



Title	今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について
Author(s)	浅沼, 敬子
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 152, 1(右)-30(右)
Issue Date	2017-07-28
DOI	https://doi.org/10.14943/bgsl.152.r1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67016
Type	departmental bulletin paper
File Information	152_01_asanuma.pdf



今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

浅 沼 敬 子

はじめに

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群を論じる本稿には、大きく二つの目的がある。一つは、今井の「ビデオアート」に括られる作品群の特性を指摘することである。世界的に知られる戦後日本の美術家グループ・具体美術協会の最終世代を代表する芸術家として、あるいは一九八〇～一九九〇年代の日本を席卷していくパブリック・アートの理論的先駆者として知られる今井祝雄は、日本のビデオアート／メディアアートの文脈で必ずその名が挙がる存在でもある。本稿でしばしば参照する大日方欣一の『タイムコレクション』（二〇一五年／水声社）は、従来部分的にしか知られていなかった今井の映像メディアを用いた作品群を網羅的に収録した点で画期的だったが、作品の包括的介绍を目的としているため、個別作品の詳細な分析は行っていない。本稿第一部の目的は、大日方本のこの点を補足

することである。

もう一つの目的は、今井の映像メディアを用いた作品群の特質を明らかにすることで、今井作品を含め、ひろく一九六〇—一九八〇年代のビデオアート作品の美術との近接性の内実を明らかにすることである。ただしこの目的は、当然本稿だけで完遂することはできず、さらなる調査を必要とする。日本のビデオアート研究で知られる阪本裕文は、初期のビデオアート史を概説した文章の一節を「美術家による映像」にあて、中原佑介の文章を引用しつつ、一九七〇年代の関西の美術家たちの映像表現の特異性を指摘した¹。彼らの共通特性を「ものと人間の眼の固定し難い関係」に見る中原の指摘は、中原企画の《人間と物質》展（一九七〇年）を髣髴とさせるが、いずれにせよ他の映画・映像作家とは異なった方向性を持つ一群の「映像」作家が、とりわけ一九六〇—八〇年代の関西に生れたことが当時意識されていたとはいえるだろう。彼らの主たる関心は、新しい視覚体験をもたらしことにはなく、また、新しいコミュニケーションの可能性を探ることにもなかった。中原／阪本の指摘するように、彼らが人間とものとの関係性を映像メディアによって検証しようとしたのは確かだろうが、彼らは高松次郎や李禹煥のように既存の物体に訴え、ときにそれらと人為的記号を対置させる方法に飽き足らず、大きく映像メディアを取り入れた。その必然性を、個別の例を通じて考察するのが執筆者の目論見であり、本稿はその一環といえる。

後述するように、少なくとも今井の映像メディアを用いた作品群は、身体的介入・物理的接触という側面を強く持ちつつも、その接触によって非物理的な時間の存在を示唆するという特質を持つ。そこに認められるのは、ありのままの物質を人間が歪めて捉えてきたという李的、あるいは事物の時空における現存に着目した高松的な思考法では十分に説明し得ない時間という視点、映像メディアこそ時間のいわば空間的「痕跡」なのだという視点ではないかと思

われる。

本稿では、第一部で今井の映像メディア作品の「痕跡」的性質を指摘し、第二部では、今井の文字作品を参照しつつ、それが何の「痕跡」であるかを論じる。その分析を通じて、今井作品において問題となるのが「わたし」（人間主体）による世界把握ではなく、その「わたし」を変容させていく時間経過の記録であることを指摘し、彼にとつての映像メディアの意義を指摘したい。

1、今井祝雄の映像メディアを使った作品群

今井祝雄は現在すでに世界的に認知された芸術家といえるが、最初期の頃から彼が各時代に生み出してきた多様な作品群にはそれぞれ国際的傾向が認められる。よく知られているように、大阪市立工芸高校時代に開いた初個展《一七歳の証言》（一九六四年）で吉原治良に見出された今井は、吉原率いる具体美術協会の最年少会員として美術家としての活動を開始した。この《一七歳の証言》展の出品作には、新聞紙を貼ったパネル上に数字とアルファベットを吹きつけた『WORK 12』（一九六三年）や、今井が特に具体美術協会での活動期に繰り返し制作していくことになる白いレリーフ状の作品等が展示された（今井は具体美術協会で「白の今井」と呼ばれたほど、独特の表面を持つ白の半立体作品を多作した）。前者の作品グループは、新聞紙や木材、数字・文字の使用というその形状がアメリカのネオ・ダダのアーティスト、ジャスパー・ジョーンズを彷彿とさせ、後者の作品群は、同じく白を多用しつつ絵画表面のさまざまな可能性を追ったイタリアのエンリコ・カステラーニらの作品群を思わせる²。以後、夥しい数と種類の作品群

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

を生み出していく今井が、写真や映画のフィルムなどを使った「映像」作品の制作をはじめたのは、先駆的な例を含めれば、一九六六年のことであった。今井の映像作品を調査した大日方欣一は、留保を加えつつも、一九五〇年代から一九七〇年代初頭の具体美術協会時代につづく一九七〇～一九八〇年代の今井の活動を、映像メディアを使用した「ヴィデオアート」の時代に分類している³。毎日自分の顔写真をインスタントカメラで撮影・印画する『デイリー・ポートレート』シリーズ（一九七九年開始）のように同時期以降も継続された映像作品シリーズはあり、また、本稿でも取り上げるように、近年の今井も、機会があれば映像メディアを用いたパフォーマンスなどを行っているが、それらは再現的性格もあり、映像機材の変化や作家自身の関心の変化によって、一九八〇年代後半の今井は映像よりもむしろパブリック・アートに軸足を移していく。以下、本稿の第一部では、今井の映像メディア（フィルム、ヴィデオテープ、ヴィデオデッキやテレビのモニター、インスタントカメラなど）を用いた作品群を暫定的にその媒体によって三つの系に分け、それぞれいくつかの作例を取り上げて説明するなかで、今井の「ヴィデオアート」作品の特質を指摘したい。

1-1、動画用フィルムを使った作品群より

今井による映像メディアの使用は、大日方も記述するように、一九六六年に遡る。一九六六年、今井は、電動で動く白のラバー表面に大辻清司、東松照明、奈良原一高の写真スライドを順に投影していく『白のイヴェント』を発表した。本作は、厳密には今井の立体作品と写真家とのコラボであり、今井自身が映像メディアを扱ったわけではないが、立体作品の白い表面を波打たせることで生まれる「影」像と、その上に映し出される写像の協働に対する作家の

