

映像における前衛について

豊原正智

はじめに

「前衛」という言葉は、今日実に様々な場面で広範囲に、漠然と用いられているが、この言葉は元々は軍隊用語で、軍隊の最前線の部分をさすフランス語 *avant-garde* (前方の護衛) の訳語として使われている。すなわち英語の *vanguard* である。しかしこの言葉は芸術の分野では、特に今世紀以降すなわちイタリアの未来派以来、従来の芸術様式に対する何らかの変革を求める革新的運動をさすようになり、一般化するといつてよい。そのような革新的先駆的運動はキュビズム、ダダイズムその後続くシュルレアリスム、さらには革命後のロシアなどでアヴァンギャルド・アートの運動として展開される。そのような革新的先駆的前衛芸術の動きは、映像の分野、特に誕生から四半世紀たった映画において、先の美術の動きと連動して起こる。フランスやドイツでのこの時期の前衛映画はその映画のメディアとしての特性、特に映画の時間空間あるいはその機械性に注目することもさることながら、多分に美術の「イズム」との密接な関係をもっている。レジェやマン・レイ、リヒター、ブニュエル等はキュビズム、ダダイズム、シュルレアリスムの主義主張から出発している。このようなアヴァンギャルド・シネマは、戦後アメリカでの実験映画に受け継がれ 16 ミリシステムの普及とともに極めて個人的なレベルで多様な発展をすることになる。一方、メディアは変わるが、電子テクノロジーの技術革新は新しい記録媒体としてのビデオを誕生させ、ここでもビデオアートという個人的な新

たな表現の領域を生みだした。これらの「実験映画」や「ビデオアート」はいわゆるハリウッド映画やテレビ放送のドラマとはほとんど関係がない。それは「個人的」映画であり、「地下」映画であり、個人の「独断的」極めて「主観的」などデオによる映像表現である。

この小論では、これら三つの映像の展開をめぐりながら、それらはどのような意味で「前衛」たり得るのか、それらの「前衛性」の質的相違は何かを考察し、現代における「前衛」の意味を考えたい。

1. 前衛映画 (avant-garde cinema)

未来派は、運動の個別性、一時性を、それが崇高性、永遠性と対立する政に、イタリアの重苦しい「伝統の破壊」に向けてとりあげることになる。機械のダイナミズム、車のスピードはこの国の「スタティックな古さ」を打ち破るものとして賞賛される。マリネッティの「未来派宣言」には「大きな音をたてる自動車」「ハンドルを握っている人間」「煙を吐く蛇のような列車」といった表現が次々に出てくる。また、ポッチョーニは「バルブの開閉運動が創造するリズムは、動物の目のまばたきと全く同じように美しいが、しかしそれよりもけた外れに新しいのである」とい、「疾走している馬の足は 4 本ではなく 20 本であり、その運動は三角形をしている」という⁽¹⁾。彼らはイタリアへの反動を企てるに、「速度の美」、「機械の美」、「運動のフォルム」をもってした。それらは「サモトラケのニケ」よりも美しいのである。彼らにとって直前に生み出された、機械的手段として運動を本

質とする映画は正に理想的な表現手段であったろう。1916年9月11日に発表された「未来派映画宣言」は次のように述べている。「現存するすべての芸術よりも著しく軽快で、広範な新しい芸術の理想的道具を作り出すために、表現手段としてのシネマトグラフを解放する必要がある。我々はこれによってのみ、あらゆる近代的な芸術の探究が目指す多様表現性を達成することができる」と確信している⁽²⁾。この年、A・G・ブラガリアは前衛映画、『不信の魅惑 (Perfidio incanto, 1916)』を制作している。

H・リヒター、V・エッゲリング、W・ルットマンは20年代のドイツにおける前衛映画―「絶対映画 (Absoluter Film)」―を代表する画家である。彼らの映画は視覚的リズム、非商業的映画の実験であった。リヒターによれば、第一次大戦中に成長した芸術における一般的傾向及び動きは、セザンヌからキュビズムを経て出てくる抽象芸術であり、それが最初の「絶対」映画を導いたのだという⁽³⁾。リヒターは、何が絵画のリズムを形成するのかその原理を模索し、それがネガとポジの関係であることに気づき絵画で実験していた頃



図1

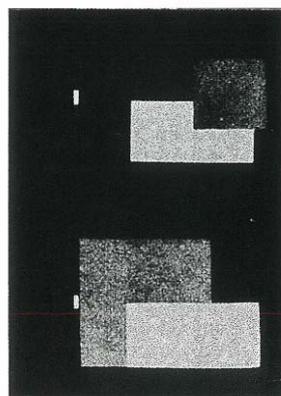


図2

(1916-18)、T・ツァラにエッゲリングを紹介されるが、彼もまた同じような問題を抱えていた。彼らは共同してスクロール絵画による連続性の明確な形式を確立しようとしていた。その連続性の確立は運動の発見となり、それが『水平-垂直のマス (Horizontal-Vertical Mass, 1919)』(エッゲリング)であり、『プレリュード (Prelude, 1919)』(リヒター)である⁽⁴⁾。そのような実験の結果が、彼らの最初の前衛映画である、エッゲリングの『対角線交響曲 (Diagonal Symphony, 1922)』(図1)

であり、リヒターの『リズム 21 (Rhythm 21, 1921)』(図2)となった。表現派の画家ルットマンもまたこの時期に音楽を基盤にした視覚的構成『作品 1 (Opus 1, 1922)』を制作している。彼らのこの時期の一連の幾何学的抽象映画は「絶対映画」と言われるように絵画の絶対形成の映画への展開と言っていいだろう。彼らはその後このような「絶対映画」をさらに発展させるが(『リズム 23』『リズム 25』(リヒター)、『平行線交響曲 (1924)』(エッゲリング)、『作品 2 (1921)』『作品 3 (1922-25)』『作品 4 (1923-27)』(ルットマン))、リヒターはこれらの幾何学的抽象形態によるアニメーションに映画としての限界を感じ、後には現実の具体的な対象にカメラを向けたダダ的な作品を制作している(『午前の幽霊 Vormittagsspuk, 1928)』⁽⁵⁾。

