

INSTITUTE OF ASIAN PERFORMANCE ART: TOKYO TOKAS PROJECT VOL. 1

インスティテュート・オブ・アジア・パフォーマンス・アート:東京

日/中/韓 パフォーマンスとメディア 70's-90's

[キュレーター CURATOR]

ヴィクター・ワン
Victor WANG

[参加作家 ARTIST]

出光真子 (日本)、ジャン・ペイリー (中国)、パク・ヒョンギ (韓国)
IDEMITSU Mako (Japan), ZHANG Peili (China), PARK HyunKi (Korea)

展覧会基本情報 | EXHIBITION INFORMATION

会期: 2018年10月13日(土)~11月11日(日)

会場: トーキョーアーツアンドスペース本郷

主催: トーキョーアーツアンドスペース(公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館)

協力: Boers-Li Gallery, Gallery Hyundai, The Estate of Park HyunKi, David Roberts Art Foundation (DRAF)、東京藝術大学

Date: 2018/10/13 (Sat.) - 11/11 (Sun.)

Venue: Tokyo Arts and Space Hongo

Organizer: Tokyo Arts and Space, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Cooperation: Boers-Li Gallery, Gallery Hyundai, The Estate of Park HyunKi, David Roberts Art Foundation (DRAF), Tokyo University of the Arts

AA
Tokyo
Arts and Space

DRAF

BOERS-LI GALLERY | 博 而 助 畫 廊

GALLERY HYUNDAI

TokyoTokyo
FESTIVAL

[関連イベント RELATED EVENTS]

IAPAキュレーター・トーク CURATOR TALK

日時: 2018年10月9日(火) 18:30-20:30

出演: ヴィクター・ワン

モデレーター: 毛利嘉孝 (社会学者 / 東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科教授)

会場: 東京藝術大学 上野キャンパス 音楽学部5-109教室

主催: トーキョーアーツアンドスペース、東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科

Date: 2018/10/9 (Tue.) 18:30 - 20:30

Participant: Victor WANG

Moderator: MOURI Yoshitaka (Sociologist / Professor, Graduate School of Global Arts, Tokyo University of the Arts)

Venue: Lecture Room 5-109, Faculty of Music, Ueno Campus, Tokyo University of the Arts,

Organizer: Tokyo Arts and Space, Tokyo University of the Arts Graduate School of Global Arts, Department of Arts Studies and Curatorial Practices

オープニング・レセプション OPENING RECEPTION

日時: 2018年10月12日(金) 18:00-20:00

Date: 2018/10/12 (Fri.) 18:00 - 20:00

翻訳: 株式会社アミット

広報物デザイン: 溝端 貢 (株式会社 ikaruga.)

印刷: ライズファクトリー

編集・発行: トーキョーアーツアンドスペース

(公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館)

Translation: Amitt Co., Ltd

Publication design: MIZOBATA Mitsugu (Ikaruga.)

Printing: Rise Factory Co., Ltd

Edited and Published by: Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

INSTITUTE OF ASIAN PERFORMANCE ART: TOKYO

インスティテュート・オブ・アジア・パフォーマンス・アート:東京

日/中/韓 パフォーマンスとメディア 70's-90's

CURATOR キュレーター

Victor WANG

ヴィクター・ワン

ARTIST 参加作家

IDEMITSU Mako (Japan)

ZHANG Peili (China)

PARK HyunKi (Korea)

出光真子 (日本)

ジャン・ペイリー (中国)

パク・ヒョンギ (韓国)

TOKAS PROJECT VOL. 1

AA
Tokyo
Arts and Space

2001年の開館以来、トーキョーアーツアンドスペース(TOKAS)(2017年10月よりトーキョーワンダーサイト(TWS)より名称変更)では、海外のアーティストやキュレーター、文化機関等と協働した展覧会やプロジェクトを実施している。TOKAS Projectは、これを引継ぎ、多文化的な視点を通じ、アートや社会など、様々なテーマについて思考するプログラムとして2018年より開始した。

第1回目は、上海、ロンドンを拠点とするインディペンデント・キュレーターのヴィクター・ワンを迎え、中国、日本、韓国でビデオアートの先駆者とされるジャン・ペイリー、出光真子、パク・ヒョンギに焦点をあてた展覧会を開催する。ワンは、東アジアにおけるパフォーマンス・アートの歴史と発展に関心を持ち、2017年のTOKASレジデンス・プログラムに参加した際には、日本の1960~70年代の前衛芸術運動を中心に調査を行った。その成果は「インスティテュート・オブ・アジア・パフォーマンス・アート」として、ロンドン(DRAF)と東京(TOKAS)でそれぞれ独立した展覧会として紹介されている。

本展は、パフォーマンス・アートと深く関わりながら展開していったメディア、写真や映像、ビデオやモニターを切り口に構成された。新しい技術をその黎明期から表現に取り入れたアーティストのメディアに対するアプローチは三様だが、パフォーマンス・アートな創作言語と新たな技術の出会い、作家固有の美学形成の契機となっている。

世界中で反権力運動が興隆し、既存の価値観や概念を乗り越えようとする思想や表現が試みられていた象徴的な時代から50年が経過した。海外からTOKASレジデンス・プログラムに参加するキュレーターやリサーチャーの中には、この時期の日本の社会や美術の動向に関心を持つ者も少なくない。本展と同時期には、日本やアジアの現代美術にとって意味のあるこの時期に焦点をあてた展覧会が日本の美術館でも複数開催されており、ある時代の精神を俯瞰的に再考することが試みられている。関心を同じくする本展もまたこの時代を起点とし、現代への潮流を辿る一筋を示そうとするものである。

トーキョーアーツアンドスペース

Since its opening in 2001, Tokyo Arts and Space (TOKAS; named “Tokyo Wonder Site” [TWS] until October 2017) has held exhibitions and conducted projects in collaboration with overseas artists, curators, cultural institutions, and others. TOKAS Project—launched in 2018 to explore art, society, and various other themes from a multicultural viewpoint—has inherited this tradition.

In Vol. 1, Victor Wang (an independent curator based in Shanghai and London) is putting on an exhibition focused on Zhang Peili, Idemitsu Mako, and Park Hyunki—Chinese, Japanese, and Korean artists regarded as video art pioneers. Wang is interested in the history and development of performance art in East Asia, and his research in the 2017 TOKAS Residency Program was centered on the Japanese avant-garde art movement of the 1960s to 1970s. He shared these results at independent exhibitions held in London (DRAF) and Tokyo (TOKAS), entitled “Institute of Asian Performance Art.”

This exhibition is structured around the mediums, photographs, images, videos, and monitors that developed with deep ties to performance art. The artists—who incorporated new technologies into their expressions since the dawning of the era—had different media-related approaches, but their unique aesthetics were inspired by encounters between performative, creative languages and new technologies.

Fifty years have passed since the symbolic era in which anti-authority movements broke out across the world, and attempts were made at new ways of thinking and expressions that went beyond established values and ideas. Many overseas curators and researchers who have taken part in TOKAS Residency Programs are interested in Japanese societal and art trends of that period. At the same time as this exhibition, several other art museums in Japan are holding exhibitions focused on this era, which is significant for Japanese and Asian contemporary art. Attempts are underway to comprehensively reconsider the spirits of different ages. This exhibition, which is interested in the same topic, also looks at that era and tries to indicate a path connecting it to contemporary times.