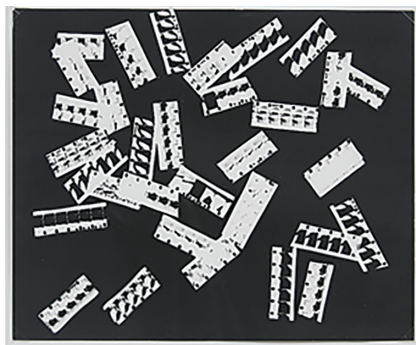
関心を示す。今井による映像メディアの使用は次の一九六七年、第一回草月実験映画祭と、松本正司に誘われるかたちで参加したという映像展『フィルム'67』で、一六ミリ映画フィルムの一コマ一コマに穴を開けて上映した『円』が最初である。今井の関心は、当時関西の美術界を席卷していた八ミリ・ブームを背景に、像や視覚効果を生み出す「支持体」としてのフィルムに向けられた（今井の「支持体」、物質としてのフィルムに対する関心は、一九七〇年代後半期にはビデオテープにかたちを変えて受け継がれていく）。

既述のように『円』は、光を通さないクロミの一六ミリ・フィルムの各コマに穴を開けて投影しているため、観客がスクリーン上に見るのは、黒に縁どられた円形の白いスクリーン面である。フリーハンドによるパンチング（穴あけ作業）を経て、映写機によってフィルムが送られるため、スクリーン上の円は激しく動く。大日方が書くように、今井の師であった吉原治良の円作品への応答という側面を持つ本作は、スクリーンの白い表面に注意を向けた点で従来の白のレリーフ作品の特質を継承し、なおかつ映画の物質的基盤（フィルムとスクリーン）を視覚化することで、翻って映画のイリュージョン的性質を浮かび上がらせるといって、批判的性質を内包する作品でもあった。素材／物質にこだわることによって巷間に流布するイメージの虚構性を批判的に暴露する傾向は、今井の映像作品に一貫する性質ということができる。

今井のフィルムを使った作品群には、『映像のかげら』（一九七三年、写真作品）【図一】や『切断されたフィルム』（一九七二年）、『ジョインテッド・フィルム』（一九七三年、一九七四年…いずれもフィルムを使用したインスタレーション作品）【図二】等が含まれる。『映像のかげら』（一九七三年）は、テレビ局が廃棄した一六ミリ動画フィルムの断片を、直接紙に印刷したフォトグラムである。フィルムに「刻印」された被撮影者／被撮影物は、上映する機材と



【図2】『ジョイントッド・フィルム』
(1973年、インスタレーション)
京都市美術館



【図1】『映像のかげら』
(1973年、フォトグラム)

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

意思さえあれば時間を伴って再現され得るが、本作ではフィルムがさらに印画されていることで被撮影像それ自体は少なくとも動画としては再現されず（静止画としては再現される）、フィルムの物質性と、長さが示唆する時間が強調される。『切断されたフィルム』（一九七二年）、『ジョイントッド・フィルム』（一九七三、一九七四年）はシリーズというべき作品群で、いずれもテレビ局が撮影しながら実際の番組制作にあたって削除・廃棄した一六ミリフィルムを大量にもらい受け、会場設置型のインスタレーション作品として発表された。『切断されたフィルム』では、一六ミリフィルムをさらに切り刻んで展覧会場（京都市美術館）の床にまき散らし、一部をスライドマウントに挟んで壁に映写した。

『ジョイントッド・フィルム』（一九七三年版）では、『切断されたフィルム』で切り刻まれて観客に踏みつけられたフィルム片を繋ぎ、会場（京都市美術館）内で上映した。フィルムを切り刻み、会場の床にばら撒く行為は、フィルムの物質性を視覚的・空間的に示す。そして観客は自らの足でそれらを踏みつけることで身体的にその物質と接触し、映写・再生される像の生成に介入するのである。見慣れた有名人を含め目



【図3】『10時05分』

(1972年、ブラウン管にスクリーンプリント)

の前に登場する映像の物質性を確認する行為は、エキサイティングな体験であったに違いない。

一九七〇—八〇年代の今井には、テレビの放映に「介入」しようとする作品群が少なくない。直接的にフィルムを扱った作品というわけではないが、本節の補填として、一九七〇年代の作品から『一〇時五分』（一九七二年、オブジェ作品）【図3】と『The Braun Tube』（一九七四年、ヴィデオによる動画作品）の二点を挙げよう。『一〇時五分』は、

壊れたテレビ受像機を解体して取り外したブラウン管に、以前に撮ったテレビ画像のステール写真をシルクスクリーンで刷ったオブジェ作品である。今井は、朝の一定時刻のテレビ画面を一週間毎日撮影した『GOOD MORNING/9:04』シリーズ（一九七〇年、写真作品）のように、時刻表示のあるテレビ画像を好んで撮影している。『一〇時五分』でも

被写体のテレビ画面に表示された時刻が撮影されたことで、文字通り物質として、テレビ画面に貼りついている像が流れ去った特定の時間と結びついていることを物語っている。今井自身本作を「映像の化石」と評するように、湾曲したブラウン管の表面にスクリーンをプレスしたため画像の一部が欠け落ち、テレビ受像機の一部という物質性も相まって、時間経過を視覚的・触覚的・空間的に認識させる作品である。今井がヴィデオカメラを用いた最初の作品とされる『The Braun Tube』（一九七四年）は、テレビ画面に流れる映像を、そこに映り込む観者やその周辺環境とともに撮影した動画作品である。『一〇時五分』ではテレビの受像機のディスプレイ・モニターそのものを切り離して

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

提示しているため、界面の厚み・重量感が否応なく強調される。『The Braun Tube』ではディスプレイ面に映り込んだ人物や周辺を撮影しているため、受像機の物質性、そして空間性が強調される。これらの作例において、今井の関心がテレビの放映内容のみに向かっていないことは確認される必要がある。もちろん映像は観る人の目を惹きつけ、その放映内容へと引き込もうとするだろう。それに対して今井は身体的、空間的介入を試みる。これを作家自身の位置確認、自己確認と見ることも可能かもしれないが、執筆者は、今井がこれ以外のテレビを撮影した作品で執拗に時間を追っていることを考え合わせて、今井がテレビモニターが現出させる時間を、モニターと見る側の存在の強調によって、身体的、空間的に把握するための行為とみなすべきではないかと考える。あるいは、より正確に言えば、非物質的な時間が身体的介入によって物質化した痕跡を作品化したというべきかもしれない。

