

Title	ビル・ヴィオラの映像における身体と時間
Author(s)	余, 安里
Citation	デザイン理論. 2005, 46, p. 131-145
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/52815">https://doi.org/10.18910/52815</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

# ビル・ヴィオラの映像における身体と時間

余 安 里

京都工芸繊維大学博士後期課程

キーワード

ビル・ヴィオラ, 映像, 身体, 時間

Bill Viola, moving image, body, time

1. ビル・ヴィオラ
  2. 初期の映像作品
    - (1) ビデオの技術的失敗
    - (2) 水滴と身体
  3. 身体と時間
    - (1) 水滴と時間
    - (2) 「身体の時間」
    - (3) 瞬間の拡大
- おわりに — 時間と身体

## 1. ビル・ヴィオラ

ビル・ヴィオラ (Bill Viola, 1951-) は、ビデオというメディアのさまざまな可能性を知悉する数少ない現代芸術家の一人である。近年では、ヴィオラは、複数の大型プロジェクターを用いて、展示空間の壁に巨大な映像を映し出すインスタレーション作品で注目を集めている。ヴィオラはニューヨークに生まれ、1969年にシラキュース大学 (ニューヨーク) の美術学部に入學した。そして、1970年前後からビデオに取り組み始めるまで、ヴィオラはロック・バンドのメンバーとしてドラムを演奏し、電子音楽に傾倒していた<sup>1)</sup>。

ヴィオラの最初のビデオ作品《野生の馬 Wild Horses》が制作されたのは、1972年である。この作品は、マージ・モンロー (Marge Monro) との共同制作で、モノクローム、モノサウンドで構成された、15分間の 1/2" オープンリール式テープの作品だった。

また同年、ヴィオラはシラキュースにあるエヴァーソン美術館に世界初のビデオ・アート・キュレーターとして所属していたデイヴィッド・ロス (David A. Ross) に呼ばれ、美術館のビデオ資料係となる (1972-74)。ヴィオラは、ここで、ナム・ジュン・パイク (Nam Jun Paik) やペーター・キャンパス (Peter Campus) 等の芸術家の展示の助手を務めた。ナム・ジュン・パイクの展示では、ヴィオラは、パイクのインスタレーション《TVガーデン》の技術スタッフとして関わっている。

また、1973年にヴィオラはチョコルア (ニューハンプシャー) における現代音楽の夏期ワー

クショップで、前衛音楽家のデイヴィッド・チューダー (David Tudor) に学び、以降、多大な影響を受け続けている。ヴィオラが1974年から8年以上にわたって参加した、チューダーの《熱帯雨林 Rainforest》プロジェクトは、音声変換装置を使って、共鳴周波数を作り出すものであった。ヴィオラは、チューダーから受けた影響について次のように述べている。「作曲家チ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——を扱ったものだった。それが彼を、たえずきわどいエッジに立たせていた……瞬間の力の感覚が……瞬間の不安定さ、瞬間の不確実性がそこあった。それが芸術制作の基礎的な素材として使えるのだという事実には、私はただただ驚いていた<sup>2</sup>。」

秩序と混沌が収束する細い線は、二項対立する事象の境界であり、際どいエッジである。この際どい境界に留まり続けるようなチューダーの制作スタイルから、ヴィオラはエッジに留まることの不安定さや、あるいはある事象を異なる事象から分かつエッジそれ自体が明確に確定できない不確実性を、時間的な感覚として見出している。すなわち、ヴィオラは、次の瞬間に何が起こるのかわからない「瞬間の不安定さ」、または「瞬間」それ自体の見極めがたさ（「瞬間の不確実性」）という時間的な感覚に、芸術の要素としての可能性を発見したといえる。この点は、ヴィオラが芸術活動を通して扱ってきた時間概念との関わりを考える上で重要であるだろう。

ヴィオラのこれまでの芸術活動に影響を与えた諸要素を、系統づけることは難しい。彼の芸術活動は、複数の思想、知識を源泉として成り立ち、それらは絡み合い、決して単一ではない方向性と側面を持っている。ヴィオラは、西欧の哲学や宗教、文学、詩への興味だけではなく音楽、建築、科学、文化人類学などの他の学問的分野との関連の中で芸術を考え、さらには、東洋の宗教、哲学思想にも大きな関心を寄せているのである。

東洋を含めた非西欧的諸文化への関心は、ヴィオラのビデオ作品に通底する諸概念を考察する上で、無視し得ない点であるだろう。特に、ヴィオラの作品における身体概念は、西欧の近代的美学や哲学の文脈からだけでは把握しえない深さをもっていると思われる。また、この身体概念は、ヴィオラのビデオ作品における最も特徴的な時間の概念とも無関係ではない。というのも、ヴィオラにとっての身体は、肉体と精神が分離し二項対立するものではなく、肉体は知覚、認識、感覚、感情、意識／無意識、記憶と密接に結びついたものとして捉えているのではないかと考えられるからである。

ヴィオラの研究は管見ながら、体系的なものはほとんど見られない。日本においては特にである。これは、ヴィオラの芸術活動が多産的であるだけでなく、ヴィオラの作品自体が、美学、美術史の領域を越えて、多様で多元的な様相を呈しているからだと考えられる。

ヴィオラの先行研究は、したがって、西欧の哲学や宗教、文学、詩だけではなく音楽、科学、文化人類学、さらには、東洋の宗教、哲学思想などの他の学問的分野との関連の中で、多角的に考察が試みられている。例えば、菅原教夫はヴィオラの芸術を宗教や民俗学との関連におい

て考察し、ヴィオラの芸術家像が柳田国男の論じる「巫女」や、「シャーマン」の役割に通じると述べる。これは、芸術の社会的な機能が、共同体における宗教の役割と類似するというヴィオラの言及を根拠にしている<sup>3</sup>。

