

【展評】**「Nam June Paik」****テート・モダン、2019 年 10 月 17 日～2020 年 2 月 9 日**イ ミンギョン
李 珉 旻**展示背景と構成**

ナムジュン・パイクという名前を聞いた瞬間に思い浮かぶ作品は《グッド・モーニング・ミスター・オーウェル (Good Morning Mr. Orwell)》(1984) や《エレクトロニック・スーパーハイウェイ (Electronic Superhighway)》(1993) のように、重たい受像器と目を刺激する派手な映像で構成されたビデオと関連する作品であろう。しかしながら、今回テート・モダンにて開かれたナムジュン・パイクの回顧展は、ビデオ・アートの父やメディア・アートの先駆者といったような表現を一切使わずに彼の多様な面貌を網羅的に示している。

事実、テートはすでに 2010 年テート・リヴァプールでパイクの個展を開き、技術的な観点から約 90 点の作品を通して彼をメディア・アートの創始者として位置付けている。その 10 年後、「トランスナショナル」というテート・モダンのリサーチ・センターの課題に合わせ、最初の研究対象としてパイクが選ばれたのが、本展示の背景だ。

トランスナショナルとは、国民国家やグローバルという価値基準や特定の国家や国境を——地理的な意味でも、文化的な意味でも——越え、今日の芸術家を地球の一市民としてみなし、彼らの間に生成される普遍性に注目する概念である。そして、この概念の基底には、一つを中心軸を基準に世界を考えるのではなく、世界の構成要素を水平的な存在として認める考え方が存在している。

ナムジュン・パイクは、植民地時代の韓国で生まれ、東京大学を卒業し、戦後に分断されていたドイツで芸術家としてデビューした後、アメリカに移住したゆえに、多様な文化を直接的に経験しながら多国籍の人々と常に交流

していた。こうした背景を持つアーティストが制作した作品は、一つの価値基準で定められない特徴を持つと言えるだろう。従って、本展示は従来ビデオ・アーティストとしてメディアを中心に語られてきたパイクを、超国家的な特徴と多様性から語り直すことを試みたのである。

本展示は彼がコラボレーションした、または影響を受けた周辺人物との関係に重点をおくことで、20世紀アートとの接点を浮き彫りにし、パイクを理解する文脈を拡張して提供する。例えば、パイクと深い関係を持っていた4人の人物——作曲家ジョン・ケージ、舞踊家マース・カニンガム、チェリストのシャーロット・モーマン、そして芸術家ヨーゼフ・ボイス——を取り上げ、コラボレーション作品を中心にパフォーマンスの記録や写真、オブジェ、インスタレーション作品を展示し、彼らが共有していた美学や相互関係から生まれたアイデアなどを明らかにした。これによりビデオ・アートやメディア・アートに限らないパイクの姿が浮かび上がる。つまり、本展示は彼の作品が持つ技術的な革新性に限らず、同時代の芸術家たちと共有した普遍的な要素とのあいだに作品が生成されたことに注目を促していると言える。

パイク展の入口の上部壁面では、《グローバル・グルーヴ(Global Groove)》(1973)が映されており、世界の多様なダンスを通してコミュニケーションを図ったパイクの意図と関連させつつ、展示の主題を紹介していた。本作品は、ダンスという世界共通の言語をもとに前衛芸術、大衆芸術、民族芸術の映像をビデオ・シンセサイザーで編集し、それらの相違を見せながらダンスから感じられる遊戯という人間の普遍的な営みを伝えるものだ。パイクが重視した多様性を基盤にした「連結」は、展示の構成にも反映されている。まず、展示は12の部屋に区切られて構成されており【表1】、彼の作品は大きくその12のタイトルに合わせて配置された。時系列に沿って芸術家の経歴を追う一般的な回顧展の構成方法ではなく、主題や作品の特徴を中心として、芸術家の活動について多面的な考察が試みられたのである。