1-2、ビデオテープを使った作品より

前節で、一九七〇年代前半の今井のフィルム使用を、後のビデオテープ使用の先駆と位置づけた。今井がビデオを用いたのは既述の一九七四年の『The Braun Tube』が最初とされるが、「たとえ薄っぺらであっても紛れもない物質である」⁶。ビデオテープもまた、今井が繰り返し取り上げることになる素材である。フィルムと同様細長い「巻物」形式のビデオテープは、今井の言葉を借りれば「時間の帯」「時間の巻尺」⁷として、時間の流れを物質化・空間化した素材とみなされたのであり、ビデオテープをぐるぐる巻きにしてテープの長さや時間の長さを表示した『二五分』（一九八〇年）【図4】はこうした今井の傾向をよく示す作例といえよう。前節末で述べたように、今井の映像作品は、流れ去る時間に対する物質化・空間化による抗いという側面を持つ。いうなれば、（映）像の生成ではなく時



【図4】『25分』

(1980年、丸めたビデオテープ)

間の彫塑化が目指されていたのであり、この解釈によって今井の映像作品は彫刻作品と接近する。

具体美術協会で美術家としてのキャリアを開始した今井祝雄にとって、アクション、パフォーマンス・アートは表現手段として目新しいものではなかった（もともと、今井本人がさまざまな場所で回想しているように、具体美術協会自体は一九五七年頃からパフォーマンスやアクションよりもむしろ平面作品に「回帰」する傾向を見せており、初期具体の派手なアクションイズムや空中展、舞台ショーなどユニークな発表活動を期待して一九六〇年代に入会した若手芸術家たちにはフラストレーションが溜まっていたらしい）。ただし、今井自身「パフォーマンス」を美術用語として知ったのは一九六〇年代末のことであり、本格的なパフォーマンス・アートの開始も一九七二年の具体美術協会解散以降となる。同時期に映像メディアを扱っていた今井は、両者を組み合わせた活動を行っていく。今井のパフォーマンスのうち、写真を扱った作品は次節で扱い、本節ではオープンリールのビデオテープを使ったパフォーマンスから『オンエア』（一九八〇年初演）を取り上げよう。

『オンエア』は一九八〇年、『映像表現'80』（京都市美術館）と名古屋のボックス・ギャラリーの二カ所で行われたパフォーマンス・アートである【図5】。会場には放送中（オンエア）状態のテレビが一台置かれ、それと向かい合うかたちで設置されたビデオカメラがテレビの画面を撮影する。撮影中のビデオカメラから絶えず生み出されるビデオテープは、ビデオデッキのリールに巻き取らずに、はみ出させる。そのはみ出したテープを今井がオンエア中のテ

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について



【図5】『オンエア』

(1980年、パフォーマンス／動画(ビデオ))

レビに巻きつけていく。ビデオカメラが捉えつづけるテレビの変貌は、同時にテレビの横に設置されたモニター画面に映し出され、別のカセットテープに録画される。パフォーマンスの終了後、同時録画した映像がテレビ横のモニター画面に再現され、黒いビデオテープでぐるぐる巻きにされた結果、音を出すオブジェと化したテレビ受像機と対置される。

本作は、前節で指摘した今井の映像作品の特徴のさらなる例証となるだろう。

今井は、像を記録するビデオテープ、放映機材であるテレビ受像機という物質、装置へのこだわりを見せる。パフォーマンス中テープの摩擦音は耳障りなほど強調され、テレビ受像機はオブジェであることを確認するかのようにいったん横倒しにされ、また元の状態に戻される。はじめはTV番組を放映していた受像機は、放映内容、具体的な映像を示さない、いわば時間の物質的痕跡ともいべきビデオテープによる「彫刻」と化する。実際にパフォーマンスが行われたことで、その時間の長さは、作家にも観者にも経験的に理解され得た。今井はこうして、テレビ放映を時間のオブジェ化、空間化に利用したということができるだろう。

1-3、写真作品——時間の視覚化、物象化

前節までフィルム、ビデオテープといった媒体によって今井の映像作品を分類してきたが、本来今井はさまざまな媒体を自在に組み合わせて活動する芸術家であり、媒体による分類は便宜的なものではない。例えば「1-1」で

扱った『映像のかげら』（一九七三年）はフィルムを写したステイル写真作品であり、『10時5分』（一九七二年）はステイル写真をもとにした版画・立体作品であるから、分類は困難である。しかし、フィルム、ヴィデオテープという、動きと時間を伴う表現媒体——いずれも切り取ればステイル写真となるわけだが——を扱った作品を取り上げることで、今井が流れ去る時間の物象化に取り組んできたことを指摘できたのではないか。今井が繰り返しテレビ放映を、しかもしばしば時刻表示のある放映画面を取り上げたのも、それ自体としては知覚し得ないままに流れ去っていく時間を視覚化、知覚可能なものにする好適な「素材」であったからとも考えられよう。

一九七〇—八〇年代の今井は、ステイル写真作品、あるいはステイル写真を取り入れた作品によって、その最も印象的な作品群を生み出してきた。既に見たフィルムやヴィデオテープを用いた作品群において、既に今井が時間の物象化、空間化を目指していたことが確認できるが、ステイル写真作品は彼のこうした試みを明快に例証する。一九七〇年代初頭の作品から数点を挙げよう。

リチャード・ロング『草の上の四角形』（一九六七年）のような歩行跡記録写真やロバート・スミッソンの『ユカタンの鏡の転置』（一九六九年）等のガラス設置作品を思わせる『SQUARE-GLASS/GRASS』（一九七〇年）は、草地の上に置かれたガラス板を撮影した（だけの）連作である【図6】。厚みを持った四角いガラスが、その重みで草地に痕跡を残す。草の放つ水蒸気で表面の曇ったガラス面もあれば、ガラスの輪郭線がなければ押し潰された草地にしか見えない透明ガラス面もある。本作の興味深い点は、草地に置かれたガラス面が曇るまでの時間経過を観る者に想像させるとともに、ガラスによって押し潰された草の強調によって、ガラスと草の接触を生々しく伝えているところにあると思う。蒸気によって曇ったガラスは鏡面と化し、空を含め周辺環境を反映する可能性も残すが、本作では鏡面



【図 6-1】『SQUARE-GLASS/GRASS』
シリーズより
(1970 年、ゼラチンシルバープリント)



【図 6-2】『SQUARE-GLASS/GRASS』
シリーズより
(1970 年、ゼラチンシルバープリント)

に映し出される像よりはむしろ、草との接触とそれによって生じるガラス面の変化に焦点が当てられているように見える。繰り返し、像を生み出し得る物理的接触、そしてガラス面の変化が物語る時間経過——ガラス面に付着した水蒸気は触知可能な水に変化してガラス面にさらなる変化をもたらすだろう——に対する今井の関心が看取されるのである。

