

水＝光の詩学

Water=Poetics of Light

西嶋憲生

NISHIJIMA Norio

ビル・ヴィオラ ヴィデオ・ワークス

1997年11月18日-12月27日

ICCシアター

Bill Viola "Video Works"

November 18 - December 27

ICC Theater

小さい頃よく池に落ちる子供だった私は、10歳の頃に大きな池で溺れかけ、友人の手をつかみ損ねていればそのまま死んでいた。その後泳ぎを覚えたと、不透明な水中にゆっくり落ちていく奇妙な感覚はいまも覚えている。

近年のビル・ヴィオラ作品には水中に落下する人体(ときに作者自身)が頻出する。《Stations》(94)、《The Messenger》(96)、《The Crossing》(96)といったインスタレーションでも、初めて音楽とシンクロした編集を試みた《Deserts》(94、エドガー・ヴァレーズの曲名)でも、水中カメラの捉える水中の人体が中心イメージなのだ。

既に《The Passing》(91、死去の意もある)で目覚めては眠る夢のストラクチャーの中で母の死と9か月後の息子の誕生を結びつけたとき、ヴィオラは何度も水中シーンを挿入していた。ラストは浅い水中で着衣のまま横たわる作者自身。溺死か眠りか、それとも数年に及ぶスランプで作品を発表できなかった彼が、水中を母の胎内と結びつけ“白黒”作品で自らの創作力の再生を描いたものか[★1]。

こうした水中の人体イメージを見て自分の幼年記



The Passing 1991

憶を思い出すことは不思議となかったが、ビル・ヴィオラ自身が10歳のときに池に落ちて溺れかかった事実をごく最近知り衝撃を受けた[★2]。謎の多い詩のような(だからこそ繰り返し見るに値する)彼の作品を貫く「水」の主題は、生と死の際にある深い陥没点だったのだ。その私的な「起源」にいきなり巡り合った驚き。そしてそれが自分自身の体験とシンクロしてしまう不思議さ(ヴィオラと私はほぼ同年齢)。

中年期に入って子供時代の記憶・体験が大きな比重を占めはじめた点にユング心理学なら注目するだろう。死と接したその水中体験を彼は「穏やかで神秘的で、少しも怖くなかった」と語っている。水面のイメージ(映画・映像)に魅惑される原体験とも言えるが、ヴィオラの傑作の数々でもしばしば水面は重要な鍵となってきた。ミステリアスで幻想的な作風だが、透明で迷路の印象を与えない理由もそれと関連するかもしれない。

初期代表作《Migration》(76)、《The Space Between the Teeth》(76)は水が作品のストラクチャーをなしていた。寺山修司の《二頭女——影の映画》(77)に匹敵するメタ映像論《The Reflecting

Pool》(77-79)では四角い池の水面を鏡とし、実体(外界・実在)と影(反映・映像・不在)の関係が、停止した時間と自在に変幻するイメージの対比として描き出される。水中に落下すべき人体(作者)は着水せず宙に停止したまま消滅し、後で水中から現われて林の中に行く(水との接触の忌避)。

傑作《Chott el-Djerid》(79)[★3]では砂漠を歩いてきた作者が赤く四角い池(塩湖の中心か?)に石を投げ入れると、そこにオーヴァーラップして揺れる蜃気楼のイメージが始まる。あの池こそ美しい謎の中心だった。その一方で、《The Semi-Circular Canals》(75)から《Déserts》まで作中人物(しばしば作者)は繰り返しコップの水を飲みつづけるのだ。

日本に滞在制作した《Hatsu Yume》(81)に関して作者は「光は撮像管の上で流体となりビデオは光を水のように扱う」と書く。ヴィオラ作品に「夜」(それとも超自然的な夜)が多いのも、水=光のメディアたるビデオへの自己言及と無関係ではない。

