

「P+ARCHIVE」PROJECT DOCUMENTATION

地域・社会に関わるアートアーカイブ・プロジェクト

Tokyo Art Research Lab

 **ARCHIVE**
ヒープラスアーカイブ
一年の活動記録

NPO法人アート&ソサイエティ研究センター
×
東京アートポイント計画

「P+ARCHIVE」PROJECT DOCUMENTATION

地域・社会に関わるアートアーカイブ・プロジェクト


ARCHIVE 一年の活動記録
ピープラスアーカイブ

- 2 アートプロジェクトとアーカイブ
- 3 アートアーカイブの構築にむけて
- 4 P+ARCHIVEの活動紹介
- 6 P+ARCHIVEプロジェクト・スケジュール(平成22年度)

アート活動としてのアーカイブ レクチャー

- 8 プロセスとしてのアーカイブ——川俣 正
- 20 アーカイヴ的思考 (archival mind) について——上崎 千
- 30 メディアとアーカイブ：アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性——畠中 実
- 40 資料(マテリアル)を募る方法：アートプロジェクト、アートNPO活動等——嘉藤笑子
- 50 生きた組織体としてのアーカイブ構築をめざして——ドミニク・チェン

アート活動としてのアーカイブ 研究会

- 61 第1回研究会
- 62 第2回研究会
- 63 第3回研究会
- 64 第4回研究会
- 65 第5回研究会
- 66 第6回研究会
- 67 第7回研究会
- 68 第8回研究会
- 69 第9回研究会
- 70 第10回研究会
- 71 「ちぐさ」アーカイブ展 見学会報告

P+ARCHIVEにおけるアートアーカイブ構築活動

- 73 資料収集プロジェクト
- 74 デジタル・アーカイブ概要
- 77 「アート・アーカイブガイドブック」
- 79 P+ARCHIVE事業概要

凡例

本書では“ARCHIVE”の日本語表記を基本的に「アーカイブ」に統一していますが、レクチャーに関して、講師の意向に基づき「アーカイヴ」と表記したケースがあることをお断りしておきます。

「アートプロジェクトとアーカイブの関係を考える」という命題に対し、NPO法人アート&ソサイエティ研究センターのメンバーは真摯な協議を重ねた。その取り組みの必要性を「単にその情報を蓄積するという役割だけでなく、現在進行形で変わりゆく状況そのものを支え、未来につなげていく文化環境を構築していく役割を担う」として1年目の活動を始める。専門家を講師に招き、事例を聴き、現在進行中のプロジェクト現場に出向き、プロジェクトの過程を記録する重要性や方法について実践的に取り組んだ。地域・社会でのアート活動の記録・保存・公開の在り方について考察を重ねてきた成果は、本書と「アート・アーカイブガイドブック」にまとめられる。

アートプロジェクトがもたらす、作品以外の文物の扱いは、この1年でますます重要なテーマとなったと思う。数十万人を動員した「瀬戸内国際芸術祭」や「あいちトリエンナーレ」は、アートツーリズム時代の到来を実感させ、その一方で数百人から数千人規模のアートプロジェクトが各地で開催される状況だからだ。日常を豊かなものにする、地域社会との距離を身近なものにする担い手として、アートプロジェクトに期待が寄せられているこのタイミングに、アートプロジェクトの経験と記憶をストックしない手はない。現在の活動を検証可能にし、歴史化するために、来るべき未来のための手当はしておきたい。

特に昨今のアートプロジェクトの特徴としてコレクションできない作品も増え、作品の写真、プロポーザル、図面という、文物で保存するほかないケースも増えている。初回講師であった川俣正は、作品制作プロセスをドキュメントしたものが作品といったところもあり、作家活動を始めた当初から、記録を取り、冊子としてまとめてきた。プロジェクトを「する」と同等に「のこす」活動に対し自覚的であった川俣の手法は、プロジェクト系の作家たちに、強い影響を与えてきた。例えば、wahは、まちであつめたアイデアを即興的に実行する一過性の参加型表現集団を指し示し、その活動の運営と記録を行う活動体をwah documentとして明快に区分しているユニットである。