今井自身は、一九七〇年代の自身の時間に対する関心が、映像メディアの使用によって醸成されたものと語っている。今井が物質の接触に関心を寄せていたことは、物質に白い布を被せた最初期の白の作品シリーズで既に確認できるが、一九六六年の『白のイヴェント』は、その接触面がさらに映像（写像）と接触することで異なった時間の接触が生まれることに對する作家の関心を示した。面はそれ自体動いているため、刻一刻と異なった様相を見せるが、その上にさらに写真を映写することで、異なった素材、異なった時間が出会い、刹那的な像を生み出していく。以降、さまざまな映像メディアに接すること、今井は人が時間と視覚的、身体的に「出会う」ための仕掛けづくりに腐心してきたようにも見える。

本来写真作品ではないが、一九七二年八月十日の『十五時の光』は、こうした今井の関心を示す装置といえる。こ



【図 7-1】『15 時の光』

(1972 年、鏡 + 窓 + 太陽光のインスタレーション)



【図 7-2】『15 時の光』

(1972 年、鏡 + 窓 + 太陽光のインスタレーション)

の日今井は、大阪・中之島の中央公会堂前の植込に鏡を設置した。午後三時頃にはこの鏡に反射した太陽光が公会堂三階の唯一開けられた窓を通過して、二〇分ほどにわたって同階ホール天井の天井に四角い透過光を映し出したのである。光の反射というカメラの古典的原理を想起させるこのイヴェント（装置）は、しかし何らかの対象の反映像を強調するものではない【図 7】。人々はここで、光の反射が伝えるのが対象のかたちではなく、見ている「いまの」時間であることに気づくことになっただろう。今井が、『6 / 8 拍子』（一九七六年）や『TWO HEARTBEATS OF MINE』（一九七六年）の作例で心臓音を導入しているのも、時間を身体的に知覚する／させるための仕掛けであったと執筆者は考える。

今井はいくつものパフォーマンスに写真（特にインスタントカメラでの撮影写真）を導入している。一九七八年の『時間の衣裳』は、着座状態の人物の全身像をポラロイドカメラで撮影し、カメラから出てきた写真を、被写体であるもとの人物の身体に貼りつけていく——人物の身体が徐々に写真で覆われていく——パフォーマンスである【図 8】。二〇一六年、今井は同作を部分的に「再現」したパフォーマンスを行った（《ライブ・パフォーマンスとしての映像 2》

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について



【図8】『時間の衣裳』

(1978年、インスタント写真+動画(ビデオ))

二〇一六年三月一九日、東京都庭園美術館)。ダンサーの汗で身体に貼った写真が剥落してしまい、急きょ写真を壁に貼りつけるアクシデントはあったが(今井は全く動じずに写真を壁に貼りつけていった)、写真や言葉といった本来は実体を持たない存在を身体に「押しつける」という行為は、今井の好むところである。『時間の衣裳』の場合、カメラから出てきた写真表面には何も写っていない。まだ現像されていないからである。被撮影者の像は、ポラロイド写真が被撮影者の身体に貼りつけられてから徐々に浮かび上がってくるのであり、従って、像形成に至る無数の時間が一人の人物の身体上に視覚化される。そして今井はその様子を

ビデオで撮影・記録した。

本作は、写真がもとの身体(人物)の物理的痕跡であることをこれ以上ないほど明白に示しつつ、実際の身体に写真を貼りつけることで両者の違いをも強調する。のみならず、本作で執筆者が注目するのは、像形成にかかる時間が視覚的に強調されたことである。

本節ではもう一作、今井の時間に対する関心を伝える作品として一九七七年の『時間の風景／阿倍野筋』(ゼラチンシルバープリントに一部彩色したスタイル写真作品)を挙げたい【図9】。『タイムコレクション』で大日方が、「カメラを身体機能の一つに組み入れるように」と書いているように(同書四二頁)、一九七六年頃から今井は外出時にカメ



【図9】『時間の風景／阿倍野筋』

(1977年、ゼラチンシルバープリントに一部彩色)

ラを携行し、角を曲がるたびに風景を撮影した『ウォーキング・イヴェント／曲がり角の風景』（一九七七年）や、赤信号に出会う度にその光景を撮影した『RED LIGHT』（一九七六—一九七七年）を発表していた。『時間の風景／阿倍野筋』もその系に連なる作例で、今井にとって馴染み深い阿倍野筋の横断歩道（周辺）が被写体である。『RED LIGHT』と同じく赤信号でいったんシャッターを押した今井は、コマ送りをせず、定点で青信号に変わった後にシャッターを押した。それによって、一つの画面に、赤信号時の情景と青信号時の情景が写り込む。例えば、横断歩道の向こう側にいる女性が、同じ画面の中で横断歩道の手前にいる。写真自体は白黒（セピア色）で、その効果でさらに時間の経過を感じさせるが、信号機の表示部はそれぞれ赤と青で彩色されている。本来は記録されることのない日常の時間の流れが、技術的には極めてシンプルな二重露光のかたちで一枚の写真に視覚化されている。本作は、本来的に知覚化され得ない時間の流れを視覚化、痕跡化するという今井の関心を最もよく伝える、印象的な作例である。

2、今井作品の映像メディア作品における「時間」

2-1、ロザリンド・クラウス「指標論」への参照—今井作品の「痕跡」的性質
本稿の対象は、今井祝雄のいわゆる「ビデオアート」作品——映像メディアアを使用した作品群——であるが、映像に傾倒していく一九六〇—七〇年代

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

の今井は「彫刻」家としても興味深い作品群を残している。例として、一九七〇年の大阪万博会場に置いた『三トン石』（古河パヴィリオンの前の緑地に三トンの自然石を置いて上から白いペンキを注いだ作品）、同じく万博のみどり館の一・五平方メートルの壁と床を取り換えた『壁・床①』、具体美術協会の展示会場であったグタイピナコテカ解体を控えた同館の最終展で、二メートル四方の白壁と黒い床を同館開館時の白と黒に塗り戻した『壁・床②』（一九七〇年）等を挙げたい。