ここで注目に値する点は、担当キュレーターのイ・スクギョンが展示図録で今日パイクの作品が再評価されている理由を、インターネット生活との連結から説明していることである。彼女は「パイクの作品における世界は国境と文化的なヒエラルキーとが関係なく、絡み合っており、それはインターネットによって連結されている我々の現実と共鳴している¹⁾」と語った。つまり、パイクが諸要素を水平的に扱うことで構築したユートピア的な世界観——普遍と相違要素の「連結」、そして結合から生産される新たな要素の可能性、個々のあいだにコミュニケーションを生み出すこと——がインターネットの活用によって現実でも現れていることを指摘しているのである。それでは、

¹ Lee, Sook-Kyung. "Transforming Cultures, Connecting the World," Sook-Kyung Lee and Frieling Rudolf (eds.), *Nam June Paik*, exh. cat. (London: Tate Modern, 2019), p.17.

パイクの作品が持つ脱中心的な要素やコレクティブの特徴が展示にいかに関与しているだろうか。また、展示を通してそれらの特徴が提示する新たなパイク像とは何か。

世界の諸要素を「ランダム・アクセス」するパイクの作品

定まった基準に従わず、主体的に領域を超えて諸要素を連結するパイクの態度は、1980年、アート・フォーラムに寄稿した「ランダム・アクセス・インフォメーション」において明確に読み取れる²。今日、ランダム・アクセスという用語は、コンピューターの記憶装置を構成する基本的な要素であり、整理された情報に順次アクセスする方式ではなく、求めている情報を主体的かつ無作為にアクセスする情報処理方式を意味する。インターネットが生活の一部になった我々は多様な情報が水平的に提供される環境の中で、主体的な選択を行い、それらを連結して新たな意味を生産しているのだ。すなわち、「ランダム・アクセス」は、社会で溢れている様々な要素を自由に組み合わせ、多様な要素間に存在する普遍性と相違性を連結し、意味を創出する方法だと言える。パイクは「ランダム・アクセス」を作品が持つ多様な要素を活用する方法として適用したと考えられる。

展示の3番区域では、1963年にパイクが直接構成した初個展〈音楽の博覧会—エレクトロニック・テレビジョン〉が一部再現され、領域を横断してランダム・アクセスするパイクの作品が提示された。まず、この初個展は、「展示」という美術活動に初めてテレビが導入された点が評価され、パイクをテレビやビデオ・アートの父と呼ぶ一つの要因を提供する位置付けにあった³。一方、テートの展示はパイクが音楽研究から芸術活動を始めた点を強調しつつ、《インテグラル・ピアノ (Integral Piano)》(1963)や《禅・フォー・ウォーキング (Zen for Walking)》(1961)に使われたバイオリンなど、展示会場で設置されていた作品や同時期に彼がパフォーマンスで用いたオブジェに再度光を当てた。これにより、パイクの作品が美術や音楽などの芸術ジャンルおよびメディアを横断、連結する特徴を強調しようとしたのである。

また、パイクにおける「トランス」は、芸術ジャンルやメディアに限られていない。1956年に西ドイツへ留学し、音楽史や作曲などを学んだパイクは、当時の前衛音楽にも興味を見せており、音楽の理論と実践に詳しかった。音楽における研究過程において、パイクは音楽の基本である「順次的な鑑賞」に反する音楽の作曲を構想した。こうした背景から制作されたのが「ランダ

² Paik, Nam June. "Random Access Information," *Artforum*, vol.19, 1980, pp.46-49.

³ Mehring, Christine. "Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969." *October*, vol. 125, MIT Press, 2008, p.29. doi: <https://doi.org/10.1162/octo.2008.125.1.29> (最終アクセス：2021年3月25日)

ム・アクセス」シリーズだ。

まず、《オリジナルスコア「ストリングカルテット」によるオーディオテープのためのランダム・アクセス(Random Access for Audio Tape with Original Score 'String Quartet')》(1957, 1978)と《ランダム・アクセス 6世紀(Random Access. 6th Century A.D.)》(1978)を見ていこう。両作品にはそれぞれ、パイクが直接作曲した楽譜と古典音楽の楽譜の音符部分に当時の録音媒体として使われたマグネット・テープの切れ端が貼られており、鑑賞者は個々の音源へアクセスすることを求められる。ここで観客の自由な参加は、無作為に選ばれたテープの切れ端を繋いで「順序立った鑑賞」から離れた、新たな曲として完成させるための重要な役割として機能する。作品は音楽に用いられた過去のメディアと現在のメディアを利用し、その変遷を見せると同時に「ランダム・アクセス」し、時間概念を変化させて過去と現在の共存という新たな概念を提示しているのである。

