

阿部修也「皆既日蝕」とナムジュン・パイク

On Shuya Abe's "Total Solar Eclipse" and Nam June Paik

草原 真知子 KUSAHARA Machiko

デジタルハリウッド大学大学院 特命教授
Digital Hollywood University Graduate School, Specially Appointed Professor

「皆既日蝕」(2006)はナムジュン・パイクの長期にわたるコラボレーターとして知られる阿部修也のメディアアート作品で、ブラウン管(CRT)TV受像機に手を加えて皆既日蝕のような画面を生成する装置である(図1、2)。阿部が「パイクの作品にするつもりで」制作したが、完成間近でパイクが死去したため阿部単独の作品となったという特異な経緯があり、計7台を制作した中の最後の1台を筆者は阿部から託されて管理している。

ビデオ(ヴィデオ)アートの父と呼ばれるパイクの最後の作品になるはずであった「皆既日蝕」の制作の経緯は、ビデオアート黎明期に関する興味深い資料であるだけでなく、アートとテクノロジーの関係、アーティストとエンジニアの発想の共通点と差異、テクノロジーの変遷と作品の維持・展示など、現在のメディアアートに共通の問題について興味深い知見を与えてくれる。

キーワード: ビデオアート(ヴィデオアート)、メディアアート、阿部修也、ナムジュン・パイク、札幌国際芸術祭

1. 「皆既日蝕」について

1.1 作品の概要

この作品は旧式の白黒ブラウン管TV受像機に改造を加えることによって、TV画面を構成する最も重要な要素である水平走査線を変形させ、画面の中央と周囲に走査線の届かない暗黒を創出し、皆既日蝕のような映像を画面上に出現させる。

作品のコンセプトと実現方法は阿部のオリジナルである。ナムジュン・パイクのビデオアーティストとしての出発点はTV受像機の改造による作品制作にあったが、その手法による作品という点でビデオアートの原点を再現し、また市販のテレビのハッキングという意味では現代のメディアアーティストたちの活動にも通じる。この作品の本質は単に皆既日蝕のような映像を映し出すことではない。展示に際してはTV受像機をアダプタの左側に並べて配置するようにという作者の指示やウェブ上に公開されている回路図は、作品は装置全体であり、用いられた技術が作品の一部であるという作者の意図を明示している。

この作品が展示されるはずだった2020年冬の札幌国際芸術祭では、皆既日蝕時のような暗さの展示室内で大型スクリーンに図1のような画面をプロジェクションし、その後図2のように装置を展示してこれが映像の源であることを示す計画だったが、新型コロナウイルスの蔓延で展示は実施に至らなかった。作品の紹介、インタビューと図版の一部、筆者による解説は札幌国際芸術祭のカタログに掲載され^[1]、ウェブサイトにはさらに長いインタビューのビデオも掲載されている^[2]。

アナログな電子技術を駆使して表現された黒い太陽すなわち映像の空白とその周囲に輝くフレアは、デジタル映像に溢れた現代社会において見る者のイマジネーションを触発し、メタファーとして多様な解釈を持ち得るものだ。

1.2 作品の構成

この作品はモノクロのSONY製小型TVとそれに接続する外付けアダプタ(電源ボックス)から構成される(図3、図4)。小型TVは一見すると通常のブラウン管TVだが、音声系など内部の回路の一部を取り除いてある(図5)。アダプタは電源装置と阿部が設計した独自の回路を内蔵し、これが作品の要となる。通常のブラウン管TVには外付けのアダプタはなく、外部から入力されたビデオ信号は

CRT(陰極線管)のネック部分の奥にある電子銃に伝えられ、ここから出る電子ビーム(陰極線)がネックを取り巻く偏向ヨークによって上下左右に振られ、各ドットで輝度を変えながら水平走査を行い、画面全てを走査したところで1フレームの画像表示が完成し、次のフレームに移る。この作品では通常のTV受像機のような外部からのビデオ信号の入力はなく、画像はアダプタが送出する信号によって自律的に生成されるが、阿部が設計した回路によって走査線は曲げられて直線ではなく渦巻き状(spiral)になり(図6)、フレアを伴った皆既日蝕のような映像を生成する。画像は静止して見えるが描画は常にリフレッシュされ、リアルタイムに生成されている。電源投入後に画像が安定した状態で「太陽」の形が真円にならない場合はアダプタの調整ツマミで補正する。補正後は電圧の変動等がない限り、同じ画像が維持される。



図1: 「皆既日蝕」CRT画面



図2: 「皆既日蝕」 作品一式

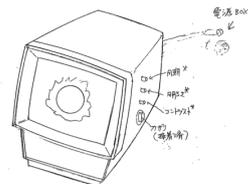


図3: SONY製ブラウン管TV

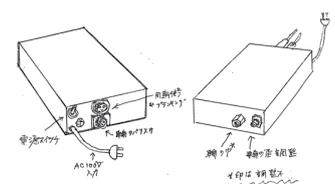


図4: アダプタ(電源ボックス)

筆者はビデオ技術の専門家ではなく、本稿の目的は使用された技術の詳細な検討ではないので、ここでは阿部から送付された回路図の一部のみを掲載するが、この装置の設計と完成にはビデオ技術の高度

