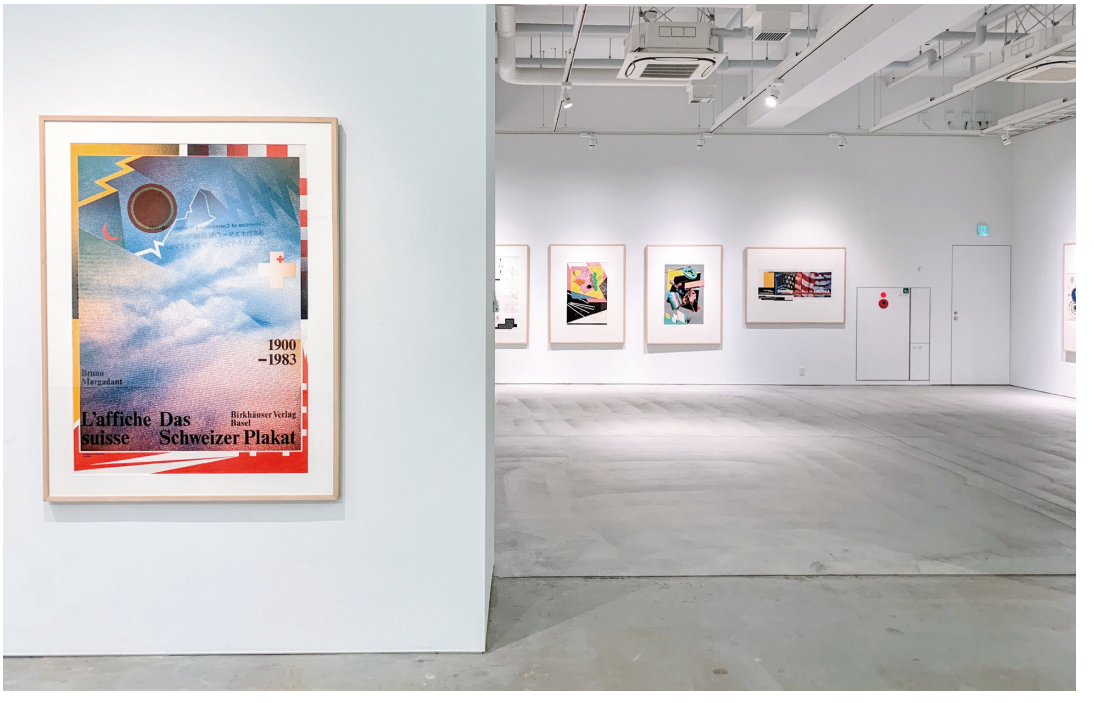
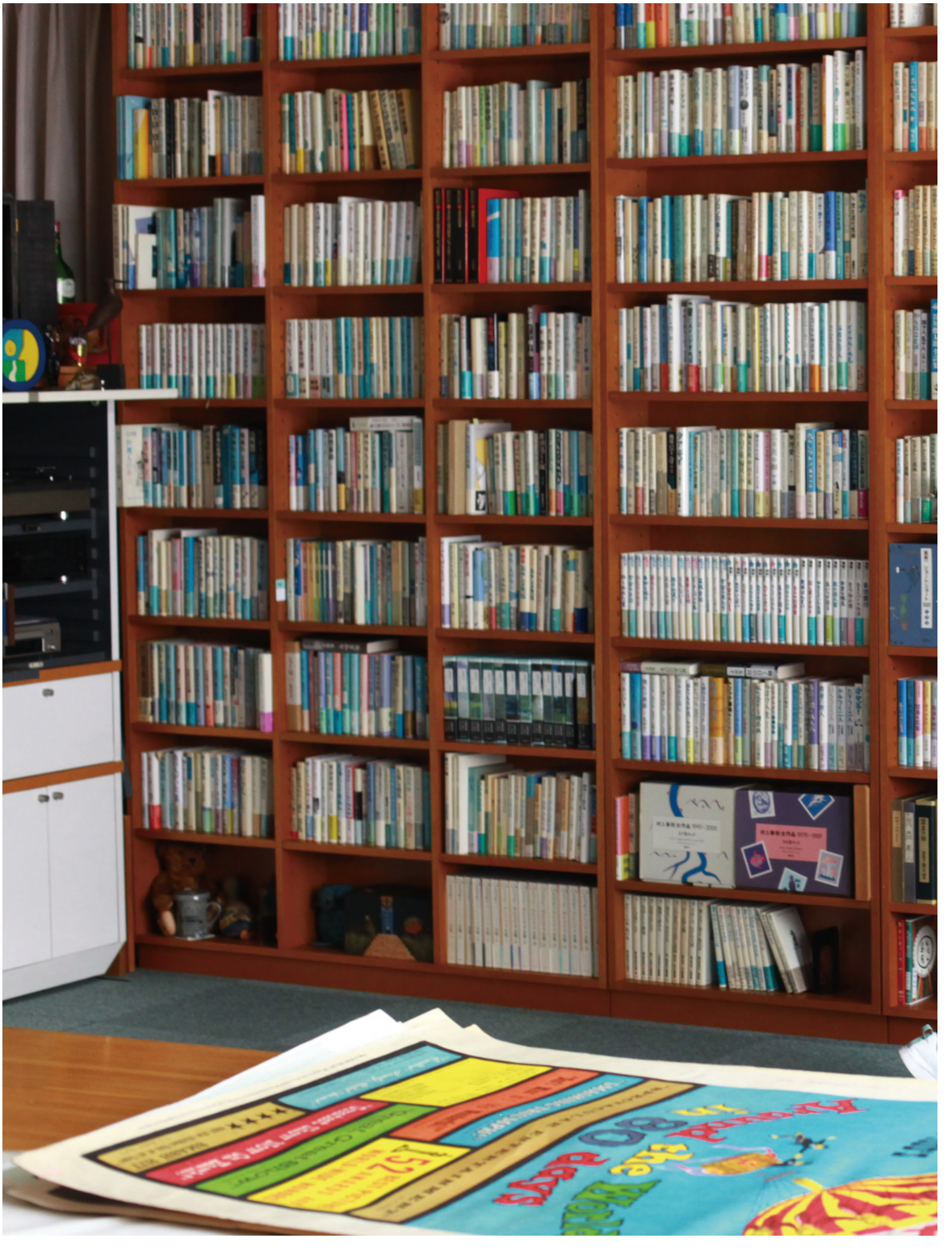
第2回多摩美術大学アートアーカイヴシンポジウム「アートアーカイヴとは何か」ポスター
デザイン：加藤勝也（本学グラフィックデザイン学科准教授）



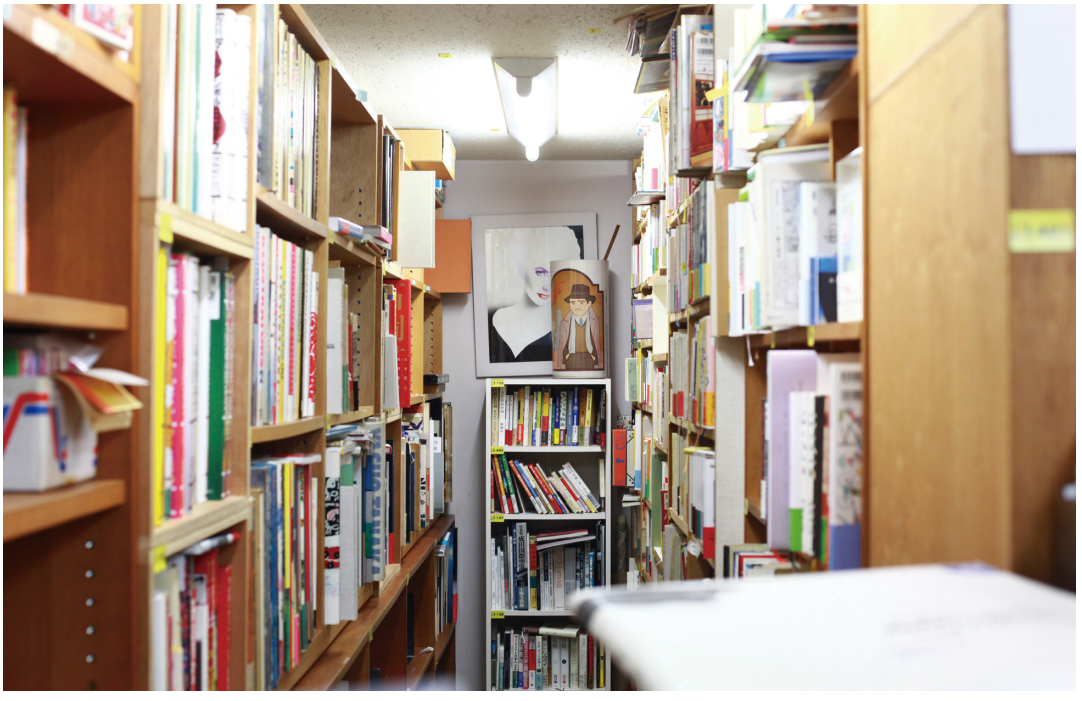
「竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション13
構成的ポスターの転換 1970–1990：コンストラクション・デストラクション」展
会場：多摩美術大学アートテークギャラリー　会期：2019年6月1日–19日

「河原温 LANGUAGE and ARTブックアート・コレクション創設記念展」
会場：多摩美術大学アートテークギャラリー
会期：2019年12月4日–7日　撮影：アートアーカイヴセンター事務室



和田誠資料移送の様子　撮影：寺林真代

和田誠資料移送の様子　撮影：寺林真代



多摩美時代の作品

和田誠『話の特集』1965年2月号
報酬を受け取らない代わりに、雑誌『話の特集』のアートディレクションを行う。
（イラストレーション：横尾忠則）

和田誠『週刊文春』2017年　表紙担当が2000号に到達したときの作品。

［映像右］スライドショー（本展のために制作）：高松次郎、李禹煥、柏原えつとむ、関根伸夫、榎倉康二、吉田克朗、成田克彦、菅木志雄、小清水漸、野村仁、田窪恭治　1970–76年　撮影：安齊重男　DVD　7分20秒　写真提供：多摩美術大学アートアーカイヴセンター
映像展示協力：カシオ計算機株式会社（画像は野村仁）

「DECODE／出来事と記録－ポスト工業化社会の美術」
会場：埼玉県立近代美術館　会期：2019年9月14日–11月4日

「横山操資料展」　会場：多摩美術大学アートテークギャラリー　会期：2019年11月9日–15日　撮影：須田行紀

横山操先生との出会い

「永井一正 POSTER LIFE」展　会場：多摩美術大学アートテークギャラリー
会期：2019年4月12日–5月10日　撮影：桑原仁太

LIFE
JAPAN

上　「バリ島の祭礼に参加する人々の装い」2019年　撮影：佐々木成明

下　「新世紀アジアの潮流 文様の創造力展」会場：多摩美術大学アートテークギャラリー
会期：2019年11月20日–22日　撮影：須田行紀

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

軌跡

No. 2　March, 2021

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』2号に寄せて

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

多摩美術大学アートアーカイヴセンターの紀要第2号をお届けする。本号は、2019年12月7日に開催された、第2回目のアートアーカイヴシンポジウムでの発表をまとめたものをベースにしている。このシンポジウムでは「アートアーカイヴとは何か」というテーマのもと、「アートアーカイヴの現状」「アーカイヴのこれから」「『言語と美術』のアーカイヴ化と『空中の本』」というみっつの観点から、アートアーカイヴの可能性を議論した。今回は特に、アートテークギャラリーと図書館において、関連する展覧会が同時開催されたこともあり、アーカイヴとギャラリーが連動することによる、新たな体験と思考の場に関する議論も行われた。

その背景にあるのは、八王子キャンパス計画のひとつとして位置づけられた「多摩美メディアネットワーク構想」である。この構想は「図書館・メディアセンター・美術館・アートテーク」の4つの施設から構成される、知と創造のネットワークであり、アーカイヴセンターはその中核となる拠点のひとつである。アートとデザインの資料収集・研究・展示・発信を目的とするこの複合ネットワークにおいて、アーカイヴセンターが掲げる「生成するアーカイヴ」は、一体どのような意味を持つものになるのだろうか。

アメリカの美術史学者ジョージ・クブラー（George A. Kubler, 1912－1996）は、1962年に出版した『時のかたち――事物の歴史をめぐって』（鹿島出版会、2018）で、形（form）と意味（icon）に分けられがちな美術作品を、事物（thing）そのものとして見ることで、そのありようを捉え直そうとした。クブラーが着目したのは、事物と事物の連鎖である。通常私たちは、多くの事物をあるクラス（集合）として分類し理解することが多い。しかし美術作品のみならず、人工物は世界中で常に生み出し続けられている。そうした事物群を、閉じたクラスとしてのシリーズではなく、止むことなく続いていく時間的連鎖物として見ることを、クブラーは「シークエンス」と呼び、そこから美術作品の歴史の再解釈を試みた。地域による空間的分類や、年代や時代による分類を超えて、このもつれ合うシークエンスという観点で事物そのものを見ること――――それこそが終わることのない開かれた連鎖としての「生成するアーカイヴ」を作り出すために必要な姿勢ではないか。事物のシークエンスとしてのアーカイヴには、動的で複合的な意味が内包されている。ひとつの中心的な意味、単線的な歴史に還元することなく、事物そのものが含む多様な属性、多様な抽象、そして多様な連結に常に目を向けながら、日々のアーカイヴ研究に取り組んでいきたいと思う。

目次

巻頭言　『軌跡』2号に寄せて —— 2

特集　アートアーカイヴとは何か —— 8

デザインの輪郭をトレースするために
和田誠事務所ファイルメーカーについての覚書 —— 76

2019年度アートテークギャラリー使用記録 —— 84

多摩美術大学 アートアーカイヴセンター
2016 − 2019 活動記録 —— 88

執筆者紹介 —— 94

特集

アートアーカイヴとは何か

以下は2019年12月に多摩美術大学八王子キャンパスで開催された「第2回アートアーカイヴシンポジウム」の内容を編集したものである。掲載にあたっては、当日の発話内容の文字起こしに註と図版を挿入し、適宜、加筆修正を登壇者と編集スタッフが行った。

特集　アートアーカイヴとは何か

第2回アートアーカイヴシンポジウム

2019年12月7日（土）——司会・進行　安藤 礼二　多摩美術大学

●オープニング

生成のためのアーカイヴをめざして——8

建畠 哲　多摩美術大学学長

●第1部

アートアーカイヴの現状

デザイン系アーカイヴの連携をめざして タギング・システムの可能性——9

佐賀 一郎　多摩美術大学

インタラクションのアーカイヴ 三上晴子のインタラクティヴ作品の存在論——17

久保田 晃弘　多摩美術大学

石山 星亜良　多摩美術大学

もの派と写真——28

小泉 俊己　多摩美術大学

中嶋興もの派写真 撮影順序の復元と被写体・撮影場所の同定作業——30

上崎 千

日時: 2019年12月7日（土） 10:00–17:00

主催: 多摩美術大学アートアーカイヴセンター、多摩美術大学図書館
多摩美術大学芸術人類学研究所

協力: 多摩美術大学美術館、メディアセンター

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

●第2部

アーカイヴのこれから

——写真と人類学 39

港 千尋　多摩美術大学

金子 遊　多摩美術大学

●第3部

「言語と美術」のアーカイヴ化と「空中の本」

58

平出 隆　多摩美術大学

青木 淳　多摩美術大学

●クロージング

閉会の言葉

75

平出 隆

シンポジウム撮影: 須田行紀

●オープニング

生成のためのアーカイヴをめざして

建畠 哲 *TATEHATA Akira* 多摩美術大学学長

多摩美術大学アートアーカイヴセンターは2018年の設立とまだ日も浅いですが、今日お集まりのみなさまをはじめとする多くの方々のご賛同と学内の意欲的な取り組みによって、ようやく基盤を固めつつあるように思われます。

本学のセンターには、大きくいってふたつの目標があります。ひとつは学内外の現代美術とデザインの研究の基盤となること。そして、もうひとつは本学を中心として、専門家の方々が互いに専門領域を越えて協働することで大きな成果をあげる、共同研究を展開できる場となることです。

このセンターでは、「生成のためのアーカイヴ=Archives for Becoming」という標語を立てています。アーカイヴは研究と創造を支える手段であると同時に、それ自体が研究活動であり創造活動でもあること、アーカイヴの方法が資料の収集と整理・分類に留まるものではなく、いわば“発熱する資料体”としての生産的な価値をも有するものであると、私たちは考えているからです。もちろんこのような理念を生かすためには、地道で堅実な作業の裏付けがなければなりません。本日はアーカイヴの現場での取り組みについて、活発な議論が交わされることを期待しております。どうかよろしくお願い申し上げます。

建畠哲

●第1部　アートアーカイヴの現状

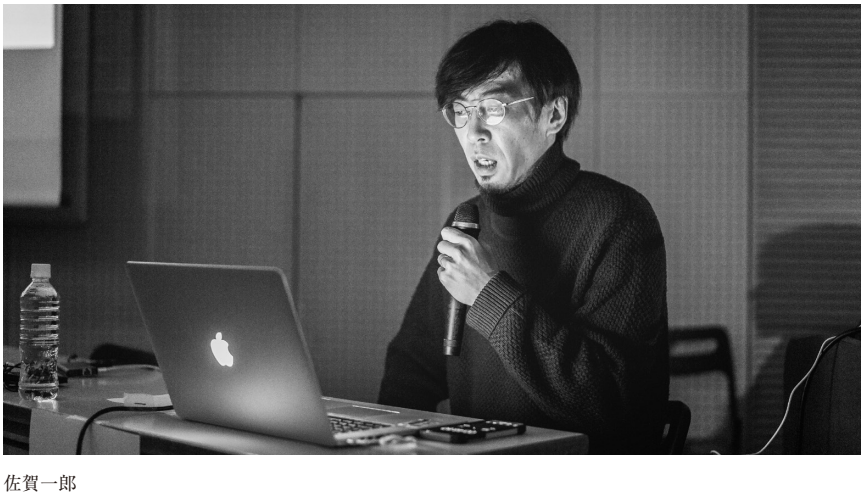
デザイン系アーカイヴの連携をめざして
——タギング・システムの可能性

佐賀 一郎　*SAGA Ichiro*　多摩美術大学

2019年3月29日の第1回アートアーカイヴシンポジウムでは、竹尾ポスターコレクションデータベース（以下、TPC DB）を紹介しました。このデータベース（以下、DB）は1998年から株式会社竹尾と多摩美術大学で共同研究を開始した約3,200枚のポスターを取り扱うもので、用紙、書体、印刷、歴史など、各ジャンルそれぞれに担当者を置いて実物調査を行い、そのデータを蓄積してきました。いまだ限定的な公開になっていますが、システム自体はほぼ完成しています。そこで今日は、このデジタルアーカイヴを他のデザインアーカイヴに適用し連携していくことについて話します。

現在、本学が保有するデザイン系のアーカイヴは大きく5つあります。TPC、大日本印刷株式会社から寄贈頂いたDNPポスターアーカイヴ、作家本人から寄贈されたサイトウマコトポスターアーカイヴ、そして勝見勝さんと本学のグラフィックデザイン学科の教授を務められた佐藤晃一先生のアーカイヴです[1]。

これらのデザインアーカイヴを対象に、ここまで構築してきたTPC DBを基盤として、統合的アーカイヴシステムを構築したいと考えています。さらに、



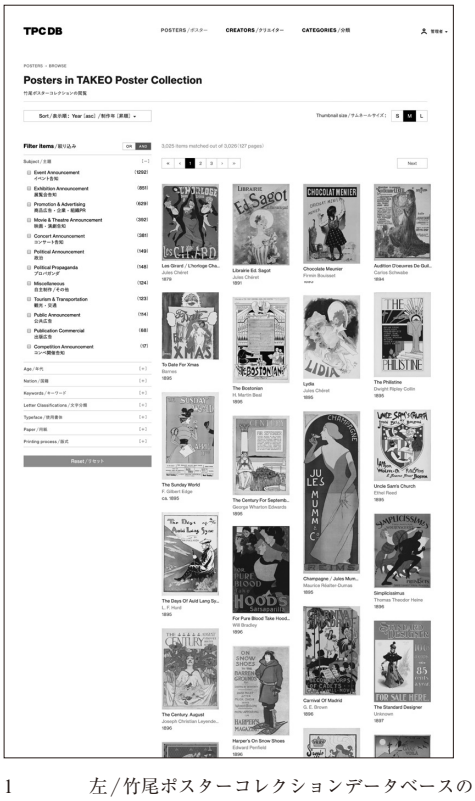
佐賀一郎

デザイン領域だけでなく、その他のさまざまなコレクションを記録する土台にもなり得るように開発を進めたい。実際にそのように進めるかどうかは別として、デジタルアーカイヴは、常に連携を見越して設計する必要があるかと思います。

さて、そのためにはシステム開発の順序と現システムの可能性を探る必要があります。そこで今回は、TPC DBで構築してきたタグシステムを基軸に、その汎用可能性を検討します。

これがTPC DBの画面です［図1］[2]。TPC DBでは、株式会社竹尾が保有するポスターコレクション約3,200枚が閲覧可能です。基本的なユーザーインターフェースは一般的なものと大きく変わりありませんが、全ポスターに対するタグの総登録数が約3.2万件に及んでいる点に特徴があります。

これまでTPC DBのために用意したタグは計1,028個あり、大きく8つのカテゴリーに分類されています。TPC DBの画面を見ると、たとえば、ポスターの「主題」や、そのポスターに影響を及ぼした美術史・デザイン史に関する「キーワード」などがタグとして登録されています。試しにキーワードか



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「属性」が、タグとして表現されている。

ら「アール・ヌーヴォー」のタグを選択すると、指定されたタグに該当するポスターが検索・表示されます。ポスター画像をクリックして個別のポスター詳細画面に移動すると、画像の他、そのポスターを構成している「用紙」「印刷版式」「書体」の情報などが整理されたページが表示されます。「作家」や「年代」もタグとして扱われているのが分かるでしょうか。

このように、TPCの総体的な特徴を表現している情報と考えられ、かつタグとして立項できるものは、できる限りタグ化して登録しています。いわば、これらのタグは、TPCを説明するための語彙、TPCが総体として内包する情報世界への入口です。

今見たように、TPC DBは、基本的にタグをベースにした開発が進められてきました。そうすることで、検索機能の向上や、作家間のタグ付与状況をもとにした類似度計算に基づいた類似作家の提示機能（一種のレコメンデーションシステム）など、ある程度特色ある情報提供の機能が実現できていると思います。また、このシステムの特徴として挙げられるのが、一般的なタギング・システムと異なり、タグ同士が階層構造を持っている点です。一例として「用紙」に関するタグは、大きく「塗工紙」「非塗工紙」「微塗工紙」「特殊紙」「その他の用紙」に大別され、それぞれ必要に応じて下位分類が設定されているという具合です。さらにまた、それぞれのタグには解説文が付されています。それによって、このコレクションを説明するための語彙集としてのタグの性格を強化するとともに、フラットかつ構造化された情報空間の構築が可能になっています。

登録されているタグは、その内容によって、「基本タグ」「AAC標準タグ」「TPC拡張タグ」の3つに大別できる

さて、ここからアーカイヴ間の連携に焦点を当てたいのですが、やはり鍵となるのはタグです。その第一歩として考えたのが、タグを「基本タグ」「アートアーカイヴセンター（以下AAC）標準タグ」「TPC拡張タグ」に分類することでした。記録項目の一般度に応じて、タグを整理するわけです。表1で、その分類を一覧としてまとめています。

たとえば美術史・デザイン史に関するキーワードは、おそらくAAC全体で共有できるでしょう。しかし用紙や印刷、タイポグラフィなどの情報は、TPCはじめデザイン系アーカイヴの一部でしか共有できないでしょう。登録

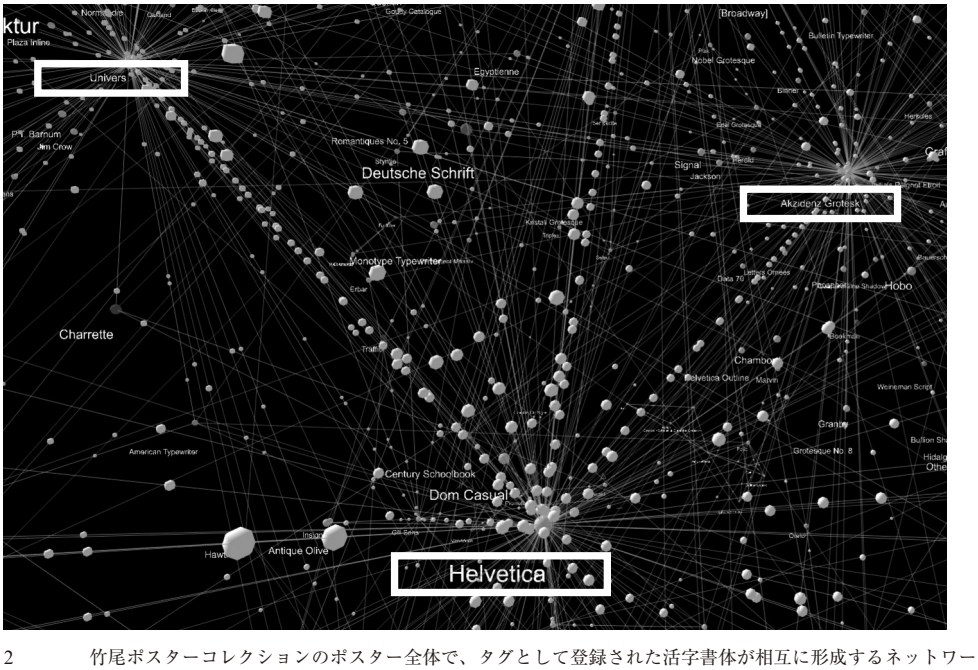
され、分類されたタグのリストを通じて、どの部分で、どのようにデジタルアーカイヴ間の連携が可能かが、具体的に検討できるようになります。ここから連携のためのシステム開発の方向性が導けるのではないかと思います。