今井自身の回想によれば、この時期（一九六〇年代末）、今井は関根伸夫や李禹煥といったものの派の作家たちと知り合った。関東のもの派に限らず、岡山を拠点とした寺田武弘のような地方の美術家も含め、各地で木や石、土といった自然素材や、それらと人間の営為との関わりを問う芸術行為が目立つようになった。少なからぬ美術家が、大阪万博前後の科学技術の進展に沸き立つ世相に対して、美術界の潮目が大きく変わったことを感じ取っていたという。今井の場合、『三トン石』をはじめ、既存のモノの置換や配置によって制度批判的ともとれる作品群を発表した時期と、映像メディアを使用しはじめた時期が重複している。いずれもアーティスト自身の「制作」を放棄する点で共通性を持つ。既述の通り大阪万博に出品した『三トン石』は、東大寺七重塔の外観を模した古河パヴィリオンに対峙するかにように、置かれた。いわば古代と現代のモノづくり日本（技術）を顕示する建造物に、今井は建物の「礎石」、「素材」を比喩的に示す石そのものを対置させたともいい得るわけだが、このように物質的基盤を示唆してそれに依存する制度を批判的に浮かび上がらせる姿勢は、テレビや映画といった既存メディアの素材を取り上げ、ときに身体的に介入することで像の「たれ流し」状態に抗った今井の映像メディアを使用した作品群に共通する。加えて、グタイピナコテカの壁と床を塗り直した作例に見られるように、現在と過去の時間を重ね合わせる手法もまた、今井の映像作

品との類似を示す。

ロザリンド・クラウスは、一九七〇年代美術の特質を論じた古典的論考「指標論 第一部」(一九七六年)で、一九七六年にロングアイランドのPSIで発表された作品群を論じた。⁹⁾「指標論 第一部」(一九七六年)でジャック・ラカンの「鏡像段階」論やローマン・ヤコブソンの「シフター(転換子)」の用語を援用してマルセル・デュシャン作品における自我分裂的特性を指摘したクラウスは、「第二部」でもやはりヤコブソンの「シフター(転換子)」の用語を用いるが、後論で強調されるのはもとの対象との物理的連続性である。「この」「これ」「私」「あなた」といったシフターが、指示対象と結びついてはじめてその意味を確定させるように、PSIのルツィオ・ポッツィの色塗りパネルは、実際に既存の壁に設置されてはじめて意味を持つ。もとの建造物の壁面をフロタージュによって紙シートにうつし取り、さらにその拓本を向かいの壁に設置したというミシェル・スチュアートの作品もまた、物理的に連続しつつ、もとの壁面を指示する。作品が個別に成立するのではなくもとの対象に依拠していること、しかももとの対象と芸術家の設置物との間に物理的かつ意味的連続性があることを、クラウスは(C・S・パースやロラン・バルトを援用しつつ)「インデックス」「写真」的と述べる。そしてこの「写真」的(「痕跡」的)性質こそ、一九七〇年代の抽象的美術の共通特性とみなされる。

ここでクラウスに言及するのは、既に述べたように、今井の大阪万博における『壁・床①』やグタイピナコテカの壁と床を塗り変えた『壁・床②』のような作品群が、時代的感性ともいえるが、彼女の指摘によく合致するからである。それらは単独で成立する作品群ではない(しかも縮小された平面の作品群である)。それらは、色彩や素材などによってもとの建造物を物質としても意味としても指示することで、作品として成立する。従ってこれらは、伝統

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

的な写真の手法や機材を使用していないにもかかわらず、クラウスのにまさしく「インデックス」的、「写真」的作品群といえる。そしてこの「インデックス」的性質は、その物理的特性に着目すれば、前節までに挙げた今井の「ビデオアート」作品群の多くに適用できる。一九七〇年の『SQUARE-GLASS/GRASS』は、まさに物質（草）との接触によるガラス面の変容を記録した作品であり、一九七二年の『一〇時五分』は、テレビ放映の撮影像を、さらにシルクスクリーンでテレビモニターに転写した「痕跡」的作品だった。もとの人物をポラロイドカメラで撮影した一九七八年の『時間の衣裳』は、痕跡を残すだけでなく、その痕跡が浮かび上がる過程をビデオで記録した、痕跡化の強調ともいえる作例である。

2-2、今井作品の「時間」

前節では、クラウスの「インデックス」概念が今井作品の説明に有効であることを指摘した。接触、痕跡、物質性は、今井作品を論じるにあたって外すことのできない重要なキーワードといえる。他方クラウスが、自ら「指標論第一部」の先行論文として挙げたビデオアート論で「現在」「一時」性というかたちで時間に言及しながら、論じる対象が異なるとはいえ、後続の「指標論」で写真、あるいは映像における時間のあり方について本格的に論じることにはなかった点は指摘しなければならない。というのも、今井作品を論じる本稿において、本稿第一部で詳述したように、今井の映像、写真、「彫刻」作品がしばしば時間を主題としてきたことを見逃すことはできないからである。今井の『映像のかげら』（一九七三年）は、フィルム自体を感光リスキヤンした点で、映像の展開ではなくフィルムの長さに視覚化された時間の痕跡化といい得る作品だった。今井自身「映像の化石」と呼ぶ『一〇時五分』（一九七二年）は

特定の時間・を物象化した作例といえ、『二五分』（一九八〇年）は、映像とともに時間を内包するビデオテープを球体として空間化した作例だった。一九七七年の『時間の風景／阿倍野筋』は、二重露光によってわずかな時間・の経過・を視覚化した一連の写真作品である。写真、映像作品ではないにせよ、一九七〇年に解体直前のグタイビナコテカの壁と床を塗り直した作品は、現在の建造物にかつての状態を部分的に再現することで、時間・経過・を表したインスタレーション・作品ともいえるだろう。既述のように今井は、それ自体知覚することが困難な時間を効果的に知覚するにあたって物質性、身体性に頼ったのであり、特定の像の類似像をつくろうとしたわけではなかった。あるいは、知覚困難な時間が機械や身体によって知覚可能な仕方で生み出されているときの、両者の協働状態を露呈させていたのだというべきかもしれない。いずれにせよ、今井の写真、映像作品に人物や建物などが写り込むとき、それらはもとの人物や建物の「痕跡」であるという意味で「インデックス」といい得るのだが、それらがさらに「時間」を指し示すための指示代名詞でしかないとすれば、映像はなおも物理的痕跡といえるのかどうか、疑問が残る。

今井は、一九七六年のポートレイト（写真）シリーズを手はじめに、自己を繰り返し撮影してきた。このことは、過去の時間の現在への侵入によって起こる自我の一时的分裂と世界からの退行（ナルシズム的、自閉的な傾向）を一九七〇年代ビデオアートの一大特性とみなした、前出のクラウスの「ビデオ」論を想起させる。写真と動画で媒体は異なるが、二つの例を挙げよう。今井の『ポートレイト0〜20歳』（一九七六年、写真＋ガラスにスクリーンプリント）は、〇歳から二〇歳までのそれぞれの年に撮影された今井の顔写真に、制作当時三〇歳の今井の顔をプリントしたガラスを重ねた作品シリーズである【図10】。同作が、互いに隔たった時間の自己像を扱った作品であるのに対して、『時間のポートレイト』（一九七九年、写真作品）は、同じ日の今井を撮影した六枚の連作である。前者は、今

