



 Special Article

ビル・ヴィオラに聞く

時間の速度を緩めると空間も広がる

B I L L V I O L A

Let Off the Speed, Space Opens Up

インタヴューア：ロウリエン・ウェイエルス
Interviewer: Louwrien WIJERS

高島平吾 訳
Translation: TAKASHIMA Heigo



上 空家のドアをノックする理由 1982
ビデオ / サウンド・インスタレーション
下 聖歌 1983 ヴィデオテープズ 11'30"

母

ビル・ヴィオラ 以下, BVと表記] 母は, ごくふつうの中流階級の主婦でした。私はニューヨークのクイーンズに生まれて, 16歳までそこに住んでいたんです。それからロングアイランドの郊外に移った。彼女は私の仕事を一所懸命励ましてくれました。私とはとても気持ちがいいに思っていて, いつも心から面倒をみてくれ, とても前向きでした。この船の絵は私が3歳のときに描いたものですが, 私がアートの世界に入って行くのは, 家庭のなかで言えば, これがそもそもの始まりなんです。いまでも覚えているなあ。母がね, 私に船の絵を描いてくれようとしたことがあったんだけど, うまく描けない。それで私がじれったくなって, 彼女から鉛筆をとりあげ, 船ってこんなふうだろう, と思ったとおりに描いた。いや, 実際上手に描けたんで, みんなびっくりしちゃって, 大変なモテかただった。それ以来, 彼女は, 私に「描け, 描け」と勧めようになりました。私はいつも, 彼女が見てくれている, という感じがしていた。いまでもそうです。

ロウリエン・ウェイエルス 以下, LWと表記] お母さまを通して精神性のことを学んだ, というわけでしょうか。

BV とても愛情深い人でした。芯のしっかりした人。からだはとても小さかったんですがね。背丈が157cmそこらしかありませんでした。イギリスに生まれて, 1920年代の初め, 3歳のときにアメリカに来たんです。母の父親がその数年前に仕事を見つけに来ていて, 家族全員を呼びよせるだけの蓄えができたんです。イギリスのほうの家系はおもしろいんです。親類に, いくぶん変わり者のインテリヤ, 心霊力を持った人もいたようですから。あちらの家系を調べてみたら, 11世紀の地方の大修道院の院長にまでさかのぼりました。

LW イギリスのどのへんですか?

BV 北西部ですね。リヴァプールに近い, パロー・イン・ファーンズという造船の町。ほとんどの者が製鋼所で働いていたようですね。イギリスに残っている親類に叔母がいたんです。私は会ったことはないんですが, どうやらとても頭がよくて, いくら心霊力もあつたらしい。あるとき, その叔母のことを, 母が話してくれたんです。実際に行く前から, その家の内部を克明に述べたり, 明日訪ねてくる人の服装を言い当てたりしていたそうです。私が子供の頃, 母は, その叔母がいつもそういう経験をしているながら, 他人にはしゃべらずにいた, と言っていました。母には, そういうことがもう一つなじまなかった。



サン・ファン・デ・ラ・クルスの部屋 1983 ヴィデオ / サウンド・インストレーション

んでしょうね。そっちの方向に向かうのが苦手だったらしいことは明らかでした。

そういう意味では彼女はコンプレックスを抱いていたようでしたが, でもとても思いやりがあって, 世間づきあいも深く, 信仰心も篤かった。毎週欠かさず教会に通っていたというわけではないけれど, 神や, 人生のより深い面との結びつきを, ごく自然に, 深く感じとるタイプでした。父はもっと実際の, ものごとをきちんと, スケジュールどおりにこなすほうで……, 物質的な世界にどっぷり浸っているという感じだった。母が関心をもっていることは尊重していたものの, そういうことはまったく縁遠かったんです。

LW でも、お母さまのようなところは、あなたにもあるのでしょうか？

BV ええ、その自覚はあります。ごく幼い頃からそうでした。

ビデオと音楽

LW デイヴィッド・ロスがカタログに「私はアーティストであり電子音楽家であるビル・ヴィオラを雇った」と書いています。その頃はどうかだったのでしょうか？

BV 1972年のことですね。私は1970年の後半にビデオをやりはじめました。それまでロック・バンドでドラムをたたき、それから電子音楽に入れあげていた。初めてビデオ・カメラを手にしたとき「これだ、私は一生これをやっていくんだ」とすぐさま思ったんです。まったく迷いはありませんでした。それは深い、直観的な結びつきで、そこから新しい世界がまるごと開けてきた。なんというか、心の底にピタッときたときの躍りたつような感じ。最も深い意味での、愛のような、と言ったらいいかな。単に夢中になる、というのではなく、大文字ではじまる「愛」ですね。哲学者の語るような愛。この愛が私たちを、物質的なものに結びつけるんです。それこそが、物質的なオブジェの本当の力ですね。ここでいう物質的なオブジェとは、物質主義に対立するものです。つまり、物質主義というのは、じつは物理的なオブジェに愛をもっていないことなのですから。

それで、私はビデオと電子イメージに恋をした。特別な女の人や深くつきあえる友人に会ったのと同じような力を感じました。そういう力を与えてくれたんです。そのときまで、私はとてもひっこみ思案だったのですが、それから人生が変わった。さあこれからは、自信をもって自分を表現できるんだぞ、という気になった。他人の前に立って、自分がやりたいことを述べ、自分でそれをやってのけられるとわかった。小さい頃、私のアートの作品と言えば、いつも他人から逃げ隠れするようなものだったんです。部屋に一人閉じこもって、何時間でも描いていたんです。学校では、後ろのほうの席に隠れるようにしていました。だれか親類の大人とか、先生なんかがそういう絵を見つけると「いや、結局はいつも見つけれられていたんだけれど、彼らはこう言うんです！「ほら、ごらん、すてきじゃないの」。そしてそれをかざして、みんなに見せるんです。私はテーブルの下に隠れ

