

NAM JUNE PAIK RETURNS

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第119回

ナム・ジュン・パイクと仏教思想

「没後10年 2020年 笑っているのは誰？ ？+？=？」展より

稲賀 繁美

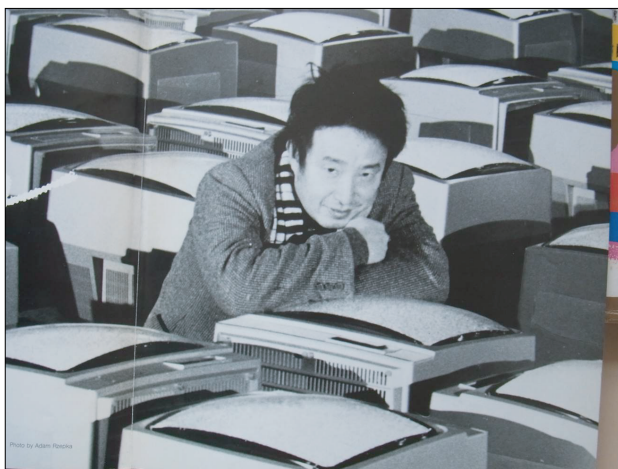
(いなが しげみ/国際日本文化研究センター，総合研究大学院大学)

現代美術の世界で，韓国出身の騎手として知られたナムジュン・パイク。即ち白南準（1932-2006）は，東京大学の美学教室の出身者でもある。その《TVブッダ》などに登場する仏陀は，たんなる欧米向きの東洋趣味にすぎなかったのか？ そこには遠距離受像機により異世界への窓を開くといった，隠された仕掛けもあり，電子ネットワークによる全世界同時通信網の実現にむけた，先駆的なメッセージを読み解くことも可能だろう。およそ今日的な理解での「ビデオ・アーティスト」といった枠組みでは捉えきれないパイク作品の潜在的可能性をあらたに探り

直す試みを，とりわけ華嚴思想との関連から提唱したい。藝術家と親しかった読者の皆様からのご回想やご経験に学ぶ機会ともなれば幸いである＊1。

TV受像機の墓地 あるいは電子黎明時代の亀跌

1982年，おりから滞在していたフランスの首都パリで白南準の展示を目にした。ポンピドー・センターの広大な半地下の床一面に384台のTVモニターがずらりと並べられ■01，それらの群れが巨大な三色旗を織りなして評判を取った，とモノの本にはある。だが何度となく現場を踏

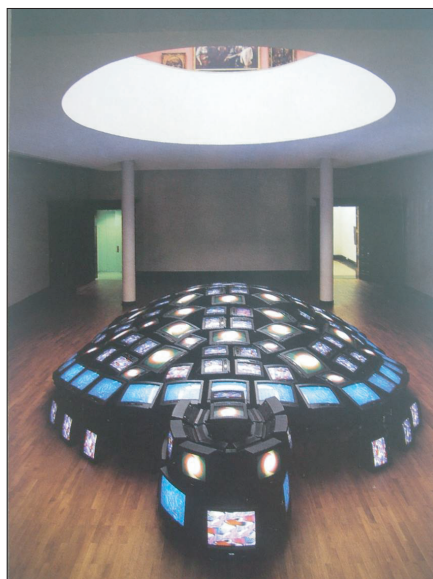


■01 ナムジュン・パイク、ポンピドー・センター展覧会会場にて、1982年

んだ当方には、モニターたちが意味のある映像を全体として描いていたのを見た記憶は、一度として残っていない。むしろ、テレビ受像機が、電子機器内臓の墓標よろしく、群れ成してつくる霊園といった印象がいまに残る。それぞれの墓標はてんでばらばらに意味不明の電気信号を雑音よろしく発信しているばかり。いくつかのモニターは故障していた。それは、もはや石材ならぬ現代文明の墓碑を象徴しているが如き光景だった。

1993年に出現し、ヴェネチア・ビエンナーレ他の会場でも展示された《亀》。 거부기코브ギは166個のモニターから構成される■02。東アジアでは亀は長寿の象徴。「人間文化の速度を遅らせ、長寿を考える再循環の精神の象徴的存在」だという*02。そこには李舜臣が構想したと言いつける亀甲船も下敷きにされていたようだ。大映のSF映画には「ガメラ」が怪獣としては珍しく善玉を演じていたことも思い出される。だがさらに、亀^{キョウ}踏も想起しておいてよかろう。石で亀の形をつくり、その背に碑を載せることで、その碑が永遠に後世に残ることを念じて建てられるのが、亀踏である。ヴェトナムのハノイにある奎文閣は19世紀初期の遺構だが、科擧の合格者、進士の亀踏が列をなしている。日本各地にも、墓碑としての作例が残っている。パイクの亀はこうした亀踏の集合した電子線表示板とってよい。

NHKによるテレビ放送の開始は1953年、一般家庭に受像機が広がり始めるのは1958年頃からであり、受像機生産台数で日本が世界一を達成するのが1969年。この間、カラー放送の嚆矢として記憶に残るのは、東京オリンピックの開会式や、それに先立つ新幹線の開通式のニュース。それが一般市民の共有する体験ではあるまいか。遠隔地から運ばれてきた電波がブラウン管のうへで映像として再生される様子は、当時自宅に受像機が設置される様を見入っていた子供にとっては、一



