

招聘作家たちはこの本への貢献として、各々の提出するマテリアルが展覧会への出品作品と直に関わるもの、あるいは独立したものの、そのいずれかとなるような状況の創出を求められた。この本はしたがって実質的にはアンソロジーであり、本展の必然的な付属品ということになる。マクルーハンのテーゼに反し、書物は相変わらず主要なコミュニケーション・システムの一つなのだが、「地球村」となったこの世界ではむしろ、書物はますます重要になっているのではないだろうか。なにしろ私たちはどこにいようと、水曜の朝になれば『TIME』誌を読めるのだから。

作家たちが提示したマテリアルは著しく変化に富み、生気に満ちており、あるいは反抗的である——一般社会の、政治の、そして経済の危機、これら全世界にほぼ共通する1970年の現象を考えれば、当然のことと言えるだろう。もしあなたがブラジルの作家なら、拷問を受けている仲間の一人や二人に心当たりがあるはずだし、あなたがアルゼンチンの作家なら、髪が長いとか「身なり」がきちんとしていないという理由で収監された隣人がいるかも知れないし、あなたがアメリカ合衆国に住んでいるのであれば、銃で撃たれる恐怖を大学やベッドの中で、あるいはもっと本格的に、インドシナ半島で味わうことになるだろう。朝起きて、部屋に入り、少量の絵の具を小さなチューブから出して四角いカンヴァスに塗ることなど、ひどく不適當な、もしくは不条理なことのように思えやしないだろうか。若き芸術家の一人として、あなたにできる適切かつ有意義なこととは何なのだろうか。

だからやるべきことの一つは、文化がもたらすストレスや重大な関心事の数々と、とにかく共に動くことなのであり(あなたも選択の自由があるかのようだ)、それは要するに、ライフスタイルにおけるこれらの明白な変化に応じて動くということなのだ。この「来るべき」芸術には偏

屈であることも、自身の歴史の内部にのみ存在することも、単に芸術についての注釈であり続けることも甘受できないのである。ここで選択すべき方法は、芸術のアイデアを拡張し、定義を更新し、伝統的なカテゴリー区分——絵画、彫刻、素描、版画、写真、映画、演劇、音楽、舞踊、詩といった区分を越えて考えることだ。そのような区分立てはいよいよ不鮮明になっているのだから。

この本に登場する非常に知的で真摯な若手作家たちの多くが向き合っているのは、過去数十年のコンテンポラリー・アートに興味を持ってきた観客よりもさらに大規模な観衆と接触するような芸術をいかに生み出すかという問いである。詩的かつ想像的であろうと試みながら、よそよそしく距離を置くことも、優越感の裏返しとしてあえて遜るようなこともない作家たちは、情報が反射する領域へと導かれるのだ。

表面的に見ると、作家たちの何人かがダンディズムやその「身振り」を直接的に扱う一方で、他の何人かはそれらをより繊細で洗練された、より深遠な目的にアプローチするための道具として用いている。作家たちの営みは一般的に期待されているようなスタジオの「産物」ではなく、より広範の、知性に訴えかけるようなコンセプトを考えることなのだ。自分たちの時間に浸透している移動や変化の感覚、作家たちはそれらと共に、「物」をもってアイデアに防腐処理を施すよりもむしろ、速やかにアイデアを交換する手段のほうに関心を寄せているのである。とはいえ、アイデアは紙やフィルムに帰する。大衆は絶えず強烈な視覚像を、新聞や雑誌、テレビや映画によって浴びせられている。芸術家には、月面に降り立った人間とリビング・ルームで張り合うことなどでできやしない。曖昧で皮肉なポジションに置かれてしまった芸術家は、アート・ギャラリーよりもっと多くの人々に届くコンテンポラリー・メディアとどう関わって

いくのかというジレンマに直面したのである。

作家たちが自らの状況を再確認の中で、何人かは周囲の環境へと自分自身を拡張しようと試み、そこで生じる問題や出来事を扱おうとした。また何人かは自分の身体を意識したが、その手法はいわゆるセルフ・ポートレイトのようなアイデアとは無縁であり、感覚についての探究や観察に関わる。別の何人かは自然現象を採り上げたが、その手法はときにロマンティックであり、ときに科学的なものへと接近する。

マルセル・デュシャン、アド・ラインハート、バックミンスター・フラワー、マーシャル・マクルーハン、易経、ピートルズ、クロード・レヴィ=ストロース、ジョン・ケージ、イヴ・クライン、ヘルベルト・マクルーゼ、ルートヴィヒ・ワイトゲンシュタイン、そして情報と自由時間の諸理論などを取り込む思潮が、ただでさえ複雑なこの状況を否応なしに助長する。それは例えばダダの影響によって、そしてより最近の例で言えばパブリックやポップ、「ミニマル」な芸術といったものの影響によってさらに強化されるのである。