るか、あわてて逃げていました。

そんなときにビデオを発見したんです。60年代末か70年代初めのことですね。みんなと一緒に活動していました。共通の目的があったのですね。友だちも知らない人も一つの絆で、同じように結ばれていた。若い私たちは、世界を変えようとしていました。私たちがビデオをやっていたのは、それがテレビに対抗するものだったからです。あの画一的で、ひとをコントロールしてしまう、エスタブリッシュメントのイメージ・マシン。企業や政治の宣伝道具。私はみせかけ、つまり、みんなの視界をさえぎり、誤った情報と自己満足とで頭を鈍磨させる、でっかいスクリーンの、その向こう側が見られるようになったという気がする。ほかに例のない時代でしたね。人間がもっている最大のエネルギーは、集約的なエネルギーですよ。だからこそ、アートの方程式というのは特殊なんだ。アーティストは、自分だけに訪れる啓示の瞬間を待って制作している。ところが、その成果は、個人的にしる社会的にしる、コミュニティのなかで真の効用をもつようにならないかぎり、現実化されて、生命を見出すことはできません。ともかく、あの頃は、ほんとうに強力な集約的なエネルギーがありました。私たちみんなを勢いに乗せて運んでいく、生きた力がね。

LW その頃はどこにいらしゃったんですか？

BV 私の場合は、シラキュース大学。社会意識の強い時代でした。でも、その渦中にいても、私は、自分がいつも感じていた内的世界がどんなものか、ほんとうは誰にもわかってもらえないという気がしていましたね。その頃脚光を浴びるようになってきていた東洋哲学が、道標としてとても有用なモデルを提供してくれたけれど、私が幼いときからずっともちつづけていたフィーリングとは、ちょっとかけ離れていました。つまり、内部の認識と外部の認識とは同じではなかった、と言ったらいいでしょうか。それが結びつかなかったわけですよ。この、集団という強い社会的なコンテキストのなかで自分の考えていることを試みたり実現しようとしても、毎回、うまくいかなかった。だから、そこで得た教訓というのは、自分が本当に感じたことをしゃべったり、自分がこうすべきだと思っているとおりになにかをつくりだそうとしても、いつも笑いものにされるか、欺かれるか、とりこまれるか、さもなければ誤解されるかではしかない、ということでした。そこで、しばらくしてから、もう他人のことは気にしないで、自分だけにとどめておくよう

になった。みんなそれぞれがそれぞれのメガネをかけている、ということですね。私のメガネは他人のと違う。だから、みんなが違う世界を見ると、当時は、そんな気持ちももっていたんです。

LW デイヴィッド・ロスと仕事をはじめていますね。

BV 同じ大学へ行っただんです。美術科の教授も同じ。私がこれまでに教を受けた大事な先生が3人いて、その第一番目がその美術科教授であったジャック・ネルソン。すごいんですよ。本当に自由に考えたり行為したりする必要を感じている人たちを集めて、新しい学科をつくっちゃった「エクスペリメンタル・スタジオ」と呼んでね。で、彼は融通のきかない学校制度にフラストレーションを感じ、ドロップアウト寸前の学生たちをみんな救いあげた。あらゆる分野から人材を集めたんです。デイヴィッド・ロスはジャーナリズムから来た。私は遅れて広告デザイナーから。そこはまるで孤児院みたいでした。ネルソンのところへ行くと、どどのつまりは自分のやりたいことが何でもできたんです。自由だった。しかも、自分と同類の仲間に出会えた。みんなしてね。この野人と一緒に、あのアカデミズムの牙城の一つの地下室にこもっていたのですよ。学校当局が彼にスタジオとして与えられるのは、そこしかなかったんだな。

ネルソンは、学生の求めにこたえてビデオ機材をそろえた。それでデイヴィッドをはじめたんですよ。私のほうは、ネルソンに会う直前にビデオを見つけました。1970年の秋、^{学生自治会から}みてね。やり手の新委員長が、双方向のインタラクティブなCATVシステムをキャンパスにはりめぐらせ、学生たちに自前の番組を最新のカラー・スタジオでつくらせようとした。ああいうもの、はしりの一つだったんです。私はその設置の手伝いをして、このメディアの技術的な面をすべて習得しました。もともと、きっちりした技術的なことなら得意なのですが、電子音楽に手を染めていたこともずいぶんと役立ちましたね。のちに、1972年、デイヴィッドが地元のエヴァーソン美術館に世界初のビデオ・アートのキュレーターとして雇われた。やはり革新的な新館長、ジム・ハリサスによって、とき、彼は私をテクニカル・エキシビション・コーディネーターとして連れていった。それはもう、信じられないような時代でした。なにしろ、トップ・クラスのアーティストたちがこの分野の創造の現場で制作するのを手伝っていたのですから。数年間、そこでたくさんの人に会い、夜も昼もずっとビデオを生き、呼吸していた。

デイヴィッド・テューダー

LW デイヴィッド・ロスは、「デイヴィッド・テューダーのもとで働いたことは、ビル・ヴィオラの展開に重大な影響を与えた」と言っています。

BV デイヴィッド・テューダーは、私がこれまで会った人のなかで一番大事な人の一人でした。あれほど多くを学ばせてもらった人はほかにいない。ほんとうにすばらしい人だった。ネルソンとテューダーはともに1996年に亡くなりました。互いに、半年を隔てずにね。短いあいだに、私は二人とも失ってしまった。とても悲しいことでした。テューダーは73歳でした。私の母も同じ歳で死んだ。テューダーに会ったのは1973年、大学を卒業した直後です。私はアートを学んではいたけれど、電子音楽が一番大きく心を占めていた。音楽学部の掲示板上に、ニューハンプシャー州のチョコリアという小さな町で開かれるワークショップの案内が出ていたんです。その講師陣の一人に、デイヴィッド・テューダーの名前があった。すぐ申し込みましたよ。

テューダー自身の作品に親しんでいたわけではなかった。でも、傑出した前衛ピアニストで、長いあいだジョン・ケージとコラボレーションをやってきたという、そういう評判はもちろん知っていましたからね。言うまでもなくケージは、すべての音は等価だという思想と、チャンス・オペレーションの探究によって、20世紀の音楽を変革した。けれども、突然ピアノをやめてエレクトロニクスと作曲一本槍に切りかえたデイヴィッド・テューダーが、エレクトロニック・メディアで仕事をしているアーティストのなかで最も純粋で、最も革新的な一人だったことはあまり知られていません。テューダーは、ライブ・エレクトロニクスをパフォーマンスで使うことにこだわりました。テープなど、あらかじめ録音された、プログラム化された材料を使ったテクニックより、こちらのほうがずっとむずかしく、エネルギーを要するんです。

私が8年以上にわたって彼のもとで制作していた作品は《レインフォレスト(熱帯雨林)》です。これは、オーディオ・トランスデューサー(音声変換器)を使って、さまざまな「ファウンド・オブジェクト(found objects)」の物質そのものに音響を直接ぶちこむシステムです。それらのものは振動状態に置かれて共鳴周波数を出す。そこで、まったく新しい音、もともとの音源には含まれていない音が生み出されるというわけですね。それは魔術的で、視覚的・空間的には一つの複