■02 NJP 《亀》1993年、クンストハレ、ブレーメン

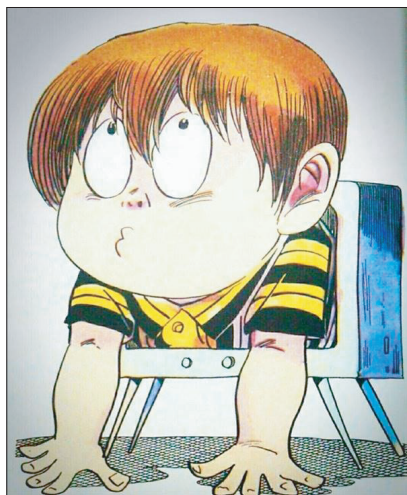
種の奇跡だった。だが無事に受像が成功するまでには、かなり手間取るのが相場だった。パイクは1965年には受像機のうへで磁石を動かす実験に着手する。磁力線の介入によって電子操作線の方向を逸脱させることで、画像を歪める手法である。通常の放映ならば除去すべき障害を逆手にとって、画面を攪乱する*03。受像機という箱のなかに閉じ込められた映像世界は、現実世界とは隔離された印象を与える。だが実際には、受像機の本箱（当時は、高級家具を模倣したデコラ木製調度が支配的であった）のうへで磁石を左右させるだけで、映像はあっけなく影響をうけて自在に（あるいは不自由に）変形した。

異界との交通手段

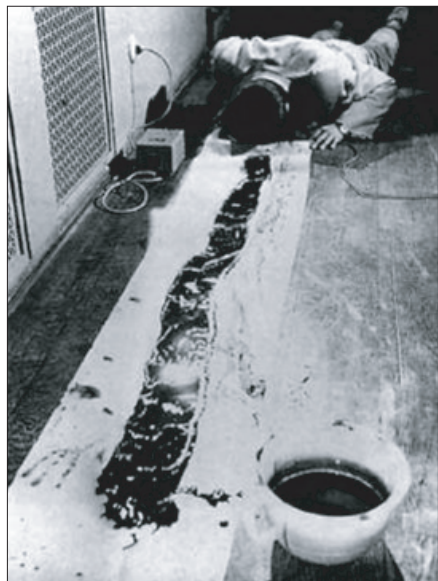
TVのなかの世界と外の現実世界との融通無碍な流通の可能性を夢想した同時代人には、漫画家の水木しげるを数えてよかろう。『別冊少年マガジン』1965年の別冊夏休み特集に「テレビ君」が登場する■03。水木は受像機の画面のなかに吸い込まれて、スタジオに闖入しては悪戯する超能力を獲得した主人公を描い

ていた。異次元の世界との通信を確保するという主題は水木の多くの作品に通底するが、例えば「地獄流し」に登場する「霊界テレビ」と称する水晶球には、地獄の姿が映ずる。世界を融通無碍に結び付ける媒介という想像力は、とりわけ華嚴思想が得意とするところと言ってよい。中国唐代の華嚴宗の僧、賢首大師こと法蔵（643-712）に帰せられる「十玄縁起無礙法門」が説く「同時具足相応門」や「因陀羅網法界門」の世界観である。前者が時間関係という束縛からの解脱ならば、後者は個的存在と全体とが網状に相互依存の関係のうちに営まれる真理を論ず。電子遠隔映像の送受信装置たるtelevisionは、こうした世界像の視覚的実現を予感させる科学技術でもあった。

筆者は数年前から海外での講演を含め、ナムジュン・パイクにおける仏教の役割を説いてきた。だが多くの場合、頭ごなしの否定あるいは否認に見舞われることが少なくなかった。東洋人だからというのでパイクを仏教思想によって説明するは、文化還元主義だ、という批判である。だが例えば1962年の《Zen for Head》と称するperformanceはどうか■04。墨汁で満たした盥に頭を突っ込み、頭髮



■03 水木しげる「テレビ君」『別冊少年マガジン』1965年8月休休み特大号



■04 NJP 《Zen for Head》, 1962

を筆にして黒々とした墨の線を引く演技だが、これが唐代後期の瘋癲酒狂の画家、王墨や、後世のその追従者の故事にあやかったことは明らかだろう。折からの欧米でのZenの流行に乗った題名は意図的だが、その軽薄さに目くじらを立てるには及ぶまい。

「禅」といえば忌避すべき東洋趣味という警戒心が、かえってこれまでのパイク理解の幅を狭めてきたのではなかろうか。ところがこの数年、どうしたわけか、世間の風向きが変わってきた*04。同時代の日本の前衛芸術に関する解釈にも、同様に潮目の変調が見られる。

同時代に平行する白髪一雄の、綱で體を支えながら足で油彩絵具を攪乱する制作技法■05を、パイクの頭髮筆に並べるのも一興だろう。白髪の場合には、比叡山ほかではいまでも健在の修行にして、大鐘を突くために撞木に身を委ねる身体動作を、足を使った絵画制作に応用したらしいことが、晩年の聞き書きから明らかにされている*05。さらに篠原有司男のボクシング絵画にしても、身体を駆使したaction paintingの定義に忠実な、一

見乱暴な制作が、白隠和尚の故事とも無縁でなかったことが、現時点から遡れば明確となる。墨を浸したグローブで画布を叩く篠原よろしく、拳固で壁を叩く白隠の自画像も知られているからだ。