また、特定コレクションのみで用いるタグ、組織内アーカイヴ間で共有するタグ、組織外のアーカイヴとの連携に用いるタグという分類を設けることは、アーカイヴ間の連携を図りつつも、それぞれの研究主体の特徴をタグを通じて保全する効果もあるはずです。こうした構造をベースに連携の基盤を作っていければいいのではと考えたわけです。

繰り返しになりますが、これはTPC DBの開発を通じて検討したことで、実際にAAC全体でそのように進めるかどうかはまた別問題です。いずれにせよデジタルアーカイヴは、常に連携を見越して設計する必要があると考えています。

タグが作る情報世界の可能性

今のところ、タグは、アーカイヴ構築に非常に有効な方法であると考えています。最後にタグが作る情報世界の可能性について、少し触れてみたいと思います。昨年度のシンポジウムでMoMAが「抽象の発明（Inventing Abstraction, 1910 – 1925)」展（2012年開催）のために作成したネットワークを紹介しました。



2 竹尾ポスターコレクションのポスター全体で、タグとして登録された活字書体が相互に形成するネットワーク併用された書体同士が直線で結ばれている。直線上の球は、結びつきの強さをアニメーションで表現している

これは、関係性に着目した美術の見方を提示した、非常に現代的な表現でした。似たことをTPCでも行ってみました。先ほど紹介したようにTPC DBには、構造化されたタグ1,028個が3万2,158件分登録されており、その中には個々のポスターが使用した活字書体のタグが含まれます。

この情報をもとに、どの書体がどの書体と併用されたかを視覚化してみます。［図2］はその結果です。プログラムを開始すると、使用された書体がポスターの年代順に3D空間に登場し、書体同士が併用された場合に直線で接続されていきます。線上を動く球体は血流のようなもので、書体同士が何回一緒に使われたかをアニメーション速度と数で表現しています。まるで生き物みたいですね。

［図2］では、たとえば「Helvetica」という書体名が画面の中央下部に見えます（矩形で白く囲んだ部分）。この書体は非常に頻繁に用いられる書体なので、その他の数多くの書体と結ばれている。いわばハブになっています。同様に人気のある画面左上の「Univers」と右上の「Akzidenz Grotesk」もまた、ハブとしてその他の無数の書体と接続しています。具体的にどうということはできませんが、書体同士が非常に複雑に絡み合い、相互に影響を及ぼしていることは見て取れると思います。

これがTPC DBが内包する情報空間の一部です。こうしたインフォメーショングラフィックスは以下の経路を開くと考えています。①学術的な発見と考察、②それに基づいた展示・教育利用、③アーカイヴという情報空間自体に対する考察――タグの抽出精度を上げ、またアーカイヴ間の連携を実現すること、そしてそれを総体としてインフォメーショングラフィックスとして視覚化すること。こうした手順を積極的にアーカイヴ研究に組み込むことで、その可能性はさらに広がるのではないでしょうか。この時、インフォメーショングラフィックスが果たす役割は、視覚化を通じた情報理解というよりは、新たな視点を得るきっかけをもたらすものとして位置付けられるのも興味深いところです。

学生主体の研究会活動について

最後にもうひとつ。最近TPCを通じ、学生を中心にした研究会が組織されました。2019年10月に初回の会合、11月27日に第1回研究会を開きました。これは、学生から僕に個人的に「竹尾ポスターコレクションを見たいです」という依頼が何回かあり、「じゃあ研究会を作り、何が見たいかみんなで話し合って決めて、どうして見たいかが説明できるように勉強してきてください」

と言ったことがきっかけです。そのために竹尾の了承を得てTPC DBのIDを事前に発行しました。先日、学生による発表を行いました。学生の目が印象に残りました。学生は僕らに比べてより長く未来を生きるわけですから、彼らの視点や感性をうまく生かすことができれば未来をつくれるはずです。創造の場としてのアーカイヴといえると思います。さしあたっては学生の企画による展覧会を開催しようと思っています。システマチックに考えるだけでなく、その可能性をデジタルアーカイヴという情報空間の中から探し出し、学生との協働を通じてその可能性を検討する。そのような活動を恒常的なサイクルとして実践できれば、将来は明るいのかなと思います。

表1　TPCの研究とデジタルアーカイヴ構築を通じて立項・登録されたタグの一覧

基本タグ 竹尾ポスターコレクションやその他のデザイン系コレクション、アートアーカイヴセンターに限らず、他アーカイヴ機関との連携を見越した共有が考えられるタグを「標準タグ」として位置づけることが考えられる。
制作年代　（調査担当: 佐賀一郎） ポスターが制作された時代。デザインを遂行するにあたっての社会的条件のひとつ。それぞれのポスターの制作年代を数値データとして入力後、10年ごとに年代を区切って設定。本コレクションには1870年代から1990年代までのおよそ120年にわたる作品が含まれる。 ［タグ］　1870s　1880s　1890s　1900s　1910s　1920s　1930s　1940s……
公開国　（調査担当: 山本政幸、佐賀一郎） ポスターが公開された国。デザインを遂行するにあたっての社会的条件のひとつ。本コレクションには29ヶ国で公開されたポスターが含まれ、上位5ヶ国のスイス（737点）、アメリカ（659点）、ドイツ（509点）、日本（274点）、イタリア（252点）の合計2,431点が、全体3,206点の約76%を占める。 ［タグ］　オーストリア　ベルギー　ブラジル　ブルガリア　カナダ　クロアチア　キューバ……
AAC標準タグ デザイン系コレクションあるいはアートアーカイヴセンター全体で共有することが考えられるタグを、AAC標準タグとして位置づけることが考えられる
美術史キーワード　（調査担当: 山本政幸、佐賀一郎） コレクションに含まれるポスターが影響を受けていることが明らかな美術史上の理論、潮流、様式などを、必要に応じてキーワード化＝タグ化して登録している。次に掲げたキーワード＝タグは、本DBに実際に登録されているものである。もとより美術史上のキーワードをくまなくカバーするものではないが、それだけに本コレクションの性格をよく物語っている。対象とするコレクションの範囲を、TPC以外にも拡大することで、キーワードの数は自ずと増大する。

［タグ］　メールアート　具体芸術　フルクサス　構成主義　ポップアート　デ・ステイル　ポストモダン　分離派　ダダイズム　未来派　シュルレアリスム　キュビスム　プロウン　コンセプチュアル・アート　ポップ・アート　表現主義　新即物主義　ミニマリズム　アルテ・ポーヴェラ　コンクリート・ポエトリー

デザイン史キーワード　（調査担当: 山本政幸、佐賀一郎）

美術史キーワードと同様、コレクションに含まれるポスターが影響を受けているデザインに関わる理論、潮流、様式などを、必要に応じてキーワード化＝タグ化して登録している。

［タグ］　インターナショナル・スタイル　ニュー・ウェーブ　ウルム造形大学　ポーランド派　バーゼル派　チューリッヒ派　プラカートシュティル　バウハウス　ニュー・タイポグラフィ　ノイエ・グラーフィク　アール・ヌーヴォー　アール・デコ　サイケデリック・ポスター　伝統的スイス派　ドイツ工作連盟　ジンプリツィシムス　カリフォルニア　ニューヨーク　サンフランシスコ　絵画的ポスター　ホラーバウム&シュミット社　ピクトグラム／ダイアグラム　スイス工作連盟

TPC拡張タグ

竹尾ポスターコレクションの特徴を表現するために必要な特有のタグは、「TPC拡張タグ」として位置づけられる。TPC共同研究の内容をもっともよくあらわすタグセットといえる。

主題　（調査担当: 佐賀一郎）

ポスターの制作目的。デザインを遂行するにあたっての社会的条件のひとつ。「主題」は、一般的にはクライアントからポスター掲示の「目的」として提供される。デザイナー自身がクライアントとなって自ら目的＝主題を設定することもある。本DBでは、できるだけ少ない分類で、できるだけコレクションの特徴を浮かび上がらせることを念頭に主題を設定している。

［タグ］　商品広告・企業・組織PR　イベント告知　公共広告　政治的告知・プロパガンダ　展覧会告知　コンペ開催告知　映画・演劇告知　コンサート告知　観光・交通　出版広告　自主制作／その他

用紙　（調査担当: 株式会社竹尾）

グラフィックデザインの成立要件のひとつ。本DBでは、大きく「塗工紙」「非塗工紙」「微塗工紙」「特殊紙」「その他の用紙」に大別し、それぞれ必要に応じて下位分類を設定している。また、紙の銘柄が明らかな場合は、銘柄をテキスト情報として入力している。

［タグ］

［大分類］	［中分類］
塗工紙	キャストコート紙　マットコート紙　ダルコート紙　エンボス紙
非塗工紙	片艶紙　キャレンダー紙　未晒紙　晒クラフト紙　片艶晒クラフト紙
特殊紙	色紙　光沢紙　透明紙　ボンド紙　地合崩し　フェルトマーク紙　ブレンド紙
微塗工紙	——

	その他	クラフト紙　グラシン紙　板紙　印画紙　PPC用紙　画材用紙

印刷　（調査担当：小宮山陽一）

グラフィックデザインの成立要件のひとつ。印刷は、版材の形態から大きく「凸版」「凹版」「平版」「孔版」「その他」に大別される。本DBでは、それぞれに必要に応じて下位項目を設定している。また、印刷版式に関わらず、「使用インキ数」「印刷時の解像度（線数）」を数値データとして入力している。

［タグ］	［大分類］	［中分類］
	凸版	活版印刷
	凹版	グラビア印刷
	平版	リトグラフ　オフセット印刷　コロタイプ　平版印刷
	孔版	シルクスクリーン印刷
	その他	複写機（コピー機）　インクジェット　版下原稿　印画紙プリント レーザープリンタ　孔版印刷　その他

タイポグラフィ　（調査担当：竹下直幸、山本政幸）

グラフィックデザインの成立要件のひとつ。所定の言葉を、文字造形を通じて伝達するための技術・表現としてタイポグラフィを捉えている。本DBでは、大きく「手書き文字」「印刷書体」「レタリング」「ロゴ」「イラスト」「テキストなし」に大別し、必要に応じて下位分類を設定している。特に、「印刷書体」に関しては、具体的な使用書体名が確認できた場合には、それぞれの中分類の下位項目として、書体名をタグとして立項・入力している（現在、約360書体が2,980枚のポスターに対して登録されている）。

［タグ］	［大分類］	［中分類］
	手書き文字	——
	印刷書体	ローマン　サンセリフ　ブラックレター　デコラティブ　明朝体 ゴシック体　筆書き　スラブセリフ　ステンシル　等幅・ドット 書体名不詳
	レタリング	ローマン　サンセリフ　ブラックレター　デコラティブ　明朝体 ゴシック体　筆書き　スラブセリフ　ステンシル　等幅・ドット 書体名不詳
	ロゴ	——
	イラスト	——
	テキストなし	——

註

1　1997年、株式会社竹尾から多摩美術大学に寄託され、翌年に両者が結成したポスター共同研究会は、株式会社竹尾とともに本学グラフィックデザイン学科の草深幸司教授、秋山孝教授、中島祥文教授、佐藤晃一教授、澤田泰廣教授らで20年以上にわたり共同研究を行ってきた。DNPポスターアーカイヴ、サイトウマコトアーカイヴ（木下勝弘先生）、佐藤晃一コレクション（服部一成先生、加藤勝也先生）もグラフィックデザイン学科で研究が進められている。

2　2020年現在、著作権の問題があるので一般公開はされておらず、ID・パスワードを知っている人のみ閲覧可能。

●第1部　アートアーカイヴの現状

インタラクションのアーカイヴ
三上晴子のインタラクティヴ作品の存在論

久保田 晃弘　*KUBOTA Akihiro*　多摩美術大学
石山 星亜良　*ISHIYAMA Seara*　多摩美術大学

2017年から「メディアアートのための生成するアーカイヴ試論」というテーマで、2015年1月2日に逝去した、三上晴子さんのアーカイヴを構築し始めました。その作業を通じて、過去の作品をそのまま保存するだけでなく、そこからさらに新しい創作へと向かう、いわば「アーカイヴの進化論」について考えるようになりました。

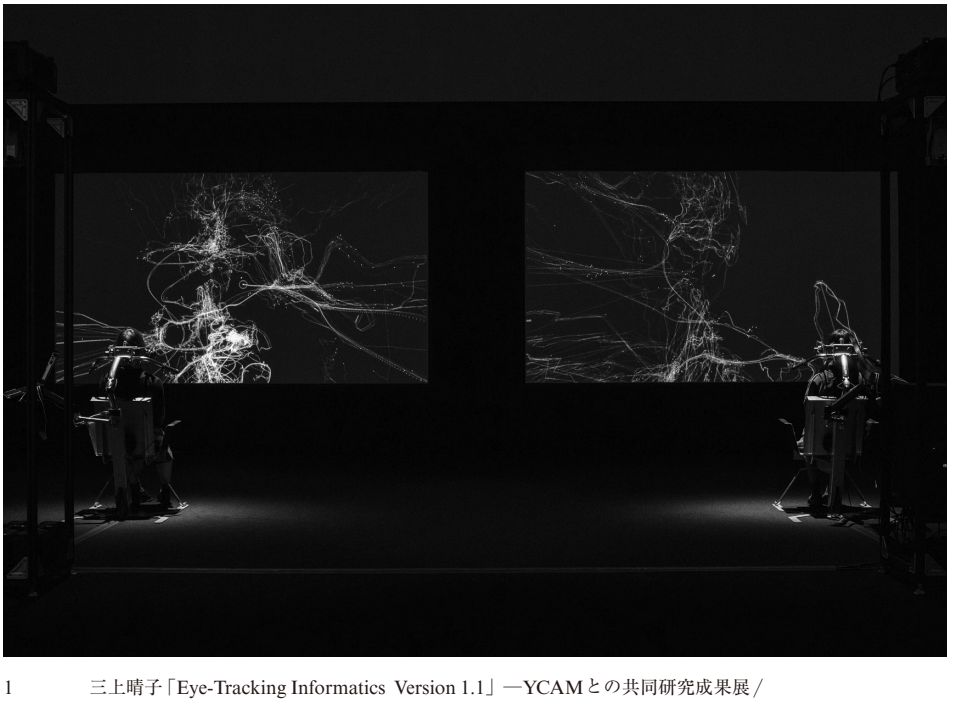
2019年1月には、共同研究者の馬定延さん（明治大学）、渡邉朋也さん（山口情報芸術センター）、本学の卒業生でもあるアーティストの平川紀道さんらと一緒に、山口情報芸術センター［YCAM］（以下、YCAM）が修復した、三上さんの作品《Eye-Tracking Informatics》（2011－）（以下、〈ETI〉）［図1］を、本学で再展示する試みを行いました[1]。

久保田晃弘

〈ETI〉は非常にテクニカルな作品で、インスタレーションとしても特殊な形態を持つ作品です。日々変化する技術と、作品の形式や体験が深く関わり合う作品を、作家が亡くなった後に再展示するとはどういうことなのか。メディア・アート作品の多くとも重なるこの問題を、まずは実践的に検証しようとしました。

この展示の際、三上さんが亡くなった後に入学した学生たちが、一緒に設営を手伝ってくれました。三上さんを知らない学生と、三上さんと実際に共同制作した体験を持つ卒業生とが、共にひとつのインスタレーションを再現していくことを通じて、作品の構成だけでなく、そのコンセプトが身体的に共有されていく、ある種「伝承」の場と呼べるような状況が生まれました。このことは、大学内にギャラリーを有するアートアーカイヴセンター（以下、AAC）があるからこそ可能になった、AACの重要な役割だと思います。

さらに、馬さんと渡邉さんが前回のアートアーカイヴシンポジウムが開催された時期に、三上さんの生前の活動の軌跡をまとめた本を出版しました。この本には、三上さんの作品や年譜などのアーカイヴ資料も多数掲載されていて、僕も、三上さんが2000年から15年間、本学の情報デザイン学科メディア芸術コースで教えてきたことをまとめた文章を寄稿しました。



1　三上晴子「Eye-Tracking Informatics Version 1.1」—YCAMとの共同研究成果展／多摩美術大学アートテークギャラリー　撮影：竹久直樹

2019年1月に本学で〈ETI〉を再展示することが、ひとつの実証実験となったことで、その後、東京の初台にあるNTTインターコミュニケーション・センター（以下、ICC）で、〈ETI〉の約9ヶ月に渡る長期展示が実現しました[2]。〈ETI〉のようなインタラクティヴな作品は、作品のメンテナンスや体験者に対するインストラクションが必要なため、長期展示が行われることは稀なのですが、今回は予約方式をとることで、展示体験ができるようになりました。

〈ETI〉というインタラクティヴ・メディア・インスタレーションの典型例を掘り下げることで、一体何をアーカイヴすべきなのか、言い換えれば、作品の本質はどこにあるのかを考えていきたい

〈ETI〉では、体験者は眼鏡型の視線検出装置を着用します。そのセンサーが体験者の視線の動きを検出し、そのデータによって映像と音響がリアルタイムに生成されます。

本学で再現したときは、オリジナル同様に2人で体験するヴァージョンを展示したのですが、ICCで展示する際は、スペースの都合上、1人用になっています。このように、展示の形態を柔軟に変更できることも、インスタレーションの非常に重要なポイントです。2人で体験した場合、2人の視線が対話をすることになりますが、1人で体験する場合には、直前に体験した人の視線とのインタラクションが発生します。

視線から生成されたイメージを体験者が再び見ることで、「視ることを視る」体験が生まれ、描画はさらに変化していきます。さらに知覚化された視線によって、体験者同士のコミュニケーションも促されます。

佐賀先生は竹尾の膨大なポスターコレクションをベースにアーカイヴを展開していきます。僕らは逆に、インタラクティヴなメディア・インスタレーションの典型例のひとつを掘り下げることで、そのアーカイヴが普遍的に持っている意味と、アーカイヴの具体的な方法論を考えていきたいと思っています。

事例としてこの〈ETI〉を選んだ理由は、それが90年代に生まれた、新しい美術形式としてのメディア・インスタレーションの重要な特徴を体現しているからです。そのひとつが「インタラクション」という動的な体験であり、もうひとつが「インスタレーション」、つまり常に個々の会場に応じた最適な形

で作品がインストール（設置）され、伝統的な絵画や彫刻のように、ひとつのオブジェクトとして作品を定義したり移動することができないという特徴です。

インタラクションでよく議論になるのが、作品の「コンテンツ」とは何か、ということです。〈ETI〉において象徴的なのは、体験者がいないと何も生まれないことです。体験者が視線センサーを着けて、自分の視線を動かすことで、初めて表現が生まれます。この、体験者なしに作品が成立しないという部分に、インタラクティヴな作品のひとつの本質があります。

作品がひとつのオブジェクトとして存在しているのではなく、ソフトウェア、ハードウェア、空間が一体となって、作品はそこにインストールされたシステムとして体現されます。〈ETI〉というインタラクティヴ・メディア・インスタレーションの典型例を掘り下げることで、一体何をアーカイヴすべきなのか、言い換えれば、作品の本質はどこにあるのかを考えていきたい、というのが今の僕らのターゲットです。

メディア・インスタレーションの保存に関しては、すでにたくさんの知見と実績があります。その代表例は、Tateのピップ・ローレンソン（Pip Laurenson, 1965 –）の「タイムベースド・メディア・インスタレーション」の保存に関する研究と実践です[3]。

特に2006年の論文*Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*（『タイムベースド・メディア・インスタレーション修復における真正性、変化と喪失』）では、伝統的な美術作品、つまりユニークな物理的オブジェクトとしての美術作品と、タイムベースドのインスタレーションを比較することで、それぞれの保存を論じています。具体的には、ユニークな物理的オブジェクトを保存する際には、真正性（Authenticity）、つまり物理的に完全なものであることと、物理的な欠損を最小限に抑えることを目的とします。しかし、その背後には、「作品にはオリジナルの状態というものがある」という、自然科学における客観的知識に似た概念があります。

そうなると次に、美術作品の存在論を考えなければなりません。たとえば、グレゴリー・カリー（Gregory Curry, 1950 –）の『芸術の存在論』で、このことが議論されています[4]。絵画において価値あるものは、「見ることによってのみ見つけることができる」という美的経験主義もありますが、少なくとも〈ETI〉のようなインタラクティヴな作品の保存の場合は、作家や鑑賞者が知覚できる属性（プロパティ）だけを考えるのでは不十分です。音楽において作曲（普遍的な作品）としてのタイプと、個々の演奏としてのトークンを区別するように、美術作品にも作家が制作したオリジナル作品（物理的オブジェクト）以外の真正性というものがあり得ます[5]。

美術作品にも、音楽の存在論のような別の存在論があることに、僕は非常に興味を持ちました。〈ETI〉のようなタイムベースドのインスタレーションは、パフォーマンス作品に似ています。そこで大事になるのは、作品の状態ではなくアイデンティティ（同一性）です。作品のスコアはパフォーマーへの指示にすぎず、演奏者はその指示に従うことで個々の作品を生成する。だから、インスタレーションはあるタイプから生まれるトークンと言えるわけです。

ただしその場合、作者が作ったスコア（タイプ）を適切に解釈することが必要です。つまりこのアーカイヴにおける研究では、作者（三上さん）の作品を適切に解釈し、再展示するためには、制作の際に作者が何を考えていたかということと、どのようなテクノロジーでそれがインストール可能か、という2つの知見が必要で、その両者を保存していかなければいけません。もちろんスコアと演奏、つまり作家が考えた作品のコンセプトと、実際に実装されたインスタレーションには常にギャップが存在します。ローレンソンは、そのギャップが避けられないものであることを前提に、保存という概念の再定義をすることを提案しています。

保存とは、作品を定義する属性を記録し、理解し、維持する手段です。また、実践としての保存は、芸術作品の同一性を保証することを目的としています。さらに保存は、作品を将来展示できるようにしておく目的もあります。作品を保存することによって将来、別の真正たり得る作品が展示できるようにしておく。こうしたタイムベースドの作品を保存するための概念的フレームワークを、〈ETI〉再展示の出発点としました。その上で、複合的なメディアを使ったインタラクティヴな作品の保存をどうすればいいのかを、考えていかなければなりません。

ローレンソンも引用している哲学者のネルソン・グッドマン（Nelson Goodman, 1906 − 98）は、絵画や彫刻のような自筆芸術（autographic arts）と、音楽や演劇のような他筆芸術（allographic arts）を区別しました。この他筆芸術のように、作品はそれ自身を定義する属性の集合体である、という考え方は、メディア・アートのアーカイヴにおいても、ひとつの軸となる考え方だと思います。

〈ETI〉が1人用でも2人用でも実現できるように、作品の仕様の大幅な変更を可能にするためには、作家が必須だと考えた作品の属性とは何だったのかを研究しなければなりません。さらに、この概念フレームワークにおいては、作品のアイデンティティについて、常に考えておくべきです。というのも、こうしたアーカイヴを作るためには、同じであるとはどういうことか、という問題が常につきまとうからです。そのために、作品の存在論が必要なのです。

絵画や彫刻のようなフィジカルな作品は、偽造することが可能です。ところが、他筆芸術は偽造が不可能です。インタラクティヴなインスタレーションも、作品定義、属性によって、そのアイデンティティが決まるため、インストールされた作品には、ICC版、YCAM版、多摩美版といった複数のヴァージョンが存在し、どれが本物でどれが偽物という議論はできません。

そうした中、2019年に再展示した〈ETI〉の理論的スキーマをまとめてみました[6]。具体的にまず作品の属性を、環境、造形、構造、展示の4つに分けました［図2］。

「環境」は、作品制作の経緯、作品を支える文脈やプロジェクトメンバーの背景情報など、「造形」は、スクリーンの大きさや椅子の構造などの外から見える物理的属性、「構造」は、外からは見えない、たとえばソフトウェアのアルゴリズムだったり、センサーやデバイスの回路図のような、作品を内側から支えているもの、「展示」は、それらがいかに物理空間にインストールされたのか、ということです。

こうしたE（環境）、H（造形）、S（構造）、I（展示）の4つのモジュールで作品を見ていくことで、生成するアーカイヴにおいて、一体作品の何をどこまで変えていいのか（いけないのか）ということを考えていきたいと思いました。

Eは変わりようがありません。アーカイヴ研究においては、作家が残したこのEを、まずきちんと分析、把握しなければいけません。ところがIは逆に、会場によってまちまちの状況ですし、再展示が行われるときにも、その時々の会場に応じて変化します。この2つのモジュールの間で、たとえばソフトウェアをリファクタリングして、プログラムの動作や振る舞いを変えることなく、内部の設計や構造を改善したり、メンテナンスし易くすることはSだけ