一方フランスでは、この時期には「純粹映画 (cinéma pur)」といわれる一連の前衛映画が制作された。それらは立体派の画家、F・レジェによる『バレエ・メカニック (Ballet Mécanique, 1924)』(図3)であり、ダダ



図3

イスト、F・ピカビアがシナリオを書きR・クレールが監督した『幕間 (Entr'acte, 1924)』(図4)である。レジェは彼の絵画同様「機械的のヴィジョン」あるいは「機械美」への関心から、「絶対映画」とは異なり、様々な映像の断片(瓶、歯車、ピストン、女性の顔、回転木馬、ガラス玉、洗濯女等々)から「機械的なリズム」、「機械のバレエ」を演出したのである。『幕間』は正にダダの世界である。ピカビアとサティは大砲を引っ張り出し、

マン・レイとデュシャンはチェスをさす。バレリーナの真下からのショットは、それが上の方にカメラが向けられると髭をはやした男であった。ミニチュアのエッフェル塔のまわりをまわるらくだに引かれた葬儀の列はいつのまにか追っかけっこと化す。スローモーション、二重焼き付けや画面の分割、トリック撮影、そこではありとあらゆる映画の技術がなんの物語的脈絡もなく使われ、モンタージュされている。そこは、ダダイスト達によつて喜々として作られた、映画についての既成の概念や方法あるいは映し出されているものの意味連関が否定されるダダの世界である。

ダダイスムの方法にとって映画は新しい格好の手段であったろう。それはシュルレアリストにとってもまた同じであった。

G・デュラックはA・アルトーのシナリオによって『貝殻と僧侶 (La coquille et clergyman, 1927)』を制作し、L・ブニュエルはS・ダリとの共同脚本により『アンダルシアの犬 (Un Chien Andalou, 1928)』(図5)を発表する。ブニュエル自身が演じる男が、細長い雲で月が分割される映像

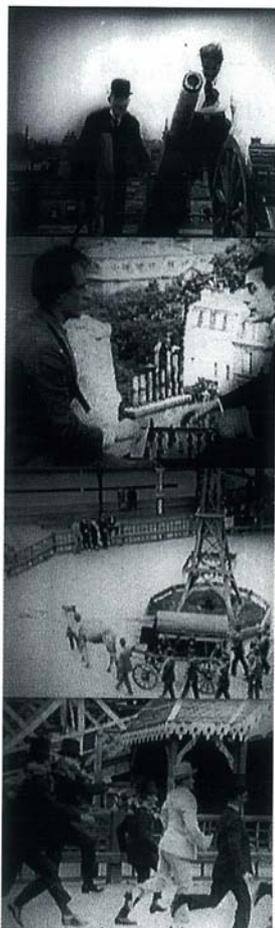


図4

の後に女の眼球を剃刀で切り裂くショッキングな映像で始まるこの映画は、フロイト的精神分析によって解釈することができようし、また「解剖台の上のミシンとコウモリ傘の出会い」(ロートレアモン)の場でもあろう。いきなり転倒する自転車に乗った神学校の生徒、切断された手首、女を襲う男のドアに挟まれた手の上の蟻の群れ、腐乱したロバの死体が載ったグランドピアノ、それを引っ張る男のロープには神学校の生徒がぐくり付けられている。サドゥールは、そのような寓意的、象徴的な意味

よりはむしろ「エイゼンシュテインにおけるアトラクションのモンタージュに近い」といい、また、「絶えずシュルレアリスムのあるいは古典的隠喩」に訴えているともいうが⁶⁾、しかし、それは宗教的偏見やブルジョワ的教育、フロイト的リビドーの渦巻く、正にダリの絵画の世界からきているものであろう。

2. 実験映画 (experimental film)

アメリカでの前衛映画の動きは、様々な呼び方がなされるが (underground film, independent film, etc.)、ここではそれを「実験映画」という言い方で総称することにする。このアメリカの実験映画は、やはりその端緒はヨーロッパでの前衛芸術家たちの影響である。ナチスから逃れたキュビスト、ダダイスト、シュルレアリストたちはその活動の場所をアメリカに求めた。A・カルダー、



図5

M・エルンスト、F・レジエ、マン・レイ、特にリヒターやM・デュシャンの影響は大きかった。40年代の西海岸での極めて心理的、主観的な実験映画が、M・デレン(『午後の網目 (Meshes of the Afternoon, 1943)』(図6))、K・アンガー(『花火 (Fireworks, 1947)』)、S・ピーターソン(『鉛の靴 (The Lead Shoes, 1949)』)等によって作られた。特にデレンの作品は明らかにシュルレアリスティックな傾向を示している。デレン扮するミステリアスな女性の影、落下する鍵、テーブルの上のナイフ、女のうたた寝している部屋に入ってくる男、それ

らの繰り返し、彼女の自殺などの映像は悪夢と現実が錯綜する不思議な映画の時空間感覚をもたらす。彼女はこの映画について次のように述べている。「この映画は個人的なものの内的経験に関係している。それは他の人々によって目撃された出来事の記録ではない。むしろそれは、個人的なものの下意識が、明らかに単純で日常的な出来事を批判的な情緒的経験へと発展させ、解釈し、仕上げるその方法を再生するのである」⁽⁷⁾。

一方、リヒター、エッグリング、ルットマンの影響を受けた O・フィッシング一等の作品を出発点として抽象映画の新しい形式を探究する作家たちも登場する。すなわちジョンとジェームスのホイットニー兄弟(『ヴァリエーション (Variation, 1942-43)』)、H・スミス(一連の『ナンバー』シリーズ (1939-54))、J・ベルソン(『変化(1947)』)等である。このようなダダイズムあるいはシュルレアリスム、また抽象主義といったヨーロッパの前衛映画に影響を受けて出発するその後のアメリカ実験映画は、その個人主義的傾向、従ってまた、制作における自由さ故に様々な表現形式が多くの作家たちによって展開された。