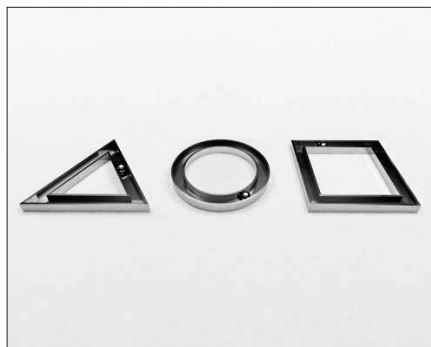
さらに白隠ばりの円を描く禅画の趣向は、具体グループを率いた吉原治良晩年のトレード・マークだったが、「丸・三角・四角」を並列する菅井汲お得意の意匠も、江戸時代の禅僧、仙和尚の、時代を遥かに先駆けた「幾何学的抽象画」の再解釈にほかならない。落雷を避雷針で受け止める作品で知られるWalter De Mariaには、同じ意匠をステンレスで複製した《Triangle. Circle, Square》(1972)も存在する■06。同時代、パイクの周囲では、そのように何気ない素振りで仏教意匠に寄り添いつつ、西欧前衛に意趣返しする試みが頻出している。パイク自身の《TVブッダ》(1974-)も、そうした潮流のなかで再解釈できまいか。

《TVブッダ》再訪

「東洋の禅と西洋テクノロジーとの出会い」といった標語が《TVブッダ》には奉られてきた■07。白の妻、久保田成子の回想によれば、テレビ受像機の前



■05 白髪一雄 足による油彩画作成中の写真



■06 Walter de Maria 《Triangle, Circle, Square》1972

に最初の仏像が胡坐をかいて対面したのは、いわば偶然に近い出来事で、夫妻も当初はこの発案が欧米でこれほどの反響を呼ぶことになろうとは予測だにしていなかったようだ*06。作品が話題を呼べば、そこにはさまざまな解釈や講釈が呼び寄せられる。「反技術的な技術Anti-technische Technikをもって諧謔的に遊戯を繰り広げる。仏像が自らの姿を映すモニターに対面しつつ瞑想するという素朴な作品」とは、韓国の批評家、李龍雨の「胡蝶の夢」と題する文章に見える解釈である。

「時空を電気情報の奔流によって超えること」で実現される、「主客の溶解」, 「実在と仮想の対話」, 電子速度の彼方に突き抜けた「無」といった穿った見方もある*07。だが一見「素朴」な外見と、後付けの辻褄合わせの理屈を超える何か、ここでは発生している。

《Buddha, Duchamp, Beuys》と題された後年の作例(1989)では、白亜の瀬戸物の仏陀の背面に、デュシャンの《泉》(1917)のMattの署名よろしく、これら3者の名前が黒々とした手書きで添えられている。《泉》の男性用小便器同様、骨董品の仏像も現代美術とは無縁の物体だが、一度そこに署名がなされると、仏陀も藝術作品の列に加わる。ビデオ受像機と対面する像は、必ずしも仏像でなくてもよかったはずだが、何かが映像と鏡像関係を結ばなければ、この作品は



■07 NJM TV Buddha, 1974

成立しない。そして「座りの良い」座像となれば、結跏趺坐が、およそ古今東西を通じて、一番安定した姿勢となる。ここに偶然を必然化する契機がある。

また仏像の替わりにウサギの置物がモニター画面の満月を見つめている作例も知られる■08。中国では古来、月には兎が住むと言い伝えるから、東アジア文化圏の鑑賞者には、なにやら納得のゆく趣向である。さらに「月は一番古いテレビ」とはバイクお得意の科白だった*8。「A Sattelite あさってライト」という英語と日本語の駄洒落からも、月という地球の「衛星」を「翌々日の光明」に重ねようとするバイクの機智が伝わる*9。

「月あかりはハイ・アート、ナムジュン・バイクはロー・アート」とは、これも自己卑下を含む諧謔だが、バイクは「月とテレビと」に、二重の入れ子構造を見て取っていた。「朧月夜」はさらに「おんぼろ月夜」とも変奏されていて「オンボロ」が自作のビデオを指す揶揄なのも明らかだろう。バイクはまた「月」の詩で知られる夭折の天才詩人、金素月(1902-

1934)に捧げたハングル書きの短冊をワタリウム美術館に残してもいる*10。素月の詩には「月は仰いでみるものと、ついで昔は知らなんだ」(金素雲訳)の一節がある。《TVブッダ》実現の直前には、魚の映像モニターを天井一杯に何台も展開して、それを観客が「仰いでみる」趣向を考案しているが、これは予算上や技術上の問題から、この段階では実現しない(デュッセルドルフで実現を見るのは、1983-85)。人と月との垂直関係を展覧会場で再現するのが困難だったからこそ、仏陀とそのモニター映像が、両者水平の目線位置で設定された。

さらに先行する《Zen for Film》(1964)に目配せしよう■09。ニューヨークのシネマ・フェスティヴァルへの出品だが、スクリーンの前で、背後から映写機の光を浴びるバイクの後ろ姿が、スクリーンに影となって投影される。それだけでは何のことも不明だが、これをルネ・マグリットの《複製禁止》(1937)■10と並列するとどうだろう。マグリットの《複製禁止》には、背面から見た人物像が描かれ、