な知識と理解のみならず繊細な作業を要することが見て取れるだろう(図7、8)。TV受像機や各部品の特性による個体差もあり細かい調整が必要で、バイクが「黄金の指を持つ」と評した阿部がアナログ電子技術を駆使した作品である。

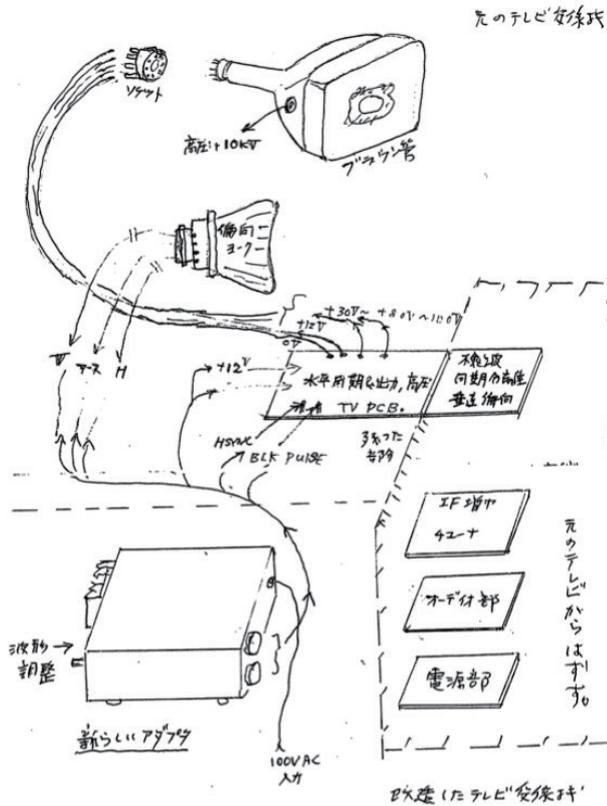


図5：システム構成図

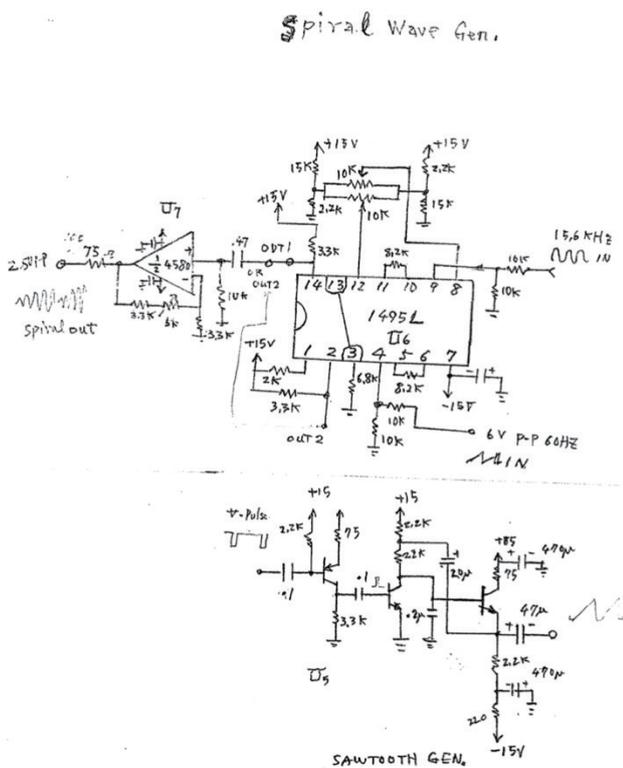


図6：渦巻き走査発生器とのごぎり波発生器の回路図

P.2
プリント基板(PCB)の
ブロック図

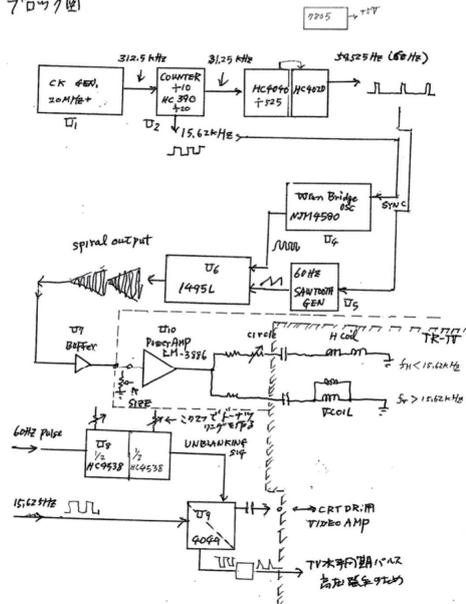


図7：プリント基板ブロック図

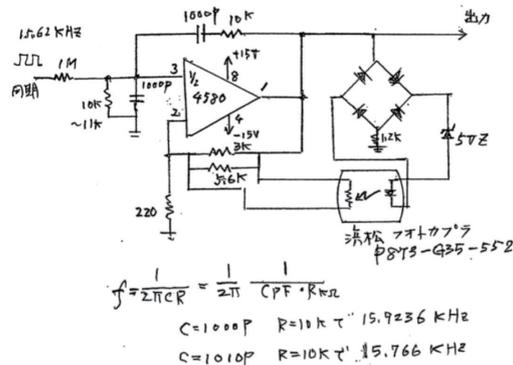
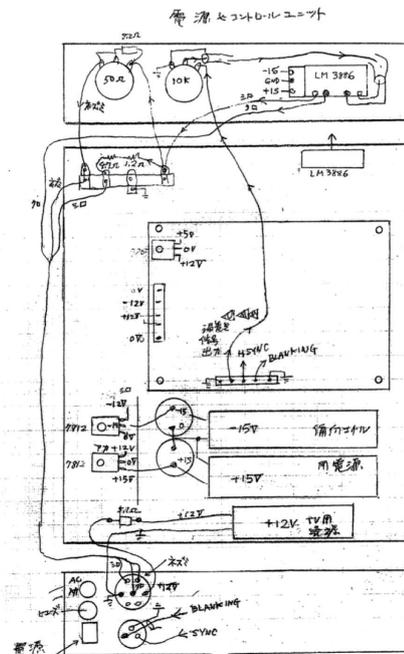


図8：電源ボックス(コントロールユニット)

2. 作品の成立過程

2.1 バイクとビデオアートの誕生

先述のように阿部はこれを「バイクの作品にするつもりで」制作したが使用したCRTの不適合で手間取り、完成の目処が立った2005年11月にバイクを訪問して作品の概要を伝え、半年後には持つてくること約束した。だがバイクは翌年1月に作品を見ぬまま死去したため作品は阿部単独の名義となった^{[1][2]}。

制作の動機は2点に集約できる。一つはバイクが初期に自身で行ったTV受像機の内部の改変は機材の摩耗すなわち作品の早期の破損を伴うため、技術者としては同様の効果を得られる別の方法を考えた。もう一つは彼らの協力関係の初期に開発したが未発表に終わった画像生成装置をめぐる経緯である。

バイクは非常に多くの作品を発表しているため、ここでは本研究と関係ある作品について簡単に触れる。ソウル出身のバイクは朝鮮戦争から逃れて家族で日本に移住した。東京大学の美学専攻課程で美学、美術史、音楽理論を学び、1956年にシェーンベルクの研究論文で卒業した後、ドイツに移住して現代音楽と作曲を学ぶ中でジョン・ケージ、ジョージ・マチューナス、ヨーゼフ・ボイスらに出会い、国際的な前衛芸術集団フルクサスに加わる。フルクサスは戦後前衛芸術運動において重要な位置を占め、その後の現代美術に多大な影響を与えたが、その特色として印刷物、郵便、通信販売など日常のメディアを制作手段に用い、パブリックな場でのパフォーマンスなど同時期のハプニングやネオダダとも活動内容が重なる。