また、根拠を同じくして、アメリカの詩人ルウィス・ハイド (Lewis Hyde) は、ヴィオラを、共同体における「トリックスター」として文化人類学的な見解で考察する<sup>4</sup>。

他方、ドナルド・クスピット (Donald Kuspit) は、ヴィオラの芸術に一貫して提示されるのは、根源的な「人間存在 Presence の概念」であるとして、ベルクソンやデリダの観点に基づいて哲学的に考察する<sup>5</sup>。また、フリードマン・マルシュ (Friedemann Malsch) は、ヴィオラの芸術が、電子通信技術が発達した現代において、根本的に変容した私たちの知覚やコミュニケーションと深く結びついているとして、ビデオの技術的な観点から考察を行っている<sup>6</sup>。

そして、オットー・ニューメイヤー (Otto Neumaier) は、ヴィオラの作品における幻想的かつ詩的なイメージに注目し、内面性や感情こそがヴィオラの芸術の核心だとして、ウィリアム・ブレイク、ウォルト・ホイットマン、リルケなどの詩や、アンドレイ・タルコフスキーの映画との関連を見出している<sup>7</sup>。

以上のように、ヴィオラの研究は多角的な視点から考察が試みられ、体系化されずに混沌とした状況にある。中でも、他の現代芸術家と異なり、ヴィオラの研究は常に時間の概念をめぐる展開し、その核心に迫ろうとしている。しかし、これまでの研究のどれもが、ヴィオラの実時間概念の全てを明らかにしえないでいることは、ヴィオラ自身も述べるように、時間を巡る彼の探求が単純な道筋を辿ってきたものではないからである。

本論文は、ヴィオラの初期のビデオ・テープ作品とビデオ・インスタレーションを中心に、ヴィオラの芸術を通底する身体概念を考察するものである。具体的には、ヴィオラがビデオという装置を、身体との関係の中でどのように提示しているかという命題をもとに分析する。そして、このように身体とビデオ媒体との関係を考察することで、ヴィオラの芸術の根底に横たわる時間の概念への探求に新たな光を当てようと試みるのが本論文の狙いである。

## 2. 初期の映像作品

### (1) ビデオの技術的失敗

ヴィオラが、ビデオというメディアを扱うようになったのは、1970年代に入る前後である。それ以降、ヴィオラは30年以上もこの媒体を使って作品を制作し続けている。

初期のテープ作品《情報 Information》(1973) では、ビデオのイメージ画像に走査線が走り色調が乱れている [図1]。これは、カラー、モノサウンドで構成された、30分間の1/2" オープンリール式テープ作品である。この作品についてヴィオラは次のように記述している。「これは、ある夜遅くにスタジオで作業をしていた時に起こった技術的失敗 technical

mistake の結果である。……色信号がないところに色が現れたり、音声が続けられていないところに音が発生する。そして、ビデオの画面切替装置のボタンが、通常とは異なる作動をする。この失敗 error を発見して原因を明らかにすると、まるで楽器のように画像切替装置（スイッチャー）を操作して、この非信号を‘演奏’することができるようになった<sup>8</sup>。」

ビデオの画像切替装置（スイッチャー）の技術的失敗を発見したヴィオラは、その原因の

解明によって、技術的失敗を人為的に操作して発生させることができようになる。そして、最終的には、スイッチャーを「楽器のように駆使して‘演奏’できるようになった」といえよう。その意味で、この作品は、ビデオ機材の通常とは異なる作動を、単なる失敗としてではなく、ビデオ特有の性質として逆説的に活用していると思われる。このような技術的失敗の逆説的な活用は、ヴィオラよりも若い世代にも受け継がれている。例えば、ピピロッチェ・リスト（Pipilotti Rist, 1963-）の初期のテープ作品《私はくよくよする女の子じゃない》（1986）や《〔免除〕ピピロッチェのあやまち》（1988）の映像全体においてもエラー画像が見出される。また、ヴィオラよりも前の世代にあたる、1960年代から活動を始めたナム・ジュン・パイクも、ビデオのユニークな特質を取り込んだ作品を制作している。このように、ビデオ本来の性質とは異なる特徴やユニークな特質を作品に積極的に取り入れる手法は、ビデオ媒体の短い歴史においてではあるが、ある種、伝統的なものとなりつつあることがここで伺える。

ただし、リストのエラー画像がビデオ機材自体によるある種の「心身症的な」叫びや、身体的な欠陥、言語障害として提示されるのに対して、ヴィオラの《情報 Information》におけるエラーは、表象された画像や音そのものの質よりも、むしろビデオ機材が信号を伝達するメカニズムに注目した作品であるといえる。ヴィオラは、この作品において「色信号がないところに色が現れたり、音声が続けられていないところに音が発生する」こと、即ち、機材が偶発的に発生させたメカニズムの神秘に焦点を当てているのであり、画像や音はその神秘的なメカニズムが意図的に（そしてさらには音楽的に）、再現された現象であるといえるのではないだろうか。

こうしたビデオに対する音楽的なアプローチに対して、山崎均は、ヴィオラがビデオを扱い始める一方で、前衛音楽家のデイヴィッド・チューダーとの交流や電子音楽や電子的な音環境への興味があった点に着目している。そして、「作品にとっての音の存在をしばしば映像以上に本質的なものとして扱う視点が強く現れている<sup>9</sup>」として、初期の作品における音の重