Tokyo Arts and Space

凡例

- ・人名をフルネームで記載する場合、姓・名の順は、特に指定がない場合は各言語における表記の順に従った。
- ・アーティスト、クリエイターのプロフィールは2018年10月時点の情報を記載した。
- ・作品名は《 》、プロジェクト名・展覧会名は「 」、書籍タイトルは『 』で示した。
- ・作品情報は、作家名、作品名、制作年の順に記載した。
- ・展覧会情報は、開催年「展覧会名」会場名、都市名、都道府県名、国名の順。ただし会場名に都市の名が含まれるものは、都市名を省略した。日本での展覧会は、都市名が県庁所在地、政令指定都市などにおいては、都道府県名を省略した。海外での展覧会は開催年「展覧会名」会場名、都市名、国名の順とし、首都や世界都市においては国名を省略した。

Explanatory notes

- ・ When listing full names, they are listed in the appropriate order for each language, except when specific requests state otherwise.
- ・ Artist and creator profiles are current as of October 2018.
- ・ Titles of artworks and publications are given in italics. Quotation marks are used for exhibition and project titles.
- ・ Information on the artworks is listed in the following order: name of artist, title of work, and year of production.
- ・ Information about exhibition is written in order of: year of exhibition “exhibition title” venue name, city name, prefecture name and country name. Exhibition held overseas is written in order of year of exhibition “exhibition title” venue name, city name and country name, though country names of capital and major international city are omitted. For exhibition in Japan, the name of prefecture is omitted when the city is a prefectural capital or government ordinance-designated city etc.

INSTITUTE OF ASIAN PERFORMANCE ART: TOKYO

日/中/韓 パフォーマンスとメディア 70's-90's

キュレーター

ヴィクター・ワン

「インスティテュート・オブ・アジア・パフォーマンス・アート (IAPA) : 東京」では、トーキョーアーツアンドスペース (TOKAS) との共同で、芸術形式としてのビデオがアジアのアーティストにもたらした影響、そして中国や韓国、日本の先駆的なビデオアーティストたちが1970年代から1990年代にかけて行った種々の実験的なアプローチを探る。

いわゆる「ビデオアート」と呼ばれるものの技法や系譜には、世界中に多くの系統や類型があり、その特徴や始まりはたいていの場合、音楽やパフォーマンス、ダンス、演劇、映画など他の時間芸術とつながっている¹。

ビデオアートの技法と形式は、技術の進歩に直結しており、西洋の美術史的伝統や、特定可能な言説に根ざした芸術技法ではない。そのため、日本、韓国、中国のアーティストたちは、西洋の文脈の外から、多様な政治的、社会的状況のなかで、ビデオ制作に対する型にはまらない独自の美学とアプローチを展開し、形作ることができた。

TOKAS本郷で実施する本展覧会では、東アジアにおける地域間の対話と、パク・ヒョンギ、ジャン・ペイリー、出光真子らの先駆的なアーティストたちが発展させた技法に対する独自のアプローチに着目する。

影響力のある韓国のビデオアーティスト、パク・ヒョンギは地元・韓国のアートシーンへビデオアートを紹介しただけでなく²、東洋の哲学や文化に基づくパフォーマンスや彫刻と一体化させた特徴的な作品を作り出した。パフォーマンスとインスタレーションに自然を取り入れた作品《Media as Translators (翻訳者としてのメディア)》(1982年)では、通常、家の中にあるテレビを、数時間にわたり屋外に持ち出すことで商業的な機能を覆した。そして、東洋的な文脈に基づく儀式や風景、脱物質主義、ミニマリズムの思想に向き合い、自然とテクノロジーの間に存在するある種の流動性について考察した。

1979年のサンパウロ・ビエンナーレで発表された《Video Inclining Water (ビデオ 傾く水)》で、パクは水の映像が映し出されているビデオ・モニターを様々な方向に傾け、モニターに水が溢れているという錯覚を起こさせるようなパフォーマンスを行った。映像と場所、自然、体の間を行き来させながら、パクはモニターを表現装置や素材として、あるいは技法の延長や展示コンテンツとして、ホワイト・キューブの内外で用いた。

1967~68年のソニー・ポータパックの登場やVHS方式の開発など、アジアにおける1960年代から70年代のポータブル・ビデオ・テクノロジーの台頭は、この地域のアーティストやクリエイターたちが媒体となるツールを手に入れるきっかけとなった。中国では、発達した美術市場も、欧米との相互関係にも乏しい状況の中、アーティストたちは西洋のビデオアートが「1992年に体系的に中国に紹介される」より何年も前から、ビデオ作品を制作していた³。それ以前の中国では、外国のメディアや美

註

1 Chris MEIGH-ANDREWS, *A History of Video Art*, Part 1, 2nd edn. (New York: Bloomsbury Publishing, 2014).

2 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Press release, 'Park Hyunki Mandala', January 27-May 25, 2015, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (Korea: NMMCA, 2015).

3 Barbara POLLACK, 'Breaking and Entering: In His Videos, Zhang Peili Destroys and Restores to "Capture and Emphasize Time"', *ARTnews* (5 May 2017).

4 POLLACK.

5 西嶋 憲生「心の神話 出光真子の映像世界」

(<http://makoidemitsu.com/myth-of-the-heart-by-norio-nishijima/?lang=en>, accessed April 12, 2018)

6 萩原 弘子「白々と明るいつくりもの家庭—出光作品の母・息子・娘」

(<http://makoidemitsu.com/a-bright-shiny-fabricated-family-life/?lang=en>, accessed April 18, 2018)

術作品に関して、厳しい導入規制が敷かれていた。

ビデオを扱った最初の中国人アーティストとされるジャン・ペイリーは、視点や画面構成、とりわけ時間の感覚を巧みに操り、ガラスを割ったり、体を洗ったり、ひげを剃ったり、引っ掻いたりといった特定のありふれた動作の反復を、長時間または複数のモニターで連続するという、慣習にとらわれない映像撮影を行う。

また、ジャンは、中国におけるコンセプチュアル・アートのパイオニアであり、中国人アーティストによる初のビデオアート作品として広く知られている《30x30》(1988年)では、30センチ四方の鏡を繰り返し割り続け、それを貼り合わせて戻すという緻密で単調な行為をとおして、ビデオ技術によって複雑な時間操作の形を探求した。ある意味では、初期のビデオアートにおけるパフォーマンス機能への問題提起とも言える。作品について、ジャンは、「ビデオについて何かをしたり、何かを言ったりしなかったのだが、自分がパフォーマンスをしているという感覚もあった」と語っている。作品は観客のいないライブイベントの記録であり、自身が「ビデオとパフォーマンス」の両方であると述べるアプローチなのだ⁴。

出光真子は、「日本におけるフェミニスト・アートの重要な先駆者」と評価されている⁵。1970年代から映画やビデオアートの実験的な作品を制作していた出光は、日本社会でジェンダーの影響が大きい場所として、家庭を取り上げている。例えば、《主婦の一日》(1977年)では、家庭は、日本女性にとっての家事労働と生理的抑圧の場になっている。彼女のビデオ作品では、テレビのモニターが象徴的な主体として登場したり、主婦が日々の仕事をこなす様子を見ている外部的な主役としてしばしば登場する。《やすしの結婚》(1986年)では、日本の世帯のなかで個人の私的な空間が、どのように家族の力学の下地となっていくのか、例えば母と息子、妻と夫のような相互関係、あるいはジェンダーに基づく労働分担が、どのように定められ、凝り固まっていくのかを探っている。これらの作品は、1960年代半ばから形成されてきた日本特有の社会情勢—「家庭の単位」が日本の経済発展と高度成長を支えてきた一方で、社会において男女間で労働の役割を分けたこと—に対する意見表明でもある⁶。

ビデオアートはテクノロジーに大きく依存する技法であり、地域の流通や発展、制作施設や設備へのアクセスが多様なため、特に歴史を整理するのが難しく、アジアに関する美術論上での「モダニズム」や「現代性」の議論では複雑な疑問が生じる。

一方で、アジアでビデオ作品を作るアーティストたちの実践を行き来することにより、アジアのビデオ史は、社会的、政治的、経済的、技術的、歴史的な関心や関係によってネットワーク化された一群として、文化圏においてますます認識されるようになっていく。様々な場所と時間に出会い、組み合わせることで、地域内でより幅広い対話や連携が築かれる。そこには独自の起源や技法へのアプローチがあり、これらの歴史と実践をより広い世界に繋ぐ新たな道が生まれる。

INSTITUTE OF ASIAN PERFORMANCE ART: TOKYO

CURATOR

Victor WANG

“Institute of Asian Performance Art (IAPA): Tokyo” collaborates with Tokyo Arts and Space (TOKAS), to explore the impact that Asian artists have had on video as an art form, and the different experimental approaches that pioneering video artists from China, Korea and Japan utilized during the 1970s-1990s.