1950年代後半から60年代にアートは大きな変革を迎え、それまでの絵画や彫刻を中心とするハイアートではなく、日常生活の中に普通に存在するモノや大衆文化に目を向けた新しい表現が世界各地で起こった^[3]。TV放送がアメリカでもヨーロッパでも主要な娯楽となり、その最も身近な接点であるTV受像機にいち早く注目したバイクは1963年3月にドイツのヴッパータールで開催した個展「音楽の展覧会 - エレクトロニック・テレビジョン」で13台のTV受像機を加工したインスタレーションを発表した。この展示には「Participation TV」や、改造したTV受像機の画面中央に一本の線だけが表示される「Zen for TV」が含まれている。

ケージの「プリベアド・ピアノ」に触発され自らもピアノやバイオリンの改造や破壊を行ったバイクにとって、TV受像機の改造、すなわち「プリベアド・TV」の制作は、単に見たことのない映像を表示させるための手段ではなく、マスメディアの受信装置としてのTV受像機を換骨奪胎することで情報の受け手としての市民、その媒介(メディア)としてのTV、という既成概念を打ち壊す意味を持っていたはずだ。同じくドイツ・フルクサスのメンバーのヴォルフ・フォステル(1962年にはケージ、バイクと合同でパフォーマンスを行っている)も、バイクの展示後間もない1963年5月にニューヨークでTV受像機の映像を磁石で変形させたインスタレーションを発表すると同時に、あらかじめ破壊されたTV受像機を地面に埋めるパフォーマンスを行った^[3]。

バイクはTV画面上のビデオ画像に新たな可能性を見出し、単に新技術を拒否して受像機を破壊するのではなく、別の可能性を示そうとした。その時に採り得た唯一の方法がハードウェアのハッキングだったのではないだろうか。当時、一般人がビデオを撮影してTV受像機に映し出せるような技術は存在しなかった。高電圧を使うTV受像機内部の改造という危険な行為は「TVの画面」を自分の表現のためにカスタマイズし、マスコミによる支配から抜け出すことを意味した。

「Participation TV」(1963-1969)はTVにインタラクティブ性を創出する試みであり、バイクはこの作品を長期にわたってアップデートした。TV受像機の上に馬蹄型の巨大な永久磁石を乗せて動かすことで画面がリアルタイムに変わる「Magnet TV」(1965)も本来インタラクティブな作品で、第1回光州ビエンナーレ(1995)のインフォアート'95展(バイクとシンシア・グッドマンのコキュレーション)で展示されたこの作品の磁石を筆者も動かして映像の変化を楽しんだ。