アーカイブからアートマネジメントを考え、アートプロジェクトがもたらす成果を見る。アーカイブの必要性を訴求し、各プロジェクトの現場で資料をデジタルデータ化する「のこす」活動が広まれば、アートマネジメントの外側にあった「アーカイブ」が近いものにもなる。「する」と「のこす」二軸を持つ事で、より豊かな成果を一つのアートプロジェクトから得られようになるはずだ。

森 司 (東京アートポイント計画 ディレクター)

地域や社会に関わるアート活動のアーカイブとはいったいどのようなものか？そして、その活動の定義をどのように捉えるのか？「P+ARCHIVE」プロジェクトは、この問いからはじまったといえる。

アーカイブ (archive) とは、記録や文書などの資料の収集・整理・保存といった一連の活動を指すが、地域や社会に関わるアート活動においては、過去のものだけでなく、現在進行中の活動も含まれる。そのような活動に沿って一貫した記録を残し、保存していくことは可能であるのか？ また、近年のアート活動は内容もプロセスも多様であり、つくられる記録資料も多岐にわたる。何よりも恒常的な人材と運営資金の不足に悩まされる芸術団体が自らのエネルギーと時間を費やすアーカイブなどに関心を持つものか、といった様々な議論が交わされた。

平成22年(2010年)度において「P+ARCHIVE」プロジェクトが試みたことは、第一に、地域や社会に関わるアート活動をアート・プロジェクトやパブリックアートの構図で捉え、それらを取りまく文化環境を再考していくために、近年行われてきた諸活動を時系列的に整理していくこと。第二に、散逸してしまいがちなこれらの活動資料を残すために必要なスキルや工夫を考案していくことであった。そうすることで、地域や社会に関わるアート活動が地域社会に生み出す公益性の変化や芸術的なイノベーションを資料として蓄積し、多くの人びとが共有し、次世代の活動に貢献していくことができるだろうと考えた。

芸術文化の支援がまだまだ脆弱な日本社会において、今後、こういったアート活動の記録管理をしていくアーカイブの意味と価値への認識を高めることが求められるだろう。すなわち、運営や活動の記録を保存・活用することが自己利益になるだけでなく、より広範な公益を追求することにもつながるという認識にもとづいた環境づくりをめざしていくことが大切になるはずである。

このドキュメンテーションは、われわれがアートアーカイブをめぐる苦闘し学びつづけた8ヶ月間のドキュメントであり、本書を通じて、皆様に少しでもアートアーカイブについて理解していただく機会となればまことに幸いである。

P+ARCHIVE (ピープラスアーカイブ)の活動紹介

P+ARCHIVEは、「地域・社会に関わるアート」に関心のある市民や学生、研究者が情報収集を行うことができるアートアーカイブ施設を創設するとともに、アート・プロジェクトを記録・アーカイブ化する人材を育成することで、「地域・社会に関わるアート」のプラットフォームを創出することを目的とした活動である。平成22年(2010年)6月にスタートし、平成23年(2011年)3月までに行った主な事業は以下のような内容であった。

1. 地域・社会に関わるアートのアーカイブを専門とする人材の育成

○連続レクチャー+研究会「アート活動としてのアーカイブ」の開催

*人材育成プログラム「Tokyo Art Research Lab」の一環として実施

連続レクチャーでは、アーカイブの社会的意義や活動の事例、次世代を射程に入れたアーカイブのあり方を検討し、実際にアーカイブを構築するための先行事例の調査、資料収集方法・運営方法について、多彩なゲスト講師陣とともに詳細に学んでいく。また、研究会を月1回のペースで実施し、毎回のレクチャーでの議論をより深く考察し、同時に、現行のアート・プロジェクト(以下リアルプロジェクトと表記)を実際にアーカイブ化することを試みる。

Vol.1 「プロセスとしてのアーカイブ」(川俣 正)

Vol.2 「アーカイブ的思考(archival mind)について」(上崎 千)

Vol.3 「メディアとアーカイブ：アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性」(畠中 実)

Vol.4 「資料(マテリアル)を募る方法：アートプロジェクト、アートNPO活動等」(嘉藤笑子)