現行の芸術作品をもっと容易に理解するアート・ワールド、そして複製技術や、雑誌による情報の広範な伝播など、テレビや映画、人口衛星、また「ジェット機」などによって様変わりしたこれらの要素と共にあることで、芸術家はいま、真に国際的になれる。ピア同士のやり取りも、いまは比較的シンプルになっている。美術史家の、何を誰が初めてやったのかという例の関心事も、日時を一時間毎に書き込まざるをえないところまできている。芸術家は郵便や電報、テレックスなどをいよいよ使いこなし、それらを作品そのもの——写真、フィルム、文書——の伝達手段、あるいは自分たちの活動に関する情報の伝達手段として用いている。これは芸術家にも大衆にも刺激を与える開かれた状況であり、たった5年前と比べてもさほど偏狭ではなくなってきたのだ。もはや芸術家にとって、パ

ニューヨーク近代美術館「情報」展カタログ小論

キナストン・マクシャイン

りやニューヨークにいることは必須条件ではない。かつては承認のために不可欠とされた、大抵は上辺だけの手順^{プロセス}などを踏まえる必要もなく、「芸術の中心地」から遠く離れた者たちの貢献がいまやもっと簡単に行われている。

芸術における不可避的な事態として、フィルムとビデオテープがその重要性を増している。現在それらが主要なマス・メディアであることはもはや明らかである。一般的な観衆はその影響により、絵画を見る上で求められていたような優雅な反応にはもう気乗りしなくなっているのだ。芸術家はそれを自分にとって好都合な条件として認識始めている。作家たちはより高度な美的経験を、多くの大衆に伝えたいと願うのである。

この展覧会に出品され、この本の中で一覧化されるフィルムとビデオテープの数々は、よく「ミニマルに構造化されている」などと説明されるのだが、それは作品の内容が物語風のものではないということであり、そのスタイルがシネマ・ヴェリテの延長線上で本展の他の作品ともよく似ているということであり、端的にそれらは作家が関心を持った視覚情報を配信するメソッドなのである。

この展覧会に参加している作家たちの一般的な態度に、敵意などはまったくない。それは率直で、親しみやすく、冷静に掛かり合いをもち、爽やかな経験を促すものである。ゲームなどでよくあるように、私たちには参加の機会が与えられており、ときにそれはセラピー的であり、私たちは自分自身を問い、経験したことのない刺激について探ることになる。絶え間ない要求こそが、私たちを取り巻く自然や人工的な環境との間にある、自覚的な関係なのだ。コミュニケーションの感覚は常にある。作家たちは私たちの偏見を問い質し、同じ場所に留まり続けることの放棄を求める。また、作家たちが芸術の本質を再確認しているということは、一般に容

認された芸術、文化によって条件を整えられた芸術への美的反応を当然のことと思いついでいる私たちの態度に、見直しが求められているということでもあるのだ。

露骨すぎるほどに明らかな事実として、この確立されたシステムには予測不能の事態が生じている。例えばコレクションという営み、その本質がまるごと陳腐化し始めているかも知れないというのに、従来型のミュージアムは今後どうやってサルガッソ海の底や、カラハリ砂漠、南極大陸、あるいは火山の噴火口の奥に設置されるような作品に対応していくつもりなのだろうか。ミュージアムは新たなテクノロジーの紹介を、いつも通りのキュレーターの仕事としてどうやって引き受けるというのか。

私はこの小論をあえて手短に、あくまで概括的なものとして書いた。情報は作品についてのあらゆる美的、社会的な影響関係について、より入念かつ徹底的な分析を促すだろう。本論の趣旨はまさに、展示会場とこの一冊の書物全体によって表現されている。

(訳:上崎千)

©1970, The Museum of Modern Art. Originally published in Kynaston McShine, *Information*, 1970, The Museum of Modern Art, New York.

訳者解題

防腐処理——「情報」以後のコレクション (陳腐化した懸念を蒸し返す)

上崎千

「情報」という名を冠したその書籍が用意され、同名の展覧会が催された1970年の夏、ニューヨーク近代美術館はミュージアムという場所が新しい芸術(最新の芸術 modern art)を扱う上でのジレンマを白日の下に晒そうとした。この企画は芸術の「物(物体 object)」としての在り方ではなく「情報」としての在り方、その交換可能性を問うものだった。しかし芸術についての「情報」を交換するためのメディアと、「情報」の交換という営みそのものを芸術として扱うためのメディアに違いはなく、そもそもこの区分は初めから曖昧であり、前者の目的も後者の内容も、当然のことながら分化と脱分化を繰り返す。ミュージアムが自らを俎上に載せたこの問い、46年前に用意されたこの問いをいまここで蒸し返すことの意義を確かめるための糸口は、企画者マクシャインが「マテリアル」と呼んだものの、その後の姿に見出されるだろう。「マテリアル」とは、かつて「情報」と「物」の間に横たわり、しかしメディアそのものでもないような、具体的な何かとして信じられていた。かつてのミュージアムの網目、コレクションの網目を通り抜けてしまった芸術、かつての「状況」を構成していた短命な「マテリアル」のうち、消失を免れた何割かは、さしあたりはアーカイブに、いわば非ミュージアム的な堆積として残された。「マテリアル」の残存はいま、分化／脱分化のプロセスを「物」の側で沈静化させ、それゆえに顧みられ、徐々にミュージアムへと移植されつつある。