合したインスタレーション / パフォーマンスとなるものでした。あらゆる年齢層の、あらゆる背景をもった人たちが、真剣な表情を浮かべて、ためつすがめつ、それらのあいだを歩きまわります。耳をそばだてたり、笑ったり、あるいはただうっとりしながらね。

作曲家としてのテューダーの仕事の多くは、もっぱら共振という現象。秩序と混沌が収束する細い線を扱ったものでした。それが彼を、たえずきわどいエッジに立たせていました。次の瞬間にどうなるかまったく見当がつかない。誰にもわからない。だから私たちは、いつも深い奈落を前にしているようなものでした。しかもそのエッジは、おもしろい。活力を与えてくれさえするんですからね。ほとんどの人はそのエッジから尻込みしてしまうけれど、デイヴィッドはそこに踏みとどまろうとしました。そこそが彼の持ち場だったのです。そして彼の音楽、彼のアートは、この生氣、「いままさにこの瞬間」、それをつなぎとめ、それが仕事のエネルギー点になったんです。

デイヴィッドはこうしたブラック・ボックス、こうした小さな回路をつくりはじめました。彼の手伝いをして、それらの中身をちゃんと知っていた人はだれもいませんでした。そのうちに私たちもみんな、デイヴ

ィッド自身にしてからが、それらがどういう作用をするのか、じつは正確に知っていないのではないかと、思うようになった。彼が知っていることといえば、せいぜい、そのエッジ、その不安定なところでなにかがどうにかなるだろう、という程度だ、とね。そして、この驚くべきことが起こったんです。瞬間の力の感覚がそこにあった。瞬間の不安定さ、瞬間の不確定性があった。それをアートづくりのうえでの基礎的な素材として使えるという事実には、私はただただ、驚いてしまいました。美術史を学ぶというとき、学んでいられるのは、その瞬間に存在したことの遅発効果。結末、最終結果、オブジェですね。不確定性、乱れ、生まのエネルギー、自分の手に負えなくなること、疑念や恐怖の克服などは学ばない。もちろん、こうしたこと的一切を記述し、図式化するカオス数学という正式の学問も後追いです。当時、デイヴィッド・テューダーは、彼自身の領域のなかで、そんなところを切り拓いていた。短いあいだだったとはいえ、彼が私たちの何人かを、この冒険に連れ出してくれたことをありがたく、うれしく思っています。



理性の眠り 1988 ヴィデオ / サウンド・インスタレーション



天使の門 1989 ヴィデオテープ(4'48")

ナムジュン・パイク

LW ナムジュン・パイクからはどういふ影響を受けられたのでしょうか？

BV ナムジュン・パイクは、私がこれまで会った人たちのなかで最もおおらかで想像力のある人の一人です。ビデオ・アートの賢人、私たちすべてに行く道を教えてくれた人。私は彼のやったことに対して、大変な敬意と感謝、そして賞賛の念をもっています。彼の初期のビデオ作品のイメージやプロセスのいくつかが、30年後の今日、どんなにあたりまえに見えることが、そのことこそ、彼の功績とユニークなヴィジョンを計る尺度です。彼はまた、私が会ったなかで最も聡明な人の一人で、彼が昔に書いたものやマニフェストは、私がこれまでに読んだビデオというメディアと文化に関する最もすぐれたテキストに数えられます。

私が彼に会ったのは1972年のことでした。彼がシラキュースのエヴァーソン美術館で個展を開いたときですね。デイヴィッド・ロスが彼を招いた。でももちろん私は、美術館の技術スタッフとして彼の仕事を手伝った。

そこでは《TVガーデン》というインスタレーションをはじめてやりました。すばらしい経験でしたね。やはり彼は、とても心が広くて、とても自由だった。こういう人たちとのつきあいのなかでとくに気がついたことがいくつかありますが、その一つは、みんな、私たちを笑わせてくれるということですね。まわりの人たちが、急にほほえみ、笑っているんですよ。

ナムジュン・パイクの場合は、あけっぴろげなところ、子供っぽい澄明な心ですね。当時、私は、まだ学生だったんですが、彼が美術館の館長に向かって何か言うでしょう、それから私のほうを向いて、何か言う。まったく同じ調子でね。これはまったくすごいことで、ハッとさせられました。それに深い印象を受けました。彼より年上の人で、そうはしないアーティストもいましたから。

ナムジュン・パイクは、若い連中をおおぜい、作品にかかわらせました。若いアーティストたちに、仕事の機会を、とても自由で自己充足できるようなかたちで自分のプロジェクトに貢献する機会を与えたんです。彼は私のかわりにロックフェラー財団に話をつけて、私が最初の奨学金をもらえるように取り計らってくれたんですよ。総額500ドルのね。その頃私の

停止する心 1991 ヴィデオ / サウンド・インスタレーション



天と地 1992
ヴィデオ / サウンド・インスタレーション

父はバンナム航空に勤めていましたから、父の助けを借りて、私は南太平洋のソロモン群島へ行き、ナムジュン・パイクの《ガダルカナル・レクイエム》の素材を撮ったり、現地の人々の音楽や踊りを録音したりした。ロックフェラー財団にとっては何の意味もないけれど、当時の私にはとても大事なことでした。ときどき、実際に私に「何かつくれ」といってお金をくれました。信じられないことです。

精神の源泉

LW あなたの展開にインパクトを与えたのはどういう精神的な価値だったのでしょうか？

BV 直接的な経験を通じて来るものでなければなりません。なにしろこの情報時代に育ったものだから、このことがわかるのにずいぶんと時間がかかりました。さしあたっては、すごいのは、私たちが手に入れられる情報量ですよ。何年も瞑想に耽るといった体験を経ないでも、それをやってくれた人の本を読めばいいんですからね。もちろんそれは、直接体験とは同じではありません。だけど、少なくともその趣きならいぶんかは嗅ぎとれるはずですよ。そしてこれは、科学や人類学、造船、古代ギリシアと、何についても言えることです。私はごく幼い頃から人間の生の精神的な側面にいつも関心をよせていたけれど、当初、そういう分野での私の経験のほとんどは、読書を通じたものだったことを認めなければなりません。そこでは、情報時代の主な方程式が効かなくなるんです。認識にいくつか形態がありますが、それらのほとんどは伝統的で、自己認識にかかわるものです。つまりそれらは、テキストや記録されたデータとしては、効果的に、また全体的に、伝えようとしても伝えられない。その結果、今日では、人間の経験のこの部分の多くが、事実としてないがしろにされたり矮小化されたりしているわけですね。とは言いながら、何かを悟ることができるというのは確かです。私の場合は、子供の頃から生まれつきこの面に向かう傾向があったものだから、バツと認識と親しみの火花が散り、それが私を前に進めてくれたんです。

