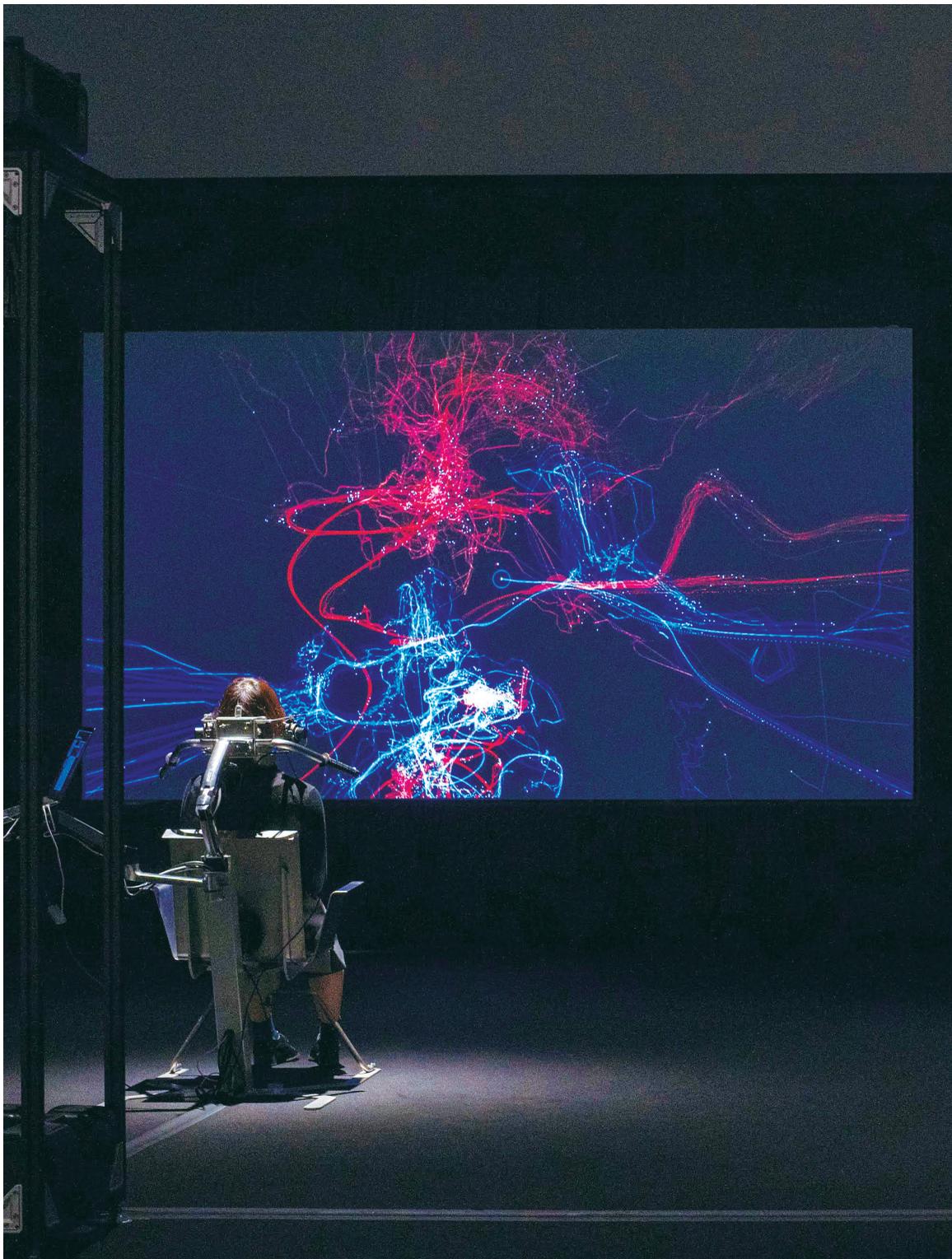


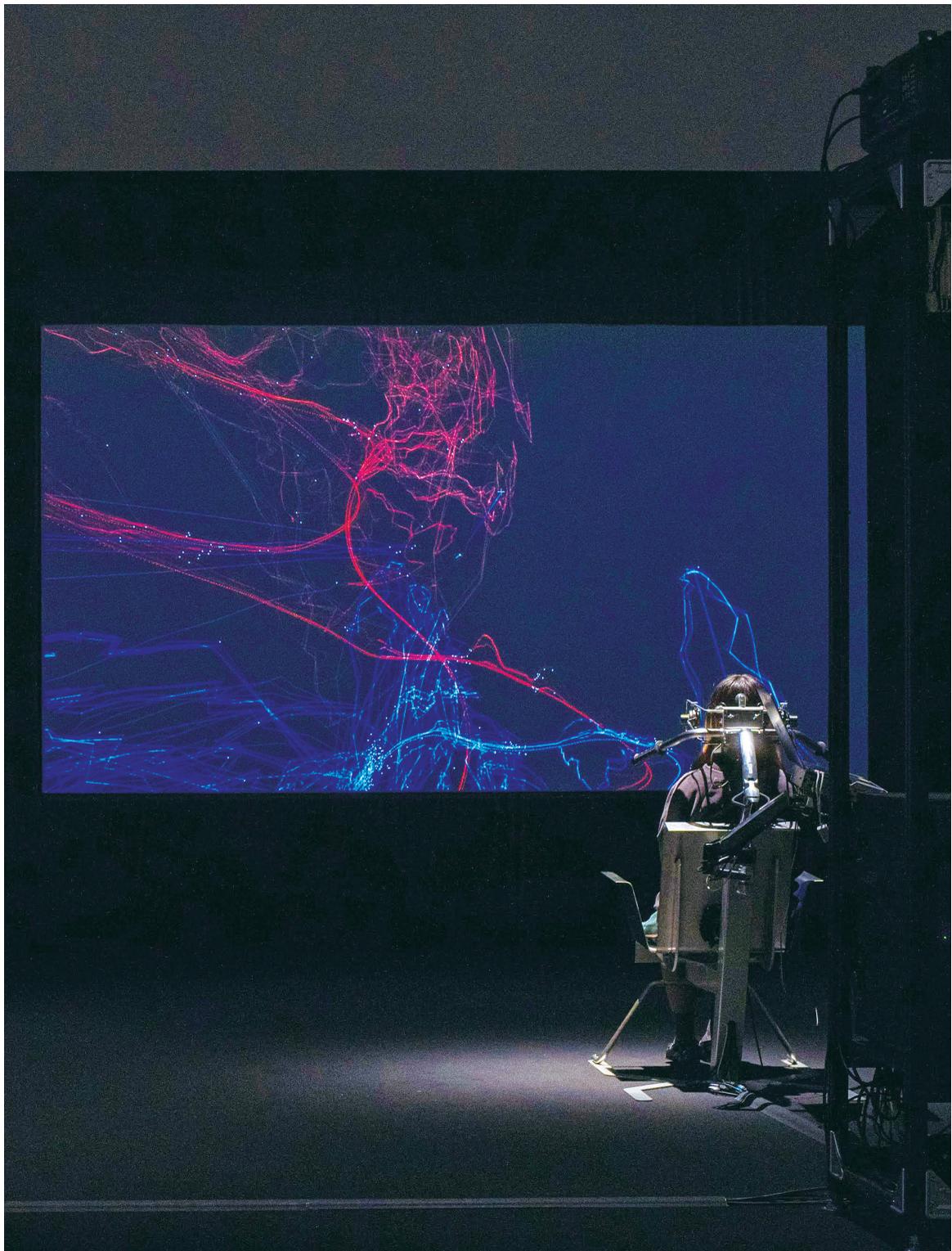
「三上晴子『Eye-Tracking Informatics Version 1.1』——YCAMとの共同研究成果展」

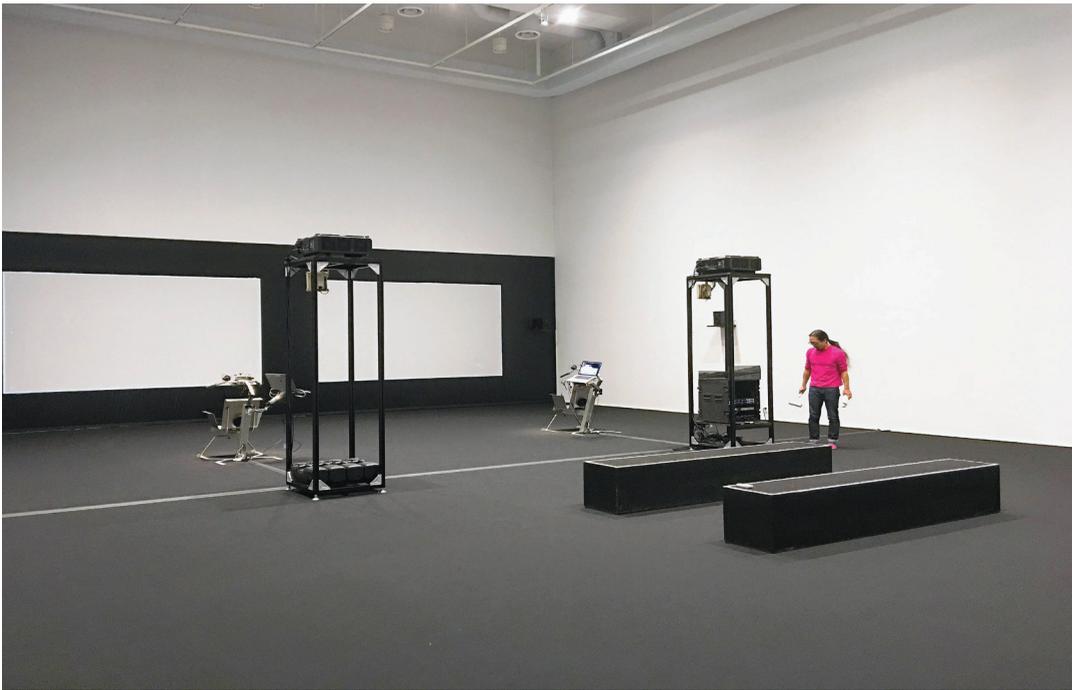
会場：多摩美術大学アートテークギャラリー 会期：2019年1月9-11日 写真：竹久直樹



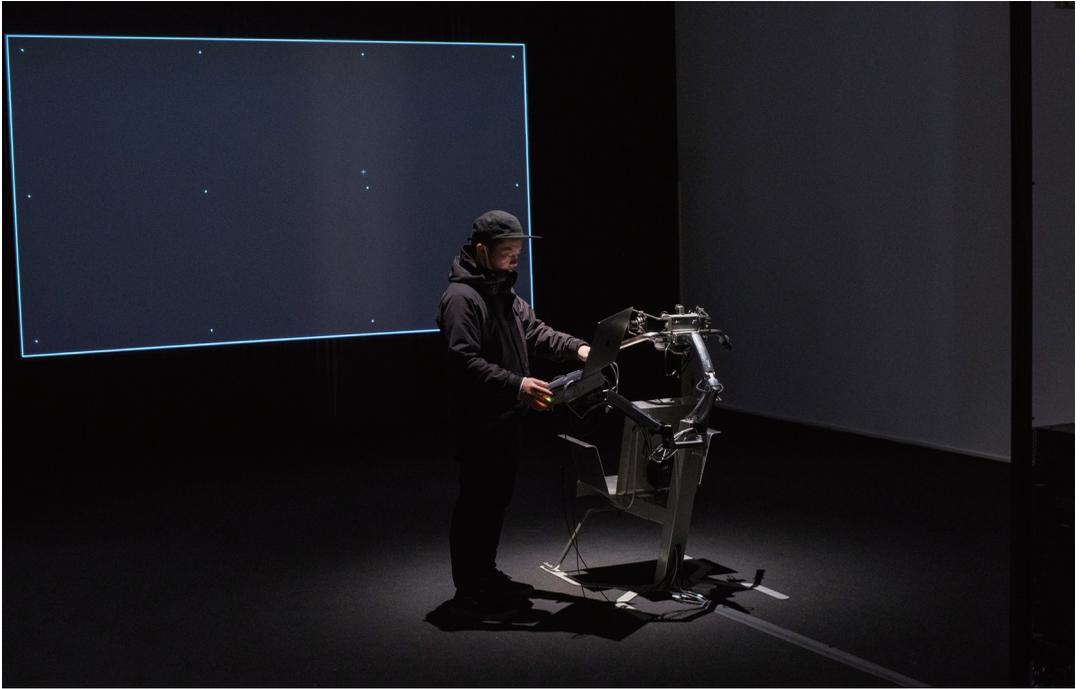
「三上晴子『Eye-Tracking Informatics Version 1.1』——YCAMとの共同研究成果展」

会場：多摩美術大学アートテーク 会期：2019年1月9-11日 写真：竹久直樹

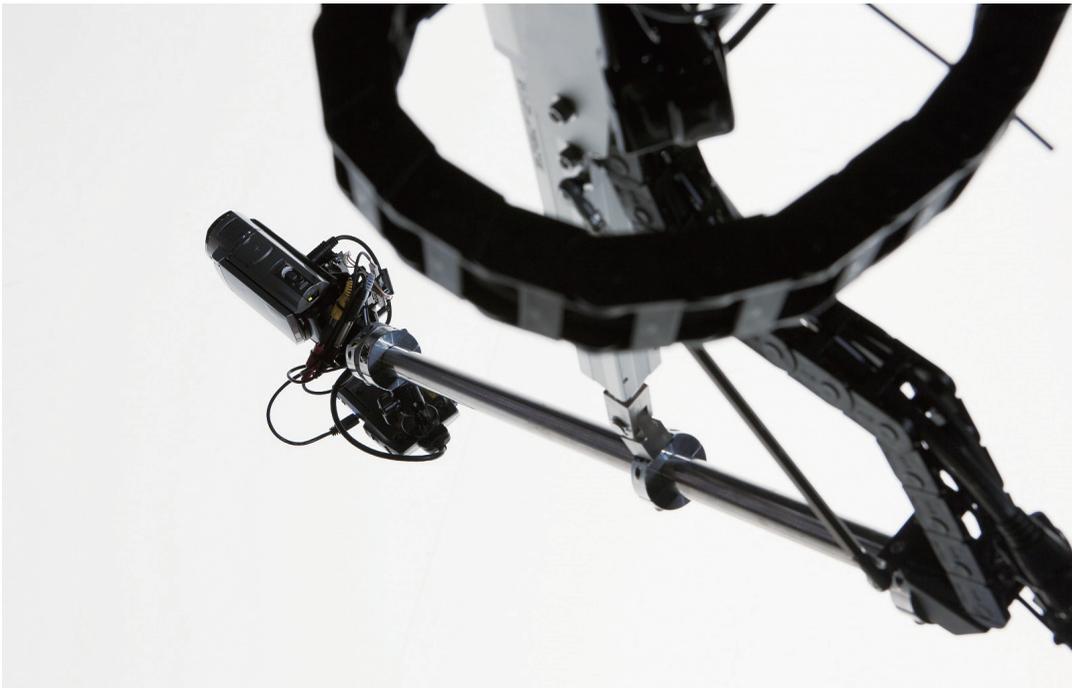




「三上晴子『Eye-Tracking Informatics Version 1.1』——YCAMとの共同研究成果展」設営風景  
会場：多摩美術大学アートテーク 会期：2019年1月9-11日 写真：久保田晃弘



「三上晴子『Eye-Tracking Informatics Version 1.1』——YCAMとの共同研究成果展」作品システム  
会場：多摩美術大学アートテーク 会期：2019年1月9-11日 写真：竹久直樹



三上晴子《欲望のコード》



三上晴子《欲望のコード》



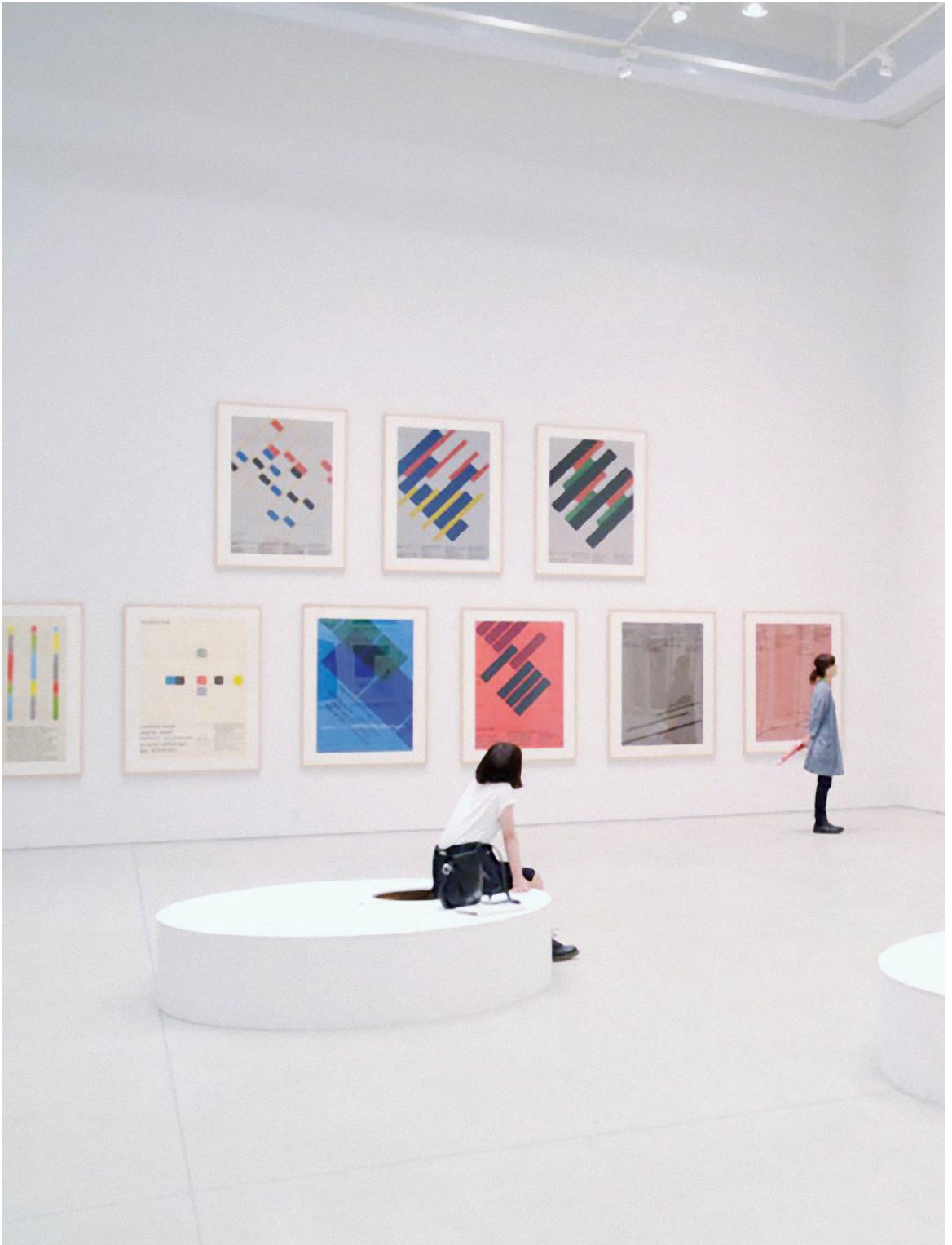
「もの派——70年代 by ANZAI」展 展示風景 会場：アートテークギャラリー 会期：2015年10月10-21日





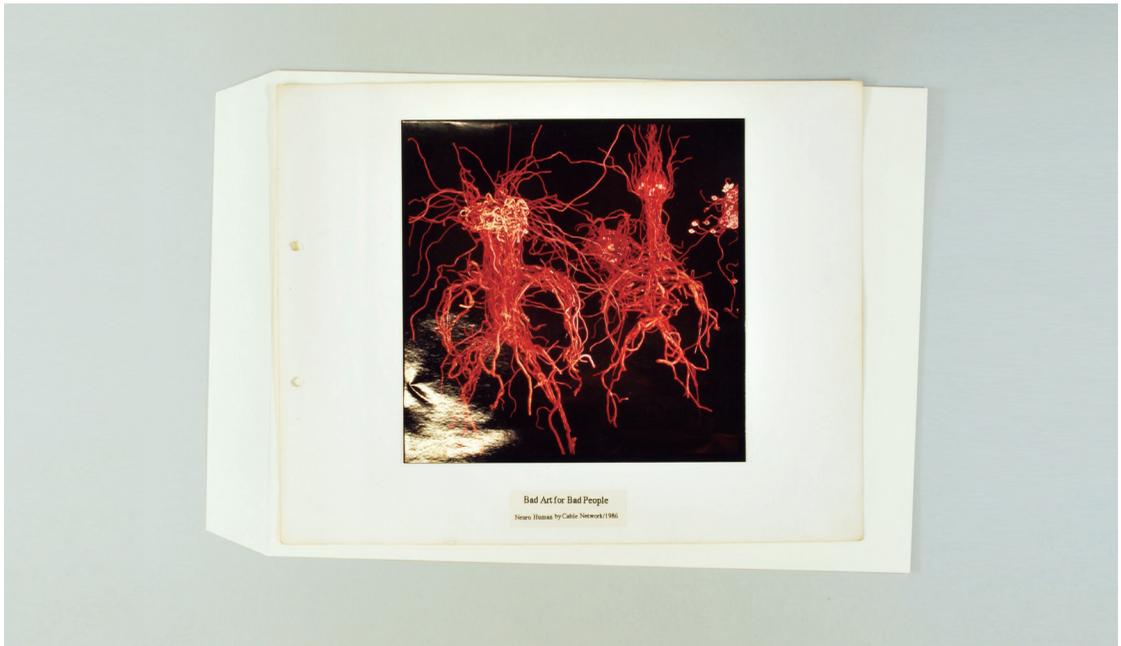
「もの派——70年代 by ANZAI」展 展示風景





「竹尾ポスターコレクション・ベストセクション10/ノイエ・グラフィックとその時代」展示風景  
会場：アートテークギャラリー 会期：2016年6月3-24日 写真：宮崎耕輔





上 瀧口修造文庫より「リバティ・パスポート制作材料」資料調査風景  
多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵

下 三上晴子アーカイヴより「ポートフォリオ」資料調査風景  
多摩美術大学アートアーカイヴセンター所蔵

LIBRARY

MEDIA CENTER

MUSEUM

ART ARCHIVES

Tama Art University  
Art Archives Center

多摩美術大学  
アートアーカイヴセンター

創設記念シンポジウム開催

「新たなるアートアーカイヴに向けて」

2019.3.29 Fri.-30 Sat.

多摩美術大学 八王子キャンパス  
レクチャーホール 日ホール

多摩美術大学アートアーカイヴセンター創設記念シンポジウム「新たなるアートアーカイヴに向けて」ポスター  
デザイン：加藤勝也(本学グラフィックデザイン学科准教授)



#### 多摩美術大学アートテーク

多摩美術大学八王子キャンパスの中心、旧図書館跡地に新設された建物で2015年に竣工。

ギャラリー、多摩美術大学メモリアルルーム、自由デッサン室(石膏室)、大学院博士後期課程アトリエ、コレクション・アーカイヴ、収蔵庫などから構成される多面的複合施設。

設計は田淵諭(本学環境デザイン学科教授)。

写真提供：石黒写真研究所

アートアーカイヴィングの研究誌 *Art Archival Journal — KISEKI*

軌九

足亦

No. 1 Spring, 2020

Edited and Published by Art Archives Center, Tama Art University

多摩美術大学アートアーカイヴセンター 編・発行



## 巻頭言 『軌跡』 創刊に寄せて

久保田 晃弘 *Akihiro Kubota* 多摩美術大学アートアーカイヴセンター所長

多摩美術大学アートアーカイヴセンターの紀要第1号を、こうしてみなさんにお届けできることを、まずはとても嬉しく思っている。2018年4月に開設された本センターは、最初のシンポジウムを2019年3月29日、30日の2日間にわたって開催した。そこでは、本センターが現在推進しているプロジェクトから、「もの派/安齊重男の写真」「ポスター/多摩美ポスターアーカイヴ」「メディアアート/三上晴子アーカイヴ」という3つのテーマにフォーカスを当てた。これらは多摩美術大学が重要な役割を果たした日本の現代美術の動向、国際的なデザイン運動、そして新しい芸術形式としてのインタラクティブ・インスタレーションという、本学に蓄積されてきた芸術資源と、そこで行われてきた美術/デザイン教育を象徴し、本センターのこれからの活動の特徴づけるプロジェクトである。本紀要は、このシンポジウムの内容を特集したものであり、同時にシンポジウムのアーカイヴともなっている。

膨大な文化芸術の資料体をアーカイヴとして体系化し、新たな創造に結び付けていくためには、アーカイヴによる作家、作品研究だけでなく、アーカイヴそのものに対する研究も必要不可欠である。本センターは、学内的にもはじまったばかりの若い研究組織ではあるが、アーカイヴ研究という長いスパンで取り組まなければならないテーマに対し、恒常的な活動を続けていくための場として、なるべく早い時期に附属研究所となることを目指している。そのためにも、本センターの日々の活動を広く社会に発表共有するシンポジウムを毎年開催することで、開かれた議論と批評が交錯する場をつくりながら、その記録を軸にまとめた研究誌を紀要として毎年定期的に発行していく予定である。そこに積み重ねられていくであろう数々の物語は、アーカイヴ研究のアーカイヴとして、まさに本センターの「軌跡」を記録したものになっていくに違いない。今後とも多摩美術大学アートアーカイヴセンターの活動に対する、温かいご支援と厳しいご指導をお願いしたい。

最後に、本紀要のデザインと題字を担当していただいたグラフィックデザイン学科の佐賀一郎准教授、編集に尽力していただいたアートアーカイヴセンター事務室のみなさま、そして協力していただいた吉田知哉氏(株式会社コンセント)、合田真子氏に厚く御礼を申し上げる。

## 目次

巻頭言 『軌跡』 創刊に寄せて	2
特集 新たなるアーカイヴに向けて	5
アートアーカイヴセンター設立の経緯	87
2018年度アートテークギャラリー展示の記録	89
執筆者紹介	93



## 特集

### 新たなるアートアーカイヴに向けて

以下は2019年3月に多摩美術大学八王子キャンパスで開催された多摩美術大学アートアーカイヴセンター創設記念シンポジウムの内容を編集・掲載したものである。掲載にあたっては、読者の理解の助けとなるように註や図版を入れ、登壇者の発言は紙幅の都合上、適宜編集した。

# 新たなアートアーカイヴに向けて

多摩美術大学アートアーカイヴセンター創設記念シンポジウム

1日目 2019年3月29日（金）———司会・進行 安藤 礼二 多摩美術大学

## ●オープニング

アートアーカイヴセンターの設立について——— 8-9

建畠 哲 多摩美術大学学長

## ●第1部

メディアアートと生成するアーカイヴ

YCAMにおける三上晴子作品の再制作の取り組み——— 11-17

渡邊 朋也 山口情報芸術センター

美術をめぐる記憶と記録:

『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』を中心に——— 18-22

馬 定延 明治大学

翻訳と演劇としてのアーカイヴ——— 23-31

久保田 晃弘 多摩美術大学

## ●第2部

多摩美ポスターコレクションのアーカイヴ化

サイケデリック・ポスターの生まれた状況——— 33-42

山本 政幸 岐阜大学

竹尾ポスターコレクション・データベースと探索的アーカイヴィング——— 43-49

佐賀 一郎 多摩美術大学

日時: 2019年3月29-30日 13:00-17:00

主催: 多摩美術大学アートアーカイヴセンター

会場: 多摩美術大学 八王子キャンパス レクチャーホールBホール

2日目 2019年3月30日(土) ————— 司会・進行 安藤 礼二 多摩美術大学

●第3部

写真とアーカイヴ 安齊重男作品が開く地平へ

もの派とアーカイヴ——安齊重男・現代美術の伴走者—— 50-55

小泉 俊己 多摩美術大学

写真とアーカイヴ——安齊重男作品が開く地平へ—— 56-65

光田 由里 DIC川村記念美術館

●トークセッション

新たなるアートアーカイヴに向けて—— 66-83

加治屋 健司 東京大学

建畠 哲 多摩美術大学学長

林 道郎 上智大学

港 千尋 多摩美術大学

司会 安藤 礼二 多摩美術大学

●クロージング

閉会の言葉—— 84-85

久保田 晃弘 多摩美術大学アートアーカイヴセンター所長

## ● オープニング

## アートアーカイヴセンターの設立について

建畠 哲 TATEHATA Akira 多摩美術大学学長

多摩美術大学には創設から84年、さまざまな専門分野の資料体が蓄積されています。一部は整理されましたが、ほとんどは手付かずです。アートアーカイヴセンターは、その分散、未整理のものを体系付け、それを学内外、海外まで含めた研究者または作家たちに提供可能な芸術資源にするというのが出発です。そのように各活動の中で増えていく資料体を、増殖するアーカイヴとして活用していきたい。もうひとつの考えは、本学の大学院はじめ美術学部10学科や図書館、多摩美術大学美術館、芸術人類学研究所、メディアセンターなど、さまざまな研究機関と学科がクロスオーバーするための機関にアーカイヴセンターになることです。