Vol.5 「生きた組織体としてのアーカイブ構築をめざして」(ドミニク・チェン)

2. 地域・社会に関わるアートアーカイブの構築

○アーカイブ構築にむけて、3つのプロジェクト〈資料収集・リスト化〉〈展示・公開〉〈ドキュメンテーション〉を実施

アーカイブを構築していく上で、何を収集していくのか、いかに収集していくのかを検討し、アーカイブに収集する資料リストを作成しながら実際の資料収集活動を開始する。収集資料の整理・分類方法を協議決定し、実際に入手した資料の公開にむけて整理作業を進め、公開用の書棚などの設計計画を行う。また、これら一連の年間活動を記録したドキュメンテーションを制作していく。

1) 〈資料収集・リスト化〉プロジェクト

レクチャー+研究会での検討成果をもとに、アーカイブとして収集する必要がある資料リストを作成する。収集方法について検討し、実際に国内外の資料収集に着手する。

【収集資料】

- ・地域・社会に関わるアート・プロジェクトやパブリックアートのカタログ、リーフレット、書籍など
- ・芸術文化系団体や個人が所蔵するコレクションの寄贈資料

2)〈展示・公開〉プロジェクト

研究会などで検討された収集方法・分類方法にしたがって、実際の書棚の構成、Web上での検索プログラムの公開を行う。また、〈資料収集・リスト化〉プロジェクトで作成したリストをもとに収集された資料の整理、ファイリングなど、資料の整理作業を行い公開する。

【デジタル・アーカイブの構築】

- ・国内および海外の地域・社会に関わるアート・プロジェクトの基礎データをWeb上に公開
- ・「プロジェクト名」「作品名」「アーティスト名」などで検索可能なデータシステムの構築

3)〈ドキュメンテーション〉プロジェクト

レクチャー+研究会で議論された内容や、〈資料収集・リスト化〉〈展示・公開〉の各プロジェクト内容を記録した記録集を編集・制作することで、アーカイブの形成過程を広く発信する。(本記録集)

また、Webサイトを開設し、年間のP+ARCHIVE活動のプロセスを随時公開していく。

3. 地域・社会に関わる「アート・アーカイブガイドブック」の作成

○アーカイブ構築のためのガイドブックを編集・制作

リアルプロジェクトをアーカイブするためのガイドブックを研究会の有志メンバーとともに作成する。研究会内のグループワークにおいて、関東エリアで現在アート・プロジェクトを実施している芸術団体のアーカイビング状況を調査し、その結果を取り入れながら、「アート・プロジェクト」を有効に記録していく具体的な手法について「アート・アーカイブガイドブック」(β版)を発行する。

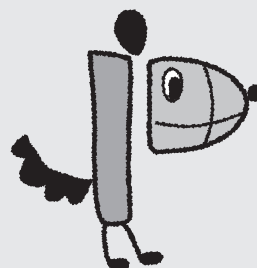
スリーピー

「スリーピー」はP+ARCHIVEを案内するDogアーキビスト。難解なアーカイブの世界を案内する任務を担い、P+ARCHIVEのWebサイトの中で日々活躍している。

「スリーピー」の名前は、P+ARCHIVEにこめられた3つの〈P〉の意味:社会とアートの関わりを表す〈Public〉、プロセスの重要性を示す〈Process〉、人のつながりを意味する〈People〉を表わす“Three P”からきている。

もちろん、某ビーグル犬を十分意識しながらも、〈P〉から生まれた「スリーピー」には、英語の“Sleepy”(眠たい)の意味もあり、アーカイブの中では時に心地よく眠たくなることも暗示している。

➡ <http://www.art-society.com/parchive>



レクチャー *Lecture*

P+ARCHIVEでは人材育成プログラム「Tokyo Art Research Lab」の一環として、アートアーカイブの理論、実践について多面的に学ぶレクチャーシリーズを5回にわたり実施した。シリーズ総体として現代のアートアーカイブの全体像を理解する糸口となることをめざし、アーティスト、研究者、運営者、キュレーターからなる多彩な講師陣から、それぞれの分野の現状と課題、その社会的意義や運営方法、さらには将来の方向性を提示していただいた。また、各回、講師による課題が与えられ、受講生は各テーマに対する自らのアプローチを持ってレクチャーに臨むことになり、その後の議論を深め、活発な意見交換を誘発する契機となった。