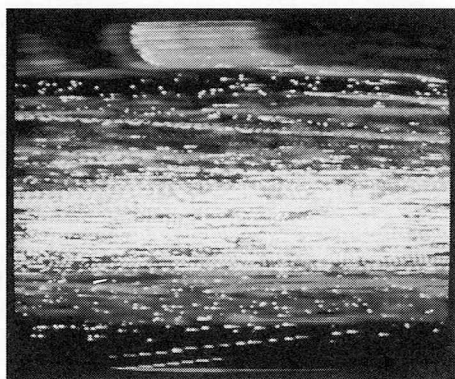


図1. 《情報》1973 静止画像

要性を指摘している。

## (2) 水滴と身体

1976年に制作されたテープ作品《移動 Migration》は、7分間のカラー、サウンド映像であり、《情報 Information》とは異なるビデオの特質について探求されたものである。ヴィオラは次のように述べている。「〔この作品〕は映像の細部の性質をあつかっている。……テレビ用語としては、この細部のことを〈解像度〉といい、ビデオ・フレームの水平または垂直方向の画素数を測るものである。現実には、網膜上あるいはブラウン管上の映像とは違って、無限に分解することができる。つまり、〈解像度〉や〈明瞭度〉は映像だけがもつ性質なのだ<sup>10</sup>。」

《移動》は、水道管から規則的に落下する水滴を、ゴングの音とともに接写レンズを装着し、水道管の口に焦点をあてたカメラが徐々に水滴をクローズアップしてゆく作品である。ゆっくりとスケールを大きく変化させていく水滴の表面には、人影（ヴィオラ自身）が反映されている。

水滴は、ヴィオラの初期の作品群において重要なモチーフである。西嶋憲生は、ヴィオラの作品によく見られる水のモチーフに注目して、ビデオ・イメージの（光が画面上で水のように流動する）特質とヴィオラの（池に落ちて溺れかけた）個人的な体験との心理学的な結びつきを見出している<sup>11</sup>。特に、《移動》においては、《歯と歯の間に The Space Between the Teeth》（76）や《プールの反映 The Reflecting Pool》（77-79）と同様に「水が作品のストラクチャーをなしている」と西嶋は指摘する。

西嶋の指摘のように、《移動》でも、水が力学的にも光学的にも重要な要素となっているのがわかる。水滴の表面張力によるスケール変化と、それ自体の重みによって変容する水滴の形態、そして、魚眼レンズのように形象を歪ませる特質が、作品を構成している。ただ、西嶋の観点をさらに深く考察する点があるとすれば、それは次の点だと私は考える。すなわち、《移動》において、水滴の力学・光学的な特質が、ビデオの特質とどの「細部」において結びつくのかという具体的な分析の必要性である。

先に引用したように、ヴィオラが重視したのは、〈解像度〉というビデオの特質である。ここで、ヴィオラが映る水滴の画像をみると、ヴィオラの姿は、水の表面張力と鏡面効果によって、奇妙に歪んでいる。一見すると、この映像は現実の事象をありのままに映しだした点で、現象と映像との間になんら変わりがないように見える。しかし、水滴とその表面に映ったヴィオラの形象を詳細に見れば、それが決して現実と同じ細部を示してはいないことがわかる〔図2〕。

ヴィオラの姿は、歪んでいるだけでなく、身体の輪郭が背景に溶け込んでいる。これは、ビデオの〈解像度〉の限界によるものなのである。つまり、実際の水滴は、水の鏡面の効果

によってカメラのクローズアップ機能で見るよりも、より詳細かつ明確に対象物を反映しているはずである。しかし、水滴の中の反映はミクロな鏡像であるゆえに、人間は道具を用いず自らの裸眼で、その反映の詳細さを確かめることは難しい。まして、水滴の中の鏡像はビデオが持つ解像度よりも微細なので、人間の可視範囲を拡張するはずのビデオでさえもその細部をありのままに映し出せない。その結果として、水滴の中に映ったヴィオラ自身の姿はその輪郭が曖昧にぼやけた像としてあらわれている。つ

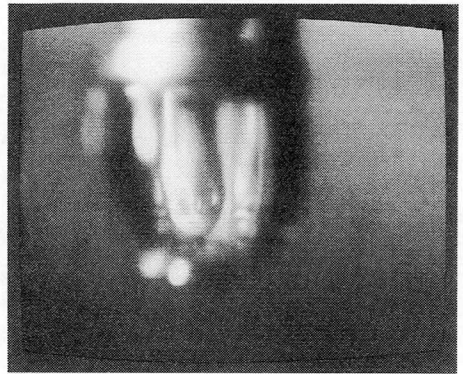


図2. 《移動》1976 静止画像

まり、作品における水滴の中の画像は、実際に映し出したものではなく、むしろ、ビデオの技術的限界によって見出されるビデオ独特の画像なのである。ヴィオラはここに、ビデオ媒体が持つ独自の特質を見出しているといえるのではないだろうか。

ここまでの考察を踏まえた上で、再度、水面に映るヴィオラの映像を見ると、水滴の中の虚像だけではなく画面の他の細部もが、ビデオ独自の特質として豊かな価値を持ってくる。例えば、ヴィオラが映った水滴の輪郭は、〈解像度〉の限界でぼやけて虚像と実像との異なる二つの次元の境界を曖昧にしている。このとき、水滴の中の虚像の世界は歪んではいるが、しかし、水道管の背景に映った実像の世界よりは明瞭に提示されている。これは、映像における水滴が単なる形象のゆがみ以上のものを提示しているといえよう。

ドナルド・クスピットは、この点に注目して次のように述べている。「私たちは、人物が突如くっきりと、しかも、逆さに反映される水の流れの中に入り込むことによって、時間を想起させられる。その反映は、私たちが現実のものとして知覚（経験）する性質に逆行して、それ自体の錯覚性をあらわす一つの象徴としてある<sup>12</sup>。」