当時のアメリカでは三大ネットワークに代表されるTVが市民生活や文化に支配的な影響を及ぼしていた。その中で、TVという上意下達メディアを読み替え、ビデオ信号を人々の手に取り戻そうというコンセプトは理論家肌のダグラス・デイヴィスをはじめビデオアーティストたちの主要なモチベーションとなった。ちなみに隣国のカナダでは人口が国境付近に集中するためアメリカの娯楽番組が広く視聴され、アメリカ文化にカナダが浸食されていくという危機感がマーシャル・マクラーハンのメディア論の華々しい登場の背景にある。その衝撃からビデオアーティストたちの協力によるメディアリテラシー教育が始まり、それを担う場として各地に設立されたアートセンターが現在はメディアアートやICT教育の拠点として機能している。

2.2 出会いと「渦巻き走査」

1963年のドイツでの個展後、日本に一時帰国したバイクは、翌年のニューヨークでの展示のために本格的な技術者の協力を必要としていた。バイクの兄と工学部の学生が手伝って制作した「ロボットK-456」は思い通りに動かず、力学計算の不備ですぐ壊れ、プリコラージュの限界が見えていた^[4]。9月初めに元NHK放送技術研究所の内田秀男に紹介されたのが、当時TBSでスタジオ用機材の開発や調整の仕事をしていた若い技術者でバイクと同年の阿部だった。韓国のナムジュン・バイク・アートセンターから出版された「白・阿部 書信集」には、この時、名刺を持っていなかったバイクが自分の名前と住所(バイクの兄の麻布のマンション)と地図と電話を裏面に走り書きして阿部に渡した内田の名刺が掲載されている^[5]。阿部は「ロボットK-456」を完成させ、バイクは翌1964年にニューヨークに移住する。阿部は後になって、バイクは最初から阿部をアメリカに連れて行くつもりだったが、阿部に家庭があると知って諦めた、と聞かされた^[4]。バイクはその優れた直観で、阿部との相性を出会いの時に見抜いたのだろう。

おそらくあまり知られていないことだがこの時に阿部が制作した別の装置が、TVの内部構造に手を加え、走査線を直線ではなく円形に変形させて扇形や唐傘形の画像を作り出す「渦巻き走査」だった^[1]。この「渦巻き走査」はハードウェアで画像を変形させる当時としては斬新な装置だったが、ニューヨークで故障して発表や使用には至らず、この作品の記録は残っていない。

バイクは「Magnet TV」と同じ1965年から「Demagnetizer」と名付けたリング型の強力な電磁石を用いてTV映像を渦巻き状に歪ませる作品を作っており、インタラクティブに操作できて簡便なこの装置があれば阿部の渦巻き走査の必要性は感じなかったのではないかと筆者は推測する。その後バイクは1969年に阿部をアメリカに呼び寄せ、二人はビデオシンセサイザーを1972年に完成させる。これはリアルタイムにビデオ信号を生成あるいは変化させるアナログなイメージプロセッサだが、渦巻き走査は用いていない^[4]。

TV局でビデオシンセサイザーを動かすためにボストンに滞在していた1970年のある日、阿部がたまたま点けたTVの番組で紹介されていたのは、7年前に自分たちが開発した渦巻き走査とまったく同じ手法の映像で、作者は日本人らしい名前だった。驚いてバイクに伝えるとバイクは笑って「いやいや、俺たちいっぱい他のことやっているからいいんだ」と気にしなかったという^[2]。しかし阿部はこれがずっと気にかかり「もう一回、渦巻き走査を使って、きちんとした絵をひとつ、最後までに片付けよう」と考えた。「そいつが最後、ナムジュンが亡くなる寸前にだいたいできたわけですよ」^[2]というのが「皆既日蝕」の制作動機の一つである。

2.3 Moon Is the Oldest TV

制作のもう一つの動機はバイク単独の作品「Moon Is the Oldest TV」(1965)である。バイクは独学でビデオ技術、電子技術を習得した。阿部によればバイクはもともと頭がいい上にドイツから日本に一時帰国した際に購入した技術書をぼろぼろになるまで精読し、

分からないことはすぐに実験した^[2]。韓国で刊行された『白・阿部書信集』に収録された阿部への手紙を見ても原理や専門用語を十分に理解していたことが分かる^[5]。ビデオシンセサイザーの開発を1969年に開始した時もバイクは自分で書いたシステムの概念図を阿部に示している。