Simultaneously material and immaterial, the medium and genealogy of what is termed ‘video art’ has had many offshoots and parallels globally, with characteristics and beginnings that often connect it more appropriately to the other temporal arts of music, performance, dance, theatre, or cinema¹.

The medium and format of video art is directly tied to technological developments that were rooted neither in the European art-historical tradition, nor in an identifiable critical discourse as an art medium. Therefore, artists from Japan, Korea and China were able to develop and shape their own alternative aesthetics and approaches to video-making outside of a Western narrative, and under very different political and social conditions.

Divided into three solo presentations between the three TOKAS Hongo galleries, the exhibition looks at the inter-regional dialogues occurring in East Asia, and the unique approaches to the medium that were developed by pioneering artists Park Hyunki, Zhang Peili, and Idemitsu Mako.

Influential Korean video artist Park Hyunki not only helped to introduce video art to the local Korean art scene², but also developed a distinctive body of work that incorporated performance, and sculpture, informed by Eastern philosophy and culture. This includes pieces such as *Media as Translators* (1982), both a performance and installation that incorporated nature. This event removed the domestic television from its usual setting, integrating it into an outdoor event lasting several hours that subverted its commercial function, while confronting ideas of ritual, landscape, de-materiality and Minimalism from an Eastern context, and examining a type of fluidity between nature and technology.

In *Video Inclining Water* (1979), performed for that year’s São Paulo Biennale, Park tilted a video monitor displaying an image of water in different directions to give the illusion that the monitor was filled with water. Moving between image, site, nature and body, monitors were often used as performative devices and as material, as extensions of the medium and the content displayed, to be incorporated both within the white cube and outside of it.

The rise of portable video technology in the 1960s and ’70s in Asia, such as the introduction of the Sony ‘Portapak’ in 1967-8 and the development of the VHS format, was key in placing the tools of the medium in the hands of the artists and cultural producers in the region. In the case of China, even without a developed art market or much interrelation with Euro-America, artists had been producing video works years before Western video art was ‘systematically introduced to China...in 1992’³. Prior to this time, there were strict entry regulations in force in China in relation to foreign media and art content.

Zhang Peili, considered the first Chinese artist to work in video, manipulates viewpoint and

Note

¹ Chris MEIGH-ANDREWS, *A History of Video Art*, Part 1, 2nd edn. (New York: Bloomsbury Publishing, 2014).

² National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Press release, ‘Park Hyun-Ki Mandala’, January 27-May 25, 2015, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (Korea: NMMCA, 2015).

³ Barbara POLLACK, ‘Breaking and Entering: In His Videos, Zhang Peili Destroys and Restores to “Capture and Emphasize Time”’, *ARTnews* (5 May 2017).

⁴ POLLACK.

⁵ NISHIJIMA Norio, ‘Myth of the Heart: The Film and Video World of Mako Idemitsu’, <http://makoidemitsu.com/myth-of-the-heart-by-norio-nishijima/?lang=en>, accessed April 12, 2018

⁶ HAGIWARA Hiroko, ‘A Bright, Shiny, Fabricated Family Life Mothers, Sons, and Daughters in the Work of Mako Idemitsu’, <http://makoidemitsu.com/a-bright-shiny-fabricated-family-life/?lang=en>, accessed April 18, 2018

framing, and in particular a sense of time, to create unconventional recordings of repeated specific banal actions, such as breaking glass, washing and shaving or scratching oneself, over long durations or looped across several monitors.

Peili was an early proponent of conceptual art in China. Works like *30x30* (1988), widely recognized as the first work of video art by a Chinese artist, have at their centre an investigation— in this case, through the meticulous and monotonous task of repeatedly breaking a 30 by 30 centimeter mirror, and gluing it back together—into a complex form of time manipulation through video technology. This also, in part, asks questions about the performative function in early video art. In speaking about the work, Peili says that he “wanted to do something and say something about video, but I felt that I was also doing a performance”. The work is a recording of a live event with no audience, an approach that he describes as being both “video and performance”⁴.

Pioneering Japanese artist Idemitsu Mako is often credited as an ‘important precursor to feminist art in Japan’⁵. Experimenting with film and video art since the 1970s, Idemitsu often examines the domestic as gendered space in Japanese society. For example, in her 1977 work *Another Day of a Housewife*, the home becomes a site of domestic labor and physiological suppression of Japanese women. Often in her video works, a television monitor is present as a symbolic subjectivity, or external protagonist, watching as the housewife performs daily tasks. Works such as *The Marriage of Yasushi* (1986), explore how the personal and the private space within Japanese households set the stage for family dynamics and the interrelationships between, for example, mother and son, wife and husband, and the division of labor based on gender to be formulated and reinforced. Works such as these also comment on a specific social condition that has developed in Japan since the mid-1960s, one that has simultaneously functioned as both a ‘domestic support unit’ that has helped sustain the expansion and high growth of the economy in Japan⁶, while dividing the labor roles between men and women in society.

As a medium heavily dependent on technology, and which has been varied in its distribution, development, and access to production facilities and equipment in the region, the genre has been especially difficult to historicize—raising complicated questions around issues of ‘modernism’ and ‘modernity’ in fine art discourses relating to Asia.

In contrast, by moving between the practices of artists working in video in Asia, Asian video histories are increasingly being recognized in the cultural sphere as a networked constellation of social, political, economic, technological and historical concerns and relations. Meeting and weaving together at different points and times, they construct a wider dialogue and links within the region, often confirming unique origins and approaches to the medium, and offering new ways of connecting these histories and practices with the wider world.

ZHANG Peili ジャン・ペイリー

30x30 (1988)

By Victor Wang ヴィクター・ワン

中国で最初に制作されたビデオアートとして広く知られている《30x30》は、1988年に中国の黄山で開催された会議の場で、翌年に開催される「中国現代美術展」の作品を選考するために集まった批評家やアーティストたちに向けて、初めて披露された。

招待を受けて参加した他のアーティストたちのようにスライドで作品を紹介するのではなく、ジャン・ペイリーはテレビをつけて《30x30》を再生し、3時間のビデオで、アーティストたちが30センチ四方の鏡を繰り返し割っては貼り戻すという緻密で単調な作業に取り組む様子を見せた。ビデオの上映中、同席者からは作品として有効なのかという疑問の声があがり、早送りしてほしいとの要望も出た。その時まで誰もこんな芸術作品に出会ったことがなかったのだ。まず、放送技術がようやく中国で普及してきたところであり、そして当時の中国では、家庭のテレビは芸術表現の手段と捉えられてはいなかった。

1980年代の中国の解放後にさらなる芸術の自由を謳歌した「85ニューウェーブ」運動において、先駆的な役割を果たしたジャン・ペイリーは、時間や娯楽、単調さ、形式、美学といった面を問いかけながら、徹底的にテクノロジーに傾倒していった。

複雑な時間構成の《30x30》では、持続力と忍耐力の限界まで追い込まれる。また、美術史の点から見ると、パフォーマンスアートからビデオアートや映像へと移行する発展の過程として重要な作品でもある。この作品についてペイリーは、「ビデオに関する行動や発言をしたかったのだが、パフォーマンスをしているという感覚もあった」と語っている。この作品は観客のいないライブイベントの録画であり、ペイリーが「ビデオとパフォーマンス」の両方であると表現するアプローチなのである。

Largely considered the first video art made in China, *30x30* was first shown in 1988 at a conference in Huangshan, China, to a group critics and artists assembled to select works for the 'China/Avant-Garde' exhibition, which would be held a year later.