この映像は、見る者に次のような「錯覚」を可能にする。即ち、映像における水滴の鏡像は、水面に映し出された世界の単なるあらわれではない。それは、虚像でもなく実体でもない、水滴の中のミクロの世界であり、その世界は画面上においては実像よりも実体らしい様相を呈している。これが、クスピットのいう「錯覚性」であるだろう。そして、それは、独特な存在感を持って、水滴とともに、単調なリズムで現れ、膨張し、落下する。このとき、映像における時間は、水滴の一連の事象が反復されることで、時間的な経過としてあらわされている。しかし、私が重視したいのは、この時間の経過が、実際に私たちが水滴を観察して得られる感覚とは異なる点である。それは、この映像において特に私たちが見るのは、「水滴」の落下というよりも、むしろ、水滴の中の「世界」の変容であることによる。つまり、この世界の存在感は、この映像においてしか見出されないものであり、それゆえに、時間は、単なる水滴のリズムを

越えて、世界の根源的なテーマ（生成と消滅）と結びついた時間として感じられるのだといえるのではないだろうか。

ここで、水滴に映るヴィオラの「身体」もまた、水滴の世界と同様に、単なる虚像とは異なるものだといえよう。それは、画面上においては水滴の世界の中であって実像よりも実体らしさをそなえた独特な身体であり、そして、それが水滴とともに変容することで、いわば、水のように「流動的な」身体として独自の存在感を持っている。《移動》における身体と時間を考えるとき、生成と消滅を繰り返す、流転する身体、いわば、永遠という時間を与えられた、輪廻転生の身体を想起することもできるのではないだろうか。

《移動》と同年に発表された、ビデオ・インスタレーション《彼はあなたのために泣く He Weeps for You》は、《移動》に見出される流動的な身体イメージが、自己との対峙という仕方で見る者に提示する点で興味深い作品である。この作品は、《移動》の最後の場面と同様に、水滴をクローズアップで映しだしている。映像における水滴は、魚眼レンズのように空間の内部を映し出しながら、落下すると同時に暗転して消滅する。この一連の映像は、実際の水滴の落下を即時的に映し出している。

この作品の興味深い点は、展示空間を訪れた者が、水滴に映る自己の姿を映像の中に発見する点である〔図3〕。この水滴のミクロの世界にある自己の身体は、水滴の表面張力と重力との微妙な均衡によって限界まで膨張し、均衡を失われるある瞬間に映像自体と一緒に消滅する。水滴の身体イメージは、この時間とともに生じては消えゆく一連の流転をヴィオラが言うところの「永遠の反復の周期」でもって繰り返すのである。

ここでも、ヴィオラの時間への興味を見出すことができる。それは、水滴が力学的な均衡を失って落下するある瞬間と、落下（音）の規則的な連続によって作り出される「永遠の反復の周期」である。個々の瞬間が「永遠の反復の周期」で繰り返されることで、瞬間と永遠が、水滴をめぐる一つの作品の中で結びついているのである。

また、《彼はあなたのために泣く He Weeps for You》について特筆すべきなのは、題名の weeps によって、水滴が涙のメタファーとなっている点である。このメタファーによって、テープ作品《移動》とは異なる身体との関係がここに見出せる。それは、私たちの身体が映っている水滴が涙だということによって、涙が生じるころの眼が作品のどこかにあり、その涙は私たちのために流されているということである。そして、涙が心に沸き起こる感情や肉体的痛みによるものだとすれば、私たちは作品に、私た

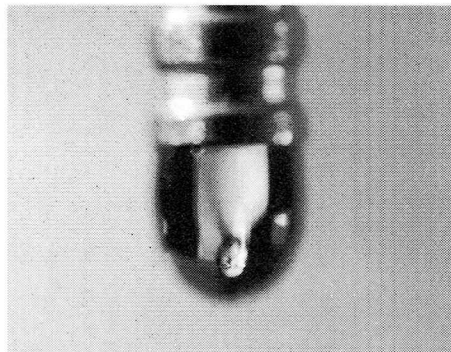


図3. 《彼はあなたのために泣く》1976 静止画像・部分



ちを見つめる眼差しが存在と、その存在との心理的・感覚的な関わりを見出すこともできよう。しかし、この彼 He とはだれなのか。ヴィオラは、この点について宗教的な側面とのつながりを見出している<sup>13</sup>が、その考察については別の機会に譲りたい。

《情報》における技術的失敗や、《移動》におけるビデオ・イメージにおける〈解像度〉の限界を探求したヴィオラは、テープ作品《プールの反映》において、ビデオの操作技術をさらに洗練させていく。この作品は、一人の人物（ヴィオラ本人）が野外プールに近づき飛び込みを繰り返すものであるが、水面めがけてプールの縁から飛び上がり宙に浮いた瞬間に時間がとまったように人物が静止する。

この作品は、「すべての動きと変化が、……静止したシーンの中で森の中にあるプールの表面の反映のみに閉じ込められている。二つの異なる時間の層が一つの凝縮した映像の中に結合される<sup>14</sup>」ものである。宙に浮いたまま静止を続ける人物（停止）と、プールの水面の移り変わり（時間の経過）が一つのフレームの中に共存する。停止と経過という異なる時間軸が一つの画面の中で視覚的に提示されている。