しかし60年代前半のバイクはハードウェアを物理的にいじるというかなり乱暴な方法で制作した。「Moon Is the Oldest TV」はモノクロのブラウン管(CRT)TV12台を並べて月の満ち欠けを表現したインスタレーション作品で、各CRT内部の偏向ヨークやビームアライメント用磁石の位置を物理的にずらすことで電子ビームの正常な広がりや直進を妨げ、満月や三日月を表現している。しかしこれにより電子ビームがブラウン管の壁に当たってガラスが劣化したり電極が削られるという現象が起こり、ブラウン管の寿命はきわめて短くなる。「ただこのナムジュンはそんなことお構いなしにやってるわけですよ。それはそれでいいわけ」だが、エンジニアは「そんなことやっていたらバカヤロ〜とぶん投げられて、張り倒されてそれで終わりですよ。そんなことするもんじゃない。ナムジュンはすでに全てちょっとアウトロー的な要素があるから」と阿部は面白そうに言う^[2]。実際、韓国のナムジュン・バイク・アートセンター所蔵のこの作品は既に元の状態では展示できず、バイク作品の修理や再制作を引き受けてきた阿部もCRTの生産終了後は再制作できないため、現在は月のそれぞれの形を表現したビデオ映像を画面上に出して展示している^[6]。

阿部はこの作品に新月に相当する部分が含まれていないことが気になり、エンジニアとして納得のいく方法で「新月」を作りたいと考えていた^[2]。それが先述した渦巻き走査再現へのこだわりと結合して、「新月」ではなく新たな作品として皆既日蝕をバイクが生きているうちに作るという計画になったのが本作品の制作の経緯である。

3. 芸術と技術、アーティストとエンジニア

3.1 戦後の空気と前衛芸術運動

バイクと阿部の関係はアーティストとエンジニアの協力の成功例として知られるが、展示カタログなどの資料では両者の関係を単なる役割分担と捉えている場合が少なくない。しかし本作品をめぐる阿部のインタビューからは、そのようなステレオタイプでは片付けられない両者の関係が見えてくる。阿部が「バイクのための作品」を自主的に作り始め、それがバイクの作るべき作品として相応しいという確信を持った背景には、バイクの初期作品における協働だけでなく互いへのリスペクトと相互理解に基づく長年の交流がある。さらにその背景には両者が共有した戦後という時代の空気があるだろう。

秋葉原の内田ラジオアマチュアショールームで初めて会った時、阿部はバイクを「他人とは思わなかった」という^[2]。阿部はその1、2年前からバイクの活動を知っており、朝日新聞などでバイクの「スタジオで日本刀をふりかざして、バイオリンを真つ二つに切った」ドイツでのパフォーマンスが紹介されたのを鮮明に記憶していた^[2]。なぜ阿部はそこまでバイクに自分の心情を重ねていたのだろうか。

「私だって、もうちょっと金があったら、ダダイズムのね、ネオダダイズムみたいなあいうことをやりたいなと思ってたほうだから」と阿部は言う。以前から美術関係の本が大好きで、美術手帖など数冊の美術雑誌を毎月読んで現代美術の動向に精通していた。「だから、ナムジュンの言ってることがすぐ分かるわけ。『あんな具合にこうしたいんだ』とかいう時に、『あんな具合』の意味がぱっと分かるから、こっちは。その点、よかったかのかもしれない」と阿部はインタビューで語っている^[2]。

バイクと同じ1932年生まれの阿部は、東北大学で物理学と通信工学を修めたのちにTBS技術部に入った。物理学という電磁気学や材料サイエンスの基本原則への興味と学びが、その後の阿部の仕事に重要な基礎を築いたのではないかと。まったく新しい分野を切り開くには応用技術やテクニックではない本質的な理解と探究心が

必要であり、それはバイクの基礎に美術と音楽の理論があったことにも通じる。

日本の民間放送は戦後スタートし、TBSは1951年に関東初の民間放送局として設立され1955年にTV放送を始めたから、阿部は日本のTV放送黎明期を現場の技術者として体験している。TV局はまさに当時最先端のメディアの現場だった。スタジオでさまざまな試行錯誤をしながら技術的問題の解決に当たる若手技術者が「反芸術」を掲げて破壊をも辞さないネオダダイズム(ネオダダ)に共感し、バイクに「他人とは思わなかった」親近感を抱いた背景には、戦後前衛芸術の高まりがある。

第二次大戦終結後、それまでの表現の抑圧への反動と既存美術界の戦争協力に対する批判は岡本太郎や花田清輝、瀧口修造らによる活発な議論と前衛芸術運動を巻き起こした。1949年に発足した読売アンデパンダン展は1950年代末頃から荒川修作、吉村益信、赤瀬川原平らネオダダのアーティストたちの実験場となり、彼らの爆発的なエネルギーと過激なパフォーマンスが耳目を集めた1963年の開催を最後に中止に追い込まれた^[7]。

3.2 先端技術と前衛芸術

同時に戦後の科学技術の急速な発展は、世界各地で新しい芸術の誕生を促した。日本では1951年に瀧口の影響下に山口勝弘や武満徹ら異なるジャンルのアーティストたちが集まった実験工房は多様なテクノロジーや科学現象をアートに応用し、東京通信工業(現SONY)の技術者の協力を得て同社が教育用に開発したオートスライドを転用した映像制作も行っている。1954年に関西で発足した吉原治良が率いる具体美術協会も、初期の活動では田中敦子の「ベル」(1955)や「電気服」(1956)、金山明のバルーンやビニールなどを用いた作品や玩具のリモコンカーを改造した描画装置による連作(1957)など、新素材や技術の利用やインタラクティブな試みがなされた^[7]。