Rather than showing artworks on slides, like the other artists invited to present, Zhang Peili turned on the television and staring playing *30x30*, a three-hour long video (which has since been edited down) showing the artist conducts the meticulous and monotonous task of repeatedly breaking a 30 by 30 centimeter mirror, and gluing it back together. A few minutes into the video, members of the audience began to question the validity of the work, some even asked for it to be fast-forwarded. No one, at that time, had been confronted with such an artwork. Firstly, broadcasting technologies were just becoming widespread in China, and secondly, domestic televisions were not associated as an artistic medium in China at that time.

A pioneering figure in the '85 New Wave' movement, which after the opening up of China in the 1980s enjoyed relative more artistic freedom. Zhang Peili began his radical interventions into technology, questioning aspects of time, entertainment, monotony, form and aesthetics.

A complex composition of time, *30x30* pushes duration and patience to its limits. The work also, from an art historical standpoint is an important development from the transition of performance art into video art and film. In speaking about the work, Peili says that he “wanted to do something and say something about video, but I felt that I was also doing a performance”. The work is a recording of a live event with no audience, an approach that he describes as being both “video and performance”*.

* Barbara POLLACK, “Breaking and Entering: In His Videos, Zhang Peili Destroys and Restores to ‘Capture and Emphasize Time’”, *ARTnews* (5 May 2017).





《Uncertain Pleasure II》6チャンネル、12スクリーン・ビデオ・インスタレーション 1996年 *Uncertain Pleasure II*, 6 channel, 12 screen video installation, 1996



IDEMITSU Mako 出光真子

Mako Idemitsu: The Glowing Cage

出光真子 光を放つ鳥かご

By Shelly Silver シェリー・シルバー

暗闇に浮かぶ明るい長方形に囲まれた目。灯りが点き、女性がベッドの中で起きようともがくのがわかる。彼女が洗濯や料理、食事、掃除をする様子はすべて、このテレビセットの中に納まった「目」の前で行われ、映像の鑑賞者である我々をこの目がじっと凝視し続けている。

この片目は、鑑賞者を監視しているのだろうか？それとも、我々の存在を認識しながらも知らないふりをしている主人公の内面の現れだろうか？あるいは、どこかで見たような、この場合は女性の社会規範という「神の目」なのだろうか？このビデオ作品に出光真子は、《主婦の一日》(1977年、9:50)というふさわしいタイトルをつけて、文字通り家庭の妻である主婦を取り上げた。夫や子どもの姿は見当たらず、彼女はこの家と結婚したかのようだ。

1977年当時、ビデオは比較的新しい芸術形式だったが、まだあまり世に知られておらず、このメディアを最も強烈かつ複雑に取り入れたのはおそらく女性たちだった。1950年代にテレビが家庭に迎え入れられると、この私的空間の攻撃的な侵略者は、第二次世界大戦中に拡大された地位を占めていた女性たちに、家庭内の職場へと戻ることを「奨励」した。女性アーティストたちは、しばしば現状の強要に利用されたこのメディアの「中味」に挑み、形式と内容を巧みに織り交ぜて、女性たちがこの無害そうに見えるテクノロジーによって枠にはめられている様子を取り上げた。米国では、ダラ・バーンバウムが《テクノロジー／トランスフォーメーション：ワンダーウーマン》(1978年、5:50)において、同名の人気テレビ番組の映像を愉快なまでに切り刻み、ジョン・ジョナスの《Vertical Roll》(1972年、19:38)では、女性の姿を不安定な映像信号によって、乱暴に分解することでトラップにかけ、鑑賞者の視線が届かないような加工を施した。

日本人アーティストの出光真子の革新的な作品は、こうした歴史の中でも独特の存在である。出光は早くから、光を放って生きているように見えるこの発光体の力を認めており、自ら「真子スタイル」と称するものを考案した。主人公の娯楽ではなく、過干渉な母親のしかめっ面や父親の見下した態度を納める器として、劇的な枠組みの中に容赦なくビデオモニターを配置する。この箱の中の箱では影の多いシーンが展開され、爽やかな偽物の屋外風景を見せるのではなく、もはや閉所恐怖症とも言えるドラマがいつそう厳しく繰り返される。この光を放つ鳥かごには、逃げ場がない。出光はテレビについて言及していないが、台本や撮影を通して、ホームドラマやメロドラマの言い回しや文体をまねてこの分野に入り込むという手法をいち早く取り入れた。アメリカの枠組みの中で、彼女のビデオは時代の最先端であった。信じがたいことに、彼女がこの作品群の制作を始めたのは、1973年に日本へ帰国した後であり、当時の日本では、ジェンダーと大衆的なメディアの関係を考察するアーティストは、事実上彼女ひとりしかいなかったのである。

出光は、家族や職場、大学などの組織につきものの、ありふれた女性蔑視を取り上げるが、この女性蔑視は単に「私たち」に対する「彼ら」、被害者と加害者として定義されているわけではない。権威のある男性によるあからさまなハラスメントを前にして、私たちは無力な目撃者なのだ。例えば、《加恵、女の子でしょ！》(1996年、47:00)では、いやらしい目つきをした美術大学の教授が、女性アーティストは「女性ならではの」性的エクスタシーに挑むべきだと勧める。さらに忌々しいのが、母や義母からの強制だ。人はみな自分が育った環境を無意識のうちに取り込んでいる。それは目には見えなくても、すべてに浸透しており、女性たちはそれを空気のように吸い込み、平等の欠如という事実を個人的な欠陥と捉えて、従うように仕向けられている。出光のドラマは、口やかましい母親たちと逃れる術を知らずに震えている娘たちを取り上げ、女性たちが他の女性や自分自身を従わせる陰湿なやり方を、深く複雑に掘り下げていく。《清子の場合》(1989年、24:20)では、アーティストである娘が、絵を描きたいというばげた欲望のために育児放棄をして家族の名誉を汚したと母親から責められ、「もし才能があったら、とっくの昔に認められていたはずよ」と諭される。これらのビデオで娘たちは、家族の期待と自らの欲望の板挟みとなり、何の支援もなく、誤った判断や自信喪失、挫折に苦しむ。出光の言葉によると、「社会と戦っている一方で、多くの女性たちが戦わなければならないのは、子どもの時に『女の子らしくしなさい』と言われ続けてきたしつけや教育という、自分の中の記憶や敵なのだ」*。もちろん出光は一連の作品を通して、自らの消せない気持ちを表現し、突破口を見つけてきた逞しい女性、アーティスト、母、妻の例を私たちに体現しているのである。