そして、創造のためのアーカイヴというような、新しいアーカイヴのパターンも考えたいと思っています。慶應義塾大学アート・センターのシンポジウム



建畠哲によるイントロダクション

『ジェネティック・エンジン』（2018年11月17日）でビデオ出演された政治学の御厨貴氏が、非常に面白いアーカイヴの見方を提示されていました。彼は政治学のオーラルヒストリーの在り方、方法論を日本で初めて提示した方ですが、彼のオーラルヒストリーは、研究のための資料として充実しているという評価に対してであり、彼自身は「研究者のための資料というつもりはない」と語っています。アーカイヴ、オーラルヒストリー自体が研究であり、オーラルヒストリーは手段ではなくて目的であるということです。アーカイヴィングということと、研究活動、創作活動は不可分だということ。そして、アーカイヴ自体が「作品」であるという発想に惹かれます。これは、多摩美術大学の久保田晃弘先生のメディアアートのアーカイヴの中での「生成するアーカイヴ (Becoming Archives)」という考え方も重なると思います。

ただアーカイヴは、非常に持続的、継続的で、地道な作業でして、私は自分で自分のことを口先アーキビストと言っているのですけれど、そうした地道な活動家がいないと、ここは維持できない。

具体的にはまず3つでスタートしております。ひとつは「もの派アーカイヴ」でして、安齊重男氏の写真資料を中心としています。また、埼玉近代美術館とも共同で研究をしております。今年もアーカイヴを中心とした展覧会も予定しています。そして、佐賀一郎先准教授中心に取り組んでいる「多摩美ポスターアーカイヴ」です。これは、竹尾ポスターコレクション、大日本印刷さんやデザイナーのご遺族からご寄贈いただいた、巨匠たちのポスターを中心に形成されています。そして、三上晴子アーカイヴを中心とした「メディアアートアーカイヴ」です。その他にも、瀧口修造文庫、北園克衛文庫、加山又造資料、横山操資料もあります。

将来的には、4つほどを恒常的プロジェクトとして維持し、あとの4つ、5つは、3-5年の活動で資料体を固め、アーカイヴ、あるいは出版物、展覧会において発表するテンポラリーなものにしたい。そうした恒常的なプロジェクトと、テンポラリーなプロジェクトの両方で展開していきたいと思います。どうかみなさま、ご支援をよろしくお願い申し上げます。

## ● 第1部

## メディアアートと生成するアーカイヴ

久保田 晃弘 KUBOTA Akihiro 多摩美術大学

馬 定延 MA Jung Yeon 明治大学

渡邊 朋也 WATANABE Tomoya 山口情報芸術センター

久保田 2018年に設立した多摩美術大学アートアーカイヴセンターのなかでも、僕らはメディアアートのアーカイヴをテーマに、研究を進めています。その中心にあるのが、三上晴子さんのアーカイヴです。三上晴子さんが2000年に多摩美に着任して以来、僕は同じラボで情報デザイン学科メディア芸術コースの教育制作を続けてきましたが、三上さんは病気のため、2015年1月2日に急逝してしまい、作品も含めてさまざまなものが、そのまま残された状態になってしまいました。それらを何とかして、次世代の作家創作や学生の教育につなげたい。さらには、三上さんが切り開いてきたメディアアートとは、一体何だったのか、という問いに答えていくためのプロジェクトを進めています。

このたび、卒業生で三上さんの教え子でもある山口情報芸術センター（YCAM）の渡邊朋也氏と、明治大学の馬定延氏（昨年度まで日本学術振興会の外国人特別研究員として多摩美術大学の研究員を努めてくださいました）が、三上晴子さんの書籍『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』（NTT出版）を執筆編集し、2019年3月22日に刊行されました。また、YCAMが再制作した《Eye-Tracking Informatics》（2011）という、三上さんの重要なインタラクティブ作品のひとつを、2019年1月9-11日に多摩美術大学のアートテークギャラリーで展示しました。本日は、三上さんと共同制作を続けてきたYCAMでの取組みについて渡邊朋也氏から、続いてメディアアート研究者としての馬定延氏からは美術をめぐる記録と記憶について、最後に僕の方から、メディアアートアーカイヴの諸問題と、今後何をどう取り組んでいくべきかということに関する、現時点での考えを話したいと思います。

## ●第1部 メディアアートと生成するアーカイヴ—— 1

## YCAMにおける三上晴子作品の再制作の取り組み

渡邊 朋也 *WATANABE Tomoya* 山口情報芸術センター

私は山口情報芸術センター（YCAM）で、アーカイヴやドキュメンテーションの仕事をしています。YCAMは2003年、山口市にオープンした劇場、ギャラリー、映画館、図書館が併設されている複合文化施設です。基本的には情報コミュニケーション技術を大きな切り口として、芸術表現の分野であれば新作の制作が中心となっています。YCAMには、その新作づくりにおけるオリジナル性を担保するためにキュレーター、エンジニア、エドューケーターなどおよそ30人がチームとなったYCAMインターラボという研究開発チームがいます。コンセプトメイキングからアウトプットまで、アーティストや研究者と一体となって制作をおこなっています。

そのYCAMで、三上晴子は2004年から断続的に3作品を発表していて、そのうち2作品をYCAMで再制作、修復しました。本日はその紹介をします。

ひとつ目の作品は、2010年3月に初公開された《欲望のコード》[口絵vi, vii]です。本作は「蠢く壁面」「多視点を持った触覚的サーチアーム」「巡視する複眼スクリーン」という3つのパートから構成されています。

まず「蠢く壁面」は、大きな壁に100個ほど設置された小型のデバイスが、鑑賞者の方をつぶさに向いてくるものです。ひとつひとつが動くときに小さな音を発するので、鑑賞者が動くたびに大きなざわめきが立ち上がってきます。

次に「多視点を持った触覚的サーチアーム」です。これは天井に設置された6台のサーチアームが鑑賞者を追いかけて回すというものです。サーチアームの先端にはプロジェクターとビデオカメラが取り付けられていて、鑑賞者の様子を撮影しては、鑑賞者の足元にはぼりリアルタイムにその様子を投影します。

そして3パート目が、「巡視する複眼スクリーン」です。会場奥に円形の大型のスクリーンが設置されており、そこに虫の複眼を思わせるハニカム構造状に映像が敷き詰められて再生されます。実は、先ほどの「蠢く壁面」の一番下の列には小型ビデオカメラが付いています。そこで撮影した映像や、オンライン公開の監視カメラ映像をマッシュアップして、映像が生成されています。

この作品は同時にすべてが制作されたわけではありません。「蠢く壁面」は、三上がサバティカルでベルリンに滞在していた2006年に制作されました。その後、当時YCAMでアーティストック・ディレクターを務めていた阿部一直氏が、これを発展させた作品を三上に打診し、2009年から残りふたつのパートの開発が始まり、2010年3月にYCAMで初めて発表できました。開発にはYCAMインターラボのスタッフや、建築家の市川創太氏、アーティストのクワクボリョウタ氏、平川氏がコラボレーターとして参加しています。当時のYCAMインターラボのスタッフには、いまアーティストとして活躍する三原聡一郎氏、濱哲史氏らがいました。初公開後、国内外6カ所を巡回し、2012年には文化庁メディア芸術祭アート部門優秀賞を受賞しています。現時点で一番最後の展示機会は、2014年5-8月の台湾での展覧会です。その時にサーチアームがうまく動作しなくなり、「蠢く壁面」の小型デバイスや、それらのコントローラーのストックが払底しました。従来は展示のたびにメンテナンスしていたのですが、そうこうしている矢先に三上が急逝してしまった。技術的にも法的にも展示がむずかしい状況になってしまった。こういった状況が長く続くと作品や三上晴子というアーティストの足跡が忘れ去られ、作品の価値、ひいてはYCAMの価値も損いかねません。そこでこの作品を修復し、再展示するためのプロジェクトをYCAMが立ち上げ、2016年から文化庁メディア芸術アーカイヴ推進支援事業の補助を受けて、再制作、修復を開始しました。

再制作時に重点的に行ったのは、技術的問題の解決と法的問題の解決です。法的問題の解決は、作品の再制作は、同一性保持権という著作権の一部の権利と打ち合う可能性のある問題を回避できるよう、枠組みを整え、ご遺族との調整に当たりました。技術的には、①破損部の修復。②既知の技術的課題の解決。③メンテナンス性の向上に取り組みました。このプロジェクトでは原状復帰を基本的なコンセプトとして、目に見える、耳で聞こえるレベル、いわゆる表現の部分では明確な変更は避けました。この判断の背景には、構成するさまざまな部品が代替品を含めてまだ入手できる状況にあったことが大きいです。今日は技術的な問題の解決に話を絞った実践をご紹介します。

①破損部の修復。本作はサーチアームや「蠢く壁面」の小型デバイスなど駆動機構を持つ要素が多く、長期の展示で摩耗、劣化した部分を取り換えました。

②既知の技術的課題の解決。YCAMは新作の制作を基本的な活動の柱にしている関係で、スケジュールと制作コストの兼ね合いがしばしば大きな問題になります。そうしたことから初公開時には多少非効率な部分や、技術的な課題があったとしても、作品としての最低限の挙動をクリアして展覧会を終えるこ

とを優先している箇所が多少あります。三上は生前から、この作品でテクニカル・ディレクターを務めた当時YCAMインターラボ三原氏に対して、運用面でプラスになることがあれば、予算の範囲で現場の判断で進めて良いとお墨付きを与えていたのです。具体的にいうと、サーチアームの先端部に取り付けられたビデオカメラとプロジェクターは変わっていますし、それらを取り付ける機構にも変化があります。こうしたことを踏まえて、サーチアームの先端の軽量化を計るなど、作品が長期的に運用できるように課題の解決を図りました。

③ メンテナンス性の向上。たとえば展示に必要なコンピュータの台数を減らしたり、入手しやすい機材へ更新したり、従来映像はアナログ系の機材をデジタル系の機材に置き換えています。また、コンピュータ入れ替えの過程でソースコードの「リファクタリング」、つまり可読性の向上や、整理整頓も行っています。ほかにもパーツに応じた収納ケースを設計・制作し、作品輸送のコストやリスク、設営日数を減らし、巡回展示を行いやすくしました。

## 作風とか、あるいは作品を取り巻く言動を考えると、 作品を改変してバージョンアップしていくことの ほうが、むしろ自然ではないか

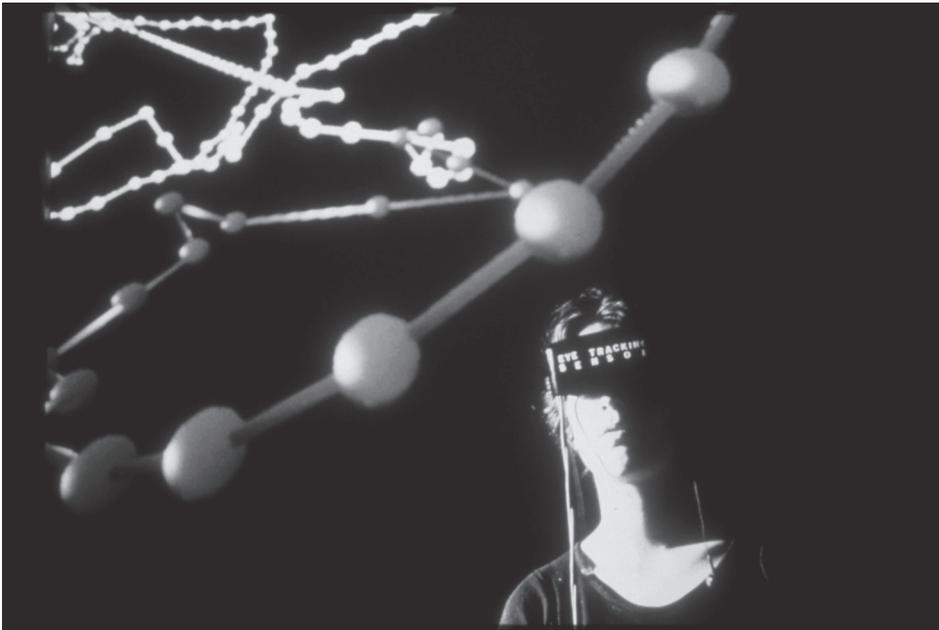
このように、ひと口に「作品の再制作」と言ってもさまざまなアプローチが考えられるわけです。重要なのが、三上がどのように作品を作ってきたのか、制作プロセスにおいてどのような価値判断をおこなっていたのかということです。それをそのままなぞることはもうできないわけですが、作業をするうえでの指針のひとつにはなり得ます。そこで、制作関係者へのヒアリングや、遺された資料の調査などもおこなっていました。たとえば《欲望のコード》の展示に際して、三上はこのようなことを言っていました。

本来のプランは虫のように自律して空中を動いているユニット群でした。爪くらいの大きさの作品がカメラとマイクを内蔵して飛んでいて、それが人に近づいてきて、まわりついて、やがて離れていくといったイメージです。(中略)しかしその後、技術的問題に直面し始めて、「これはできる」「これはできない」という取捨選択をすることになり、形を変えながら現実的なところに落とし込んでいった結果、現在の『蠢く壁面』になりました。

私は「技術の壁」というのが、大変ではありますが、意外におもしろいと思っています。私の作品の場合、こういう作品をつくりたいと考えると、技術的な課題が必ず出てきます。そこで「ああ、やっぱりできないか」という結論になり、そこから3~4段階ぐらい技術的なレベルを落としていくというつくり方をしています。

これは興味深い発言だと思っています。作品制作において、三上の作業の多くはディレクションが占めており、ソフトウェアのプログラム変更や、ハードウェア設計は、各コラボレーターの裁量に委ねられていた部分が大きいと分かっています。つまり、この「3~4段階ぐらい技術的なレベルを落としていく」というプロセスは、YCAMインターラボのスタッフや、コラボレーターもある程度共有していると言えます。そう考えると、三上がいなくなってしまう後でも、そのような3~4段階下げるといプロセスを解き明かすことができれば、逆に1~2段階ぐらい引き上げることができるのではないかと考えています。

このヒントになるのが三上が1996年に、キヤノンアートラボで制作・発表した《Molecular Informatics》(以下〈MI〉) [図1] で、椅子に座った鑑賞者の視線の動きに基づいて生成された軌跡がスクリーンに投影されるという作品です。



1 三上晴子 《Molecular Informatics》1996  
撮影：V2\_Organisation

この作品は発表後、段階的にバージョンアップされていて、version 2が1996年、version 3が1998年、version 4が1999年、そして2011年にはリメイクされた《Eye-Tracking Informatics》(以下〈ETI〉) [図2] が発表されています。特に2011年のリメイクでは視覚的にも聴覚的にも別の次元の作品になっています。ですが不変的な要素もあります。それは視線検出技術を使って鑑賞者の視線の軌跡を映像化し、それを自ら客観視するというコンセプトです。Version 2以降では、2名の鑑賞者で体験できるようになり、可視化された視線を通じたコミュニケーションも大きな要素になっていきます。三上の作品には、共通したコンセプトのもと積極的にバージョンを上げて改変していくものがあり、そのことは作品を運用していくうえで、重要な示唆を与えてくれます。

また運用面では、《欲望のコード》は展示空間に対しての可変性が非常に高いという特徴があります。初公開時の会場だったYCAMのスタジオAは、40×25メートルほどの空間でした。それがスペインの展示は、空間の横幅が初公開時の半分程だったため、3×2だったサーチアームの配列を2×3に、90度回転させています。台湾では更に狭く、サーチアームを4台に減らしています。このようにさまざまなバリエーションがあり、展示上の厳格なインストラクションがあるというより、これは避けたいというものを探す感じはあります。



2 三上晴子《Eye-Tracking Informatics》2011  
撮影: 丸尾隆一 (YCAM)  
写真提供: 山口情報芸術センター [YCAM]

たとえばオーストリアで展示していたときは、3つのパートのうちの一部を展示するという方法を採用しましたが、それは良くなかったと三上は感じたようで、以降は分割した展示がNGになりました。

〈ETI〉も YCAM で制作、発表された作品で、YCAM インターラボのスタッフのほかに、平川紀道氏、evala 氏をコラボレーターとして迎えています。

〈MI〉のリメイクでもある〈ETI〉は、〈MI〉から視線検出技術が大きく変化しています。〈MI〉では当時キヤノンがビデオカメラ用に開発した視線検出技術を使っていましたが、〈ETI〉では「EyeWriter」というオープンソースハードウェアを使いました。民間の大企業の研究所で開発された技術から、インターネット上のコラボレーションで生み出されたオープンソースハードウェアへと移行したのです。また15年の間にコンピュータの性能が飛躍的に向上しました。これにより視線の検出精度も向上し、映像の解像度やフレームレートが大幅に向上しました。〈MI〉では球状の物体が映像内に生成されていましたが、非常に細かい線による表現に変わっていった。音響面もより複雑なものに変化しました。発表後は国内外で3カ所を巡回しましたが、技術環境の変化によって、この作品も展示が難しくなっていました。また、三上が急逝したことで《欲望のコード》と同様に展示が難しくなっていました。



渡邊朋也による発表

そこでこの作品も修復・再展示するためのプロジェクトをYCAMが立ち上げ、2017年から文化庁メディア芸術アーカイヴ推進支援事業の補助を受けています。このプロジェクトでは、①技術的問題の解決と、②理論モデルの構築を行っています。②は多摩美術大学の学内共同研究として、久保田晃弘さんと進めました。ここでは技術的問題の解決について紹介します。

この作品は完全な原状回復がむずかしいと早々に判断しました。視線検出のために使用していた「EyeWriter」を新たに制作できないうえ、あったとしても現在流通しているコンピュータでは動作しないためです。「EyeWriter」は、オープンソースハードウェアですから、手作りです。重要なパーツのひとつに、家庭用ゲーム機に付属するビデオカメラがありますが、すでにこのゲーム機は廃番となり、ビデオカメラも販売されていません。もちろん、オークションでの購入も可能ですが、仮に入手しても今度は、現在のコンピュータで動かすためのドライバーが無い。無論、オープンソースですから、自分でドライバーを書くという方法も許されています。しかし、三上作品の場合、そこまでして過去のテクノロジーに固執することが正しいのか、疑問が頭をもたげてきます。そこで、代わりになる視線検出技術を探すことにしました。その結果見つけたのが「Pupil」というメガネ型の視線検出装置です。最新のコンピュータでも使用でき、壊れても購入すれば良いというのは大変な魅力でした。さらに、この装置は精度が高く、従来は頭の位置がぶれると視線検出の精度も落ちていたのですが、それも無くなりました。

しかし、鑑賞者が体験時に腰かける什器と視覚検出装置は一体化しているため、そこをリプレイスすると、什器のデザインも変更する必要があります。2011年発表時の椅子は、什器から派生したリング状の構造物にカメラがついていて、鑑賞者の眼球の動きをセンシングしています。しかし、メガネ型のデバイスにすると、リング状の構造物は必要なくなります。こうしたことを判断して良いのかは大きな問題でした。最終的にはリング状の構造物がカメラを設置する場所として機能させるほかにも、鑑賞者に拘束感を与える意図があったことがわかりましたので、新たに肘掛けをつけることで、いくらか拘束感を担保しています。こうして、コンセプトを尊重しつつ、原状から少し離れるようなアップデートをはかりました。

結果、〈ETI〉はシステム全体のダウンサイジングがなされており、メンテナンス性が向上し、運用しやすくなっています。2019年1月には多摩美のアートテークギャラリーで展示することができたわけですが、いまは他の場所での展示の機会を模索しています。

## ●第1部 メディアアートと生成するアーカイヴ—— 2

## 美術をめぐる記録と記憶

『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』(2019)を中心に

馬 定延 MA Jung Yeon 明治大学

今日は、『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』(NTT出版) [図1]を中心に、「美術をめぐる記録と記憶」というテーマでお話をさせていただきたいと思います。三上さんの話をする前に、もうひとりのアーティストの話から始めたいと思います。このなかに、川野洋(1925-2012)をご存じの方はどれくらいいらっしゃるでしょうか。1960年代に大型計算機だったコンピュータを使い芸術的な実験をした美学者、アーティストです。「いずれコンピュータが芸術創作の主体となる時代が来るだろう。それこそが真のコンピュータ・アートだ」と1960年代から訴えた人で、今AIブームの時代に生きている私たちにとっては、非常に参考になるパイオニアです。川野さんは1961年生まれの三上晴子さんの何十歳も上ですが、三上さんとほぼ同じ時期に亡くなりました。

韓国出身の私が川野さんを知ったきっかけは、日本で1982年に出版された『芸術・記号・情報』という川野さんの著書です。日本の文化が輸入禁止だった1980年代、当時大学生だったチン・ジュングォンという美学者が勉強会で翻訳したものが出版されたものでした。実は、2007年に留学生として日本に来た私が川野さんを探した時にお世話になったのが多摩美でした。ちょうどその1年前、多摩美術大学美術館では「20世紀コンピュータとの軌跡と展望展」



1

馬定延・渡邊朋也〔編〕『SEIKO MIKAMI 三上晴子  
記録と記憶』NTT出版、2019年

(2006) がグラフィックデザイン学科の草深幸司さんを中心に企画されて、久保田晃弘さんも参加されていたのです<sup>1</sup>。この展覧会の図録を手がかりに川野さんにコンタクトして、翻訳者のチンさんが川野さんとインタビューを行い、追加的な資料を集め、正式に川野さんが著者となった『コンピュータ芸術の誕生』(ヒュマニスト、2008)という本が韓国で出版されました。まだ学生だった私の役割は通訳、記録、連絡程度でしたが、国と言語、そして数十年の時間を越えた二人の美学者の交流に感銘を受けた経験は、後学として自分が研究を続けていける力になりました。

さらに、もうひとつの出来事がありました。1960年代のコンピュータ・アート分野のパイオニアたちの文通を手がかりに、ドイツのカールスルーエにある美術館ZKM (Center for Art and Media, Karlsruhe) のマルギト・ローゼン (Margit Rosen) さんから川野さんに連絡が届いたのです。現在ZKMのアーカイヴ部門のディレクターであるローゼンさんは、当時執筆中だった編著書『A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art』(The MIT Press, 2011)の調査のため日本を訪れましたが、川野さんの作品と資料がほとんど自宅に保管されていることを知り、川野洋アーカイヴ設置を提案しました。ローゼンさんの努力でアーカイヴが設置され、2011年から2012年にわたって同美術館で展覧会「川野洋:コンピュータの哲学 (Hiroshi Kawano: Der Philosoph am Computer)」が開かれました。これは川野さんにとって、生前、最初で最後の回顧展でした。日本でこのアーカイヴと回顧展準備を手伝いながら私は、美術をめぐる記録と記憶は、みんなが一目見て価値が分かることではないということ、そして地道な研究の重要性について学びました。

## 展覧会をきっかけに人と人が出会い、それぞれが 関連作品を出展していく形で展覧会が成長していった

川野さんの仕事を手伝っていた頃、同時期に私は自分の博論のために、日本中のメディアアートの関係者たちをインタビューしていました。三上晴子さんに会いに初めて多摩美にお邪魔したのは、2009年9月16日のことでした。「日本におけるメディアアートの形成と発展」というテーマだったので、私は過去の活動から質問をしようとしたけれど、三上さんは「来年に発表する私の新作は欲望のコードという作品で……」という現在と未来の話をされはじめ、そこからあっという間に1時間が経ってしまいました。実は、私にとって三上さんとの個人的な思い出というのは、このときの1時間が唯一のものです。

三上さんが亡くなった2015年、浅草橋のパラポリカ・ビスで「三上晴子と80年代」という展覧会が開かれたとき、四方幸子さんの提案で私もボランティアの実行委員のひとりになりました<sup>2</sup>。この展覧会で私が改めて強く感じたことは、展覧会というのは「メディア」なんだということでした。この展覧会をきっかけに人と人が出会い、話し合い、関連資料を追加で提供していったため、展示内容は変化しつづけ、会期も延長されました。単に残った作品と資料を集めて並べるだけでなく、展覧会そのものが成長していきながら、「三上晴子と80年代」の一面を描いていきました。しかし残念ながら、予算などの問題でカタログの制作は実現されませんでした。

その後、私は久保田さんに対する信頼と、三上さんの研究を続けたいという気持ちから、2016年から2年間、日本学術振興会の外国人特別研究員という形で多摩美に籍を置くことになりました。そのときに別の動きをしていた渡邊朋也さんと連携して、久保田さんが研究代表者となる多摩美とYCAMの共同研究が始まりました。三上さんに関する資料は東京と山口を何度も往復し、多摩美の中でも何度も転々としながら、ようやく今の場所に落ち着きました。共同研究チームは、資料の整理と解説作業と並行して、三上さんの作品の制作に携



2016年3月13日のDOMMUNE「三上晴子をめぐる新たな記録……は一つではない」について話す馬定延氏

わった関係者とのヒアリングを重ねて、再制作過程で生じる問題解決の根拠づけをしていく作業を行ってきました。そのなかで、私は次に必要なものは書籍だと思いました。

現存する三上さんの資料のほとんどはアートアーカイヴセンターにあります。センターに行っても三上晴子の全貌がすぐ分かるわけではありません。川野さんのアーカイヴとは対照的に、紙や物だけでなくデータの形で存在する情報の方が多いことなど、さまざまな理由がありますが、少なくとも昨年の時点では、そもそも作品や資料を理解するための手がかりになるような出版物が限られていたということが指摘できます。単行本のボリュームを持つ書籍は、スペインの『Molecular Informatics-Morphogenic Substance via Eye-Tracking』(CEDMA, 2004)のみで、それ以外の情報は多摩美のサーバーに残っている本人のホームページしかありませんでした。そこで、テルモ生命科学芸術財団の現代美術助成と多摩美の共同研究費を得て、共編著者の渡邊さんと三上さんの本の制作に取り組みました。その結果が、ちょうど本日の2019年3月29日が刊行日となる、『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』(NTT出版)です。未来の研究者たちが三上さんの研究を始めるときに参照できる、必要最低限の情報を提供できる本を目指しました。

## アーカイヴが三上晴子という作家像を固定する 場所になるのではなく、異なる観点同士の会話が 絶えず行われる批評と研究の場になってほしい

もし本を買い求めてくださった方がいらっしゃれば、冒頭に掲載した三上さん自身の原稿「知覚の美術館/大霊廟に向けて」を最後にもう一度読まれることをお勧めします。これは2004年の書籍の英語原稿を翻訳したもので、とても謎めいた書き方がされています。このタイトルは、「私が未来のために構想しているのは、知覚に関するすべてのプロジェクトをインタラクティブ・インスタレーションとして展示することである。それは知覚の美術館（あるいは大霊廟）になるであろう」という最後の一文からとったものです。残念ながら日本語の文献からは同じ表現がまだ見つかっていないですが、私は個人的にこれらが三上晴子というアーティストを理解するために重要な概念だと考えています。すべてを読んだ後にこの文章に戻ってくると、他の執筆者の言葉がこの文章とつながって、少しずつ解読できるようになります。