ETI 再制作の理論的スキーマ（作品定義プロパティ）

展示（I）	
造形（H）	構造（S）
環境（E）	

レベル1:(H)も(S)もなるべく維持（同じ）にする

レベル2:(H)は維持するが，(S)はアップデートする → ETI 2019年版

レベル3:(H)も(S)もアップデートする（ことは可能か？）

2
《Eye-Tracking Informatics》の再制作の理論的スキーマ

の変更になります。そうすることで、たとえば描画の際のフレームレートが上がったり、より多くの線や面が生成できたり、音が変化すれば、それはH の変更になります。

少なくとも、多摩美やICCの展示においては「H は維持するけれども、S はアップデートする」というレベル2の戦略で行いました。しかし今後の再展示では、H のアップデートが可能かどうかの、レベル3を議論していく必要があります。

共通言語としてのタグは、言い換えればアーカイヴのインターフェースでもあります

そこでまず、〈ETI〉のインスタレーション展示の記録をデータ化してまとめました。〈ETI〉の展示は過去5回行われていますが、最初の3回は三上さんが存命中の展示。残りの2つは亡くなった後の展示です。

2019年度は、この環境の部分のアーカイヴ化について検討します。具体的には、2つの作品展示に関する情報（I）と作品展示が成立した背景の情報（E）を分けて、それらを項目ごとに分類し、残されたものを整理しているところです。

調査を続けていて分かったのは、良く考えればあたりまえのことですが、複数の作品間の環境が繋がっているということです。作品は、個々の作品ごとに分かれている訳ではなく、あるひとつの作家なりチームの中で、一貫し、共通するイメージや文脈があります。三上さんの場合にも、〈ETI〉のためのドローイングと80年代の作品には共通した何かが感じられます。こうした、個々の作品を超えた共通の環境を見つけることまで考えていかないと、作品の属性を定義することは困難です。

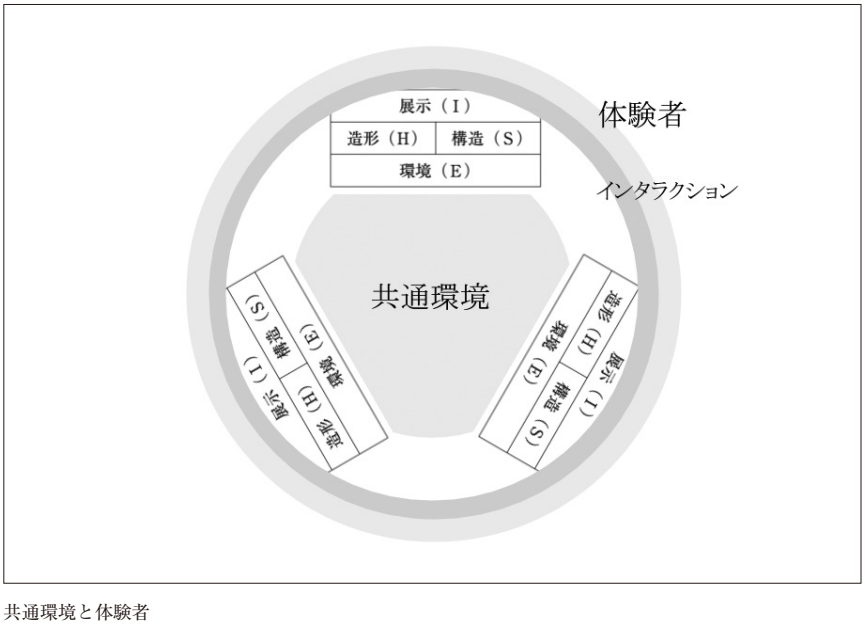
将来的には、先ほど佐賀先生が紹介していた「タグ」を、複数の作品、さらには異なるデータベース（以下、DB）間の共通言語にしていきたいと思っています。まずは〈ETI〉という、特徴的かつ典型的なインタラクティヴ・インスタレーション作品の記述に必要なタグを抽出し、そのタグが、形式的あるいは時代的にも異なる、たとえばポスターアーカイヴと比較、検討することで、複数のDB間のメタタグを作るときの、事例や指針が得られないかと考えています。

共通言語としてのタグは、言い換えればアーカイヴのインターフェースでもあります。アーカイヴとは、作品の属性データがリスト化され、DB化されることですが、それをどういうインターフェースで見せるかによって、アーカイ

ヴの意味や使われ方が変わってきます。だから、僕らも〈ETI〉や三上さんが残したものをリストアップした後、それをどのようにタグ付けして、アーカイヴの使用者に提供するかを、よく検討しなければなりません。こうした検討と実験を通じて、芸術作品やアーカイヴのインターフェースに必要な要件について、考えていきたいと思っています。

2020年度は、さらに作品の外側についての研究を行う計画です。作品の外側とは、作品の鑑賞者、インタラクティヴ作品の場合は体験者のことです［図3］。先ほど述べたように、インタラクティヴ・メディア・インスタレーション作品の一番の特徴は、作品の体験者がいないとそれが成立しないことです。これまで示してきた環境、造形、構造、展示というモジュールは、あくまで作品の側から見たアーカイヴです。共通環境も、作家の視点から見たアーカイヴです。しかしそれだけでなく、鑑賞者の体験がアーカイヴとどう関係していくかを考えなければいけません。

〈ETI〉の場合、体験者の視線とシステム（作品）が提示するイメージの狭間、つまりそれらの境界面（インターフェース）にこそ作品の本質があるとすれば、それを生み出す体験者を、どこにどう位置付けるかということ抜きに、インタラクティヴ・メディア・インスタレーションのアーカイヴの本質には迫れません。ローレンソンが提示したような、タイムベースド・アートの概念を、さらにインタラクティヴ・インスタレーションに展開、拡張していくためには、何が必



3 共通環境と体験者

要なのかを考えていかなければなりません。

三上さんは、「知覚の美術館／大霊廟に向けて」（2004年）の中で、「インタラクティビティ」について、以下のように書いています。

> そこに参加する観客がなければ、「作品」と言えるようなものは存在せず、ただの機械の塊があるだけなのである[7]。

体験者の視線の動きが形態（軌跡）を生み出すことと、その形態が視線を動かすことが同時に起こり、まさにその相互作用の中にこそ作品の本質があると考えた三上さんは、《Molecular Informatics》のVer.4から、体験者の視線のデータをシステムで記録（アーカイヴ）しています。

インタラクションのアーカイヴを考えるためには、インタラクションの存在論について考えなければいけません。インターフェースの存在論についての議論が、最近行われ始めました[8]。そこでは「関係」も実体であることを認めることから、議論を始めます。それは関係の存在論を検討することに他なりません。

三上さんが生涯のテーマとした「知覚」は、外界に対する身体的な反応だけではありません。知覚には同時に「思考」という側面があります。実際僕らは、視線を動かすときに常に思考もしています。心を無にして〈ETI〉を体験しているわけではありません。この知覚と身体、知覚と思考の反復と持続に、インターフェースの2つの側面があるとして、その間のダイナミズムを数学の圏論を使って記述することを試みています。

［図4］は〈ETI〉のインタラクションの場を、圏の図式で表現したものです。圏とは、「対象」とそれらの間の関係を表す「射」のダイナミズムによって、構造とその関係を抽象的に扱う数学理論です。図式（ダイアグラム）はものごとをモデル化するときによく用いられますが、その多くは恣意的なもので、その場の目的に応じてそれらしく描かれ、それを見た人も何となく分かったような気がするだけのことがほとんどです。それに対して圏の図式は、いくつかの公理から導かれる厳密なもので、勝手に変形することはできません。この構造的に確実な圏の図式を通して、インタラクションのような曖昧で複雑な人間の世界を見ることで、その基本的なしくみを見出すことができないか、というのがこの試みの出発点であり仮説です[9]。

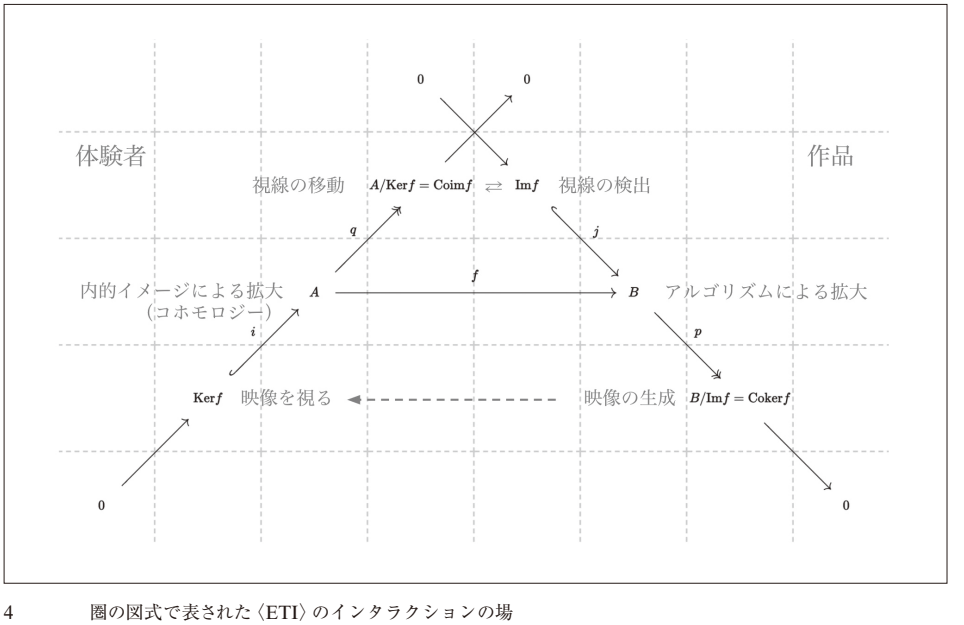
圏の中でも、可換な加算が定義できるアーベル圏は、人間の概念や認知操作の中から、性質の良い部分を抽出するのに適しています。［図4］は、このアーベル圏における射の分解の図式に基づいたもので、そこで導かれている射の内

部構造にインタラクションの本質があるのではないか、という洞察を表しています。つまり、インタラクションは、①視覚入力という要因を内的イメージによって拡大し、視線の移動として出力する過程（図4の左側＝体験者）、②視線検出データを要因として、それをアルゴリズム的に拡大してスクリーンに投影する過程（図4の右側＝作品）の2つに分けることができ、それらを繋ぐ部分にインタラクションの本質があると考えています。

このようにインタラクションが記述できるとすれば、〈ETI〉以外にも、さまざまなインタラクションの構造を、同じ図式を用いて表現できる可能性が開けます。圏の図式を共通言語として、インタラクションとは何か、という、より深い議論を行っていきたいと思います。

インタラクションはその文字通り、スクリーンに投影されたイメージと、体験者の行動の、どちらの側（だけ）にも本質はありません。その間にあるもの（圏における射）にこそ本質があり、それを具体的に提示することができて初めて、インタラクションとは何か、という議論ができるようになるはずです。人間の自然言語（人文学）でもなく、数値や数式（理工学）でもなく、圏とその図式という、別の抽象言語を用いて、そのアプローチを探究していきたいと考えています。

今年度中に〈ETI〉の制作者の1人である平川紀道さんの協力を仰いで、現在ICCで行われている展示における、体験者の視線の動きと形態生成のデー



4 圏の図式で表された〈ETI〉のインタラクションの場

タを取得しておく予定です。来年度はさらに、その取得データをもとにして、両者の関係を定量的に評価できるかどうかの実験を行っていく予定です。その結果、インタラクションの本質を何らかのデータとして抽出することができれば、そのデータを保存することで、インタラクションのアーカイヴが可能になるはずです。

〈ETI〉を再現して、ただ故人を懐かしがったり、その場の体験だけで終わらせてしまったのでは、三上さんに怒られてしまいます。三上さんが90年代から継続的に取り組んできたインタラクションとは何か、つまりインタラクションの存在論を、残された作品を通じて考えていくことが、三上晴子アーカイヴの大きな課題であり、その成果を次の世代に伝えていくことが、ひとつの使命だと思っています。

註

1　「多摩美術大学情報デザイン学科設立20周年記念　三上晴子『Eye-Tracking Informatics Version 1.1』—多摩美×YCAM 2018年度共同研究成果展」2019年1月9日– 11日、多摩美術大学アートテークギャラリー

2　「オープン・スペース 2019 別の見方で」2019年5月18日– 2020年3月1日（COVID-19のため、2月29日と3月1日は臨時休館）、NTTインターコミュニケーション・センター

3　ローレンソンの主な論考は以下の通り。いずれもネットで公開されている。
Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”, *Tate Papers*, no.6, pp.1-9, 2006.
Pip Laurenson, “The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations”, *Tate Papers*, no.3, pp.1-8, 2005.
Pip Laurenson, “Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media: Gary Hill’s Between Cinema and a Hard Place”, *Tate Papers*, no.1, pp.1-8, 2004.

4　Gregory Currie, *An Ontology of Art*, Macmillan, 1989.

5　タイプとは、ものごとの概念そのものであり、トークンとは、その概念によって指し示される、ある特定・個別の対象のことである。

6　平川紀道・渡邉朋也・馬定延・久保田晃弘「メディアアートのための生成するアーカイブ試論（後編）」『多摩美術大学紀要』第33号、pp.71-79、2019.

7　三上晴子「知覚の美術館/大霊廟に向けて」『SEIKO MIKAMI』NTT出版、2019年、pp.6-17.

8　Cristina Sá, “Toward an Ontology of the Interface”, *Leonardo*, vol.52, MIT Press, 2019.

9　圏の図式の人文学的な意味については、以下のテキストを参考のこと。
久保田晃弘「圏の図式からみた芸術の理論：穴・コホモロジー・アブダクション」『現代思想』［特集＝圏論の世界］2020年7月号、青土社、pp.180-201.

●第1部　アートアーカイヴの現状

もの派と写真

小泉俊己 *KOIZUMI Toshimi*　多摩美術大学

本学は2015年度から3年間、文化庁から「もの派」に関するアーカイヴの助成を受け、関根伸夫資料を埼玉県立近代美術館が、安齊重男写真資料を本学が中心となり共同で研究を進めてきました。この3年間では安齊さんが撮影した1970年代の代表的な「もの派」とその周辺の作家たちの作品や動向の記録となるオリジナルプリント367点、これに関わる全フィルムの全スリーブ約5,800カットをスキャニングし、デジタルデータ化を行いました[1]。

2019年度の活動としては、5月に亡くなられた関根さんのモノクロフィルム125本、2,019カットのデータを埼玉県立近代美術館に提供し、9月から11月に開催された「DECODE」展に協力することができました。

小泉俊己

作家研究の資料には、テキストや映像等さまざまな形態がありますが、「もの派」と言われたアーティストの作品群は一過性が強く、写真をはじめとする視覚的な記録データが最も重要とされています。当然ながらこれらの記録は安齊さんだけが行っていたわけではなく、作家本人をはじめ、数多くの記録者がいました。

その中でとりわけ重要な記録者として活動された方が中嶋興さんです。中嶋興さんは1963年に本学のデザイン科をご卒業され、その後映像作家として現在も活躍されておりますが、1960年代後半に、非常にボリュームある重要な写真を撮られています。

この調査・研究を、芸術学とアーカイヴ理論がご専門の上崎千さんが先の文化庁の助成で行ってくださいました。本日はその研究の成果を発表していただきます。

お見せする画像は、ご本人である中嶋興さんはじめ、慶應義塾大学アート・センターのご協力を得てここで投影することができました。あわせて御礼申し上げます。

註

1　この367点はその後大阪の国立国際美術館の収蔵となり、2017年10月に開催された「態度が形になるとき　安齊重男による日本の70年代美術展」で公開されている。

●第1部　アートアーカイヴの現状

中嶋興もの派写真——撮影順序の復元と被写体・撮影場所の同定作業

上崎 千　UESAKI Sen

中嶋興さん（1941－）が撮影した計794フレームの写真についてお話しします。像が全く確認できないフレーム、物理的に欠落しているフレームも含めた仮想的な“全体”を前提にフレーム数をカウントしているため、像、イメージとして有効なフレームの数は「794」よりも若干少なめの値になります。これらは1969年の冬頃に撮影されたと思われる、いわゆる「もの派」の作家たちと彼らの作品群の写真です。順に見ていくと、これらの写真が単に記録、あるいは記念のためのものではなく、撮影者による被写体及び像全体への積極的な介入の意思が伝わってきます。中嶋さんご本人のお話によると、東野芳明さん（1930－2005、美術評論家、本学名誉教授）から「もの派の作家たちの写真を撮ってやって

上崎千

くれないか」という依頼を受けたのが、これらの写真の始まりだったそうです。そこには中嶋さんご自身の表現を写し出す写真と、そこで被写体となる作家たちそれぞれの表現を写し取る写真という、少なくとも二重のテーマがあったはずです。

「中嶋興もの派写真」モノクロ35mmフィルムの構成（2018年12月現在）

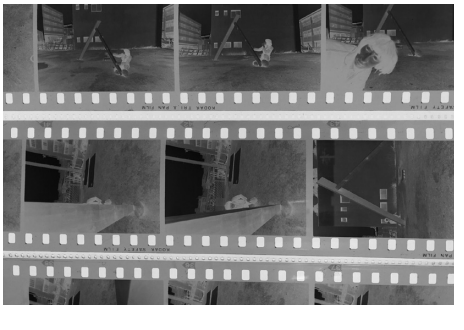
グループ①「成田克彦・李禹煥」	173フレーム（29セグメント）
グループ②「吉田克朗・菅木志雄」	196フレーム（34セグメント）
グループ③「小清水漸」	198フレーム（33セグメント）
グループ④「関根伸夫」	162フレーム（25セグメント）
グループ⑤「座談会」	65フレーム（10セグメント）

それでは、多摩美術大学（以下、多摩美）＋埼玉県立近代美術館（以下、埼玉近美）「もの派研究会」の活動の一環として私が編成プロセスにたずさわった資料体「中嶋興もの派写真」を見ていきましょう。フィルムは当初、順序がとにかくばらばらの状態でした。中嶋さんが使用した「長巻き」のモノクロ35mmフィルムは、枠外に記された連番が44フレーム毎にリセットされます。44番フレームの次は再び1番フレームです。単純計算で言うと、約800フレームの中に1番フレームから44番フレームまでがそれぞれ約18フレームずつ含まれるということです。そのような重複する数字のならび、そしてもちろん被写体（像の全体）、あるいはこれらのネガフィルムの切断部の形状などを手掛かりに、これら約800ショットの撮影順序を物理的に復元すること、これが、この資料体編成プロセスにとってのさしあたりの課題でした。要するにパズルです。とはいえ物理的な並べ替え、シーケンスを継ぎ直す作業と、被写体やその撮影場所を同定しメタデータ化する作業は当然のことながら同時に行われます。35mmフィルムに写っている像はそのままではとても小さなものですから、ライトボックスの上のネガフィルムを簡易的にデジタル撮影し、像を拡大し、ネガ／ポジを反転させて、像の細部を観察しながら作業を進めました［図1］。撮影場所の同定にはGoogleマップやストリートビュー、Google Earthが大いに参考になりました。ではまず、このショットから見てみましょうか。グループ⑤より、成田克彦、李禹煥、吉田克朗、菅木志雄、小清水漸、関根伸夫の6名が一堂に会しており、おそらくは『美術手帖』1970年2月号に掲載された座談会の当日（1969年12月）と思われる写真です［図2］。「〈もの〉がひらく新しい世界」と題されたこの「座談会」の特集記事は有名ですが、誌面には中嶋さんの写真が多く掲載されています。私のこの発表の残り時間にもよりますが、この座談会については最後にまた触れたいと思います。

「中嶋興もの派写真」作業履歴

2018年3月13日	中嶋さんインタビュー（多摩美上野毛）
	多摩美＋埼玉近美「もの派研究会」がフィルムをお預りする
	「中嶋興もの派写真」の調査を開始
2018年3月30日	文化庁報告会:「中嶋興もの派写真」の調査進捗をリポート
2018年4月以降	中嶋さんの仕事場にて関係資料の調査を行う
	フィルムの撮影順序を物理的に復元、作品・撮影場所の同定
	フレーム単位でメタデータ一覧を作成
2018年夏	「1968年」展に協力、全フレームのデジタル化

ちなみにこの資料体のフィルム現物は、2019年春頃から慶應義塾大学のアート・センターという施設で保管されているそうです。私はこの事実をつい最近知ったのですが、今後はデジタルデータの扱いも含め、一人でも多くの人びとがこの資料体の存在とその所在を知り、速やかにアクセスできるようになることが望ましいと思います。さて、グループ④は関根伸夫の制作風景を撮影した写真のグループですが、このグループはフレームの物理的な欠落が多い（連番が飛ぶ）せいで、セグメント間の前後関係が釈然とせず、撮影順序の完全な復元には至りませんでした。その他のグループについてはフィルムの並べ替えを終え、撮影順序の復元を完了しました。また、グループ①②③のすべてのフレームについて、被写体となった作品及びその撮影場所をほぼ同定しました。一部に雑誌、書籍等に既出のショットを含みますが、多くはこの時点まで未発表のものです。これらの写真は2018年の夏に全フレームがデジタル化され、その一部が同年秋の千葉市美術館「1968年 激動の時代の芸術」展（北九州市美術館、静岡県立美術館に巡回）に出品された中嶋さんのスライド作品に使用されています。その後、中嶋さんの写真は2019年秋の埼玉近美「DECODE」展にも出品さ



1

2

1　フィルム
2　座談会当日と思われる写真

れました。その他、6×9のフィルムも35mmと同じタイミングでデジタル化されました。私が今日この発表で取り上げている35mmのモノクロ写真794点が、作家たちの作品制作プロセス、撤収プロセスを連写している非常に動的なものであるのに対し、6×9のほうはどちらかと言えば静的な、多くは作家の姿が写り込んでいない、いわゆる「作品写真」です。

「中嶋興もの派写真」6×9ポジフィルムの内訳（2018年12月現在）
カラー（46点）　小清水（12）、成田（2）、李（7）、菅（12）、吉田（3）、関根（10）
モノクロ（18点）　小清水（4）、李（6）、関根（8）

では、実際に資料体の中身を見てみましょう。5グループ、約800フレームです。メタデータを一覧化するにあたり、各フレームの細部を見逃さないためにも、1フレームずつ吟味し、定義していきました。中嶋さんはかなり頻繁にシャッターを切っているわけですが、突然それを少し休み、また立て続けに撮ったりと、そのような撮影方法を繰り返しています。そこには各作家、各作品の設営までの過程や、撤収風景が含まれています。この「撤収風景」という語は私の発表のキーワードでもあります。さてこのように、ただネガを見ただけでは被写体も撮影順序もなにもないわけですが、少しずつパズルを解いていき、場所や内容が特定されていきます。ところで今回の私の発表で示されるファクト情報は、それなりに腐心した調査の成果ではあるものの、手続きを間違わなければ最終的には誰でも同じ答えにたどり着くべきタイプの情報です。ですから一度正解が与えられてしまえばそれらはもう誰のものでもない、客観的な情報になるということです。それでは、写真とメタデータの対応を確認していきましょう。ちなみに各グループ間の前後関係はいまのところ定かではありませんが、グループ④と⑤についてはフィルムの物理的な繋がりが確認できたため、前後関係が判明しています。つまり、グループ①②③の前後関係はいまのところ判明していないということです。さて、こちらが“リスト”です。私の調査のインターフェースになります［表］。先ほどの久保田先生のご発表でも「インターフェース」についてのお話がありましたが、私の考えでは、アーカイヴのインターフェースはミュージアム的な取捨選択のインターフェースとは異なり、どうやって“全体”を一覧化するのか、どうすれば漏れなく“全体”を示せるのか、どのようなレベルの網羅性を扱っていくのか（研究成果の提示として終わらせるのではなく、これから始められるであろうさまざまな研究のための資源の提示として、その情報はどのように定位されるべきか）といった問いに関わるものなので、当然のことながらこのようなプレゼンテーションの場（シンポジウムというインターフェー

ス）には不向きなものになってしまいます。量的なバランスを考慮せず、与えられた物量をできるだけそのまま扱うということでもありますから、私にはこの発表が上手くいくとは到底思えません。

アーカイヴのインターフェースは、どうやって“全体”を一覧化するのか、どうすれば漏れなく“全体”を示せるのか、どのようなレベルの網羅性を扱っていくのかといった問いに関わる

まずはグループ①、成田克彦と李禹煥を撮影した写真のグループです。フィルムが物理的に繋がったので同じグループとして扱っていますが、これらが同日撮影されたものかどうかは現時点では断言できません。これらは成田の撤収風景です［図3］。撮影場所は西麻布、六本木通り沿いの現「富士フイルム西麻布ビル」のエントランス付近だと思われます。この場所の同定は背後に写り込んだ「麻布あけぼの幼稚園」の情報から手繰り寄せたものです。このビルは1969年竣工なので、竣工直後に撮影されたということになります。このショットが『美術手帖』に掲載されていますが、その背後、というか前後には、これだけの量の別のショットがあるということです。中嶋さんにショットの選択