特に〈音楽の博覧会〉に設置されていた作品を再現した《ランダム・アクセス(Random Access)》(1963, 2000)は、観客の行為によって様々な規範を超え、新たな要素を生産する代表例だ。本作品はホワイト・キューブの白い壁に黒いテープの切れ端が交差して貼られており、観客は再生ヘッドでテープを擦って作曲・演奏する。特に決められた演奏方法は存在せず、観客の行為によって生み出されるサウンドも変化するがゆえに、彼らが作品を形成していると言える。ここで、「ランダム・アクセス」シリーズは、コンセプチュアル・アートと一脈相通ずる。これは、自己完結的なものではなく、一つのプロセスを提示する、いわゆる「開かれた作品」にも例えられるだろう。

こうした作品の性質は、単純にパイクが多様なジャンルの作品を制作しただけでなく、作品そのものが多様性を内包するものであったことを示す。したがって、「ランダム・アクセス」シリーズは、散在している諸要素の境界を超えて非順次的にアクセスし、新たな意味を創出する可能性を表現したと言える。

次の4番区域に展示された実験的な作品群は、パイクの作品において、主體的な「ランダム・アクセス」が重要な美学であったことを証明している。《コンフューズド・レイン(Confused Rain)》(1967)は1967年にベル研究所でコンピューターを用いて実験を行っていたパイクが、当時のコンピューターの技術力に限界を感じながらも、プログラムを使って無作為に「CONFUSE」のアルファベットを散らしたものを印刷した作品である。ここでパイクは、コンピューターのプログラムがランダム・アクセスを基に作られており、そこに「常識」が存在していないことを強調する一方で、そのランダム性を構築するに緻密な論理構造を必要とする矛盾性から芸術の可能性を見出した⁴。

⁴ Ravaglia, Valentina. "Experiments at Bell Labs," Sook-Kyung Lee and Frieling Rudolf (eds.), *Nam June Paik*, exh. cat. (London: Tate Modern, 2019), p.71.

こうした常識の不在と緻密な論理の衝突は、定められた価値基準が存在しないことを証明し、無限な情報の多様性を認めることで、世界に対して軸のない水平的な捉え方を提示すると言えるだろう。鑑賞者は、散らばっているアルファベットの中から「CONFUSE」以外の単語を組み合わせることで、自由な意味解釈も可能だ。ここでも作品の制作過程と鑑賞過程で「ランダム・アクセス」が反映されていると言える。

1969年から1972年にかけて完成され、その後の映像作品の制作に重要な機械《パイク・アベ・ビデオ・シンセサイザー (Paik-Abe Video Synthesizer)》(1969-1972)もまた、テレビの生放送中に即時的な編集を可能にすることで、一方的に流れる映像を受容するのではなく、画面を歪めたり、過去の映像を挿入したりすることでランダム性を付与する。この機械を利用したパイクの映像作品が7番区域に展示されているが、シンセサイザーを初めて活用して制作した《ビデオ・コミュニン：ビートルズ、始まりから終わり (Video Commune: Beatles Beginning to End)》(1970, 1992)も同じ特徴をみせる。本作品は、即興的に処理されて歪んだ映像モンタージュとビートルズの曲を組み合わせ、4時間かけて生放送された。アメリカの放送局 WGBH での生放送過程で、パイクと他のアーティスト、そして何人かの大衆は、シンセサイザーを直接操作して作品にランダム性と多様性を与えるのであった。

ここで注目したいのは、ランダム性に伴う映像の不連続性である。周知の通り、パイクの映像作品から一貫した物語を読み取ることは難しい。したがって、作品の鑑賞者は一連の物語を提供されるのではなく、断片的な映像からそれらの情報を組み合わせて意味を算出または構築することが求められている。言い換えれば、作品が提供する多様な情報をネットワーク化する役割は鑑賞者によって担われるのである。