近代は〈ミュージアム・ピース〉という語の意味合いを一部反転させている。かつては「陳腐化(老朽化・旧式化 obsolescence)」という概念の

外延と、ミュージアム行きの代物（時代遅れの、過去の遺物 museum piece）は未分化だった。しかし「近代美術館」の台頭により、ミュージアムは周知の通り、新しいもののコレクションに手を出したのである。そのようなミュージアム・ピースが本来の字義通り過去の遺物となった時期、つまりポストモダニズム期に、ミュージアム・コレクションは「コンテンポラリー・アート」との間で、終わりの見えない馳ごっこに突入する。

いくつかの通信技術を表現そのものの伝達手段として用いるのか、それとも表現についての「情報」の伝達手段として用いるのか——当初からすでに危かったこの区分に留意するだけで、この時代の芸術に起きていた錯綜がよく分かる（この錯綜は解消されないまま一般化されてしまったが）。郵送可能な表現、電信可能な表現として、郵便物や電報やテレックスをメディアとした芸術が承認されると、そのような新しいパラダイムの中には「文書 (documents)」による芸術が含まれた。表現と、表現についての「情報」を弁別する基準など初めからどこにも見当たらず、マクシャインが「著しく変化に富む」と称えた「マテリアル」は、「コンテンポラリー・メディア」の肌理に沿って大いに焦げついたのである。そして今日、アーカイブにお馴染みの品々がミュージアムに陳列されると、私たちは慣習的にそれらを概念芸術と呼ぶ。

各種オープンリール (Reel-to-reel)、U規格、β系、VHS規格といったビデオ用の磁気テー

プの変遷が「アイデアの拡張」への期待に動機付けられていたのに対し、HDDの寿命が5年と言われる中でLTO (Linear Tape-Open) などコンピューター用の磁気テープ技術が見直されたのは、まさに「アイデア」の、そして「情報」の「防腐処理 (保蔵処理、ミイラ化 embalming)」への期待からである。「マテリアル」としてのパフォーマンスの撮影が観衆不在のスタジオで行われると、ブルース・ナウマンの「ビデオ・パフォーマンス」は純然たる「情報」として拡張され、交換された。ただしその拡張手段や交換手段の陳腐化、つまり機器の動作環境の陳腐化によって、ビデオ・アートはあっという間にエンバーミングの対象になってしまった。「近代美術館」が、ミイラの安置所ではないどこかへ向かおうとした者たちの亡骸 (新しいミイラ) で溢れ返り、ミュージアムがいまほどエンバーミングに勤しむ時代が、かつてあったらどうか——そのような問いは筋違いである。ミュージアム・コレクションはその歴史が始まって以来、ずっとそうやってきたのだから。そして、それゆえに私たちにマクシャインの懸念、つまり一度は取り越し苦労と一蹴され、時代遅れとなり、もはや陳腐と看做されたあの不安を、いまもう一度蒸し返す必要があるのだ。

キナストン・マクシャイン

1935年トリニダード島生まれ。1968年よりニューヨーク近代美術館絵画彫刻部門アシエイト・キュレーター。2008年まで同館のキュレーターを務める。手がけた主な展覧会に、「プライマリー・ストラクチャーズ：アメリカとイギリスの若手彫刻家たち」展 (ジューイッシュ・ミュージアム、ニューヨーク、1966年)、「インフォメーション」展 (ニューヨーク近代美術館、1970年)、「The Museum as Muse」 (ニューヨーク近代美術館、1999年) など。

上崎 千 (うえさき・せん)

芸術学/アーカイブ理論。1974年生まれ、東京都在住。1998年、多摩美術大学大学院美術研究科修了。2007年-2016年3月、慶應義塾大学アート・センター所員 (アーカイブ担当)。2013年-東京芸術大学、横浜国立大学非常勤講師。



「情報の反射」——アポロ11号 (米NASA) により月面に降り立った人間、バズ・オールドリン飛行士。オールドリンが着用しているヘルメットのヴァイザーに、撮影者であるニール・アームストロング飛行士の姿が映り込む (1969年7月20日)。

『情報』p. 185

“Reflection of INFORMATION”—Astronaut Buzz Aldrin stood on the moon during the Apollo 11 mission by NASA. The photographer, astronaut Neil Armstrong is reflected on the visor of Aldrin’s helmet. (July 20, 1969).

Information, p. 185