■08 NJP 月は一番古いTV NJP Art Center

その姿が奥の鏡のなかにも映っている。だが通常ならこの人物の顔面が映るはずなのに、鏡には不条理にも、実像と同一の背面像が反復されていて驚愕する。パイクの映写は、このマグリッドの不可能なはずの反復像を、鏡の代わりにスクリーンに投影されたシルエットを利用して、あっけなく実現してみせていることになる。森村泰昌も同様の趣向を《三重人格》(2016)として再演しているが、これら3者を並べると、パイクの《TVブッダ》に隠された企みが、ようやく少しずつ判明してくる。

ここに精神分析家、ジャック・ラカン

の所謂「図式L」を導入してみたい。先に「鏡像」といったが、実はモニターに映る自分の顔は、鏡のそれとは異なる。鏡像なら左右が逆転するが、仏陀が見つめる自分の姿は、画面の表面を境界として、左右に関する限り、実物と点対象の映像である。瞑想する「主体」Sはこの鏡像ならぬ電子映像a'を見つめ、そこに



■09 NJP, Zen for Film, New Cinema Festival, New York, 1964



■10 ルネ・マグリット 《複製禁止》1937

自己aを発見する、あるいは発見したと思込む。そこには言語を媒介とした象徴界の秩序、すなわち「大文字の他者」Aは（まだ）直接には介入しない。主語と述語による言語的認識がこの《TVブッダ》からは排除されているのだろうか？あるいは言語秩序Aの侵入を回避する工夫が「禅」の教えとなるのだろうか？そこで瞑想とはいかなる営みなのか？自分の顔と信じるものと対面し、対話を交わす体験そのものが、人間存在の不条理である。

唐突だが、ここにバイク最晩年に浮上した器具をさらに持ち込もう。日本語という「自撮り機」である。Selfieは2002年に英語の語彙として定着し、2013年Oxford English Dictionaryで「今年の言葉」に選ばれている。これは《TVブッダ》の自己演出装置といってよいが、単純な自己愛narcissismでも自己言及性でも片付くまい。自己再帰＝内省＝沈潜の契機が瞑想ならば、自己撮影はむしろ自己複製化への開放系でもある。ここで華嚴思想に戻るならば、自己との対面は「同時具足相応門」であり、自己の無限増殖は「因陀羅網法界門」でもあろう。

それは対面する曼荼羅のうえに一筋の焰を見つめる修行ともなる。

不思議なことに、バイクはTV受像機の中身を取り去って、そこに蠟燭をとまず《キャンドルTV》(1980-)をも制作している。燃焼する焰とは燃焼が続く限り自己同一でありつつ、その燃焼材料は刻々と焼尽され置換される。生々流転の現場であり、その只中では刻一刻と輪廻転生が実現されている。焰a'を見つめる仏陀Sは、焰の刻々の輪廻転生Aと同調して自己増殖し、無限に自己分裂と自己複製を反復し、自己言及の錯綜の網の裡に埋没する。だが、それが辛うじて「物自体」：「それ」=Esすなわち「自己」同一性の幻影aを繋ぎとめる*11。明らかに《TVブッダ》は、ラカン（羅漢？）の世界認識の図式を無言の裡に実践していた。

記憶と涅槃

流転や転生の傍らでバイクは《TVブッダ》の涅槃版も試みる■11。仏陀の涅槃像が寝台替わりに体躯を横たえるふたつのモニター。その画面には横臥した裸体の女性の上半身と下半身とが分離されて再生されている。仏陀の涅槃の姿は、例

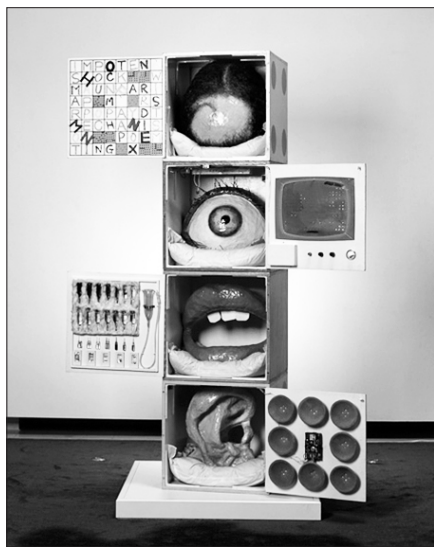


■11 NJP 《Reclining Buddha》 1994

例えばルーカス・クラナッハの《ディアナ》やエドゥアール・マネの《オランピア》の娼婦像にも相通ずる。実際にポール・ゴーガンはボロブドゥールの《摩耶夫人》の浮彫と西欧の女性横臥裸体との東西両者の系譜を総合して、タヒチの《テ・アライ・ヴァイネ》(高貴な女性)像に仕立てて見せた。さらに人体の部位をそれぞれ別の箱に収納する趣向は、工藤哲巳がフランスに移ってすぐに制作した《あなたの肖像》(1963)■12をも彷彿とさせる。工藤の場合には、顔面を構成する人体器官は機能に応じて完全に解体され、目、口、耳、鼻が個々の箱ごとに格納されている*12。ほぼ同時代に欧州で活躍を開始した両者が、ともに箱に取り憑かれたのは、偶然にすぎないのだろうか。パイクは(IC登場以前にはそれが定番だった)巨大な陰極管に無数の真空管、複雑な配線盤といった「内臓」をTV受像機から放逐し、空箱になったTVモニターを花束の鉢植えにする。箱を鳥籠に置き換えた工藤は、パイクが捨てた真空管やトランジスタを苗床の種子に、鳥籠の底に得体の知れない磊磊しい原色の人造植物を繁殖させた。