最後に、今回紹介される出光の作品は何十年も前に制作されたもので、それがいまや歴史的な記録となり、このような場面を安全な場所から、遠い過去のものと言えるところまで社会が進んできた道のりを述懐できたらと思う。しかし残念ながら、現実はそうではない。正義と平等への歩みは遅い。日本は他の国と比べて男女平等の点で後退している。最近発覚したように、東京医科大学が医学部を受験する女性の得点を組織ぐるみで引き下げていた件、伊藤詩織さんの性的虐待やハラスメントの記事に対する攻撃的な反応など、根本的かつ必要な変化が起こったという信頼は得られない状況である。米国では、最高裁判所が1973年の判決を覆し、自らの身体を支配するという女性の基本的な権利を無効にする可能性もある。監視の目を擁して光を放つ長方形は、いまや私たちが自発的に持ち歩くスマートフォンの形をとって、私たちの起きている時間の生活のすべてに入り込んでいる。出光の革新的な作品は、残念なことに相変わらずそのすべてが今の時代にあまりにも直接的に関わっているのである。

* https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/mako-idemitsu

An eye in a bright rectangle floats in darkness. A switched-on light reveals a woman in bed struggling to wake up. We follow her as she washes, cooks, eats, cleans, all in the presence of this eye, housed in a television monitor which stares continuously and unwaveringly out at us, the viewer.

Is this single eye surveilling the audience? Or an internal reveal of the protagonist, who knows but does not directly acknowledge our presence? Or is it the ever-seeing God-like eye of societal law, in this case female. Idemitsu Mako's video is aptly titled *Another Day of a Housewife* (1977/9:50), in that it shows a literal housewife. There is no visual reference to spouse or child, she appears married to this house.

In 1977 video was a relatively new art form and though not the most celebrated, women were arguably making the most hard-hitting and complex use of the medium. The welcoming of televisions into the home in the 1950's, this aggressive invader of private space, was closely timed to women's 'encouraged' return to the domestic workplace, after occupying expanded positions during World War II. Women artists took on the 'stuff' of this medium typically used to enforce the status quo, and in a formidable mixing of form and content, focused on the way women were framed by this seemingly innocuous technology. In the United States, Dara Birnbaum, in *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978/5:50), was gleefully hacking footage from this famed TV show, and Joan Jonas, in *Vertical Roll* (1972/19:38), through destabilizing the video signal, was aggressively fragmenting the female form, both trapping it and making it inaccessible to the viewer's gaze.

The Japanese artist Idemitsu Mako's groundbreaking work is singular within this history. She recognized early on the power of television, this light-emitting object, glowing and seemingly alive, inventing what she dubbed 'Mako's Style', the act of relentlessly placing a video monitor within the dramatic frame, not for the protagonists' entertainment, but as a container for the invasive frown of the mother, the condescending look of the father. Shadow scenes play out in this box within a box, providing no refreshing fake view of the outside, rather looping the already claustrophobic drama ever tighter. This glowing cage leaves no escape. Idemitsu did not only comment on television, she was pioneering in the way she, through her scripting and filming, infiltrated the TV genre of family drama and soap opera, mimicking its tropes and language. Taken within an American framework, her videos were way ahead of their time. It is incredible that she started this body of work after her return to Japan in 1973, where she was virtually alone among artists in her examination of the relationship between gender and the popular media.

Idemitsu exposes the everyday misogyny inherent within family, work and academic structures, but this misogyny is not framed within a simple 'them' against 'us' of perpetrator and victim. We are helpless witnesses to the outright harassment of male authority figures, as in *KAE, Act Like a Girl* (1996/47:20), when a leering art professor suggests that female artists should take on sexual ecstasy 'as a woman experiences it.' Much more painful to watch is the coercion by the mothers and mother-in-laws. All people unconsciously internalize the system they are raised in. This system is invisible yet





permeates everything—women breathe it like air and are encouraged to do so, taking the fact of our lack of equality as a personal deficit. Idemitsu's dramas, with their scolding mothers and wavering daughters who don't know how to break free, delve deeply and with complexity into the murkier ways in which women subjugate other women and themselves. In *Kiyoko's Situation* (1989/24:20), a mother accuses her artist daughter of abandoning her child and dishonoring her family because of her absurd desire to paint, reasoning 'if you had talent you would have been recognized years ago...' The daughters in these videos, caught between family expectations and their own desires as well as a complete lack of support, are plagued by bad decisions, lack of confidence and collapse. Idemitsu writes: "While waging the battle against society, many women must also fight against the memory, or the enemy, within themselves, of the discipline and teaching they received as children to constantly 'act like a girl.'"¹ Of course Idemitsu, through these works of art, provides us with a muscular example of a woman, an artist, a mother, a wife, who has fought her way out, finding her own indelible voice.

I wish I could end by talking about how Idemitsu's works in this show, made many decades ago, are now historical documents and that society has progressed to the point of rendering these scenes in a safe, faraway past. Unfortunately, this is not the case. The progress towards justice and equality has been slow. Japan has lost ground in terms of gender equality compared to other nations. The recent revelation that Tokyo Medical School has been systemically lowering test scores of women applying to their medical school, and the aggressive reaction to Shiori Ito's story of sexual abuse and harassment do not instill confidence that fundamental and necessary changes have occurred. In the US, there is a real possibility that the Supreme Court will overturn a 1973 ruling revoking women's basic right to control their own bodies. Glowing rectangles containing vigilant eyes now invade every moment of our waking life, being voluntarily carried by us in the guise of Smart Phones. Idemitsu's groundbreaking work unfortunately continues to be all too directly relevant in our contemporary times.

¹ https://www.brooklynmuseum.org/easca/feminist_art_base/mako-idemitsu



If a Rock had an Eye, What would it See? Park Hyunki's *Pass Through the City* (1981)

岩に目があったら、何が見えるのか？ —パク・ヒョンギの《Pass Through the City》(1981年) —

By Park Haeyun パク・ヘヨン

入れ子構造になった多視点で構成されるパク・ヒョンギの《Pass Through the City》は、私たちに次のような質問を投げかける。目に見えるものを信じられるか？物とイメージの関係性とは？見るという行為を写真やビデオで再構築できるのか？

1981年3月22日午後3時、鏡が取り付けられた合成樹脂製の大きな人工岩を載せたトレーラーが、大邱の繁華街を時速20キロ、40分かけて通行した。パクはこの岩の行進を記録するために、カメラマンやアーティストなど、映画やビデオ業界で働く人たちを20人ほど雇った¹。3本のビデオ²が映し出すのは、この街での視覚経験に迫るような、見る者と見られる者の複数の視点のぶつかり合いである。これにより、「像は固定されず」、場所の移動に伴い変わり続け、見る者の視点に従い、多様な形に変化することがわかる。

〈ビデオ1〉では、都市景観を背景にしてゆっくり移動する岩の全体像と、岩に取り付けた鏡に映る拡大された景色の両方を見ることができ、鏡が額縁となり、鑑賞者はこれを通して都市の風景—送電塔、看板、選挙のポスター、窓がずらりと並ぶ建物、自動車や自転車、路上の歩行者など—の、様々な断片を見ることになる。

〈ビデオ1〉が動いているトレーラーから街を見る視点の提示だとすれば、〈ビデオ2〉は歩行者たちが台座に据えられた岩とどのように関わるかを記録している。学生、会社員、親子連れなどがこのオブジェの前で立ち止まり、表面に触れたり、鏡に映る自分を確かめたりしている。「本物の石ですか？」と、尋ねる女性もいる。このように、公共空間に岩を置くことで、街のありふれた日常生活の流れを遮る「事件」を起こし、人々に自らを取り巻く都市環境への意識を高めさせ、いつもとは違った視点からよく観察するように仕向けている。