そういうわけで、こうして読書をやりながら、その間、大学でもそうだったんだけど、私は瞑想のワークショップに加わりました。昼休みに瞑想をやるグループがあってね。15人ほどが、12時から45分間、一緒に座禅を組む。いまでも、果たしてそれがどん

な伝統を表わしていたのか、自分でもはっきりとはわからないんですが、初歩的でナイーブだったとはいえ、それが私を、「汝の息に集中せよ」とか、「自分の考えから離れてみよ」といった教えの基本に導いてくれたんです。いま思い出せば、それでとても気持ちがすっきりした、とても熱い思いにとらえられていた。私が自分の沈黙の自我と向き合ったのは、そのときが初めてでした。

私は1973年に大学を卒業して、それから4年間、ジャワ島、バリ島、フィジー島、ソロモン群島、そして日本を旅行した。これらの旅が、私にとっては非西歐的な諸文化との、直接的な初体験でした。私が初めて日本に行ったのは1976年。そのとき、アーティストの中谷英二子さんに紹介されて、最初のビデオ・カメラを買ったんです。中谷さんはいまではとても大事な友人です。彼女はソニーとコンタクトをもっていたし、デヴィッド・テューダーを知っていた。彼女は自分のアートとして「霧の彫刻」をつくっています。お父さんは雪の結晶を研究した有名な科学者でした。彼女に京都や奈良に行くならここがいい、あそこへ行きなさい、と教えてもらって、それまで本で読んでいた神社仏閣や庭園を見てまわったんです。それらは、言ってみれば古式のインスタレーション・アートですね。でも、現代のものより、ずっと奥深い。微妙で、洗練されており、粹で、そこにたたえられた目に見えない深みが、とくに一人で佇んでいると、ひしひしと伝わってくるんですよ。

そのあとでソロモン群島へ行きましたが、そのときの体験は、また日本とは非常に異なったものでした。東京はでっかい近代都市でしょう、どこかしこもテクノロジーだらけで、いかにも未来という感じ

当時のアメリカのどこよ！先現代的だった。ところがソロモン群島では、生活はもっとシンプルだし、テクノロジーといっても基本的なものしかない。生きることがもっと大地につながっています。私はある寒村に行き、とても深いことをじかに学びました。小型機で山並みを越えて人里離れた南部の海岸まで行き、それから藪のなかを6時間歩いて、マクルカという村へ辿り着きました。その辺は波が荒く、風が海岸線を刻んでいるので、「荒天海岸」と呼ばれているんですよ。私がそこへ行ったのは、モロという人に会うためでした。預言的な改革者でありカルト・リーダーである彼は、住民たちをもっと伝統的なライフスタイルに連れ戻そうとしていたんです。

個人的にハッと啓示を与えられた、とても強烈な

瞬間を覚えています。お祝いがあったんです。みんな踊っていた。村はずぐ海に面していた。私は浜辺に座り込んで、村人たちは踊ったりバンパイブを吹いたりしていた。二重の輪をつくって踊っているんです。音楽に合わせて、2歩前へ出て1歩下がる、といったようにね。私は、まるで催眠術にかかったようにじっと見ていたんですが、とうとう泣きだしてしまいました。何がどうなっているのかわかりませんでした。まったく自分をコントロールする力を失っていた。それでも、ほんの短いあいだ、とてもはつきりとしたものが見えてくる瞬間があるんですね。自然とアートとのつながりを深く感じとる瞬間。そこでは、自然は常に強力な瞬間なんです。私はあくまで広い空のもと、大木と打ち寄せる波に囲まれて浜辺に座っており、そして村人たちがゆっくりとした輪を描きながらえんえんと踊っている。それで私は、悟ったんです。ああ、この地でこんな音楽や踊りをつくりだしたのは彼らじゃない。この大地のほうなんだ、と。彼らの動きは、私が目にしたあらゆるものによって作りだされていた。凝縮物のようにね。で、それがすべて、すんなりと合う。ほかには考えられないような具合にね。闇は光と違いがない。夜も昼も一つ、大きな全体の中の二つの部分なんです。私はそのとき、自分が美術学校で学んだことは一切が^{オブジェ}覆れていた、とはっきりと気づいた。われわれはものを、まるで人間が無から生じさせたかのようにしか見ない、とね。われわれはそれらを「私的な表現」と言い、その作り手を「個人的な天才」と言う。こうした作品をつくって報われ、有名にもなれる。でも、本当のところはまったく反対。それらはあなただけがもっているものではなく、あなたのさずか^かのものなんだ。それらがあなたのところへやってくる。あなたの創造性というのはそれらの表現なんですよ。

その瞬間まで、こんなことがありうるとは思ってもなかった。それが見えたとき、こう思ったんです。村人たちみんなができることと言えば、これしかないんだ、とね。彼らはこういう竹笛を吹かなければならず、輪になって踊らなければならない。木々の形や波の動きと変わらないんだ。と。私は驚き、胸が詰まりました。あのときのことは決して忘れません。それは真の教訓でした、そのときの私にとってなにより大事だったのは、自分が教授とか本とかの助けを借りないで何か意味深いことを学んだのは初めてだと気づいたことなんです。知識はそこに、自然にこそある、と自覚したのはそのときなんです。それ

は、誰か権威のある人物や専門家からしか得られないものではない。それはすでにそこにある。潜在的に、潜んでいる。波長さえ合っていれば、アンテナのようにちょっと動かすだけでいい。だから、やらなければならないのは、それに自分を向きあわせることなんです。

直接体験

LW 2500年前に、歴史上最後のブッダが、われわれは分析や直接的な知覚を通じて真理を得ることができる、と言いました。あなたは、「私はアヴァンギャルドを、直接体験という伝統の復活だと思ようになった。20世紀のアートの多くはそういうものだった」とおっしゃっていますが、それとこの言葉とは矛盾しないわけですね？