50年代から60年代にかけて、若い作家たちによって、そのヨーロッパの前衛から脱却した独自の表現のスタイルを開いていく。すなわち R・ブリア、J・メカス、S・ブラッケージ、S・ヴァンダービーク、K・ジェイコブス、J・スミス等である。彼らの作品は実に多彩で个性的であり、それらをカテゴライズすることは極めて困難であるが、その傾向をいくつか取り上げることが可能で



図6

あろう。既成の映画の方法そのものを解体しようとする試み(ブリア『イメージ・バイ・イメージ (1954)』(文字通り一コマ毎異なる240コマからなる10秒のエンドレス映写)、ヴァンダービーク『科学の衝突 (1958)』(雑誌の写真のめまぐるしいコラージュ、政治的風刺)や、極めて個人的な世界、視線をベースにしたもの(ブラッケージ『窓・水・赤ん坊・動き (1959)』、『犬・星・人 (1959-64)』(図7))、あるいは反社会的インモラルな倒錯したイメージ(スミス『燃え上がる生き物 (1963)』(その過激さ故にニューヨークで上映禁止)等々である。

この新しい独自の実験映画の展開についてS・レナンはそれを「アメリカ全土を騒がせた異議申し立て」としてとらえる。すなわちこの傾向は、「ビート族のもつ消極的ないし非積極的な非画一性、「ノーマルな」生活方法に対する異議申し立て」あるいはまた、「西欧文明の観点とは異なる観点を発展させようという試み」であった⁽⁸⁾。マリファナやLSD等の幻覚剤の導入や性の解放の推進などもその一環であり、このよう

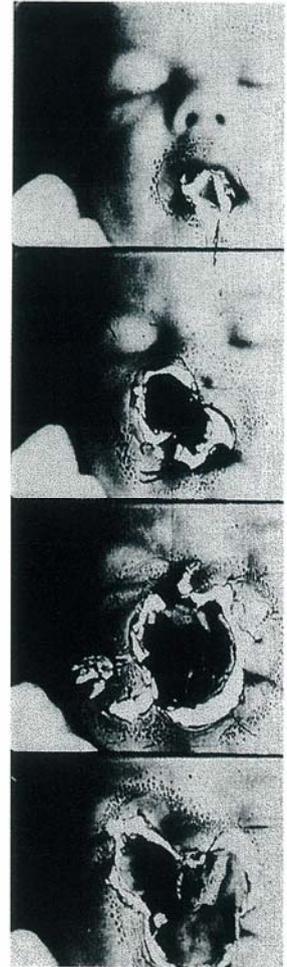


図7

な映画もその一翼を担ったのである。それはまた、個人が扱える安価で手軽な16ミリ映画システムという技術革新の恩恵を受け、実験映画が、ハリウッド映画に代表される組織あるいは企業の映画に対して極めて個人的な表現手段としてラディカルになっていき、ヨーロッパ的アヴァンギャルディスムから脱却し、アメリカ的「前衛」を示した動きでもあったともいえよう。同時に、ヴェトナム戦争を契機に60年代後半における若者や学生たち、知識人たちの反政治的、反体制的態度が実験映画におい

でも制度的批判や非商業主義を鮮明にしていった。

P・A・シトニーは、「構造映画 (structural film)」と命名することによって 60 年代後半の特徴的な作家と作品について述べている。すなわち、先に 50 年代から 60 年代の前半にかけての「より凝縮されたより複雑な形式」を追求する先行の作家たち (G・マーコポロス、S・ピーターソン、K・アンガー、S・ブラッケージ、P・クーベルカ) とその感性においては弁証法的なつながりをもちながら、アプローチは全く異なる作家たち、T・コンラッド、G・ランドウ、M・スノウ、P・シャリッツ

等である。彼によればそれは、「映画全体の形態が予め決定され、かつ単純化されており、映画の第一の印象がその形態であるような」映画であり、「その形態を強く主張し、内容は最小限にされ、その外観は副次的な」映画である。彼はその特質を 4 つあげる。固定されたカメラ、フリッカー効果、ループ状プリントスクリーンの再撮影である⁹⁾。コンラッドの極端な像のないフリッカー映画『フリッカー (The Flicker, 1966)』、ゴミがく

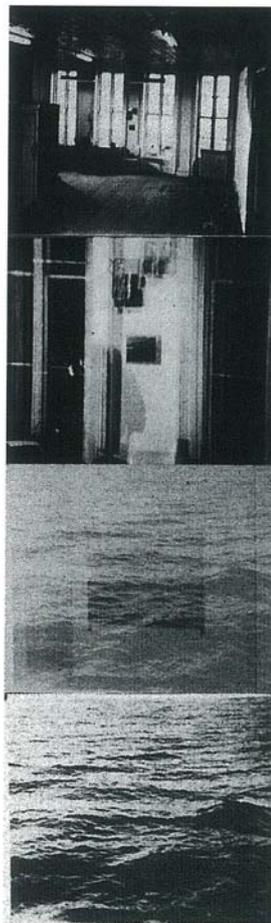


図 8

つつき、フィルムのパフォーマンスや文字が映ったランドウの『スプロケットホール、エッジ文字、ゴミ、等が見える映画 (Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dart Particles, Etc., 1966)』、スノウの固定カメラによる 45 分間のズームアップのみの映画『波長 (Wavelength, 1967)』(図 8)、単純な写真映像の繰り返しによるシャリッツのフリッカー『T.O.U.C. H.I.N.G. (1968)』(図 9) 等がその代表的な作品である。

これらの実験映画では、シャリッツが言うように、映

画が映画以外の象徴的意味的内容に向かうのではなく、映像の記録するプロセスそのものが対象となるのであり、そのことによって映画以外のものから映画が解放されることになる¹⁰⁾。同様にP・ジダルもまたニュアンスは異なるが、それは「イリュージョンでないことを目指す」映画であり、そのためにイリュージョンに向かうものの解体の努力が必要なのであると⁹⁾。それはまた映画というメディアそれ自体あるいはその方法の問直しを目指すものであり、既成の映