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について



【図10】『ポートレイト0～20歳』
シリーズより

(1976年、ゼラチンシルバープリント＋
ガラスにスクリーンプリント)

井自身「ひとりの人間の時間の経過」¹¹を視覚化した作例と語る作品で、それぞれの画面に異なった時間が共存することから、クラウドスいうところの「崩壊した現在」を髣髴とさせるが、しかしその平明さはナルシズムの傾向を示しているとは思われない。これはおそらく、たとえ面影を残しているにせよ（そして作家本人にとっては記憶の確認作業であったにせよ）一人の人間と一見して同定できないほど隔たった時間の人物像が、それぞれ重ね合わされていることと関係していよう。観者は、それぞれの写真で、例えば幼い少年の顔に大人の男性の顔が重ね合わされているのを見て、その人物の（クラウドスいうところの）「いま現在」が浸食されているとは思わない。むしろ、まったく異なった年齢の二人の人物が連作全体を通じて同じ人物であることに気づくことで、両者を結びつけ、また隔てる時間（の経過）に思いをはせることになるだろう。ここで主題化されているのは、「いま現在」ではなく、「時間の経過」である。クラウドスが、ビデオによって生み出された、異なった時間の挿入・並置による一定の時空間における自我の排他的囲い込みについて書いているのに対し、今井作品は時間の自己・自我に対する優位を視覚化しているのであり、この特性は動画であったとしても変わらないだろう。

後者の『時間のポートレイト』で、今井は自身を六回にわたって撮影しているが、カメラの露光時間の設定をそれぞれ「1／1000秒」「1秒」「300秒」「5000秒」「18000秒」「36000秒」と変更した。被写体の今井がかけ

た黒のサングラスにはカメラが映り込むが、露光時間が長くなるにつれて、カメラはもちろん今井自身の像全体がブレ、輪郭を失っていく。本作もまたカメラを眼差す自己（作家自身）の観者による意識化、対象化された自己像の融解という点で媒体は異なるがクラウスのナルシズム論と類似するが、作品内に露光時間が明示されているところからも判るように、主題は作家の自己像よりもむしろ時間にある。カメラの設定によって捉え方を調整された時間が自己像をも変えていく。本作が、『ポートレイト0〜20歳』とともに示唆するのは、三次元的、空間的自己像に対する時間の優位性であり（自己像はむしろ時間を視覚化するために使用されている）、自己を含めあらゆる像の相貌を変え得る時間を捉えるのがカメラを通したフィルム、ビデオテープなのだというのではないだろうか。

2-3、今井の文字を扱った作品より

「指標論」のクラウスは、ヤコブソンやバルト、パースの言語学、記号論に依拠しつつ、「写真」を言語体系から外れた存在とみなした。とはいえそれは、クラウスが「シフター」になぞらえているように、もとの対象との物理的結びつきゆえに一般的な言語体系から外れてしまうにせよ、なお記号の一種であった。今井作品によって説明するならば、例えば一九七八年の『時間の衣裳』で、ポラロイドカメラからプリントされた写真はそれ自体もとの人物の似姿にすぎない点で「シフター」であり、もとの人物の像が感光剤によって刻印されているがゆえにその作品はまさに「インデックス」といい得る。本作で今井はその「インデックス」をさらにもとの人物に貼りつけることで、写真の「シフター」としての意味を確認するとともに、翻つてもとの人物と平面化された似姿との断絶を浮かび上がらせた。

今井の芸術活動において、文字記号はしばしば写真と類似した仕方では扱われる。『時間の衣裳』におけるポラロイド

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について



【図 11】『痕跡——レターストーンによる C』
(1986 年、ゼラチンシルバープリント)

写真を、文字に置き換えたともみなされ得るのが、『痕跡——レターストーンによる C』（一九八六年）である【図 11】。女性の臀部に、今井が石をかたどって制作した「レターストーン」（表面に文字が浮き彫りされている）のアルファベット文字が刻印されている。同作では、指示語ではないにせよ文字があしらわれていること、それらはバラバラだが物質と結合していることで、少なくともシニフィアンとしての文字とシニフィエの物体との恣意的関係性が示唆されていると見ることはできるだろう。そしてその記号を身体に刻印させるという手法は、『時間の衣裳』と同じである。確認となるが同作は、今井作品における「写真」と「文字」が、その痕跡的性質によって近接した概念であることを示す作例といえる。

二〇一六年五月六月、今井祝雄は兵庫県芦屋市のギャラリー、あしやシュウレで個展《Cleno, Koi, Article 9 / クレジオ、耕衣、九条》を開催した。今井は、ほぼ同時期に地元・大阪の＋１（ぷらすいちあーと）でも同名の個展を行ったが、いずれの会場にも、文字の印刻された、あるいは一見フロッターージュのように文字を浮かび上がらせた紙の平面作品が三種展示された（それぞれ、文学者のル・クレジオのテキスト、俳人の永田耕衣の俳句、憲法九条の文章を扱った連作である）。これらの作品群は、それぞれ文字がランダムに配置されたり、重ね合わされたり、一部だけ浮かび上がるように制作されているため、観者がテキストを読むことはできない。今井はここで、通常は読まれるた

めに存在する文字を、あえて読めない状態で提示することで、文字やそれが印字された紙の物質性を観る者に意識させる手法を取っているのであるが、この方法も先述の映像メディアを用いた作品群に共通する。

今井はいずれの個展でもパフォーマンスを行った。執筆者が実見し得たあしやシユーレでのパフォーマンスは、裸体の人物に写真を貼りつけていった一九七八年の『時間の衣裳』と同形式で、ダンサーの身体に文字を貼りつけていく作品だった（大阪の＋1では、パフォーマンスの後、文字は会場内に貼られた）。今井は二〇一五年、大阪の印刷所で長らく埃をかぶったまま打ち置かれていたという六〇年前の活版印刷機があることを知った。今井はその活版印刷機で、憲法九条の条文を紙面に重ねたり、ずらしたりして印刷したり、フロッタージュを施したりして、一連の作品群を制作した。二〇一六年の個展ではそれらの平面作品群を公開しただけでなく、新たに作った九条一二〇文字の大きい活字¹²を、今井本人が、次いで来場者が一人一人、ダンサーの身体に貼りつけていくパフォーマンスに使用したのである。会場内には大きな鏡の作品も設置されていたため、文字版を持った参加者は、活字の正像とそれぞれ自身の姿の反映を見ることがとなった（パフォーマンスの経緯はヴィデオカメラで記録・再生された）。