ここでは、レクチャー内容の紹介(主要部分を抜粋した講義録形式)を中心に、冒頭には講師のプロフィール、課題とともに、毎回受講生によるレクチャーのサマリーを掲載し、多様なレクチャーの全体像を再現している。

なお、レクチャーの様子はUSTREAM(<http://www.ustream.tv/channel/p-archive>ゼミ)にて配信され、現在も視聴が可能である。

Vol.1 プロセスとしてのアーカイブ

川俣 正(アーティスト)

Vol.2 アーカイヴ的思考 (archival mind) について

上崎 千(慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ担当)

Vol.3 メディアとアーカイブ：アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性

島中 実(NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] 主任学芸員)

Vol.4 資料(マテリアル)を募る方法：アートプロジェクト、アートNPO活動等

嘉藤笑子(アート・アウトノミー・ネットワーク[AAN]ディレクター)

Vol.5 生きた組織体としてのアーカイブ構築をめざして

ドミニク・チェン(NPO法人クリエイティブ・コモンズ・ジャパン理事)

プロセスとしてのアーカイブ

講師：川俣 正（アーティスト）

DATE: 平成22年(2010年)7月24日(土) 19:00-21:00



川俣 正（かわまた ただし）氏 プロフィール //////////////

1953年生まれ。1984年、東京藝術大学博士後期課程満期退学。1977年より発表活動をはじめ、28歳の若さでヴェネツィア・ビエンナーレの参加アーティストに選ばれる。その後もドクメンタなどを通じて、欧米を中心に高い評価を獲得し続け、2005年には、アーティストでありながら横浜トリエンナーレの総合ディレクターとして、大規模な国際展の企画を任されている。また、東京藝術大学が革新的な試みとして設置した「先端芸術表現科」の立ち上げに主任教授として着任し、既存の美術表現の枠組みを超えていく試みを実践してきた。彼の仕事に関わっていく分野は、建築や都市計画、歴史学や社会学、日常のコミュニケーション、あるいは医療にまで及ぶ。

東京藝術大学美術学部先端芸術表現科教授(1994.4-2005.3)を経て、現在、パリ国立高等芸術学院教授。

これまで参加した国内外の主要な展覧会は、第40回ヴェネツィア・ビエンナーレ(1982年)、ドクメンタ8(1987年)、第19回サンパウロ国際ビエンナーレ(1987年)、ドクメンタ9(1992年)、第2回リヨン現代美術ビエンナーレ(1993年)、第3回ミュンスター彫刻プロジェクト(1997年)、第11回ジドニー・ビエンナーレ(1998年)、越後妻有アートトリエンナーレ(2000年-)、第4回上海ビエンナーレ(2002年)、釜山ビエンナーレ(2002年)、ヴァレンシア・ビエンナーレ(2003年)など多数。その他、様々なプロジェクトの発表を行っている。

受講生への課題

- 第1回レクチャーに先立ち、川俣正のアート・プロジェクトをアーカイブするためにはどのようなものを収集・保存すべきなのか考えてみてください。

Summary 第1回

レクチャー要約

7月24日、3331 Arts Chiyoda内の302レクチャールームにて、川俣正氏による「プロセスとしてのアーカイブ」のレクチャーが行われた。これはP+ARCHIVEゼミが主催するアーカイブ・レクチャーの第1回目に当たる。川俣氏は、自身が手がけたプロジェクトの資料を実際にアーカイブしていることでも知られ、アーティストの視点からのアーカイブ方法とその意義をうかがえる、ゼミ受講生にとってはまたとない勉強の機会となった。

レクチャーの前半では、川俣氏のアーカイブに対する多面的な考えをうかがうことができた。アーティストは作品に取りかかる前にそれを関係者に説明しなければならないが、その際に過去の自分のプロジェクト資料がとても役立つという。また、過去の資料は今後のプロジェクトを展開するための情報源にもなるとのこと。川俣氏にとってアーカイブは当初、必要に迫られてつくられたものであった。いまでは打ち合せでも、そのあとの飲み屋の席でも、記録のためのテープはつけっぱなしにしている。その場のちょっとした話が重要で、それがプロジェクトを変化させることもあるのだという。