同時期のドイツではオットー・ピーネらが「新しい芸術をゼロからスタートさせる」ためにグループ・ゼロを1957年に結成し、機械仕掛けやバルーンなどの新素材を使った作品を世に送り出した。ピーネが創始したSky Artのパフォーマンスや展示にはその後、バイクやシャーロット・モーマンが加わってアルス・エレクトロニカ・フェスティバルの初期に演じられ、また具体美術協会のメンバーも加わって日本でも開催された。

戦後の開放感、古い芸術からの離陸、新しい科学技術や素材への関心。それらを具現した前衛芸術運動がアカデミックな美術の埒外にあったことは、実験工房のメンバーの多くが美大や音大の卒業生ではなかったことから見て取れる。彼らと同世代に属し芸術に関心を寄せていた阿部はバイクとの出会いにより、自身の専門とする電子技術で新しいアートの開拓に参加する機会を得たと言える。

バイクと阿部が出会った1963年は衛星中継というTV放送の新技術がスタートした年でもある。二人が出会って間もない11月、翌年の東京オリンピックに向けNHKがアメリカとの間で初の衛星中継の実験を行ったが、送られてきたのはケネディ大統領暗殺のニュースだったという衝撃的な出来事があった^[8]。

ソニーが1967年に発売したPORTAPAKは個人によるビデオの撮影と再生を可能にした画期的な製品で、バイクをはじめ北米の映像作家はこぞこれを入手し、1970年代にはビデオアートが花開いた。それ以前にはビデオの撮影と再生には放送局などの専門的な設備が必要で、その放送局さえ初期の番組の多くは生放送で映像の事前収録や自在な編集はできなかった。実際、阿部がTBSで行った仕事の一つは業務用ビデオ録画装置の自社開発である。

3.3 バイク・アベ・ビデオシンセサイザー

アーティストたちがビデオシンセサイザー(イメージプロセッサ)の開発を手がけた背景には上記のような状況があり、1964年のモーグ・シンセサイザーの登場も引き金になった。バイクと阿部だけで

なく1970年前後にはダン・サンティン、ビル・エトラ、スティーヴ(ステファン)・ベック^[9]らがアナログな映像生成装置の開発に取り組んだ。当時のヒッピー文化のただ中であって、サンティンはダンスパフォーマンスのためにデジタル映像をリアルタイムでビデオ出力する必要からアナログビデオ技術とデジタル技術の融合に取り組む^[4]、イリノイ大学でトム・デファンティと共に開発したリアルタイムCGシステムを1979年の富田勲の武道館公演で使用した。後年、この技術を生かして彼らが開発したCAVEはVRの基盤生成に大きく寄与したが、その原点はアートにあった。ちなみにデファンティらはSIGGRAPHの初期にエレクトロニック・シアターの設置とSIGGRAPH VIDEO REVIEWの編集を提案して実現し、それまで情報理論と技術の学会だったSIGGRAPHにアートを組み込むという大きな功績を残している。

バイク・アベ・ビデオシンセサイザーの開発は1969年に始まる。再度来日したバイクがプランを阿部に示して協力を要請し^[5]、二人は手紙をやりとりしながら開発を進めるが、阿部はついにTBSを退社してニューヨークに移住し、家族を呼び寄せるまでの間はバイクのアパートに同居して本格的な開発を進めた^[4]。その後阿部はカリフォルニア芸術大学で教鞭を執り、学生と共にシンセサイザーを制作している。

バイク・アベ・ビデオシンセサイザーがサンティンのイメージプロセッサと並んで評価が高いのは、ハードウェアとしてきちんと作られ、映像の自由度が高かったことによるだろう。但しバイクがシンセサイザーで表現したかったのは彩度の高い鮮やかな色彩で、当時のパフォーマンスでの華やかな画面は現在われわれが作品として見ることのできる映像とは別物だと阿部は言う^[4]。なぜならビデオ映像の彩度には許容の上限があり、オンエアやビデオパッケージはその範囲を守らねばならない。しかしシンセサイザー製作のスポンサーだったWGBH-TVでのテスト中、阿部が目を離れた時にバイクはRGB値を思いきり上げ、その結果、局の設備を壊してしまったという^[4]。阿部が「すでに全てちよっとアウトロー」だと言うバイクらしいエピソードである。

だがバイクは1974年頃を境にハードウェアの開発やハッキングから遠ざかり、シンセサイザーで得られる画像をコンテンツとして用いた作品を多く制作した。映像自体は本人ではなく若手アーティストのポール・ギャリソンが主に担当した。バイクと聞いて多くの人がイメージするのは古いTV受像機を大量に積み重ね、あるいはロボットなどの形に組み上げ、画面にはビデオシンセサイザーで加工した映像が流れているものだろう。2000年にグッゲンハイム美術館でバイクの大規模な個展を企画したジョン・ハンハートは、これらの作品は従来の彫刻の概念を変えた、と高く評価している^[10]。

なぜバイクは1974年頃を境にハードウェアの改造をやめたのか。阿部は、ビデオシンセサイザーの開発が余りにも大変だったからだと言う。一方、この時期からバイクの絵画が目立され、バイクは阿部に、機械を作るのに比べて絵を描くのはなんと楽なことか、と語った^[4]。CRTを積み重ねた立体作品やその後のサテライトアートは、バイクとメディア技術との関係が変化したことを示しているだろう。