3本のビデオの中でも〈ビデオ3〉は、多層的な記録の過程が最も分かりやすく表れている。トレーラーの向かい側に立ったり座ったりしている9人が、様々な角度から岩の写真や動画を撮影している。大邱銀行裏にある建物の軒下に設置されたビデオカメラは〈ビデオ2〉を撮影しており、地面ではビデオカセットプレーヤーのプラグが電源に接続されている。数人の男性がメキャンギャラリーの西側の壁部分を開け、そこから街を巡る旅を終えた岩が中に入っていく。もう1台のカメラはギャラリーに隣接する建物の壁に設置されており、遠くからその様子を撮影している。

ギャラリー内では、3台のテレビモニターにリアルタイムでビデオが流された。モニターの脇には、映像に登場する岩の実物大の複製品が据えられ、鑑賞者は岩の実際の大きさや物質性を体感できた。この展示により、鑑賞者は目の前で見ていたもの(岩)と、カメラを介して記録され、モニターに映されているイメージとの間を、行き来することになった。

《Pass Through the City》は、物とイメージの関係は不安定で希薄であると示している。その表徴は、一連の注視の下で仔細に観察されることで、元の姿から引き離され、一つの定まった形を留めることができない。一度に多角的に全てを見得る総合化されたビジョンに対する野心的な試みであるパクの作品は、逆説的に視覚を記録して視覚経験を完全に再構築しようとするこの限界を知らしめる。残るのは、岩の目(鏡)、人間の目、カメラの目による、多様な見え方の関係性のみである。

Consisting of a mise en abyme of multiple perspectives, Park Hyunki's *Pass Through the City* challenges us with the following question: can you trust what you see? What is the relation between object and image? Is it possible to reconstruct the act of viewing with photographs and videos?

At 3pm on March 22, 1981, a large artificial rock made from synthetic resin with a mirror attached to it was loaded on a trailer, which drove through the downtown area of Daegu at a speed of 20 kilometers per hour for the duration of 40 minutes. Park recruited about twenty people – cameramen, artists, people working in the film and video industry – to document the rock's street parade¹. Three videos² show the clash of multiple perspectives of seeing and being seen, which approximates our visual experience of the city. The takeaway lesson is that “an image is not fixed,” that it transmutes into multiple forms according to one's perspective that constantly changes as one moves through space.

<Video 1> shows both the macro-view of the rock slowly moving against the backdrop of the urban landscape, as well as the zoomed-in view of what is reflected on the mirror attached to the rock. The mirror functions as a frame through which the viewer sees the cityscape in its various fragments: electricity transmission towers, signboards, election placards, buildings lined with windows, automobiles and bicycles, and pedestrians on the streets.

If <Video 1> reveals the perspective of looking at the city from a moving trailer, <Video 2> records how people walking on the streets interact with the rock placed on a pedestal. Students, office workers, mothers and children stop in front of the object and touch its surface or examine their reflections on the mirror. A woman asks, “Is it a real stone?” The installation of the rock in public space thus creates an event that interrupts the mundane flow of daily life in the city, which prompts people to become more aware of their urban environment and to observe it closely from a different perspective.

Among the three videos, <Video 3> exposes the multi-layered process of recording most clearly. Nine people sitting or standing on the other side of the trailer are taking photographs or filming the rock from multiple angles; a video camera mounted under a building behind the Bank of Daegu is filming <Video 2>, above a video cassette player plugged into an outlet on the ground. Several men cut out parts of the western wall of Maekhyang gallery, through which the rock enters after completing its journey through the city. Another camera mounted on the walls of the building next to the gallery is filming the scene from a distance.

Inside the gallery, three TV monitors live-streamed the videos. Next to the monitors, a life-size reproduction of the artificial rock that is shown in the videos was installed, so that viewers could gain a physical sense of the actual size and materiality of the rock. The setup of the exhibition prompted the audience to constantly go back and forth between what they were seeing in front of them (the rock) and its mediated image recorded on camera and displayed on the monitor.

Pass Through the City reveals that the connection between object and image is unstable and



上 Top : 〈Pass Through the City〉フィルム記録映像 (9分26秒) , 1981年 *Pass Through the City*, film documentation (9'26"), 1981
 中 Middle : 〈Pass Through the City〉フィルム記録映像 (30分44秒) , 1981年 *Pass Through the City*, film documentation (3'44"), 1981
 下 Bottom : 〈Pass Through the City〉フィルム記録映像 (1時間21分) , 1981年 *Pass Through the City*, film documentation (1:21"), 1981



tenuous: the sign becomes unhinged from its source, unable to be pinned down to a fixed form, as it is scrutinized under a series of gazes. An ambitious attempt at a totalized vision that can see everything at once from multiple angles, Park's work conversely exposes the limitation of visual documentation to fully reconstruct the experience of viewing. What remains is the relation between different modes of seeing, carried out by the eye of the rock (mirror), the human eye, and the eye of the camera.

註

- 1 CHO Chung-kwon, "The Possibilities beyond the Ordinary Problems of Art: A Conversation with Video Artist Park Hyun-ki" *Gong-gan [Space]*, June 1981, pp. 21-25.
 2 <ビデオ1: 0029>は、トレーラーがMBC放送局を出発して大邱銀行の前で停まるまでを映している。<ビデオ2: 0028>は、銀行前の歩道に留まった岩に対する通行人たちの反応を記録している。<ビデオ3: 0027>は、パクの個展を開催中のメキャンギャラリーに岩が入っていく様子を捉えている。

Note:

- 1 CHO Chung-kwon, "The Possibilities beyond the Ordinary Problems of Art: A Conversation with Video Artist Park Hyun-ki" *Gong-gan [Space]*, June 1981, pp. 21-25.
 2 <Video 1: 0029> shows the trailer departing from MBC broadcasting station and stopping in front of Bank of Daegu; <Video 2: 0028> records the reaction of passersby to the rock parked on the sidewalk in front of the bank; <Video 3 0027> captures the scene of the rock entering Maekhyang gallery, where Park's solo exhibition was being held.



ZHANG Peili

ジャン・ペイリー

1957年中国・杭州生まれ。杭州と上海を拠点に活動。

主な展覧会

- 2018 「アジアにめざめたら：アートが変わる、世界が変わる 1960-1990年代」東京国立近代美術館
2018 「Uplifting」セント現代美術館、ベルギー（個展）
2017-18 「芸術と中国 1989年以降：世界の劇場」グッゲンハイム美術館、ニューヨーク
2017 「ジャン・ペイリー：Record. Repeat.」シカゴ美術館、アメリカ（個展）
2016 「Zhang Peili: From Parinting to Video」CIWギャラリー、オーストラリア国立大学、キャンベラ
2015 「Wrap Around the Time: Remembrance Exhibition for Nam Jun Paik's 10th Anniversary」ナム・ジュン・パイク・アートセンター、京畿道、韓国
2013 「Passage to History: 20 Years of La Biennale di Venezia and Chinese Contemporary Art」第55回ヴェネツィア・ビエンナーレ、イタリア
2011 「Certain Pleasures/ジャン・ペイリー回顧展」上海民生現代美術館（個展）
2008-09 「アヴァンギャルド・チャイナ（中国当代美術）二十年—」国立新美術館、東京／国立国際美術館、大阪／愛知県立美術館、巡回
2008 「MUTE」OCT Contemporary Art Terminal、深圳、中国（個展）
2003 「ハピネス：アートにみる幸福への鍵 モネ、若冲、そしてジェフ・クーンズへ」森美術館、東京
2003 「Alors, la Chine?」ボンビドゥー・センター、パリ
1998-99 「Eating」ニューヨーク近代美術館（個展）
1998 「Inside Out: New Chinese Art」P.S.I Contemporary Art Center、ニューヨーク
1993 「チャイナ・アヴァンギャルド・チャイナ」クンストハル美術館、ロツテルダム、オランダ／オックスフォード現代美術館、イギリス／Kunsthallen Brandts Klædefabrik、オーデンセ、デンマーク
1991 「I don't Want to Play Cards With Cézanne and Other Works (Selections from the Chinese "New Wave" and "Avant-Garde" Art of the Eighties)」パシフィック・アジア・ミュージアム、バサデナ、アメリカ
1989 「中国現代芸術展」中国美術館、北京
1989 「中国現代美術資料展：90年代に向けて1980-1989」ギャラリイK／コバヤシ画廊、東京
1987 「Beyond the Open Door」パシフィック・アジア・ミュージアム、バサデナ、アメリカ
1986 Pool Societyとパフォーマンス、ストリート・インスタレーション、杭州、中国
1985 「New Space 85」浙江美術学院展示ホール、杭州、中国

