OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	「インター＝メディア／フェイス／テクスト／ネット』
Author(s)	吉積, 健
Citation	デザイン理論. 1998, 37, p. 90-91
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52761
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

『インター＝メディア／フェイス／テクスト／ネット』

【問題提起・司会】吉積　健
【パネリスト】佐藤啓一，渡辺　眞，橋本英治

1962年に，ドイツのヴィースバーデン市美術館で『フルクサス国際最新音楽フェスティヴァル』が開催され，ナムジュン・パイク（1935－）が《頭のための禅》というパフォーマンスを行う。それはジョン・ケージ（1912－92）の音楽理論に影響を受けた作曲家ラ・モンテ・ヤング（1935－）の，文字で表記された作曲に基づいていた。つまりその作曲の解釈として，パイクがインクとトマト・ジュースの入った器に頭を浸し，長い紙の上に線を引くというものであった。その芸術現象は作曲として始まり，パフォーマンスの形式をとり，ついには美術館に「もの」として保存される。E・アームストロングは『フルクサス』（1993）と題する論文で，それはある単一のメディアのカテゴリーもしくは，ある単一の芸術史の流れからはみ出していると指摘する。一方，フルクサスのメンバーであったディック・ヒギンス（1938－）は，1965年に「今日作られている最良の作品の多くは，複数のメディアのはざまに位置しているように見える」と書き，1966年に『インターメディアについての声明』を発表する。

アンディ・ウォーホル（1931－87）のシルクスクリーン絵画，《マリリン》（1962）や《エルヴィス》（1963）では，通俗的なブロマイドの写真映像が，芸術空間としての絵画平面に転写される。そこでは写真映像が，ブロマイドというメディアから絵画という芸術媒体に移植されるが，ブロマイドの映像がすでに映画の映像の引用であるために，そこでは同一の映像が映画，ブロマイド，そして絵画という三つのメディアの間を移動したことになる。今日，写真映像はフィルムや印画紙にとどまらず，印刷物やテレヴィジョンといった様々なメディアに同時に登場する。モダニズムの芸術においては，個々の芸術媒体固有の可能性が追求されたが，《マリリン》や《エルヴィス》の場合，複数のメディアの間を通過することによって，それぞれの映像のアイデンティティが強化されていくことになる。そこにロゴタイプやシンボルマークのような，メディアの物質的特性を超えた，写真映像の標章化が進行することになる。

1963年に《26のガソリン・ステーション》と題する写真集を自費出版したエドワード・ルシャ（1937－）は，〈STANDARD〉の看板のあるガソリン・スタンドを建築の透視図のように図式的に描いた油彩画や，スクリーン・プリントによる一連の作品を制作している。もともとガソリン・スタンドという構築物自体が，道路上を通行する自動車から容易に気付かれる必要性と，給油という機能性によって類型化された形式を有しているが，ルシャはそれをさらに図式的に描写する。それによって彼は〈STANDARD〉をめぐって，ディメンジョンを異にする複数の空間の錯綜を仕組もうと企てる。それらの絵画の〈STANDARD〉は，絵画的表象としての看板の文字，石油会社のアイデンティティを表象するロゴタイプ，そして「標準」という意味の単語という，三つのディメンジョンの間を揺れ動くことになる。

J・G・ハンハーツは，『デ・コラージュ／コラージュ』（1990）と題する論文でヴィデオ・アートの起源を再検討し，パイクの活

動を〈インターテクスチュアル〉な芸術実践であると措定する。つまり，パイクが精力的に実践することになるヴィデオ・インスタレーションという形式は，コラージュの技法の時間的次元と空間的次元への拡張であり，それによってヴィデオ・モニターと他のレディメイドとの〈インターテクスチュアル〉な対話が可能になったと論じる。

パイクは1974年以降，ヴィデオ機器と他のメディア（ないしはテクスト）を混交させる一種のヴィデオ・インスタレーションの作品を制作している。《ＴＶ　仏陀》(1974) では座像の仏陀が，ヴィデオ・モニター上に表示された自らの映像を黙視するという単純な設定である。一方は伝統的な文脈からはずされた仏像彫刻であり，他方はＷ・ベンヤミンの言う「アウラ」を除去され，礼拝的価値を喪失した複製映像の仏陀である。そのインスタレーションでは，仏像の視線，カメラ映像の視線，そしてヴィデオ信号の流れが閉回路をなし，それによって仏像彫刻とその複製映像の間の空間で，いずれを起源とも終結点ともすることなく無限に循環するのである。

ＣＲＴ上の文字，図形，映像，音声というマルチ・メディアを介して，コンピュータと人間の〈インターフェイス〉によって実現されるマン・マシーン・システムもまた，同様の閉回路をなす。そこでは異なるメディア間を循環する閉回路によって，多次元的思考が誘発される。ウォーホルは，映画と写真という異なる二つのメディアに跨る映像を，さらに絵画面上に転写し，三つのメディアの間を循環させるが，ジョセフ・コススは (1945－) は《一つの，そして三つの椅子》(1965) で，「椅子」を現実の物品として，写真映像として，そして文字で表記された概念として提示する。それは三つのメディアないしはディメンジョンの間を循環させることによって，現代にとって芸術とは何かを問おうとする。ルシャの芸術実践もまた，看板の画一性とヴァナキュラー性という相反する性質のはざまで，あたかも図と地の関係のような，両義的な在り方に関心を向けさせるのである。

1989年に，ロス・アンゼルスの現代美術館で『記号の森』展が開催される。図録に掲載の『写真・言語・文脈／1980年代への前奏曲』と題する論文でＡ・ロリマーは，60年代から80年代に顕著な，写真と言語，あるいはそのいずれかの使用による芸術家の実践が，Ｃ・グリーンバーグのモダニズムの前提をその基盤から侵食することを，多くの具体例をもとに跡付ける。そこではまず，芸術家の多くは絵画と彫刻に課せられた，特定のメディアへの限定に疑問を投げかける一方，他の芸術家達は芸術の文脈上の条件を探求することによって，物的対象という自己充足的地位を否定することが指摘される。そしてさらに，芸術作品の形成に芸術家が関与した形跡を写真と言語が除去するために，作品の形式と内容が，芸術家による主観的な注釈なしに相互に表現し合うことになるとして，Ｍ・フーコーの『作家とは何か』(1969) やＲ・バルトの『作者の死』(1968) が引き合いに出される。

つまりそこでは，もはや語るのは芸術家ではなく，写真映像と文字，あるいはそのいずれかの〈テクスト〉ということになる。作品に写真映像と文字を使用するヴィクター・バーギン (1941－) は，『芸術理論の終焉／批評とポストモダニティ』(1986) と題する論文で，バルトの考える〈テクスト〉の概念においては，その「作品」を閉じ込めていた境界は融解し，テクストは他のテクストの中へ，〈インターテクスト性〉の空間の中へ連続的に開かれると述べる。それは文化的言説としての〈インターネット〉の可能性に通ずるものであろう。