### 3. 身体と時間

#### (1) 水滴と時間

クスピットは、ヴィオラの初期テープ作品《移動》における水滴の落下に、私たちの無意識の内にある時間の超越を見出している。「その滴りは私たちの知覚がそれに接近すればするほど、より迅速になされるほどに、ますます時間を超越 timeless していくように見える。……私たちは水を無意識 unconscious において経験し、その滴りが永遠であるかのように体験している<sup>15</sup>。」クスピットにとって、《移動》における水（水滴）の落下の反復は、無意識による水の体験であり、永遠という超越した時間性を想起させるものであるという。クスピットは、ヴィオラの作品全般において、時間軸の操作がなされていることに注目して、ヴィオラの時間の概念をベルクソンの観点をかりつつ、時間と人間との間主観的な関係で捉えている。「哲学者アンリ・ベルクソン Henri Bergson は、私たちが時間というものを空間に投影して概念化していると述べているが、ヴィオラは空間の表現用語——速度、同時性、連続——を使用して、根源的で感情的な経験や見解から切り離せないような時間の感覚を回復させる。それは、〈認識と、個人的な移動、あるいは客体 object の運動〉によって構築されるものである<sup>16</sup>。」ベルクソンは「純粹持続」としての真の時間を考え、私たちには知覚しえないのだと述べた。ベルクソンによれば、私たちは時間というものをある対象の変容や移動といった空間的なものとして捉えている。私たちは、対象がある地点から別の地点へ移動する、またはある形態から別の形態へ変容するといった空間的な移行によって時間を感じる。これを踏まえて、クスピットはヴィオラが空間における移動や変容を表すことで、独特な時間を、私たちの感覚に訴えかけていると指摘する。つまり、ヴィオラの映像の時間軸の操作は、単に現実の時間の長さを変

化させることではない。クスピットによれば、映像におけるスローモーションや同時再生、スチール・フレーミング、反復といった技術的な操作によって、被写体の速度、同時性、連続といった「運動」自体を、実際とは異なるものにすること、それこそがヴィオラの時間表現なのである。

さらに、この運動の空間的な操作が、私たちの時間感覚に強く訴えかけるのは、それが主観的で根源的な時間感覚としてあらわれているからだ、クスピットは主張する。《移動》における水の連続的な滴下は、永続的な運動の感覚と永遠という時間感覚を想起させる。それは、クスピットによれば「無意識の中で時間を超越する」感覚であり、「根源的で感情的な経験や見解から切り離せないような時間の感覚」である。このクスピットの観点は本論の問題に合致する点で重要である。ヴィオラの映像において、時間を知覚すること自体が、ビデオと身体とを深く結びつける重要なテーマなのではないだろうか。

## (2) 「身体の時間」

ヴィオラの初期の映像における、水滴の規則的な滴下のリズムは、後になると身体の生体機能が刻む単調なリズムの提示へと変遷を辿る。セリア・モントリオ (Celia Montolio) は、ヴィオラのインスタレーション作品《心臓の科学 Science of the Heart》(1983) や《単純な感覚の装置 An Instrument of Simple Sensation》(1983) で使われた心臓の鼓動や、《通過 The Passing》(1991) や《眠る人々 The Sleepers》(1992) にみられる呼吸や息づかいに注目して、このような単調な身体のリズムが、時間と身体とを等価なものとして結びつけていると述べる。「ヴィオラの作品の傾向を、神秘的な神学に由来するような時間性として安息を求めるものだと見てはならない。むしろ、私たちの日常生活を通底する最も根源的で絶対的な時間性を提示する方法としてみるべきだ<sup>17)</sup>。」モントリオは、ヴィオラの映像における時間を、神秘主義や宗教の文脈に結びつけることには異を唱える。それは、映像に提示された時間が、私たちの身体が刻むリズムによって構成された時間であり、すなわち、この時間は私たちの生命と密接な関係を持つ点で、私たちの日常生活を通底する根源的な時間であるからだ主張する。デイヴィッド・ロス (David A. Ross) もまた、ヴィオラの作品にみられる時間の一つの特徴として、身体の生体リズムに注目し、それを「身体の時間 the time of your body<sup>18)</sup>」と呼んでいる。それは、時間とは静けさの中で心臓の鼓動だけを聞くことだと主張したジョン・ケージの概念と同様のものだとロスは指摘している。ロスによれば、この身体の時間は、16世紀に時計が発明される以前から、全人類が共有する最初の時間の尺度 the first measure of time であった。この身体の時間は、私たちが生まれついた時から私たちとともにあって、そして私たちが本当に死ぬときになってそれが感じられるものなのだとロスは説明する。

このロスの見解を踏まえて想起される具体例として、1983年に発表されたインスタレーション《心臓の科学》がある。それは、展示空間にベッドが置かれ、その奥の壁に開胸手術を受け

ている最中の脈動する心臓の映像が投影された作品である。展示空間に入ると、画面にクローズアップされた心臓の脈動が見えると同時に、その脈動に合わせて心臓の鼓動が聞こえる。この映像は、始め通常程度の早さで再生されるが、徐々に音とともに減退していき、終盤には極度のスローモーションで心臓の動きと音はまるで異質なものとなっていく。

《心臓の科学》は、その映像に映された心臓が、見る者にそれと同じ臓器が私たちの生命を維持しているのだという実感を与えるだけではなく、徐々にスローモーションになるにつれて、私たちと同じものであるはずの心臓が異質なものであるかのように、ある種の混乱を見る者に与える。ロスは、ヴィオラの作品が、「まるで自分の身体に直接触れているような不快な感覚」を起こさせると述べ、その根拠として、私たちが心臓の鼓動という身体の時間を共有しているからだと言及している。

《心臓の科学》は、2004年末に豊田市美術館で開催された「イン・ベッド——生命の美術」というグループ展にも出品されている。ヴィオラのこれまでの多くの作品の中で、このインスタレーション作品が選ばれたことは、グループ展のテーマがベッドだからという単純な理由だけではないように思われる。ヴィオラは1998年に大規模な回顧展を行った時期のインタビューで、自らの作品の変遷を改めて身体との関わりにおいて見直している。「つねに私を導いてきた考えが、……身体だったということ、私はこれまで完全には意識してこなかった<sup>19</sup>。」身体への関心を改めて意識するヴィオラが、《心臓の科学》を単なる過去の作品として見ているとは考えにくい。また、現在の現代美術の傾向においても身体は重要なキーワードとなっていることを考えると、「イン・ベッド」展に出品された《心臓の科学》は、ヴィオラの作品における身体との関わり、そして現代美術の一樣相としての身体として見られるべきではないだろうか。