BV ああ、それはいいご質問ですね。そのより深いところへは、この世界の物質的なものを、避けるのではなく、じかに経過することによっても到達できる、と私は思います。私の場合、そのためにヴィデオが役に立ちました。ある意味では、画家も同じようにやっている。E・H・ゴンブリッチがかつて、絵画を「リアリティとの競合」だ、と述べたことがありますね。私にとって、用いるメディアにおける結節点は、これまでずっと、視覚的なイメージではなく、そのイメージの時間的な存在だった。時間が^{かゝ}要なんです。だから、私が関心をもっているようなものは、イメージの表層の下にある。私にとって、それは時間を通じてやってくるんですよ。

レオナルド・ダ・ヴィンチのようなアーティストは、目に見えないものを見ることができました。彼は視覚認識の偉大な達人でした。彼は何かの内的な知識に入り込んでいくために、見ること、見るという行為を用いたのですが、当時の西欧世界では、それは新しいことだったんですよ。彼はそれを、ものを見ることで鍛えあげたすばらしい透視力によってなしとげた。彼はそれを、多様な時点と多様な視点とで見ただけです。文字通り、ものを通り抜け、その内核に迫った。これがじつは、鳥が飛ぶときの翼の動かし方、水が何かにぶちあたったときの渦のつくり方、といったことにほかなりません。それがどんなに大きな飛躍だったか、われわれにはなかなか想像できない。当時、人々は物理的リアリティを光学的にとらえて世界を見てはいなかったんです。

LW あなたがそうおやりになったんですね。つま

り、時間の速度を緩めた。精神にいくらかの余裕を与えた。

BV そうすると、離れてものを見ることができません。時間が長くなれば、空間も広がる。それが知覚の速度をシフトさせる。それが、現在という瞬間の感覚的認識の混乱から目をひき離してくれる。そうして、表面の下にまで突き抜けて見ることができるようになるんです。古代人の智恵の一つは、いまここを大事にする、この瞬間を生きる、ということ。現在という時のリアリティを経験すること、なんです。ブツは私の大好きな、とてもいいことを言ってくれています。「あなたはこれまであってきたものであり、あなたの未来はあなたがいま行なうことだ」とね。自分の行為を現在という瞬間に合わせ、結びつけることは非常に大事です。で、それがうまくできるなら、あらゆる行為は正しい行為なんです。別の瞬間のために、何かほかの考えや期待があって行為すると、いろんな問題が起きてくるんですよ。

「直接体験」と言うとき、私が意味するのは単に何かを見るという行為にとどまりません。直接体験は生きている瞬間、「いま」という瞬間、存在の状態です。それは事物のより深い性質に入り込んでいくときの入り込み方なんです。われわれが時間と空間とを切り離したのは、この20世紀になってからのことですね。放送などによって、初めてニューヨークとアムステルダムとで同時に「いま」という瞬間を体験できるようになった。それまでわれわれは、グローバルに同時的な時間の観念をもっていなかった。そんなものは存在していなかったんです。新しい時間が現われてきたすと、もともとの時間をいうのに新しい言葉をつくりだすことさえしなければなりません。で、「^{リアル・タイム}本当の時間」ですね。それはもう一つの、「^{フォーエバー}うその」時間があることをほのめかしています。ソロモン群島の人々には、「リアル・タイム」という言葉は必要ではなかった。彼らの時間は、すべて本当だったんです。

アートの関係で言うと、画家たちが消失点をもつ透視画法とありのままの光学的リアリティから離れはじめるにつれて、彼らはアトリエという制御された枠を抜け出し、市街や自然といった広い外部世界に入っていく。彼らが目の前に見えるものを描こうとしてまず第一に向かいあったのは、仏教の基本原則の一つ、「諸行無常」ということでした。彼らは瞬間の生きたダイナミックな性質にじかに遭遇し、時間そのものを描きはじめました。さてこれは、美術学校の

美術史の教室では、私からすれば伝統との大きな決別、まったく新しい何ものかとして常に現われていました。

じつはそれがかなり古く、東洋の精神的修業、つまり直接体験の伝統の核心にまでさかのぼるなにものかにつながっているということがわかるまでに、かなりの時間がかかったんですよ。

LW それがいつアートに入ってきたのですか？

BV 近い時代の西欧美術史で言えば、印象派や後期印象派が光の瞬間をとらえた19世紀フランスで、ですね。絵画がそれまでの正道から逸脱しはじめて、イメージの再現度が減少し、むしろ行為についてのものになりだしたのはそのときです。それが20世紀のアクション・ペインティングにまでつながっていく。で、禅がまさにそれなんです。17世紀の禅僧たちも同じことをやっていた。墨絵画家の格言があるでしょう、「一瞬一遇!」。紙に墨で描く技法だと、筆触に手を加えたり消したりすることは不可能だった。あらゆる行為が示された。あらゆる考えが表わされた。で、こうして過去も未来も消してしまうと、自分が自分のなかにもっているもの、その筆触を記すときの意識の状態だけが問題になりますね。これが禅画の真の主題なんです。日本ではこのすべてが、個人の完成をめざして、高度に発達し長い歴史をもつ形式のシステムとして論理化されました。ジャクソン・ポロックにとっては、それはそういうものではなかったんですけどね。こうしたアーティストたちのほとんどは、おのずとそれを発見していったので、作品からエネルギーや活気が感じとられるのです。ところが19世紀、20世紀の欧米のアーティストたちの作品を見ると、禅の画家たちにくらべて、自己認識の修業としてそれほど集中しているようには思われず、意図にも結果にも大きな幅がある。でも、ごく大まかな方向としては同じなんです。こういう二つの、相当異なる文化と時代のあいだにつながりがありうるだろうか。そこに私は、ずいぶんと関心をもっているんです。

ガネーシャ

LW 1986年のあなたのビデオ作品《I Do Not Know What It Is I Am Like》では、マリリン・ザイトリンが示唆しているように、ガネーシャ(英知を授け障害を取り除くヒンズー教の象頭人身の神)のことを指しているのでしょうか。あの品のいい