95			吉田克朗《Cut-off》	1-95			17	(32)				
96			吉田克朗《Cut-off》	1-96				(33)				
97			吉田克朗《Cut-off》	1-97				(34)				
98			吉田克朗《Cut-off》	1-98				(35)				
99			吉田克朗《Cut-off》	1-99				(36)				
100			吉田克朗《Cut-off》	1-100				(37)				
101			吉田克朗《Cut-off》	1-101			18	(38)				
102			吉田克朗《Cut-off》	1-102				(39)				
103			吉田克朗《Cut-off》	1-103				(40)				
104			吉田克朗《Cut-off》	1-104				(41)				
105	1969.??.??	Scene 2	菅木志雄《積層空間》	2-1	**日ノ出川公園**			(42)				雪と容器上面
106			菅木志雄《積層空間》	2-2	神奈川県横浜市中区万代町 3-6			(43)				
107			菅木志雄《積層空間》	2-3	※現存する公園		19	(44)				
108			菅木志雄《積層空間》	2-4				(1)				
109			菅木志雄《積層空間》	2-5	/周辺の建造物/			(2)				
—			—	—	**・日新プラスチック**		—	—	—			
—			—	—	神奈川県横浜市中区長者町 4-43		—	—	—			
—			—	—	※現存しない建造物（現在は駐車場）『'66 中区商業名鑑（協同組合伊勢佐木町商店街		—	—	—			
110			菅木志雄《積層空間》	2-6	**・堂ノ下ビル電業会館**		20	(3)				
111			菅木志雄《積層空間》	2-7	神奈川県横浜市中区長者町 4-9-3（1966年〜）			(4)				
112			菅木志雄《積層空間》	2-8	※現存する建造物（特徴的なファサード装飾）			(5)				
113			菅木志雄《積層空間》	2-9				(6)				
114			菅木志雄《積層空間》	2-10				(7)				
115	1969.??.??	Scene 3	菅木志雄《斜位相》	3-1	**後藤製函株式会社 本社社屋前の路上**			(8)				設営｜雪が木材を扱う
116				3-2	神奈川県横浜市中区不老町 3-13-3		21	(9)				(欠)
117				3-3	現存する建造物（1957年〜）			(10)				(欠)
118				3-4	※作品背後の建物は現存せず			(11)				(欠)
119				3-5				(12)				(欠)
120				3-6	/周辺の建造物/			(13)				(欠)
121				3-7	**・後藤製函株式会社 後藤相互ビル**			(14)				(欠)
122				3-8	神奈川県横浜市中区不老町 3-13-3	Sheet 4	22	(15)				(欠)
123				3-9	現存する建造物（1964年12月竣工）			(16)				(欠)
124				3-10	**・横浜文化体育館**の屋根?			(17)				(欠)
125				3-11	神奈川県横浜市中区不老町 2-7			(18)				(欠)
126				3-12	現存する建造物（1962年竣工）			(19)				(欠)
—			—	—	**・旧オリンピック補助体育館?（旧横浜総合高校体育館?）**		—	—	—			—
127			菅木志雄《斜位相》	3-13	神奈川県横浜市中区庄由町		23	(20)				設営｜雪が木材を扱う
128			菅木志雄《斜位相》	3-14	現存しない建造物（1964年竣工?・近年解体）			(21)	●赤			設営｜雪が木材を扱う
129			菅木志雄《斜位相》	3-15	※旧横浜スケートリンク関内（2014–15年冬）			(22)				設営｜雪が木材を扱う
130			菅木志雄《斜位相》	3-16				(23)				設営｜雪が木材を扱う
131			菅木志雄《斜位相》	3-17				(24)				設営｜雪が木材を扱う
132			菅木志雄《斜位相》	3-18				(25)				設営｜雪が木材を扱う
133			菅木志雄《斜位相》	3-19			24	(26)				設営｜雪が木材を扱う
134			菅木志雄《斜位相》	3-20				(27)				設営｜雪が木材を扱う
135			菅木志雄《斜位相》	3-21				(28)				設営｜雪が木材を扱う
136			菅木志雄《斜位相》	3-22				(29)				設営｜雪が木材を扱う

表　「中嶋興もの派写真」フレーム毎のメタデータ一覧（グループ③の部分）

について伺ったところ、「やはり雑誌の側は見栄えのする写真を1枚だけ要求してくるけれど、写真である以上、たくさん撮ろうと思えば撮れるわけですから、そういう複数の写真による“全体”の効果は雑誌（という媒体）では見せられないんですよ」とおっしゃっていました。よく知られた1枚も、その前後にありうる複数枚も等価な写真に扱う必要がある――これはすべての写真家に適用可能な価値観ではないのかもしれませんが、中嶋さんの写真について考察するときにはとても重要なことです。さて、ここから一気に場所が変わります。これは「新宿ビルディング」の李です［図4］。現「明治安田生命ビル」の東側にあるビルの屋上で撮影されたものだと思われます。エレベーターが写っているショットあたりがおそらく搬入風景なんでしょうけれども、途中からいつのまにか搬出作業に切り替わっています。私から中嶋さんに「どうもこれらの写真は設営風景よりも撤収風景のほうが目立ちますね」と伺ったところ、「設営中は作家がどんな動きをするか分からないし、動きが緩慢だから、むしろ撤収時のほうがみんな生き生きしていて、動きがあって、そっちをシャッターチャンスと捉えたんだ」というコメントをいただきました。先ほどのフィルムにはこの作品を設営する李の姿は見当たらなかったのですが、この「作品写真」の鏡の中にこの縦縞の壁面が映り込んでいるところから、これも「新宿ビルディング」の屋上だと思われます［図5］。そしてこれが先ほどの、縦縞のある建物です。

［以下割愛］

3

4

3　成田の撤収風景
4　「新宿ビルディング」の李

次はグループ②、吉田克朗と菅木志雄の搬入、設営、撤収風景です。まずは吉田、撮影場所は建物から判明しました。横浜市中区扇町の路上で、「横浜総合高校跡地」に面しています。背後に写り込んだ建造物の話ばかりに終始してしまうと「それ、もの派と関係ないじゃないか」と言われてしまうかもしれませんが、アーカイヴの問いとしてこの資料体を扱う以上、取れる情報は全部取ります。「被写体も中心的なテーマもそっちのけで写真を見る」と言ってしまうとやや極端ですが、逆に言うと、屋外で撮影された写真のメタデータが建造物の情報によって満たされるのは半ば必然的ですし、実際、撮影場所というメタデータを得るための重要な手掛かりです。さてこの建物、先ほど吉田の背後に一瞬に写った建物は「旧寿小学校校舎」です。大正9年（1920年）、日本で最初に神戸と横浜に造られた鉄筋コンクリートの小学校の校舎のうちのひとつだそうです。1923年の震災にも耐えて、戦前戦後を経てこの頃まで残っていたのですね。とある文献から1970年頃に取り壊されたという記録が見つかりました。取り壊しの時期等も含めて撮影時期の推定に繋がる情報です。本当は撮影日が何月何日なのかまで知りたいところですが、さすがに建物はそこまで答えてはくれません。さて、この「東蒼ビル」（Google ストリートビューより）は、先ほど吉田の作品が写っていた場所です。調査を開始した当初、中嶋さんご本人と「もの派研究会」メンバーと一緒に、「ここはおそらく上野毛だろう」という話

5 李の作品に映り込む「新宿ビルディング」

になり、実際に多摩美の上野毛キャンパス周辺を歩いて撮影場所を探してみたりもしましたが、実際には横浜でした。そして菅です。菅を撮った写真は6作家の中で、中嶋さんによる「介入」がもっとも顕著であると言って差し支えないと思います。そしてこのことは、菅の芸術について考察する際にもまた重要になってきます。［以下割愛］

次はグループ③、小清水漸です。撮影場所はすぐに上野毛キャンパスだと分かりました［図6］。フレーム数も一番多く190以上で、後半の半分弱のショットは撤収の様子でした。さてこのショットは関根のポートレイトとしてよく知られている1枚ですが、関根が体に巻いているロープは、小清水の作品を吊るすときに使用されたものだったんですね［図7-8］。背後に上野毛キャンパスの様子が写っているので、この写真には撮影が何月頃なのかを同定する手掛かりが写り込んでいるかもしれません。またこのグループには成田が顔を拭うショットや、小清水がトイレで着替えるショット等が含まれます。［以下割愛］グループ④の関根については割愛し、再びグループ⑤に戻ってきました。先ほどから何度も言及している「座談会」です。当時その場に中嶋さんもいらっしゃって、座談会のメンバーとして改めて作家6名を撮影したものだと思われます。この調査を一緒に行った平野到さん（埼玉近美）のお話によると、吉田さんの手帳に記された「新宿、1969年の12月8日」というメモに、この日のことが書いてあるそうです。

6

7

8

6　上野毛キャンパスで設営する小清水
7　撤収の様子
8　作品に使用されたロープを巻く関根

さてここまで、シンポジウムのインターフェースには全く不向きな「細部」をただただ列挙してきましたが、私の発表内容は予想通り、プレゼンテーションとしての内容のバランスを欠いたままそろそろ制限時間を迎えます。それでは最後に、「中嶋興もの派写真」の資料体としての在り方、写真としての、表現としての在り方についての考察、あるいはこの資料体を扱う中で私が直面したある種の困難さ、生々しさ、不可解さ、理不尽さ（これはデリダが「アーカイヴの病」と呼んだものに非常に近いものだと思うのですが、これについてはまた別の機会に）についての考察に際して、私が漠然と示唆的であると感じている一節、それをくだんの「座談会」から引用して、この発表を終わりにしたいと思います。

> 関根　だから、なんにもしないで黙っていることはむしろ一種の現実逃避。ある問題を隠蔽して知らん顔するみたいなかっこうになる。日常性を是認することになるわけだな。
>
> 小清水　毒にも薬にもならないようでも、やることが必要なのかな。何かを是認したくなければね（笑）
>
> 李　話は変わりますが、関根さんの作品、たとえば須磨公園の「位相-大地」の場合など、ぜんぜん美術に関わりのない人が見たって、やはりびっくりしちゃうわけですよね。とにかく、これはどうしたんだろう、なんでこうなっているんだろうかと、美術の文脈と関係なくともあっけにとられちゃうんですよ。
>
> 成田　それが大事なんだな。言語を不可能にさせるようなものね。
>
> 関根　美術史がなくとも、じゅうぶん成り立たなければならないわけよ。
>
> ――「〈もの〉がひらく新しい世界」『美術手帖』1970年2月号、美術出版社、55頁

ありがとうございました。

●第2部

アーカイヴのこれから——写真と人類学

港 千尋　*MINATO Chihiro*　多摩美術大学
金子 遊　*KANEKO Yu*　多摩美術大学

港　金子さんは10月末に『ジャン・ルーシュ 映像人類学の越境者』（森話社、2019年）[1]という本を出版されています。ジャン・ルーシュ（Jean Rouch, 1917－2004）は映像人類学というより、映画史においてもっとも重要な監督の1人です。彼の作品や撮影方法、カメラ、そしてその眼差しを導入口に、現在、多摩美術大学八王子キャンパス図書館のアーケードギャラリーで展示しているドイツ・フォトブック賞[2]の作品にも触れながら、写真や映像のアーカイヴについて紐解いていきたいと思います。

金子　港先生も『ジャン・ルーシュ』の共著者です。ルーシュはフランス人で、第2次世界大戦前に、土木技師として西アフリカを訪れています。大戦中はレジスタンスとして戦い、戦後はフランスの文化人類学者マルセル・グリオール（Marcel Griaule, 1898－1956）の下で博士論文を書き、再び自身の研究対象である西アフリカのニジェールを訪れます。

僕もこの本を作るために西アフリカのサヘル地帯と熱帯雨林地帯に行き、その後ニジェール川の流域に入りました［図1］。今のニジェールはかなりイスラ

1
©Google

ム色が強くなっていますが、その南にあるベナンやトーゴと比べると、当時はニジェール川沿いでカバ狩りなどをする原始的な文化のソンガイ族がいるエリアでした。

ルーシュは、ソンガイ族のソルコ（カバ狩りをする漁民）たちと仲良くなって、そこで主に伝統的なカバ狩りや、後にブラジルとかカリブ海に渡ってブードゥーという信仰になっていく、精霊信仰的な「ヴォドゥン」について知りました。そして、「ヴォドゥン」の神々をめぐる憑依儀礼や、西アフリカ内地側のブルキナファソなどを撮影しました。

ニジェールは海に面していないため、人びとはやや経済的に貧しかったようで、コートジボワールのアビジャン、ベナンのコトヌー、ガーナのクマシなどの、ギニア湾岸の街に出稼ぎに行きました。西アフリカにはベナンだけでも42、ナイジェリアには200以上の民族がいて、その数だけ言語や文化があるという複雑さです。ルーシュは、そうした場所で映像人類学的な映画を撮り続けた巨匠と言っていいでしょう。

港　最初に技師として西アフリカに入ったのが、1930年代ですよね。当時ガーナはフランスの植民地だったので、フランス人のルーシュは統治する側の人間にあたるのですが、そこには政治的な力関係というよりはもっと広い、若きルーシュがパリ時代に慣れ親しんだシュルレアリスムの詩や、見てきた映画などの世界により近い未知のワールドが広がっていたということなんですね。

ルーシュは、パリにいる間はずっと人類博物館ミュゼ・ド・ロムで仕事をしていました。おそらく、彼の提案で、当時の映画制作のメモや手紙類、彼が現地で深く交流したアフリカ人たちが持っていたものが限りなく完全に近い形で、現在はフランス国立図書館で管理されています。

港千尋

金子遊

金子　港さんたちが出版した『映像人類学の冒険』[3]という本からタイトルを頂いて、今年、東京ドキュメンタリー映画祭で「映像人類学の冒険」という特集を組んだんです。この時どうしても上映したかった作品があって。大森康宏さん（国立民族学博物館名誉教授）の特集で、バリ島を写した2本の映像[4]でした。

大森さんはパリ留学時代にルーシュに弟子入りして、彼から映像人類学の方法を学んでいます。ルーシュは国立視聴覚研究所の先生として、修士課程にいる学生達に教えていましたが、どんな授業だったのか大森さんにインタビューして話を聞いたら、人類学的な学問の話はほとんどなく、カメラの回し方とか、現場でどのように撮るかなどの基本的な撮影の技術ばかり教えてくれたと言っていました。

それと同じような話を、10月の山形国際ドキュメンタリー映画祭（2019）のあとに、早稲田大学で行ったシンポジウムでも聞きました。同時録音ができるようになった時代の『ある夏の記録』（1961年）というルーシュの16ミリ映画を、今回、彼の最後の学生だったというフランス人の女性作家2人がリメイクして上映したんですね[5]。セヴリーヌとマガリに「ルーシュの授業ってどういうのだった?」って聞いたら、とにかくカメラの持ち方から入るそうなんです。［図2］はルーシュが西アフリカの旅先の蚤の市で買ったというベル＆ハウエルだと思われ、4キロぐらいある。ルーシュの授業では、撮る姿勢を保ちながらカメラを持って、カメラが滑らかに動く体形・体勢をいかに作るか、というところから授業が始まったと聞いて、非常に印象的でした。

2　ベル＆ハウエルで撮影するルーシュ
Paul Henley, “GALA EVENT”, Royal Anthropological Institute, 2017より引用
https://raifilm.org.uk/films/centenary-of-jean-rouch/（最終アクセス：2021年2月1日）

港　『ジャン・ルーシュ 映像人類学の越境者』の中にはルーシュの論文が4本翻訳されていますが、彼は経験に基づいた撮影の方法や理論を持っていて、かなり具体的です。これはやはり長い間若い人を相手にしながら、どうしたらイメージが獲得できるかということを、現場の中で教えてきたからだろうな、という気がしますね。

金子　ルーシュはベル&ハウエルのカメラを使っていたのですが、ニジェール川沿いで、ジャーナリストとしてお金をもらいながら、博士号のために文章を書いて旅をする中で、三脚をなくしてしまうんですね。それ以来、彼は手持ちカメラのみで、映画の中におけるカメラを横に振るパンやティルトなども身体を使って、単焦点の25ミリという非常にワイドなレンズで、ズームもしない。撮影する対象を見つけたら、自分の身体を寄せて近づいて撮る。だから、自分の身体の動きがズームレンズになる。カメラには3つの異なる長さのレンズがターレットに付いていて、回せるようになっているのに、それを使わず1本の単焦点だけを使っていた。非常に身体的な映像作家だったと言えるかもしれません。

港　彼が書いている三脚をなくしたエピソードにはいくつかのバージョンがあって、どれが本当の記憶なのかよく分からないんですが、僕は、三脚を水の神様、川の神様に取られたことで、今の我々が知るジャン・ルーシュが誕生したんだと解釈しました。

金子　ルーシュの映画について本を書くためには、こうした西アフリカの独特な精霊信仰の世界に入っていくことがどうしても必要で、そのために、2019年1月～2月に旅をしてきたわけなんです。

港　ルーシュの作品の中で人類学的に1番重要な仕事が、シネ・トランスと呼ばれる、憑依儀礼を記録した作品群で、『狂気の主人公たち』（1955年）などが有名です。いわゆるドキュメンタリーのスタイルとは大きく異なり、カメラがその憑依儀礼のプロセスの中に入ってしまって、カメラも衣装も太鼓も、その場で憑依が起きるためのさまざまなオブジェの1つになっている。その状況を記録することによって作り出す、そういう作品ですから、その世界に行って実際に占ってもらったり、そこまでしなければ分からないことがあると思います。今回ニジェールに行かれてどういう印象を受けましたか。

カメラがその憑依儀礼のプロセスの中に入ってしまって、カメラも衣装も太鼓も、その場で憑依が起きるためのさまざまなオブジェの1つになっている

金子　ニジェールは外国人には危険で行けなかったのですが、ベナンのサヘル地帯へ行ってみて、そこがどれだけ農耕に適していない土地かは分かりました。赤土と砂の大地ですね。少しギニア湾岸沿いに行けば緑が覆ってきて、湿気の多い熱帯雨林の気候になるんです。

このギニア湾岸には、奴隷貿易の歴史があります。特にベナンは、ダホメ王国（1600－1900）の時代から、非常に残酷なダホメの王が、周りの部族を捕らえ奴隷にしてヨーロッパに売り払っていたんですね。ブラジル、カリブ海、北アメリカ、そしてアメリカ南部のニューオリンズにも奴隷が送られていたんですが、不思議なことに僕が行った時のギニア湾岸の雰囲気はニューオリンズに似ていました。西アフリカのムッとした暑気、街がたくさんあって、木が生い茂っていて、黒人たちのディープな文化があるあの感じです。

ギニア湾岸から送られた奴隷の人たちが、ヴォドゥンと呼ばれる精霊信仰を新大陸に持ち込み、キリスト教や他のインディオのアニミズムと混合していきながら、キューバではサンテリア、ブラジルではカンドンブレやウンバンダと呼ばれて、アメリカの南部ではブードゥー教になってくるわけですね。

3　ヴォドゥンでの儀礼の様子

［図3］はゾンビ伝説にもつながるような先祖の死者であるクビト神と呼ばれる神様が出てくる、ヴォドゥンでの儀礼の様子です。とにかくこの村で、儀礼をやってもらうまでが非常に大変でした。

奴隷貿易に使われていたのが、ベナン南部のウィダーという港町でした。ここには「ストリート・オブ・ノーリターン」という路があって、「そのストリートを歩いていくと奴隷として送り出されて、帰ってくることができない」と言われていました。

その路の途中に「帰りの木」という木の精霊がいる木があって、そこを男性は左回り、女性は右回りに、3度回ると、たとえ送り出された先の土地で死んだとしても、死者の精霊となって故郷に帰ってきて、クビト神になるという神話があるんですね。儀礼は、帰ってきたクビトの神々が踊ることで、子孫に祝福を与えてくれるというありがたいものなのですが、踊っているクビト神に触れると、生きている人間も死んでしまうと言われています。ですから、直接触れないように棒を持った男が、観衆にクビト神の布が触れないように守ることもする。さまざまな神様が出てくるんですけれども、彼らの背中には生前の名前が書いてあって、それが特定の村の秘密結社に所属する若者たちの祖父だったりするわけですね。楽団が非常にアフリカ的で、盛り上がってパーカッションを叩いて歌っています。

港　それは決まった日に行うのですか。1年に1度とか、ある特別な機会とか。

4　剣を持って踊るクビト

金子　滞在していた約3週間にこの祭りが起きるとは限らなかったので、わたし自身がパトロンと呼ばれるものになり、この秘密結社の人たちにお金を払って、わたし1人のために踊ってもらったのです。日本円だと大した額ではないのですが、彼らから見たら半年分とか1年分の給料に近い額です。

このクビトは剣を持って踊っていますね［図4］。背中には死者の顔がついていて、前に屈むとその像が現れます。この中には人間ではなく、目に見えない死者の精霊が入っていて、着物とその骸骨が踊っているという体裁でやっている。のしのしと歩くんですが、この踊りが終わった後に、託宣というか占いをしてくれるんです。その言葉が独特で……彼らはフォン人というベナンで最もマジョリティーの部族なんですが、秘密結社なので、フォン語ではなくヨルバ語というナイジェリアの民族の言葉を、変なダミ声で喋る。僕への託宣を通訳するためには、ヨルバ語で神様が喋っている言葉をフォン語にしてもらい、フォン語からフランス語に、フランス語から日本語にして、と3人ぐらいの通訳者を介していて、それによると、お前はこれから社会的地位も上がるし、無事に日本へ帰ることもできるし、異性関係もすべてうまくいく、そう神様が保証してくださいました（笑）。

［図5］はクビト神の儀礼で歌う女性たちです。これは「ボコノ」と呼ばれる呪術師の家で、［図6］が実は目で見てはいけない強いヴォドゥンの神様です。ここで「ファ」と呼ばれる呪術、占いを私にしてくれようとしています。お金に自分の名前を吹き込んで、それを置く。ファでは、ボコノという呪術師が2

5　クビト神の儀礼で歌う女性たち

本のネックレス状の貝殻を投げて、どういう風に床に散らばったかが256通りのパターンで現れるんですが、それを読み、目の前にいる人物のために解説してくださるというものです。

いくつか占いをやっていただいた中で、1つだけ心当たりがあるものがありました。それは、昨年70代半ばで逝去した伯母に関すること。死因は胃癌だったんですが、それが本当に病気で亡くなったのか、それとも何か別の原因があったのかを、占ってもらったんですね。すると「ホーリー・ヤコウ」という、誰かが長い時間をかけて私の叔母に毒を盛ったという占いが出て、それを呪術師が解説してくれたのですが、「病気ではない、何か他の原因で死んでいる」と教えてくれて。

毒を盛った……!? 近現代の日本で毒を盛られて死ぬ親戚なんて、と思ったんですが、ハッと、伯母の旦那がずっとパイプでタバコを吸っていたことに気付きました。わたしは子どもの頃からぜんそくで肺と気管支が弱かったので、その煙が伯母の家に充満しているのを見て、これは体に悪いなと思っていたんです。「伯父のパイプタバコの煙が原因かもしれない」とわたしが言ったところ、周りにいた聴衆がそれだと、日本人相手でもやっぱり当たったと、すごく盛り上がりました。

［図7］はまた別のやり方の占いで、蛇の精霊ダンの御神体を頭の上に乗せると、ゆらゆら動き、神様が降りてきて、下にいる呪術師の口を借りて、託宣や助言をします。これをしてくださった呪術師の方は、あるとき父親と同時期に病気になってしまって、やはりファで占ったところ、「どちらかが死ななければどちらかは治らない」という結果が出たそうです。父親は、死ぬことを隠しながら実際に亡くなって、自分は命が助かった、と。呪術師だったこの父親の遺言で呪術師を続けなさいと言われたので、大工を辞め、今はこうして呪術師をしているのだと教えてくれました。

6

7

6 目で見てはいけない強いヴォドゥンの神様
7 占いをする呪術師

映像人類学を誰のために使うか

金子　ところでエスノ・フィクションと呼ばれるもの、つまりはフィクションとドキュメンタリー、あるいはエスノグラフィーとフィクションが混ざり合って、ドキュメンタリーとフィクションの境界があいまいになるという、ジャン・ルーシュ特有の映画の作り方があります。

『ジャガー』（1967年）という映画を見てみましょう。この映画では、フィールドワークを手伝うソンガイ族の3人の協力者（ラム、ダムレ・ジカ、イロ）を出演者にして、移民の人たちが、内陸部の乾燥したサヘル地帯から湾岸沿いの豊かなガーナへ街に出稼ぎに行くという経験を撮っています。ドキュメンタリーとして撮っていると、どうしても人物たちの内面に迫ることができないので、実際にそういう立場にある人たちに自分自身に近い立場を演じてもらう形で撮るんですね。これは1954〜55年に撮影され、67年のカンヌ映画祭に出すために完成させた。約13年もかかっています。

港　もの派のアーカイヴの話の中であったように、写真の情報から場所を特定したつもりでも別の場所だった、というようなことがいくらでも起こり得る[6]。1950年代のメディア環境は、今のデジタルの環境とまるで違う。デジタルの場合は撮影した日時とGPSのデータを同時に記録できるから辿れば分かりますが、この時代はそうではないですよね。そして、どこで撮影されたか分かっても、どこで売っていたか、買ったか、さらに言えば、誰とそれを見て、一緒に編集して音入れをしたかを知るには、アーカイヴがないと全く不可能です。今は撮影したその場ですぐ現像して編集できますが、当然『ジャガー』は、今とはまったく違う環境で作られました。旅を続けていくうちに、どこかでフィルムも切れますよね。そこですぐに新しいフィルムが手に入るわけでもなく、売っている場所まで何百キロもあったりする。