3.4 サテライト、レーザー、インタラクティブアート

バイクを代表するもう一つのイメージはサテライトアートだ。1977年のドクメンタ6開会イベントでボイス、デイヴィス、バイクの3人がアーティストとしては初めて衛星放送技術へのアクセスを得て^[11]、バイクは1964年の「ロボットK-456」のニューヨークでのパフォーマンス以来親しくなったシャーロット・モーマンと「TV Bra for living sculptures」「TV Cello」「TV Bed」を共演した。TV放送技術全般に関心があったバイクはこの後積極的に衛星放送を使ったプロジェクトを企画し、1984年元旦にニューヨーク、サンフランシスコとパリをサテライトで結び、ケージやボイスなど前衛芸術を代表するアーティストを結集したTVプログラム「グッドモーニング、ミスター・オーウェル」を実現させた。

その後バイクはレーザーに関心を持ち、2000年頃からレーザーアーティストのノーマン・バラードとのコラボレーションによる「Laser Cone」(2001/2010)等、スケールの大きいレーザー・インスタレーションを発表する^[10]。バイクはすでに1999年のインフォアート展で、赤いレーザー光線が交差する自身の作品を彼とグッドマンがキュレーションした先端芸術のセクションで展示している。その展示初日、上機嫌のバイクは展示作家のインタラクティブアーティストたちをホテルのロビーでお茶に誘い、私も仲間に加わったが、クリスタ・ソムラーに向かって「これからのアートは君たちのものだ」と楽しそうに話していた。バイクは謙虚に、デジタルアートには詳しくなかったのがグッドマンに助けってもらったと言っていたが、委嘱作品にはギャリソンがカナダのデイヴィッド・ロクビーと共作した「ボーダー・パトロール」(アルス・エレクトロニカ'97 優秀賞)も含まれ、自身が初期に追求したインタラクティブ性やアートを通じた社会へのメッセージがデジタル技術によって飛躍的に拡張されたことも、このキュレーションを通じて実感したはずだ。

2000年のグッゲンハイム美術館の個展ではバラードやギャリソンも含めたコラボレーションで、レーザー光と多数のモニター、流れる水や回転するミラーを組み合わせたさらに大規模で複雑な構成の作品を出している^[10]。バイクの死去は2006年1月。もっと時間があつたらバイクの新しいメディア技術の実験はさらに進展したかもしれない。

4. アーティストとエンジニア、その関係

バイクは戦後前衛芸術と80年代以降のメディアアートを橋渡しする存在だった。ハンハートは「現代文化の中でメディアアートが幅広い存在を獲得したのは、バイクの作品と思想が持つパワーが果たした役割が大きい。彼はテレビジョン・プロジェクト、インスタレーション、パフォーマンス、コラボレーション、アーティストのための新しいツールの開発、著述、そして教育を通じて新たなメディア文化の創造に寄与し、それによってアートの定義と言語が拡張された」と述べている^[10]。

確かに、1970年代以降のビデオアートの主要な部分が既に確立された技術としてのビデオカメラと編集装置の上に成り立つコンテンツとしての作品だったのに対して、1960年代にバイオニアとしてスタートしたバイクは、既存の装置の改造や新たな道具の開発によってビデオがアートの手段として持つ可能性を示し、TV受像機をマスコミの伝達手段から市民の表現の道具に変えてみせた。そのプロセスを共に実現したのが阿部だった。1970年代末以降に同様のプロセスが起きたのがデジタルなメディアアートではないだろうか。先述のサンティンらのリアルタイムCGシステムを含め、アーティストによるシステム開発、ソフト開発、既存装置の読み替えが技術者による製品開発に先行し、刺激を与えた例は多い。先述の「ボーダー・パトロール」のように社会性を持つ作品や社会にコミットしていくメディアアート・プロジェクトは現在のメディアアートの大きな部分を占めている。

アーティストは今まで見たことのないものを作ろうと実験する。阿部が言うように、実験はバイクにとって日常的だっただろう。その実験はしばしば、既存の製品や道具を別の方法に転用し、新たな可能性を発見することでもある。「白・阿部 書信集」に収められたバイクから阿部への手紙(日本語)の一つに、日本から送るよう依頼してあった「ハリ」がまだ届かない、という問い合わせがある^[5]。バイクは鍼灸で使う電気鍼をCRTに当てて画像を変形させる実験をやっていたのかもしれない。ちなみに英訳(おそらく韓国語訳も)ではこの「ハリ」を人名と解釈しているがこれは明らかな間違いで、この書信集はきわめて貴重な文献だが残念なことに誤訳が非常に多く、そのかなりの部分がアナログ電子技術に関連したものである。

一方、技術者の仕事は使用に耐える装置を作ることであり、実験では終わらない。複雑な装置を開発し、TV局で利用できるレベルにまで完成して引き渡すのは、ギャラリーで見せるための作品制作とはレベルが違い、プロフェッショナルな知識とスキルを必要とする。