Chapter 1では、1980年代から2010年代まで、アーティスト、そして教育者としての三上さんと直接コラボレーションした関係者の今野裕一さん、四方幸子さん、阿部一直さん、久保田さん、アンドレアス・ブレックマンさん、高祖岩三郎さんに執筆していただいています。

Chapter 2は、榎木野衣さんがWebマガジンのART iTに連載されていた批評文と、私が聞き手となった飴屋法水さんへのインタビューからなります。このインタビューにおける発見のひとつは、作品世界の転換期となる90年代前半の三上さんの作品が、初期のコラボレータでもあった飴屋さんの同時期の作品と対をなしていたということです。ふたりはそれぞれニューヨークと東京という離れた場所にいましたが、資料と記録を通して振り返ると、時期は1年、半年とずれつつも、ふたりの作品がまるで対話をするように展開されていたことがわかります。三上さんの死後直後に榎木さんは、今までは初期の三上さんとメディアアーティストとしての三上さんに対する評価の基軸も受容される層も、まるで別人のように切り離されていたと指摘しました。この問題は、榎木さんが訴えた、残された者たちの批評的な責務とともに、この本を構想するなかで一番意識していた部分でした。さらにいえば、もし本当に現代美術とメディアアートが切り離されていたなら、三上晴子というアーティストを媒介に両者を橋渡しできる批評の場を設けることはできないかと考えました。

Chapter 3では、次の世代に当たる渡邊さんと私が執筆しています。渡邊さんは先ほど紹介したプロジェクトを、私はアーカイヴの資料に基づいて三上さんの30年のキャリアを整理したものを執筆しました。先ほどお話ししたように、私は他の筆者たちとは違って生前の三上さんとの「記憶」をほとんどもっていないので、ある意味で未来の読者に近いかもしれない自分の立場から「記録」の再構成を試みました。自分の気持ちを込めた部分は、タイトル末尾の「Unfinished Conversations」という言葉です。文化理論家のスチュアート・ホルのアイデンティティを巡る表現にちなんだこの言葉は、久保田さんの論考「Archives for Becoming」[本書pp.30-31]とも通じていて、アーカイヴが三上晴子という作家像を固定する場所になるのではなく、異なる観点同士の会話が絶えず行われる批評と研究の場になってほしいという願いを込めています。

註

- 1 「この展覧会の母体は、川野洋東京都立科学技術大学名誉教授を会長にして定期的に開催されてきたコンピュータ・アートに関する研究会、KSS (Kawano Society of Study) の会員であった人々と、その他、この展覧会の企画と本学[多摩美術大学]の共同研究『芸術アルゴリズム研究会』に所属する多摩美術大学および武蔵野美術大学の研究者からなる」(芸術アルゴリズム研究会[編]『20世紀コンピュータ・アートの軌跡と展望：現代アルゴリズム・アートの先駆者・現代作家の作品・思想』多摩美術大学美術館、2006、p.3)。
- 2 実行委員は今野裕一、四方幸子、時里充、新妻葉子、馬定延、ミルキィ・イソベ。

## ●第1部 メディアアートと生成するアーカイヴ—— 3

## 翻訳と演劇としてのアーカイヴ

久保田 晃弘 KUBOTA Akihiro 多摩美術大学

この3年間、2015年に急逝した三上晴子さんのアーカイヴプロジェクトを進めてきたことを踏まえ、メディアアートのアーカイヴをどう考えていけばいいのか、ということについてお話しできればと思います。

冒頭の建畠さんの挨拶で、「生成するアーカイヴ」という話が出ました。当初、この生成という言葉には「generative」を当てていましたが、三上さんのアーカイヴに関しては、馬さんの発表にもあったように「Becoming」、すなわち存在〔Being〕よりも生成〔Becoming〕のためのアーカイヴを考えなければならないと思いました。これはメディアアートのアーカイヴをどう考えていけばいいのか、という大きな問題につながります。すでに、メディアアートのアーカイヴに関しては、タイムベースドメディアという観点から、さまざまな研究、実践が行われています。たとえば、京都市立芸術大学の芸術資源研究センターでは、ダムタイプのリーダーであった古橋悌二さんが1994年に制作した《LOVERS》を修復・再展示し、シンポジウムも行っています。僕が特に興味を持ったのは、作品のシミュレーターをつくっていたことです。たとえば《LOVERS》でプロジェクトされている古橋さんの体の動きには、歩数のような身体スケールに基づいたスクリプトがあって、そこから全体が構築されていきます。その修復と再展示にあたっては、シミュレーターを使って、このスクリプトが実際にはどのように組み合わさっているのか、さらにはどのように見えるのかということを探求しています。こうしたソフトウェアを使った新しいアーカイヴの方法に、僕は非常に示唆を受けました。

そうしたタイムベースドメディアの成果を受けて、今見ていただいたような三上さんの作品を考える上では、インタラクティブ・メディア・インスタレーションのアーカイヴをどうすべきかということ、ひとつの軸にしなければならないと考えています。

《gravicells——重力と抵抗》(2004)、《欲望のコード》(2010)、《Eye-Tracking Informatics》(2011)といった、三上さんが多摩美に着任した2000年以降の作品はすべて、インタラクティブなメディア・インスタレーションといえると思

います。インタラクティブとは、簡単にいうと作品の主眼がそのコンテンツにはないということです。加えてメディアというのは、作品のベースが「非物質」であるということです。《欲望のコード》が多様な形態で発表されたように、ある種のモビリティ（可搬性）もありません。インスタレーションは、その場所に据え付ける（インストールする）という意味です。こうした特徴が本質にある作品のアーカイヴを一体どういうふうと考えていけばいいのか、ということをも具体的に示していかなければいけません。

さらにこれをもうひとつ技術的にブレイクダウンすると、「インターフェース」のアーカイヴや、メディアの中でも特にソフトウェアの「バージョンアップ」が可能なもの、幾度も展示のたびに改変していくことが可能なものなど、単に物質でないというだけではなく、常に変化しているということが重要になってきます。ですからインスタレーションがモジュール性や可変性を持っている、ということアーカイヴにどう取り込んでいくのかを、きちんと議論していかなければいけません。そうした問題にフォーカスしていくのが、僕らの研究プロジェクトの現時点でのテーマです。そこから最初の「Archives for Becoming」という言葉も出てきました。インタラクションによって起こるひとつの大きな特徴は、作品というものがユニークなもの（オブジェクト）として定義できない点です。作品の環境も含め、作品の境界が非常に曖昧であることを考慮するにはどうしたらいいのかを、今いろいろ議論しています。

## 作品のアーカイヴに対しても、それが伝えること、再現すること以上にどういう意味を持つべきなのか、という問題を考えていかざるを得ません

最近、僕が重要だと感じているのは、翻訳、そして演劇という視点でアーカイヴを考えることです。先ほど、三上さんの来歴の中で、飴屋法水さんとの出会いの話がありました。飴屋さんは演劇を主体にされていたので、何だかつながりを感じてしまうのですが、このふたつの視点からアーカイヴを捉えてみるのが、ひとつの有力なアプローチになると考えています。具体的な例を挙げれば、翻訳に関してはヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）が書いた『翻訳者の課題』（あるいは『翻訳者の使命』（1921）というテキスト。それから演劇でいうと、ランシエールの『解放された観客』が提起している問題。これらがメディアアートのアーカイヴを考える上で、重要な示唆を与えてくれると思います。

たとえば「ベンヤミンアーカイヴス」には、彼自身が『パサージュ論』という、自分自身が書いてきたもののアーカイヴをつくっていたように、断片的な記録がたくさん残されています。『翻訳者の課題』というテキストには、翻訳で伝えるべきものは一体何なのかが書かれています。僕も翻訳をする時によく考えてしまうのですが、原文を読み、そこに書いてあることを、なるべく美しい日本語に変換して伝えようとするのは、内容の伝達です。しかし芸術作品（の翻訳）を考えたとき、芸術作品にとってこの伝達はどのような意味を持っているのでしょうか。もし芸術作品にとって伝達が本意でないとすると（と僕も思っています）、伝達するということが自体が非本質的な内容になります。その意味で、「芸術作品の本質は「伝達不可能」なものである」と言えます。同様に、作品のアーカイヴに対しても、それが伝えること、再現すること以上にどのような意味を持つべきなのか、という問題を考えていかざるを得ません。

三上さんの例でいうと、さまざまなアーカイヴが作られて、それぞれに解釈や註釈がつけられるかもしれないけれど、それが、三上晴子という人が行ってきたことや、作ったものを遮ってはどうしようもない。だから、いかにして透明なインターフェースのようなアーカイヴをつくるかということが、翻訳としてのアーカイヴを考えることの使命ではないかと考えています。

## 異化と参加のはざまに何があるのか、この二極の間でどちらに行くのがいいのか、という議論をしなければなりません

もうひとつ考えたいのが、演劇論です。ランシエールの『解放された観客』では、まずそれまでの演劇論において、観客というものがいかに非常に重要だったかが示されます。そこで例として挙げられているのは、ブレヒトの〈叙事演劇〉です。観客を観察者にする〈叙事演劇〉は、ベンヤミンの逐語訳に近いものですが、物語を伝えるのではなく、ものごとをそのまま表すことによって、異化や差異、他者性が浮かび上がるような演劇です。演劇に対して距離を保つことによって、他者としての客観的な視点を保つことができます。もうひとつがアルトーの〈残酷演劇〉です。ここで観客は、逆に演劇に参加し、舞台と同一化することで、言語を越える身体性によって日常から脱却していきます。

このふたつの視点はアーカイヴを考える上でも非常に重要です。つまり、作家や作品というものを客観的に見て、何があったのかを叙事的に描く。それに

対して、三上さんと一緒に作品をつくる（=三上さんの作品を修復する）ことで、作家や作品と同一化していく。そういった異化と参加のはざまに何があるのか、この二極の間でどちらに行くのがいいのか、という議論をしなければなりません。ランシエールは、そのどっちにも行ってはいけない、とっています。つまり、観客というのは距離を取った観察者であると同時に、提示されたスペクタクルの能動的な解釈者になることが可能だ、ということです。僕も、こういうスタンスで三上さんのアーカイヴをつくっていくということができないかと考えています。ランシエールの「演劇の舞台を多種多様なパフォーマンスが、互いに互いを翻訳し合う、平等の新たな舞台として考える」というこの本の一文をアーカイヴに置き換えれば、アーカイヴは、作品に対して単独にあるものではない、といえます。「作品というのは環境が重要だ」という馬さんのお話は、環境によって作品同士が深く絡み合っている、ということでもあります。そうした「多種多様な作品が、互いに互いを翻訳し合う、平等の新たな舞台」としてのアーカイヴがあるとすればどういう形になるだろうということを、三上さんの作品を見返したり、追体験しながら考えてきました。

特に、2019年1月に多摩美術大学のアートテークで行った《Eye-Tracking Informatics》の再展示は、僕にとって強烈なインパクトがありました〔口絵参照〕。インタラクションは本当に体験しないと生まれないものですし、また逆にいうと、映像や写真のようなものでは伝わらないたくさんのものごと、そこにあることを再確認させてくれました。そうしたインタラクションをアーカイヴするとは一体どういうことなのかを、これからも継続的に考えていきたいと思っています。

常に変化し続ける、変化し得るものをアーカイヴしなければなりません。このことを通じて現在のアーカイヴに対する考え方を、批判的に再検討できると思っています

三上さんの作品を見ていると、チームプロジェクトでメディア作品が作られることで、その基準がとて多くなっていることが分かります。作品をつくる時に、その作品を制作するチーム、つまり共同体が作られる。さらに展示を重ねることで、どんどんバージョンが上がっていく。といっても、最初のver.1が悪くて、後のver.4が良いかということ、そんな単純なことではなく、それぞれの作品がその当時の何かを反映していて、世界の切り取り方が違って

る。もちろん技術的なアップデートも続きます。三上さんのインタビューにもありましたが、そこには「完成」という概念が不要です。つまり、作者が署名をすれば出来上がりということではなく、最後まで署名はされない。だとすれば、常に変化し続ける、つまり変化し得るものをアーカイヴしなければなりません。このことを通じて、現在のアーカイヴに対する考え方を、批判的に再検討できると思っています。

具体的な話をすれば、僕らのプロジェクトで検討しているのは、GitHubというシステムをパッサージュのアーキテクチャとして採用することです。GitHubは、プログラムコード、ソフトウェアとそのバージョンを共同で管理していくための分散リポジトリシステムです。つまり、リポジトリとしてのアーカイヴを、分散して持つためのシステムです。もちろんそれはソフトウェア、プログラムコードの管理から始まったものですが、今ではシステムも拡張ってきて、画像やPDFファイル、サウンドデータ、最近では、3Dモデルも管理できるようになりました。さらに外部リンクを活用することによって、巨大なデータも扱うことができます。

アーカイヴの現実問題として、何をどこまで公開するのが、とても重要な問題になります。GitHubは、パーソナルなりポジトリとパブリックなりポジトリを組み合わせることができる仕様になっています。SNSのような、コミュニティとの連携機能も必要不可欠です。こうした既存の、ユーザーも多いプラットフォームをベースにして、今日話してきたような翻訳的、演劇的な性質を持ったアーカイヴを構築化できないかと考えています。現在、平川紀道さんがリファクタリングした《Eye-Tracking Informatics》のコードが、GitHubに上がっています。まだ公開していませんが、こうした管理の方法が、作品の修復、再展示の記録にも応用できる可能性があります。

そうすることで、散発的に残されている、渡邊さんが見せてくれたような三上さんの作品とその記録、馬さんが見せてくれたような多くの人々の複合的な記憶を、ある種の折り目のようにつなげていくことができるようにしていきたいというのが、メディアアートアーカイヴの、来年度からの方向性ということになります。いずれにしても、現在、作家と作品の物理的なりポジトリがアーカイヴセンターにあります。今後はそれだけでなく、ソフトウェアやデータのリポジトリを、GitHubで育てていく必要があります。そのためには、アーカイヴのエコシステムがハイブリッドになっていかざるを得ません。複数の生態系が共存し、組み合わせさっていくようなハイブリッドを実現していくためにはどうしたらいいか。ぜひ、みなさんからもさまざまなご意見を伺いながら実現していきたいと思っています。

クロストーク（久保田、馬、渡邊）

## 感覚ではなくて知覚に取り組む

馬 渡邊さんが発表したように、作品のアップデートを行い、変えていくことによって作品が生きつづけられるようにする。しかし、そのときにすべてが変わっていくのではなくて、かならず残る部分がある。その不変な部分が「視ることを視る」という体験、つまり三上さんのコンセプトの核心にある部分です。

そういう部分を議論していくためにも、今現在見ることができる作品があり、他方では、それを裏づける資料など、人の記憶と批評の言葉がある、ということですね？

久保田 そのとおりです。ただ、たとえば三上さんの《Eye-Tracking Informatics》の場合には、「視ることを視る」というテーマだけでなく、彼女のドローイングが、作品のシンタックス（語法）となっている。そのシンタックスが2011年の作品では、どのように実現されていたかということ、精読によって見極めていくということもやるべきだし、やらざるを得ない。そのための環境が、ようやく整いつつあるのかな、という気がしています。

渡邊 YCAMでやってきた再制作や修復のプロジェクトは、作品の外形とか輪郭線、作品を作品として成立させる要素、あるいは、そこに対して作家といったものがどういうふうコミットして、どんな営みをしてるのかを探るという取組みだと思いますが、思っていた以上に、三上さんの変わったディレクションの仕方、テクノロジーの使い方が発見されたので、本当にこんな長い間かわることになるとは思っていませんでした。ソフトウェアのようなもの見方で、コンピュータの中だけではなく、たとえば、インストールを設置する空間、設定を読み解き直すという考え方は、メディアアートに限ったことでなく、現代美術とか美術全般にも適用できる考え方だと思います。

久保田 特に重要だと思っているのは、「ソースコード」という概念です。多くの商用ソフトウェアのように、バイナリーという改変不可能な形でソフトウェアが配布されると、ユーザーとしてはもうどうしようもありません。でも、その前のソースコードが残っていれば、バージョンアップや改変ができる。その概念をモノにも当てはめると、ある種の設計図や回路図、広義のドキュメントもソースコードとみなすことができる。だから逆に、何が作品のソースコードなのか

という視点で作品を見ていくと、そこからアーカイヴにとって重要な役割を果たすものが見えてくる。だから、ソフトウェア側からの視点とハードウェア側からの視点を相互に往還させることで、それらを相互に結合、融合していきたいと思います。

それから最後にもうひとつ、「知覚の美術館」についてです。僕は本のテキストの中で、三上さんとの「数と知覚のインターフェース（研究室名）」に触れました。ノルベルト・ボルツがいうようにメディア美学が知覚の理論なのだと思えば、そして現在の僕らのものの見方が技術によって規定されていると思えば、メディア美学を考える際に、知覚と技術、つまり知覚に対する技術的アプローチ（拡張と制約）を考えていかざるを得ない。三上さんは、「数と知覚という、デジタルメディアと身体の関係を考えていきたい。だから私は、感覚ではなくて知覚に取り組む」ということを強く言っていました。そこに、「知覚の美術館」という、三上さんがずっと考えていた、もうひとつのテーマのベースがあると思っています。



左から渡邊朋也、馬定延、久保田晃弘

## ●配布資料——第1部 メディアアートと生成するアーカイヴ

## 生成のためのアーカイヴ / Archives for Becoming

久保田 晃弘 KUBOTA Akihiro 多摩美術大学

芸術作品だけでなく、人間がつくりだしたあらゆるものに対して、そのアーカイヴを考えることが可能ではあるが、個性や独自性が高く、またそれぞれの時代や地域という文脈や背景と深く結びついた芸術作品のアーカイヴとは、一体どういうものなのだろうか。アーカイヴを、すでに制作された作品の収集や保存、修復や再展示、というさまざまな意味の集合体とした場合、それらをつなぐ、そしてその基盤となるべき基本的な考え方や方法とは一体何なのだろうか。

アーカイヴとは、作品あるいはそのコピーを(可能な限り)永続的かつ完全に「保存」(しようと)するものだ、という人もいる。しかしながら、文化の流れや背景から孤立した作品は存在しない。芸術作品を、その作品を生み出したり、展示を行った時代や環境、来歴や文脈と切り離すことはできない。もし本当に作品をそのままの形で収集、保存しようとするならば、作品だけでなく作品を生み出した環境(社会)も合わせて収蔵、保存管理しなければならないが、それは当然不可能だ。だとすれば、芸術作品のアーカイヴも、本質的に不可能なことではないか。そこで視点を変えて、アーカイヴを作品の「翻訳」と考えてみる。たとえばヴァルター・ベンヤミンが1921年に書き上げた「翻訳者の課題<sup>1)</sup>」には、「悪い翻訳とは、非本質的な内容を不正確に伝えることと定義してよいだろう」という一節がある。同じように、作品の非本質的な内容を不正確に保存したものは、良いアーカイヴとはいえないだろう。ベンヤミンがいうように、芸術作品の本質も「伝達不可能」なものである。そもそも、作品にとって「伝達」や「再現」は本質的ではない。翻訳が、起点言語から目標言語への主体なき(客観的な)変換ではない

ように、アーカイヴも作品が伝達していることを正しく記録しようと奮闘する必要はない。アーカイヴはむしろ、作品の内に含まれている表現の伝え方を引き出そうとするインターフェイスであるべきだ。その伝え方は、それぞれの作家や作品固有のものであり、インターフェイスとしてのアーカイヴ=翻訳は、できるだけ無色透明なものにしなければならない。

また、完成品としてではなく、作品の変化を志向する、いわばその不完全さの中に本質を求める作品も多い。アーカイヴは、こうした作品の不完全さや未完さを補うのではなく顕在化し、そこに内在する何ものかを明らかにしようとする。作品を意味や文脈から一旦切り離し、その内に囚われている何ものかを解放するためには、作品の不完全性の精読と、作品を構成する個々の要素に対する逐語的なアーカイヴという忠実な翻訳の実行が、その最初の方法になるだろう。今日の芸術作品の創作は、近代的個人としての作家ではなく、開かれた組織や社会の共同作業による持続的な活動であることが多い。そこで必要とされているのは、結果やスナップショットとしての作品よりも、むしろ多様な個人間の調整(翻訳)機能や、組織の共同記憶装置(共通言語)である。そのためのアーカイヴは、作品や作家のある一面だけを取り上げて特権化するのではなく、不完全性の内に含まれる多義性に目を向けながら、創作に必要とされていた家政的な機能や装置を批判的に(再)実装する。さらに、開かれた組織のエージェンシーは、自分たちの活動をどのように翻訳するのかを議論し、その結果を自ら実践しようとする。こうした自己言及的なアーカイヴは、それ自体が内省的な批評となり、さらには自らを更新し、分岐しな

がら、共同体としての組織や場の中で生を継続していく。

修正や改変が手続として容易な作品要素の集合体は、アーカイヴというよりも、むしろバージョン管理機能を持ったリポジトリ（管理庫）であるというべきだ。その継続的な翻訳、編集、共有、履歴を可能にする生態系を、僕は生を継続するための「生成する」アーカイヴと呼びたい。この「生成」は英語でいえば、generationではなくbecomingになるだろう<sup>2</sup>。完成することを目指し続ける（しかし決して完成することのない）この生成のためのアーカイヴ-生態系は、作品と翻訳という（類似ではなく）類縁関係を結びながら、いつしか作品と一体化し、作品のみならず作家（たち）は、生態系-共同体の中で永遠に死ななくなる。

そうした共同体としてのアーカイヴを考えたときに、もうひとつ思い起こすべきは演劇における「観客」に関する議論である<sup>3</sup>。演劇だけでなく、アーカイヴにとっても、その「使用者（ユーザー）」の姿勢や態度は、重要な意味を持つ。単にアーカイヴのデータを受動的に鑑賞するだけでは、ユーザーひとりひとりが主体的に知ることや考えること、行動することにはつながらない。アーカイヴの使用を、単に過去の作品が提示するスペクタクルを観察し体験することに留めていたのでは、新たな創造は生まれにくい。

そうした作品と鑑賞者、アーカイヴとその使用者、という一方向的な関係から抜け出すためには、アーカイヴの使用者が「すでに確立された作品の意味や価値を享受する」という期待や姿勢をまず放棄しなければならない。伝達という観察者の態度から距離を置くことで、作家や作品のスペクタクルに支配されることなく、他者として対峙し、実験（仮説形成）的に思考することが可能になる。それが先に述べた、作品を

構成する個々の要素に対する、逐語的な翻訳という知的操作であり、アーカイヴを新たな創造に結びつけていくための「異化」作業の核心にある。

共同体としてのアーカイヴの中で永遠に死ななくなった作品は、もはやその作者（と呼ばれていた個人）の意図を保存するものではなく、共同体の共有物として、メンバー各自がそこから読み取ったものを翻訳し、それを個別の創作作業と結びつけていくものになる。バリ島の演劇が参加することでつくられる場であるように、共同体のメンバー全員が、自分にとっての（他者の）作品を自分なりに作り直すことで、生成のためのアーカイヴという場が生み出され、継続していく。

そこに必要なのは、メンバーすべてが平等であることではなく、むしろ異化-翻訳作業のための距離や他者性である。アーカイヴから受け取るものは、ひとりひとりにとって個別のものであり、教育制作もその差異の中に存在し得る。アーカイヴが生き続けていくためには、それ自身が決して閉じた倉庫となることなく、作家と鑑賞者、多種多様な作品（とその部分）群が、予測不可能な流入と放出、結合と分離によって翻訳の生態系をつくり出ししていくような、異質で平等な舞台-リポジトリであることが必要だ。そんなアーカイヴは開かれたリポジトリとして、あるひとつの形をとり続けながらも、リポジトリを構成する個々の要素がインターフェイスとしてのアーケードに並べられ、個々の役割（関係）が、翻訳の曖昧さと多様性の中で、絶えず変化・更新しているはずだ。そうすることで、あるひとつの（あるいは複数の）作品が、意味的な同一性や形態の類似性ではなく、さまざまな変換の連続と交錯を通じて、他の（新たな）作品へと移行していく。

<sup>1</sup> 『ベンヤミン・アンソロジー』山口裕之〔訳〕、河出文庫、2011

<sup>2</sup> Ilya Prigogine, *From Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Sciences*, New York: W. H. Freeman & Co., 1981. [邦訳: イリヤ・プリゴジン『存在から発展へ』小出昭一郎、安孫子誠也〔訳〕、みすず書房、1984]

<sup>3</sup> ジャック・ランシエール『解放された観客』梶田裕〔訳〕、法政大学出版局、2013

## ● 第2部

## 多摩美ポスターコレクションのアーカイヴ化

佐賀 一郎 SAGA Ichiro 多摩美術大学

山本 政幸 YAMAMOTO Masayuki 岐阜大学

佐賀 多摩美ポスターコレクションは大きく4つからなります。1つめが竹尾ポスターコレクション約3,200点で、1997年に株式会社竹尾がニューヨークのラインホールド・ブラウン・ギャラリーから購入したコレクションがもとになっています。多摩美術大学は翌年に竹尾からコレクションの寄託を受け、以来20年以上にわたって両者で共同研究を行っています。

2つめが2018年にDNP文化振興財団から寄贈を受けた「DNPポスターアーカイヴ」。田中一光、福田繁雄、永井一正によるポスター約1,800点からなり、2019年度から共同研究を開始します。研究代表者は、多摩美のグラフィックデザイン学科教授の木下勝弘先生です。

3つめが、サイトウ・マコトポスターアーカイヴです。DNPポスターアーカイヴの寄贈時に、DNP文化振興財団に媒介とさせていただいてサイトウさんご本人から寄贈を受けた約200点からなります。こちらも2019年度から木下勝弘教授を代表として共同研究が開始されます。

最後に、多摩美術大学で教鞭をとり、2016年に逝去された佐藤晃一名誉教授のアーカイヴです。これは2018年末にご遺族から寄贈を受けたもので、ポスター550作品のほか、原画を含む版下や記録資料などからなります。こちらもグラフィックデザイン学科の服部一成教授、加藤勝也准教授により、2019年度から共同研究が開始します。

多摩美は2018年度に3つの資料体の寄贈を受けましたが、その理由として明確に挙げられるのが、アートテークが2015年に竣工し、資料受け入れのスペースができたことです。多摩美が所蔵し、未公開のままになっている勝見勝アーカイヴとともに、今後積極的にアーカイヴの構築・公開を進めていきたいところです。

今日は竹尾ポスターコレクションの研究を中心に発表します。はじめに山本政幸先生（現・岐阜大学准教授。2006-12年本学グラフィックデザイン学科准教授）からサイケデリック・ポスターを題材とした研究事例をご発表いただき、その上で、佐賀が竹尾ポスターコレクション・データベースの開発について発表します。

## ●第2部 多摩美ポスターコレクションのアーカイヴ化——1

## サイケデリック・ポスターの生まれた状況

山本 政幸 *YAMAMOTO Masayuki* 岐阜大学

竹尾ポスターコレクションを国別に分類すると、スイス733点、アメリカ599点、ドイツ531点。そして日本は割と多く273点で、主な内容は20世紀のポスターです。引き継いだラインホルド・ブラウン・ギャラリーのコレクションがベースとなり、戦後のものが多く、少し19世紀のものが入っています。

本日は、このコレクションのごく一部を切り取って報告します。大きさは長辺50センチほどで、年代は1960年代後半から1970年代の頭にかけて。当時のアメリカ西海岸が舞台の、いわゆる「サイケデリック・ポスター」です。

第二次大戦後、アメリカは目覚ましい経済成長を遂げます。しかし1960年代に入ると貧困、人種差別、学園紛争などの社会問題が浮上し、ベトナム戦争に対する反発も加わって、民衆の運動が拡大しました。愛と平和を求めた若者たちが路上にあふれ、自由なファッションと音楽とアートで反体制目標を表現する、いわゆる「ヒッピー」や「フラワーチルドレン」と呼ばれる独特のライフスタイルが形成されていきます。