画的観念とは対極に位置し、それを否定するものであるといえよう。そこには一定の構造を有する映像が生有形で、言い換えれば原初的な形態で我々の前にさらけ出されているのである。S・マクドナルドは、このようなある意味では、リュミエールのワンショットを再評価し、実験映画作家達はその方法を改めて使うことの目的について、「大衆娯楽映画が無視し、周縁に追いやったテーマに注意を向けさせることであり、そうすることによって我々のまわりの視覚的世界に敬意を再び延らせること、またその世界を十分に体験する忍耐を展開させること」であるという¹²⁾。

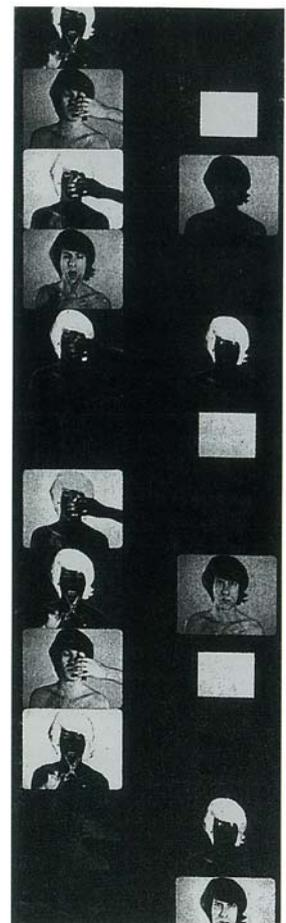


図 9

3. ビデオアート

いうまでもなくテレビの技術は放送として広く同時に映像を搬送するテクノロジーであり、極めてパブリックな性格を有するものである。すなわち組織としての国家や企業がその映像を管理することになる。この技術は当

初映像を記録保存する手段をもたなかった。すべてが瞬間に消え行く生の映像であった。それは、日本のように縦長ではない、ニューヨーク - サンフランシスコ間 3 時間の時差があるアメリカでは、放送という点で極めて不都合である。そのような不都合は 1956 年のアンペックス社によるビデオ技術の開発によって解消されることになる。そのビデオがどのようにして芸術的な表現手段になるのだろうか。

映画やテレビは、絵画や彫刻や写真のように個人の芸術的表現手段とするにはあまりにも費用と人手がかかりすぎる。すなわち個人の自由な創作の手段にはなりにくかった。しかし、既に述べたように映画における 16 ミリシステムの登場が、その安価で手軽さのために個人の映像表現の自由な手段となり、実験映画の発展に密接に関わったように、ビデオの技術開発は小型でポータブルなシステムを生み、それが個人の芸術的表現手段に結びつき、ビデオアートの背景となったということがある。1965 年にソニーがポータブル・ビデオカメラと VTR すなわち「ポータパック」を開発して以来、芸術家が個人的表現手段としてそれを用いるようになる。この年 N・J・パイクはこの「ポータパック」を使って、ニューヨークの第 3 回アヴァンギャルド・フェスティバルでチェロ奏者 Ch・ムアマンとのパフォーマンス『大人のためのチェロソナタ No. 1 (Cello Sonata No. 1 for Adults Only)』を発表する。また同年、ボニノ画廊 (ニューヨーク) でビデオの実験的作品の個展『エレクトロニック・アート』を開く。このパイクによる一連のビデオシステムを使った個人的な実験が最初のビデオアートの動きだと考えられる。しかし彼はそれ以前ドイツでテレビ画像を強力な磁石で走査線を歪曲する実験を既に始めていた。それは後にニューヨークで『マグネット TV (1965)』となるが、それはいわば「テレビアート」とでも言うべき実験であった。

ビデオの技術革新はその後小型化、カセット化によってより一層個人の表現手段としてビデオアートの展開に拍車をかけることになる。それに伴ってその芸術に対する社会的対応も生まれてきた。1968 年ニューヨーク近代美術館での『機械時代の終わりからみた機械』展にはパ

イクのビデオ作品が出品され、1970 年にはニューヨーク州の芸術協議会がビデオアートのための基金を開設する。またこの頃国や州が資金を提供し、メディアセンターや (美術館や既存のギャラリーに対する) 「もう一つの空間 (alternative space)」が作られ、個人の作家がビデオ機器を使って制作発表する場ができていった。このようにして 70 年代の初めにはアメリカでは芸術としてのビデオアートの認知がなされたといえよう。このような状況の中から若いビデオアーティストが登場してくる。すなわち、B・ビオラ、T・アウスラー、G・ヒル、S&W・ヴァスルカといった作家達である。ここでは対照的な二人の作家について考えてみることにしたい。ビオラと W・ヴァスルカである。先の実験映画の場合と同様、ビデオアートにおいてもその傾向は実に多彩であり、何か一つあるいは幾らかの基準からそれを整理することは非常に困難である。先の二人の作家を通してここでの前衛の問題を考える手がかりにしようと思う。

ビオラの作品は、パイクのような電子的イメージの強い映像とは違って、実にストレートなカメラ映像をベースにしている。『リフレクティング・プール (The Reflecting Pool, 1977-79)』(図 10) 『ムーンブラッド (Moonblood, 1977-79)』(図 11) 等は巧みな電子的合成技術を使って統一的な自然な映像の秩序を見せながら、異なる時間空間の合成が微妙に行われている。森の中にあるプールに男がジャンプして飛び込む。空中で男はスティル画面となってその時間は停止したままである。画面の下半分はプールサイドを歩くその