日本でビデオ・アートという言葉が忘れ去られかけた90年代前半、アメリカではビデオ・アートが(主にビデオ・インスタレーションの受容を通して)“完



The Reflecting Pool 1977-79

全に成熟した芸術形式”として美術界で公認され、ヴィオラは95年ヴェネツィア・ビエンナーレのアメリカ代表となった。ホイットニー美術館の企画による大規模なビル・ヴィオラ回顧展も2000年までの巡回を開始したところだ[★4]。

こうした時期にICCが収蔵する彼のテープ30作品(最初期を除くほぼすべて)を全作上映したのは意義深い。改めて見直すと、初期作品[★5]で時間軸の扱い方に苦戦していた様子が窺え、バシュラル的な美しい水=光の詩的エッセイ《Moonblood》(77-79)や名人芸の域にある《Ancient of Days》(79-81)あたりで完全なコントロールに達している。その「質」にこのメディアで達することは今後も誰にもできないだろう。そして80年代に入ると、(例外的な長編テープ作品を別にして)彼は精力的にインスタレーション、つまり時間メディアとしてのヴィデオを空間化した表現のほうに向かっていくのである。

✿

■註

★1—最初期の作品を別にすれば《Reasons for Knocking at an Empty House》(83)が最初の意図的な“白黒”作品だろう。“部屋”が特別な意味をもつこのポール・オースターの室内作品は、オースターの「ニューヨーク三部作」(85-86)より早く作られている。

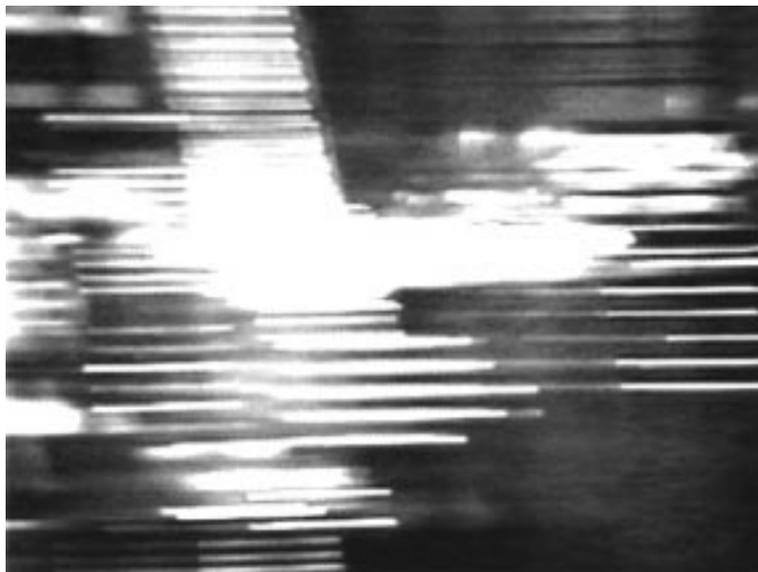
★2—『ARTnews』(Nov. 1997, pp.206-209)のHunter Drohojowska Philpの記事による。

★3—ショット・エル・ジェリド(ジェリド湖)とは、ロケ先となったチュニジアのサハラ砂漠にある塩湖(塩原)の名。

★4—72-97年のインスタレーション18作品、テープ25作品を展示。LA郡立美術館に始まり、ホイットニー、ステデリック(アムステルダム)、フランクフルト近代美術館、サンフランシスコ近代美術館、シカゴ美術館を巡回予定。

★5—75-77年の初期作品は元来スクリーン投影を前提にしていないが、今回の上映では制作当時の発色や鮮明さの劣化が目立った。磁気テープの画質管理・修復はすでに深刻なアーカイブ的課題のようだ。

にしじまのりお—映像批評家、多摩美大、東京造形大、東大で非常勤講師(映像論)。『イメージフォーラム』元編集長。著書=『生まれつつある映像』(文彩社)、『寺山修司』(共著、平凡社)、『テクノカルチャー・マトリクス』(共著、NIT出版)など。訳書=『アンディ・ウォーホル・フィルム』(ダグレオ出版)など。



Hatsu Yume 1981