そう考えると、この時代の映画を理解するためには、実はアーカイヴが鍵になる。

金子　映像人類学というジャンル自体が、非常にアーカイヴ的です。既に廃れつつある伝統社会、あるいは、使われなくなっていくような文字社会の言語自体をアーカイヴ化し、誰のために使うのか。もちろんヨーロッパ人とか「文明社会」に暮らす人たちが使うんですが、それをルーシュは、シェアード・アンソロポロジー、共有人類学という言葉で、まさに当事者たちにアーカイヴした映像を戻していこうとした人です。

ルーシュは、共有人類学という言葉で当事者たちにアーカイヴした映像を戻していこうとした

たとえば、『ジャガー』は、ニジェールとベナンの国境沿いにいるソンバ人の地域で撮影しています。ソンバというのは裸で歩く人間という意味で、1970年代までは完全に裸、生まれたままの格好に近い形で生きてきた人たちですが、ルーシュはその姿を映像に収めているんですね。それが今はフィルムではなくてDVDやインターネットなどのデジタルメディアで手に届くわけですから、ソンバの人びと自身のためにも使われるという形があり得るということですね。

港　映画の中で流れているナレーションは、撮影時に収録されたものではなく、フィルムを持ち帰って現像して、同行した協力者と一緒にフィルムを見ながら喋っているんです。これはドキュメンタリー的な映像ですが、ナレーション部分でフィクションとしての物語の中にうまく溶かし込んでいるという感じがあります。

金子　そうですね。撮影した映像を録音や編集の段階で、物語的なものにまとめ上げていっている。ソンバ人のかぼちゃの茎で作った男性のペニスカバーは、大事な部分をガードすると同時に、成人になったという証です。この部族の身体とダンス、美しいですね。ルーシュのカメラでは20秒以上のカットは撮れないので、非常に細かいカットをつないで、サウンドトラックや楽器の演奏の中に重ねていくという、とてもビートの利いた映像といいますか。

港　本当に楽器に近いような感じというか。ルーシュの映画を見はじめると、あっという間に上映会になってしまって、何の話をしてたのか分からなくなるほど、この世界に持っていかれてしまいますね。

ドイツ・フォトブック賞から紐解く、イメージのアーカイヴ

港　ここで、1951年にドイツ政府が公式に設立した国際文化交流機関であるゲーテ・インスティテュートから寄贈を受けた写真集をスクリーンに投影しながら、人類学や社会学のイメージのお話をしていきたいと思います。今回本学図書館へ寄贈されたのは、ドイツ・フォトブック賞の受賞作品とノミネートされた作品群です。この賞は、毎年その1年間にドイツで出版された写真集を対象とし、ノミネートされたものから7人の審査員が選ぶものです。賞にはいくつかカテゴリーがあります。コーヒーテーブルブックと言われる豪華な、いわゆる美術書などのサイズが大きいもの。「スチューデントプロジェクト」という、自分の作品を写真集にしたい学生のプロジェクトに対して助成が行われ、小部数で出版されたもの。それから「コンセプチュアルフォトグラフィー」という、コンセプチュアルアートに近いもの。あとは、商業目的で小部数作られる会社案内やPRのうち、現代写真の表現として優れているものなど、それぞれ1つずつ選ばれます。

では1冊目ですが、今回の受賞作のトップに輝いたエンリケ・サクスグレン（Henrike Saxgren, 1953－）さんの*Ultima Thule*（Hatje Cantz, 2018）という作品です［図8］。全編にわたり、グリーンランドの氷山と、極北の地に生きる人びとの生活、セイウチ狩りの様子などが延々と出てくる。誰が見ても圧巻の民族誌だと思います。

8
エンリケ·サクスグレン
Ultima Thule
Hatje Cantz, 2018

金子　*Ultima Thule*というのは最北の地とか、人類が住めるギリギリの北の極限という意味みたいですね。ルーシュと繋がってくるなと思うのは、ロバート・フラハティ（Robert Joseph Flaherty, 1884 – 1951）の映画『極北のナヌーク』（1922年）がイヌイットを撮ったものだったからです。映像人類学はここから始まったわけですが、グリーンランドの比較的近くでもある北極圏カナダが舞台となっています。そこに住むイヌイットの人たちのところに、測量技師だったフラハティが入っていく。イヌイットはもう既に銛などを使わず、鉄砲でアザラシやセイウチなどの海獣やホッキョクグマを仕留めることもありますが、彼はそこにフィクションを持ち込んで、昔どおりに銛だけでハンティングをしてもらったりイグルーと呼ばれる氷の家を撮影するために、半分だけ書き割り状に造ってもらったりした。そのエッセンスがこの写真集からもひしひしと伝わってきます。写真家のサクスグレンは足掛けで6ヶ月間、チューレというアメリカの米軍基地があるところに行って、その半分ぐらいの期間をイヌイットのハンターたちと共に過ごした。マイナス40度ぐらいの世界なので、ちょっとでも体を動かしていないと凍りついて死にそうになる、という体験記を写真集の後ろで書いています。イヌイットと一緒に見事な毛皮の服を着て、犬ぞりで300キロも400キロも氷の上を移動する。素晴らしい写真集で、深いところで映像人類学的とつながっている写真家だろうと想像しています。

港　グリーンランドは、地図でいうとカナダのずっと北のほうにあります。最近トランプ大統領がデンマーク政府にこの土地を売ってくれと言って、断られて怒ったという話がありましたが、地政学的な意味でも、経済的な意味でも、今まさに極北の地であり、政治的な文脈に関わってくるような場所と言えますね。

今お話に出た『極北のナヌーク』は、映像人類学の特集上映があると、ときどき日本でもまだ上映され、人類学に限らずドキュメンタリーという言葉に説明を加える時にもよく出てくる、そういう作品です。

この写真集は印刷も本当に素晴らしいですし、このような息の長い撮影を要する写真集が出版されること自体、やっぱりドイツの写真集や出版文化のひとつの力を示しているなという気がしました。

金子　『北の果ての小さな村で』（2018年）という映画があるんですが、イヌイットが80人ほどで暮らしているグリーンランドの村へ、デンマーク人の若い教師が来てデンマーク語を教えるという劇映画です。イヌイットの役者を集めることは不可能なので、地元の人たちにエキストラで出演してもらっています。監督と教師役のデンマーク人の役者がその土地に住み込んで、イヌイットの人たち

に自分自身を演じてもらうというやり方ですね。まさにロバート・フラハティ的であり、ジャン・ルーシュ的です。演じてもらう中で劇映画の体裁にしていくという映画です。

港　ニュースでも伝えられているように、ここにも気候変動の影響が現れています。たとえば、シロクマが乗った氷山が切り離されて、シロクマが生き延びられないというような、温暖化の影響が出てきていることが分かる写真もあります。そういった状況も含めての今回の受賞だったのかもしれません。

それでは、受賞作以外のノミネート作品の中から何冊か僕が選んだものがありますので、それを見ながら今年の傾向というか、ドイツ・フォトブック賞を通して見えてくる2019年みたいなことをお話ししたいと思います。

受賞作は、やはりライカミュージアムの本などの豪華な本が多かったんですが、ノミネート作の中から30冊を選出して、本学図書館へ展示するということになり、やはり多摩美の学生、特に写真や本に興味を持っている学生にとって刺激になるようなものがいいかなと思いました。そこで、スチューデントプロジェクトや自費出版などの、どちらかというと小部数で印刷もモノクロのものも含めて選びました。

今年はベルリンの壁崩壊から30年。11月には大きなセレモニーもありました。*WAFFENRUNE*（Michael Schmidt, Koenig Books, 2018）は、ベルリンの壁が崩壊するその直前やそれ以前に撮影された写真を現像し直し、プリントして、そこに新たにいくつか加えて編集した写真集です。統一されたドイツの繁栄の中で今は忘れ去られたかのように見える旧東ドイツ、東ベルリン側の風景や特に若い人の生活が写し込まれています。壁が崩壊した後、その壁がどういう形で放置されていたかや、壁の近くが一種のノーマンズランドになっていたことも含めて、壁周辺の風景が丁寧に記録されている作品です。これは受賞作ではありませんが、2019年に出版されたことなど、こうした背景をともなって注目される写真集かなと思います。

この2019年のドイツで、若い人がどういうところにカメラを向けているのかというと、やはり移民や特に難民を扱ったプロジェクトが目につきました。*yalla!*（Reiner Großmann, Dreilinden-Gymnasium, 2018）もそのひとつで、すべて同じ構成なんですが、見開きの右ページがポートレート、左ページにその人の名前と出身地と手書きのメッセージが続きます。写真は街角で撮られているスナップショット的なポートレートですが、ポートレートの横に掲載されているものは、難民が持っていたパスポートや手元に持っていた恐らく身分証明書か何かに留められていた写真。たとえばこのイランの子のポートレートは、セルフィ

ーを撮っているところです。構成はとてもシンプルなんですが、確実に、難民の時代と言える現代のひとつの記録になっていると思います。この他にも数冊、移民社会をテーマにした、いずれもとても若い作者の作品が目につきました。

それから、こちらは少し感心した*IN SECURITY*（Nils Stelte, Nils Stelte, 2017）というタイトルの作品。本当に言葉どおりなんですが、警備と警護、そしてそれにまつわるさまざまな監視のテクノロジーを撮影したもので、何てことはない写真が続くようにも見えるんですが、ある写真ではゴーグルに銃弾が当たって割れていたり、警備と警護の現場を撮影したドキュメンタリーです。たとえば、監視カメラで記録をしている警備の兵士、警官隊が着ている防護服のようなもの、空港のセキュリティーチェックや、あるいはデジタルマップだったり、エスカレーターの監視カメラ映像など、警備にまつわるものが写されています。特にドイツやフランスに行くと、ここ数年断続的にテロが起きていることもあって、非常に重装備な警戒が続いているわけです。ただ、普段の生活の中で、それが誰に対して、誰によって、どのように執り行われているかは僕らもよく知らない。そういう意味でこの写真集は、訓練なのか実際の衝突なのか分からないんですが、警備と警護とをめぐる現実と、政治と産業まで含めた非常に良質なドキュメンタリーだなという風に思いました。こうした作品が出てくるのがやっぱり2019年らしいのかなと思います。

もう2つほど紹介します。ジャックリーン・ハッシンク（Jacqueline Hassink, 1966－2018）さんという女性の作家の*Unwired Landscapes*（Hatje Cantz Verlag Gmbh & Co. Kg, 2018）という作品で、ちょっとこれは変わっているなと思ったんですね。前半はカラーのとてもきれいな風景写真が続き、中には日本の風景も出てきます。屋久島だったり、青木ヶ原、いろんな森が出てくるんですが、途中から一転して、大判の見開きで延々と、短いタイトルで、たとえば東京、モスクワ、それからソウル、ニューヨークなどが出てくるんですね。東京がとても多いんですが、これは何かというと、電車に乗った時、目の前に立ったり座ったりした人を撮影しているんです。見て分かるように、すごく至近距離で、一部拡大して画像が割れているところもあるんですが、ほぼフルフレームで撮影している。撮影されている対象は全員スマホをじっと見ているんですね。東京が1番多いです。すごいなと思いませんか。全てのカットがこうなっている。これはアーカイヴ的なんだけど、東京の場合は即通報ですね。恐らくここに載せているのはごく一部で、本当はもっとたくさんあるはずです。これは、スマホを見ている人間の目の部分だけを抜き出した写真です。スマホを扱う手など、人間たちの行動をずっと撮影している。少し社会学的な視点も感じて、とてもユニ

ークな作品。この本と先ほどの*IN SECURITY*を合わせると、ひとつの我々の時代の風景が見えてくるような気もします。

最後に、*Shaded Memories*（Edition Lammerhuber, 2017）という作品。カンボジアのポル・ポト政権下で虐殺にあった人びとの記録です。かつてのクメール・ルージュの恐怖政治によって1970年に、何百万という命が失われたわけですが、40年たって、今それをどんなふうに見ることができるかを問いながら撮影した、フォトプロジェクトとして評価されたシリーズです。撮影場所はプノンペンのトゥール・スレン虐殺犯罪博物館で、撮影対象は、そこで既にアーカイヴとして展示されている写真や物ということになります。首から番号がつり下げられた囚人たちの、逮捕されて殺される前に記録として撮られた写真、拷問を受けて殺された遺体の写真、拘束されている写真、また、実際に監獄として使われた場所や物の写真などが、実際に展示されている状態を撮影している。あくまで虐殺の記録が展示されている空間、その中でどういうふうに見えるかということをテーマにしていると思います。なので、写真に反射する影が写っていたりするわけです。

金子　これについては、監督のリティ・パン（Rithy Panh, 1964－）も『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』（2003年）というドキュメンタリー映画を撮っていて、死のアーカイヴと言っていいぐらいです。トゥール・スレン（S21）を主導したポル・ポト（Pol Pot, 1928－1998）やその政権下にいたヌオン・チア（Nuon Chea, 1926－1998）のような人たち、彼らは主にパリに留学して、カンボジアに帰ってきて教壇に立った人たちです。だから、もともと高校があった場所を強制収容所にして、一般の平民の人たちに看守をさせ、囚人たちをどんどん送り込んだんですね。現在、その元収容所がトゥール・スレン虐殺犯罪博物館になっていて、そこで亡くなられた方々の写真が壁一面に展示されています。それらを誰が撮影したかというと、クメール・ルージュの人たちなんです。彼らは、官僚主義的にあらゆるものを文章と写真で残さなきゃいけないという強迫観念を持っていました。そのため、囚人一人ひとりの顔写真からどういう環境に置かれていたかが分かる資料も残し、それらを焼却する前にプノンペンを撤退したので、全部残っているんです。

映画は、当時囚人として収容され、看守や官僚たちのために似顔絵を描くことで虐殺を逃れて生き残った絵描きが、拷問や虐殺をしていた元幹部の看守と40年ぶりに再会するというセッティングで、この元収容所の中で作られたドキュメンタリーです。非常にアーカイヴ的な空間の中で撮られた映画だと言える。看守と囚人が再会することで、歴史の記録を掘り起こす映像作品が作れるんだなと思って、感心した覚えがあります。

港　同じ監督の作品で『消えた画』（2013年）という映画も話題になりました。これは人形劇のような形でしたね。

金子　粘土でつくった土人形ですね。動かさないのでクレイアニメではない。カンボジアのほとんどの都市から知識階級の人たちが農村に追われ、強制労働として農作業を課されます。そこでお米とか穀物を作るんですが、クメール・ルージュの計画経済がまったくうまくいかず、どんどん食べ物がなくなって、餓死していくんです。クメール・ルージュが台頭する前の60年代頃、まだ栄えていた頃のカンボジアの姿を、そこの土で作った人形を使って、つまりは土に込められた記憶を使って再現するんです。パン自身もこの虐殺を生き抜いた人なので、かなり思いの強い作品だと思います。土人形だけで再現する理由は、証拠がないからです。50年代とか60年代のカンボジア映画ってそれなりに栄えていて、エンタメ映画、音楽映画もたくさんあったのに、クメール・ルージュがフィルムを全部焼いてしまうわけですよね。その失われたアーカイヴ、奪われた映像を取り戻すために、彼は土人形で映像を作っていった。

これからのアーカイヴとアート

港　戦争などによって消えてしまう、残らなかったアーカイヴというものがあります。2019年日本で起きた水害でも多くの文化財が傷つき、特に川崎市民ミュージアムの収蔵庫が水浸しになって、写真や映像にとっても取り返しのつかない痛手となりました。これは事故や災害によって失われるアーカイヴですね。もうひとつは意図的に消されるアーカイヴです。公文書もそうだと思うんですが、証拠の文書として提出を求めると、ほとんどが黒塗りされている。それは人為的な行為であるわけで、そういう部分を踏まえると、形として残っているものだけではなく、残されないものについても考えていく必要があるような気がします。

金子　今、本学の芸術学科では写真の勉強をしたい学生が多いので、『現代写真アート原論』（フィルムアート社、2019年）という深川雅文さん（インディペンデントキュレーター/クリティック）と港さんが出した本、それから港さんの『インフラグラム映像文明の新世紀』（講談社選書メチエ、2019年）という本を使って、デジタルメディア時代の芸術写真とはどういうものなのか、どうしたらデジタル写真がアートになり得るのかという講義を、学生に発表してもらいながらやっています。

今日見せていただいた写真集はみんな、深川さんの言葉を借りれば、「プロジェクトとしての写真」と言えます。深川さんは『光のプロジェクト　写真、モダニズムを超えて』（青弓社、2007年）の中で、ある写真家が、大きなプロジェクトを数年、数ヶ月という時間をかけて続け、そこで撮ったものを1つの個展や写真集にまとめるのだと言っています。まさに写真集を作る、あるいはプロジェクトにまとめる、ということが自分の写真をアーカイヴ化していく行為であって、それが作品化、アウトプットとしての個展や写真集になっていく。アーカイヴィズムやプロジェクトというものが写真家の中にインストールされていないと、現代のデジタル写真でアート写真を作っていくというのはなかなか難しいと思います。

港　「インフラグラム」とは、僕の造語なんですが、現代は、静止画と動画も含めた画像があらゆるところに組み込まれていて、それなしでは電車にも乗れないんだよね。その状態を、画像がインフラになった時代として表すために、インフラグラムという言葉を使いました。

表紙は、久保田さんが発表された三上晴子さんの作品を、自分で体験したときの眼差し、視線の軌跡ですね。それを自分で撮影したものを使いました。こういう画像や、先ほどの全域的な警備と監視、こうした状況がどういう形でアートと結びつくのか、そして、歴史的にいつ生まれたのかを考えていくと、やはり19世紀から20世紀の初めに戻らなければいけない。この本は全編、三上晴子さんの作品に導かれた思考で構成されているんですが、最初はアンドレ・ブルトン（André Breton, 1896－1966）の『ナジャ』（白水社、1989年）を取り上げ、ブルトンが描いた、眼差しの痙攣的な動きの中に廃退しているメディアアートの未来、みたいなことを考えてみました。昔、私は『記憶 「創造」と「想起」の力』（講談社選書メチエ、1996年）という本を出したんですが、それから時代は大きく変わったなと思います。これほど映像のメディアが全域化していくと、アーカイヴやオンライン、それらにまつわる写真というアートについても考え直さなければいけない。ルーシュは8ミリや16ミリカメラの時代からデジタルの時代まで駆け抜けた巨人ですので、ここで改めて彼を見直す必要があると思うわけです。

金子　私たちは、カメラを持ってアフリカの奥地やグリーンランドの北極圏まで行き、地球上にある、あらゆる風景、景色、人物、種族を、写真あるいは映像というイメージのもとに明らかにしていく。港さんの『風景論：変貌する地球と日本の記憶』（中央公論新社、2018年）を読んで、人はいつ月面や宇宙の衛星にまで行

って写真を撮ってくるかもしれない、その時に改めて考えないといけないのは、カメラを向ける対象との関係ですね。誰のために撮って、どのように蓄積し、誰のために写真=イメージを差し出すのかを考える時に、ジャン・ルーシュという映像人類学者を思い出すことは重要になると思います。彼は自分の作品を撮って、それをヨーロッパ人に見せるだけではなく、むしろ捉えた対象のイヌイットや、西アフリカの少数民族の人たち、もし彼ら自身が言語や文化を失った時、もう1度この儀式を再開あるいは再生できるよう、彼らに戻していくんですね。だから彼の映画では、無文字社会の人たちも見られるように字幕を入れることを嫌がります。全て自分の声で、フランス語のナレーションを入れていた人です。

カメラは全域的に、あらゆるところに入り込みますが、1番基本となるのは、自分の目の前にいて、自分のカメラに映ってくださる対象の人との関係を思い出さなくてはいけない、ということなのかな、と思うんですね。

誰のために撮って、どのように蓄積し、誰のために写真＝イメージを差し出すのか

安藤礼二（進行）　金子先生は、ご自身でもドキュメンタリーを撮られております。最新作は『森のムラブリ』（2019年）という、タイとラオスの山岳地帯でいまだに狩猟採集をしながら移動を続けている人びと、いわゆる「ゾミア」を写したもので、探検の時代を人類学的な眼差しで捉えた、大変貴重な映像作品です。まさにアーカイヴ的であり、人類学的な対象を記述するだけでなく、生きているものを収めることがいいことなのか悪いことなのか、また何を収めるのかという、さまざまな問題提起をしてくれる作品です。金子先生と港先生、どうもありがとうございました。

註

1　『ジャン・ルーシュ 映像人類学の越境者』千葉文夫、金子遊（編）、森話社、2019年

2　DEUTSCHER FOTOBUCHPREIS 18 | 19「ドイツ・フォトブック賞」会期：2019年12月4日–12月7日、会場：多摩美術大学図書館アーケードギャラリー

3　『映像人類学の冒険』伊藤俊治、港千尋（編）、せりか書房、1999年

4　東京ドキュメンタリー映画祭2019の「火と水と祝祭のバリ島 大森康宏特集」で『ジョゲット・ブンブン』（1990年）、『土と火と水の葬送 – バリ島の葬式』（1990年）が上映された。

5　『ある夏のリメイク』（2016年）セヴリーヌ・アンジョルラス、マガリ・ブラガール
アルジェリア戦争の影がひたひたと迫る中、パリの街角で女性たちに「あなたは幸せですか」とインタビューしていくシネマ・ヴェリテの傑作『ある夏の記録』のリメイク。

6　本誌pp.30-38.の上崎千「中嶋興もの派写真 ― 撮影順序の復元と被写体・撮影場所の同定作業」を参照のこと。

●第3部

「言語と美術」のアーカイヴ化と「空中の本」

平出 隆　*HIRAIDE Takashi*　多摩美術大学
青木 淳　*AOKI Jun*　多摩美術大学

平出　この度、河原温（1932－2014）の「ブックアート・コレクション」が多摩美術大学図書館に創設され、今日はアートテークギャラリーで、その全貌を示す「河原温 LANGUAGE and ART」展が最終日を迎えています。さらに、青木淳さん設計の透明梁が図書館でお披露目されています。

透明梁とは、2018年から19年にかけてDIC川村記念美術館で開催された「言語と美術－平出隆と芸術家たち」（以下、「言語と美術」）展において、私の構想した中心イメージ「空中の本」から、青木淳さんが設計された構築物です。展覧会後、川村記念美術館から多摩美術大学に譲渡され、多摩美の図書館の中に設置されました。河原温コレクションの創設と「透明梁」は別々の流れでしたが、それがひとつにまとまって今日を迎えています。「言語と美術」展については、展覧会の隠しもつ思考回路を青木さんの会場設計と一体的なものとして

平出隆

web上にアーカイヴするということを始めたばかりです。

「言語と美術」展が生まれるまで

平出　私は文学の世界で、人の生涯を書くということを何度かしてきています。その中の一冊に、伊良子清白という明治から昭和21年まで生きた詩人の生涯について書いたものがあります。自身の仕事としては小さな1冊の詩集しか残さなかった人ですが、私が興味を持って調べはじめていたところ、文芸雑誌からその評伝をと依頼され、ご遺族からおよそ25年分の日記を預かってしまい、悪戦が始まったということがありました。この日記は非常に判読が難しく、1日分を読み解くのに5日もかかってしまう。それを何とか28年かけて、本にしました。自分1人の力ではできなかったし、この本を作ってくれた新潮社、それからこの詩人の全集を作ってくれた岩波書店、さまざまな方面から支援をいただきました。何よりも大きかったのは、ご遺族からの非常に情熱的な要望で、御子息と一緒に日記を読み解くというようなことも、長年やっていきました。

この本を出版した時、興味を持ってくれている建築家がいるとの紹介を受け、青木淳さんとのご縁ができました。私は階段の勾配の決定法についての建築界の常識に疑問を抱いていて、新しい公式を探していたのですが、会食後もメールで、階段をめぐって青木さんと意見を交わしたことがひとつの大きな接点になった。そして「物置小屋」。川崎長太郎という私小説の作家が、戦前から戦後にかけて住んだ小田原の物置小屋です。台風で屋根が飛ばされ、もう住めなくなるまで20年間1人で、電気もガスも水道もない小屋に住み続けて、そこで私小説を書いていた。青木さんと、その物置小屋を再現しようじゃないかという話になったんです。そのプロジェクトは今も続いています。その過程で青木さんは、『建築文学傑作選』（講談社文芸文庫、2017年）を出版されています。これは文学における作品構築と建築における設計過程とが深く通い合うものであるということを、見事な解説で明かしたアンソロジーです。そこに私の「階段」論を収めてくださいました。

2018年初頭に、DIC川村記念美術館から私に「言語と美術」展の依頼の話が来た時、即座に青木さんに会場設計をお願いしました。最初は小規模な展示を予定していたんですが、10人ぐらいの美術家と私との関係という軸をつくって企画書を出すと、「言語と美術」というテーマの普遍性もあったのでしょうか、関連する作品が美術館の所蔵品にもたくさんあるということで、どんどん範囲が広がり、全館規模での開催に至りました。

河原温の《One Million Years》

平出

ご存じのように、河原温は1966年以降、自分の展覧会などパブリックな場所には姿を現しませんでした。手の跡も極力残さない、手紙なども書かない。実際、実人生を書かせて欲しいというインタビューの依頼は多数あったようですが、それもことごとく断っていたようです。それは自身の実像に対しての接近を拒み続けることで作品を前面化する方法であり、その拒み続ける様相そのものも作品の一部となったのでした。