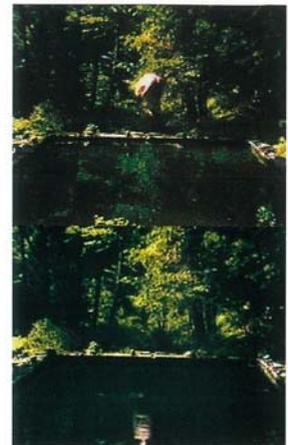


図10

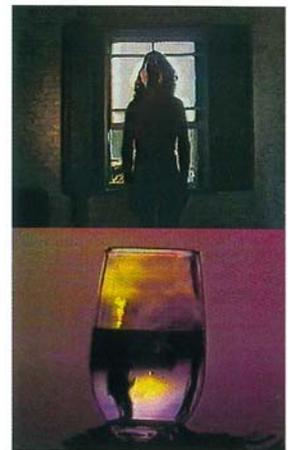


図11

男の水面への反映のみが動いては消え、水面は微妙な光の反射を変え、そこだけが不連続に時間が流れていることがわかる（『リフレクティング・プール』）。『ムーンブラッド』の冒頭では、窓の外の光景がこれも合成によって微妙に様子を変え時間の不連続な経過が示される。その前に立つ女性の身体は、その姿を合成によってかすかにずらされ光と影が女性の服を脱がせていく。それは映画的合成とは全くニュアンスを異にする。途切れなく流

れる映像の中に密かに別の時空間が重層的に入り込み、それが統一性を装っている故にその重層性に我々は戸惑うのである。

『チャトル・ジェリッド（光と熱の肖像）（Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat), 1979)』（図12）のタイトル、「チャトル・

ジェリッド」はチュニジアのサハラ砂漠の中の巨大な干上がった塩水湖である。彼はここで1200ミリの長い望遠レンズをつけて40度を越す強烈な光と熱の中で歪められ宙に浮いた木々や砂丘、建物を撮っている。余りにも圧縮された空間の中ですべてが存在感の重みをなくし、幻想的な光と空気

と色彩の漂う光景が浮かび上がってくる。ピオラはこの作品について述べる、「つまりはこれは、蜃気楼についてというよりはイメージの限界についての作品である。すなわち、通常の状態が崩壊することあるいは十分な視覚情報が得られなくなることが、我々の現実についての知覚を再検討させ、また通常ではない何かを我々は見ているということを理解させる—物理的なものから心理的なものへの変容がおこる—のは、どれほど離れた地点においてであるか、ということである」⁽¹³⁾。ピオラは1980

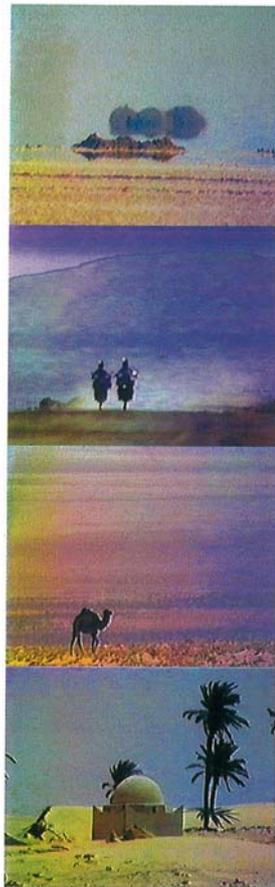


図12

年から1年半ほど、彼の制作助手で、写真家のK・ペロブとともに日本に滞在し、その時『初夢 (Hatsu Yume (First Dream), 1981)』を制作しているが、それに関連してB・ロンドン、ニューヨーク近代美術館での彼の個展のカタログで次のように言っている、「ピオラは、自分の作品を議論する際しばしば、注意の軸としてのZ軸について語る。すなわち、我々は自然によってある種の知覚の窓あるいは思考の度合いに結び付けられている。その外に連れて行かれると、普通の度合いだと全く気付かなかったような事物を我々は見始める。スローモーションは力づくで観者の注意を引きとどめておくことの手段である」⁽¹⁴⁾。また彼女は、ピオラの昔からのテーマを、「人間の意識の層の暴露」とし、「彼の制作は再現を越えて観者の予め条件づけられた期待や見るパターンに挑むところまで行っている」という⁽¹⁵⁾。

もう一人の作家ヴァスルカはピオラとは対照的に自然なカメラ映像はほとんど使わない。彼の映像は電子テクノロジーによって初めて露わにされるようなイメージによって構成される。

彼は、ちょうどパイクが阿部修也と協力して独自の電子映像技術（パイク／アベ・ビデオシンセサイザー）を開発し、制作したように、エンジニアと共同で多くの電子的映像処理装置を製作し、それによって既成の装置による映像とは異なる彼ら独特の映像の質を実現している。

1974年、ヴァスルカはスキャンプロセッサを主な映像処理装置として用いた一連の実験的作品（『ザ・マター (The Matter)』『C-トレンド (C-Trend)』『エクスプ

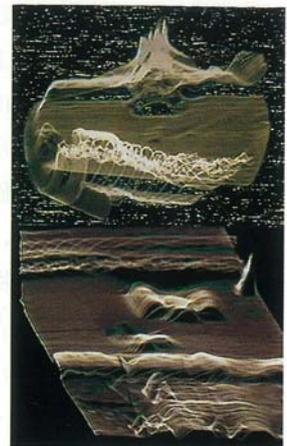


図13

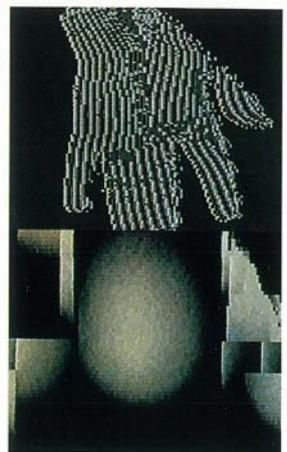


図14

ラネーション (Explanation)』を制作している。これらの作品は電子的画像処理の基本的な要素を脱構築し、さらにそれらの要素から一つのシンタクスを構成する方法論的、教授的な作品である⁽¹⁶⁾。特に『C-トレンド』(図13)は全くの電子的イメージから構成されているが、その素材は窓から見える車の流れであり、その具象的なイメージはほとんど痕跡を残さないほどスキャンプロセッサによって変形埋没させられている。しかし、現実音とかすかに残る車の輪郭の凹凸が我々の想像力を借りて見えかくれするために、抽象的無機質なイメージから現実的イメージへの意識の移動が残されている。しかし、このスキャンプロセッサによる操作の変形の様態はほとんど電子の偶然性に基づいており、そこに変化の一定のパターンを見出すことはできない。従って我々の知覚はその装置が繰り出す予測できない歪曲像の中に引き込まれたままになる。