染色体と鳥籠

さらに工藤は鳥籠のなかで精子や種子を発芽させる傍ら、オープン・リールのテープ・レコーダーを鳥籠に仕込み、そこに幽閉したデュシャンをはじめとする西欧知識人に、遺伝子の無限の綾取りを実行させる。それを横目にしたのか否か、パイクはこんな観察を残している。曰くオープン・リールのテープは最初こそゆっくりと巻き取られてゆくが、だんだんに速度が早くなり、最後はあっというまに終わってしまう。ちょうどそれは幼年期の1年がとても長いのに、老年になると歳月が飛ぶように過ぎ去ると同様だ、と*13。ポスト・テープ世代の読者のために一言説明すれば、オープン・リールはテープを巻き取るにつれて直径が大きくなる。軸のモーターの回転速度が同一な



■12 工藤哲巳 《あなたの肖像》 1963年、高松市美術館

らば、巻き取りが進むにつれて、直径に円周率を掛けた数値だけ巻き取りの速度が上昇する。幼年期には記憶の巻取り軸がまだ細く、それだけに時間はゆっくりと経過する。だが膨大な記憶を抱えた老年期には、時間は子供の時よりもはるかに速く推移し「光陰矢の如し」となる。パイクはまた我楽多の収集癖を発揮したが、そこにはJohn Cageにあやかる、少なからぬ数の鳥籠(cage)が見出される。

電子時代の愛

東京オリンピックが举行された1964年、工藤哲巳は《愛》を発表する。頭蓋骨だけになったふたつの個体が椅子のうえに安置され、互いの唇を食っている。je t'aimeという文字がモールス信号となって、手前の機械に表示されている。同じ1964年に白南準は《K-456》と名付けられたロボットを提案する。遠隔操作で動く仕組みで、穀物を観客に投げ与えたりする慈悲深い諧謔にも長けた、パイク自身の「分身」だが、自分ひとりでは満足に歩行もできず、絶えず人の手助けや介護を必要とする代物である。華氏マイナス456

度を意味するこの厄介者は18年後の1982年、交通事故に遭遇して生涯を終えることとなる。東アジア出身で西欧社会を舞台に縦横の活躍をみせた二人の同時代人が、どちらも機械仕掛けに伝言を託して、ヒューマニズムの愛の不毛を訴えたのは、これまた偶然にすぎないのか。

この後、工藤はトランジスタやダイオードを培養地に植え付けて、「種の保存の奴隷」である生命の営みをエレクトロニクス技術に接ぎ木するサイバネティックスの模擬実験に勤しむこととなる。それに対して白は、電子映像を箱詰めにしたモニターを組み合わせて、時代遅れの疑似人間よろしきロボット人形に仕立てる傍ら、発光装置としてのモニター群を立体として構築する、いささか時代錯誤的なモニュメント志向を強めてゆくことになる*14。

馬＝テレックス電子通信装置＋コンコルド超音速航空機

「馬からクリストへ」という意表を突く文章で、バイクはビデオとは何かを徹底的に考え抜くには馬から始めなければならないと宣言する*15。1863年に電信が発明されるまで、馬は情報伝達手段として最速の地位を確保してきた。近代に蒸気機関が発明され、鉄道網が四通八達するまで、馬はいわばテレックスとコンコルドを兼ね備えていた。物資輸送と情報伝達とが分岐したのは、この年以降の出来事である、と。大西洋横断ケーブルの開設により欧米のあいだの情報伝達は「6カ月から2秒に短縮した」。「6カ月」とはルイジアナ売却の情報が欧州に伝わるのに要した時間らしく、実際には19世紀中葉には大西洋は船舶で2週間ほどの距離に短縮されていたが、今は措く。また「テレックス」や「コンコルド」は、1980年代中葉の技術の先端が何処にあったのかを想起させる歴史的証言といっ

よい。

この頃まだ開発途上だったビデオ・

テープの限界を、バイクは早くも冷徹に見切っていた。一方では記憶素子へのランダム・アクセスの可能性。他方では全球的な情報伝達網。前者のランダム・アクセスについては、テープよりも書籍に優位があった。再生装置が高価で持ち運びに適さなかったのに対して、書籍には再生装置など不要で、きわめて経済的だった。だがリトリヴァルつまり自由検索の電子化が成就し、電子書籍が出現するや、書籍の優位は揺らぎ、紙媒体の覇権にも影がさす。21世紀を迎えて、百科事典が本仕立から電子媒体に移行した事態への予言である*16。後者について、バイクは早くも40歳を迎えた1974年には「エレクトロニック・スーパーハイウェイ」なる構想を提唱している■13。50年代の北米大陸にはインターステイト・ハイウェイが整備された。これが物流の高速化に貢献した。だが今や光ファイバーで東海岸を西海岸と結ばねばならない。このバイクの英文リポートは、1976年にはドイツで翻訳が3000部印刷されて頒布されたという。1993年のヴェネチア・ビエンナーレでバイクはBill Clinton stole my ideaを公式の表題に選んだが、その背景にはこの一件がある。クリントン政権下で副大統領のゴアが情報産業の法的規制緩和を打ち出したが、その構想はバイクのバクリであった、というわけである*17。