こうした揺れる社会情勢の中で、敏腕プロモーターとして知られるビル・グラハム (Bill Graham, 1931-91) が、西海岸のサンフランシスコに「フィルモア・オーデトリウム」と「フィルモア・ウエスト」、東海岸のニューヨークに「フィルモア・イースト」というライブハウスを開設し、ロックバンドのライブによる音楽プロモーションを定着させた新しいロック文化を作り上げます。

そのライブ告知のために多くのポスターが作られ、これがビジュアルと音楽を融合した、いわゆる「サイケデリック」と呼ばれる、新しいポップカルチャーのムーブメントを巻き起こしました。サイケデリック・ポスターは、ハレーションや幻覚などの視覚的な再現が有名ですが、19世紀末のアール・ヌーヴォー様式の引用、実験的なタイポグラフィの試みなどにより、個性的なロック音楽のイメージを視覚化しました。1966-71年にグラハムは288点のサイケデリック・ポスターを手がけました。竹尾ポスターコレクションはこのうち99点とかなりの部分を所有しています。

[図1] は緩やかな放射状のパターンがあり、その中心の円い窓に波形が描かれています。これはチューニング、つまり人々の解放された意識が一つになることを意味しています<sup>1</sup>。幻覚体験を象徴したこのデザインは、サイケデリック・ポスターの先駆者、ウェス・ウィルソン (Wes Wilson, 1937–2020) によるもので、ウィルソンがビル・グラハムと出会うきっかけとなった重要な1枚です。

1966年1月21日から23日まで、サンフランシスコのロングショメンズ・ホールで「トリップス・フェスティバル」が開催されました。スチュアート・ブランド (Stewart Brand, 1938–)、ケン・キージー (Kenneth Kesey, 1935–2001)、そこにショービジネスの達人のグラハムが企画し、カウンターカルチャーの到来を予告する一大イベントです。チラシの裏面には、トリップとは「電氣的パフォーマンス」であり、「コミュニケーションとエンターテインメントの新しい手段」だと書いてあります。それから「エクスタティック」なドレスを着て、そして「自分のアイテム」を持ってきてくださいという指示もあります。

ロングショメンズ・ホールはドーム型をしていて、そこでは、フィルム映画の上映や、「リキッドプロジェクション」というカラフルな液体流動の投影、観客のドレスを浮き上がらせるブラックライト、それから「サンフランシスコ・テープ・ミュージック・センター」という当時あった研究所の実験音楽、電子楽器の「ブッカー」などによって、視覚と聴覚を融合した幻想的異空間を作り出していました。結成されたばかりのグレイトフル・デッドらがアンプを通して大音量で即興ロックを奏で、ケン・キージー率いるヒッピー集団、メリー・ブランクスターズがパフォーマンスを上演しています。1700人収容の会場に3000人が詰めかけて、その様子はサンフランシスコのFMラジオ、KPFAによって中継されました。会場の内外にあふれる若者たちの意識が、文字通りチューニングしたといえるでしょう。



1

ウェス・ウィルソン「トリップス・フェスティバル 1966」(1966年1月)のハンドビル

その酩酊状態への導入剤として配られたのが、サイケデリックの名の由来であるLSDです。精神療法に効果的で、意識解放と自己変革が可能になると信じられた一方で、非合法化目前でした。そのようなトリップス・フェスティバルは1965年からケン・キーラーがたびたび開催していた、「アシッド・テスト<sup>2</sup>」が前身で、1966年以降のフィルモアと同時期に活動していたプロモート集団「ファミリードッグ・プロダクションズ (以下、ファミリードッグ)」の運営による定期的なロック公演へと展開していく転換点となったイベントです。

## ビジュアル表現は必ずしもひとつのスタイルではなかった

フィルモアを拠点とするグラハム企画の公演ポスターにはビル・グラハムのイニシャルを冠した「BG」の通しナンバーが付けられていました。BGナンバーはゼロから287で、合計288点です。印刷はほとんどがオフセット。予算の関係から色数が制限されて、また印刷機の都合で大半が50~60センチほどと小さく、そこに小型のチラシとチケットが同じ刷版に面付けされました。注目すべきは、5年半の間に多くのクリエイターが関わるも、ビジュアル表現は必ずしもひとつのスタイルではなかったということです。

フィルモア初期のポスター様式を方向付けたのは、先ほどのトリップス・フェスティバルの図案をデザインしたウィルソンでした。

カリフォルニアの自然に囲まれた広域都市サクラメントに生まれ、小さい頃から植物に興味を持ち、絵を描くことが得意な少年でした。短期の兵役を経て、地元の短大で園芸を学び、サンフランシスコ州立大学でも宗教と哲学を学んだそうです。絵画の専門教育は受けていませんが、大学卒業後は印刷所で働き、レイアウトの基礎を学びながら膨大なレタリングをこなしていました。初めて手掛けた政治ポスターや招待状が、「ファミリードッグ」の代表、チェット・ヘルムズに見いだされ、次第にロック音楽の世界に引き込まれていきます。その後、ファミリードッグからは距離を置き、グラハム率いるフィルモアの仕事に専念していきます。フィルモアの興行ポスターにウィルソンが関わるのは1966年3月からです。

ウィルソンの回想によると、当初は毎週の公演ポスター1件あたり、500枚の印刷費を含めて75ドルを週に2件から3件を請け負い、仕上がったポスターは、朝の4時からグラハムがスクーターであちこちに貼り、人々が行きかう頃

には街はポスターで埋め尽くされていたそうです<sup>3</sup>。やがてポスターの人気が出始め、はがして持ち帰る人が続出し、グラハムはポスターの配布が成功だったことを確信したといます。

ウィルソンがポスター制作で試みたのは、文字の形や並びを柔らかにゆがめて空間を埋め尽くすレイアウトです [図2]。彼は「私は定規みたいなものは使わず、フリーハンドで空間を埋め尽くすやり方が好きだった。自然な形に添わせる。もし、文字を拡大、変形する必要があったら必ずそうした」と語っています。当時カリフォルニア大学で開催された「ユージェント・シュティールと表現主義展」のカタログを手にしたことで世紀末芸術のポスターの影響が強くなります。カタログに掲載されていたウィーン分離派のレタリングを見て以降、自分のポスターのほぼすべてに応用したとウィルソンは言っています。

ウィーン分離派の画家、アルフレッド・ローラーによる書体は [図3]、長方形を基本としながら文字を変形して余白を埋めるウィルソンの手法に適していました。1967年の5月までにウィルソンが制作した56点のうち、後半の28点ほぼすべての作品に、この書体が使われています。変形した書体は判読困難な場合もあり、グラハムが論ずるも、結果的にこの読みにくさがポスターへの注目を集めています。ですが、ウィルソンはグラハムと金銭問題でけんかして、フィルモアの仕事から離れます。



2



3

- 2 ウェス・ウィルソン 《Otis Rush & His Chicago Blues Band/Grateful Dead/The Canned Heat Blues Band》BG51, 1967年2月
- 3 アルフレッド・ローラーによる分離派展ポスターでの書体(部分)、1903年。「ユージェントシュティールと表現主義」カタログ(カリフォルニア大学、1965)所載

## 制作されたポスター群は、サンフランシスコに 集まった若者たちの生活から沸き上がった 視覚文化の一端です

1967年の5月からは、グラハムの妻だったボニー・マクリーン (Bonnie MacLean, 1949-) がフィルモアのポスター制作を引き継ぎます。マクリーンはウィルソンと同じく、美術の専門教育は受けていません。フィルモア創業当初はチケット受付や帳簿管理などの裏方と、出演バンドのラインアップをフィルモアの階段上の黒板にチョークでレタリングをしていました。これが後のポスター制作のスキルアップになったと彼女は語っています。文字はウィルソンの柔らかいレタリングを継承すると同時に、アメリカの先住民のエキゾチックなコスチュームをモチーフに採用し、色調のコントラスト、あるいは鋭い線画で人物の怪しい表情を作るなど、マクリーン独自の表現も見られます。1967年後半だけという短期間に31点を制作しています [図4]。

ウィルソンが去ったファミリードッグで専属デザイナーとして人気を得ていたのがマウス&ケリーというコンビです [図5]。この2人もウィルソンと同じく、ファミリードッグからグラハムに流れてきます。彼らの制作スタイルは、イラストレーションを主体としたレイアウト構成に特徴があります。

スタンリー・マウス (Stanley Mouse, 1940-) はエアブラシによるマンガ表現にたけていて、クラシックカーをベースにしたカスタムカー「ホットロッド」のイラストレーションでその名が知られていました。1964年のサンフランシスコ移住後にケリーと意気投合し、共同制作を開始。並行してサンフランシスコの図書館にアール・ヌーヴォーやアール・デコの美術書を借りに行ったりもしていたそうです。先ほどの1966年のトリップス・フェスティバルにも観客として参加していました。

アルトン・ケリー (Alton Kelly, 1940-) は、小さい頃から自動車やバイクなどのメカニックに惹かれ、学校ではインダストリアルデザインを専攻、卒業後はヘリコプター技師として働きました。そして1964年マウスに出会い、ファミリードッグのメンバーになり、後にグラハムと仕事をすることになります。

マウス&ケリーはフランスの画家のアルフォンス・ミュシャの作風なども引用した、アンティーク調のイラスト表現をロックポスターに持ち込みました。ケリーはフィルモアのポスターを6点手掛けていますが、このうち2点はマウスと、また別の3点は、この後出てくるリック・グリフィン (Rick Griffin, 1944-) という人も加わって、それぞれ共同で制作しています。

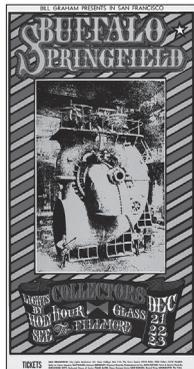
リック・グリフィンは、マウス&ケリーと同時期にフィルモアの公演ポスターを担当していた人です。彼の父親は考古学者で、しばしばアメリカ先住民の遺跡を巡っていました。幼いときからその旅に同行していたグリフィンは、歴史への興味が尽きない少年に育ちます。その一方、12歳でサーフィンを始め、ロサンゼルスにサーフカルチャーにも親しんでいきました。そして1966年の秋に、グリフィンは「ザ・サイケデリック・ショップ」で行われた展示がきっかけでポスターを作り始めます。1968年の1年間に8点制作されたポスターは、コミック作家でもあった彼のタッチは残しながらも、アメリカ先住民の姿や、古代エジプトの守り神であるスカラベ、あるいは骸骨などをモチーフに採用しています。強烈な配色によって鮮烈な記憶を残す図像を、ポスターの中央に描いているのが印象的です [図6]。

さらに1968年からは、リー・コンクリン (Lee Conklin, 1941-) が参加します。コンクリンは、1965年にはロサンゼルスに移住してグラハムに出会っていますが、フィルモアのためにポスターを手がけるのは1968年から1969年にかけてで、31点を制作しています。

コンクリンの表現は、繊細な描写で幻想的な場面をリアルに再現しているのが特徴で、そこに意識の深層を描き出すことに成功しています。レタリングも個性的で、動物、岩、木、葉っぱなどをアルファベットの形に組み立てることで、イラストレーションと文字とが一体化しています [図7]。



4



5

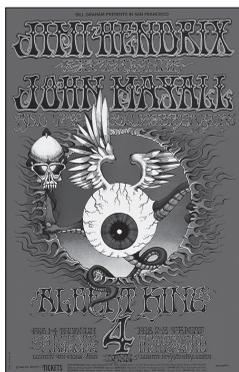
4 ボニー・マクレーン 《Eric Burdon & the Animals/Mother Earth/Hour Glass》BG89, 1967年10月

5 アルトン・ケリー、スタンリー・マウス 《Buffalo Springfield/Collectors/Hour Glass》BG98, 1967年12月

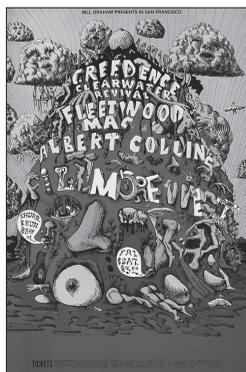
1968年の3月、グラハムはニューヨークに「フィルモア・イースト」をオープンします。一方で4月にマーティン・ルーサー・キング牧師が暗殺され、黒人街に位置していたために売り上げが落ち込んだロサンゼルスに「フィルモア・オーデトリウム」を移転し、「フィルモア・ウエスト」と改称しました。そして定期的に東西のフィルモアの出演者を入れ替えて興行を行うようになります。この時期の初頭から、さらに表現豊かになっていきます。

この頃に関わったクリエイターのひとりに、アンダーグラウンド・コミック・ムーブメントのパイオニアといわれるグレッグ・アイロンズ (Gregg Irons, 1947-) がいます。風刺コミック雑誌に影響を受けながら独学でイラストレーションを学んだ彼は、1969年からフィルモア、あるいはファミリードッグの仕事を請け負います。挿絵画家、タトゥーの彫師としても活躍し、37歳に交通事故で亡くなっています。フィルモアでは8点を制作しています [図8]。

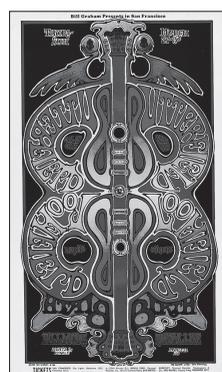
さらに1969年1月からフィルモアの専属デザイナーとなったのが、ランディー・トゥッテン (Randy Tuten, 1946-) です。高校で広告選択コースを履修したトゥッテンは、フィルモア、そしてファミリードッグのアヴァロン・ボール・ルームに通い詰めていました。この人も1968年末にグラハムを訪ねて採用されます。トゥッテンは飛行機や列車のほか、ジュークボックス、ハンバーガー、アボカド、トマトといった日常的なモチーフを用いました。奥深い精神世界を掘り下げるといよりは、明るいアメリカ広告のスタイルをポスターに持ち込んだ。現代の生活文化を描こうとした感じもします [図9]。



6



7



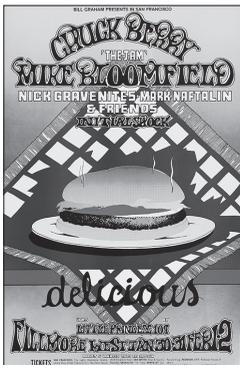
8

- 6 リック・グリフィン 《Jimi Hendrix Experience/John Mayall and the Blues Breakers/Albert King》BG105, 1968年2月  
 7 リー・コンクリン 《Creedence Clearwater Revival/Fleetwood Mac/Albert Collins》BG156, 1969年1月  
 8 グレッグ・アイロンズ 《Butterfield Blues Band/Bloomfield & Friends/Birth》BG166, 1969年3月

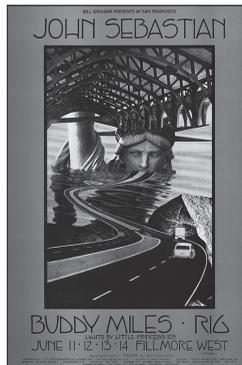
フィルモアの後期で最も作品数が多いのが、デヴィッド・シンガー (David Singer, 1941-) です。彼は学校で、アーミッシュに受け継がれる民族的幾何学装飾の「ヘックス・サイン」を習ってから神秘主義に興味を持ち、その一方で雑誌『ナショナル・ジオグラフィック』、『ライフ』などの切抜きを集めて膨大なスクラップブックを作っていました。高校卒業後は海軍に入り、その後サンフランシスコに移り住んで広告の仕事を開始しますが、この頃からコラージュを始めます。ポスターの中心にコラージュを据えるスタイルで、フィルモアでは一番多い66点を制作しています [図10]。もともとはレタリングに苦勞するも、徐々に文字だけによる表現を洗練させ、さまざまなレタリングを生み出しています。サイケデリック・ポスターは活字を使わないので、面白いレタリングが飛び出してくるのが本当に魅力です。

次が最後のフィルモアのデザイナー、ノーマン・オー (Norman Orr, 1949-) です。彼は農場で働く中でライブハウスに通って絵を描き続け、グラハムに見いだされてフィルモアのポスターを手伝うようになります。たとえば、絶滅危機にあった先住民文化に対する差別を訴えるテーマが浮き出てくるようなポスター、精密なイラストレーションが特徴的です。レタリングがすさまじくて、非常に深い、活字では鋳造できないような文字です [図11]。

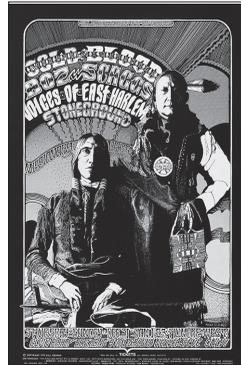
こうした1960年代後半のサイケデリック・ポスターの動きは、反戦、人権運動に賛同する若者の活力を象徴する一方で、放浪、閉じた共同生活、LSDの濫用、反社会的な傾向などを内に抱えてもいました。



9



10



11

9 ランディ・トゥッテン 《Chuck Berry/Mike Bloomfield/Initial Shock》BG158, 1969年1月

10 デヴィッド・シンガー 《John Sebastian/Buddy Miles/Rig》BG238, 1970年6月

11 ノーマン・オー 《Cold Blood/Boz Scaggs/Vices of East Harlem/Stoneground》BG238, 1970年12月

トリップス・フェスティバルが開催された1966年10月にはすでにカリフォルニア州でLSDの違法化が決定、同月31日にはヘイト・アシュベリーで「アシッド・テスト・グラデュエーション」、アシッド・テストの卒業式と称するライブが開催されます。これはアシッド・テスト創始者であるケン・キージー自らが行き、以降ロック音楽とLSDは表面上は切り離されました。

1967年1月にはヘイト・アシュベリーの横のゴールデン・ゲート・パークで「ヒューマン・ビーイン」というイベントが行われ、全米、カナダ、ヨーロッパから若者が集結してロック公演が行われます。これはメディアを通じて大々的に報道されて、ヒッピー文化の存在が全米に認知されることになりました。同年の夏に開催された「サマー・オブ・ラブ」は大型ロックフェスティバルの先駆けとなって、1969年夏、数十万人といわれる音楽ファンを動員した「ウッドストック・フェスティバル」につながっていきます。

大型ロックフェスティバルがピークを迎え、突如としてグラハムはフィルモアの閉鎖を決定します。1971年6月30日から7月4日の5夜連続、フィルモアの最終ライブが開催されました。閉鎖の理由は定かではありませんが、ロックバンドの利益がライブハウスからアルバム売り上げに移行したことなどが推測されています。公演に不可欠だったポスターの数も減り始めて、それもラジオや新聞広告がこれに取って代わっていきます。

## 反戦や人種差別撤廃などの反権力的な運動、そしてヒッピーたちのコミュニティの中で、ロック音楽が共同意識や感覚を拡大させた

全部で288点となったポスターは、サンフランシスコに集まった若者たちの、生活の中から沸き上がった視覚文化の一端といえます。予算、期日という制約に縛られ、何よりもロック音楽の視覚化という難題に追われながら、感性の多くを学び、魂を増幅するように制作に没頭した結果だということです。クリエイターの多くが、ほぼ独学で身に付けた体当たりの技法で、ロック音楽のイメージを形に描こうとしていました。

これらのポスターは、反戦、人種差別撤廃、反権力といった運動、そしてヒッピーたちのコミュニティの中で、ロック音楽が共同の意識や感覚を拡大させるために必要なものだった。そうした若者たちを相手に取って、人気バンドに新人バンドを組み合わせて興行を打ち、ホールに集まった観衆の耳を開拓する。

そして次世代のスターを育てていくのがグラハムの狙いだったのです。トリップ体験よりも、妄信的なファンの育成と最高のロック音楽の提供、厳格な集金にこだわり、出演者の支払いは格によってメリハリを付ける。潤沢な資金で西海岸一の音響設備を整えた。観客が手持ちのレコーダーで録音することを許し、客同士のテープ交換でもバンドの宣伝に使う。そして、このようなグラハムのショービジネスにとって、ポスターは不可欠な仕組みのひとつになっていました。

短期間でもフィルモアの公演ポスターは、熱気あるライブ演奏に劣ることなく、若者の感性を熱くとらえた。頻繁なクリエイターの入れ替わりも、結果的にはBGポスターシリーズの魅力になっています。彼らの試行錯誤によってロック音楽のイメージが次々に生まれ変わり、次のステージへの期待は増幅した。

個々の表現は異なっていますが、クリエイターがそもそもライブハウスの常連であり、壁に貼られたポスターを目にしては、互いの仕事に影響されていた点も見逃せません。同時代、同じ西海岸のライバルプロモーターだったファミリードッグとの競合についても、「ロック音楽をどう視覚化するか」という共通の使命の部分では、根底でつながっていたともいえるでしょう。

#### 図版出典

本稿に図示したサイケデリック・ポスター [図2, 図4~11] は、すべて竹尾ポスターコレクションの所蔵品であり、同コレクションを対象にしたポスター共同研究会によって撮影されたものである。

#### 註

- 1 ハーバード大でLSD臨床実験に着手して大学を追放されたカウンター・カルチャーの教祖的存在ティモシー・リアリー (Timothy Francis Leary, 1920-96) が唱えた合言葉は「ターン・オン、チューン・イン、ドロップ・アウト (覚醒せよ、同調せよ、脱落せよ)」であった。
- 2 キーザーが実施したLSDの人体への影響を探る観察実験。被験者には報酬が支払われた。
- 3 ビル・グレサム他『ビル・グレサム：ロックを創った男』奥田祐士〔訳〕、大栄出版、1994。グラハムによれば1点あたり5,000枚を刷り、制作費に150ドルから250ドルを支払ったとしている。

## ●第2部 多摩美ポスターコレクションのアーカイヴ化——2

竹尾ポスターコレクション・データベースと  
探索的アーカイヴィング

佐賀 一郎 SAGA Ichiro 多摩美術大学

アーカイヴの構築には、何をどのように記録していくかという問題がつきまといまいます。竹尾ポスターコレクション・データベースは「Cataloging Cultural Objects」(以下、CCO)を基礎に調査項目を定めています。CCOは美術館、博物館、デジタルライブラリー、文書館のための標準規格で、全米図書館協会が2006年に定めたものです(現在はVisual Resources Associationが管理)。

一般的なカタログを作るのなら、CCOなどの標準規格だけで事足りると思いますが、竹尾ポスターコレクションをデジタルアーカイヴとして公開するためには記録項目が不足していると考えました。CCOでは、たとえば複製技術を細かく記録できません。しかしポスター印刷に利用されてきたさまざまな複製技術、活版印刷やリトグラフ、オフセット印刷、シルクスクリーン印刷、あるいは活字書体や印刷用紙などは、デザインの方法と表現に大きな影響を与えた点で非常に重要です。そこで新たに記録項目を追加しました。

何をどのように記録すべきかは、何が記録できるか、  
何が重要な情報かが分かっているなければ決定できない

といってもすぐに記録項目を定めることはできません。当然のことですが、何をどのように記録すべきかは、何が記録できるか、そして何が重要な情報であるかが分かっているなければ決定できません。そこで最初に行ったのが探索的な調査でした。一枚一枚、実物のポスターを取り出してデザイン史/印刷版式/書体/用紙に関する専門家が集まり、それぞれの立場からの見解を自由記述形式で調査票に記録していくわけです。

調査票がある程度たまったら、内容を精査し、共通化できるもの/重要とみなせるものを記述項目として立項します。念頭に置いていたのは、その項目がポスターの特質を表現できるかどうか、そして最小限の項目数で最大限コレクションをカバーできるかどうかです。

これを何サイクルか繰り返せし、調査項目が確定したところで、デジタルアーカイブの開発に着手しました。自由記述からはじめるカタログ作成方法は、実物調査をベースに進める研究の柔軟性を確保し、その成果をデジタルアーカイブという形式に反映しやすい点で有効だと思います。

もちろんそこには特有のむずかしさがありました。たとえば印刷技術や印刷用紙の分類は、大枠はJISなどの工業規格で定められていますが、細かな分類はカバーできていません。しかし標準規格がカバーしていない部分にこそ技術の進展が表れるものです。すると製紙・印刷産業のデファクトスタンダードに頼らざるを得なくなるわけですが、会社ごとに細目が異なる。レガシーになっている技術もある。研究チームとしては、最大公約数的に項目を定めざるを得ませんでした。この問題は、企業やデザイン関係のアーカイブ機関が協力し、標準的な複製技術の項目を定めることで解消していく必要があると思います。

ところで、このような探索的な方法をとることができた理由として、デジタルアーカイブの開発・デザイン・運用を、共同研究チームによって自力で行っていることがあります。その背景には、情報処理技術と作業環境の向上という時代状況があります。今後こうした探索的なアーカイヴィングのノウハウの需要は、ますます高まっていくのではないのでしょうか。

ポスター制作者がどのようにスタイルや技術を共有し、  
デザインを通じてそれを社会に還元し、発展させたのか、  
そのダイナミズムが総体として見えてほしい

次にとりかかったのが、コレクションを大枠として捉えるための項目の決定でした。ポスターの制作年や公開年、制作者の生没年や国籍など、CCOに定められている基本情報のほかに、ポスターの使用目的、歴史的な表現スタイル、そして表現スタイルと結びついた思想などを登録したいと考えました。ポスター制作者がどのようにスタイルや技術を共有し、デザインを通じてそれを社会に還元し、発展させたのか、そのダイナミズムがデジタルアーカイブの総体として見えてほしいと考えたからです。

そこで参照したのが、ポスター共同研究会が2001年に発行した書籍『構成的ポスターの研究——バウハウスからスイス派の巨匠へ』（ポスター共同研究会・多摩美術大学〔編〕、中央公論美術出版、2001）です。この本の主題はタイトルの通り

「構成的ポスター」ですが、竹尾ポスターコレクションのアーカイヴをどのように構築するかの見取り図が、当時グラフィックデザイン学科の教授であった草深幸司先生（名誉教授）を中心とするポスター共同研究会によって提示されています。そのもっとも重要なコンセプトが、ポスターを「属性」によって分析・説明するというものです。ごく大きくいえば、ポスターには技術的な「属性」だけでなく、美術史上・デザイン史上の表現スタイルやコンセプトの「属性」があるとしており、その定義内容がテキストや画像、レイアウト、配色、タイポグラフィまで、非常に細かく定められています。

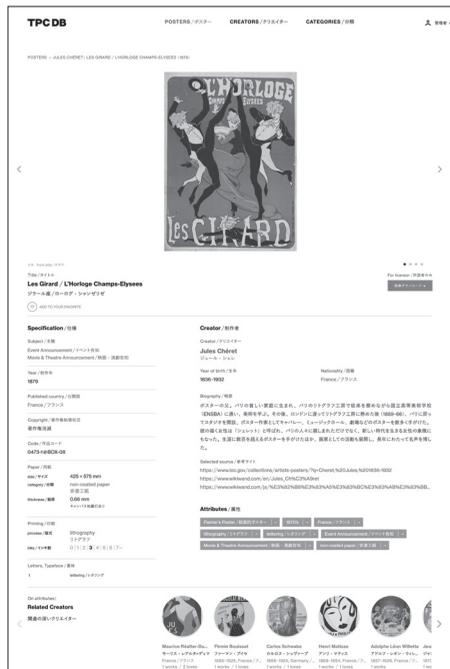
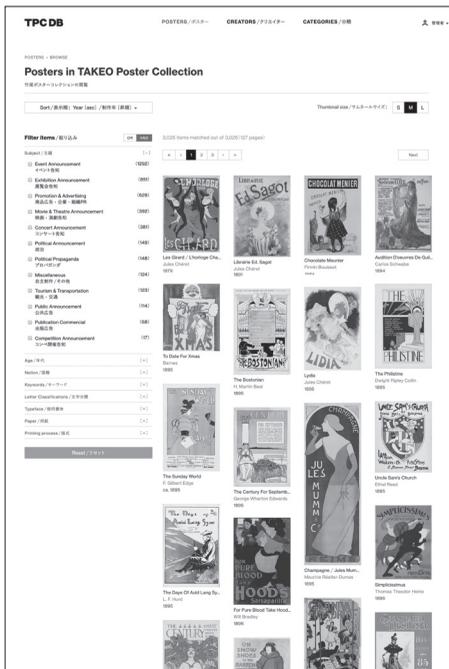
竹尾ポスターコレクションのデータベース（デジタルアーカイヴサイト）を構築するにあたっては、実物調査の結果を踏まえつつ、この本を参考にしてデータベース構造を定めていきました。具体的には、デザインが「社会的条件」「理念・様式」「複製技術」の3つから成立していると仮定しています。「社会的条件」は、デザインが目的を伴って行われる点に注目した属性です。たとえばポスターの使用目的がそうで、商品広告、企業PR、イベント告知などが含まれます。制作年代、国籍、公開国なども社会的条件として記録されます。「理念・様式」は、今のところデザイン史と美術史に関するキーワードを一種の用語集として用意し、ポスターやクリエイターの属性として登録しているのですが、まだ発展の余地があります。「複製技術」は先ほど簡単に触れたように、用紙・印刷・書体に関する技術的属性です。