河原温の《One Million Years》というシリーズは、まず100万年分の年号をタイプライティングしたもののファイルです。続く書籍版では、過去100万年で1冊、未来100万年で1冊、200万年分の年号が2巻に収められています。厳密で素晴らしい製本です［図1］。どんなに長いといわれている本よりも長い時間を含むわけです。いわば、誰も読み通せない本というものを実現してしまっている。

さらに、この200万年分の年号を、自分の展覧会場などで2人の人間、男性と女性に交互に読ませ、それを収録したCDを制作する。過去とはちょうど100万年遡った年までで、未来は1999年から朗読し始めるという壮大な計画です。河原さんは亡くなってしまったけれども、まだ作品全体の10分の1ぐらいしか読めていません。その方法はすでに厳密に指示されていて、ここからCDが増えていくにしても、不在になった彼自身の指示のもとで動いていきます。

1

2

1　河原温《One Million Years》1999年　多摩美術大学図書館所蔵
2　平出隆『鳥を探しに』双葉社、2010年

私はまた、祖父についての本を書いたことがあります（『鳥を探しに』双葉社、2010年）［図2］。まったく無名の翻訳者であり自然観察者みたいな人でした。小学校も行かないで家を飛び出して、エスペランティストになって、という謎のある生涯を送った人で、その祖父の軌跡をたどる小説です。小説といっても、フィクションはなるべく少なく、祖父の書き残したものが半分、その跡を調べる私の書きものを半分、交互に交錯させるという書き方です。この書き方で書いたものを河原温さんが読んで、どうも奥様に、こういう書き方なら書いてほしい、という風に言われたらしいんですね。

書き方を指定されつつ、作家の許諾と希望を受けとめているわけです。本当はあまり大きな声で言わないほうがいいんですけど、これだけの作家についての、100万年かかっても書けないような気がする小説。なかなか書き進められないので、今日は自分にプレッシャーをかけるために、みなさんにお話をしています。

そういう形で、河原さんと私は、印刷物を介して関わりを持つことになりました。私にとっての河原さんの本は、文学と美術で違うはずなんだけれども、河原さんの思想の中には、文学と美術は別のものではないという考えが、早くから強固にありまして、その考えを私も受けとめたいと思います。これが「言語と美術」展で青木淳さんとつくり始めたものに繋がります。

3　「言語と美術」展会場（構成：青木淳　協力：DIC川村記念美術館　2019年）より。左側が透明梁。撮影：今井智己

展示室の宙を走る「透明梁」と記録の次元

平出　その展覧会の会場設計の要になるところで青木さんにお伝えしたのは、美術家と私が行ってきた対話の仕方を「終わりなき対話」としていくということ。「終わりなき」ということから、青木さんは4つの部屋を反時計周りに回遊する、という円環構造を思いつきました。そうすると、部屋の中央のエリアはどうなるのか、という話になる。最初は閉じておくこと、あるいは空虚のままにしておくことも考えられましたが、最終的にはこのエリアに「言語と美術」展だけど「言語でもなく、美術でもない」ものを展示することになりました。たとえば、岡崎和郎さん宛ての河原温の絵文字だけの手紙や、フランスの出版人のインクによる手遊び、エミリー・ディキンソン（Emily Elizabeth Dickinson, 1830－86）の謎の封筒詩篇なども掲げました。この空間に置かれているものが何を意味するかは、私たち自身にとっての謎でもあり、いろいろな解釈ができるかと思いますし、実際にされているようです。

［図3］が透明梁です。向こう側に中西夏之、こちら側には加納光於の作品があります。このように4つの部屋の中央の空中を走る透明梁や吊架線に、大変不遜ですけれども、私と河原さんとの関係や、中西さんとの関係、奈良原一高さんとの関係がそれぞれ反映された印刷物（本や草稿やゲラ刷りや葉書のシリーズ）が掲げられています。デイトペインティングは岡崎さんにお借りしました。

各部屋の真ん中に「美術と文学」を媒介するラインとして透明梁や吊架線が通っているという状態。そのラインが私の言葉に戻せば、「空中の本」ということになりました。「空中の本」という概念は、英語で表すと、「AIR

4　「言語と形象」をテーマにした研究組織［Air Language program］のための研究会サイト
https://airlanguageprogram.com

LANGUAGE」となると考えていますが、これについては、また別の機会にお話ししたいと思います。

展覧会を保存するという点では、現在ホームページの中に図録を取り入れるということをおこなっていますが、著作権や版権の問題がありますので、このまま公開するわけにはいきません。また、われわれが保存するときに、このあと何をしたいのかということを捉えておく必要があります［図4］。保存するというのは、ただ記録を取るだけではない。

展覧会の記録動画の撮影は、今井智己さんという写真家の方です。撮影は青木淳さんからの指示で、各部屋の中央ラインの真下をカメラが通るようにして行われました。実はそこからまた、杉谷諭さんという写真家が、もう1段階手を加えます。カラーをモノクロにしたり、さまざまな微妙な調整、操作、構成、編集をして、6組の記録作品にしたものができています。

こういう形で記録しながら私が考えることは、青木さんが設計した、真ん中に半畳を置く4畳半構造によって、一定の思考回路が働くのではないかということ。この構造にまた別の素材を投げ入れることによって、思考のサーキットが作用し、同じアーカイヴを踏まえながら、新たな次元へ転じることができるのではないか、と考えるようになっています。

展覧会をそのまま生け捕りにして保存することは叶わないのですから、何をどう取り出すのか、そこには思想が必要になります

そろそろ、青木さんをお呼びしたいと思います。青木さんは今、京都市美術館（通称：京都市京セラ美術館。以下、京都市美術館）の館長もされています。

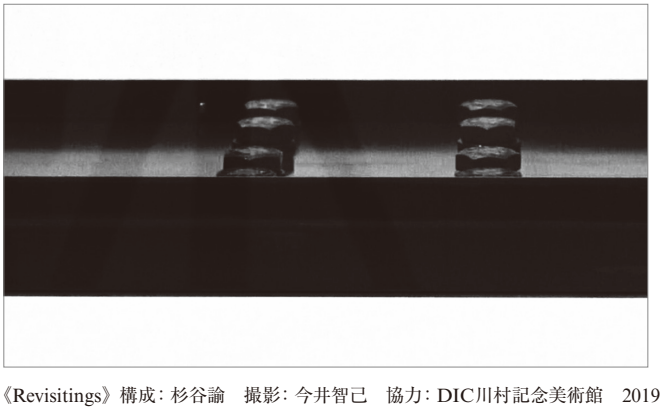
青木　展覧会のアーカイヴというのは、とてもおもしろい試みですね。展覧会をそのまま生け捕りにして保存することは叶わないのですから、何をどう取り出すのか、そこには思想が必要になります。

DIC川村記念美術館での展覧会で、透明梁というものを考えたのは、両側にある作品と作品の間で響き合う𥫱（こだま）が形象化されたのが言葉であり書物であるとすれば、それらがなんの支えもなく、空間の真ん中に浮遊しなければならない、と考えたからです。もっとも、そんな状況は物理的には不可能ですから、その不可能を可能にする仕掛けとして、部屋の端と端の間をなんの支えもなく跳ぶ透明の容れ物をつくろうとしました。

透明梁のこの映像［図5］は、その展示室では実際には体験することのない視点移動によるものです。それはまた、やはり両側の壁にある作品の間の谿を突き進む体験を、透明梁とは異なる、映像でしかできない方法で実現するものと思っています。展示での体験はその展示の場でしか再現不可能なので、その劣化版でしかない記録をつくることよりも、同じ内容を別の媒体でどう実現したらいいか、に興味がそそられるのです。

平出　2つの次元がある、と改めて感じます。つまり、そのままを記録し埋蔵するという次元と、記録することによって逃れてしまう部分を新たに捕まえ直す次元。その捕まえ直す作業は、埋蔵したものから一部分を断章として取り出し直し、新しい思考の次元へ再構成するという作業になります。新しい思考回路は、埋蔵と断章の2つの次元の差異にあたるところですね。そこは実際の会場からどんどん変異しますが、最初の記録のほうが、現実の会場に近いかというと、必ずしもそうともいえない。

青木　ひとつの想念というか、そのときに捕まえようとした対象は、媒体ごとに異なる実現になってしまいます。展示での実現と、写真や映像での実現と、たとえばネット空間での実現は、まったく別のものにならざるをえません。そんな多次元の重なりから、つくることによって捕まえようとしている対象が現れてくるといい、というか。河原温さんの《One Million Years》は、そこに存在しているけれどおそらく永遠に読まれつくされることはない作品で、私は存在と非存在の間にあるように感じています。透明梁は、その後、数奇な運命を辿って多摩美の図書館に、その作品を空気中に収納するものとして設置されたのですが、なんだか、これもまた手繰り寄せられた運命というか、そのひとつの想念につながっているように思えてなりません。



5　《Revisitings》構成：杉谷諭　撮影：今井智己　協力：DIC川村記念美術館　2019年

平出　ご遺族のOne Million Years ファウンデーションからはこのたび、私たちの収集ではなお足りなかった河原温のブックアート作品の大規模な寄贈をしていただきました。大変ありがたいことです。伊東豊雄さんのご快諾を得て多摩美の図書館に恒久設置された青木さんの透明梁には《One Million Years》を朗読する未完成のCDが宙に掛けられてあります。その両脇には「空中の本」として、過去篇と未来篇の聖書判の《One Million Years》が浮かんでいる。大学図書館として、コレクションという名前で誇れるものを、1つ建てることができたかと喜んでいます。

青木淳の仕事——京都市美術館の改修を振り返る

青木　平出さんの構想のためにつくったものが、なぜかまるで河原温さんのためにつくったように思えるようにもなった体験をして、そのとき私はどこにあるのか、ということが気になっています。私は、自分のなかにあるものを表出するということに興味をもっていません。関心は私の外にあるものにありますし、それを展開していった行き先に興味があります。そして、そういうことをしていると、誰のものでもないところに行き着くような気がしています。今回の場合は、その方向性がたまたま河原温さんの方向性とどこか共鳴するところにあったから、結果的に、まるで河原さんの作品の一部にも見えてくるという事態になってしまったのかもしれません。

　アーカイヴということの前提には、自分の存在とは関わりない存在があり、それ自体がひとつの世界を形成しているはずである、という認識がありますね。そして、その世界はなにひとつ落とすことなく、その全ての要素がうまく絡み合ってできているのではないか、あるいはそうあってほしいという無謀な願いとともにあるような気がします。そうでなければ、共通項を抽出し、無数に広がる事物を分類し、記述するということが成立するとは思えません。たとえ、それらの事物が絶望的に散逸したあり方でしかないという覚悟があったとしても。

　私は、そうしたアーカイヴの世界に関わっている人間ではありません。ですから、アーカイヴについてここで具体的になにかを発表することはできませんが、もし皆さんが今申し上げた私が勝手に想像しているアーカイヴの前提をとりあえず納得して聞いてくださるとすれば、私が普段おこなっている建築の設計という作業もまた、同じ前提に立っていること、またその前提の上での「つくること」であることを、少しばかりお話しさせていただけるのではないかと思います。

先ほど、平出さんは私を京都市美術館の館長でもあると紹介してくださいましたが、私は、それ以前に、その建築の設計者でもあります。この美術館は、先ほど発表された上崎さんとも近しいところで設計をしている西澤徹夫さんとの共同設計で改装再生したものです。

私たちは、オリジナルだけに価値があるとは考えず、その重なりから、できるだけ丁寧に、ひとつずつ、残すものは残し、外すものは外し、と判断しながら、改装していきました

京都市美術館の創建は、「大礼記念京都美術館」として開館した1933年に遡ります。公立の大きな美術館としては、1926年に開館した東京府美術館につぐ2番目の美術館ですが、東京府美術館は1975年に前川國男の設計で建て替えられましたので、この既存本館は、日本で最古の公立美術館建築ということになります。

建物の構成としては、東西南北に玄関をもつ2軸対称で、南北に同型の2階建ての回廊式の展示室があり、中央には2層吹き抜けの、彫刻展示のための大陳列室がある、というものです。主玄関は西玄関ですが、このつくりは、別々

青木淳

の展示に東西南北の各玄関から入れるようにするためです。いくつもの展覧会の同時開催というその伝統は、今も引き継がれています。

この建築の様式は、俗に「帝冠様式」と呼ばれるものです。建築史の先生方は「日本趣味の建築」と呼ぶべき、と言われていますが、たしかに建てられた戦前の時代には「日本趣味の建築」と呼ばれていて、帝冠様式と呼ばれるようになったのは、戦後に戦前の時代への反省から、それをペジョラティヴに呼ぶため、という経緯があります。いずれにせよ、西洋古典主義建築的な建物の上に、唐突に日本的というかアジア的な屋根を載せたこの様式は、折衷といえば聞こえはいいですが、かなり奇妙なものです。私の世代くらいまでは、それを奇妙と感じていたはずですが、今はもうあまりそう感じている人は多くなく、西洋的な古い立派な建築と見られているようで、時代の変化を感じています。

敗戦後、この美術館は1952年まで、連合軍に接収されました。その時代、中央の大陳列室は、体育館あるいはダンスホールとして使われていたようです[図6]。地下の「下足室」、いまで言えばロッカールームにあたるでしょうか、ここにある小部屋の扉に、shoe shine service（靴磨き）と書かれているのが今でも残っています。

接収解除後は、「京都市美術館」と改称され、新たなスタートを切りました。1970年の中原祐介さんの展覧会「人間と物質」展では、大陳列室はクリストの展示室として使われ、彼は床一面に布を敷き詰めています。その前年には、西玄関前の前庭で、野村仁の伝説的な作品《Tardiology》、段ボールが自重で崩れていく作品ですね、が展示されています。

もちろん日展をはじめ、多くの団体展が開催されてきた歴史も積み重なっています。この美術館には、90年近くの、展示を含めたそうした幾層もの使わ

6
終戦後、日本に進駐したGHQは日本各地の主要な建物を接収した。京都市美術館もそのひとつだった。
「募集: 田中功起「美術館で戦後史について考えるためのワークショップ」『PARASOPHIA』より引用 http://www.parasophia.jp/contents/news/2014/09/30/workshop/（最終アクセス: 2021年2月1日）

れ方の地層が積み重なっているわけで、そうした空間様相の歴史もまたアーカイヴの対象になりえると思います。

建築としても、そこには様々な地層が重なっています。つまり創建を出発点として、度重なる大小の改装の歴史があったわけです。私たちは、その最下層の地層、つまりオリジナルだけに価値があるとは考えず、その重なりから、できるだけ丁寧に、ひとつずつ、残すものは残し、外すものは外し、と判断しながら、改装していきました。地層の重なりへの意識というのは、このリニューアルの胆だったと思います。

大きな改変のひとつは、ガラス・リボンと呼んでいるのですが、西玄関の前庭側、本館建築の前に1層分の薄い地下空間を加えたことです。前庭表面を、ルーチョ・フォンタナ的に、ナイフで切り裂いて、神宮道側を押してスリットを設けた、と言ってもいいかと思います。これは機能的意味合いとしては、現代の美術館では、玄関まわりに、ミュージアムショップ、カフェ、ロッカーなど、多くの「アメニティ空間」が必要になったことを受けての増築なのですが、建築的には、既存本館の立面を維持したまま、その基壇部のプロポーション的な薄さを（透明な層であるにせよ）補うというものでもあり、また、掘削による新たな地層の現れ、というコノテーションも与えるものです［図7］。

ガラス・リボンは新しいエントランスですが、そこから入るとかつての下足室に出ます。つまりもともとのバックヤードが主玄関に意味が逆転するわけです。そして、そこからロビーとなった中央の、かつての大陳列室に大階段で上り、そのまま東玄関先の日本庭園に抜ける、という動線を生み出しています。

7 京都市美術館西玄関前庭側に加えたガラス・リボン 撮影: 来田猛

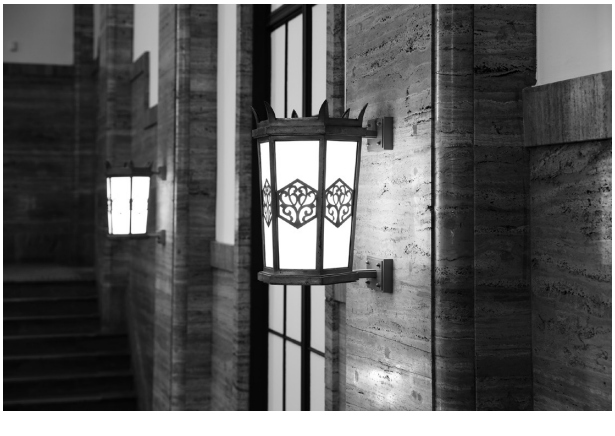
その道行きでの物理的な改変は手つきを最小限に留めているのですが、結果としての、空間の感覚的な意味合いは大きく変わっています。

既存本館においては、空調システムの総入れ替えなど、大規模な改修をしています。ですが、そうは見えないと思います。その改変方法の判断は、「もともとのデザインの流儀を守る」としか言いようのない、マニュアル化できない、その度ごとの迷いに迷った判断の積み重ねで行われました。先ほど、「できるだけ丁寧に、ひとつずつ、残すものは残し、外すものは外し」と言いましたが、その判断は、客観化することはできない、きわめて感覚的・主観的なものでした。

その是非はいまだわかりません。しかしここでの私たちの創造というのは、過去に対する「私」という現在の表出という対比行為ではなく、積み重なる地層の解読とその取捨選別という、「私」からは距離をおいた、しかし生身の人間でしかできない微妙なものだったということになろうか、と感じております［図8］。

アーカイヴにおける主語のありか

青木　先ほど、久保田晃弘先生は、アーカイヴを考える方法として、環境という最下層、造形という中間層、展示という最上層による3層構造という見事な図式を挙げられましたが、それを京都市美術館の再生作業に当て嵌めるとどうなるのか、お聞きしながら考えていました。もともとの建築がたまたま持っているデザインの流儀、これが第1層です。それを物質化するときの技術、あるいは造形のされ方が第2層、現実世界として出現された空間が第3層です。



8
京都市美術館創建当初の意匠が多く残された照明
撮影：来田猛

三上晴子さんの作品の場合は、第1層である三上さんのコンセプトが維持されます。しかし、第2層は技術の進歩にあわせて置き換えられるかもしれませんし、さらに展示場所やそこでの展示方法になると、もう元々のものとは異ならざるをえない、という事態認識の上に立った図式だったと思います。そこでは、下部構造というか基底があり、そこに主体としての三上さんという存在が現れます。その一方で、可変層である上部構造の主体として、もう一人のつくり手、それをアーカイヴ・アーティストと呼んでよいのでしょうか、その存在が現れますね。二人の主体が現れるのは、第3層が複数、存在するからです。

京都市美術館の場合も、一見、その構造に似ているわけです。ですが、第3層の変化を最小に留め、つまり単数化しようとしています。そしてそうなると、安定した基底があって、その上に揺らぐ表面があるという構図は成り立たず、同じ3層構造でも、第1層が第3層を規定し、逆に第3層が第1層を規定する、というような循環が起きてしまい、誰がこの構造を支えているのか、つまり主体が誰かがわからなくなってしまうという事態になってしまうわけです。もともとの設計者の前田健二郎は主体として存在していないし、今回の再生を担当した青木なり西澤徹夫という主体も消去されています。

ところでこの状態、河原温さんの作品が求めていることと似てはいないでしょうか。本来的には、そこにはその作品の基底部に河原さんがいるはずです。しかしその作品の現れとしては、河原さんは不在として「現れよう」とします。そして、その展示のために、透明梁という本来的に不在の存在が召喚される。なんだか、出来過ぎな話に思えてくるのです。

平出　河原さんはすでにこれを見通していたようにも思えます。つまり、展覧会の場から不在になるというという方法がすでに決定的に行われていた。それは何のためかというと、不在の後に、どのように作品が可能かの問題、つまり死後の問題を先取りしていた。生前においてもつねに遠くから、いわば死後から展示会場をコントロールしたわけですね。たぶん河原温展を担当された学芸員の方で、相当厳しい遠隔の指示をされたという経験をもつ方はいるでしょう。けれど言い換えれば、河原温の作品は展示者の判断に委ねられる部分が大きくある。だからこそ、観る者との新しい関係が生まれる。

河原さんの奥様は河原さんの考えを実に正確に受けとめていらっしゃる方なので、今回の透明梁のアイデアも相談しました。だめだって言われるかなと案じていたんですけど、その反対で、「これはもう青木さんと平出さんの作品だよって、温さんはおもしろがるでしょう」とお墨付きをいただいたので、ちょっと安心しています。ただ、どこかで厳密性が欠けていたり、計算違いがない

かという不安があるんですね。というのは、やはり河原温の基本は、超厳密主義とでも言うべきものなんですね。これを受けとめるのは相当なエネルギーが必要ですね。

今回も、青木さんと議論した中で、《One Million Years》のCDを配置するのに、過去100万年と未来100万年で200万年の目盛りを時間軸にどう刻むべきか、という問題がありました。「現在」の位置ひとつとっても、どこにすべきなのか、など話し合って決めています。さらにいえば、「現在」にも幅があるんですね。1969年にこのプロジェクトは始まっていますが、タイプライティング版から書物版が生まれ、1993年にCD版シリーズが発想され、それが1994年からイベントとして読みはじめられる。そうすると、現在にあたる位置そのものが1969年と1994年の間に移動して、幅を持ってくるんです。この幅は、動いている、あるいは膨らんでいる現在とでも言え、まるで生き物のように見えてくる。それも、河原さんの計算の中に入っているのだなと、つくづく感じます。

青木　現在っていうのは、過去と未来の100万年の真ん中に来る。ちょうどいいことに、梁の真ん中は隙間があるんです。くっついているように見えるのですが、じつは繋がっていない。そういう構造になっています。

平出　それがなぜ崩落しないか、不思議なんですけども。

青木　私も不思議です。構造デザインをしてくれた金田充弘さんは、日本を代表する構造家ですから、それで成立することを疑ってはいません。ですが何回聞いても、やはり狐につままれた感が残るんです。一種のアーチ構造なのだそうですが、その要石の部分が「空」になっている。

平出　ケルンの「河原温 出現－消滅」展（ケルン芸術協会）で講演をしたことがあります。1ヶ月前くらいから講演草稿を書いていると、河原温をよく知る方たちが「河原温は信じられないくらい厳しいから、草稿を読んでだめだって言われるかもしれないよ」などと脅かしてくるんですね。当然、がんばった。自分が最大限の思考を発揮できる角度として、文学と美術との接合点の問題があります。これは日本時代からニューヨーク時代にまで繋がっている河原温自身の問題で、それについて言及しようとしました。具体的には、一人称の問題と非人称の問題。日本語を徹底的に避けるということに潜む母語母国語との関係。これらを踏まえながら、絵画にも人称と時制があることに踏み込んで、最終的に、河原

温の作品は私小説と関係があるという結論にしてケルンに草稿を送ったんですね。まさに「これはだめだ」って潰されるかなと思いながらも、やるしかないと思って発表したら、ご本人が講演のあとしばらくして読んで、ニューヨークからの長電話で激賞してくださったんですね。「こういう観点から論じてくれた人はいなかった」と。

ここには徹底したExileとしての芸術があります。不在だからこそ、自分を不在とした「日本」とのあいだに続いた河原温が存在する。その心の強さというものは、ものすごいものだったなと思います。

アーカイヴはつねに身辺哲学を帯びる、といえそうです つまり、人間は、あるいは生きものは、身のまわりを片付けることがとても重要だということです

アーカイヴの問題に話を戻しますと、私たちがアーカイヴを扱っていくとき、一緒にそれをやっている先生方を見たり、その対象の素材を見ていて、とても刺激を受けるんですね。そこから結論めきますが、アーカイヴはつねに身辺哲学を帯びる、といえそうです。つまり、人間は、あるいは生きものは、身のまわりを片付けることがとても重要だということです。

河原温の家に行くと、物がないといってもいいくらい、綺麗に整理されている。言い換えれば、その作品行為はアーカイヴ行為だった。しかも個人のそれを超えて、類の次元に達しようとしていた。私はそれに憧れています。

ただ実際に多摩美のアーカイヴセンターの仕事となりますと、そこに残された宝物や、宝物のように思えるものはたくさんあるんですけど、整理するとなると、まず茫然として、なかなか手をつけられるものじゃないですね。そう悶々とする中で、いま先生方が立ち上がって、片付けようと言っておられる。そういう意味でも、アーカイヴって大掃除の片付けじゃないかなという気がするんです。私は来年でここを定年退職で、まさに「不在」になりますけれども、アーカイヴの仕事は「終活」みたいなもので、妙にわくわくしてならないんですよ。（笑）

青木　似たもの同士集めて、分類していくと、片付くような気がします。そういう場合、どれにも似てないものが出てくるのが困りますね。せっかく箱をいろいろ用意したのに、どこにも入れられない。そんなものは捨てちゃえば、とついつ

い思ってしまうのですが、それはきっとアーカイヴの精神に悖ります。余り物が出たら、もう一度、分類しなおす。こうでなければなりません。すると、新しいものが見つかったり、新しいものが入る度に、タグを付け直さなければなりません。これでは作業は終わらない。つまり一生、片付かない。あるいは、ずっと片付けをし続ける人生となってしまう。