アーティストが新しい装置やシステムを開発するのはそれが彼らのやりたいことを実現するために必要だからであり、システムの完成自体がゴールではない。パイク・アベ・ビデオシンセサイザーは画期的だったが、完成後のパイクにとっては、それを使ったパフォーマンスや映像を組み込んだ彫刻的な作品の制作が活動の中心になるのはやはり自然な経緯だったのではないだろうか。

5. おわりに

1984年5月に東京都美術館で開催された個展に寄せた「人生・サテライト、一期一会」と題したメッセージでパイクは「本展覧会を、小生の一期一会の畏友・阿部修也氏に捧げます」と述べている^[12]。

ビデオアーティストとして歩み始めたばかりのパイクに出会って共鳴し、ゴキブリが出没するニューヨークのアパートで生活を共にして資金も乏しい中で作品を共同制作した阿部は、パイクの直観とコンセプトの正しさを全面的に信頼し、ほとんど無理と思われるようなアイデアを実現してきた。1972年に阿部が帰国して東洋現像所に勤めた後もパイクはしばしば助言を求めたが、多くは手紙を書く時間を惜しんで国際電話をかけてきたので記録が残っていない^[4]。阿部は東洋現像所入社の際に年に1回程度は長めの休暇を取れるという条件を出し、ニューヨークのパイクのアパートに滞在して溜まった課題を片付けた^[4]。このようにして記録に表れないところでパイクとのコラボレーションと二人の友情は続いた。そしてパイクの健康悪化を知って、阿部は自分がやり残したと感じていた仕事を完成させて彼にプレゼントしようと考えた。

この作品はビデオアーティストとしてのパイクの原点、阿部との友情と協力関係の出発点を想起させるだけではない。パイクは有名になるにつれパブリックな場で大型の作品を展開するようになった。多数のモニターで構成した巨大なビデオ彫刻や晩年のレーザーアートなどだ。しかし初期には「Zen for TV」(1963)や「TV Buddha」(1974)、あるいは「Real Fish/Live Fish」(1982)のように、シンプルで小型だがコンセプトとウィットを感じさせる作品や、「Moon Is the Oldest TV」(1965)のように静謐でいつまでも見ていられるような作品を制作していた。家庭のTVを商業的に汚染された番組に占拠させるのではなく、静かな画像を見ながら瞑想しようというメッセージでもある。札幌国際芸術祭キュレーターのアグニエシュカ・クビツカ＝ジェドシツカは「皆既日蝕」がパイクのそのような「静かな」作品に通底する、という興味深い指摘をしている^[4]。

もし「皆既日蝕」がパイクの生前に完成してニューヨークに無事届けられたら、パイクはこの作品をどのように位置づけただろうか。この作品は、その後のパイクの制作活動に何らかの影響を及ぼす可能性はあっただろうか？

その答は得られない。しかしこの作品とその成立過程はパイク研究者にとって興味深い事例かもしれない。「皆既日蝕」は互いの深い尊敬に裏打ちされた阿部とパイクの友情の最後の輝きであり、アナログTVというもはや絶滅したメディア装置に新たな生命を吹き込んだ、メディア考古学的アート作品である。

参考文献

- [1] 札幌国際芸術祭実行委員会:『札幌国際芸術祭記録集「SIAF2020 インデックス」』札幌国際芸術祭実行委員会／札幌市(2021年)、50-51頁、56-57頁、30-33頁
- [2] 札幌国際芸術祭:Artists 作家 阿部修也:https://siaf.jp/siaf2020/news/artist/shuya-abe/index.html(参照2021年7月8日)
- [3] John G. Hanhardt: "The Anti-TV Set": From Receiver to Remote Control: The TV Set, The New Museum of Contemporary Art, New York, (1990), pp.111-114.
- [4] 個人的会話より

[5] Nam June Paik Art Center:『白・阿部 書信集』(Paik-Abe Correspondence), Nam June Paik Art Center, Edited by Sang Ae Park(2018)

[6] "Nam June Paik Art Center": https://njpac-en.ggcf.kr/ (参照2021年7月8日)

[7] Machiko Kusahara: "Proto-Media Art: Revisiting Japanese Postwar Avant-garde Art", A Companion to Digital Art, Edited by Christiane Paul, Wiley Blackwell (2016), pp.111-145

[8] NHKアーカイブス:NHK放送史 初の日米宇宙中継 大統領暗殺の悲報 https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das_id=D0009030052_00000 (参照2021年7月8日)

[9] Beck Direct Video Synthesizer: https://www.stevebeck.tv/synth.htm (参照2021年7月8日)

[10] John G. Hanhardt: "The World of Nam June Paik" Solomon R. Guggenheim Museum, (2000)

[11] Lars Movin: "The Zen Master of Video, Nam June Paik: Between Minimalism and Overkill", Nam June Paik Driving Media, WIDOK. WRO Media Art Reader Number/Issue 2, WRO Art Center, Wroclaw, Poland (2009). pp.166-185

[12] ナムジュン・パイク:『人生・サテライト、一期一会』ナムジュン・パイク展 ヴィデオアートを中心に (Mostly Video; Nam June Paik), 東京都美術館(1984), 11頁