1980年、彼は新たな電子的映像処理装置(イメージアーティキュレータ)を得て『アーティファクツ(Artifacts)』(図14)を制作す

る。ヴァスルカは自らの手をアイロニックに使い、全くのホワイトノイズの微妙に変動する白黒のパターンの中に具体性をあたえるが、他の大部分は抽象的パターンのここでも予測できない電子的イメージによって構成される。先の作品においてもここでも、イメージ生成の細部ではほとんど作家の意識的なコントロールを越えているように思える。そこには我々の趣向的関与を排除する電子装置の論理が半ば自動的に映像を生成するのである。この作品について彼は言う、「私は創造的なプロセスを



図15

機械と分かち合わなければならないと示したかった。それはこの作品の中に余りにも多くの要素があるからである」⁽¹⁷⁾。

ヴァスルカは、これまでの先に述べた作品に代表されるような、実に様々な電子装置による映像の実験の集大成として1987年、『アートオブ・メモリー(Art of Memory)』(図15)を発表する。それは絶えず様々な電子処理装置によって変形されるイメージの中で、「スペイン内乱やロシア革命、第二次世界大戦、核爆弾の登場など、映画の映像にみられる暴力的な出来事に、20世紀の歴史のトラウマの所在を突き止めるもの」であり、彼は、「戦争や歴史、メディアの装置の息をのむような結合によって、感動的なそして悲劇的な記憶の劇場を完成させた」⁽¹⁸⁾のである。

4. 「前衛」の意味と現代

冒頭にも述べたように、「前衛」、「アヴァンギャルド」とは元々フランス語を起源としてもつ軍隊用語である。すなわち「一つの軍隊の最前部(The foremost part of an army; the vanguard or van.)」(O.E.D.)ということになる。従ってそれは戦場での最前線へ進み、敵の状況をつかみ後続の主力部隊のために進路を切り開く役目をもつ。そのことは我々がこれから考えようとする芸術における「前衛」に対しても象徴的意味をもつ。それが19世紀の後半には政治的急進主義の意味をもつようになり、それが文化的芸術的前衛と結びつくようになるが、R・ポッジョーリによればさらに「限定なしに芸術的アヴァンギャルドの同義語となり、一方政治的概念の方はほとんど修辭的な機能しか果たさず、もはや革命的及び破壊的な理想に忠誠的な人々によって独占的に使われることはなくなった」⁽¹⁹⁾といい、彼の「アヴァンギャルドの理論」をロマン主義以降の運動においてとらえようとする。

我々はここで、これまで議論してきた映像においてその「前衛」の意味を次の3つの観点から考察したい。すなわち、(1)新しいこと(2)反社会性、(3)否定性である。しかしこれらは完全に分離された「前衛」の特

徴と言うよりは互いに重複する傾向をもっていると言わなければならないだろう。新しいことの探究は言い換えれば未知なる領域の開拓でもあり、その「新しいもの」の提示は「古いもの」の批判を伴うことは当然有り得る。反社会性はある意味では常に否定の契機をはらんでいるし、否定の結果はしばしば新しい形式や方法、システムを産み出すのである。

(1) 新しいこと

前衛映画は、既に述べたように「イズム」という前衛芸術の運動の枠組みの中でとらえることができるだろう。未来主義では、20世紀の機械文明において新しい美の形式が、新しい機械的手段としての映画によって探究された。ポッチョーニにとっては先ず「けた外れに新しいこと」が重要なのである。それは、方法的には全く異なるが「絶対映画」についても「新しさ」について述べることができよう。リヒターやエッグリングやルットマンが目指したものは幾何学的抽象絵画の造形原理の新しい時空間的展開であり、視覚的リズムの創造である。それは抽象的スクロール絵画からの彼らの発見のプロセスがそのことを示している。また、フィシンガーへのつながりを考えるとき、そのことは劇映画とは違う別な映画の領域、戦後間もなくホイットニーらに受け継がれる抽象的アニメーションという領域を開いたとも言えよう。

作品の内容の新しさ、未知の領域の開拓は別な視点からみれば「実験性」を伴うものである。すなわちこれまで一度もなされなかったことを試みることは「実験」でもある。しかしこの言葉には、実験は実験であって「完成品」ではないというニュアンスを帯びている。実験映画の作家達にはそのような意識は毛頭なく、実験的なものが作品の実質である。既に述べたホイットニーらの試みはさらにコンピュータという手段を得てコンピュータ映画というジャンルを開いた。

構造映画の作家達の試みは映画の方法そのものを問う既成の映画の観念に対立するものであったが、それは同時に新しい手法の創造でもあった。コンラッドやシャリッツのフリッカーはひとコマひとコマのコマの集積という映画の原初的な構造の露呈であり、そのことによる視

覚的效果の新しさであり、我々の知覚の形式への新しい試みでもある。

ビデオアートの場合は、映像という共通性はあるものの、実験映画の場合のように既成の映画という対立項はない。従って、正に戦後の新しいテクノロジーによる新しい表現領域へ先頭を切って走っていったといえよう。そのフロントランナーがパイクである。彼らには伝統はなかった（パイクにはネオ・ダダイズムというラベルが付きまとったが）。ここではテクノロジーが新しさの原因である。シンセサイザー、プロセッサ、アーティキュレータなどの様々な特殊効果装置は、ビデオカメラとは別の、もう一つの映像生成装置であり、それらが産み出す映像はとて我々のこれまでの映像体験の延長上にイメージできるようなものではなく、それをはるかに飛躍する。それが新しい視覚（new vision）の創造であり、そこに不可避的にテクノロジーが関与する。従って、ヴァスルカが言うように「創造的プロセスを機械と分かち合わなければならない」のである。機械は道具と違って「自動性」を本質とする。テクノロジーは、有機的なものにはないある意味では無限の自己増殖性をもち、「創造性」というその限界を限りなく無くそうとするであろう。