さて、今ご覧いただいているのが実際の竹尾ポスターコレクションのデジタルアーカイヴ（試験版）です〔図1〕。画面上部に「ポスター」「クリエイター」「分類」メニューがあります。このうち「ポスター」をクリックすると、コレクションに含まれるポスターの一覧がサムネール表示されます。サムネールの掲載エリアの左側には、さきほど述べた「社会的条件」「理念・様式」「複製技術」に基づいた検索条件指定メニューが配置されています。

このメニューから「構成主義」に該当するポスターを検索できます。その他の項目にチェックを入れることで、検索結果からさらに「Helvetica」という書体を用いているポスターに検索結果を絞り込むことができます。その他、たとえば書体「Helvetica」と「Akzidenz Grotesk」を併用し、かつ用紙に「片艶晒かたつやさらシクラフト」を用いた、「シルクスクリーン印刷」による「かたつやさら展覧会告知ポスター」など、必要なだけ絞り込みの指定ができます。この検索結果は、「構成主義」というイズムと技術の関係を端的に示しているといえます。つまり、「社会的条件」「理念・様式」「複製技術」がどのような連関のもとに進展してきたかが、部分的にはあるにせよ、見てとれるようになっています。

実際に動作させると分かる通り、ポスター検索はかなりの速度で完了します。これはポスターの属性が、「タグ」として抽象化されているからです。つまり情報処理しやすい形式で登録されているからです。タグといっても一般的なタグとは異なり、「社会的条件」「理念・様式」「複製技術」を大分類に、中・小分類と構造化されており、それぞれに解説が付されています。タグの数は現状で約1,000件あり、それらが約3,200点のポスターに対しておよそ3万件登録されています（印刷調査:小宮山陽一/書体調査:竹下直幸/用紙調査:株式会社竹尾）。

ポスターの属性をタグで表現することにより、アーカイヴシステムへの反映が非常に容易になります。たとえば「クリエイター」ページに移動すると、クリエイターの基本情報や制作したポスターの一覧が表示されますが、それだけでなく、そのクリエイターが制作したポスターの属性を集約したものが表示されます。ここまで合理化できれば、属性=タグの集合として表現されたポスター/クリエイターの特徴をもとにポスター/クリエイター同士の類似度を計算できます。現在の竹尾ポスターコレクション・データベースは、関連するクリエイターを紹介する仕組みが実装されているのですが、これはAmazonなどの大規模なサイトで見かけるレコメンド機能と同様の仕組みを用いています。そのベースになっているのが、タグ=属性情報というわけです。



1 左/竹尾ポスターコレクション・データベースのポスター一覧ページ(部分)。左のメニューからタグを利用した検索が可能。右/同ポスター詳細ページ(部分)。ポスターの「Attributes/属性」がタグとして表現されている。

ページ上に列挙された個々のタグはリンクになっていて、クリックするとそのタグの「詳細ページ」に移動します。タグ詳細ページでは、タグの説明文とともに、そのタグに関係するポスターやクリエイター、タグが表示されます。タグの導入により、社会的条件、理念・様式、複製技術を介したポスター/クリエイター間のつながりが表現できる。

竹尾ポスターコレクション・データベースでは、今後もタグの整備を進めていく予定です。やがてはタグの総体はそのコレクションを表現する語彙の集合体、用語集になってくれるのではと期待しています。

このシステムを他のアーカイヴにも利用したい。扱うコレクションが変われば必要な語彙=タグも変化するはずです。先ほどもお話しした通り、佐藤晃一先生のアーカイヴがご遺族から本学に寄贈されました。田中一光、永井一正、福田繁雄のポスターからなるDNPポスターアーカイヴも入ってきました。そうした個人の作品を主体とする資料体をアーカイヴするためには、まず制作者の研究が必要です。デジタルアーカイヴとしても、なにが共有できるタグで、なにがそうでないか、どのようなタグが新たに必要かを検討する必要に迫られるはずです。

たとえば複製技術に関するタグはかなりの程度共有できるでしょう。社会的条件に関するタグも部分的には共有可能だと思います。大きく変化するのは、理念とスタイルに関するタグになってくると予想されます。その変わってくる部分をつかむために努力することで、研究活動とアーカイヴィング活動が結びついていくと思います。

いずれにせよアーカイヴという切り口で研究機会を得られるはずですし、そのように進めたいところです。このような作業が多摩美全体、あるいは学外まで広がったときにどうなるか。いかに他の資料体、機関と連携するか。それが何を意味するか。こうした問題は、考えるだけで胸がときめきます。

## 関係性にもとづいて造形芸術を理解しようとする 態度は、デジタルアーカイヴの性質そのものによってもたらされているのではないか

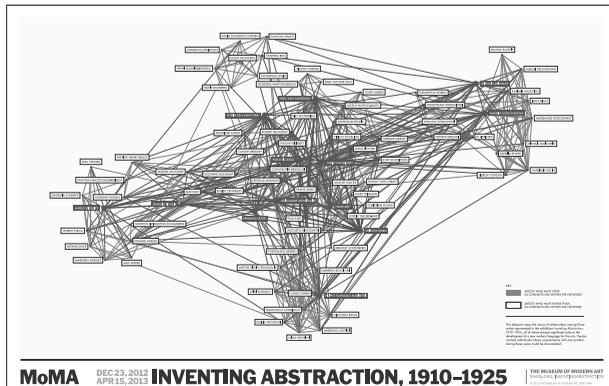
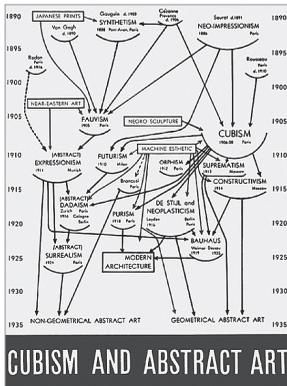
ところで、デジタルアーカイヴのようなプログラマブルなシステムのおもしろいところは、それが常に首尾一貫して動く点です。当たり前のことかもしれませんが、その影響を考えると興味深いものがあります。竹尾ポスターコ

レクシオン・データベースは、タグを基点にすることでポスター/クリエイター/タグが、お互いの関連だけをもとに検索され、その結果が即座にページに表示されます。そこにはコンピュータ特有の速度と一貫性による水平的な情報世界があります。これはデジタルアーカイヴの本質であろうと思えます。

先ほど触れた通り、竹尾ポスターコレクションのデータベースでは、スタイルや思想に関するタグの実体は、現状では美術史やデザイン史の用語集です。「構成主義」「インターナショナル・スタイル」「サイケデリア」といった具合です。これらのタグを個々の作品に付与していくにあたり、常に念頭にあったのがウォーターフロー型の歴史観でした。

その典型が [図2] です。これはMoMAが1936年に開催した「キュビズムと抽象芸術」展のために、当時の館長アルフレッド・バーが作成したダイアグラムです。上から下に向けて年代が進むようになっていて、1895年から1935年にかけて、一番上の「Japanese Prints」から一番下の「Non-Geometrical Abstract Art/Geometrical Abstract Art」に至るまでの経路が示されています。このような一方向に進んでいく歴史観が、常に頭にありました。

MoMAは近年にもうひとつのダイアグラムを作っています。[図3] は2012年に開催された展覧会「Inventing Abstraction, 1910–1925」のために作成されたダイアグラムで、ネットワーク図になっています。ひとつひとつの四角形がアーティストを表しており、線がアーティスト間の関係を表しています。塗りつぶされているのは特に重要なアーティストで、重要度は線の本数、つまり他アーティストとの関係の数で決定されています。このチャートでのMoMAの主張は非常に明快です——抽象芸術は特定の天才による創造物ではない。アーティストたちがネットワークを通じてアイデアを共有し、育てながら生み出したものである。その意味で、抽象芸術は関係の芸術である。



2, 3 MoMAによるダイアグラム2点。左は1935年開催の展覧会“Cubism and Abstract Art”のために作成されたもの。右が2012年開催の展覧会“*Inventing Abstraction, 1910–1925*”のために作成されたもの。

1935年のものと違い、2012年のダイアグラムで表現されているのはアーティスト間の関係で、全体を導く特定の方向ではありません。内容や表現方法は違いますが、竹尾ポスターコレクションのデータベースも、タグを介したクリエイター/ポスター/タグ間の関係性を表現している点で、この2012年のネットワーク図と同じ状況が生まれているのがおもしろいと思います。

ある造形作品をいくつかの属性に分解し、タグとして登録していくことは、造形作品の性質をアーカイヴ・システムに適合し、反映するためのうまい方法ですが、それによって自然と関係性に焦点が当てられることになる。システムが、関係性への注目を促す。そう考えると、関係性にもとづいて造形芸術を理解しようとする態度は、デジタルアーカイヴの性質そのものによってもたらされているのではないか。そんな気がしてきます。

メディア理論家のレフ・マノヴィッチが、これを連想させる知見を提示しているのも興味深いです (Lev Manovich, *Instagrammism and Contemporary Image*, 2017. 『インスタグラムと現代イメージ』久保田晃弘、きりとめでる〔訳〕『インスタグラムと現代視覚文化論』ピー・エヌ・エヌ新社、2018所収)。マノヴィッチはInstagramに投稿され、共有される1,100万枚超の写真を分析し、それらを「カジュアル写真」「プロフェッショナル写真」「デザイン写真」に分類しました。このうち「デザイン写真」にデザイン史上の種々のスタイルを当てはめることで、歴史的スタイルがInstagram利用者によって取捨選択され、他者との差異化に利用されていることを示しています。そうしたスタイルのありかたが、Instagramという現代の視覚メディアの美学を特徴づけているというわけです。Instagram利用者がスタイル(という属性)に注目し、それらを交換しあっているのなら、そこで生まれる関係性もまた、ネットワーク型のグラフになっているはずです。

タグを使ったデジタルアーカイヴの開発が、関係性に焦点を当てることを含意しているとすれば、竹尾ポスターコレクションのデータベースを構築することは、コレクションに含まれるポスター群がいかに関係性を交換し合ったかという関係を、システムとして表現することにつながる。であれば、できあがるアーカイヴが表現するのは単なる過去ではなく、過去を素材にした今現在の状況の、一種の模像といえるかもしれない。それによって現在を考える機会が得られるかもしれません。それが、デジタルアーカイヴを構築するもうひとつの意味かもしれない。直観まじりですがそう思えます。

課題は山積しています。著作権処理もそうですし、先ほど山本先生が発表されたサイケデリック・ポスターなど、あるトピックを深掘りしたストーリーをいかに取りこむか。将来的にはシステムそのものも共有したい。ひとつひとつ課題を乗り越えながらアーカイヴ構築に励みたいと思います。

## ● 第3部 写真とアーカイヴ——1

## もの派とアーカイヴ——安齊重男・現代美術の伴走者

小泉 俊己 KOIZUMI Toshimi 多摩美術大学

「もの派」は、現代日本美術の展開における重要な活動のひとつであり、その中核をなす作家の多くが多摩美の卒業生や関係者であることも、本学がこの「もの派」アーカイヴに取り組む大きな理由になっています。

また2015年から2017年の3年間、文化庁より助成を受けた本学と埼玉県立近代美術館との共同事業として、作家はもとより関係者、研究者、あるいはアーカイヴの専門家と連携を図りながら、調査、整理などを進めてまいりました。

2016年3月にはその事業の一環として、シンポジウム「もの派とアーカイヴ——海外への発信を目指して」を開催しました。これは「もの派」が美術批評や美術史の文脈で論じられてきた課題を、アーカイヴという視点でとらえ直す試みでした。

また、同時に本学、アートテークギャラリーで安齊重男氏の「もの派——70年代」展を開催しました。これは前年の本学80周年記念に開催されたものの再展示で、これらの写真は香港のM+美術館<sup>エムプラス</sup>に収蔵された134点を中心に、1970年から1978年に撮影された176点の写真で構成されています。これらは安齊氏の監修の下、オリジナルプリントをスキャニングし、デジタルデータから原寸大でインクジェットプリントしたものです。

ここまで安齊氏とお呼びしてきましたが、私にも、そして安齊さんのことをよくご存じの方にも違和感があると思いますので、尊敬と親愛を込めて、以降は「安齊さん」と呼ばせていただきたいと思います。

安齊さんは1960年代の末頃、斎藤義重門下生の吉田克朗や本田眞吾、また李禹煥、菅木志雄、関根伸夫らと知り合うことで、多摩美関係者とのつながりができ、その後の東野芳明との出会いで、さらにその関係は深まります。

2004年に安齊さんは油画専攻の客員教授に就任され、2009年、1970年以降の現代美術の動向についての、学科や学年を横断した授業が行われました。参加学生を10年代ごとにグルーピングし、各グループが安齊さんにその年代についてインタビューする形式で行われ、その後、学生たちが編集した『水曜日

5限目』の発行と、多摩美術大学図書館ギャラリーでの「by ANZAI: 現代美術と多摩美——明日のアーティスト達へ」、ならびに同大美術館での「安齊重男展 by ANZAI レンズの中の表現者達」の展示が成果として示されました。

図書館ギャラリーで行われた「by ANZAI: 現代美術と多摩美——明日のアーティスト達へ」では、1970年から2009年までに安齊さんが撮影した写真から多摩美関係者の作品のみ1037点を集めて、床にシートを敷き、デジタルデータからインクジェットで印刷した写真を時系列ごとに長辺にそって並べました。まさに安齊アーカイヴの方向性のひな型ともいえる構造が、ここにすでに見えてきているのではないのでしょうか。これらのデータについては安齊さんご本人はもとより、国立新美術館の「ANZAI フォトアーカイヴ」にも協力頂き実現できました。多摩美術大学は過去5回、安齊さんの展覧会を開催しています。

2015年にアートテークギャラリーで行われた、多摩美術大学創立80周年記念事業「安齊重男の写真による——多摩美をめぐる人々展」[口絵viii~xi]では、インクジェットプリント181点を展示しました。また、バルーンを浮かべて、そこにたとえば、東野芳明さんのシリーズ、李禹煥さんのシリーズなどのスライドプロジェクションも展示しています。

展覧会からもわかるように、安齊さんの額装された作品はごくごくわずかです。作品を壁に直接ピンで打ち付けたり、突立て板に磁石でとめたり。近年、レーザーやインクジェットでのプリントで作品は大型化しましたが、それらも同様な形式で展示されています。この展示形式についての背景の言及はここで



小泉俊己による発表

は行いませんが、銀塩からデジタルへと写真メディアが変化する中、撮影こそフィルムですが、アウトプットに関しては自由度が広がったといえるかもしれません。展示管理上も、ヴィンテージプリントを展示するのとはまったく違う安心感があるのも事実です。

## 作品としてプリントされなくても、資料としては重要な役目を持ったカットもあるのではないかと考え、フィルム1本分、スリーブごとのスキヤニングを始めました

さて、今までは展覧会をベースとした安齊アーカイブの取り組みをご紹介してきましたが、文化庁の助成を受けて2015年からフィルムそのもののスキヤニングを行っています。一昨年(2017年)に国立国際美術館で開催された展覧会「態度が形になるとき——安齊重男による日本の70年代美術——」に展示され、収蔵されている367点の作品のネガフィルム321本分、約7000カットの全スキヤニングが、今回のプロジェクトのスタートでした。

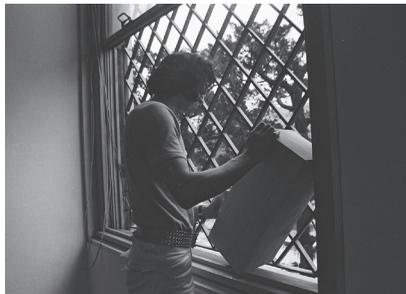
2015年までは安齊さんより提供されたプリントをスキヤニングし、データ化することが主体でしたが、1本のフィルムは、35ミリでは36枚前後、ブローニーサイズですと判型によりますが10枚前後、その中には作品としてプリントされなくても、資料としては重要な役目を持ったカットもあるのではないかと考え、フィルム1本分、スリーブごとのスキヤニングを始めました。

撮影現像済みのネガフィルムのケースには、撮影日、場所、作家名など、ときにはプリントされた作品の発表展覧会名や提供先などまでが書かれているものもあります。このフィルムケースのデータをタイトルとして、入っていたフ



1

1 安齊重男撮影：1970年7月6日 菅木志雄《無限状況》



2

2 安齊重男撮影：1970年7月5日 菅木志雄《無限状況》

フィルムを時系列上にスキャンニングします。これは、それらを1枚のプリント、いわゆる昔でいうところのベタ焼きのデータを作っています。

安齊さんは一部を除いて、ほとんどご自身でコンタクトプリントは作りません。しかし驚くべきことは、このフィルムケースの情報のみで、彼の頭の中には画像のイメージがインプットされています。

## 作家の個性や制作プロセスに柔軟に接し、介入しすぎない 安齊さんのスタンスが、このような貴重な情報を後世に 伝える仕事につながってきたのではないか

たとえば、菅木志雄さんの1970年7月7日から8月9日に京都国立近代美術館で開催された「現代美術の動向」展に出品された《無限状況》です〔図1〕。撮影日は7月6日で、このオリジナルプリントは国立国際美術館にも収蔵されています。安齊さんが撮影した「現代美術の動向」展に関わるフィルムは、現状では2日間で計7本が確認できました。

撮影1日目である7月5日のフィルム〔図2〕を見ますと、菅さんの制作中の姿が記録されています。少ないカット数ですが、作品が成立する変遷が垣間見えます。初めからプランが決定されているわけではなく、その場に応じて可変的に動いていることがわかります。菅さんのことを安齊さんは、決定された状態よりも変化する過程を撮影されることを望む作家だと話されています。

7月6日の写真では、最終形の直前と推測されます。一見すると、最終形に近いように見えますが、前日には窓に鉄の格子がありました〔図1〕。つまり、前日の展示室とは違う場所であることがわかります。美術館との交渉か保安上



3

の問題か詳細はわかりませんが、上の階に展示場所を移すことになり、インスタレーションを検証し直したときの1枚と思われます。

〔図3〕が最終形です。この最終形の写真だけで作品を理解するのと、成立の過程を検証し理解するのでは違いがあるのは明らかです。特に「もの派」の作家、作品において制作、インスタレーションの過程の記録は重要な資料であり、アーカイヴされるべきものだと思います。

〔図4〕も菅さんの《無限状況》で、撮影日は7月6日です。制作の様子と、完成した作品です。ただし、完成作品の右側の6×6のフィルムケースには7月までの記載しかないので、正確な撮影日の同定はさらに検証が必要ですが、おそらく同日になります。そして、〔図5〕は7月5日、つまり前日のフィルム。つまり、先ほどの窓の作品と同時に制作進行していたことがわかります。

安齊さんも菅さんについては、早い段階からその変容していく制作のプロセスを直感的に感じていたのでしょうか。作家の個性や制作のプロセスに対し柔軟に、そして介入し過ぎない安齊さんのスタンスが、このような貴重な情報を後世に伝えられる仕事につながってきたのではないかと思います。

安齊さんは自身のことを「現代美術の伴走者」と言っています。私も長年安齊さんに撮影をお願いしてきました。途中からは、お願いせずとも当たり前のように展覧会の会場に現れて、私が作品をいかに置くべきか考えている、その思考を見事にくみ取るといいますか、作品だけでなくその空間、あるいは、空気そのものをとらえてくださる。これは「もの派」の作家たちとの関係から習得されたのか、天性のものなのでしょう。ですから、私は安齊さんの撮影に注文を出したことがありません。空間、空気をとらえる安齊さんの仕事で、私にとって一番素晴らしいと思うのが長澤英俊さんの展覧会「京の町家」(小西ギャラリー、1995)です〔図6〕。



4



5

4 安齊重男撮影：1970年7月6日 菅木志雄《無限状況Ⅱ（階段）》

5 安齊重男撮影：1970年7月5日 菅木志雄《無限状況Ⅱ（階段）》

現状では525本分のフィルム（約1万1000カット）をスキヤニングし、データ化しています。もちろん、この作業を継続しながら最も必要なのは、このデータに安齊さんからのインタビューを合わせ、資料体としてより精度と厚みを増していくことと考えています。膨大な数をどのように進めればよいか悩むところではありますが、幸いなのはそれについても安齊さん自身とやりとりができていることで、それが我々にとっては大きな推進力になっています。

安齊さんからはすでにオリジナルプリント、蔵書、撮影機材、ポスター、そしてご自身の絵画作品を寄贈いただいています。彼は画家、ペインターとしても活動していて、国画会で受賞もされています。その作品の整理も進行中です。今後とも、より有用なアーカイヴの構築を目指したいと考えています。

「もの派」のアーカイヴとしては、より多方面からの資料の収集に努めること、たとえば、中嶋興写真資料、ビデオインフォメーションセンター所蔵の映像資料、美術評論家の峯村敏明所蔵資料など。これはアーキビストの上崎千さんに協力していただいています。より多くの記録、情報の収集、あるいはマッピングを目指す必要があると思います。また、それらが活用されなければ意味はありません。2019年9月14日～11月4日には「もの派」を共同調査してきた埼玉県立近代美術館によって、関根伸夫さんの資料を中心とした「DECODE/出来事と記録——ポスト工業化社会の技術」が開催予定です。この展覧会には本学も協力させていただく予定です。始まったばかりのアーカイヴですが、今後ともどうぞよろしくお願いいたします。



1995年9月14日 長澤英俊「京の町家」(小西ギャラリー、1995)

## ● 第3部 写真とアーカイヴ——2

## 写真とアーカイヴ——安齊重男作品が開く地平へ

光田 由里 MITSUDA Yuri DIC川村記念美術館

多摩美術大学では現在、安齊重男さんの写真を「もの派/安齊重男フォトアーカイヴ」と位置づけて研究が進められており、安齊さんの仕事は「もの派」を考えるための資料として最適でもあります。資料としての価値はもちろんとして、今回は安齊さんの作品そのものが切り開く地平について考えられればと思います。

たとえば安齊さんの「写真」は、基本はモノクロのフィルムカメラで撮影し、自分でプリントをされています。現在は写真のデジタル化が進み、写真の最大の特徴のひとつであるサイズの可変性も、選択範囲が非常に広がっているから多様な方法で展示できますが、見る側の写真に対する体感、場所との関係で印象が違います。写真の成り立ちや見え方は「誰が」「いかに」選択するのによって、変わってくるもので、それはアーカイヴも同様です。「安齊アーカイヴ」なのか、「もの派アーカイヴ」、「写真アーカイヴ」、「1970年代アーカイヴ」なのかという定義によって、集めるものや整理の仕方も大きく変わってくるでしょう。また、安齊さんは写真専門学校や写真家のアシスタントから始めたいわゆる写真家ではなく、アーティストとして出発されています。その安齊さんの写真には、作品、記録、あるいは資料と多面的な要素があります。実際、彼の写真は現存作の少ない、もの派作品の同定資料になりますし、再制作の基本資料にもなり得ます。しかし、写真は基本的な記録になると同時に、写真自体が幅のあるメディアであることも考えてみたいと思います。

安齊さんは、ブローニーフィルムも多いですが、主に35ミリのフィルムを使用され、1本あたりの撮影枚数は36枚前後です。撮影が終わってもフィルムが何枚分が残っていれば、周りのものをサッと撮っています。そして、そんな捨てゴマのようなカットに意外なヒントや年代特定できるチャンスが写ることもあります。先ほど小泉先生がおっしゃったように、未公開カットにも作家の制作における試行錯誤や、休憩の様子なども写し込まれているところが、安齊写真アーカイヴの魅力でも、可能性でもあると思います。ほかにはない情報です。

また、安齊さんは自身で現像した時にフィルムの枠を黒く焼き付けています。それは、トリミングをしてない、フィルム全体を使っていることの証明でもあります。実際、大きくトリミングするタイプの写真家の場合、未公開カットの扱いが非常にむずかしいです。しかし安齊さんはトリミングしないという立場をはっきりされているので、未公開カットの使い方に関しても、ひとつハードルがクリアされると思います。

安齊さんがプリントに使っている印画紙は、バラ板紙、RCペーパーもありますが、初期は大体、四つ切りか六つ切りで、展示会の展示も虫ピンでの固定です。印画紙は市販のままマットに入れるのではなくて、いかにも「紙を破ったぞ」という安齊さん独特なハンドカットです。

写真のプリントを額に入れずに、フィルムの縁も紙の縁も出して、サインをして、書き込みもして、年代も書く。これは安齊重男という人が作った、1個の物としての作品だとわかるような提示方法です。物体的、オブジェ的、あるいは手作りの側面の強い写真です。その特徴はあとで触れるように1970年代の美術と関係があると考えます。

「オリジナルプリント」とはフィルムから写真家が直接焼き付けたものという意味合いです。そして「ヴィンテージプリント」は、撮影した年代と非常に近



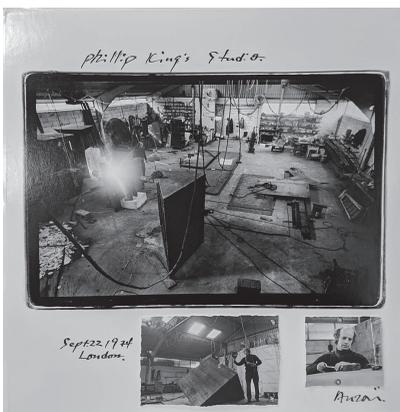
光田由里による発表

い時期に焼かれた写真のことです。安齊さんは、ヴィンテージプリントを撮影した作家に贈っており、意外と手元に残っていないそうです。

オリジナルプリントとヴィンテージプリント、それに加えて近年にフィルムをスキャンしたデータ、それを出力したプリント。展示、閲覧、保管など、目的によって制作のサイズやクオリティは大きく変化していきます。多摩美で展示をしたスキャンの出力プリントは、小泉先生が安齊さんのオーソライズを受けた上で展示されていることは重要です。監修については美術館の展示でもよく直面する問題です。

たとえばヴィンテージプリントが失われている場合、フィルムから新しくプリントする。フィルムも残ってない場合、印刷物をスキャンして、それを修正しながら大きくするなど、今はいろいろな取り組みが行われていますが、制作の根拠や過程、時期を明記することが重要だと思います。根拠とプロセスを明示さえすれば、今の技術状況では多様な試みが可能だと思います。

他にも安齊さんの写真作品には、1枚の印画紙に大きめのイメージを焼き、下のほうは余白を残して、そこに別の写真プリントをハトメパンチでとめた、「コラージュ」と呼ぶ試みがあります [図1]。「安齊70年代初めのフォト・コラージュ」展 (1993年、ギャラリーたかぎ) 時に出品されたかもしれません。通常、写真家は複数枚の同時展示を組写真で行います。安齊さんのこの独特の方法のヒントになったかもしれないのが、1960年代後半から1970年代の美術家たちの写真発表の手法です。



1



2

1 安齊重男コラージュ作品《Philip King's Studio》(1974)

2 「写真・女の顔20点」出品作品：『渋谷区立松濤美術館所蔵 野島康三 作品と資料集』松濤美術館、2009年、pp. 27-28

たとえばデニス・オッペンハイムはひとつの額の中に写真と、資料、説明書きなどを組み合わせて収め、提示します。パフォーマンス、ランドアートの作家にも、同様のやり方は見られます。安齋さんはこうしたことをたぶんご存じて、ヒントにして、この「コラージュ」と呼ぶ提示の仕方になったのかと思います。画像を立体的に組み合わせる態度が読み取れます。