ジンギスカンの復権——遊牧民のエスティックス

これら両者の条件が揃うと何が可能となるか。1980年のインタビューでバイクは「エレクトロニクス・スチール・ピクチャー」が10年以内に実現するだろうと語っている*18。物質としてのキャンヴァス絵画では保存場所が確保できない。だがビデオに圧縮した映像音響情報が簡単に世界各地にメールできる環境に近い将来実現する。この予言は今や現実である。藝術家たちが自作のポルトフォリ



■13 NJP 《Electronic Superhighway》 1974

オを電子配信することは今では常識となった。だがパイクはこの段階で、最終作品自体を電子情報に還元する可能性を視野に収めていた。情報過多の時代にあって、情報を記録することよりも自在に検索することのほうが、はるかに面倒になってきた。そこで無作為性と不確実性を逆手に取った非線形的な東洋思考が有効となる*19。電子環境はこの無作為検索と非線形の自在な連絡を可能にした。繰り返すまでもなく、これこそ華嚴思想の「同時具足相応門」と「因陀羅網法界門」の具現である。

こうした境涯あるいは「東洋的世界存在意識」を、パイクはすでに1980年段階で、Stationary nomad「定住の遊牧民」と呼んでいた*20。もはや情報を運搬するために物理的に移動する必要はない。物理的には定住者でありながら、その精神は地球上を自由に遊牧し、放浪する。これは人類の歴史において千年に一度遭遇するか否かの僥倖である。パイクがビデオに賭けた夢とは、従ってけっしてヴィ

デオ映像を藝術の仲間に入れるといった程度の計略ではない。電子遊牧は藝術を物質の軛から振りほどく冒険であり、国籍という自己同一性の縛めからの離脱もあった。だが逆説的にも、それはまた魂の碇を降ろす停泊地の探索、すなわちパイクの血筋への拘り、血脈への回帰でもあった。自らに韃靼人の血が流れると信じるパイクは、騎馬民族としての蒙古がタタール人としてユーラシア大陸の西にまで勢力を伸ばした事実を重視する。盟友のヨーゼフ・ボイスは第二次世界大戦中、飛行士として撃墜され、頭蓋骨に貫通銃創を受け、九死に一生を得るが、その彼を救出したのも韃靼人だった。さらに韓国民衆音楽は、日本とは違って三拍子が基本となる。二拍子癖の日本人が三連符を弾けないのは有名だが、シンコペーションのある3-5-3という奇数を重視するリズム感、モンゴルからハンガリーに、ないしパンソリからバルトークにまで及ぶ共通の基盤だといってよい。その音感の寓意的な表現が、90年代の



■14 NJP 《ジンギスカンの復権》 1993

「黄禍」「ジンギスカンの復権」■14だった*21。ここにパイクはシャーマンとしての自己を自覚する。

韓国への帰国を体験したパイクが1990年7月20日の自分の誕生日に、巫俗儀礼に則って亡き親友ヨーゼフ・ボイスの魂を慰めたことは、よく知られている。北米のコヨーテの神聖さに靈感を得たボイスの原点は、ヌクテースなわち朝鮮オオカミの姿と呼応していた。ボイス自身がシャーマニズムに啓示を受けていたが、その遺志にも忠実に、パイクの儀礼は、チノギ（指路鬼）のクツ（巫俗）と呼ばれる鎮魂儀礼に則った「大監ノリ」、すなわち「その地を護る神つまり「大監」を舞踊や音楽で陽気に手厚くもてなす」儀礼であった*22。霊と化し、はや不可視の存在といかに交信するか。そこに藝術の原点が潜んでいたはずだ。

多々益善

世界の知識や記憶はいまや電子情報に置換され、モニターで大量に散布される。あまりに圧縮され高速度で点滅する電磁波映像は、もはや個別の認識を許さない。それは集団が群体をなす霊の波動だろう。そうした視認不可能な霊の波動の堆積を、人々はただもっぱら収集する。木箱でできた受像機の集積は、女流彫刻家Louise Nevelsonがかつて1960年代に木材で築き上げた蒐集をTVモニターに置換したかのような様態を帯びている。枠＝額縁は

無際限なものに際限を与える。際限を与える枠組みが「アート」と呼ばれる。モニターの画面の枠によって「世界を包む」wrap around the world。それは、クリストとクロードの梱包藝術を電子情報に仮託した営みでもある。物質の梱包からエーテルの梱包へ。

枠組みといえば、具体の村上三郎にも《あらゆる風景》と題する、空虚な額縁だけという「概念」作品があった。概念藝術conceptual artはアメリカ人が娯楽を味わい尽した果てに、退屈を楽しむしなくなつて生まれた。だが自分は韓国という貧しい国から来た貧しい藝術家だ（実際には、韓国有数の大財閥の御曹司だったわけだが）。貧しい国が必要としているのは、娯楽なのであって、だから私は一刻も休まず、人々を楽しませねばならない。かつてパイクはそう語っていた*23。情報過剰は、退屈の彼方に結果する。電磁波の輝く光の群舞を前に惰眠を貪るのが、藝術家の特権だろう。糖尿病のパイクは、作品が一度仕上がるや、絶頂後の虚脱に見舞われ、いつも自作のビデオ作品の前で眠りこけていたという。