Born in 1957, in Hangzhou, China. Lives and works in Hangzhou and Shanghai.

Selected exhibitions

- 2018 "Awakenings: Art in Society in Asia 1960s–1990s," National Museum of Modern Art, Tokyo
2018 "Uplifting," S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Ghent, Belgium
2017-18 "Art and China after 1989: Theater of the World," Guggenheim Museum, New York
2017 "Zhang Peili: Record. Repeat.," The Art Institute of Chicago (Solo)
2016 "Zhang Peili: From Painting to Video," CIW Gallery, Australian National University, Canberra (Solo)
2015 "Wrap Around the Time: Remembrance Exhibition for Nam Jun Paik's 10th Anniversary," Nam Jun Paik Art Center, Gyeonggi-do, Korea
2013 "Passage to History: 20 Years of La Biennale di Venezia and Chinese Contemporary Art," The 55th Venice Biennale, Italy
2011 "Certain Pleasures: Zhang Peili Retrospective," Minsheng Art Museum, Shanghai (Solo)
2008-09 "Avant-Garde China: 20 Years of Chinese Contemporary Art," the National Art Center, Tokyo / the National Museum of Art, Osaka / Aichi Prefectural Museum of Art
2008 "MUTE," OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen, China (Solo)
2003 "Happiness: a survival guide for art and life," Mori Art Museum, Tokyo
2003 "Alors, la Chine?," Centre Pompidou, Paris
1998-99 "Eating," the Museum of Modern Art, New York (Solo)
1998 "Inside Out: New Chinese Art," P.S.I Contemporary Art Center, New York
1993 "China Avant-garde," Kunsthall Rotterdam / The Museum of Modern Art, Oxford, England / Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, Denmark
1991 "I don't Want to Play Cards With Cézanne and Other Works <Selections from the Chinese "New Wave" and "Avant-Garde" Art of the Eighties>," Pacific Asia Museum, Pasadena, U.S.A
1989 "China Avant-garde," China National Gallery, Beijing
1989 "Documentary Exhibition on Chinese Contemporary Art," Gallery K / Kobayashi Gallery, Tokyo
1987 "Beyond the Open Door," Pacific Asia Museum, Pasadena, United States
1986 Performances and street installations with "Pool Society", Hangzhou, China
1985 "New Space 85," Exhibition hall of the Zhejiang Academy of Fine Arts, Hangzhou, China

IDEMITSU Mako

出光真子

1940年東京生まれ、東京都を拠点に活動

主な展覧会

- 2018 「日本のビデオアート JAPANSK VIDEO KONST」レクサンド市文化会館、スウェーデン
2018 「第10回・恵比寿映像祭 インヴィジブル」東京都写真美術館
2017 「MOMAT コレクション展」東京国立近代美術館
2016 「The EY Exhibition: The World Goes Pop」テート・モダン、ロンドン
2012-13 「アジアをつなぐー境界を生きる女性たち 1984-2012」
福岡アジア美術館／沖縄県立博物館・美術館／栃木県立美術館／三重県立美術館、巡回
2012 「ノスタルジア（東アジア現代アート展）」上海現代美術館
2007 「アートとジェンダー」栃木県立美術館（映像上映・講演）
2005 「MOT アニュアルー愛と孤独、そして笑い」東京都現代美術館
2000 「私がつくる。私をつくる。」神戸アートビレッジセンター／The Third Gallery Aya、大阪（個展）
1997 「第1回ソウル女性フィルム・フェスティバル」ソウル
1990 イメージフォーラム、東京（映像上映）
1987 「第8回ドクメンタ」カッセル、ドイツ
1986 「Video View Points」ニューヨーク近代美術館（映像上映）
1985 「日本における実験映画の25年」埼玉県立近代美術館
1984 「第41回ヴェネツィア・ビエンナーレ」イタリア
1983 Los Angeles Institute of Contemporary Art, ロサンゼルス（映像上映）
1982 ヴィデオギャラリー SCAN、東京（個展）
1979 「Japan Avant Garde Film Exhibition 日本アバンギャルドフィルム展」ボンビドゥー・センター、パリ、
1978 「国際ビデオアート展」草月会館、東京
1977 白樺ギャラリー、東京（個展）
1974 「東京ニューヨークビデオエクスプレス」天井棧敷、東京

Born in Tokyo, 1940. Lives and works in Tokyo.

Selected exhibitions / Film screenings

- 2018 "Japanese Video Art," Leksands kulturhus, Sweden
2018 "The Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions 2018, Mapping the Invisible," Tokyo Photographic Art Museum
2017 "MOMAT Collection," Museum of Modern Art Tokyo
2016 "The EY Exhibition: The World Goes Pop," Tate Modern, London
2012-13 "Women In-Between: Asian Women Artists 1984-2012," Fukuoka Asian Art Museum / Okinawa Prefectural Museum and Art Museum / Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts / Mie Prefectural Art Museum
2012 "Nostalgia: East Asia Contemporary Art Exhibition," Museum of Contemporary Art, Shanghai
2007 "Arts and Gender," Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts (Film screening, lecture)
2005 "MOT annual 2005 – life actually," Museum of Contemporary Tokyo of Art
2000 "I Create-I Create Myself," Kobe Art Village Center, Hyogo / The Third Gallery Aya, Osaka (Solo)
1997 "The 1st Women's Film Festival in Seoul," Seoul
1990 Image Forum, Tokyo (Film screening)
1987 "Documenta 8," Kassel, Germany
1986 "VIDEO VIEW POINTS," The Museum of Modern Art, New York (Film screening)
1985 "25 Years of Experimental Film in Japan," The Museum of Modern Art Saitama
1984 "The 41st Venice Biennale 84," Italy
1983 Los Angeles Institute of Contemporary Art (Film screening)
1982 Video Gallery SCAN, Tokyo (Solo)
1979 "Japan Avant Garde Film Exhibition," Centre Pompidou, Paris
1978 "International Video Festival," Sogetsu-kaikan, Tokyo
1977 Shirakaba Gallery, Tokyo (Solo)
1974 "New York Tokyo Video Express," Tenjosajiki, Tokyo