ビオラの映像は、ヴァスルカのように、テクノロジーが直接関与するプロセスがそのままイメージとして画面に現れることはないが、背後に潜んだテクノロジーは時間や空間、あるいは対象物を微妙に変形させる。そのことが我々の知覚の再検討を促し、そこにもまた新しい知覚の形式が生まれる。

(2) 反社会性

これは反体制、反倫理性、反商業主義、反組織性を総称する。「前衛」を特徴づける次の要素は「反」ということである。これは既に述べたように、「芸術的前衛」以前に革命的政治的急進主義という背景をもっていたことに関係している。「政治的前衛」においては体制の打倒という否定性はその意味の中核をなすであろうが、ここでは否定性は別な意味で扱い、むしろ「反」という捉え方をしたい。つまりそれは「別の」「もう一つの」—*alternative*—、あるいは「独立した」—*independent*—という

意味にもつながるからである。

ポッジョーニはアヴァンギャルドの精神的傾向を4つに分類し、それを、「行動主義 (activism)」、「敵対主義 (antagonism)」、「虚無主義 (nihilism)」、「闘争主義 (agonism)」としているが⁽²⁰⁾、彼の言う「敵対主義」を反社会性としてとらえることができるだろう。

この反社会性が特徴的に現れるのは実験映画においてである。映画の制作は元々非常な資金と人手を必要とする。従って、産業として商品として経済的なシステムにのらなければならなかった。しかし、安価で簡便な16ミリ映画システムは、ハリウッドに代表される「組織の映画」に対して「個人の映画」の制作の可能性をもたらしたのである。そこでは個人的な世界、個人的な視線、個人的な自由なテーマによる創作のスタイルによって、「もう一つの広い批判勢力 (a broader range of alternatives)」⁽²¹⁾を形成し、それは同時に組織から「独立した映画」(independant film)を生むのである。ブラッケージやメカスの映画はその代表である。そして、60年代のアメ

リカの政治的状況が彼らに様々な「異議申し立て」おこさせた。スミスの『燃え上がる生き物』は先に述べたようにその過激な反社会性、インモラルな倒錯したイメージのためにニューヨークで上映禁止になりベルギーでの国際映画祭でも上映が禁止された。アンガーの作品もまた一つの異議申し立てとして暴力的で幻覚的な状況を描いた作品(『スコピオ・ライジング (Scopio Rising, 1963)』(図16)、『快楽殿の落成式 (Inauguration of Pleasure Dome, 1954, 1966再編集)』を制作している。



図16

この反社会性は、ポッジョーニの言う敵対主義であり、プロテストの精神であり、彼によれば「すべてのアヴァンギャルド芸術に共通する」⁽²²⁾ということになる。

(3) 否定性

これはダダイスムやシュルレアリスムに特徴的な傾向である。P・ビュルガーは彼の「アヴァンギャルドの理論」を、ポッジョーニとは異なり、かなり限定的に展開している。彼はアヴァンギャルドを1910年代から30年代にかけてのヨーロッパでの一連の芸術運動としてとらえ、戦後の50、60年代の前衛的運動(neo-avant-garde)と区別して、「歴史的アヴァンギャルド(historical avant-garde)」と呼ぶ。その運動の特徴として、ダダイスム、シュルレアリスム、ロシア・アヴァンギャルドを手がかりに、次のようにいう、「それは先行する時代の芸術の個々の芸術的技法や手続きを拒否するのではなく、その芸術を全体において拒否し、伝統との徹底した断絶を生じさせる。その最も極端な表明では、その第1の標的は市民社会において形成されたような制度としての芸術である」⁽²³⁾。

ダダイスムやシュルレアリスムの映画は否定の論理によって貫かれている。既に説明した『幕間』や『アンダルシアの犬』は物語性の否定であり、映像の対象の意味関連の破壊である。我々が通常の劇映画から学んだ映画の見方はことごとく裏切られる。デュシャンの『角砂糖』のように、今のいままで角砂糖と信じていた視線は、それを手にもつことによってその大理石の重さに裏切られる。あらゆる現実否定の契機が彼らの造形の根底をなす。

レジェの映画もまた、否定の契機をはらんでいる。彼は1925年1月の「レスプリヌーボー」誌に『バレエ・メカニック』のマニフェストを発表しているが、そこには次のような言葉を見いだす。「フィルムの特異な興味は、我々が「動かない映像」その数学的、自動的、高速度撮影的、コマ落とし撮影的、倍加的、相似的映画に与える重要さにかかっている」。また、「シナリオなどというものはない。リズム付けられた映像の反応あるのみである」。さらに、「我々は、観る人の目および心が「それを受け付けぬ」まで「強制する」。それがどうにも耐え難いという時まで、その視覚的価値を汲み尽くすのである」⁽²⁴⁾。

語の構造はない。それは同時に画面にスムーズに入っていく我々の通常の視覚を拒否し、骨抜きにする。マニフェストはそのように読むことが出来るのではないか。

実験映画における否定の方法は様々である。あえてカメラの連続撮影を拒否し作品のすべてをコマ撮りするブリアやヴァンダービークの方法。「構造映画」における意味への指向性の解体。スノウ（『波長』）やL・ゴットハイム（『霧の線（Fog Line, 1970）』）のワンショットによるモンタージュの否定。