象がやってきてテーブルからカップをとる、という。

BV いえ、まったく。あのアイデアは、「群盲巨象をなでる」という中央アジアの有名な寓話がもとなんです。ルーミー [ペルシアの詩人・神秘主義者] の『マスナヴィー』では、「暗い部屋の象」として登場しますね。私はあの話が好きなんですよ。つまり、われわれは限界をもっているために一度に一部しか見えない。だから、誰も本当のリアリティがわからない、ということ。ビデオのそのシーンでは、男が深夜に働いているあの暗い部屋に象を入れようとしたんです。それはまた、私にとっては、夜更けまで夢中でむずかしい仕事にたった一人でとっこんでいても、自分が一人だけのような気がしない、というときも指し示している。私はいつも、部屋でこの巨大な存在を感じるんです。そこにも一つの外部意識が存在することに気づくようになる。それから、自分がやっていることもやはり一種の存在だ、と感じはじめる。自分ではよくわからないものに触れる必要があるんです。なぜ作品をつくるかと言えば、それが見えないところに隠されているという、まさにこの不透明さゆえですね。このアイデアに手をのびし、それをひきださなければならぬ。これがアーティストの仕事なんです。その存在についての私自身の考えを言えば、それは取り除く必要のある障害物。自分とアイデアとのあいだに立ちはだかる障害物だ、ということですね。不活性のマッスじゃない、生きものなんです。

だから、書斎にいる学者というあの長いシーケンスの頂点は、われわれが部屋のなかで壁を背に机に座っている彼を見たあとに来る。それから最後の最後というときに、反対側から撮った、真つ暗な部屋をふりかえって覗いているリヴァース・ショットがあります。明かりがつかと象が見えるんですね。このシーンをずっと見ていた意識点というわけです。

LW 本当に象がいるんですか？

BV ええ、もちろん。名前はニタといって、サンディエゴ動物園に飼われています。わたしは1994年

に、あの動物園のアーティスト・イン・レジデンスだったんです。訓練された象が何頭もいて、そのうちの一头を使わせてくれた。びっくり仰天の経験でした。

献身

LW あなたは、「伝統的な宗教的コンテキストで



あいさつ 1995 ヴィデオ / サウンド・インスタレーション

のアート制作の問題は、「ふつう、最終結果の見栄えよれ、アーティストその人の献身や熟練に関係するところのほうが大きい」と言っておられます。これについてもっと詳しく話していただけませんか？

BV そうですね。ものには、^{オブジェ}そうしたものの直接の感覚上の知覚とは関わりのない、^{オブジェ}もっと別の質がある、ということ。聖母子像のそばに、もう一つ別の

聖母子像があると思いますね。これらの像の一つは強力で神聖なアイコンで、もう一つは、そういうパワーをもっていないありふれた絵だとする。さて、そのパワーはどこから生まれてくるのか？ 素材からではない。技法からでもない。「自己表現」からでもない。神のために何かをつくっている場合、それはほんとうに真剣です。最良のものをつくらなければならない。ただ自分だけのためにつくるわけにはいかないんです。だから、誰のために作品をつくるのか、ということが肝心。一般の人々のためなのか？ それとも批評家やキュレーターからなる美術界のためなのか？ あるいはまたクライアントのためなのか？ 今日のアーティストのかんりの数の者は、自分たち自身のために、あるいはディーラーのために、また展覧会のために制作する。そしてマーケットがとてつもない影響力をふるいます。アーティストは神のために作品をつくるといった伝統的な考えは、現代風に言うなら、アーティストは自分たちの外にあって、自分たちより大きい何かからの、そして何かへの贈与として制作するべきだ、ということなんです。

社会のなかのアーティストの今日的な役割というのは、じつはここオランダで、80年戦争後の17世紀、アーティストがもはやカトリックの教会や王侯貴族の庇護を受けなくなったときからはじまった。王侯の庇護や教会との結びつきを失ったあと、アーティストが新しい権力構造、すなわち商人階級のために作品をつくるようになったのは、ヨーロッパの美術史上はじめてのことでした。彼らは自分たちの作品を、ほかの商品とともどもマーケットに出さざるをえませんでした。いまや彼らは、自分たちのアートを売ることによって生計を立てなければならぬという、現実世界に足を踏み入れた。アーティストたちは新しいマーケットのために、世俗的なイメージ、しばしば寓話的な意味をともなっていました。が、物質的なものを描いた風俗画、食べられそうなほどリアルな食べ物、テーブルに盛り沢山に並べられた美しい静物画、新興企業の重役や社長の像などを生産しはじめたんです。

もちろん、全部が全部、売れたわけではない。「ひもじいアーティスト」が生まれます。アーティストは「タクシー」を運転したり、小さな「モーテル」を経営したり、半端仕事をやりながら、かたわら休みの日に制作する。フェルメールは旅館を営み、週末には二階にあがって絵を描いていた。だから、オランダ人は実際、かなり時代にさきがけていたんですよ！ だ

けど、結局、フェルメールのような人の場合には、まったく同じとは言えないまでも、同じような題材を扱っていた凡百の画家とを分け隔てるどころが作品に宿されている。それは、否定しようもないんです。だからやはり、問題は、作品にパワーを与えるのは何か、ということ。確信はないけれど、わたしはフェルメールがもっと早い時代に生まれていてカトリックのアーティストだったとしても、彼の描く聖母は同じパワーをもっていたと考えたいんですよ。

指針

LW あなたは、「社会における個人の居場所」が、さしあたっては、肝心要の問題だ。自宅のプライベートを守りながら、インターネットで心と心を通じ合わせることができる。自分の裁量でものごとの混沌とした流れをナビゲートすればいい」とおっしゃっています。これについて一言いただけますか。

BV われわれが過去にもっている指針、個人に生き方を教える指針が混乱している。めちゃくちゃになったのか、あるいはかすんでしまったのか。テクノロジーによって力をつけた個人は、いまや何でもできるし何にでもなれるけれど、現実には、荒海に放り出されたような具合に自由というにすぎない。それは本当は自由ではないんです。進むべき方向に進んでいないんですからね。だから、いまはじつはとても混乱した時代です。有力な制度も、もはや助けてはくれない。実際、それらを頼りにしても、ロクなことにはなさそうですね。時間とお金がかかるだけで、手元にも頭にも何も残らない。私は、多くの人々が無意識のうちにもこのジレンマを悟り、その不安定で落ち着かない作用を日常的に感じていると思いますよ。

ただ単に、新しい制度をつくっても、古いモデルに基づいている限りうまくいかないでしょう。肝心なことは、方向づけする指針がいまや個人の内部から出てこなければならない、ということです。でも、その内なる道を自分なりに見つけるのはいつだって至難のわざですね。だからこそ、そもそも制度や精神修業が必要になってくる。一人わが道を行くのは、その人に、とりわけ若い人に、大変なプレッシャーをかけます。思うに、20世紀になってから、とくに東洋の宗教があらためて見直されるようになった理由の一つはそこにあるのではないのでしょうか。そうした宗教の大目的というのは、個人に、神とじかにつなが

