
- Münsterberg, 1916; 久世訳、71ページ、197ページ。本邦訳書の旧字体は新字に変更した。
- Münsterberg, 1916; 久世訳、236～237ページ。
- Balázs, Béla, 1930; 佐々木、高村訳、227ページ。
- Arnheim, 1932; 佐々木訳、1933年、221～222ページ。本邦訳書の旧字体は新字に変更した。
- Morin, 1956; 杉山訳、27ページ。
- Morin, 1956; 杉山訳、249、269ページ。
- Mets, 1965; 浅沼訳、2005年、23～26ページ。
- Mets, 1965; 浅沼訳、2005年、28ページ。
- Mets, 1965; 浅沼訳、2005年、31～32ページ。
- Barthes, 1982, p.36.
- Barthes, 1982, 沢崎訳、61ページ。
- Barthes, 1982, 沢崎訳、71ページ。
- Mets, 1965; 浅沼訳、2005年、27、31ページ。
- Barthes, 1982, p.36.
- Barthes, 1982, 沢崎訳、106ページ。
- McLuhan, 1964, p.334.
- McLuhan, 1964, p.312.
- McLuhan, 1964, p.317.
- McLuhan, 1964, p.318.
- Barthes, 1982, 沢崎訳、102ページ。
- Dayan & Katz, 1992. 浅見訳、1996年、44～45ページ。
- Benjamin, 1974, pp.495-505.
- Adorno & Horkheimer, 1947. 徳永訳、1990年、209～213

ページ。

32. Adorno & Horkheimer, 1947. 徳永訳、1990年、236ページ。
33. 河原、2011年、125~126ページ。
34. Benjamin, 1974, pp.496-497.
35. 松本、1991年、125ページ。
36. 『武蔵野美術大学研究紀要 No.47』2016年、48ページ
37. 例えば、2012年8月8日~9月2日までサントリー美術館で開催された「おもしろびじゅつワンダーランド」では、ほぼ原寸大の美術作品を映し、タッチパネルで指で触れた箇所が4倍に拡大するという展示方法が採用された。スマートフォンを使った館内の案内は、東京国立博物館の常設展示で行われている。

## 参考文献

- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, 1932. 佐々木能理男訳『芸術としての映画』往来社、1933年。
- Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Wilhelm Knapp Verlag, 1930. 佐々木基一、高村宏訳『映画の精神』創樹社、1984年。
- Barthes, Roland *L'obvie et l'obtus essais critiques III*, Éditions du Seuil, 1982. (ここでは、参照可能なバルトの原典として使用した。)
- Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus (Extrait)* Seuil, 1982. 沢崎浩平訳『第三の意味』みすず書房、1984年。
- Benjamin, Walter *Abhandlungen, Gesammelte Schriften, Band I-2* "Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit", 1974. (初出は1936年だが、ここでは1974年刊行版を使用。)
- Dayan, Daniel & Katz, Elihu *Media Events The live broadcasting of history*, Harvard University Press, 1992. 浅見克彦訳『メディア・イベント 歴史を作るメディア・セレモニー』青弓社、1996年。
- Freeman, Judi, *Picasso and the weeping women, The Years of Marie-Thérèse Walter and Dora Maar*, Los Angeles County Museum of Art, 1994. 福のり子訳『ピカソと泣く女 マリー=テレーズ・ワルテルとドラ・マールの時代』淡交社、1995年。
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, 1947. 徳永恂訳『啓蒙の弁証法』岩波書店、1990年。
- 河原啓子『「空想美術館」を超えて』美術年鑑社、2011年。
- 久世昂太郎訳『映画劇 その心理学と美学』大村書店、1924年。
- Mets, Christian, "A propos de l'impression de réalité au cinéma" *Cahiers du Cinéma*, Editions de l'Etoile. No.166-167, mai-jun 1965, pp.75-82. 浅沼圭司訳『映画における意味作用に関する試論』水声社、2005年。
- McLuhan, Marshall *Understanding Media The extensions of man*, McGraw-Hill Book Company, 1964.
- Morin, Edgar *Le Cinéma ou L'homme imaginaire*, Minuit, 1956. 杉山光信訳『映画 創造のなかの人間』みすず書房、1971年。邦訳には、渡辺淳訳『映画 あるいは想像上の人間』法政大学出版局、1983年もある。後者は、1978年に刊行された第二版の翻訳であるが、モランは、本文の中身を変更していない。ここでは、杉山の翻訳を使用した。

- Münsterberg, Hugo *The Photoplay A psychological study*, D. Appleton & C.N.Y., 1916.
- Shamberg, Michael and Raindance Corporation, *Guerrilla Television*, 1971. 中谷美二子訳『ゲリラ・テレビジョン』美術出版社、1974年。
- 松本俊夫『映像の探求 制度・越境・記号生成』三一書房、1991年。