以上のような前衛映画、実験映画における否定性は、映画についての既成概念の破壊が意図されているといえよう。特に「構造映画」における「映画の原型」をさらけ出す方法は単に物語に支えられた映画概念の否定のみならず、その表現方法の否定、それが我々に課すところの見る方法の否定でもある。R・クラヴスは、造形芸術についての議論ではあるが、「アヴァンギャルドのオリジナリティ」を「過去に対する拒絶や精算以上のもの」であり、「文字通りの起源、零地点からの出発、誕生」であると見なす。特に絵画において、その前衛の構造的特性を「グリッド」によって説明しようとするが、彼女によれば「グリッド」は沈黙であり、「語ることの拒絶」であり、「反指向的」であり、「物語に対する敵意」を強調し、「視覚的なものへの言語の投影」を拒否する。そして次のように言う、「この新たに発見された静寂の中で、多くの芸術家が聞き取ることができると考えたものは《芸術（Art）》の端緒であり起源であった」⁽²⁵⁾。ここには「構造映画」の方法にも通底するものがあるといえないだろうか。

先に述べた、ピオラの『リフレクティング・プール』や『ムーンブラッド』における我々のある種の戸惑いは、我々の視覚の基準が画面の中に定められないことからくるものであろう。いわば、線遠近法における絶対的な基

準としての消失点が画面にないのである。そのような重層的な時空間をピオラは仕掛けるのである。彼が「観者の予め条件づけられた期待や見るパターンに挑む」ことは我々の視覚的習慣にたいして変更を加えようとすることでもある。ヴァスルカのような電子的映像処理装置は、先に指摘したように新しい視覚の創造の源泉であるが、それはノーマルに画像が形成されるCRTのシステムを破壊することで成り立っているともいえる。そしてそのようなシステムによって生成される映像に対して我々がその変化のパターンを見いだせないということは、言い換えれば予め決定された必然的な視覚の構造を持つもの、換言すれば「視覚の制度」に対する否定の契機が含まれるということであろう。

我々は映像における前衛を、前衛映画、実験映画、そしてビデオアートにおいてみてきた。それらの作品の形式や内容、制作の方法を分析することで前衛を特徴づける性質を、新しいこと、反社会性、否定性に見い出した。それらの3つの性質をここで改めて現代という視点から見ると、どのような意味を持つのだろうか。

戦前の「イズム」の大きな枠組みの中にあつた前衛映画がそのモダニズムの崩壊と共に過去のものになり、実験映画はその手法が一般化し、新しさをを失い、社会の安定は彼らから反社会的姿勢とイデオロギー的ラディカリズムのエネルギーを奪い取った。手法の一般化とそれによる新しさの喪失は、またそれを否定の対象とすることで前衛を維持することが出来るが、実験映画における個人性及び映画というメディアの技術的限界という枠組みの中では、今日のような電子テクノロジーのあらゆる階層への浸透と拡散の時代において、実験映画が、個人的な映画メディアによって先の状況を否定の対象にすることで前衛に居続けることはもはや不可能であろう。今日ビデオアートはそのメディアの開かれた性格によってコンピュータを中心に他の様々なメディアを取り込み、制作のシステムや作品の形式、新たな視覚の創造において可能性を広げつつあるといえよう。もはやビデオという特定のメディアを越えており、「メディアアート」と言うべき状況が生まれている。そこにはダダ的ニヒリス

ティックな反社会性や否定性はなく、新しさの創造において、あるいは視覚の制度や制作のシステムや方法に対する否定性という点において、そして同時にその元の言葉にあるようにそこから未知なる新たな道を切り開くことにおいて、現代の映像テクノロジーは、前衛という地位を維持する手段となり得るのではないだろうか。「前衛—アヴァンギャルド—」という言葉をもそのように理解することで、それは現代において新たな現実性を持ち得るように思う。

註

- (1) U. ボッチョーニ：未来派彫刻技法宣言（1912）、未来派絵画技法宣言（1910）、「近代イタリア美術の巨匠」展カタログ。
 - (2) G. アリストラルコ：映画理論史、吉村信次郎他訳、みすず書房、1977、p. 80。
 - (3) 同上、p. 93。
 - (4) R. Manvell：Experiment in the Film, Amo Press & New York Times, 1970, pp. 220—221.
 - (5) H. Richter: My experience with movement in painting and in Film, in The nature and art of motion, ed. by G. Kepes, 1965, p. 152.
 - (6) G. サドゥール：世界映画史、丸尾定訳、みすず書房、1964 p. 161。
 - (7) P. A. Sitney：Visionary Film, Oxford University Press, 1979, p. 9.
 - (8) S. レナン：アンダーグラウンド映画、波多野哲朗訳、三一書房、1969、p. 127。
 - (9) P. A. Sitney：op. cit., p. 370.
 - (10) P. Sharits：Words per page, in Film Culture No. 65 - 66, 1978, p. 32.
 - (11) P. Gidal：Theory and definition of structural/materialist film, in Studio International, Vol. 190, No. 978, 1975, p. 189
 - (12) S. MacDonald：Avant-Garde Film, Cambridge University Press, 1993, pp. 11 - 12.
 - (13) L. Zippay, ed.：Artists' video, Cross River Press, 1991, p. 199.
 - (14) B. London：Bill Viola；The poetics of light and time, in Bill Viola, MoMA, 1987, pp. 19 - 20.
 - (15) *ibid.*, p. 9.
 - (16) L. Zippay：op. cit., p. 192.
 - (17) *ibid.*, p. 193.
 - (18) *ibid.*, p. 193.
 - (19) R. Poggioli：The Theory of the Avant-Garde, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, p. 12.
 - (20) *ibid.*, pp. 25—27
 - (21) MacDonald：op. cit., p. 4.
 - (22) R. Poggioli：op. cit., p. 38.
 - (23) P. Burger：Theory of Avant-Garde, University of Minnesota Press, 1984, p. 109.
 - (24) 清水光：映画と文化、教育図書、1941、pp. 117—119.
 - (25) R. E. Krauss：The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths, The MIT Press, 1986, pp. 157—158.
- （本稿は「平成 8～10 年度塚本学院教育研究補助費」（「映像における前衛性の系譜とその意味」）による研究成果の一部である。）