ロスは、ヴィオラの作品に身体の時間を見る一方で、もう一つ重要な時間を見出している。それは、単調なリズムによる永続的な時間の広がりや、身体の生命の内に限定された時間ではなく、私たちの知覚に衝撃を与えうるような啓示的な瞬間の内にある無限の広がりである。それは、近年のヴィオラの映像における極度のスローモーションと深く関わっている。

### (3) 瞬間の拡大

ヴィオラの映像作品における時間軸の操作の最も特徴的な側面は、スローモーションであるといえよう。それは、近年になってより頻著にかつ過激に提示されるようになってきている。これは、《移動》における水の滴下の永続性やあるいはテープ作品《チャトル・エル・ジェリド（光と熱の肖像）Chott el-Djerid (A Portraits in Light and Heat)》(1979)の虚像から実像への変容の瞬間へのヴィオラの関心が、このスローモーションにおける「瞬間の拡大」へと展開していったと思われる。ヴィオラの作品における超スローモーションについて、それぞれの作品でどれくらい時間を引き延ばしているかを見ると、例えば、人々の影が突如、光って現

れそして暗闇の中へ消えていく《小さな死 Tiny Death》(1992)では、撮影した映像を1/2に速度を落とした上で、逆回ししている。また、ポントルモの名画《聖母マリアのエリザベト訪問》(1528-29)を再現した《挨拶 The Greeting》(1995)では、3人の女性が出会って別れるというたった45秒の場面を10分に引き延ばして再生した。この撮影には、毎秒300コマの高速カメラを使用している。このようにある一定の時間を非常に長く引き延ばすことについて、ヴィオラは次のように述べている。「そうする〔時間の速度を緩める〕と、離れてものを見ることが出来る。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引き離してくれる<sup>20</sup>。」この言及から、ヴィオラにとって、時間を引き延ばすことが、単に物理的な空間を広げることとは異なるのは明らかである。つまり時間を引き延ばすことは、私たちが映像を見る、あるいは知覚することにおいて、その知覚可能な領域としての空間を広げることであり、それは、カメラの前で実際に起こった事象とそれを映像を通して知覚する私たちとの間を拡大することであると思われる。1999年に「ビル・ヴィオラ」展の一環として行われた対談で、展覧会の企画者である二人の人物デイヴィッド・A・ロスとピーター・セラーズを相手に、ヴィオラは時間について述べている。この対談の一部は《経過 Passage》(1987)の時間軸の操作についてであり、ヴィオラのスローモーションを考察する上で重要だと思われる〔図4〕。《経過 Passage》は、4歳になる子どもたちの誕生日パーティーの光景を映像で映しだしたインスタレーション作品である。ヴィオラは、展示空間の全ての壁がエッジのない巨大な一つのイメージとなるようにしてスクリーンのエッジを解消した。ヴィオラは、このスクリーン上に、実際なら20分の光景をその16倍の長さ、すなわち6時間分の長さに引き延ばした映像を投影した。

この映像のもっとも重要な点は、ヴィオラが編集段階において元の素材映像の中に、異なる素材映像を数コマずつ挿入させていることである。例えば、4歳の小さな女の子の、実際の時間にするとたった2秒しかないシークエンスの中に、80歳の女性が映った1コマが挿入される。次の瞬間には、結婚式を挙げる女性の画像が2、3コマ続けられ、そして女の子の場面に再び戻る。この少女の目は不安でいっぱい表情をしているが、また次のコマで、非常に喜んでいる。それは、次ぎの場面で誕生日ケーキが運ばれる映像が提示されることでわかる。つまり、ヴィオラは、2秒間の少女の一連のシークエンスの間に、彼女の将来を暗示する幾つかの場面を介入させている。映像を見る者は、少女が映った2秒間の映像の中に、80歳の彼女と結婚する彼女を垣間見るのである。セラーズは、

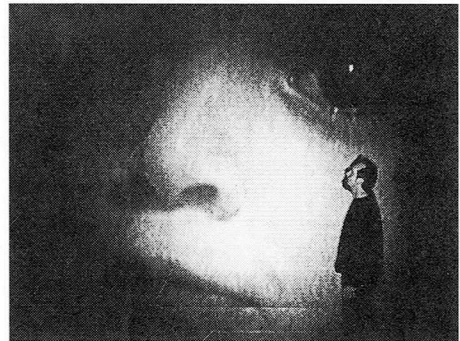


図4. 《経過》1987 インスタレーション・部分

「〈現実の時間でいえば〉このたった2秒間のすべてによって、人生のあらゆる瞬間に、その人の全人生が経過していくのだとわかる。」として、次のように解釈する。「《経過 Passage》は、空間と空間との間の空間についての作品だ。……この信じられないほど凝縮された時間の中にどれほどのコミュニケーションが起こっているかがわかる<sup>21</sup>。」セラーズによれば、ヴィオラのスローモーションは、瞬間を拡大することによって、その瞬間の中に凝縮された空間を見せることにある。この凝縮された空間は、その瞬間を生きる人にとっては濃密な一瞬間であり、それは、その人生の全てに相当する濃密さなのだというヴィオラの観点をセラーズは読みとっている。セラーズの解釈を踏まえると、ヴィオラのスローモーションの独自性は、この拡大された瞬間において明らかになるコミュニケーションの詳細にある。このコミュニケーションの意味について、セラーズはあまり説明を付け加えていない。しかし、私は、このコミュニケーションが通常の会話や対話による言語のコミュニケーションとは異なる点で無視できないものであると考える。それは、むしろ仕草や表情によるコミュニケーション、あるいは沈黙によるコミュニケーション、意味をなしえない非一記号としての言語のコミュニケーションであり、それは言葉とは異なる別の次元で身体から発せられる身体的な言語のコミュニケーションといえるのではないだろうか。