憲法九条を扱った本作に、政治的含意を読み取ることは容易である。ただし今井は、いわば「文字遊び」の要素を強調し、また、鏡によって人物や場面を相対化することで、展示が政治的メッセージ化することを周到に避けていたように思う。本稿では今井が、活版印刷機に着目したという点を強調したい。六〇年前に製造されたという活版印刷機は、それ自体歴史と記憶を体現する機材といえよう。今井はさまざまな手法で、紙と金属製の文字を接触させ、文字を浮かび上げらせたり、逆に消したりすること、いわば時間の「リプレイ／プレイ」を行った。金属製の文字板と紙との接触、さらにはダンサーの身体との接触によって、文字が物理的痕跡を残していく。これは、ランダムに散

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

らばったような文字を身体に刻印した『痕跡——レターストーンによるC』（一九八六年）を髣髴とさせる個展だった。

確認しておくべきは、今井が、『痕跡——レターストーンによるC』においても、二〇一六年に公表された一群の文字作品においても、「文字遊び」の要素を強調して文字を敢えてばらばらに配することで、特定の意味を指示することを回避したことであり、もう一つは作家本人を含め、パフォーマンスの場と時間を共有した人々が身体的にその「文字遊び」に参加することができたという点である。のみならず、憲法九条作品で六〇年前の活版印刷機が使用されたことが示すように、そこには過去の時間の再現（体現）という要素が加えられる。人々は自らパフォーマンスに参加することで、それぞれ疑似的とはいえ金属製の文字板が意味的に孕む過去の時間の現在における再現、遂行、あるいは出現に介入することとなった。そしてその構造は、フィルムやネガ等に印刻された像と時間を再現する（デジタル化以前の）映像のあり方と類似する。そこでは、意味の伝達とは異なった、時間の身体化という異なった言葉のあり方が示唆されていたといえることができる。

2-4、『三つの見開き』『三つの頁』（一九七二年）——ル・クレジオのテキスト

二〇一六年にあしやシュレーと+Iraha（ぷらすいち）に出版された三種の平面作品シリーズの一つは、既述の通り、ル・クレジオの『物質的恍惚』（日本語版）を重ね刷りした『三つの見開き』『三つの頁』（一九七二年）だった。今井がル・クレジオ作品に接したのは一九七〇年、自身の結婚時に友人から贈られたのが最初だったという。¹³ 今井の回想によれば、一九七〇年代当時の日本の美術界ではル・クレジオに関心を寄せる若い美術家は少なくなかったという。

ル・クレジオの作品群を網羅し、また、もの派をはじめ一九六〇年代末から一九七〇年代の日本の現代美術界の動向との関係を包括的に論じることが本稿の域を超えるが、少なくとも今井が自作の素材に取り上げた『物質的恍惚』¹⁴には、たしかにもの派に通じる世界観が看取される。個別の「わたし」が生じる前に存在し、無数の「わたし」とともにあり、そして「わたし」が消滅した後も存続する混沌とした虚無の世界というヴィジョン、生命を持った人間には到達不可能な、物質が体现する絶対的世界の示唆は、その一つといえよう。『物質的恍惚』では、作者のル・クレジオが文学者であるためか、言葉の体系的なあり方はときに批判的に捉えられながらも、即興的に言葉を発すること、文字を書くことは、人間が絶対的世界に接触する一つの手段としていわば「希望的」位置づけを与えられているように見える。クレジオは書く。「…言葉は原始的小動物、原生動物プロトゾアながらである。…この言語、基礎的で、真正なこの言語をこそ、ぼくは語りたいのだ。かくも死の近くにあるときこそ、それらの言語は深く生命の中にあるのだ。」¹⁵（豊崎光一訳）他方、同書邦訳版の表紙を飾った高松次郎は、現在を未来の胚胎と見る時間論を展開しつつ、言葉に集約される人間の生み出した記号と事物（物質）とを精緻に区別し、その接合点を探った。¹⁶もの派の理論的支柱とされる李禹煥が、人間の生み出した記号や尺度に対して、事物（特に自然物）を対置させたことも想起される。¹⁷クレジオにあつて世界との接触を意味し得る言葉は、少なくともこれらの派やその周辺の作家たちにとって、あくまで人為的記号として物質世界と対置される位置に置かれたのではないか、執筆者は現段階でそう考えている。

再びクラウスに戻るならば、彼女がその「指標論」で前提としたのは、「写真」が、現実の三次元に空間的、物質的に存在する対象の痕跡であるという考えであつた。そして本稿はこうしたクラウスの議論に依拠しつつも、今井の場合、写真やフィルム、そして文字を扱った作品群が、物理的「痕跡」への明らかな執着を示しつつも、空間的、物質

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

的存在をその真の指示対象として持つていないことを指摘してきた。今井の「痕跡」は、具体的、物質的に存在する指示対象を経由して、逃れ去る時間を指示している。それらは、モノの痕跡であると同時に、時間の痕跡なのである。本稿が今井のル・クレジオ作品に着目したのは、『レターストーン』シリーズでアルファベットを右に浮彫りし、言葉の身体的遊びに興じてきた今井が、いわば「言葉ともの」を截然と区別した上で両者の関係性を問うというよりは、言葉を物質的世界と対置させない『物質的恍惚』の世界観により近いと考えられたからである（ただし、今井の世界観はおそらくクレジオよりはるかに流動的なものとはいえよう）。『三つの頁』『三つの見開き』で今井がクレジオのテクストを読めない状態で提示したのは、クレジオ的な、原初的世界に近接した言葉のあり方を視覚化したためといえるかもしれない。このとき重要なのは、人間が生きる世界が、現実の三次元世界に靜的に存在する世界ではなく、流動と変転、時間を含む世界だということである。ここには、時間を「わたし」の安定化・不安定化の要素として論じたクラウスのヴィデオアート論とは全く異なつた世界観、時間観がある。「わたし」が根源的に変転を免れ得ず、時間によつて消滅し、「わたし」ではない何ものかにすり変わり得る存在と捉えられたとき、いいかえれば、固定した自画像としての「わたし」に世界と時間を優先させたとき、「わたし」という転換子は、その都度新たに空間的な自己像を残し、新たな痕跡に出会つていくことになるのではないか。そして転換子にとどまらず、言葉それ自体も変化の中で即興的に生み出されていくとき、世界と「わたし」とを利他的にせよ結びつけ得る媒体として働き得るのではないだろうか。このように捉えたとき、今井作品における言葉と痕跡としての写真との接近が説明できる。写真の連続体としての動画映像との接近をも説明できるのである。