## 作品なのか、作品と資料の間なのか、あるいは 資料なのかという線引きは、どういう立場でそれを見 るかによって変わってくる

アーカイヴの例として、私が渋谷区立松濤美術館に勤めていたとき、大正時代から昭和初期にかけて活躍した野島康三という写真家について、10年程調べた結果をまとめた資料集『野島康三 作品と資料集 Yasuzo Nojima 1889-1964 Works and Archives』（2009）を作ったことについてお話ししたいと思います。

野島自身が桐箱に保存していた重要な作品群は、作家の死後、京都国立近代美術館に寄贈されています。こちらは作家ご遺族やご友人、知人を訪ね、調査の過程で見つかった作品と資料をご寄贈いただいたものをまとめたものです。

〔図2〕は野島の代表的な展覧会「女の顔」で出品された全紙の写真です。女性が2人並んでいるうち、右側のショートカットの人は建築家の土浦信子、土浦亀城というモダニズム建築の巨匠の奥さまです。野島と親しく、モデルも務め、展覧会の終了後、そのプリントをプレゼントされて、ずっと持っていたというものです。その左側の写真のモデルは信子さんの妹さんだそうですが、この写真も信子さんが持っておられた経緯で寄贈していただいたものです。

資料はさまざまです。富本憲吉の展覧会会場、油彩画家の小林徳三郎の展覧会会場や集合写真。この全部を野島が撮ったかは不明ですが、野島のアルバムの中に入っていました。野島は写真館も経営していたので、弟子による写真もあるかもしれません。こういったドキュメンテーションが資料として残されています。被写体が誰かは文献からはわからないので、ご高齢の関係者の方に直接聞いて全部調べて載せました。また、野島宛ての書簡も、柳宗悦をはじめとした達筆な手紙を文字化して掲載しています。

このように、ひとりの写真家が残したものといっても、作品なのか、作品と資料の間なのか、あるいは資料なのかという線引きは、どういう立場でそれを見るかによって変わってくる。これらを組み合わせると、おもしろい発見の可能性もあるのではと思います。

私は写真家としての野島も素晴らしいと思っていますが、それ以外の活動も含めて、有機化合物のように、いろいろなところに触手を伸ばす、つながる、そういう作家としても認められてほしいという気持ちでこの図録を作りました。

どのような立場で安齊さんの写真を見るかというときに、安齊さんが写真を始めた1970年前後は、写真と美術の関係自体が非常にホットな時代だったことに注目したいです。この時期に、アーティストとして活動を始めた安齊さん個人が、写真に進む必然性や理由が、国内外に十分あったのではないのでしょうか。

たとえば彫刻家としてスタートしたロバート・スミッソンも、やがて写真作品の発表を始めます。そして、「アルテ・ポーヴェラ」の作家たち。たとえばジュリオ・パオリーニ、ジュゼッペ・ペノーネは、特に初期に、写真作品を発表しています。パオリーニの《ロレンツォ・ロットを見つめる若者》(1967)は、ルネサンス期の画家が描いた若者の肖像の油絵を接写した作品で、画家のアトリエで、ロットを見つめていたモデルがこちらを見るというような、視線の往来と空間化、時空を超えた視線の往還を伝える作品だと思います。また、「ウォーキングアーティスト」のハミッシュ・フルトンも、山の奥、広い草原のかなたに旅をして、その様子を写真とテキストによる作品として発表しています。

ロバート・スミッソンの《ユカタン半島のミラー・ディスプレイメント》(1969)は鏡を抱えてユカタン半島を旅し、いろんなところに鏡を置いて、その様子を写真に撮るシリーズです。

彼は写真を作品にするときに、雑誌、つまり印刷物として出すという発表方法を選択します。それはやっぱり理由があることで、その当時はカラー写真を、たとえばトーマス・ルフのようにタブロー的に大きくした発表はまだありませんでした。スミッソンは、彫刻家として、こういう作品を作らざるをえない。つまり鏡を持って旅に出る、その場所に置いてみる。その状態を自分の作品だと思ったときに、それを発表する方法は写真になります。写真であれば、展示室ではなく直接『アートフォーラム』誌に出すという選択肢があるのです。

ペノーネの《To Unroll One's Skin》(1970)は、「皮膚を伸ばす」というようなタイトルです。ペノーネ自身の皮膚だと思いますが、人間の皮膚にプレパラートを当て平面にして写真に撮り、一面に展開しています。のちに榎倉康二も似た作品を作っています。

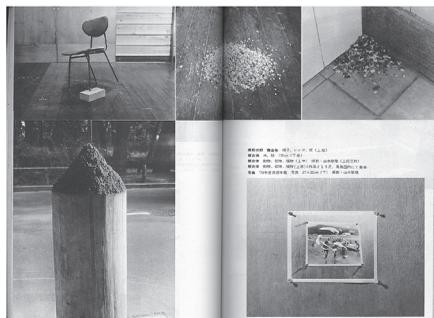
ハミッシュ・フルトンが「ウォーキング」をしたのと同じ1971年には、日本の中平卓馬が、第7回パリ青年ビエンナーレで《サーキュレーション——日付、場所、行為》を発表しています。白い軍手をして何か写真を貼っている後ろ姿が中平です。中平が毎日写真を撮って、毎日自分で現像して、まだ乾いて

いないのを貼るというパフォーマンス的な写真作品でした。写真は本来、過去の、今ここでない場所のものですけれど、それをできるだけ今この場所に引き付ける力技だったと思います。

雑誌『アバランチ』の1971年秋号には、ゴードン・マッタ=クラークのページがあります。ごみ処理場をこのようにダイナミックに写して、35ミリフィルムのパフォーマーションもそのまま、コンタクトシートという形で発表しています。ゴードン・マッタ=クラークにしても、パフォーマンス的な仕事を人に伝える方法は写真になるし、その写真を、スミッソンと同じく、印刷物、雑誌として届けています。

〔図3〕は、美術出版社『美術手帖』の1973年1月増刊、『美術年鑑1973』に掲載された、1972年の高松次郎のページです。1972年と翌年の1973年は、高松次郎が最も「もの派」的な作品を作った年だと思います。1972年に、彼は初めての写真作品を発表します。まるで安齊さんみたいに、ピンで四隅を留めた写真プリントが高松のアトリエに飾ってあります。当初は《写真》というタイトルで、後に《写真の写真》というタイトルになります。もともとは海水浴をしているスナップ写真のプリントで、自分のアトリエの壁に貼って、それを撮影した。わざとゼラチンシルバーのゼラチンの表面が光を反射した、そのクネットとなった反射光を背景の壁を入れて撮影し、写真がその場所に在り、写真は紙で、まっすぐじゃなくて、ちょっとゆがんでいるものだとすることを、はっきり写す写真として撮ったものを、自分のアトリエの、同じ場所に飾る。

椅子のひとつの足だけ持ち上げた《複合体（椅子とレンガ）》（1972）、あるいは、いろいろなものの破片を玄関先やアトリエの床に置いた《万物の碎き》（1972）、は《写真の写真》と同時に、自宅へ関係者を招待して展示したものです。つまり、どれもほぼ同時期に発表しています。そして、私にはこれらはすべて関係があると思えます。空間の把握、身体と空間との関係、視覚・視点と空間と、その特定の場所との関係を考えるためには、写真しか方法がない。いわゆる彫

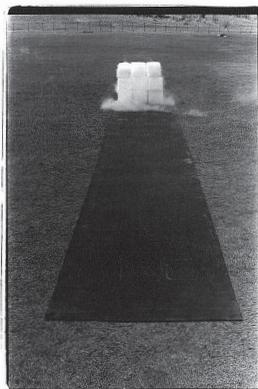


彫刻的な作品はこの時期、それを考えなければいけないところにきていた。彫刻を更新して新しく考えるために、写真は非常に有効な手段で、それはおそらく、高松に限らず多くの作家にとって通過点だったのだらうと。こういう時期に安齊さんが写真の仕事をしたことは、重要ではないかと思います。

## そこに写っているのが美術作品であれば、 美術作品の記録写真になるのか あるいは、それは撮影者の写真作品なのか

写真が記録なのか作品なのかは、当の写真の世界でも、ずっと議論されていることです。たとえば木村伊兵衛は、「写真は記録だ」と言いきる。一種のイデオロギーとでもいうべき考えが、写真の記録性に関してはあったわけです。それを安齊さんに当てはめれば、そこに写っているのが美術作品であれば、美術作品の記録写真になるのか。あるいは、それは撮影者の写真作品なのか。それは、ご本人も長年考えておられた問題かもしれません。

2007年に国立新美術館で開催された個展は「“私・写・録 (パーソナルフォトアーカイブス)” 1970–2006 ANZAI: Personal Photo Archives 1970–2006」。このタイトルも、パーソナルな作家性と記録の間に写真を置くという、安齊さんの考えの表れかと思います。



4



5

4 安齊重男撮影：現代美術野外フェスティバル 野村仁《Dryice》1970

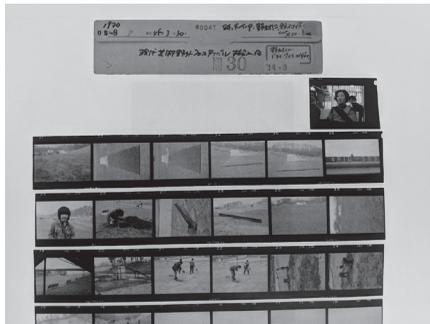
5 安齊重男撮影：「人間と物質」展での野村仁の写真作品の様子が写っている

高松次郎の先ほどの《写真の写真》シリーズでは、写真は高松が撮ったものではなく、プロのカメラマンが撮影とプリントをしています。作品はコンセプトを提供した側のものであるという立場ですよ。

もうひとつの例は、1970年、こどもの国で、4月から5月にかけて横浜で行われた「現代美術野外フェスティバル」に野村仁が出品した《Dryice》です。野外の展覧会に、ドライアイスと並べて出した。それを安齊さんが撮影しています [図4]。

同じ1970年5月から東京都美術館で始まった、第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）「人間と物質」展（以下、「人間と物質」展）の、高松次郎の作品の奥の壁に掛かってるのが野村仁の写真作品で、《Dryice》を野村自身が撮った組写真です [図5]。[図6]は、1970年の現代美術野外フェスティバルのときのカットです。始めのほうに4カットほど野村仁の《Dryice》を、安齊さんが撮影したものが残っています。これを見てはっとしました。

野村は1969年に京都市立芸術大学を出て、1969年の10月には鴨川沿いの公園で、第2回京都野外彫刻展「野外造形'69」にドライアイスの作品を出しています。そのときは野外展ですし、会期中ほぼ毎日ドライアイスを入れ替えたそうで、写真は出品しないんですね。1970年4月のこどもの国のときは、それはできなかった。そして作品にするために、本人が写真を撮ったそうです。



6

6 安齊重男ネガフィルム：1970年3月30日現代美術野外フェスティバル搬入



*Tanaka Shiroko, Dry Ice, Tokyo National Museum of Modern Art*



*Tanaka Shiroko, Dry Ice, Tokyo National Museum of Modern Art*

7

7 安齊重男撮影：1970年8月「現代美術の一断面」展の田中信太郎作品設置風景

野村が中原佑介に出品依頼を受けたのは「人間と物質」展が1970年5月から始まる少し前、3月頃だったそうです。中原に「写真でもいいですか」と聞いたら、「いいよ」と言われ、写真作品を出したとご本人から聞きました。まだ日本では写真を現代美術の展覧会に出す例はほとんどなかった時期です。

「人間と物質展」の出品は、野村自身がこどもの国で自作を撮影した写真ですが [図5]、[図4] は安齊さんが同じときに同じ作品を撮ったものです。このふたつの間の違いは何なのか。その違いをどう考えるのか。写真作品とは何か、ということを考えるのに、非常におもしろい例だと思います。

## インスタレーション自体が作品なことは確かですが、それを記録する映像や写真を、作品と不可分と考える人が出てくる

1980年代以降では、写真と美術の関係は、また大きく変わってきます。大きなエポックは、ベッヒャー夫妻がデュッセルドルフ教育アカデミーで育てたトーマス・ルフやトーマス・シュトルトたちによる、巨大な写真作品の美術市場への送り込みです。同時に、写真作品のマーケットも活性化していきます。展示室で映える大きなプリントが作品となり、美術館で展覧されるのが常態化したのはここ30-40年ほどのことです。

インスタレーションが盛んになる中で、インスタレーションビューと作品が切り離せなくなります。インスタレーション自体が作品なことは確かですが、それを記録する映像や写真を、作品と不可分と考える人が出てくる。そうしたとき、安齊写真の世界はまた見え方が変わっていくと思います。



安齊さんは1939年、厚木市に生まれ、横須賀近辺での眞板雅文や若江漢字ら同世代作家と画家としてグループ展を行っていました。

2019年3月17日に安齊さんのご自宅でインタビューをさせていただいたところ、先の「現代美術野外フェスティバル」(1970)で安齊さんは、「木材をこう並べて、丸太を切ったような立体作品を出したんだよ」と。お話しだけでももの派的な作品だなと思いましたが、実際にもの派のメッカ、田村画廊でも個展をされたことがあったそうです<sup>1</sup>。

そんな出発点を持って、安齊さんは1970年頃から写真を始められますが、その特徴のひとつが、先ほど小泉先生もおっしゃったように、私が「設置撮影」と書いた独特の撮り方です。つまり、美術作品を撮るときに、完成する前のセッティングからずっと撮影する。半日、1日、2日かかるときもある。そういう現場に安齊さんはずっといて、手伝ったりもする。とにかくそのセッティングのところから撮ることが重要だというお考えで、そういうところが、特別だと思います。

2014年の田中信太郎の個展のカatalogでは、見開きの右に、1970年8月に東野芳明さん企画で開催された展覧会「現代美術の一断面」(東京近代美術館)のインスタレーションビュー。左のページには、安齊さんが撮られた同展の「設置撮影」が掲載されています[図7,8]。この作品は、鉄枠に囲まれた土を鉄枠のまま運び、その場所に置いて鉄枠を取るといって、非常にパフォーマンス的な作品です<sup>2</sup>。枠を取り終わってからシーンとして見るだけと、設置の状況も見るとでは大きな違いがあることを安齊さんはわかっていたのだと思います。

安齊さんは、もの派という言葉の枠もない時期から、自分で興味あるものにカメラを向けて、特に1970年はすごい年で、本日お話しした「現代美術野外フェスティバル」が4月、5月に「人間と物質」展、7月に「現代美術の動向」展、8月には「現代美術の一断面」展があった。この短い時期に、非常に重要な作品が、凝縮して出てきた。これらの展覧会を通して撮っていた安齊さんの仕事がいかに重要かと改めて考えさせられます。

#### 註

<sup>1</sup> 他に同所で発表していたのは安齊のほか、近年亡くなった山崎博、田村彰英(田村シゲル)。田村は福住治夫編集長時代の『美術手帖』の冒頭で作品を毎月発表していた写真家。山崎は長時間露光による太陽の写真で有名で、連作《HELIOGRAPHY》が代表作で、土方巽の写真、「人間と物質」展の写真撮影。美術のドキュメンタリストの仕事もしていたことがあった。異色の写真家の彼らが「ガレリア フォト グラフィカ」で発表したということ、その中に安齊が入っていたことに意味があると光田は指摘している。

<sup>2</sup> 「もの派」のなかでも年齢的にはかなり上である田中は、ネオダダのメンバーであった。このときの作品は非常に「もの派」的であったが、本人は「僕は『もの派』じゃないよ」と「もの派の展覧会」の招待を断っている。

## ●第4部 トークセッション

## 新たなアーカイヴに向けて

加治屋 健司 *KAJIYA Kenji* 東京大学 建畠 哲 *TATEHATA Akira* 多摩美術大学林 道郎 *HAYASHI Michio* 上智大学 港 千尋 *MINATO Chihiro* 多摩美術大学司会 安藤 礼二 *ANDO Reiji* 多摩美術大学

安藤 ご登壇の先生を紹介させていただきます。まず、上智大学の林道郎教授です。林先生の最新作『静かに狂う眼差し』（水声社、2017）は、川村記念美術館の収蔵作品と資料をもとに、新しい歴史をつくり上げるものです。そこで本日は、美術における資料についてお話しいただきます。そのおとなり、東京大学の加治屋健司教授です。加治屋先生は、2015年度まで京都市立芸術大学の芸術資源研究センターで、アーカイヴの構築を担当されていました。特に、オーラルヒストリー、また、アーカイヴの中でもう一度美術史をつくるということ、さらには図書でもデータでもない、まさにアーカイヴとしか名付けられないような資料類を使うことについて研究されています。多摩美術大学からは港千尋教授です。港先生は、ご自身でも写真を撮られて、なおかつ広い人類史的なレベルでの、美術史の構築を志していらっしゃいます。そして、建畠哲学長です。多摩美術大学のアイデンティティとして、アートアーカイヴセンターを位置付けたいという非常に強いお気持ちで、今回のシンポジウムの総監督を務めていただきました。

はじめに、作品であると同時に記録である芸術資料というアートアーカイヴが、一体どのような性質を持っているのかを建畠先生から、展覧会での現状という視点でお話しいただきます。

## 展覧会レベルでは、作品と資料の融合が進んでいます 展覧会のアーカイヴ化、あるいはキュレーションと アーカイヴの融合という傾向が存在しています

建畠 先ほど光田さんから、写真と資料体というこのシンポジウムを象徴するようなおもしろいお話を伺いました。美術館という写真と資料、あるいは作品と記録を、博物館学では1次資料、2次資料と呼んでいます。しかし最近では、両者

の分別不可能性ということが、展覧会、あるいは作品収蔵のレベルで問題になっています。美術館／博物館、図書館、文書館／アーカイヴの連携は、かつてMLA連携と呼ばれましたが、今でもその分類は可能なのでしょうか。たとえば作家の手紙類は、美術館にとっては2次資料ですが、文学館にとっては重要な1次資料です。私からは展覧会とアーカイヴとの関係、あるいは、キュレーションとアーカイヴィングとの関係、その融合、不可分性についてお話ししたいと思います。

近年のドキュメンタや、2015年のヴェネチア・ビエンナーレの出品作品の過半近くが、アーカイヴを展示するというに徹したインスタレーションでした。そういう意味では、展覧会レベルでは、作品と資料の融合は進んでいます。換言すると、展覧会のアーカイヴ化、あるいはキュレーションとアーカイヴの融合という傾向が存在するといえるでしょう。

私自身、埼玉県立近代美術館で「戦後住宅建築伝説」(2014)と「インポッシブル・アーキテクチャー」(2019)という建築の展覧会を企画しました。その中で、展示物としての作品と資料の関係を考える機会がありました。たとえば一般の住宅建築展で展示されるのは、写真・図面・デッサン・模型・CG等ですが、これは明らかに2次資料にあたります。そこで、美術館で初めて成立する建築展を考えたときに、ふと「インポッシブル・アーキテクチャー」という言葉を思い付きました。つまり、実物がない建築です。僕はアイデアを提案し、4つの美術館のキュレーターの方々とアドバイザーの五十嵐太郎さんを中心に形になり、成功をおさめました。この展覧会は、すべて「2次資料」から成立しています。言い換えるならインポッシブル・アーキテクチャー展とは1次資料が存在しない建築の展覧会、展覧会という方法でしか提示しえない建築の展覧会ということになるでしょう。本来なら公開されないはずの保管資料なども幅広く収集・展示しないと、実物なしに我々の想像力の中に立ち上がってくる建築というものは実現しません。そこで、閲覧不可能な資料もケースに入れ展示し、なるべく網羅的に資料をそろえ、大いなる不在の建築を立ち上げようとしたのです。

この企画時には、美術家の森村泰昌氏がシンポジウム「ほんまのところはどうなん、『アーカイヴ』」(京都芸術センター、2015)で発表された、「アーカイヴは、何を収集するかのだけでなく、何がアーカイヴできないかが非常に重要なんだ」という話も念頭にありました。そういう意味で、「インポッシブル・アーキテクチャー」は、ないものを立ち上げるためにアーカイヴが要請され、記録と記憶が逆転するという視点がありました。アーカイヴは記録ですが、オーラルヒストリーは記憶でもある。そうした二重性がアーカイヴの本質をなしてい

と思います。そういった問題提起を含む、アーカイヴィングがキュレーションの主要な方法になぜなるのかという実験でもありました。

## アーカイヴィングには必ずメタ言語が必要です どのようなロジック、圧力のもとで、そのアーカイヴが 成立しているかを語っておくことが非常に重要です

林 安藤先生から今回、MoMAの『戦後の日本美術批評のアンソロジー』での編集経緯について話をしてほしいという要望がありました。そもそも、この作業がアーカイヴといえるかどうかということもあります。

建島学長から出た、記憶、想像、不在といった言葉は、アーカイヴィングという作業、記憶と深く関わる史実の記憶をどう物語るかという歴史と深く関わります。その対極に、たとえば「不在のものを想像する」があるかもしれません。哲学では、バルクソンが記憶の問題を扱った一方で、サルトルは想像力の問題、基本的にこの世にないものを想像する能力が人間にはあるということを扱いました。想像と記憶は対極のものとして考えられますが、よく考えてみると、記憶、過去というのは実体的に不動ではないので、それを呼び起こそうとすると、想像力が必ず関わってきます。記憶の問題と想像力の問題は切り離せない。

このように考えると、アーカイヴに対してそこからの歴史をつくる作業にはさまざまなスケール、バリエーションがあります。たとえばフランスのアナール学派のプロードルという人は、気候や農業の歴史という大きなスケールから見ると政治史は問題にならないという歴史の書き方をしたんです。それに対し、次の世代のアナール学派の人たちは非常にマイクロな歴史をやり始めました。そこで哲学者のリクールは、歴史を物語るということについて徹底的に考え、歴史の中のアナール学派の論争を引継ぐ形で、「縮尺のヴァリアシオン」という概念を提案しました。どのスケールでものを考えるかということです。そういうふうに見ていくと、「1枚の写真」もアーカイヴかもしれない。またはもっと大きく「時代」ということもアーカイヴかもしれません。

MoMAの『戦後の日本美術批評のアンソロジー』は1989年までの日本の戦後美術批評で出版済みの重要なものを、英語圏読者が日本の美術批評で重要なものを読むように編むプロジェクトでした。自分と加治屋先生、住友文彦氏、当時MoMAのキュレーターだったドリユン・チョン氏が編集したのですが、基本的には、日本側の3人で収録文献を選定しました。樫木野衣氏、千葉成夫

氏、針生一郎氏ら個人の視点から語られた戦後日本美術史における個人的なパースペクティブを一度括弧に入れた上で、できるだけフラットに選ぶと決めました。フラットにするとは、引用数から重要性を見積もるのではなく、いったんアーカイヴとして眺めてみようということです。そのアーカイヴの単位は雑誌などのメディアです。担当を決めて、美術批評の雑誌などのバックナンバーを悉皆的に見て重要なものを選び、候補を挙げる。

実は以前から、日本語で同様のプロジェクトを光田さんとやっています。『美術手帖』、『芸術新潮』、『みづゑ』などと箱を決め、ある程度重要なものを選び、Dropboxで共有し、みんなで目を通して決める。そういう意味では、ナラティブ、すでに語られている言葉に対して一度それをフラット化し、そこからもう一回、どう構築できるかという作業が、アーカイヴを考えると非常に重要だと思います。

こういったものを1人でやると、必ずある意味で偏ると思います。その良さもありますが、この場合、3人で共有・議論をして決めていく作業を経たことは非常に重要なことでした。図書館にしてもアーカイヴにしても、資料体と簡単に言いますが、その資料体を作るための選定があります。その作業には必ず何らかのバイアス、圧力、要請があるはずで、そのバイアスに対してどれだけ



左から林道郎、加治屋健司、港千尋

自覚的、自己反省的になれるかが非常に重要で、これは複数の目を付け合わすとより鮮明になります。序文にも書きましたが、アーカイヴィングには、必ずメタ言語が必要になる。どのようなロジックで、どのような圧力のもとで、そのアーカイヴが成立しているかを初めに語っておくことが非常に重要です。

たとえば日本の公文書館は行政から公文書への移行率が0.7パーセントと非常に遅れています。僕は、MoMAでピカソの《ゲルニカ》についてのアーカイヴのリサーチをしたことがあります。《ゲルニカ》はベトナム戦時にはMoMAにありました。当時、反戦運動を非常にアグレッシブに展開していた作家たちがMoMAに乱入し、《ゲルニカ》の前で抗議行動をします。また、同時に、公開書簡でピカソに「MoMAに《ゲルニカ》を掛けないように言ってくれ」と要求しました。MoMAには《ゲルニカ》を掛ける資格はないというのが彼らの主張でした。それは、MoMAの当時のトラスティの1人がベトナム戦争を支持していたネルソン・ロックフェラーだったからなんです。それに対して当時の館長のアルフレッド・バーは対応せずに《ゲルニカ》を掛け続けました。その時アルフレッド・バーがピカソの弁護士に対して「私は《ゲルニカ》を下ろすつもりはない」と書いた手紙を出しているのですが、同時にその但し書きの中でセクレタリーに対して「この手紙はアーカイヴに残さないでくれ」という主旨のことを書いているのですが、それが皮肉にもアーカイヴに残っています。これは、その当時はタイプライターでタイプをして出たカーボンコピーは、必ずアーカイヴに行くという館長さえ例外にならないメタ次元の運用ルールがあったからです。

要するにアーカイヴの自立性が、システムとして、非常に確立されている。上から残さないと言われても残す、という共有化された思想のもとでアーキビスト、あるいはライブラリアンたちが頑張れる。それが日本ではほとんどありません。つまり、アーカイヴにはメタ言説が重要であると同時に、自立性が非常に重要だと思います。

## 美術大学のアーカイヴは、リサーチベースの クリエイティヴで実験的な再制作が可能ではないか

加治屋 今日はず、美術大学のアーカイヴについてお話ししたいと思います。アーカイヴの多くは独立したものか美術館に付設されたものです。美術大学が主体的に構築したアーカイヴは、ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツのアーカイヴなどがありますが、その数はまだ多くはないと思います。日本でも、アーカイ

ヴに関する議論は美術館が中心となって行われています。先日、全国美術館会議でもアーカイヴに関する研修会がありました。美術館というのは、従来作品を購入し、関係資料として図書を購入してきました。しかしアーカイヴ資料は、作品と資料という、このふたつのカテゴリーになじまず、収蔵が進まなかった経緯があります。それに対して、美術大学のアーカイヴはそうしたカテゴリーにとらわれる必要はなく自由に収集できる強みがあるように思います。

美術大学のアーカイヴは、美術館と異なる方針がさらにあってもよいと思います。たとえば、タイムベースト・メディア・アートの作品については、収集・保存だけではなく、更新も考えてよいのではないのでしょうか。

私は京都市立芸術大学の芸術資源研究センターで、特に2015年度、古橋悌二さんの《LOVERS — 永遠の恋人たち》の修復作業に関わっていました。本作は、1994年のキヤノン・アートラボでの発表後、ツアーバージョンが1995年に作られ、1998年にMoMAへ寄贈されました。2001年にせんだいメディアアテークが再制作しますが、後にプロジェクターが劣化するなど展示ができなくなってしまったため、京都市立芸術大学を中心に、ダムタイプオフィスの全面的な協力を経て2015年に文化庁の予算で修復し、2016年度に国立国際美術館へ収蔵されました。

京都市立芸術大学が修復した《LOVERS》は、同時期にMoMAでも修復していましたが、両者の修復には大きな違いがありました。《LOVERS》は元来レーザーディスクプレーヤーを5台使っていました。日本のバージョンは、4台をDVDプレーヤーに置き換えつつ、DVDプレーヤーは頭出しが遅いため、インタラクティブな古橋さんの映像のみレーザーディスクを使用し続けていました。今回の修復では、プロジェクターをリプレイスしてシミュレーターを作成しましたが、DVDプレーヤーとレーザーディスクプレーヤーは変更しませんでした。MoMAのほうはドラスティックな変更を行いました。MoMAのバージョンはレーザーディスクを5台使っていたのですが、今回レーザーディスクを無くして、パソコン上のムービーファイルを映す独自のプログラムを作りました。プロジェクターも、京都市立芸術大学で修復したときはQUMI Q7 Liteにしましたが、MoMAは京都での選択も考慮したうえで、FAVI RioHD-LED-3という別のプロジェクターを選びました。どちらもLEDライトのプロジェクターになりました。プロジェクターを選定する過程で、もともとの映像データにエフェクトが施されていたことも確認でき、さまざまな発見がありました。いずれにしても、修復や再制作の過程で、更新というモーメントについて考えることになりました。