《多々益善》Dadaikuseon, The More the Better (1988) ■15は1003個におよぶモニターを3つのチャンネルで接合し、7層からなる円筒に仕込んだ、パイク最大の作品である。回顧展を開催したグッゲンハイム美術館の巻貝の渦巻き状の内部空間に対応するようなその巨体は、ソウルの国立近代美術館に特設されたひときわ目立つ場所に鎮座している。「おおきいことはいいことだ」というと、中年以上の日本人なら山本直純のコマーシャル・ソングを思い出す。だがこれは、いわば現代のパベルの塔ではないか。『パリのノートルダム』でヴィクトル・ユーゴーはグーテンベルクの活版印刷を評し「紙が大聖堂を殺した」ceci tua celaと宣言した。パイクは日本語の駄洒落で「神は死んだ、紙は死んだ」と宣告する。そこにはニーチェの「神は死んだ」が木霊し、



■15 NJP 《多々益善》Dadaikson-The More the Better, 1987-88 National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul

タトリンの「第三インターナショナル」の塔を模倣しつつ、「神」ならぬ「紙」の死を宣告することで、社会主義革命のパロディが演じられている。それは紙の覇権を奪い去ったエレクトロニクス・テクノロジーの曙光を寿ぐ言葉だったはずだが、パイクが遺作として残したのは、その巨大な廃墟をなす塔、モニュメント即ち慰霊碑だった。「紙の死」を記念する壮大な碑文は、それ自身が電子時代初期の聖遺物と化す。積み上げられた千三個の陰極管は、ひとつまたひとつと故障してゆく。液晶が陰極管を駆逐した現代では、もはや時代遅れのモニターは、修理も部品交換も果たせない。いわばビデオ黎明期の祝祭が残した、今となっては処理不能な栄光の残骸が、美術館と呼ばれる墓場に産業廃棄物の墓標として、その半死半生、瀕死の巨体を堆く、晒している。

電腦式靈的藝術へ

韓国で初代の文化大臣を経験した李御寧は、パイクについて、こんな追憶を残している。

「彼はよくクリスタルの玉にさっと絵を描いて私にプレゼントしてくれた。問題は、水性ペンで描くので、時間がたつ

と消えてしまうということである。それで私が、「水性ペンで描いたら絵が消えてしまうだろう」といったところ、「芸術というのは本来、ちょっとのあいだだけ存在し、やがて消えてしまうものだ」と笑いなら答えたのであった」*24。どうやらパイクは藝術の儚さをしかと弁えていればこそ、その証として巨大なガラクタを祖国の国立美術館に寄進したかのようだ。そのナムジュン・パイクについて李はこう続ける。

「ナムジュン・パイクが韓国でアートをしていたら、ここまで世界的に有名な巨匠になったであろうかと、私は折に触れて知人に問うてきた。きっとあまりに困難であったろう。残念ながら韓国社会は、ミカンを甘いミカンとして育てることができず、カラタチに育ててしまう傾向がある。皮肉なことに、彼は韓国から離れたおかげで、韓国人の原型的心性と命をいちばんよく保った人間になったと、私は信じている」。stationary nomadという境涯の必然性を韓国社会側から語った証言といえようが、その李は、1988年のソウル・オリンピックの立役者の一人であり、開会式で巨大な会場にたったひとりの子供を走らせるという「暴挙」



■16 NJP 《Zen for TV》1963/1976 Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

に及んだ立案者でもあった。どうしてそんな無謀な演出をするのかと問われて、李は「多は一と同じ、両者は等価、これは記号学的な真理である」と応答した由である。繰り返すまでもあるまい。「一即多、多即一」とは、かの華嚴の教理に他ならない。パイクはこの李御寧とソウル・オリンピックを機会に交流をもった。思うに「多々益善」のパイクこそは、この華嚴の教理を融通無碍に実現した偉大なる道化ではなかったか。



■17 NJP 《On Candle》1989 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

「テクノロジー派のいやっらしい芸術家とは正反対に、[パイクは]そこに新しい人間の表現の可能性があるなどとはみじんも思っていない節がある。テレビ管理体制やそれにコントロールされた視聴者という王たちに、このテレビ道化はビデオ・カメラで、もみ手しながら近づいて、新しい楽しみを与えてはくれるが、終わって気がついてみると王たちの硬直した、空っぽの顔付きが浮かび上がるばかりで、道化師の方は、引き起こされた空虚な笑いの中に、姿を消してしまう」。東野芳明が1980年代に残したパイク評である*25。

千手観音のように世界の隅々にまで電気映像の手を伸ばしたパイクのモニターは、故障すれば、ただ一本の無意味な操作線だけを映し出す■16。究極のミニマル・アートとは、電子的記憶の糸であり、それは過去から未来へと光速で移動してゆく「時」を、現在という刹那に投影している。工藤哲巳の「遺伝子の綾取り」の電子版だが、それらは大袈裟に言えば、「東洋発の世界的理論」の描く双頭の軌跡である。仏陀が見つめる空っぽのモニターに灯る焰が消えた時、ニルヴァーナ、涅槃が成就する。TVモニターの空箱はこのとき、文字通り非物質的な仏舎利を抱いた空虚なる「聖遺物」と化す。この「無」の「残骸」は、いまや芸術的崇拝のための礼拝的価値を担う■17。

《On Candle》(1989)は、このお灯明としての光の藝術にほかなるまい。電磁波に仮託された藝術は、人類滅亡後の地球の周囲を、光の記憶として駆け巡る。その彼岸への岸辺で、人はナム・ジュン・パイクの哄笑を耳にする。