こうした鑑賞者の役割は、8番区域に展示されたフルクサスの作品からも確認できる。フルクサスは、多国籍のメンバーで構成されたアーティスト・コレクティブかつ芸術運動であり、「インターメディア」を基盤に、世界各地で特定の形式が定まっていない活動を1960年代前半から行ってきた。彼らの活動は様々なオブジェやインストラクションとして表現されるが、それらが個々の作品の全体像を表すものではない。むしろ、オブジェやインストラクションを通して鑑賞者が具現化する「行為」こそが、各自異なるプロセスを伴うため、作品の核心となる。そのプロセスは、情報処理過程のような一連のシステムに例えられ、常に流動的な性格を持つフルクサスの作品を完成させるには必要だと言える⁵。

また、フルクサスは固定されたグループや定義ではなく、メンバーたちの

⁵ Drucker, Johanna. "Interactive, Algorithmic, Networked: Aesthetics of New Media Art," *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Annmarie Chandler and Norie Neumark (eds.), Cambridge: MIT Press, 2005, pp.47-49.

あいだに生産されるアイデアのネットワークそのものを意味する⁶。そのアイデアの形成背景には自由な解釈を誘導する作品構造と多文化的な要素があるだろう。こうした観点からフルクサスの形成過程に貢献したパイクの様々な活動は、鑑賞者と作品のあいだに生起する新たな可能性を内包しており、作品が含んでいる情報とそれらを連結する実演行為の相互作用がその可能性を実現するのである。

特に、パイクの作品制作過程において、他の芸術家とのコラボレーションは、彼らのあいだで共有されるアイデアの表現でありつつ、新たな可能性を生み出すものであった。9 番区域に展示されたシャーロット・モーマンとパイクのコラボレーションは、異なる背景をもつ芸術家のあいだで生産されたアイデアを具体化する過程を示す。《TV チェロ (TV Cello)》(1971) は、モーマンの演奏によってパイクが制作・調整した映像が即時に歪められるため、彼らのあいだに発生する新たな可能性を可視化したものであろう。二人のコラボレーションはモーマンの死後にも続き、パイクは《シャーロット・モーマンのための部屋 (Room for Charlotte Moorman)》(1993) で彼女がパフォーマンスで着用した服を壁にかけて彼女を追悼する。これらの服は、彼らのこれまでのコラボレーションを想起させ、記憶という蓄積された情報ヘランダム・アクセスすることを誘導している。

以上の考察からパイクの作品は多様性を有しており、彼の作品には諸要素を「ランダム・アクセス」する構成が見出される。これは音楽の「順序性」に対する研究から始まった反面、フルクサスの水平的な活動、他の芸術家とのコラボレーションに繋がり、「ランダム・アクセス」を通してネットワーク化することで異なる要素のあいだに潜む普遍性を可視化すると言えるだろう。

おわりに

最後に展示された《システイーナ・チャペル (Sistine Chapel)》(1993) に注目してみよう。1993 年ヴェネチア・ビエンナーレのドイツ館に展示された本作品は、中央をハンス・ハーケ、左右のウィングをパイクが担当している。本作品は、4 種類のビデオがランダムに交差し、同時に 42 台のプロジェクターによって壁面と高い天井全体に映写されていた。映像はパイクが過去に制作した映像の断片と新しい映像をコラージュしたものであり、彼の芸術活動に携わってきた様々な人物が次々と登場する。

作品のタイトルを踏まえると、パイクは「ランダム・アクセス」の可能性

⁶ Smith, Owen F.. "Fluxus Praxis: An Exploration of Connections, Creativity, and Community," *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, Annmarie Chandler and Norie Neumark (eds.), Cambridge: MIT Press, 2005, p.119.