ヴィオラは、《経過 Passage》において、喜ぶ少女の表情が時間を引き延ばした分だけ長く続くことで、「感情 emotion も広がる」と述べている。ここで、ヴィオラは、表情が長く続くことと、感情がその表情の内に残されることとの間にある差異と結びつきについて述べている点で重要である。この差異において、表情という肉体の問題と感情という精神の問題との間にある距たりが浮かび上がる。肉体と精神の問題は、デカルトの二元論をはじめ西欧の近代哲学における身体の議論に遡ることができるが、この身体の二元論的な観点からすれば、表情の瞬間が拡大され長く続くことで、感情が持続するとは限らないといえよう。しかし、《経過 Passage》における少女は全身で喜んでいるのがわかる。ここで重要なのは、私たちが彼女の表情を見てそれが疑いようもなく一つの感情を全身で表していると感じられることである。この歓喜の瞬間、少女の身体は、表情と感情が、即ち肉体と精神とが明らかに結合している。この身体の統一を、私たちは引き延ばされた瞬間の隅々まで知覚することができる。

表情という視覚的な身体の動きが歓喜という心理的な感情を伝えること、それは自明でありながら、最も本質的な身体言語のコミュニケーションのひとつである。ヴィオラのスローモーションは、瞬間を極度に引き延ばすことによって、身体言語の意味を形骸化し異なるものにするのではない（他方で、対話や会話において取り交わされる記号言語は、スローモーションで再生されると、記号を形成する音それ自体が変化し、通常の意味をなしえない異なるものになる）。それはむしろ逆に、引き延ばされた瞬間と瞬間の間、即ち、私たちが知覚しえない非常に細かな瞬間においても、表情や仕草が同じ意味を持って見出されることが重要なのである。

「私は、人間の感情が、無限の解像度を持つことがわかった。つまり、感情を拡大すればす

るほど、それらは無限にひらかれていく<sup>22</sup>。」このヴィオラの言及は、人間の感情を、「解像度」という映像の視覚的な用語で表している点で興味深い。ここで、ヴィオラが、近代以降西欧で主流となってきた身体の二元論的な概念に疑問を投げかけているのは明らかだろう。ディヴィッド・ロスは、この拡大された瞬間を、「暴露、あるいは啓示の瞬間 the moment of revelation」と呼んでいる。「それは、身体経験からくる瞬間でありオルガスムの瞬間である。時計でその瞬間を計ろうとするなら、それは、1秒の半分にも満たないかもしれない。しかし、その瞬間は、私たち自身の身体の感覚を越えて拡大していく次元にあり、私たち全存在という一つの感覚となる瞬間である。〔この瞬間において〕時間は、ある意味で消滅する<sup>23</sup>。」ヴィオラは、ある瞬間を空間的に拡大して、その短い時間の内に凝縮された空間を微分してみせる。その瞬間は、私たちの身に起こりうる日常的な瞬間でありながら、しかし、その瞬間の内には私たち一人一人の全人生にも匹敵しうるような、感情や感覚の無限の解像度が秘められている。

ヴィオラのこうした瞬間の空間的な拡大を感情の拡大として提示している作品は、《経過 Passage》以外にも、前述の《挨拶》で受胎したことをエリザベトに伝える聖母マリアの表情〔図5〕、そして《感情 Passions》(2002)における喜怒哀楽の表情の断片に見られる。《感情》は、毎秒210コマ高速カメラで撮影された老若男女のポートレート・シリーズで、それぞれ12作品で構成され、極度なスローモーションで再生された。

ヴィオラのスローモーションは、気が付かなければ、見過ごしてしまうような一瞬の些細な仕草や表情を拡大することで、その一瞬の内に凝縮された、非常に細やかなコミュニケーションの詳細を私たちに提示する。ヴィオラが拡大する瞬間は、映像に登場する人物だけに起こりうる特別な瞬間ではない。それは、あらゆる人に起こりうる日常的な瞬間、即ち、それぞれの人生のあらゆる瞬間において経過しうる時間である。

ヴィオラの映像における極度のスローモーションは、非常に緩慢な速度で映像が動くことによって、一見すると動かない静止画像のように見える。しかし、この極度のスローモーションによって提示される時間のありかたは、完全な静止映像である写真に写しとめられた時間とは異なるものではないだろうか。例えば、アンリ・カルティエ＝ブレッソン (Henri Cartier-Bresson, 1908-) の写真にみられる決定的瞬間は、出来事の意味とその出来事を表現するのに最も適した瞬間であり、その写真に凝固された過去のある一点に美学的な価値が見出される。それに対して、ヴィオラのスローモーションにおける拡大された瞬間は、それが動くことによってあらゆる瞬間が、映像を見る私たちの現在と結びついた等価な瞬間としてある。他の例として、



図5. 《挨拶》1995 静止画像

ナン・ゴールドフィン (Nan Goldin, 1953-) の写真にみられるスナップショットは、日常における個人的で親密な時間を無造作に切り取ってみせるのに対して、ヴィオラの映像は、日常における瞬間の内に隠された知覚しえない瞬間を提示する。