今井の『ポートレイト0〜20歳』（一九七六年）は、既述のように、異なつた時間の共存による自己の動揺ではなく、

異なった「わたし」（痕跡）を認識することで意識される時間の経過を強調した作例だった。『時間のポートレート』（一九七九年）で自己像は融解するが、そこで自己を含む環境の像を変えていくのも、時間である。『時間の衣裳』（一九七八年）で、今井は、痕跡を生む時間を視覚化した。これらの作例は、たしかに先行する空間的、物理的対象の痕跡という側面を有しつつも、その痕跡が時間それ自体の物象化でもあるという特殊性を有している。今井の作品においては、既述のように、時間が人間に優先する。今井作品の映像メディアとは、われわれが通常は無意識に従っている時間、世界をわれわれに身体的に知覚させるための媒体であったということもできるだろう。

おわりに

今井は、具体美術協会時代の白のラバー作品から、本稿で扱った映像メディア作品を含め、物理的接触にこだわる作家といえる。しかし、接触にこだわるということは、必ずしも物質それ自体への執着を意味しない。二〇一六年に執筆者が今井のアトリエを訪問したとき、アトリエに木枠作品が掛けられていたのを鮮明に覚えている。この作品は示唆的である。今井は、本稿で扱った映像メディアや文字を用いた作品群のいずれにおいても、意味や映像自体を重視することはなかった（もちろんそれらは作品の一部として重要な役割を担っている）。一見、絵画や映画といったメディアの物理的支持体に関心を寄せるように見える今井だが、実際には物理的接触以上に、知覚され得ない存在との接点が重要なのではないか——木枠の場合、枠は空虚と接している——と思った瞬間である。今井の関心が、例えかたちを変えながらも継続してきたとすれば、一九六〇—一九八〇年代の作家が映像メディアを扱ったのも、単にそ

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

れらが何らかの物理的対象を映し出しているためではなく、像の記録と再現という空間性をともなう、より非知覚的な時間がそれらによって体现されていたからであり、作家自身を含め人が時間の流れに身体的に関与していることを示し得る媒体であったからというべきではないか。そして本稿では、今井の文字作品が、やはり時間の痕跡としての特性を持つことを指摘した。ここには、人為的記号と物質的世界とを截然と区別した上でそれらの関係を問う、ものの派的な理解とは異なった、「写真」的な文字理解があるように思われる。二〇一五年に東京国立近代美術館で開催された《Replay 1972/2015 —「映像表現」展、再演》は、一九七〇年代関西における映像表現の造形性を確認し得た貴重な展覧会だった。しかし、今井のように主体と客体との空間的関係性を、映像メディアが示した時間を主題化することで克服し得たといえる作家は他にもいたのかどうか、それぞれ部分的な展示では理解できなかった。今後さらに調査を進め、この時期の映像メディアが各作家にどのように取り入れられたのかを検証していきたい。

注

- 1 阪本裕文「初期ビデオアートのメディアに対する批評性」カタログ《ヴァイタル・シグナル——日本の初期ビデオアート》Electronic Arts Interim: New York, 2010, pp.15-37.
- 2 今井作品とカステラーニ作品の類似は既に多くの評者によって指摘されてきた。具体美術協会をはじめ第二次世界大戦後の日本美術研究で知られる由本みどりによれば、今井の師、吉原治良も一九六六年にその類似を指摘したという。由本みどり「白い抽象を追求めて——今井祝雄と一九六〇年代のグローバル・アート」『展覧会カタログ『今井祝雄——具体とその後』アートコートギャラリー…大阪、二〇一四年、三九—四一頁（日本語）。
- 3 大日方欣一「時間の厚み——今井祝雄の軌跡」（今井祝雄／大日方欣一『タイムコレクション』水声社、二〇一五年、二—三頁）なお、

一般的に「ビデオアート」は動画を扱う点で静止画である写真とは区別されるが、大日方欣一は同書で今井の静止画作品も「映像メディアを用いた」作品として動画やパフォーマンスを取り入れた作品と同列で扱っている。大日方も示唆するように、今井は特に特定の媒体にこだわる作家ではないため、このような大きな括りが有用と考え、執筆者もこの分類に従う。

4 このあたりの経緯については、今井自身、テレビ放送をフィルムではなくすべてビデオで撮影するようになった一九八三―一九八四年前後が、現代美術界におけるビデオアートの「青春時代」であったと書いている。今井祝雄「白からはじまる——私の美術ノート」ブレンセンター、二〇〇一年、一一七―一一八頁。

5 今井祝雄「映像の化石」（一九八〇年）前掲書、一五九頁。

6 今井祝雄「ぼくはそれをビデオテープ・パフォーマンスと名づけた」（一九八一年）前掲書、八七頁。

7 「巻物」「時間の帯」「時間の巻尺」といった表現は、いずれも前掲文（一九八一年）中で今井が使った言葉である。

8 執筆者による今井本人へのインタヴューでの回想（二〇一六年八月二七日）。

9 Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 2," in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts / London, England, 1986 (paperback) / 1985, pp. 210-219. [邦訳書：小西信之訳『オリジナリティと反復』リブレポート：東京、一九九四年]

10 Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism," *October*, no.1 (Spring 1976) pp.50-64. [邦訳：石岡良治「ビデオ：ナルシズムの美学」カタログ《ビデオを待ちながら…映像、六〇年代から今日へ》東京国立近代美術館、二〇〇九年、一八四―二〇五頁。]

* 本稿では、temporality に同訳が採用した「時間性」の訳語を用いず、「一時性」の訳語を用いる。

11 今井祝雄「写真のなかの私」（一九八五年）前掲書、一〇九頁。

12 活版印刷機の文字板は、残っていた分だけでは憲法九条を構成する文字数に足りなかったため新しく版をつくり直した。パフォーマンスス用の大文字は、今井が同パフォーマンス用に特注したもの。

13 執筆者による今井本人へのインタヴューによる（二〇一六年八月二七日）。ただし今井が友人から贈られた書籍はル・クレジオだけではなく（今井は他にフィリップ・ソレルスを挙げている）。

14 執筆者が参照したのは以下の版である。ル・クレジオ著、豊崎光一訳『物質的恍惚』岩波文庫、二〇一〇年。今井が友人から贈られ

今井祝雄の映像メディアを用いた作品群について

たのは、今井の「高松次郎が表紙を飾っていた」との発言から、この文庫版のもととなった新潮社版（一九七〇年刊）であったと思われる。

15 前掲書（『物質的恍惚』）、四八頁。

一例として、言語記号には矛盾が存在するが、それ以外の事物に矛盾が存在しない事態を説いた「絶対的矛盾の一つの偉大な塊」を挙げよう（高松次郎『世界拡大計画』水声社、二〇〇三年、二二三―二二六頁）。

17 ゴム製の定規に石を置いた、李禹煥のインスタレーション作品『関係項』（原題：『現象と知覚A』（一九六九年）を例として挙げよう。