を古くはルネサンスの建築に見出していると言えるだろう。システィーナ礼拝堂の内装フレスコ画は、ルネサンス時代を代表する芸術家たちが聖書の内容とローマの教皇の肖像画を描き、空間全体を華やかな色合いで構成している。また、キリスト教と聖人に関する物語が視覚的に羅列され、聖堂に訪れる人々は内装からその情報を得る。このように、《システィーナ・チャペル》と名付けられた本作品は、視覚的にシスティーナ礼拝堂と類似している特徴を持つだけではない。水平的に提供された情報である個々の場面を自ら解釈する機会を与える空間構成にも共通性がみられるのだ。さらにはシスティーナ礼拝堂では固定されていた壁画を流れる映像メディアに切り替えて柔軟性を表現しつつ、多様性と水平的な考え方を持つパイクの「トランス」から生み出されるネットワークを示して展示の全体像を表していると言えるだろう。

再び展示の全体的な構成を振り替えてみよう。一見すると互いに無関係に見える 12 の主題で構成された本展示は、作品の数も多く、展示順路の案内、章立てなど作品に関するパネルも最小化している。この演出は、一つのパイク像を定めるのではなく、提示された主題の意味を鑑賞者が自由に連結し、彼の活動を貫く物語を組み立てる「ランダム・アクセス」を誘導しているのだ。

こうした展示の特徴は長所でもあり短所でもある。ヨーロッパやアメリカでこれまでのパイクの作品に触れてきた鑑賞者に対して本展示は、ビデオやテレビ以外のパイクの活動をアーカイヴのように提供したため、メディアと芸術の関係や日本での活動を含めて同時代の芸術との関係性を自由に解釈し、考察する機会になりうる。一方、若者がテート・モダンの主要客層であることを踏まえるとパイクと同時代を過ごしながらか彼の作品に接した人々は少ないため、彼らにはパイクの芸術全般を貫く「ランダム・アクセス」という概念とインタラクティブ・アートを実現しようとした彼の試みを読み取ることは難しい。例えば、観客からは、参加型作品やテレビで放送された映像を無批判的に受け入れる傾向もみられ、パイクの作品が持つ遊戯性のみ強調される場合もあった。すなわち、本展示は、パイクの作品が持つ視覚的な効果や表面的なイメージのみ伝達する危険を孕んでおり、ビデオやテレビが持つ問題はそのまま引き継がれているとも言える。

メディア理論家であるレフ・マノヴィッチによれば、ランダム・アクセスはニューメディアの条件であるという⁷。つまり、パイクの作品が持つ「ランダム・アクセス」を活用した展示手法は、本展示においてパイクをメディア・アートの起源として直接的に言及しないものの、彼の作品の基底にあるニューメディアの特徴はパイクが作品の諸要素を連結する重要な方法であった

⁷ Manovich, Lev. *The Language of the New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001, p.51.

ことを浮き彫りにするのである。したがって、テート・モダンにて開かれた2019年のナムジュン・パイク展は、ビデオ・テレビが持つ一方向性や順次性を超える「ランダム・アクセス」を基盤に20世紀芸術とのネットワークを作るパイクの一面を強調し、既存のパイク像を踏まえた総合的なパイク像を提示していると評価できる。また、本展示は、約4年にわたってアムステルダム国立美術館、サンフランシスコ近代美術館、シカゴ現代美術館、ナショナル・ギャラリー・シンガポールを巡回する。このような巡回を経て、本展示は世界の人々とパイクの作品の出会いから様々な領域を超えて新たな可能性を創出することを試みる、有機的な場となりうるだろう。

タイトル	
1	イントロダクション Introduction
2	TV ガーデン TV Garden
3	音楽の博覧会：エレクトロニック・テレビジョン Exposition of Music - Electronic Television
4	実験 Experiments
5	ジョン・ケージとマース・カニンガム John Cage and Merce Cunningham
6	自画像 Self-Reflection
7	転送 Transmission
8	フルクサス Fluxus
9	シャーロット・モーマン Charlotte Moorman
10	ヨーゼフ・ボイス Joseph Beuys
11	キャンドル・プロジェクション One Candle (Candle Projection)
12	システィーナ・チャペル Sistine Chapel

【表 1】ナムジュン・パイク展の構成