したがって、ヴィオラのスローモーションに提示される時間は、フレームの中に凍結された過去のある一点ではない。それは、映像があくまで動くことによって、時間の経過として再生された瞬間と瞬間の連なりであり、いわば、連続する現在である。ヴィオラの映像は、この連続する現在として、瞬間と瞬間の間を提示するのであり、それこそが、映像を見る私たちの時間に対する感覚を刺激するのではないだろうか。

私たちは、ヴィオラの映像を通してこの瞬間に立ち会うことによって、あらゆる瞬間がヴィオラの求める「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<sup>24</sup>」の実感へと結びついていくことを感じる。そして、この瞬間において、私たちは時間の拮かりを忘れ、時間を超えた無限の世界に自己を見出すのだといえるのではないだろうか。

#### おわりに ― 時間と身体

これまでの考察によって、ヴィオラの作品では、ビデオの装置の様々なレベルで時間の表現が探求されており、それは、常に肉体と精神（感情、感覚）を含めた身体と何らかの関わりがあることがわかった。ヴィオラの時間表現は大きく分けて二つある。一つは、水滴の滴下や心臓の鼓動、呼吸といった運動のリズムによって、人間の生命を支える「身体の時間」を私たちに知覚させるものである。それによって、私たちは作品の身体の時間と私たち自身の身体の時間とを共有する。もう一つは、人々が出会い、喜びを分かち合うある瞬間、歓喜を全身において爆発させる瞬間を、極度なスパンに引き延ばすことにある。それによって、瞬間に凝縮された空間に、感情の無限にひらかれたコミュニケーションがあることを提示する。このような時間軸の操作は、それぞれ私たちの通常意識しえない感覚へダイレクトに刺激を与えるものとなっている。ヴィオラは、時間の経験を、本来、非常に主観的なものだとしている。しかし、この時間の経験は、近代化によって私たちの意識しえる身体感覚から忘れられてきたとヴィオラは指摘する。その意味で、ヴィオラの映像は、忘れ去られた身体感覚を再び私たちの意識に蘇らせようとする試みだと見ることができよう。そして、それは、肉体と精神の結合において回復されなければならない。時間と身体感覚との深い関係の中で、私たちが自らの存在を身体感覚の全体において見出すこと、それがヴィオラの映像の根底にあるといえるのではないだろうか。

註

- 1 インタビュー「Bill Viola：時間の速度を緩めると空間も広がる」with Louerien Wijers ロウリエン・ウェイエルス，高島平吾訳，Inter Communication No. 28, Spring 1999, pp. 114-129
- 2 同上
- 3 菅原教夫，「時間軸——ビル・ヴィオラ論」，『レディメイド デュシャン覚書』，五柳書房，1998年，pp. 182-200.
- 4 Conversation Lewis Hyde and Bill Viola, Bill Viola, ehx. cat., curated by David A. Ross and Peter Sellars, Whitney Museum of American Art, NY, Flammarion-Paris-New York, 1997, pp. 143-165
- 5 Donald Kuspit, Bill Viola : Deconstructing Presence, *Bill Viola-Installation and Videotapes*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 73-80
- 6 Friedemann Malsch, Global Allegories-The Process of Symbolic Encoding in Bill Viola's Videotapes, *Bill Viola*, (edited by Alexander Pühringer), Salzburg: Slzburger Kunstverein; Klagenfurt: Ritter, 1994, pp. 188-211
- 7 Otto Neumaier, Appearance, Eng., *Bill Viola*, (edited by Alexander Pühringer), Salzburg: Slzburger Kunstverein; Klagenfurt: Ritter, 1994, pp. 62-105
- 8 Bill Viola, 'Selected Works and Writings', *Bill Viola-Installation and Videotapes*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 23-62
- 9 山崎均，「ビル・ヴィオラ 思索する映像人類学者」，*BT*, Vol. 47, No. 700, January, 1995, pp. 220-221.
- 10 Bill Viola, 'Selected Works and Writings', *Bill Viola-Installation and Videotapes*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 23-62
- 11 西嶋憲生，「水＝光の詩学」，Inter Communication, No. 24, spring 1998, pp. 183-5
- 12 Donald Kuspit, Bill Viola: Deconstructing Presence, *Bill Viola-Installation and Videotapes*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 73-80
- 13 Virginia Rutledge, Art at the end of the optical age-video artist Bill Viola — interview, *Art in America*, March, 1998
- 14 「ビル・ヴィオラ ヴィデオ・ワークス」，NTT出版，1997，p. 26-28
- 15 5に同じ
- 16 同上
- 17 Celia Montolio, The Unspoken Language Of The Body, Eng., *Bill Viola*, (edited by Alexander Pühringer), Salzburg: Slzburger Kunstverein; Klagenfurt: Ritter, 1994, pp. 174-187
- 18 Conversation with Bill Viola, Peter Sellars and David Ross on June 26th, 1999 at SFMOMA, [the day visited: 2005.1.5]:  
[http://www.sfmoma.org/espace/viola/noqhtml/content/fr\\_interviews.html](http://www.sfmoma.org/espace/viola/noqhtml/content/fr_interviews.html)
- 19 Virginia Rutledge, Art at the end of the optical age-video artist Bill Viola — interview, *Art in America*, March, 1998
- 20 1に同じ。この言及は，1998から1999年にかけてニューヨークから各国を巡回して開催された大規模な個展「ビル・ヴィオラ」展の際に行われたインタビューで，1998年5月11日にアムステルダムで収録されたものである
- 21 Conversation with Bill Viola, Peter Sellars and David Ross on June 26th, 1999 at SFMOMA,  
[http://www.sfmoma.org/espace/viola/noqhtml/content/fr\\_interviews.html](http://www.sfmoma.org/espace/viola/noqhtml/content/fr_interviews.html) [the day visited: 2005.1.5]
- 22 同上
- 23 同上
- 24 1に同じ。