PARK Hyunki

パク・ヒョンギ

1942年大阪府生まれ、韓国・大邱を拠点に活動。2000年没。

主な展覧会

2018	「アジアにめざめたら：アートが変わる、世界が変わる 1960-1990年代」東京国立近代美術館
2017	「Visible, Invisible」ギャラリー・ヒュンダイ、ソウル（個展）
2016	「釜山ビエンナーレ2016：Hybridizing Earth, Discussing Multitude」釜山美術館、韓国
2015	「パク・ヒョンギ 1942－2000 曼荼羅」韓国国立現代美術館、果川、韓国（個展）
2013	「The Future is Now!」韓国国立現代美術館、果川、韓国
2011	「TV Commune」ナム・ジュン・バイクアートセンター、京畿道、韓国
2010	「韓国ビデオアートの開拓者：パク・ヒョンギ：回顧展」ギャラリー・ヒュンダイ、ソウル（個展）
2010	「Powerhouse」ギャラリー・ヒュンダイ、ソウル
1998	「メディア&サイト」釜山市立美術館、韓国
1997	「Special Exchange Exhibition」キム・フォスター・ギャラリー、ニューヨーク
1995	「還流 日韓現代美術展」愛知県立美術館／名古屋市美術館
1995	「第1回光州ビエンナーレ」韓国
1994	Inkong ギャラリー、ソウル、大邱、韓国（個展）
1990	「国際ビデオ・アート・フェスティバル」国立芸術館、クアラルンプール
1985	鎌倉画廊、東京（個展）
1984	「韓国現代美術展」台北美術館
1982	「Media as Translators：パク・ヒョンギ展」洛東江岸、大邱、韓国（個展）
1981	「パク・ヒョンギ展」Maekhyang ギャラリー、大邱、韓国（個展）
1979	「第15回サンパウロ・ビエンナーレ」ブラジル
1978	「韓国現代美術の20年間の傾向」韓国国立現代美術館、ソウル
1978	ソウル・ギャラリー（個展）
1978	「第4回大邱現代美術フェスティバル」大邱市民会館、韓国

Born in Osaka in 1942. Moved to Daegu, South Korea in 1945. Passed away in 2000.

Selected exhibitions

2018	“Awakenings: Art in Society in Asia 1960s–1990s,” National Museum of Modern Art, Tokyo
2017	“Visible, Invisible,” Gallery Hyundai, Seoul (Solo)
2016	“Hybridizing Earth, Discussing Multitude, Busan Biennale 2016,” Busan Museum of Art, Korea
2015	“Park Hyun-Ki 1942 - 2000 MANDALA,” National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea (Solo)
2013	“The Future is Now!,” National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2011	“TV Commune,” Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2010	“Powerhouse,” Gallery Hyundai, Seoul
2010	“The pioneer of Korean Video Art Hyun-Ki Park: A Retrospective,” Gallery HYUNDAI, Seoul (Solo)
1998	“Media & Site,” Busan Museum of Art, Korea
1997	“Special Exchange Exhibition,” Kim Foster Gallery, New York
1995	“Circulating Currents – Japanese and Korean Contemporary Art,” The Aichi Prefectural Museum of Art / Nagoya city Art Museum, Aichi
1995	The 1st Gwangju Biennale, Korea
1994	Inkong Gallery, Seoul, Daegu (Solo)
1990	“International Video Art Festival,” National Art Gallery, Kuala Lumpur
1985	Kamakura Gallery, Tokyo (Solo)
1984	“Korean Contemporary Art Exhibition,” Taipei Fine Arts Museum
1982	“Media as Translators: Recent Works by Park Hyunki,” Nakdong Riverbank, Daegu, Korea (Solo)
1981	“Park Hyunki Solo Exhibition,” Maekhyang Gallery, Daegu, Korea (Solo)
1979	The 15th Sao Paulo Biennale, Brazil
1978	“KOREA: The Trend for the Past 20 Years of Contemporary Art,” National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul
1978	Seoul Gallery (Solo)
1978	“The 4th Daegu Contemporary Art Festival,” Daegu Citizen Hall, Korea (Solo)

Victor WANG

ヴィクター・ワン

平成29年度芸術文化・国際機関推薦プログラム（2017年5月 TOKAS 滞在）

1983年カナダ生まれ。上海、ロンドンを拠点に活動。2014年ロイヤル・カレッジ・オブ・アート修了（コンテンポラリー・アート・キュレーション）。主な展覧会に「Institute of Asian Performance Art」(David Roberts Art Foundation, ロンドン、2018)、「Michael Dean: Analogue LOL」(ShanghART Gallery、上海、2018)、「Zhongguo 2185」(Sadie Coles HQ、ロンドン、2017)「Jac Leirner: Borders Are Drawn By Hand」(上海当代芸術館、2016)など。近著に「1960年代－1990年代における東アジアのパフォーマンス史」(デヴィッド・ロバーツ・ファウンデーション、2018年)など。

Participated in the TOKAS Residency Program (Institutional Recommendation Program [2017/5])

Born in Canada in 1983. Lives and works in Shanghai and London. Graduated with an MA in Curating Contemporary Art from the Royal College of Art, London in 2014. Recent Exhibitions: “Institute of Asian Performance Art,” David Roberts Art Foundation, London, 2018, “Michael Dean: Analogue LOL” ShanghART Gallery, Shanghai, 2018, “Zhongguo 2185,” Sadie Coles HQ, London, 2017, “Jac Leirner: Borders Are Drawn By Hand,” Museum of Contemporary Art, Shanghai, 2016. Author of the recent publication: *Performance Histories from East Asia 1960s–90s*, David Roberts Art Foundation, 2018.

寄稿者 | Contributor

Shelly SILVER

シェリー・シルバー

平成30年度リサーチ・レジデンス・プログラム（2018年6月 TOKAS 滞在）

アーティスト、教育者。ニューヨークを拠点に活動。公共と個人、物語と記録、近年増加傾向にある監視者と被監視者の間で争われる領域を探索し、主に写真や映像作品で表現。主な展覧会にニューヨーク近代美術館、テート・モダン（ロンドン）、ボンビドゥー・センター（パリ）、横浜美術館等があり、映像作品はBBC（イギリス）、PBS（アメリカ）、Arte（ドイツ）等で放映された。主な助成にジョン・サイモン・グッゲンハイム財団、国際交流基金など。

Participated in the TOKAS Residency Program (Research Residence Program [2018/6])

Artist, educator. Lives and works in New York. Silver’s work, mostly still and moving images, explores contested territories between public and private, narrative and documentary, and—increasingly in recent years—the watcher and the watched. Her main exhibition: the Museum of Modern Art (New York), Tate Modern (London), Centre Pompidou (Paris), and Yokohama Museum. Her films have been broadcast by BBC (England), PBS (United States), Arte (Germany) etc. She has received fellowships and grants from organizations such as the John Simon Guggenheim Foundation, the Japan Foundation etc.

PARK Haeyun

パク・ヘヨン

美術史学者、批評家。ニューヨーク市立大学大学院センター美術史学科博士課程在籍。

コロンビア大学東アジア研究科修士課程修了。1970年代から80年代にかけての韓国、日本、アメリカのビデオを相対的に分析しながら、環太平洋におけるビデオアートの発展について研究を行う。2017年度アジア・カルチュラル・カウンシル個人フェロー。論文を含む近年の執筆論文は「V.I.C (Video Information Center)」(慶応大学アート・センター、2018年)、キム・サンドンについて「Journal of Chinese Contemporary Art」(Intellect、2016年)などに掲載。

Art historian and Critic. PhD Candidate in Art History, the Graduate Center, City University of New York. MA in East Asian Studies and Art History, Columbia University. Her research investigates the trans-Pacific development of video art through a comparative analysis of Korean, Japanese, and American video from the 1970s to the '80s. Recipient of Asian Cultural Council Grant (2017). Recent publications include an essay on *V.I.C. (Video Information Center)* at Keio University Art Center (2018) and on KIM Sangdon in *Journal of Chinese Contemporary Art* (Intellect, 2016).