ただこのことは、見方を変えたら、すばらしいことなのかもしれません。先行する事物がそこにある。そのなかのある事物とほかのある事物との関係を測る。そこから、まったく違う様相が見えてくる。その作業が無限に続くとすれば、無限に新しい世界に出会える。こんな楽しいことはありません。またその作業においては、主体という概念が消えていきます。自分ではなく、あれとこれとの関係を測るなかから、暫定的な自分が現れてきます。

京都市美術館の再生の仕事、平出さんから頼まれ、ついには平出さんと河原さんとの関係を測ることになってしまった透明梁は、そんなことが楽しくておこなってきたことの顛末であります。

「新しい私」として、生きながら、生まれ変わるような、そういったことが起こる場所

安藤礼二（進行）　お話を受けまして、アーカイヴって何だろう、と改めて考えました。今、主語についてなどいろいろな視点からお話があった中で、ミシェル・フーコー（Michel Foucault, 1926－1984）という人が、アーカイヴというものにずっとこだわっていたことを思い出したんです。アーカイヴの中では、自己同一性、アイデンティティが失われるとフーコーは言います。それではフーコーは何をやったのかというと、ただひたすら、異常であると位置付けられる、ある個人やその生涯の記録をずっと集めていた。「私」が失われることによって、「新しい私」がどんどん生まれてくるという話なんです。

晩年に、エルキュリーヌ・バルバン（Herculine Barbin, 1838－1868）という両性具有者の手記を発見するんです。バルバンは、男性の精神を持ちながら、女性たちの中で育っているので、女性たちからすごくモテるんですね。だけど、自分は男でもなくて、女でもない。それをフーコーは、アイデンティティというものがまったくなくなった、ものすごく幸福な状態であるといっています。「私」でないことで、「無数の私になれる」、そういった空間がアーカイヴなのではないか、と記しています。

このバルバンって、どこかで聞いたことがあると思っていたんです。フーコーより70年前に南方熊楠という人がいて、彼はフランス語ができたので、ロンドンの大英図書館でバルバンの手記をノートを丸々1冊使ってその一字一句まで写し取っています。同じ手記に70年後のフーコーが感動して、その手記を再刊するんですね。熊楠もフーコーも同性愛的な嗜好があったので、通常の性では分割できないような、バルバンのような無名の個人の生き方にものすごい関心を持っていたんですね。

すると、やはりアーカイヴっていうのは、まさに熊楠の時代のロンドンや、フーコーの時代のパリ、日本人とフランス人、そういったそれぞれのアイデンティティを喪失させると同時に、1人の個人が残した手記に対して、深く共振なり、共感することで、自己を再発見するというか、むしろ「新しい私」として生きながら、生まれ変わるような、そういったことが起こる場所ではないのかなと。まさに、無数の私の生き方ですよね。そういったものとして、時間と空間、男性と女性、生きている人間と、死んでいる人間、そういった区別が時になくなってしまうような、そんな場所がアーカイヴなのではないかということを、今後どこかでまとめられたらいいなと考えています。

安藤礼二

●クロージング

閉会の言葉

平出 隆　*HIRAIDE Takashi*

私事ですが、退職まであと1年となりますと、なぜか毎日がすごくはつらつとしてきて（笑）、「終活」っていかにスリリングなものかと、日々感じています。私は1991年に赴任し、同時に芸術学科に着任したのが建畠哲学長でした。振り返れば、北園克衛が亡くなった後、二人で足を運び、その蔵書をご遺族から譲り受け、それが北園文庫になっていく、そういう活動のはじまりを思い出します。瀧口修造文庫、北園文庫、フルクサスを中心にした秋山邦晴先生の資料もあります。教育の時間を取りながらそれらを整理し活用したりするのは、なかなか大変な作業です。アートテークが建物としてできたことをきっかけに、この難しさを、個々にいろんな角度から考えてこられた先生方や担当の職員や卒業生などが、またようやく力を合わせることができるようになってきて、実際に学内外の先生方の厳しくも温かい眼差しを感じながらこれからも展開することができる、いいかたちになってきているな、と今日はつくづく感じています。

私としては、残り1年力を尽くして、多摩美のために働きたいなと思っております。その後もぜひ多摩美術大学とそのアーカイヴを見守ってくださいますよう、よろしくお願い申し上げます。

●寄稿

デザインの輪郭をトレースするために
和田誠事務所ファイルメーカーについての覚書

塚田 優　*TSUKADA Yutaka*　多摩美術大学

2020年度に多摩美術大学アートアーカイヴセンター（AAC）への資料の輸送が開始された和田誠アーカイヴについては、その業務を進めていく過程で和田の個人事務所内でFileMaker Pro（以下、ファイルメーカー）を用いた独自のデータベースが運用されていることが分かった。和田の初期から晩年までの活動が記録されたこれらの記録は制作に直接関わりのある資料とは異なるものの、研究を進めるにあたっては貴重なリファレンスとなりうる可能性が考えられる[1]。以下では事務所内で活用されていたファイルメーカーがどのような事項を記録していたのかを大まかに把握し、それらについて簡単な検討を加えたい。

ファイルメーカーとは現在もアップデートが続けられているデータベース管理を主な機能とするソフトウェアである。3階建ての建物のいたる場所に資料が収納されていた和田誠事務所では、それまでも分野別にまとめたルーズリーフでの目録の作成や名刺録での情報管理を行っていたが、1999年6月頃にファイルメーカーが導入され、入力作業はソフトウェアによる管理を希望した事務所アシスタントである山本善未や、その他スタッフが担当した。この記録は仕事単位で登録されており、総件数は8,000件近くに上る。これらはワード検索によって、和田から確認したいと要望のあった資料の事務所内での保管場所の特定や、業務の円滑化に役立てていたという。その充実は移管された資料を整理するAACにとっても利便性があると判断され、複製されたデータが業務に関わるメンバーにも共有された。

ファイルメーカーは和田の受注してきた仕事がリストにされているため、デザイン、イラストレーションのみならず原稿や映像作品、イベント出演といった事柄も項目化されている。ひとつの仕事も細分化されており、ポスター、ジャケットといった展開、出力メディアのサイズといった基本的な情報が把握できるようになっている。そしてこれらに加え特徴的なのは、依頼先、版下の返却の有無、掲載メディア、報酬についてのメモ、案件の進行や和田本人の談話といった業務の委託が一段落するまでのさまざまな事象が記入されていることである[2]。和田誠事務所におけるファイルメーカーが仕事を中心としたリストであることはすでに述べたが、そのことはつまり、この一連の記録が物理的な資料に対応しているというよりも、受注から納品、あるいはその後の二次使用といった断続的な時間のまとまりとして記述しうるデザインのプロセスと並走していることを示している。

また、ここで指摘しておきたいのは、ファイ

ルメーカーにはボランティアの仕事も記録されていることである。試しに検索をかけてヒットした150件の内訳を確認してみると、和田と直接面識があると推測される関係者からの依頼や、平和や環境保護といった公共的な案件が多い傾向にあることが分かった。和田は2011年4月から2014年まで、東日本大震災の被災地支援を目的に毎週10枚の絵を東京・表参道のHBギャラリーで販売していたが、ファイルメーカーによると阪神淡路大震災時にもボランティアでTシャツを制作しており、チャリティ活動への意識の継続性がここからうかがえる。初期の和田の仕事には日活名画座のポスターや雑誌『話の特集』など無報酬で行ったものがあることが自伝的エッセイ『銀座界隈ドキドキの日々』（文藝春秋、1993）でも明らかにされているのだが、自らも「タダの仕事」が多いことを認めており、義理ではない、内発的な「俺もやりたい」と思えるような動機を基本とするスタンスを表明している[3]。このようなボランティアの仕事も含めた、公に発表された資料だけではたどり着けない情報が登録されているファイルメーカーは、デザイナー、イラストレーターという依頼を前提として成立する職能によって社会的な認知を獲得した和田が、どのような主体性を有していたのかを考察するための材料となりうるだろう。

しかし一方で、和田誠事務所のファイルメーカーを参照する際には、項目が仕事を単位としているため、複数の成果物が納品されている場合は注意が必要である。たとえば和田が監督した映画『麻雀放浪記』の項目には関連する成果物が1つの項目に一括して登録されているため、本作のポスターは、ファイルメーカー内における「ポスター」の分野にカテゴライズされていない（ただし『麻雀放浪記』の項目を見ればポスターも自身で手がけていることが分かるように記述されている）。他には展覧会の出品作がどのようなものであったのかも、ファイルメーカー上では特定できない場合がある。他のファイルなどで写真を確認できる旨記載はあるが、タイトルなどで検索することはあまり想定されていない様子である。また、各項目はすべて入力されているわけではなく、空欄であったり、不明であることが記されている項目も散見される。ゆえにこうした事情を鑑みたうえで改めて認識しなおすべきなのは、和田誠アーカイヴの構築とは、和田の生前に構築されたアーカイヴを批判的に継承し、それをもう一度形作っていくプロセスが伴うということである。そのためには、ファイルメーカーの精査や、実際にこのデータを運用していた事務所スタッフへの聞き取り調査も視野に入れるべきだろう。

和田は生涯を通じ、集団制作としてのデザインに一貫して距離を置き続けた人物だった。先にも挙げた『銀座界隈ドキドキの日々』には会社員時代にクライアントから意見されることを鬱陶しく感じていたことが吐露されているし、2012年の取材記事では「わたしの信条」として次のように述べている。

> 原則として自分のイラストレーションをデザイナーに渡さない。（つまりデザインは自分でする）[4]

しかしこのような和田の持っていた矜持とは反対に、日本では1960年代を前後してアートディレクター制が定着し、デザインは集団で制作されることが一般的となって久しい。そして現代では社会も変化し、手法も多様化していく中で、デザインの輪郭はますます捉えにくくなっている[5]。しかしだからこそ、和田のように個人で完結するデザインワークについてフォーカスし、それを今一度捉え返すことにも意義があるのではないだろうか。和田は時代の趨勢に押し流されることなく、自らイラストレーションを描き、それを素材としてデザインを行うスタイルを維持し続けた。原画や版下などの直接的な資料に加え、ファイルメーカーも含めた複合的なアーカイヴを活用し、その可能性がより引き出されることを期待したい。

註

1 アート・アーカイヴの分野において、こうした記録の重要性を認めた文献として他には次のものがある。橘川英規「画家中村宏作成ノートに残された記録と資料――東京芸術柱展、観光芸術研究所を中心に」、『美術研究』415号、国立文化財機構東京文化財研究所、2015

2 ファイルメーカーはそうした性格上個人情報も多く含むため、公開には慎重な議論を経なければならないだろう。

3 和田誠、糸井重里「対談　和田誠×糸井重里」、『イラストレーション』200号、玄光社、2013

4 和田誠「有名作家 わたしのワークスタイル　和田誠」、『イラストレーション』193号、玄光社、2012

5 とくに90年代中盤以降は通信技術の変化に伴って、日常の情報空間に記号やイメージを配置していくことが注目され、デザインの方法論も多様化していく。SNSが普及した現代においては、特定の場所、あるいは商品の写真を撮影し、それをインターネット上にアップロードするよう企業が促すなど、広告のデザインや出稿自体をユーザーに委ねることも珍しいことではなくなった。より広義のデザインの文脈でも、オープンデザインやスペキュラティブ・デザイン、デザインリサーチといった動向が世界的に議論され、デザインのインタラクティブ性をテクノロジーによって向上させたり、未来への「問い」をデザインとして提案している。このように、20世紀後半に起こった業界内部でのデザインの集団化は21世紀に入ってからさらに間口を広げ、その在り方はますます複雑なものになっている。これらに関連した書物は複数挙げることが出来るが、豊富な事例を紹介した次の資料を参考に挙げておく。川崎和也監・編『SPECULATIONS 人間中心主義のデザインをこえて』BNN新社、2019

追記

本稿の執筆にあたって、和田誠事務所の山本善未氏と米澤ひとみ氏にご協力を賜りました。
記して感謝申し上げます。

和田誠略年譜（作成：塚田優）

1936年　4月10日、父・和田精、母・文の次男として誕生。

1945年　日本放送協会大阪中央放送局から父親が解雇され（和田誠自身が推測するところによると、戦意高揚ドラマに意見したためだとされている）、東京・世田谷の実家に移るもすぐに千葉県印旛郡に疎開。終戦後、世田谷に戻る。

1951年　漫画家の清水崑が中学の時「先生の似顔絵による時間割」を描いたと知り、練習するようになる。

1952年　ソウル・スタインバーグの画集を同級生から借りて全ページ模写をする。

1953年　国立近代美術館（東京・京橋）で開催された「世界のポスター展」でスイスのヘルベルト・ロイピン、ドナルド・ブルンに惹かれポスター制作に興味を持つ。

1955年　多摩美術大学図案科入学。杉浦非水に学ぶ。
興和新薬の蛙のカットコンクールに応募。ウノアキラ（後の宇野亞喜良）とともに一等を受賞。
丸善（東京）で開催の「アメリカのグラフィック」展でベン・シャーンの作品を見て感銘を受ける。

1957年　大学3、4年時は山名文夫が担当となる。
『夜のマルグリット』（稲垣行一郎と共作）のポスターにより第7回日本宣伝美術会賞受賞。

1959年　多摩美術大学を卒業し、ライトパブリシティに入社する。
第9回日宣美展で『アメリカ映画史講座』ポスターが入選。日本宣伝美術会の会員となる。
印刷会社・サイトウプロセスの社長とのつながりから、日活名画座のポスターデザインを無料で請け負う。後半は矢吹申彦、柳町恒彦、小森駿一郎が手伝い、1966年まで制作された。

1960年　パッケージデザインを行った煙草・ハイライトが発売される。
東洋レーヨンの広告でADC（東京アートディレクターズ・クラブ）年鑑の銀賞を受賞。
ライトパブリシティのロゴマークを制作。
初の著書『21頭の象』（ライトパブリシティ）が出版される。掲載されている絵はもともと和田が打ち合わせ時にしていた落描きである。
杉浦康平から草月アートセンターのポスターの仕事を引き継ぐ。八木正生といったジャズメンや、谷川俊太郎、植草甚一らと知り合う。
世界デザイン会議が東京で開催。若手のため会場に入れなかった和田は杉浦康平に名札を借りて講演に出入りしていた。

1961年　初めて装丁を担当した書籍『ジャズをたのしむ本』（寺山修司・湯川れい子編、久保書店）が出版される。

1963年　自費出版絵本の開始。1966年までに7冊刊行する。

1964年　横尾忠則、宇野亞喜良とともに東京イラストレーターズ・クラブを設立。中心メンバーの一人となる。
横尾忠則、篠山紀信ほかとヨーロッパ旅行。同年東京で開催されたオリンピック期間に安くなっていた飛行機代を利用したツアーだった。
「アニメーション三人の会」（久里洋二、柳原良平、真鍋博）より委託され、短編アニメーション『MURDER!（殺人）』を制作。同作は翌年、第19回毎日映画コンクール大藤信郎賞を受賞する。
細谷巌が結婚し、その披露パーティのプロデュースを行う。催し物の企画としては後に吉永小百合、デューク・エイセスなどのショウも手がけている。

1965年　雑誌『話の特集』のアートディレクションを引き受ける。報酬を受け取らない代わりに、執筆者の選定など編集にも参加した。
東京・銀座の松屋で開催されたグループ展「ペルソナ展」に参加。

1966年　吉行淳之介の単行本『軽薄対談』で似顔絵を描き始める。以降、似顔絵が仕事の一品目に。

1967年　天井桟敷第2回公演「大山デブコの犯罪」のために寺山修司の詞に曲をつける。

1968年　ライトパブリシティを退社、独立。
田中一光から依頼を受け『週刊サンケイ』表紙の似顔絵の仕事が始まる（〜1973年）。
『週刊サンケイ』の表紙を中心に第十五回文藝春秋漫画賞を受賞。

1970年　父・和田精没する。
1972年　遠藤周作『ぐうたら人間学』（講談社、1972）の装丁を手がけたころから装丁の仕事が増えてくる。
12月30日に平野レミと結婚。
1974年　『和田誠肖像画集　PEOPLE』（美術出版社、1973）で講談社出版文化賞（ブックデザイン部門）授賞。
山本益博の企画により、和田誠寄席（紀伊国屋ホール）が開催。新作落語4編を上演。
1975年　長男・唱誕生。
映画のセリフがテーマの『お楽しみはこれからだ』（文藝春秋）が出版（同書は1997年にパート7で完結）。
1977年　雑誌『週刊文春』の表紙を担当し始める（現在もアンコール表紙で継続中）。
『話の特集』に掲載されたパロディを収録した『倫敦巴里』（岩崎書店）が出版される。
1979年　谷川晃一が中心となり企画されたグループ展「アール・ポップ」（東京（池袋）パルコ・札幌パルコ）に出品する。
次男・率誕生。
1982年　叔父山本紫明を中心に取材した『ビギン・ザ・ビギン　日本ショウビジネス楽屋口』（文藝春秋）をまとめる。これにより角川書店日本ノンフィクション大賞を受賞。
1984年　初めて監督した実写長編映画『麻雀放浪記』（東映、1984）で報知映画新人賞受賞。いわゆる「異業種監督」のはしりとなる。
1989年　『オフ・オフ・マザーグース』（筑摩書房）の翻訳と絵を担当。
1990年　かつしかシンフォニーヒルズのポスター制作を手がけるようになる（～2002年）。
家族4人のヨーロッパ旅行を記録した妻・平野レミとの共著『旅の絵日記』を出版する。同書には息子たちの絵も掲載されている。
1993年　著書が100冊の『銀座界隈ドキドキの日々』（文藝春秋）を出版し、第9回講談社エッセイ賞受賞。
個展「装丁・挿絵・原画展」が東京・銀座のクリエイションギャラリーG8で開催。
『和田誠装幀の本』（リブロポート）が出版。
1994年　幅広い活動が評価され、菊池寛賞を受賞。
絵本『そらをとんだたまごやき』（落合恵子文、クレヨンハウス、1993）が産経児童出版文化賞を受賞。
山本容子から銅版画の技法を習得する。
1995年　東京イラストレーターズ・ソサエティに参加する。
1996年　小学校各学年の国語教科書の表紙、および目次を担当する。
1997年　回顧展「時間旅行」をクリエイションギャラリーG8、ガーディアン・ガーデン（東京・銀座）で同時開催。これに対して1997年度毎日デザイン賞が贈られる。
『装丁物語』（白水社）において書籍へのバーコード印刷を可能な限り避けてきたことを記す。
1998年　ギャラリーユマニテ（東京・銀座、愛知）にて山本容子との2人展「2人のシネマ」を開催。同展のために山本との合作を制作。
2000年　小さな絵本美術館（長野・岡谷）で「和田誠　絵本原画展」が開催される。
2001年　東京イラストレーターズ・ソサエティの理事長に就任する（2004年まで）。
安西水丸と2人展「NO IDEA」がスペースユイ（東京・南青山）で開催。安西との2人展は同展以降も企画され、2008年～2014年は毎年開催。2人の合作もその過程で多数制作された。
『仕事場対談　和田誠と27人のイラストレーター』（玄光社）を出版。
初のオリジナル長編でもある監督作『真夜中まで』（東北新社）が公開される。
2002年　第23回日本宣伝賞山名賞受賞。
『句集　白い嘘』（梧葉出版）を出版。
2003年　イラストレーション、エッセイなど日本の映画文化への寄与が評価され、淀川長治賞を受賞。

2004年	CCGA現代グラフィックアートセンター（福島・須賀川）の「イラストレーションの黄金時代」に出品。 ギャラリー5610（東京・表参道）にて個展「舞台ポスター展」を、HBギャラリー（東京·表参道）にて個展「舞台から銀幕へ」を同時開催。
2006年	上映「和田誠が『もう一度観たいのになかなかチャンスがない』と言っている日本映画」が新文芸坐（東京・池袋）にて開催される。
2009年	グループ展『銀座界隈隈ガヤガヤ青春ショー〜言い出しっぺ　横尾忠則〜　灘本唯人・宇野亜喜良・和田誠・横尾忠則　4人展　ギンザ・グラフィック・ギャラリー 第279回企画展』に出品。
2011年	「東日本大震災チャリティ・イラストレーションコーナー」をHBギャラリー（東京・表参道）にて展開。 2014年まで続けられたチャリティのために描かれた絵の総数は1060枚。
2013年	東日本大震災のチャリティ・イラストレーション活動の一環で、岩手県・陸前高田の「朝日のあたる家」にグランドピアノを寄贈する。
2014年	著書が200冊となる。
2015年	和田の全作品に対して日本漫画家協会賞の特別賞が贈られる。これが生前最後の表彰となった。 東京フィルムセンター（東京・京橋）で開催された「ポスターで見る映画史Part2　ミュージカル映画の世界」展のためにコレクションするオリジナル版ミュージカルポスターを公開する。
2017年	「週刊文春」の表紙担当が2000号に到達。 体調を崩し、事務所への出勤が減る。レギュラーの仕事も体調に合わせて進めていく方針をとる。
2019年	10月7日、死去。享年83歳。
2020年	『ユリイカ』52巻1号（青土社）、『キネマ旬報』1826号（キネマ旬報社）、『イラストレーション』226号（玄光社）にて追悼特集が組まれる。 和田が手がけた『週刊文春』の表紙を全て収録した『表紙はうたう　完全版　和田誠・「週刊文春」のカヴァー・イラストレーション』（文藝春秋）が没後1年に追悼出版される。 2021年10月に東京オペラシティアートギャラリーにて回顧展が開催予定であることが発表される。

参考資料
・たばこと塩の博物館編（2017）『和田誠と日本のイラストレーション』たばこと塩の博物館
・谷川晃一編（1978）『アール・ポップ』冬樹社
・灘本唯人、宇野亜喜良、和田誠、横尾忠則（2009）『四人四色イラストレーター4人への30の質問』白水社
・南伸坊（2019）『私のイラストレーション史』亜紀書房
・和田誠（1997）『銀座界隈ドキドキの日々』（文春文庫）文藝春秋
・—（2018）『定本 和田誠 時間旅行』玄光社
・—（2020）『装丁物語』（中公文庫）中央公論新社
・—（2020）『表紙はうたう 完全版 和田誠・「週刊文春」のカヴァー・イラストレーション』
・『イラストレーション』226号、玄光社
・『キネマ旬報』1826号、キネマ旬報社
・『ユリイカ』52巻1号、青土社
・これからの展覧会、東京オペラシティアートギャラリー
https://www.operacity.jp/ag/exh/upcoming_exhibitions/（2021年1月25日最終アクセス）
・ヒストリー、東京イラストレーターズ・ソサエティ
https://www.tis-home.com/about/history.html（2021年1月25日最終アクセス）

ファイル(F) 編集(E) 表示(V) 挿入(I) 書式(M) レコード(R) スクリプト(S) ウインドウ(W) ヘルプ(H)

30 1344 合計 (未ソート) レコード | すべてを表示 | 新規レコード | レコード削除 | 検索 | ソート | 共有

レイアウト: 一覧2~3段 表示方法の切り替え: プレビュー

メインに戻る | 入力 | 検索

※ 画像ファイル名がNoと同じ場合は年代がはっきり判らないものです。

制作物
☒ ポスター
☐ チラシ

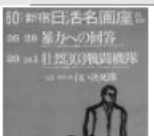
No. R0049
タイトル 日活名画座
画像ファイル名 1960-16.jpg
メモ 日活名画座 日活名画座ポスターランドポジあり110
制作物 ☒ ポスター ☐ チラシ

No. R0050
タイトル 日活名画座
画像ファイル名 1960-17.jpg
メモ 日活名画座 ポスターランドポジあり111
制作物 ☒ ポスター ☐ チラシ

No. R0051
タイトル 日活名画座
画像ファイル名 1960-18.jpg
メモ 日活名画座 ポスターランドポジあり112
制作物 ☒ ポスター ☐ チラシ

No. R0052
タイトル 日活名画座
画像ファイル名 1960-19.jpg
メモ 日活名画座 ポスターランドポジあり113
制作物 ☒ ポスター ☐ チラシ

No. R0053
タイトル 日活名画座
画像ファイル名 1960-20.jpg
メモ 日活名画座 ポスターランドポジ
制作物



【未修正】過去の管理簿
ファイル(F) 編集(E) 表示(V)
4628
レイアウト: 仕事＆装丁
新規作成 | 管理簿No
分野 装丁
見本出来上日
少年時代
内容 ローレン・バコール/ローレ
文藝春秋
依頼先 担当者
原画版下詳細
返却済 一部返却 返却不要 未返却 無し
データ ☐ 原画のデータ有 ☐ 出来がり印刷物 ☐ 出来上がり印刷 ☐ 版下と一緒に保 ☐ 過去のCD ☐ スキャン画像有 ☐ その他
マテリアル ☐ ガッシュ ☐ ペン ☐ インク ☐ 線画
サイズ ☐ B倍 ☐ B2 ☐ B1 ☐ B3
掲載ページ・ポジ情報
その他出来上保管場所

和田誠事務所作成ファイルメーカーデータより

2019年度　アートテークギャラリー使用記録

PBL Exhibition 2018　2019年4月2日–5日
主催——多摩美術大学PBL委員会
協力——潤水都市さがみはら、二子玉川ライズ、ストラタシス、株式会社リンレイ
企画——前田景
出展者——PBL関連科目履修学生