先ほどの光田さんのお話にもありましたが、再制作は展覧会にあわせてしば

しば行われてきました。たとえば岡本太郎の《痛ましき腕》(1949)は、読売新聞社の「現代絵画の15人 自選代表作展」(1950)のときに海藤日出男に打診されて再制作されたものですし、ポンピドゥーセンターの「前衛芸術の日本1910-1970」(1986)でも、田中敦子の《電気服》(1956)を始め、いくつかの作品が再制作されました。それらはオリジナルにできる限り近づけた再制作です。美術大学のアーカイブは、美術史のナラティブに沿った展覧会とは違う、リサーチベースのクリエイティブで実験的な再制作が可能ではないかと思います。

2016年に多摩美で「もの派とアーカイブ」というシンポジウムに呼んでいただいたとき、ジャック・デリダの『アーカイブの病』(1995)を引用しました。アーカイブは過去の内容の貯蔵・保管の場所ではなく、事件を記録すると同時に生み出すものなのだとデリダは述べています。これはまさに生成するアーカイブということです。アーカイブの問いは未来の問いであり、「未来そのものの問いであり、明日に対する応答、約束、責任の問いである」とも述べています。アーカイブを単に過去の情報の集積の場というよりは、何か新しいものを生み出す場として考えるべきだと思います。美術大学だからこそそこにさまざまな可能性を見出すことができるのではないかと思います。

## 日本でアーカイブが活発になるにつれて、公と個に対する考え方が変わっていくのではないのでしょうか

加治屋 もうひとつ考えたいのが、公共性の問題です。安藤先生からお話をいただいたときに、「公と個の問題」という問題提起がありました。私はオーラルヒストリーの活動を続けてきたので、この問題についてよく考えます。オーラルヒストリーは歴史学の分野では主に政治史と社会史で行われます。日本政治史にオーラルヒストリーを導入した御厨さんが「公人の、専門家による、万人のための口述記録」と言っているように、政治史では主に官僚や政治家に話を聞くのに対し、社会史では、歴史に資料を残すことのなかったマイノリティーや女性たちの声を残す手段としてオーラルヒストリーを活用してきました。

そうするとアーティストは公人なのか私人なのかという疑問が生じます。芸術作品に関して、私的財と公共財の間である「準公共財」とみなす考え方があります。純粋な公共財は、空気、水、情報などのように、誰でもいつでも入手できるものですが、芸術作品はそのような性質を完全には備えていないので、準公共財だというわけです。それを踏まえて言うと、芸術家は準公人だと言い方ができると思うんです。つまり、作品や批評を、公的というよりは個人

的な表現活動として、しかし広く社会に向かって発表している存在であるということなのです。

アーカイヴにはプライベートなことが書いてある個人の手紙もありますが、公的な意味を持つ場合もありますし、時間とともに、公的な意味が強まっていくこともあります。今後、日本でアーカイヴが活発になるにつれて、公と個に対する考え方が変わっていくのではないのでしょうか。それに伴い、芸術や芸術家の概念も変わっていく可能性があるのではと考えています。

## 明日のアーティストになっていく人たちのアーカイヴは、やはり美術大学が率先して作らなければ

港

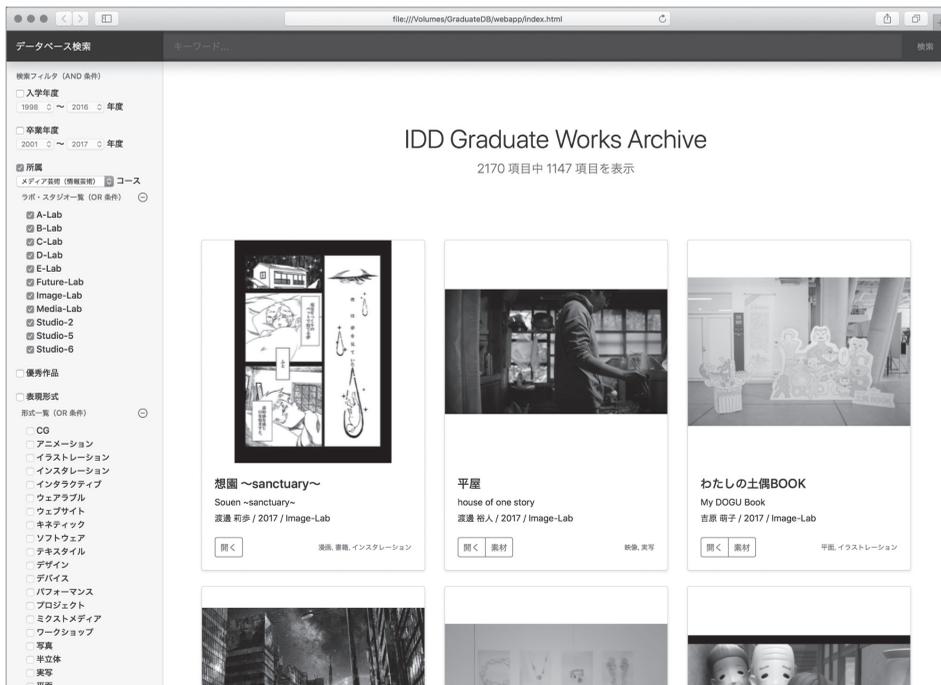
私が所属する情報デザイン学科は1998年の設立で、2018年に20周年を迎えました。メディア芸術コースは、久保田晃弘教授や三上晴子教授らと一緒に始めた学科でもあります。いくつかのラボに分かれています私には設置以来「記憶と創造ラボラトリー」と名付けてやってきました。ラボをつくる以前から、『記憶』（講談社選書メチエ、1996）などの著作や展示で集中的にアーカイヴの問題を扱っていました。『記憶』の執筆時はパリ在住でしたが、たとえばアントニム・タダスが《ファイルルーム》（1994）という一種の検閲室を作ったり、ゴダールが『映画史』（1988-98）を発表したりと、いずれの作品もアーカイヴを批判的に扱っていた。当然ベルリンの壁が崩壊して世界史の変化もあり、第2次大戦の終結から50年を経て、さまざまな資料が出てきた頃でもありました。

2019年は最初の写真、ダゲレオタイプの発表から180年目ですが、1989年の「写真誕生150年」には世界中で写真の歴史や未来に関する展覧会が大々的に行われました。そして一番議論されたのは、デジタル化の始まりです。展示困難な写真初期のマテリアルをデジタル化して展示していくようになるだろうとか、デジタルカメラで撮影したデータをコレクションすることの是非について議論が始まりました。

デジタルへの転換は日本における平成の30年にちょうど重なります。たとえばカメラ市場では平成元年はデジタル作品がほぼ0%でした。それが平成30年になると、いわゆる銀塩フィルムカメラの新機種はほぼ市場から姿を消し、完全にアナログとデジタルが逆転しました。今はフィルムや印画紙で保存されているものの今後が問題です。一時期はフィルムや印画紙を全部スキャンし、デジタルで保存するようになりましたが、近年は、フィルムはデュープで、紙は紙で保存するというように変わってきました。その一方で、ここ数年はモノ

クロのフィルムも新しいものが出ています。もうひとつ、2019年はバウハウスの創設100周年目で、オンラインのグロピウス・アーカイヴが本格的にアクセスできるようになる予定です。バウハウス、すなわち美術大学におけるアーカイヴというのが議論される年でもあると思います。世界中の美大のホームページを調査したところ、卒業制作のアーカイヴはグラスゴー美術大学くらいでしたが、情報デザイン学科は20周年という節目に完成しました。

今日のこの機会にお披露目したいと思います [図1]。情報デザイン学科の助手である堀口淳史氏が設計・構築しました。入学年次と卒業年次、それぞれの作品の属性でソートすることができます。アニメーション、イラストレーション、インスタレーション、インタラクティブ、ウェアラブル、テキスタイル……現在約20属性が並んでいます。たとえばアニメーション作品を見てみると「Premiere」、「iPhone」も出てきます。属性を見ることで制作環境や時代、背景も見えてくるでしょう。未公開ですが、少なくとも情報デザインや、メディアアートに関する卒業制作作品のアーカイヴとしては画期的なものとなるでしょう。また新入生や2,3年生がこのアーカイヴを見て、この学科の20年間の作品と制作方法を知ることができます。学科の記録であり、そして記憶でも



1 多摩美術大学情報デザイン学科メディア芸術コース 卒業制作アーカイヴサイト  
過去20年分の卒業制作を年代別、属性別に検索・表示できる。デザイン/開発：堀口淳史

ある。そういう意味で、明日のアーティストになっていく人たちのアーカイヴは、やはり美術大学が率先して作らなければならないと思います。

安藤 さまざまな問題が提起されたと思います。メタ言語からみえる選択の問題、アーカイヴの自立性。それからアーティストは公人なのか、私人なのか。そもそも美術大学のアーカイヴというのは作品を保存するのか、記録なのか。作品も記録もなのか。または、そこに区別を設けるべきなのか。そして複製の技術が多様な中での保存の方法ですね。

バージョンアップに関して、誰に権利があるのか、あるいは著作権継承者が認めたものだけに相続していくか、その場合に誰にどこまで権利があるのか

建畠 アーティストは公人なのか私人なのか。作品自体は公にされている一方で、それにまつわるデータは別になる。もちろん政治家、役人も完全な公人とはいいい切れない。しかしアーティストの場合、アーティストは自分の作品に関してどこまで権利を持っているのでしょうか。

たとえば文学は異本が多い。テキスト・クリティックの方法論上、最後に出たバージョンが文庫には掲載されますが、宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』、井伏鱒二の『山椒魚』は、ストーリーが異なる。作家の最後に書いたものが最終的なテキストといえるのかは別として、文学はまだ異本が残ります。ところが絵の場合は、手を入れると、元の作品は破壊されてしまう。そうした場合に、作品そのものは公のものだから私人としての権利はそこには及ばないと考えるべきですが、実際には曖昧にされている。昔は作品の修復をよくアーティスト本人へ依頼していましたが、それで全面的に描きなおしてしまったこともありました。僕は基本的にはアーティストの活動のある側面に関しては、制作者としての権利は制約されるべきだとは思いますが。議論の余地が出てくるところですね。

もうひとつは久保田教授の言うとおり、三上晴子の作品のバージョンアップは、三上晴子自身の方法であり、それを引き継ぐ形でYCAMや多摩美がバージョンアップするということは、三上晴子のありように関して決しておかしくない。ただ、バージョンアップに関して、誰に権利があるのか、あるいは著作権継承者が認めたものだけに相続していくか、その場合に誰にどこまで権利があるのか考えていきたい。

たとえば《Eye-Tracking Informatics》の2019年に行われた椅子のリプレイスでは、ビジュアルがかなり変わっている。三上晴子が技術の進歩や状況の変化によって、あるいは展示環境の変化でバージョンアップしてきたことを引き継ぐということは説得力はありますが、どこまで変えていいのかは非常にむずかしいですね。

林 バージョンアップに関する明確な基準を作ることは多分、無理なのでしょうね。なので、変更があった場合に、「こういう変更がありましたよ」という点を明記する必要があるのではないのでしょうか。

建畠 ひとつの組織の中でも議論が分かれ得ますよね。まだ事例が始まったばかりなので、僕は基本的に、久保田教授の方法は説得力がありましたし、それに基づき当面は対応をしていくことにしようと思います。

林 公人、私人という話も、基本は一人の人格、人間が同時に公人である、同時に私人であるモーメントがあると考える他ない問題で、どこまでが公的な活動に関わる言説なのか、そうでないのかをその都度フォローしていくしかなく、どちらかに決められるようなものではないと思います。



左から安藤礼二(司会)、建畠哲

## 「なぜまちがっているか」と批判的に読む訓練をこちら側がしないとイケなくて、そのバイアスも含めてのオーラルヒストリーだと僕は感じています

建島 以前、美術史研究の池上裕子氏からの依頼でオーラルヒストリーに応じました。映像を撮り、録音し、それを文字に起こす。その内容に関しては契約上、オーラルヒストリーを話した人に権利があります。僕は原稿に相手を入れました。今公開されているのは編集後ですが、元の音声も映像も残っています。それから、池上氏によれば僕が手を入れたところも残っているとのことでした。研究が一番読みたいのは、手を入れたところです。手を入れる前後、両方を参照して、違いがあるところ、そこが一番おもしろいですよね。このオーラルヒストリーに関して、話した人が生きていたときは公開しないという原則は聞きましたけども、将来的にはどうなのでしょう。その作家が「手を入れたところ」は絶対読みたいけれど、それにはプライベートなこともあるので、将来的に公開したときに、どのような限度で秘したのかを公開するかという問題もあると思います。

林 コピーライトは死後何年と決まっていますが、オーラルヒストリーの公開時期は議論されているのでしょうか。たとえば19世紀の作家であるディケンズのスキャンダルが随分後になって明らかになりました。夫人と別れるために無理やり理由をつけて精神病院に入れようとしてたひどい人だったと資料で分かり、本人には不名誉なことですが、暴露されたりしました。資料はいつ頃から公開可能なのかという議論はされているのでしょうか。

加治屋 まず、特にオーラルヒストリーの作成をする中で、パブリックとプライベートの区別が非常にむずかしく、「ここは残しておいてください」というネゴシエーションがある場合があります。ここは確かに家族が関わる場所ですが、情報としてあったほうがいいんじゃないか、プライベートと最低の領域に対してはある種パブリックなものを認めてほしいというようなプロセスは出ます。ですので、その区別をむしろ問うような活動というのがオーラルヒストリーの場合はあるし、多分、アーカイヴでさまざまな資料を収集しながら議論が出てくるかと思います。

林 たとえば間違ったことをインタビュイーが言ったとき、インタビュアーの人たち、あるいはエディターの人たちは、そのことを指摘して訂正をするように促すのか、それとも間違った情報として載せていくのかはどうされていますか？

加治屋 記憶違いのレベルは修正することがありますが、フロイト的に言うと、間違いもある種の真実を伝えているので、そのまま残すことも少なくありません。日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴは、ウェブサイトでオーラルヒストリーを公開しているのですが、情報が誤っている場合、ウェブサイトはその誤情報を載せた上で、「正しくは・・・である」と表記しています。後から指摘されて分かったときも、そういった注記を入れています。ただ、評価に関する部分は、主観的な判断を伴うことも多いので難しいですね。議論が分かれるところだと思いますが、基本的には発言者の発言の事実性を尊重しています。

林 そのほうがいいと思います。要するに、オーラルヒストリーで言われていることを事実として読むという態度そのものがまちがっている。オーラルヒストリーに対して批判的な人は「間違っただけが広がっていく可能性があるからそれは危険だ」と言う人が多いが、むしろ事態は逆で、まちがっていることを言っているとすれば「なぜまちがっているか」と批判的に読む訓練をこちら側がしないといけなくて、そのバイアスも含めてのオーラルヒストリーだと僕は感じています。

加治屋 そのとおりですね。オーラルヒストリーの中には額面どおりに受け取れない言葉もありますが、恐らく量が増えることによってバイアスが相対化される場所もあるのではと思います。オーラルヒストリーの対象の選択が恣意的であったとしても、インタビューの数が増えることでその恣意性が減じるのと同じことです。

それから、先ほどの建畠さんのお話にあった、朱を入れた修正原稿の公開というのは難しい問題です。修正原稿は基本的に保存していますが、それを公開するかどうかの判断は次の世代に託したいですね。

安藤 フランスの思想家であるベルクソンの本は、本人の遺言で、註釈は載せなかったんです。それが2000年代になって全部載るようになりました。そうすると、アメリカの心理学・生物学からの影響があることも一気に分かりました。さまざまな資料の公開によって哲学史が変わるという事態が起きているんですね。そういったようなことと、調べたこと、註釈したこと、それを公開できないかもしれないけども所蔵しておく。後代に解決を託すというのはある意味では非常に有効な手段であり、そして歴史を経ることでまた新しい歴史が生まれうるのだなと思いました。

港 たとえば「もの派の写真」は、もの派のアーカイヴであり、今回のシンポジウムでは安齋重男という写真家のアーカイヴでもあり、すでに1枚の写真が二重性を抱えています。小泉先生が言ったように、プロセスを知るにはやはりコンタクトプリントを全部見る必要があります。しかし、一般的に写真家はコンタ

クトプリントを、生前はもちろんですが、死後もたとえば遺言というかたちで見せない場合も多い。たとえば写真家のアンリ・カルティエ＝ブレッソンは、自分自身でお墨付きを与えたのが最初は400枚、最終的には1,000枚くらいと言われます。それ以外に数万枚撮影していたと言われていますが、いまだに非公開です。同じコマをどれだけ撮っていたのか、前後に何があったのか、まさに写真というのはプロセスの芸術であり、写真は選択の芸術なので、選択の分母が見えないと本当のところは分からないことも多いのです。

## どこからが資料で、どこまでが作品なのか 何を資料として選択し、残すのか

安藤 では、建畠学長のお話にありました、どこからが資料で、どこまでが作品なのか、他の分野とクロスオーバーしていく交点に立つのがアートアーカイヴであり、そこで新しいアートアーカイヴが生まれてくる、というところから議論を進めさせていただきます。

私は10年ほど鈴木大拙のアーカイヴに関わっています。これは個人の、鈴木大拙松ヶ岡文庫という所に、手紙、蔵書の書き込み、雑誌まですべての資料が残してあります。鈴木大拙研究をしたい人はそこに行くしかないんです。



左から林道郎、加治屋健司、港千尋

ただ、絶対にこれは研究に使うなという条件が付きます。私の目の前でも何人も人が「あなたは今後出入り禁止です」と宣言されているのですが、私は10年ずっと鈴木大拙の資料ではなく、大拙の資料と一緒に入っている、アメリカ人のピアトリス・レーンという鈴木大拙の奥さんの資料を整理する形で携わっています。鈴木大拙というアーカイブは禅に関するアーカイブであると同時に、ピアトリスのものには、アバンギャルド芸術の中でイメージを大きく与えた神智学の資料が膨大にあります。ほぼ99パーセントの人が鈴木大拙のアーカイブだと見ているところに全然違う意味でのアーカイブが重ね合わさっていて、しかも資料を見ていくと、なぜ大拙が前衛芸術にこれだけ影響を与えたのかということが非常によく分かってきました。

そこには、まさに「何を資料として選択するのか」という問題があります。資料として扱われていないものも資料として扱い得ますし、そうするとまた全然違うストーリーがアーカイブの中から生まれてくるのではないかと、ということを経験しています。まさに資料体の問題と同時に、アーカイブ同士がクロスオーバーしていく。クロスオーバーしたところにまったく新しい歴史、美術史、哲学史、思想史なりが生まれてくるのではないかとこのアーカイブ、資料体は持っている。なぜそれが可能になるのかというと全部保管されているからです。つまり、保管している人はまったく価値を置いていないものも含めて全部保管してあるので、いかようにもそれを解釈できる。勝手な解釈ではなく、資料に基づいた解釈によって新しいアーカイブが立ち上がってくる。ですから、そこには私自身もすごく大きな問題意識をもっています。

港 1997年に「Picasso and Photography : the dark mirror」(パリ・ピカソ美術館)という、ピカソが自分で収集していた写真の展覧会がありました。まさにピカソの作品に比べればごみだと思われていたものを、当時のキュレーターのアン・バルデッサリが調べました。すると、作品のモチーフとして使われたものがものすごく多かった。ある時期からピカソは実は写真と絵はがきだけで構成して描いていたということを見事に作品と並べた展覧会でした。この展示が可能になったのは、「こまごまとしたごみ」もすべて残っていたからなんですね。

とりあえずこの大学では美術系、デザイン系、演劇の  
テリトリーの中で、なるべく情報を共有できれば

建島 今、安藤先生と港先生がおっしゃったのが、このアーカイブセンター設立の目的のひとつです。資料体は大体学問上の分類に合わせることが多い。今の社会

の状況の中で、学問の分類の中での有効性を発揮している資料がある一方で、ある資料体はここはいらなくなり、貴重な資料が捨てられたりしていた。そういう意味ではなるべくシームレスに検索できるシステムを作りたい。昨日、佐賀先生がポスターアーカイヴのタグが美術など他の分野でも転用できると話されていましたが、「とりあえずこの大学では美術系、デザイン系、演劇のテリトリーの中で、なるべく情報を共有できれば」というようなスタンスで設定できるとよいと思っています。その中で共有財産を、図書館や美術館、芸術人類学研究所やメディアセンターとの間で共有でき、相互交流を誘発し、学際的参入の可能性を持った場にできたら良いと考えています。

加治屋 アーカイヴの中の秩序とは、資料保存の原則の中にある、出所原則に関わる事で、つまり「アーカイヴは、ある所から来た資料はまとまっている」という現秩序を維持する原則の事です。たとえば、さまざまな出所から集まって来たものが別の秩序によって並べられる美術館の作品展とは違い、アーカイヴの場合は、大拙と奥さんの資料が同じ所にあることから見え得ることがある、ということです。しかし、それ以外にも、インデックス、検索システムが必要だということですよ。

安藤 建昌先生から述べていただいた「資料体と作品」について、それから「クロスオーバーについて」はかなり議論を深められたと思います。最後に、未知の新しいアーカイヴ、美術大学にとっての新しいアーカイヴというのはどういうものなのか、答えがなくて当然の問いですが、おひとりずつお願いいたします。

あるナラティブを打ち破っていく驚きの種がいっぱい詰まっている。そういう驚きの種同士がスパークするような仕組みが期待できると思う

林 先のデリダの引用に「未来の」という言葉が出ますが、基本的にアーカイヴというスペースには、空間のスケールのバリエーションの他に時間のバリエーションもあるはずで——これは未来の他者という言い方をデリダの他にもさまざまな人がしていますが——未来の他者は常に意識しなくてはとっていて、アーカイヴはまさにそこに関わる。つまり、選択の原則、バイアスがあるということ、後世の人がジャッジできるような資料体として残すものだと思います。多様な時間がそこには詰まっていて、いつ起動するか分からない地雷みたいなものです。

加治屋先生の出所原則についてのお話にもありましたが、ピアトリスの資料もピカソのブラックミラーの話も、鈴木大拙、ピカソ自体が中心にある資料として残ったわけですね。それはある程度仕方ありませんが、これはアーカイヴというスペースは寄生的、隣接的なものがいっぱい一緒にくっついてくるといふ事でもあります。その中には、あるナラティブを打ち破っていく驚きの種がいっぱい詰まっている。そういう驚きの種同士がスパークするような仕組みが期待できると思うんです。だから多摩美の学生さんたちがアーカイヴな目で何かをしたら、それは既成の今までのシステムを突き崩すような何か新しい空間、可能性を見せてくれることがあり得るのかなと思います。

もう一方で、卒業制作のアーカイヴィングも重要な仕事ですが、どう継続するのがすごく気になります。アーカイヴの話では必ずサステナビリティが問題となり、文化庁でも大プロジェクトを打ち上げますがそれを誰がメンテナンスしていくか、どういう仕組みかは常に問題として回帰してきます。多摩美のこのプロジェクトは、すごく良い重要なプロジェクトだと思うので、サステナビリティの問題をぜひアーカイヴとして継続していただきたいと思います。

## 美大を出た作家たちの活動を後押しするような、 あるいは活動を解釈する上で非常に有用なものに なっていくことを期待したい

加治屋 以前勤務していた美大では、卒業制作だけでなく、課題で作ったものも撮影していました。アーカイヴ化するだけでも非常に手間が掛かりますが、こうした試みが増えていって、それが美大を出た作家たちの活動を後押しするようなもの、あるいは活動を解釈する上で非常に有用なものになっていくことに期待したいです。

もっとも、個人の活動が全て記録されていくと、それによってある種の息苦しさを覚える人もいるかもしれません。ただ、息苦しさを与える一方で、そのことによっていろんなつながりが見えてきて、新しいものも生まれてくる可能性もできると思うので、むしろそちらに注目したいです。

アーカイヴには、ある組織に蓄積された文書が集められる「組織アーカイヴ」と、ものを集める「収集アーカイヴ」がありますが、美術大学のアーカイヴは、その両方が可能なのではないかと思います。多摩美の中の事務文書や授業に関する資料を集めると同時に、全国・世界各地で活躍する卒業生に関する

ものも集めることができるかもしれない。そうすると、組織アーカイヴと収集アーカイヴの両方の性質をもったアーカイヴができるのではと思います。

あともう1点。多摩美は情報デザイン学科もあって、テクノロジーに強い先生も多い。デジタル化の問題はいろんなレベルで考えなければいけません。たとえば、スーザン・ソントグが使っていたパソコンのハードディスクが保存されており、最近公開されました。手紙でやりとりされていた時代はその内容で関係性を第三者が知ることができましたが、現代では多くが電子メールでやりとりされています。手紙以外のコミュニケーションが一般的な現代に関して、これから研究は後退していくのだろうかと思ってしまうところがあります。美術大学は、クリエイターがいてテクノロジーが分かっている方がいます。これからどういう美術研究があり得るのか、美術大学で新たな提案ができるのではないかと思います。

## アートアーカイヴができることの最大の効果は、 「アーカイヴという言葉を使う」ということ

港 美術大学でアートアーカイヴができることの最大の効果は、「アーカイヴという言葉を使う」ということでもあるんです。学生もアーカイヴという言葉が少なくとも聞くと、聞いているうちにだんだん染み込んでくる。そうすると、世界中にあるさまざまなアルシークやアルヒーフや、資料室に対して意識が開かれていくだろうと思います。歴史の中に自分のやっていることがマッピングされるきっかけにはなると思います。

たとえばこれからの学生たちは、おそらく自分たちの共同制作時に手紙は書かないでしょう。ではLINE上のやりとりはアーカイヴになるのかと。そのLINEの記録がないと、この作品がどうできたか分からないとなった場合には、工夫すると思うんですね。アーカイヴという言葉が刺激をして、学生たちはより自分がやっていることに自覚的になっていくだろうと思います。最後は、ネットワークではないでしょうか。ひとつのアーカイヴが独立して存在することはできないので、たとえば安齋さんであれば、安齋さんに対して研究している人たちのネットワークがアーカイヴ自体からできていく。この3つが重要な美術大学におけるアートアーカイヴの効果だと思います。

## ●クロージング

## 閉会の言葉

久保田 晃弘 KUBOTA Akihiro 多摩美術大学アートアーカイヴセンター所長

初めてのアートアーカイヴセンターのシンポジウムでしたが、ゲストの方々、そして2日間で178名という数多くの来場者のみなさんに、まずはお礼を申し上げますと思います。

今回のシンポジウムを通して、美術大学でしかできないことは何か、というところから活動を出発しなければならないことへの思いを新たにしました。最後のトークセッションで加治屋健司先生が「美術大学のアーカイヴでできることは再制作で、それは更新だ」と言われたときに思い出したのが、本学の芸術学科の秋山邦晴先生と学生たちによる、騒音楽器「イントナルモリー」の再制作でした。20世紀の美術でも特に、キネティックやサウンド・アートの作品は、写真や映像だけではなかなか分かりません。そうした作品を学生たちと一緒に作る。こうした活動は、学生にとってとても大きな経験であり教育になったのではないのでしょうか。

同じことを三上晴子さんの《Eye-Tracking Informatics》(2011/19)の再制作中にも感じました。三上さんに教わった学生とそうでない学生がともに試行錯誤しながら作品設営を行い、インタラクティブ・インスタレーションとしての作品を体験する。再制作には作家の権利など、まだ多くの解決すべき問題がありますが、この取り組みを通して、美術の創作の現場で行われてきたことが、世代を超えて伝わるようなアーカイヴを作らなければと強く思いました。