る手段、真理や啓発、認識といったものを手ずから経験する手段を与えることです。個人が力を蓄えること 人にそれを自ら実行する道具を賦与する

というのは、工業化社会に生きている今日、人々の多くにとって、とても魅力的な考えなんですよ。

LW その変化を、政治的にはどうご覧になりますか？

BV 変化は政治的に言うと、垂直な権力構造から水平な権力構造に動いている。そこでは、個人がそれぞれ自分なりのリアリティをつくる力をもつんです。自分が望むようにインターネット上を泳ぎまわる。大聴衆といった概念はもう死んでしまいました。インターネットは、印刷機以来、情報コントロールの政治学における最も意義ある展開なんです。あなたにしろ私にしろ、誰かが明日、ウェブサイトを立ちあげて、サイバースペースでコココーラやヨタ、『ニューヨーク・タイムズ』、アメリカ政府、バンク・オブ・アメリカ、あるいはハーヴァード大学と同等の関係になりうるという、こんな事実はまったく前例がありません。とりわけ、マーケット主導で利益優先のアメリカの風景と多国籍の時代において、それがその現在の形態でどれだけ持続するか、見ものです。情報の地平は無限ですが、もはや無差別というわけにはいきなない。こうしてわれわれが話しているあいだにも変わっている。無限の選択肢なんていうのは神話なんです。とりわけ、利用可能な選択肢にフィルターがかけられる場合にはね。私はペシミスティックになりたくはないけれど、いずれ誰かがフェンスを立てる方法を考えて、ブルドーザーをもちこんでそれをコントロールするでしょう。いつだってそうするんですから。

インターネット上の情報はいっぱいあるが、しかしそれらが正しいかどうか確かめることはできません。それはおもしろくもあり、問題をおこしやすくもする。例えば去年の、映画《メン・イン・ブラック》の宣伝キャンペーンの場合を考えてください。スタジオがそのプロジェクトにゴー・サインを出すのが早いか、まだワン・カットも撮影されていないのに、公開のまる2年も前に、若い、ウェブ・ヘッド社のマーケット担当重役が雇われて《メン・イン・ブラック》のウェブサイトを立ちあげた。あらかじめ観客をつかんでおくというのは、マーケティング・アイデアとして目新しくはありません。けれども、これが、彼らの予想をはるかに上回る効果をあげた。そのウェブサイトは、そのアンダーグラウンドでカルトまがいの仕立てでもって、と

てつもない数の支持者を集めたんです。それは、それ自体で独立した存在になった。映画づくりのことなど、一度も触れられなかったんです。当の映画が封切られるまでに、多くの若い連中は、つまりどこで製作されるのは《メン・イン・ブラック》という、このアンダーグラウンド・ウェブ上でのコミック・ストリップ・ストーリーだと思ってしまったんです。いまあるインターネットを、私は個人が権力をもつことだと見ています。それはポジティブなんですが、また個人の孤立や依存であるとも見られないわけではない。そして孤立させたり依存させたりするのは、支配のための必要条件なんです。政治的にも経済的にも、あるいはほかの面でも。

アートの実践

LW あなたはこうおっしゃっていますね「アートの実践というかたちで、意識の世界も無意識の世界もかかわることができる」と。

BV ええ、われわれはそれぞれに、なにかを完成させるための、自分たちがやっていることを発展させるための、かけがえのない意識をもっている。われわれはみんな、意識的なコントロールを行使するのです。でも、それと同時に、自分の意識的な考えを発達させすぎると、とても自意識過剰なアートしか生まれません。本当のところ、それは死んだアートなんです。つまりそこには、どんなリスクも正直さも、あるいはどこか未知の局面といったものをもっていませんから。すべてが仕組まれ、予定され、戦略化されている。われわれの理性を働かせれば、そんなことなら朝飯前にやっしまえるんです。アートの作品をめぐる今日の批評的言説や論議は、まさにここから出てきています。でも、あなたは、意識的なものと無意識的なものとを、いずれも発達させなければならない。アーティストとしても見る側の者としても、自分自身を開け広げるためにね。異なる表面、つまり水面上と水面下を意識していなければなりません。そして、たいがい意識的な精神というものは、あざむきやすいからご用心、ということ。

LW 今日の社会において、アートは何か機能をもっていると思われませんか？

BV ええ、これら二つの世界を結びつけることこそ、まさにその機能にほかなりません。アーナンド・クーマラスワミがわれわれに思い出させてくれたのは、「あらゆる芸術的な営みはもともと儀式だった

交差(部分) 1996
ビデオ / サウンド・インスタレーション







ビル・ヴィオラ photo: Kira Perov

のであり、儀式的目的は古いものを犠牲にして、新しい、より完全な人間を招来させることだ」ということです。アートは常に癒しの力をもってきました。そして今日もアートがもっているのは、やはり同じ癒しの機能なのです。

母の死

LW あなたはこうおっしゃっています。「あとに吸入を伴わない発散は、私がこれまでに経験してきた最も奥深いことのひとつだ」と。

BV ここでお話ししなければならないのは、私の母の死のことで、私はそれまで、人間の最期を見たことがありませんでした。1991年のことです。心を圧する個人的な悲しみをいくらか乗り越えて、この事態について考えだすと、それがいっそうはっきりと見えてきた。おそらくこれが、それまでに目撃した最も

深いこと 真に奇跡的なこと に違いない、と
そのとき思ったのです。ふつう、われわれは、こうした感情を子供の誕生と結びつけて考えますね。たいていの人の思いのなかでは、誕生はポジティブなことであり、死はネガティブなことです。でも、実際には二つは同じですね。奇跡的で、不可知だ。それらはいずれも、一つの状態からもう一つの状態への変転についてのことです。死は本当に、私が受けた最も深い教養であり、それがとても多くのことをパースペクティブに、個人的な認識の形式に、引き出してくれました。母の死去を経験したのは、私が自分の研究から得てずっと抱きつづけてきていた哲学的な考えが、もうこれ以上はないと思われるほどリアルになったときでした。哲学的な考えとか宗教的な表現というのは、単にリアルなものごとのをのちに記述する段階にすぎません。その源泉は、風や洪水、満月、あるいは嵐と同じようにリアルなのです。それを理解しようと思えば、経験するしかない。だから、東洋の精神的修業が肉体的な経験にかくべつ重きを置くわけですね。