多摩美術大学ポスターコレクション第1回展　4月12日–5月10日
［公益財団法人DNP文化振興財団寄贈ポスター公開展］生誕90年記念 永井一正 POSTER LIFE
＋第1回タマグラ・ポスター展2019 POSTER NIPPON
主催——多摩美術大学
協力——大日本印刷株式会社
企画——グラフィックデザイン学科
構成——木下勝弘
イベント：公開講評会（4月17日）——木下勝弘、佐賀一郎
公開ギャラリートーク「展覧会をデザインする」（4月20日）——小宮山陽一、木下勝弘、佐賀一郎
出展者——グラフィックデザイン学科学生（タマグラ・ポスター展）

産学共同研究 公開プレゼンテーション 第2スタジオ屋台トーク　5月16日–18日
主催——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

竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション13　6月1日–19日
構成的ポスターの転換1970 – 1990：コンストラクション・デストラクション
主催——多摩美術大学
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］）

大学院博士後期課程2年　前期総合演習・作品展示　6月11日–13日
主催——大学院

大学院博士後期課程1年　前期総合演習・作品展示　6月18日–20日
主催——大学院

PBL科目 文化演出の現在Ⅰ　交叉する→展　7月1日–6日
主催——芸術学科「交叉する→」展実行委員会
出展者——薄羽、門脇咲和、黄夢圓、ぜんまい、髙橋歩美、高橋ランディ、玉城夏美、土屋早紀子、都築明日香、ネルソン、橋場みらん、松野理加子、松宮うらら、宮本千寛、矢野希実、八巻和香、山口彩紀、山村榛菜、冷一夫
イベント——アーティスト・トーク（7月1日）

オープンキャンパス 2019 カリキュラム展示・進学相談　7月13日–14日
主催——統合デザイン学科・演劇舞踊デザイン学科

タマビ助手展'19　POLY-　7月20日–8月3日
主催——多摩美術大学助手展実行委員会
出展者——新井梨沙、安藤鋼介、鯨虎じょう、遠藤良亮、大野将章、岡田育美、岡本絢子、長田奈緒、尾中彩美、柏崎みどり、鬼原美希、空閑渉、坂本千彰、佐川日南乃、迫鉄平、佐俣和木、柴田あや乃、寺本明志、西村卓、塙龍太、浜田卓之、ホリグチシンゴ、堀口淳史、堀田千尋、町田帆実、三鑰彩音、美貴惠、村上直樹、森川裕也、安田萌音、安原千夏、柳下恵、山嵜雷蔵、山本瞳、岳明、楊いくみ、横山翔平、梁玉恬、和賀碧
イベント——クロストーク A（7月27日）——遠藤良亮、佐俣和木、堀田千尋、楊いくみ、森川裕也
ゲスト——開発好明　モデレーター——塚田優
クロストーク B（8月3日）——長田奈緒、尾中彩美、迫鉄平、堀口淳史、ホリグチシンゴ
ゲスト——谷口暁彦　モデレーター——塚田優

多摩美術大学退職記念　野田裕示 外のちから展　9月5日–18日
主催——多摩美術大学
企画協力——絵画学科油画専攻
出展者——野田裕示、雨宮庸介、井上雅之、岡本敦生、開発好明、金田美生、鎌田あや、河内成幸、坂本佳子、建畠哲、建畠覚造、東野芳明、富田菜摘、仲田智、福永治、宮崎進、村井進吾
イベント——雨宮庸介によるレクチャーパフォーマンス（9月7日）

村井進吾退職展　作法・黒体・INGOT　9月24日–10月8日
主催——多摩美術大学
協力——彫刻学科
出展者——村井進吾

版画五美大　ポートフォリオ版画集展　9月27日–10月5日
主催——絵画学科版画専攻
協力——女子美術大学、東京造形大学、日本大学、武蔵野美術大学版画研究室
イベント——版画五美大 学生トークセッション（9月28日）
併設展示——版画五美大アートブックの現在

大学院博士後期課程3年 学位予備審査・作品展示　9月27日
主催——大学院

家村ゼミ展2019　日高理恵子 村瀬恭子 吉澤美香　—ドローイングから　10月14日–28日
主催——芸術学科　展覧会設計ゼミ
出展者——日高理恵子、村瀬恭子、吉澤美香
イベント——トークセッション（10月26日）——日高理恵子、村瀬恭子、吉澤美香、成相肇、中尾拓也　進行：家村珠代

進学相談会 in 芸祭　11月2日–4日
主催——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日–4日
主催——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・演劇舞踊デザイン学科学生

横山操資料展　11月9日–15日
主催——多摩美術大学横山操学内共同研究会

TAMA VIVANT Ⅱ 2019　ART・漂う場所として　11月11日–19日
主催——芸術学科 構想計画設計ゼミ
協力——株式会社ハシモトコーポレーション
出展者——井澤由花子、大塩紗永、北澤一伯、古田和子、望月孝、諸熊仁志

新世紀アジアの潮流　文様の創造力展　11月20日–22日
主催——TAMA MON 22-多摩美術大学文様研究プロジェクト
協力——Alang-Alang House Ubud（インドネシア/バリ島）、情報デザイン学科メディア芸術コース、グラフィックデザイン学科、教務部研究支援課、アートアーカイヴセンター
出展者——山形季央、深津裕子、佐々木成明、伊藤俊治
イベント——トークセッション&パフォーマンス（11月22日）
トークセッション——山形季央、深津裕子、佐々木成明、伊藤俊治、村尾静夫
パフォーマンス——「声文・声の文様」山川冬樹

大学院博士後期課程2年後期総合演習・作品展示　11月27日–29日
主催——大学院

産学共同研究公開プレゼンテーション 第1スタジオ　11月28日
主催——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

ASIA + EUROPA student exchange exhibition 学生ポスター交流展　12月3日–21日
&山形季央展
主催——多摩美術大学
協力——グラフィックデザイン学科
出展者——山形季央、グラフィックデザイン学科・ウィーン応用美術大学・中国美術学院学生
イベント——シンポジウム1「デザインと教育、日本とヨーロッパ」（12月5日）
スヴェン・イングマー・ティース、澤田泰廣、加藤勝也、山形季央　司会: 佐賀一郎　通訳: 石井慎一郎
ギャラリートーク（12月9日）
シンポジウム2「デザインと写真、写真とアート」（12月16日）
伊藤俊治、上田義彦、山形季央　司会: 佐賀一郎

河原温　LANGUAGE and ART　ブックアート・コレクション創設記念展　12月4日–7日
主催――多摩美術大学図書館
協力――アートアーカイヴセンター
企画――平出隆
関連イベント――21 CDs of《ONE MILLIONS YEARS》＋透明梁（12月4日-7日、図書館ラボラトリー内）
第2回多摩美術大学アートアーカイヴシンポジウム「アートアーカイヴとは何か」第3部（12月7日）

大学院博士後期課程1年後期総合演習・作品展示　12月11日–13日
主催――大学院

大学院博士後期課程3年 学位審査・作品展示　1月17日
主催――大学院

多摩美術大学テキスタイル研究成果報告3展同時開催　2020年1月8日–10日
主催――生産デザイン学科テキスタイルデザイン専攻
1　科研費成果報告展「琉球糸芭蕉糸の話 -A Tale of Musa Balbisiana-」展
2　産学共同研究「TAMABANATA」展
3　大学院プロジェクト「T-Watch –Time Tradition Textile」展

2019年度 美術学部卒業制作展・大学院修了制作展A日程 選抜展　1月16日–19日
主催――多摩美術大学
出展者――絵画学科（日本画専攻・油画専攻・版画専攻）・彫刻学科・工芸学科・環境デザイン学科・情報デザイン学科学生

2019年度 美術学部卒業制作展・大学院修了制作展B日程 選抜展　3月20日–23日
主催――多摩美術大学
出展者――グラフィックデザイン学科・生産デザイン学科（プロダクトデザイン専攻・テキスタイルデザイン専攻）・芸術学科・統合デザイン学科・演劇舞踊デザイン学科学生

以上、多摩美術大学に関するクレジットは学科、専攻、研究室、部署のみを記載した。

多摩美術大学 アートアーカイヴセンター
2016 – 2019年度 活動記録

2016年度

●企画

「竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション10
ノイエ・グラーフィクとその時代: グラフィックデザインの新潮流1958 – 1965」
多摩美術大学アートテークギャラリー／2016年6月3日–24日
企画――ポスター共同研究会　主催――多摩美術大学　共催――株式会社竹尾
関連アーカイヴ――竹尾ポスターコレクション

「音楽喜劇 メドゥーサの罠
エリック・サティ生誕150年・秋山邦晴没後20年特別企画」
多摩美術大学アートテークギャラリー／2016年11月16日
主催――多摩美術大学　企画――高橋アキ、海老塚耕一
関連アーカイヴ――秋山邦晴文庫

●助成

○もの派アーカイヴ
平成28年度我が国の現代美術の海外発信事業
「我が国の現代美術の戦略的発信に向けた現代美術関連資料の整理・情報収集」

●貸出

○北園克衛文庫
・書籍『黒い火: 1949 – 1950』（北園克衛）他5点
貸出先――芸術学科　目的――授業
2016年6月23日

○北園克衛文庫
・書籍『黒い火: 1949 – 1950』（北園克衛）他6点
貸出先――芸術学科　目的――授業
2016年7月1日

○北園克衛文庫
・書籍1点
貸出先――芸術学科　目的――授業
2016年7月15日

2017年度

●企画

「竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション11
構成的ポスターの創成 1900 – 1940:
グラフィックデザインにおける創造性と多様性」
多摩美術大学アートテークギャラリー／2018年1月9日–20日
企画――ポスター共同研究会　主催――多摩美術大学　共催――株式会社竹尾
関連アーカイヴ――竹尾ポスターコレクション

●助成
○もの派アーカイヴ
平成29年度我が国の現代美術の海外発信事業
「我が国の現代美術の戦略的発信に向けた現代美術関連資料の整理」

●貸出
○北園克衛文庫
・書籍 計6点（北園克衛）
貸出先――芸術学科　目的――授業
2017年6月28日

○瀧口修造文庫
・書籍『La Photographie n'est pas l'art』（マン・レイ, 1937）
貸出先――神奈川県立近代美術館
目的――「コレクション展　1937 − モダニズムの分岐点」出展
2017年9月16日–11月5日

○北園克衛文庫
・写真 計5点（北園克衛）
・書籍『詩集　黒い火: 1949 − 1950』（北園克衛, 1951）他7点
・雑誌『VOU』107 − 111号など計11点
貸出先――前橋市
目的――「アーツ前橋×前橋文学館共同企画展 ヒツクリコ　ガツクリコ　ことばの生まれる場所」
図録掲載
2017年10月20日–2018年1月16日

2018年度

●企画
「竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション12
構成的ポスターの展開 1950 − 1970」
多摩美術大学アートテークギャラリー／2018年1月9日–20日
企画――ポスター共同研究会　主催――多摩美術大学　共催――株式会社竹尾
関連アーカイヴ――竹尾ポスターコレクション

「竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション11
構成的ポスターの創成 1900 − 1940:
グラフィックデザインにおける創造性と多様性」
株式会社竹尾 見本帖本店／2019年3月5日–4月2日
企画――ポスター共同研究会　主催――多摩美術大学　共催――株式会社竹尾
関連アーカイヴ――竹尾ポスターコレクション

「NAGASAWA by ANZAÏ
彫刻家長澤英俊を見続けてきたアート・ドキュメンタリスト安齊重男の記録」
多摩美術大学アートテークギャラリー／2018年10月4日–16日
主催――多摩美術大学　企画――安齊重男フォトアーカイヴ（多摩美術大学学内共同研究）
協力――多摩美術大学絵画学科油画研究室、多摩美術大学アートアーカイヴセンター
関連アーカイヴ――安齊重男フォトアーカイヴ

「長澤英俊追悼シンポジウムNAGASAWA芸術の種子を語る」
多摩美術大学レクチャーホール Aホール／2018年10月13日
関連アーカイヴ――安齊重男フォトアーカイヴ

三上晴子「Eye-Tracking Informatics Version 1.1」
――YCAMとの共同研究成果展
多摩美術大学アートテークギャラリー／2019年1月9日–11日
主催――2018年度学内共同研究費「メディアアートのための生成するアーカイブの実装と運用」
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、情報デザイン学科メディア芸術コース
関連アーカイヴ――三上晴子アーカイヴ

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」
多摩美術大学レクチャーホール Bホール／2019年3月29–30日
主催――多摩美術大学 アートアーカイヴセンター

● 貸出
○北園克衛文庫
・書籍『空気の箱』他5点（北園克衛）
貸出先――芸術学科　目的――授業
2018年6月28日

○北園克衛文庫
・書籍『空気の箱』他2点（北園克衛）
貸出先――芸術学科　目的――授業
2018年7月4日

○瀧口修造文庫
・ポスター「第10回日本国際美術展 人間と物質」（中平卓馬〈写真〉, 1970）
貸出先―― 千葉市美術館、北九州市立美術館、静岡県立美術館
目的――「1968年－激動の時代の芸術」出展
2018年9月19日–11月11日（千葉市美）
2018年12月1日–2019年1月27日（北九州市美）
2019年2月10日–3月24日（静岡県美）

○サイトウマコトポスターアーカイヴ

・ポスター計9点
貸出先――グラフィックデザイン学科　目的――授業
2018年10月9日

○瀧口修造文庫

・エフェメラ リバティパスポート製作材料2点（瀧口修造, 不明）
貸出先――DIC川村記念美術館
目的――「言語と美術 ― 平出隆と美術家たち」出展
2018年10月6日–2019年1月14日

○瀧口修造文庫

・書籍『絵画の彼岸』（マックス・エルンスト, 1948）
・書籍『百頭女』（マックス・エルンスト, 1956）
・書籍『Max Ernst』（マックス・エルンスト, 1953）
貸出先――東京都庭園美術館　目的――「岡上淑子 沈黙の奇蹟」出展
2019年1月26日–4月7日

2019年度

● 企画

「永井一正 POSTER LIFE」

多摩美術大学アートテークギャラリー／2019年4月12日–5月10日
主催――多摩美術大学　企画――グラフィックデザイン学科
協力――大日本印刷株式会社　構成――木下勝弘
関連アーカイヴ――DNPポスターアーカイヴ

「竹尾ポスターコレクション・ベストセレクション13
構成的ポスターの転換 1970 – 1990: コンストラクション・デストラクション」

多摩美術大学アートテークギャラリー／2019年6月1日–19日
会場――多摩美術大学 八王子キャンパス アートテーク1F
企画――ポスター共同研究会　主催――多摩美術大学　共催――株式会社竹尾
関連アーカイヴ――竹尾ポスターコレクション

「新世紀アジアの潮流 文様の創造力」展

多摩美術大学アートテークギャラリー／2019年11月20日–22日
会場――多摩美術大学 八王子キャンパス アートテーク1F
主催――TAMA MON 22 多摩美術大学文様研究プロジェクト
関連アーカイヴ――文様アーカイヴ

第2回多摩美術大学アートアーカイヴシンポジウム
「アートアーカイヴとは何か」
多摩美術大学レクチャーホール Bホール／2019年12月7日
主催――多摩美術大学アートアーカイヴセンター、多摩美術大学図書館、多摩美術大学芸術人類学研究所
協力――多摩美術大学美術館、メディアセンター

横山操資料展
主催――多摩美術大学横山操学内共同研究

●助成
○多摩美術大学ポスターアーカイヴ
科学研究費助成事業基盤研究C「美術－デザイン史概念を共有・育成するデザインアーカイブ群の構築」

○文様アーカイヴ
学術研究振興資金「日本とアジアの群島を結ぶ文様研究」

●貸出
○北園克衛文庫
・書籍『空気の箱』他4点（北園克衛）
貸出先――芸術学科　目的――授業
2019年6月21日

○三上晴子アーカイヴ
・エフェメラ《BAD ART FOR BAD PEOPLE》一部（三上晴子, 1986）
・立体「Iron Plant」（三上晴子, 1984－85）
・エフェメラ「三上晴子ポートフォリオ一部（《BAD ART FOR BAD PEOPLE》）」（三上晴子）
貸出先――合同会社カオスラ
目的――「TOKYO2021」出展
2019年9月14日–10月20日

○安齊重男フォトアーカイヴ
・データ フィルムデータ11組（安齊重男）
・データ プリントデータ31点（安齊重男）
貸出先――埼玉県立近代美術館
目的――『DECODE/出来事と記録－ポスト工業化社会の美術』掲載
2019年9月14日–11月4日

○横山操資料
・データ 横山操関連写真データ4点（No.01, 09, 15, 31）
貸出先――大田区立龍子記念館
目的――「青龍社創立90年特別展 龍子と同時代の画家たち」での使用
2019年10月26日–12月1日

○瀧口修造文庫

・画帳「DRAWING BLOCK No.1 1960」（瀧口修造, 1960）
・画帳「DRAWING DESSIN DESIGN No.4」（瀧口修造, 不明）
・画帳「KENT Design Book 1961」（瀧口修造, 1961）
・書籍「Misérable Miracle : La Mescaline」（アンリ・ミショー, 1956）
・書籍「Mouvement」（アンリ・ミショー, 1951）
・ポスター　Dance Experienceの会・土方巽（1961）
・ポスター　Mitsuo Kano; Grapeshots（1973）
貸出先――富山県美術館
目的――「瀧口修造／加納光於《海燕のセミオティク》2019」出展
2019年11月1日–12月25日

○北園克衛文庫

・データ 北園克衛・橋本平八肖像写真
貸出先――A&F出版
目的――吉田亮「橋本平八　近代木彫の内面化」『ひらく』2号、A&F出版、2019年　掲載
2019年11月25日

○サイトウマコトポスターコレクション

・ポスター クライアント: 株式会社バツ（サイトウマコト, 1994）
・ポスター クライアント: 株式会社アルファ・キュービック（サイトウマコト, 1987）
・ポスター クライアント: 株式会社はせがわ（サイトウマコト, 1987）
貸出先――グラフィックデザイン学科　目的――授業（デザイン特論）
2019年10月23日

○安齊重男フォトアーカイヴ

・データ 計11点（安齊重男）
貸出先――関根伸夫さんを偲ぶ会事務局
目的――『追悼　関根伸夫』多摩美術大学、2019年　掲載
2020年1月12日

○もの派アーカイヴ

・書籍 計25冊（関根伸夫）
貸出先――関根伸夫さんを偲ぶ会事務局
目的――「関根伸夫さんを偲ぶ会」出展
2020年1月12日

執筆者紹介　敬称略・50音順

青木 淳　*AOKI Jun*

建築家。作品は住宅、公共建築、商業施設など多岐にわたる。2019年には、《京都市美術館（通称：京都市京セラ美術館）》（西澤徹夫との共作）を手がけ、同館の館長も務める。東京藝術大学建築科教授 、本学環境デザイン学科客員教授。

●

上崎 千　*UESAKI Sen*

芸術作品の在り方の転換期＝ポストモダニズム期に生じた、諸芸術の非ミュージアム的な在り方、非展示的な在り方、出来事そのものを媒材として用いるがゆえのアーカイヴ的な在り方に関心がある。東京藝術大学・横浜国立大学非常勤講師。

●

小泉 俊己　*KOIZUMI Toshimi*

本学美術学部長、絵画学科油画専攻教授。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、もの派の作家を読み解く視点から調査・研究を続けている。作品に《Farther》（2015）、《Atlas》（2011）など。

●

塚田 優　*TSUKADA Yutaka*

2014年に『美術手帖』第15回芸術評論募集に次席入選。以降、各媒体で執筆等を行う。本学アートアーカイヴセンター研究員。主な論考に「日本デザイン史におけるイラストレーションの定着とその意味の拡大について―― 1960年代の言説を中心に」（『多摩美術大学研究紀要』第34号）。

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所員。近著に『熊楠－生命と霊性』（河出書房新社、2020）『吉本隆明』（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。

●

金子 遊　*KANEKO Yu*

本学芸術学科准教授。2000年代から映画・映像の批評家として著作や論考を執筆。放送作家、映像作家を経て、現在は映像、文学、フォークロアを横断的に研究。映画祭プログラマーや映画雑誌の編集委員も務める。

●

佐賀 一郎　*SAGA Ichiro*

本学グラフィックデザイン学科准教授。タイポグラフィの歴史と実践が主な研究テーマ。共著に『活字印刷の文化史』（勉誠出版、2009）、訳・解説書に『ウィム・クロウエル：見果てぬ未来のデザイン』（ビー・エヌ・エヌ新社、2012）など。

●

平出 隆　*HIRAIDE Takashi*

詩人、散文家として、数々の詩書を刊行。本学図書館長、芸術学科教授、芸術人類学研究所所員。近年は美術館やギャラリーでの展示をつづけて行い、みずからのデザイン・写真・印刷による書簡形態の本や葉書のシリーズを書物論として展開している。

石山 星亜良　*ISHIYAMA Seara*

大学、企業でアーカイヴの構築、調査等に携わり、資料に関連した展示等の企画も行う。本学アートアーカイヴセンター研究員。三上晴子アーカイヴの資料調査、講義資料の継続的な利用に向けたプロジェクトを進めている。

●

久保田 晃弘　*KUBOTA Akihiro*

本学アートアーカイヴセンター所長。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。

●

建畠 哲　*TATEHATA Akira*

本学学長（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。主な著書に『死後のレッスン』（思潮社、2013）がある。

●

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で、芸術人類学研究所所員。写真家。映像人類学をはじめ多彩な分野で評論を行う。著述家。近著に『インフラグラム 映像文明の新世紀』（講談社、2019）がある。

軌跡　*no. 2, March 2021*

運営委員（2019年度）
建畠 哲　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
小泉 俊己　美術学部長、絵画学科油画専攻教授
佐賀 一郎　グラフィックデザイン学科准教授
米山 建壱　アートアーカイヴセンター事務室長

外部評価委員（2019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
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

発行責任
久保田 晃弘

編集長・アートディレクター
佐賀 一郎

編集
米山 建壱　アートアーカイヴセンター事務室長
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
本田 和葉　アートアーカイヴセンター事務室
山腰 亮介　アートアーカイヴセンター事務室

編集協力
内海 織加
留岡 愛子

デザイン
森 大和　waonica

プリンティングディレクション
小宮山 陽一

進行
鴻巣 豊　株式会社 大学通信

発行
多摩美術大学アートアーカイヴセンター
東京都八王子市鑓水2-1723　〒192-0394
Tel. 042-679-5727

印刷
2021年3月

印刷所
大日本印刷株式会社

用紙
表紙　エアラス ホワイト 菊判Y目 139kg（株式会社竹尾）
口絵　雷鳥コート 四六判T目 110kg（中越パルプ工業株式会社）
本文　b7ナチュラル 四六判T目 79kg（日本製紙株式会社）

書体
和文　リュウミンPro R-KL（モリサワ）
欧文　Times New Roman Regular, Italic（Linotype）

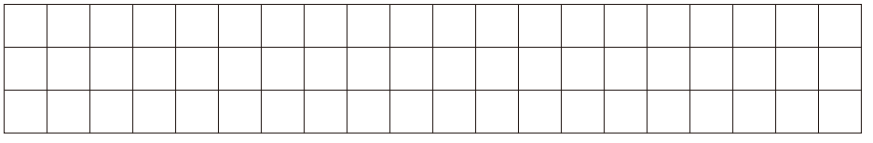
非売品　無断複製・転載を禁ず
Copyright © 2021　Art Archives Center, Tama Art University

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 歯	〈1 point〉× 12	分割時の汎用性をさらに高める
基本メッシュ	22.68 歯	〈シセロ〉× 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%縮小することがある

本文A／見出しC	サイズ	12.96	〈基本メッシュ〉× 4/7	7文字で4メッシュ
	行間	9.72	〈基本メッシュ〉× 3/7	行間二分四分アキ（75%）
	行送り	22.68	〈基本メッシュ〉	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	〈基本メッシュ〉× 12/14	7文字で6メッシュ
	行間	14.58	〈基本メッシュ〉× 9/14	行間二分四分アキ（75%）
	行送り	34.02	〈基本メッシュ〉× 3/2	2行で本文3行に相当
本文B／見出しB	サイズ	11.34	〈基本メッシュ〉× 1/2	2文字で1メッシュ
	行間	11.34	〈基本メッシュ〉× 1/2	行間全角アキ（100%）
	行送り	22.68	〈基本メッシュ〉	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	〈基本メッシュ〉× 16/36	9文字で4メッシュ
	行間	6.93	〈基本メッシュ〉× 11/36	行間二分四分弱アキ（75%）
	行送り	17.01	〈基本メッシュ〉× 3/4	4行で本文3行に相当
註釈A	サイズ	9.72	〈基本メッシュ〉× 12/28	7文字で3メッシュ
	行間	7.29	〈基本メッシュ〉× 9/28	行間二分四分アキ（75%）
	行送り	17.01	〈基本メッシュ〉× 3/4	4行で本文3行に相当
註釈B	サイズ	9.072	〈基本メッシュ〉× 6/15	5文字で2メッシュ
	行間	6.048	〈基本メッシュ〉× 4/15	行間三分アキ（66%）
	行送り	15.12	〈基本メッシュ〉× 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