教育、創作の現場でアーカイヴを行うということ。たとえば小泉俊己先生による安齊重男さんのアーカイヴが「水曜日5限」の授業という、学生から安齊さんへ質問する場を通して生まれてきたことを、大切にしなければなりません。佐賀先生が担当されている多摩美ポスターアーカイヴでも、数多くの展示を通して、学生たちが生のポスターを体験しながら、そこで講義や議論が行われています。こうした取り組みをこれからもひとつずつ実現し、長く継続していかなければならないと、トークセッションでのお話を聞いて改めて感じました。

学生時代、当時国立音楽大学の学長だった海老澤敏氏による、モーツァルトの『レクイエム』の、さまざまなバージョンを半年間聞き比べる、という授業

を受けたことがありました。『レクイエム』はモーツァルトの死後、その弟子であるジュスマイヤーが完成させました。しかし多くの人がジュスマイヤーの作曲が下手だとか、モーツァルトはそんな書き方をしないと批判しました。確かにそうなのかもしれません。でも、海老澤さんはこの授業で、「ジュスマイヤーは、モーツァルトの曲の続きを書こうとしたのではなく、モーツァルトに向けて、自分のレクイエムを書いたのだ」と言いました。三上さんの作品に限らず、再制作やバージョンアップの際に「三上さんだったらどう作ったか」という視点は重要です。しかしその一方で、「残された人がその作家に向けて作る新たな作品」という視点が許されるとすれば、アーカイヴの別の役割や意味も出てくるし、それが再制作の現場で起こってもよいのではないかと思います。

もちろん、アーカイヴに関してはまだ議論しなければならない、多くの問題がありますが、最初に述べたように、このセンターでは「美術大学における(アート)アーカイヴとは何か」という問いを出発点としていきたいと思っています。今年立ち上がったばかりの若いセンターですが、末永いご支援、そして忌憚ないご意見、ご批判をいただければと思います。2日間、本当にありがとうございました。



久保田晃弘アートアーカイヴセンター所長によるクロージング



## アートアーカイヴセンター設立の経緯

恩蔵昇 ONZO Noboru 多摩美術大学アートアーカイヴセンター事務室長（2018年度）

2018年4月、多摩美術大学アートアーカイヴセンターが設立され、新たなアーカイヴ研究の体制ができた。この文章では、これまでの多摩美でのアーカイヴ的な動きを回想しつつ、その経緯を簡単にまとめたいと思う。

私が多摩美の美術資料に関わるようになったのは、1983年10月頃、図書館に瀧口修造氏の旧蔵書が寄贈されることになり、その受入れリスト作成のアルバイトをしたことがきっかけだった。資料の寄贈にあたっては、東野芳明先生（本学名誉教授）と巖谷國士先生（明治学院大学名誉教授）を中心に進められていたが、蔵書にシュルレアリスム関係のフランス語文献が多いことから、当時仏文の大学院生だった私に巖谷先生からお声がかかったのだった。巖谷先生はアンドレ・ブルトンの研究者として知られているが、私にとってみれば、これはブルトンの言う「偶然の出会い」だった。リストが出来上がり、1986年に綾子夫人から正式に寄贈され、今度は瀧口修造文庫としてデータのカード化に取り掛かったが、文庫とはいうものの、本には書き込みがあり、書籍や雑誌だけでなく、メモや書簡類、作品やポスターも200点ほどあり（1996年「瀧口文庫ポスターコレクション展」を開催）、アーカイヴの側面を持っていた。のちに私は図書館の職員となったが、当時の芸術学科のアーカイヴを主導していた村山康男先生や大学院生のみなさん（上崎千氏、松井勝正氏や久保仁志氏など）には瀧口文庫のデジタルデータ化やウェブサイトの構築にご尽力いただいた。同学科の建昌哲先生、平出隆先生の共同研究で北園克衛文庫もその後加わったが、2000年に私は総務部に異動となったので、文庫の担当を山田裕之氏に引き継いで、アーカイヴとしてさらに充実することを夢見ていたが、その後村山先生も退職され、芸術学科のアーカイヴも閉鎖、瀧口文庫・北園文庫は活動を停止してしまった。

学内にはほかにも美術資料をもとにした研究があったが、ポスターの分野では、1998年にグラフィックデザイン学科の草深幸司先生（名誉教授）を中心に竹尾ポスターコレクション共同研究会が立ち上がり、研究書の出版、美術館での展覧会開催、および山本政幸先生（岐阜大学教授）、佐賀一郎先生らによるポスターアーカイヴとしてのデータベース構築が進められていた。さらにその常

設展示スペースとして資料センター建設の構想も立ち上がってきた。

現代美術の分野では、2003年に亡くなった若林奮先生（当時、本学油画専攻教授）のドローイング資料をもとに、小泉俊己先生を中心とする若林奮研究会が立ち上がり、本学美術館で展覧会を開催、安齊重男アーカイヴも始まっていた。

この頃、特に戦後の作家たちのアーカイヴの必要性が叫ばれていた。2010年10月に東京国立近代美術館で、アート・アーカイヴをめぐるシンポジウム（Art Archives — one「継承と活用：アート・アーカイヴの『ある』ところ」）が開かれ、慶應義塾大学アート・センター、武蔵野美術大学造形研究センターなどの発表があったが、小泉先生のところに多摩美はどうかという打診があったようだった。瀧口文庫の元担当者である私に、先生から多摩美にはアーカイヴをまとめる構想はないのだろうかと質問があったが、他大学に先んじてアーカイヴ的な活動があったにも関わらず、研究成果をまとめるセンターのない多摩美の現状について議論しながら、資料センターの必要性をあらためて強く感じた。

その後、2013年に私は研究支援部に異動になり、共同研究費を担当するようになった。その関係で、小泉先生を中心に資料センター設立構想懇談会ともいべき集まりができ、当時京都市立芸術大学の学長だった建昌先生（現学長）にもメンバーに入っていただき、構想について議論をすることができた。

2015年、創立80周年を記念して、展示スペースと学内美術資料の収蔵庫、また博士後期課程の研究施設などの構想が一つとなって、旧図書館跡地に資料センターが「アートテーク」という名称で建築された。その広い展示スペースと学内に散在する美術資料群の移動および管理業務を研究支援部が担うことになったが、とても片手間で行えるような業務ではない。そこで美術館、図書館の協力を得るとともに、当時文化庁の助成金をもとに埼玉県立近代美術館と共同で行っていた「もの派とアーカイヴ」研究を基礎として、ポスターアーカイヴと、さらに情報デザイン学科久保田晃弘先生の「三上晴子アーカイヴ」を柱に、文科省の助成事業である私立大学研究ブランディング事業（翌年事業自体中止となったが）に沿った形で、アートアーカイヴセンターの設立を目指すことになった。建昌学長をリーダーとし、安藤礼二先生を中心に事業内容をまとめ、理事会からも承認をいただき、2018年4月にアートアーカイヴセンターの設立に至った、という次第である。

センターの設立まで駆け足で辿り、最後の方はかなり端折ってしまったが、2019年3月で私は定年退職を迎えることになった。センター設立に至るまで、ご尽力いただいたすべての先生方、職員の皆様にお礼を申し上げます。特にアートアーカイヴセンター運営委員、職員のみなさんにお礼申し上げますとともに、今後のご発展をお祈りする。

## 2018年度 アートテークギャラリー展示の記録

## ● 企画展示

- PBL Exhibition 2017** (2017年度PBL成果発表展) 2018年4月2日-7日  
 主催——多摩美術大学PBL委員会委員会  
 出展者——PBL関連科目履修学生
- 構成的ポスターの展開1950-1970** 5月17日-6月8日  
 竹尾ポスターコレクション・ベストセクション12  
 主催——多摩美術大学産学共同研究  
 共催——株式会社竹尾  
 企画——ポスター共同研究会 (多摩美術大学+株式会社竹尾 産学共同研究)
- はじまりの線刻画: アイルランド・スカンジナビアから奄美群島まで** 6月16-30日  
 主催——多摩美術大学芸術人類学研究所 [IAA]  
 出展者——飯田昭二、照屋勇賢、松澤宥、渡辺真也  
 キュレータートーク+奄美シマ唄ミニコンサート (6月16日) ——成瀬菜倫 (歌手)、渡辺真也 (キュレーター)  
 トーク「ユーロ=アジアのコソウにある土地の力」(6月22日) ——鶴岡真弓 (IAA所長)、港千尋 (IAA所員)、安藤礼二 (IAA所員)  
 アーティストトーク「現代美術・もの派・グループ幻触」(6月29日) ——飯田昭二、本阿弥清、渡辺真也  
 ディスカッション+奄美シマ唄ミニコンサート (6月29日) ——齊藤五十二 (書家、線刻画拓本採取・所蔵者)、鎌田東二 (上智大学)、ピーター・マクミラン (翻訳家)、鶴岡真弓、渡辺真也、朝崎郁恵 (歌手)
- 多摩美術大学助手展** 9月3-18日  
 主催——多摩美術大学助手展実行委員会  
 出展者——岡田育美、奥村彰一、遠藤良亮、柏崎みどり、空閑渉、迫鉄平、柴田あや乃、須佐美彩、寺本明志、西村卓、野崎優里、塙龍太、林朝子、平澤勇輝、藤澤英恵、堀田千尋、ホリグチシンゴ、松本玲子、三輪彩音、山崎雷蔵、吉田仁美、吉野もも、和賀碧  
 アーティストトーク (9月8日) ——塚田優 (司会)、他 作家5名  
 クロストーク (9月12日) ——迫鉄平、塙龍太、林朝子、山崎雷蔵、吉野もも  
 クロストーク (9月15日) ——細道航 (司会)、空閑渉、西村卓、ホリグチシンゴ、松本玲子
- TAMA VIVANT II 2018 Dissemination: 散種** 9月24日-10月4日  
 主催——多摩美術大学芸術学科 TAMA VIVANT II 2018 企画室 (海老塚耕一教授ゼミ)  
 協力——株式会社ハシモトコーポレーション  
 企画・製作——外田夕佳 (企画室員)、海老塚耕一 (監督兼企画室室長)、細道航 (助手)、青島綾音 (副手)  
 出展者——金茂華、構想計画所、諏訪未知、前田精史、町田帆実、村上早
- NAGASAWA by ANZAI 1974-2010** 10月4-16日  
 主催——多摩美術大学 (長澤英俊追悼シンポジウム運営委員会)  
 企画——多摩美術大学共同研究「安齊重男Photoアーカイヴ」  
 協力——多摩美術大学油画研究室、多摩美術大学アーカイヴセンター [AAC]  
 出展者——長澤英俊、安齊重男

- 家村ゼミ展2018「今年は、泉太郎。」 10月15-27日  
 主催・企画——多摩美術大学芸術学科展覧会設計ゼミ（家村珠代教授）  
 出展者——泉太郎  
 トークイベント（10月8日）——泉太郎、成相肇（東京ステーションギャラリー）、中尾拓哉（美術評論家）
- Pacific Rim 2018 ジャンパンステージ「Taste Making Tokyo」中間発表 10月23-26日  
 主催——多摩美術大学生産デザイン学科プロダクトデザイン専攻、国際交流室  
 出展者——アートセンター・カレッジ・オブ・デザインとの国際協働教育プロジェクトPacific Rim  
 参加学生
- 第6回東京ミニプリントトリエンナーレ2018特別展示 10月22日-11月24日  
 主催——第6回東京ミニプリントトリエンナーレ実行委員会、多摩美術大学絵画学科 版画専攻
- ビヨンド・マテリアライジング（3Dミニプリント）展 11月13-22日（同時開催）  
 主催——多摩美術大学情報デザイン学科メディア芸術コース  
 出展者——永田康祐、山形一生、渡邊朋也、関真奈美、玉木晶子、砂山太一、谷口暁彦、久保田晃弘、坂本千彰 他  
 シンポジウム「2020年——物質・知覚・情報」（11月16日）——久保田晃弘（多摩美術大学）、谷口暁彦（多摩美術大学）、砂山太一（京都市立芸術大学）、永田康祐（多摩美術大学）
- 安倍千隆退職記念展 太古の足音 11月10-23日  
 主催——多摩美術大学彫刻学科研究室  
 出展者——安倍千隆
- Pacific Rim, Taste Making Tokyo 2018 Final Exhibit & Presentation 12月5-6日  
 Pacific Rim 2018 ジャンパンステージ「Taste Making Tokyo」最終発表  
 主催——多摩美術大学生産デザイン学科プロダクトデザイン専攻、国際交流室  
 出展者——アートセンター・カレッジ・オブ・デザインとの国際協働教育プロジェクトPacific Rim  
 参加学生
- TAMABI select -5- 12月12-20日  
 主催——多摩美術大学芸術学科 海老塚耕一教授ゼミ  
 出展者——大内美乃理、大城舞華、織田美優、金龍主、佐々木優、鈴木海、武田なつき、千葉駿也、友行優、眞崎萌、町田帆実、丸本彩登、宮崎篤、WU Qiong  
 絵画学科日本画専攻一年生「百合課題」、芸術学科「芸術基礎・制作1（日本画コース）」
- 三上晴子「Eye-Tracking Informatics Version 1.1」 2019年1月9-11日  
 多摩美×YCAM2018年度共同研究成果展  
 主催——2018年度学内共同研究（メディアアートのための生成するアーカイヴの実装と運用）  
 協力——山口情報芸術センター [YCAM]、多摩美術大学 アートアーカイヴセンター [AAC]、多摩美術大学情報デザイン学科メディア芸術コース  
 出展者——三上晴子（2011年制作の作品をアップデートして展示）

## ● 学科/大学院科目・特別講義など

- 大学院博士後期課程2年 前期総合演習 6月13-15日  
 主催——多摩美術大学大学院美術研究科  
 出展者——ウ・チョン、オウ・ショウフウ、キン・リュウ、小堀真由子、ジャン・ビンナ  
 科目担当教員——本江邦夫、小川敦生、久保田晃弘、木下京子、中村寛、濱田芳治、  
 佐竹邦子、佐賀一郎、多和圭三、宮いつき、井上雅之
- 町田市連携プロジェクト「まちだ・環境の近未来」講評会 6月12日  
 主催——多摩美術大学環境デザイン学科  
 出展者——環境デザイン学科3年生・科目「デザイン3」履修学生  
 科目担当教員——岸本章、橋本潤、柘野俊明
- 大学院博士後期課程1年 前期総合演習 6月20-22日  
 主催——多摩美術大学大学院美術研究科  
 出展者——奥居みどり、カ・ランイチ、ラミレス・プライド、カーミロ・アンドレス、  
 ヨウ・ヨウ、ヨウ・シンカ  
 科目担当教員——本江邦夫、小川敦生、久保田晃弘、木下京子、中村寛、濱田芳治、  
 池本一三、菊地武彦、秋山孝、山形季央、佐々木成明
- 工芸学科金属プログラム特別講義「いま・つくること」 6月22日  
 主催——多摩美術大学工芸学科  
 講師——小林光男教授（司会）、市川晃（株式会社 旅日記 富士河口湖庭）、  
 蔡海（HUMAN AWESOME ERROR）、長谷川創（多摩美術大学）
- 川崎和男氏 特別講義 7月3日  
 主催——多摩美術大学生産デザイン学科プロダクトデザイン専攻  
 登壇者——川崎和男（客員教授）
- 福市得雄氏 特別講義 7月6日  
 主催——多摩美術大学生産デザイン学科プロダクトデザイン専攻  
 講師——福市得雄（客員教授）
- 大学院博士後期課程3年 学位予備審査 9月28日（非公開）  
 主催——多摩美術大学大学院美術研究科  
 出展者——岸かれん、梶谷令、コウ・ライ、パク・サンヒ  
 科目担当教員——本江邦夫、小川敦生、久保田晃弘、木下京子、中村寛、濱田芳治、  
 菊地武彦、秋山孝、古谷博子、大貫卓也、岡村桂三郎
- 大学院博士後期課程2年 後期総合演習 11月20-22日  
 主催——多摩美術大学大学院美術研究科  
 出展者——ウ・チョン、オウ・ショウフウ、キン・リュウ、小堀真由子、ジャン・ビンナ  
 科目担当教員——本江邦夫、小川敦生、久保田晃弘、木下京子、中村寛、濱田芳治、  
 菊地武彦、佐竹邦子、佐賀一郎、多和圭三、宮いつき、井上雅之

- 産学共同研究公開プレゼンテーション 11月29日  
 主催——多摩美術大学生産デザイン学科プロダクトデザイン専攻  
 出展者——生産デザイン学科プロダクトデザイン専攻学生
- 大学院博士後期課程1年 後期総合演習 12月11-13日  
 主催——多摩美術大学大学院美術研究科  
 出展者——奥居みどり、カ・ランイチ、ラミレス・プライド、カーミロ・アンドレス、  
 ヨウ・ヨウ、ヨウ・シンカ  
 科目担当教員——本江邦夫、小川敦生、久保田晃弘、木下京子、中村寛、池本一三、菊地武彦、  
 秋山孝、山形季央、佐々木成明
- 大学院後期博士課程3年 学位審査 2019年1月18日  
 主催——多摩美術大学大学院美術研究科  
 出展者——岸かれん、チェ・ゴウン、梶谷令、バク・サンヒ、高橋庸平、チョン・チョンチェ  
 科目担当教員——本江邦夫、小川敦生、久保田晃弘、木下京子、中村寛、濱田芳治、菊地武彦、  
 秋山孝、古谷博子、大貫卓也、岡村桂三郎
- 大学行事
- オープンキャンパス2018 カリキュラム展示、進学相談 7月14-15日  
 主催——多摩美術大学入学センター（当時）、統合デザイン学科、演劇舞踊デザイン学科  
 出展者——統合デザイン学科学生、演劇舞踊デザイン学科学生
- 進学相談会 in 芸祭 11月2-4日  
 主催——多摩美術大学入学センター（当時）
- 芸祭 in 八王子上野毛美術学部同一学科展示 11月2-4日  
 主催——多摩美術大学学生部学生課、統合デザイン学科、演劇舞踊デザイン学科  
 出展者——統合デザイン学科学生、演劇舞踊デザイン学科学生
- 2018年度 卒業・修了制作（学内）展 2019年3月21-23日  
 主催——多摩美術大学学生部学生課、統合デザイン学科、演劇舞踊デザイン学科  
 出展者——統合デザイン学科4年生、演劇舞踊デザイン学科4年生

## 執筆紹介 敬称略・五十音順

安藤 礼二 ANDO Reiji

本学芸術学科教授、文芸評論家。本学芸術人類学研究所員。近著に『吉本隆明——思想家にとって戦争とは何か』（NHK出版、2019）、『迷宮と宇宙』（羽鳥書店、2019）、『列島祝祭論』（作品社、2019）、『大拙』（講談社、2018）など。

●

加治屋 健司 KAJIYA Kenji

東京大学大学院総合文化研究科教授。同大芸術創造連携研究機構副機構長。日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ代表。表象文化論・現代美術史を専門とする。近著の論文に「グロイスにおける芸術の制度と戦後日本美術」（『思想』1128号、岩波書店、2018）など。

●

久保田 晃弘 KUBOTA Akihiro

本学アートアーカイヴセンター所長（2017-）。本学情報デザイン学科メディア芸術コース教授。衛星芸術プロジェクトARTSATを始め、バイオアート、ライヴ・コーディングなど、さまざまな分野を横断・結合するハイブリッドな創作活動を行う。

●

小泉 俊己 KOIZUMI Toshimi

本学絵画学科油画専攻教授、学科長。彫刻家。写真家でありアート・ドキュメンタリストである安齊重男の記録写真を中心に、ものの派の作家を読みとく視点から調査・研究をつづけている。作品に《Farther》(2015)、《Atlas》(2011) など。

佐賀 一郎 SAGA Ichiro

本学グラフィックデザイン学科准教授。デザイン史、タイポグラフィ史を研究。共著に『活字印刷の文化史』（勉誠出版、2009）。訳・解説書に『遊びある真剣、真剣な遊び、私の人生 解題：美学としてのグリッドシステム』（ピー・エヌ・エヌ新社、2018）など。

●

建畠 哲 TATEHATA Akira

多摩美術大学学長（2015-）。詩人であり現代美術を専門とする美術評論家。2011年より京都市立芸術大学学長、埼玉県立近代美術館館長、2017年より草間彌生美術館館長を兼任する。近著に『詩集 死後のレッスン』（思潮社、2013）など。

●

林 道郎 HAYASHI Michio

上智大学国際教養学部教授。美術史家、美術批評家。近著に『静かに狂う眼差し：現代美術覚書』（水声社、2017）、『絵画との契約 山田正亮再考』（共著、水声社、2016）、『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』全7冊（ART TRACE、2010）など。

●

馬 定延 MA Jung Yeon

明治大学国際日本学部特任講師。映像メディア学、現代美術を専門とする。近著に『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』（共著、NTT出版、2019）、論文「スクリーンとポストプロダクション：現代美術の映像表現をめぐって」（日本映像学会、2019）など。

光田 由里 MITSUDA Yuri

DIC川村記念美術館学芸課長。慶應義塾大学アート・センター訪問所員。写真史、近現代美術史を専門とする。近著に『高松次郎 言葉ともの』（水声社、2011）、共著に『WOLS — From the Street to the Cosmos』（左右社、2017）など。

●

港 千尋 MINATO Chihiro

本学情報デザイン学科メディア芸術コース教授。本学文化人類学研究所所員。多彩な分野で評論を行う。近著に『インフラグラム：映像文明の新世紀』（講談社、2019）、『風景論：変貌する地球と日本の記憶』（中央公論新社、2018）。

●

山本 政幸 YAMAMOTO Masayuki

岐阜大学教育学部准教授。タイポグラフィを中心に、デザイン学、芸術学を研究。近著に『ポール・ランド：デザイナーの芸術』（監修、ピー・エヌ・エヌ新社、2017）、『視覚文化とデザイン：メディア、リソース、アーカイヴズ』（共著、水声社、2019）など。

●

渡邊 朋也 WATANABE Tomoya

山口情報芸術センター（YCAM）アーキビスト・ウェブディレクター、美術家。メディア技術をベースにパフォーマンス、インスタレーション、映像作品などを制作する。近著に『SEIKO MIKAMI 三上晴子 記録と記憶』（共著、NTT出版、2019）。

## 編集後記

多摩美に縁をいただいて入職した2016年、アートテーク4階のアートアーカイヴセンターはまだ空室が多く、私は広いフロアで1人、担当資料の整理を続ける毎日でした。それから4年が経ち、キャンパスの各所からアートテーク2フロア分の部屋には入りきれないほどの資料が集まりました。すべて、多摩美80年の歴史の中で蓄積され、先生方が受継いできた資料たちです。センターに運営委員と事務室が組織され、各資料の代表を務める先生方が調査・整理のために通われるようになり、定例会議が重ねられると、資料を活用した新たな展示の試みや研究の種が次々と生まれてくる様子が、日々の先生方とのお話の端々から伝わってくるようになりました。これは資料がキャンパスの倉庫に眠っていても生まれなかったものたちだと思います。今後センターは、多摩美の新しい一面を生み出す要となっていくのだと思います。私はそれを事務部職員として非力ながらお手伝いしつつ、楽しみにしたいと思います。(原衣代果)

本誌の特集はシンポジウムの文字起こし約12万字を圧縮したものです。編集作業に当たり、通常は敬称の統一が必要ですが、今号ではバラバラになっています。特に、第1章・第3章に関しましては(一部を除いて)登壇時の呼称・敬称のまま掲載しています。その理由は、登壇者(=執筆者)の方々が、アーカイヴ構築者とその対象となるものものの距離を述べることから始める必要があるほどに、突然始まりうるアーカイヴ的活動が存在し、そのことを前提条件とした語り自体も本シンポジウムの裏テーマに思えたからです。呼称ひとつからも登壇者それぞれのアーカイヴにおけるメタ言語をうかがい知れるように思います。私自身はセンターに着任してようやく1年ですが、センターにあるものを何とか組織的にも多摩美が受け継ぎ、適切に多くの人へ届くよう、頑張ります。(田川莉那)

運営委員 (2018年度)	建畠 哲 多摩美術大学学長 久保田 晃弘 アートアーカイヴセンター所長・情報デザイン学科教授 安藤 礼二 芸術学科教授 恩蔵 昇 アートアーカイヴセンター事務室長 小泉 俊巳 油画専攻教授、学科長 小林 宏道 多摩美術大学美術館事務室次長 佐賀 一郎 グラフィックデザイン学科准教授
外部評価委員 (2018年度)	加治屋 健司 東京大学 林 道郎 上智大学 平野 到 埼玉県立近代美術館学芸主幹 水沢 勉 神奈川県立近代美術館館長 渡部 葉子 慶應義塾大学アート・センター教授
編集	田川 莉那 アートアーカイヴセンター事務室 原 衣代果 アートアーカイヴセンター事務室
編集アドバイザー	吉田 知哉 株式会社コンセント
編集協力	合田 真子
デザイン	佐賀 一郎
編集・発行	多摩美術大学アートアーカイヴセンター 東京都八王子市鎌水2-1723 〒192-0394 Tel. 042-679-5727
印刷・製本	シナノ印刷株式会社
用紙	表紙 エアラス ■■■■■■■■ (株式会社竹尾) 口絵 ■■■■■■■■ 本文 b7トラネクト (日本製紙)
書体	和文 リュウミンPro R-KL (モリサワ) 欧文 Times New Roman Regular, Italic (Linotype)

非売品 無断複製・転載を禁ず

Copyright © 2020 Art Archives Center, Tama Art University

Printed in Japan

単位 活版印刷のポイントシステムの考え方に基づいて、級数ベースで単位系を設定

1 pointの再定義	0.945級	$7 \times 5 \times 3^3 \div 1000$	7, 5, 3で分割できるようにする
シセロの再定義	11.34 菌	$\langle 1 \text{ point} \rangle \times 12$	分割時の汎用性をさらに高める
基本メッシュ	22.68 菌	$\langle \text{シセロ} \rangle \times 2$	レイアウト用のグリッドとして使用


文字 基本メッシュを分割して定める / 文字は必要に応じて80%縮小することができる

本文A / 見出しC	サイズ	12.96	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 4/7$	7文字で4メッシュ
	行間	9.72	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 3/7$	行間二分四分アキ (75%)
	行送り	22.68	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle$	見出しCは2行ドリにすることがある
見出しA	サイズ	19.44	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 12/14$	7文字で6メッシュ
	行間	14.58	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 9/14$	行間二分四分アキ (75%)
	行送り	34.02	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 3/2$	2行で本文3行に相当
本文B / 見出しB	サイズ	11.34	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 1/2$	2文字で1メッシュ
	行間	11.34	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 1/2$	行間全角アキ (100%)
	行送り	22.68	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle$	見出しBは2行ドリにすることがある
本文C	サイズ	10.08	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 16/36$	9文字で4メッシュ
	行間	6.93	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 11/36$	行間二分四分弱アキ (75%)
	行送り	17.01	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 3/4$	4行で本文3行に相当
註釈A	サイズ	9.72	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 12/28$	7文字で3メッシュ
	行間	7.29	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 9/28$	行間二分四分アキ (75%)
	行送り	17.01	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 3/4$	4行で本文3行に相当
註釈B	サイズ	9.072	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 6/15$	5文字で2メッシュ
	行間	6.048	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 4/15$	行間三分アキ (66%)
	行送り	15.12	$\langle \text{基本メッシュ} \rangle \times 2/3$	3行で本文2行に相当

表記

原則 以下に準拠し、一部を改変

- 日本エディタースクール『標準 校正必携』第8版、日本エディタースクール、2011
- Oxford University Press, *New Oxford Style Manual*, Oxford University Press, 2016

括弧	「 」	タイトル、引用、強調	欧文タイトルは ‘ ’ / 引用は “ ”
	『 』	書名、雑誌名	欧文の場合はイタリック
	〈 〉	ある概念	
	《 》	芸術作品名	欧文の場合も同様 « » は使わない
	( )	補足テキスト	80%縮小して印字
	[ ]	註釈、編著者などの補足テキスト	80%縮小して印字
	[ ]	図版番号	80%縮小して印字