いまや「空虚な笑い」となって霊界へと存在を遷したこの道化。その生涯を辿り直した李御寧は、こう述懐する。「天真爛漫な笑いで愉快的冗談を言いながら、彼が今でもどこからか歩いてくるようであった」と。2020年、はたして「笑っているのは誰」なのだろうか？ 2016.12. 04-06

【註】

- *1 本稿は、筆者が東京・渋谷のワタリウム美術館で、2016年10月7日「没後10年 ナムジュン・バイク展」の一環として行った講演に基づく。なおこれを機に編集される図録は参照できていない。
- *2 朴紀昶「韓国でのナムジュン・バイク展と美術館に関する報告」、『映像学』79巻、2007年、47-48頁。
- *3 李容旭「電子メディア時代の映像表現と創造性」『東京工芸大学芸術学部紀要』13号、2007年、14-15頁。「技術的な欠陥を積極的に再導入した」とのCalvin Tomkins, “Nam June Paik, Profiles, Video Visionary,” *The New Yorker*, May, 5, 1975, p.44は東野芳明が「Nam June Paik:ロビンソン…そして、だれも見なくなつた」『美術手帖』1983年5月号、153頁で紹介している。
- *4 *The Third Mind, American Artists contemplates Asia, 1860-1989*, S.R. Guggenheim Museum, 2009.
- *5 Ming Tiampo, *Shiraga Kazuo* Reiko Tomii, Kazuo Shiraga, Mnuchin Gallery; 1st Edition, 2015.
- *6 久保田成子・南嶺鎬(著), 高成達 訳『私の愛、ナムジュン・バイク』平凡社、2013年、153-155頁。
- *7 榎本香織「ナムジュン・バイクにおけるウィーナーとマクルーハン」、『境界を越えて：比較文学の現在』立教大学比較文学教室、第8巻、2008年、77-79, 87頁。
- *8 「結局のところ月こそ最初のテレビである」。デヴィッド・A・ロス「ナムジュン・バイクのビデオスコープ」, 岩佐鉄男訳『ユリイカ』1985年3月号、72頁。
- *9 ナムジュン・バイク(著)・伊藤順二(構成)『あさってライト』PARCO出版、1988年。
- *10 ナムジュン・バイク(著), 和多利志津子(発行), 福住治夫(編集)『タイム・コラージュ』ISSHI PRESS, 1984年、28頁。
- *11 田辺元の西田幾多郎との相克をヘーゲル、カントールさらにはラカンに対比させる, 中沢新一『フィロソフィア・ヤポニカ』(2001)講談社学術文庫版(2011), 第8章の鮮明な記述を参照。布施英明は「ナムジュン・バイクのビデオ・アート」, 『世界』1994年12月号, 323頁で、バイクのビデオ・モニターそれぞれを眼と捉え、だが「その背後にある目が感じられる」と記す。これがいまや電腦に篡奪されつつある「大文字の他者」Aの不可視の影であることは、明白だろう。
- *12 工藤哲巳については、稲賀『接触造形論』名古屋大学出版会、2016年、第Ⅱ部第4章。
- *13 ナムジュン・バイク『バイバイ・キプリング』監修：和多利志津子, リクルート, 1986年、85-85頁。バイクのインタビュー記事は数々の新鮮な発想に溢れているが、本書収録の諸篇はとりわけ秀逸。
- *14 榎本香織前掲論文、79-80頁。
- *15 前掲『バイバイ・キプリング』100-101頁。
- *16 バイク「ランダム・アクセス・インフォーメーション」前掲書、82-90頁(高島平吾訳)。1980年3月25日、ニューヨーク近代美術館での講演に基づき, *Art Forum*, Sep. 1980に掲載。
- *17 粉川哲夫+ナムジュン・バイク対談, 『BT』45巻, 680号, 1993年12月号, 104-125頁, とりわけ116-118頁。この対談は1980年代後半からの海賊放送局の跳梁跋扈が政治的に果たした役割とその技術的背景に関して貴重な歴史的証言ともなっている。皮肉にもバイクが1974年になした提唱は, internetの世界的普及とともに, その役割の大半を終える結果となった。また電子通信網は会話という目的のためでなく, 金融の手段へと篡奪されたが, ハンガリー出身のソロスら, 初期のヘッジ・ファンドもこの会話には登場し, バイクの事情通ぶりを証言している。
- *18 ナム=ジュン・バイク「ビデオ・ワールドII」[インタビュー：川仁宏], 『美術手帖』1980年11月号, 191-197頁。
- *19 デヴィッド・ロス前掲論文, 61-63頁。
- *20 ナム=ジュン・バイク「ビデオ・ワールドI」[インタビュー：川仁宏]『美術手帖』1980年10月号, 147-149頁。
- *21 松岡正剛「ナムジュン・バイク『バイバイ・キプリング』」『千夜千冊』1103夜, 2006年02月3日。
<http://1000ya.isis.ne.jp/1103.html>
- *22 榎本香織「ナム・ジュン・バイクと韓国巫俗儀礼-亡きボイスに捧げた作品から」『國文学』「特集：本当は知らない韓国」第54巻, 2009年2月号, 26-33頁。
- *23 ワタリウム美術館展覧会場にも, この文句が掲げられていた。
- *24 李御寧「推薦文」。前掲の久保田成子ほか『私の愛、ナムジュン・バイク』。
- *25 東野芳明, 前掲『美術手帖』1983年5月号, 156頁。