母の死は個人的なこと、悲しいできごとでした。自分の全生涯の感情をいっぺんに合わせたようでした。それからあとで、そのことを考えてみると、そうした感情がどこから出てくるかがわかります。母が死んだとき、私にとって本当にショックだったのは絶対的な静けさです。私は見て、気づきました。この人はもう二度と動くことはないだろう、と。それは、じつになんとも、最期、という感じなんです。とてつもない、永遠の凍てついた瞬間のような。永遠とは、そういうものです。時間の終わり。現実生活のなかで動きが止まるのを見るのは、とても強烈で深遠なものです。生はこの動き、われわれが「魂」と呼ぶこの力とつながっている。「魂」とは、「アニメーション」とか「アニメイト・オブジェ」とかいう場合のように、もとのラテン語は「アニマ」です。この言葉は運動や息から派生しているんですね。

こうした言葉、こうした認識は、こういう瞬間から直接に出てくる。抽象的な概念ではない。そこに存在したものの観察にもとづいている。水を「濡れている」とか火を「熱い」とか言うように論理的なんです。息を生むの力としてとらえる考えは、その全体が、多種多様な古代文化のなかにくりかえし見られるような、複雑な宗教 / 哲学体系の一部です。でも、実際経験をもてば、わかるわけですね。「そうだ、最後の息が吐かれると、生命力はなくなるんだ」と。じつ

に明快 詩的な解釈などではない。こうしたことは、直接、世の中から出てくる。本に書いてあるのではない。心のなかで組み立てる観念ではない。自然そのものなんです。

キラ

LW 最後の質問です。あなたのお仕事にとって、奥さまのキラ・ペロフはどんな貢献をなさっておられるのでしょうか？

BV キラは私の仕事に欠かせません。実際、私の精神の片側なんです。とても無私無欲で、いつもほかの人のことを気づかっている。そのことは私も、ほんとうに見上げています。自分が彼女と同じようにふるまえるかどうか、自信がありませんね。家族のことから仕事のことまで、世事万端、見事にやりさばいてね。これだけで彼女を愛し、尊敬しています。子供たちにとっても、すばらしい母親なんです。彼女はまた、私のプロジェクトのすべてのオーガナイズやマネージメントもやってくれます。しかも彼女は、私と一緒に暮らしていて、創造的な生活とつきあっている。これはもったつきいはずですね。創造のプロセスを、とてもよく理解してくれます。私がなにかで思案にくれていたりすれば、ちゃんとわかっているけれど、無理強いすることはありません。私がその試練を終えるまで待っていて、ちょうど頃合を見計らって、方向づけの一言や示唆を与えてくれるんです。私がしばらくかかっていた仕事があったとすると、それを彼女にいつ見せたらいいか、私には直観的にわかるんです。ある時点で達すると、「オーケー、キラに見せなくっちゃ」というわけ。彼女は私に反応して、2、3、大事なことを言い、私が思い着いていなかったことに、美しく点火させてくれるんです。

すべてのことをバランスよくやっていくのはむずかしい。私のやっていることの一部はビジネス、つまり生計をたてるためのものですからね。ところが、自分が好きでやっていることでもあって、金儲けや請求書を支払ったりすることではないのですからわりきれない。でも、世の中はそういうものであり、アーティストにつきまわってきたことなのですよ。それから、子供もいる。子供にも愛がからみます。だから、あなたはどうかその時間をやりくりしていますか？ 愛をすべてのものに、どのように平等に与えますか？ とても込み入った問題ですね。去年はおそらく、われわれがこれまで一緒に暮らしたなかで一番つらい年で

した。1年中、ホイットニー美術館での展覧会のためにかかりつきだったんです、ノン・ストップでね。私の父が同居しはじめ、それから病気になった。本当にきつかった。ぜんぶに渡りをつけて、カタログをまとめてくれたのはじつはキラだった。彼女は写真家でもあり、カタログの写真はたいがい彼女が撮ったものなんです。あのプレッシャー、あのエネルギー。彼女はすっかり、あの展覧会づくりのプロセスの一部になっていた。つまり、デイヴィッド・ロス、ピーター・セラーズと私、この3人はあるレベルではいろいろ考えることができるけれども、そうしたことをいつも地に足のついたかたちにはひきおろし、仕事がかどるようにチャンネルづけてくれたのがキラだった、ということ。それはとても立派でした。われわれはみんな、一所懸命に働かなければなりません。まだその片づけが終わっていないんです。父の病気はようやく快方に向かっていますけれどもね。「よくやれたなあ」と思わずにはいられません。でも、それを言うなら、どうやるのか、自分でもわかりません。わかるのは、そうになってしまう、ということだけです。

[このインタビューは、アムステルダム市立美術館でデイヴィッド・A・ロスおよびピーター・セラーズの企画によって開催された「ビル・ヴィオラ」展(ニューヨークから巡回、1999年にはフランクフルト他へ巡回)を機会に1998年5月11日、アムステルダムで行なわれた]

ビル・ヴィオラ 1951年1月25日、ニューヨークに生まれる。シラキュース大学カレッジ・オブ・ヴィジュアル・アンド・パフォーミング・アーツ卒業。72年からビデオ作品およびビデオ・インスタレーションをつくり始める。「I Do Know What It Is I Am Like」(86)はロカッロ・ヴィデオ・フェスティヴァルでグランプリを受賞。ほかに《The Theater of Memory》(85)、《Trilogy - Fire, Water, Breath》(96)など、ビデオ特有の時間と記憶をテーマにした作品を発表している。95年の第46回ヴェネツィア・ビエンナーレにはアメリカを代表して出品、大きな話題を呼んだ。93年にドイツで最初のメディア文化賞(Medienkulturpreis)を受賞。同年シラキュース大学から、97年、スクール・オブ・ジ・アート・インスティテュート・オブ・シカゴから、98年、カリフォルニア・カレッジ・オブ・アート・アンド・クラフツから、それぞれファイン・アーツの名誉博士号を受ける。97-99年、ロサンゼルス・カウンティ・ミュージアムをかわるが、ニューヨークのホイットニー美術館、アムステルダム、フランクフルトと巡回展が開催される。

ロウリー・ウェイエルス 1941年生まれ。アーティスト。「Art meets Science and Spirituality in a changing Economy」創始者。アムステルダム在住。

たかしま・へいご 翻訳家。

* All the photos are offered from the exhibition "Bill Viola, 25 Year Survey. A Video Journey" at Stedelijk Museum Amsterdam (12 September - 29 November, 1998) i.s.m. The Whitney Museum of American Art