レクチャーの後半は質疑応答に当てられた。「残したいのに残せなかったものは何か」との受講生からの質問に、川俣氏は「作品」と答える。過去の自分の作品を覚えている人がいるのはうれしい、結局は記憶というものを信じたい、という趣旨の発言は興味深かった。途中、歴史家のカルロ・ギンズブルグにも言及した川俣氏は、文書には残らないような記憶(痕跡?)をととても重要視しているように見えた。

また、アーカイブという言葉の定義についての質問に及ぶと、川俣氏は「アーカイブとは意識の問題である」と答えた上で次のようにいう。自分にとって資料は必要なものだったし、とくに蒐集がしたかったわけではない、と。また自分にとってアーカイブの意義とは、地域の人たちにアートがどのような作用を及ぼしうるのかをリサーチしていくための方法であると説く。そして川俣氏は「なぜアーカイブをするのか」と逆にわれわれに問いかける。これはアーティストから出された核心的な問いかけと思ひ、深く考えさせられた。

アーカイブ自体はあくまで作品やプロジェクトとは別物としてあり、それをどう使うのか、また何のためにアーカイブを行うのか、という方向性や目的しだいでアーカイブの価値や性格は大きく異なることを川俣氏は主張したが、これはP+ARCHIVEゼミの今後の活動においても重要な論点のひとつになるのではないだろうか。

今回は、実際に川俣氏のアーカイブルームの写真も見ることができ、また「CIAN」のプロジェクトや「東京インプログレス」についての進行状況についても聞くことができた。受講生にとってはアーカイブに関する新たな知的刺激を得ることができ、またそれに対する考え方の反省を大いにながされたに違いない。

(アート＆ソサイエティ研究センター 清水康宏)

プロセスとしてのアーカイブ

講師：川俣 正 (アーティスト)

平成22年(2010年)7月24日(土)

今日はアーカイブに興味のある方が集まっているので、あえて繰り返すことはないと思いますが、基本的にアーカイブというのは何だろう、アーカイブする意味、アーカイブとはどういうことだろうか、というところから始めなくてはいけないと思います。いろいろなアーカイブがあると思います。

中でも最近おもしろいのは、建築の一次資料、二次資料、ドローイング、模型などが、世界中で集められていることです。美術作品よりも安いということがあるのですが、建築美術館に限らず、建築のスタディー模型とか、最終的なものとかを手当たりしだい集めている美術館があります。建築物を扱うのではなく、スタディーから始まって、プレゼンして、ドローイングを書き出していくプロセスが扱われています。最終的にできる建築物は普通のものになってしまうけれど、プロセス自体が刺激的なものが多い。建築家と一緒に仕事をしたいと思うのですが、最初のプランに対して、最終的に残るのは60%ぐらいですね。それ以外はスタディーの段階で落とされてしまいます。その落とされてしまうエキスのようなものを集めようという意識みたいなものが見えます。

演劇、音楽、映像のアーカイブなど、多様なアーカイブがあるので、種類も性格も違うと思います。アートあるいはアート・プロジェクトのアーカイブについて今回は話すわけですが、アート・プロジェクトがどういったものを指すのか、そしてどのようにしてつくられていくのかを説明したいと思います。

基本的には、今ないものをこれからつくろうとするための資料のようなもの、要するにプレゼン的なものが最初にあります。それから物事が少しずつできあがって、最終的にものができていく。普通、アー

ティストの場合、アトリエで作品をつくって、できた時に現地に持って行けば、それが作品です。作品があれば、別の何かを収集するよりも、作品を収集すればいい。ほくのようなタイプの仕事の場合は、こんなものができるということをいかにきちんとしたかたちで紹介するか、そのための資料を膨大につくるわけです。スタディー、プランニングを含めて、ほくの場合はたまたまそういう風になってきて、そのために半分以上の時間を費やしています。

「何のためにプロジェクトをアーカイブするのか？」

まず、アート・プロジェクトの性格的なもので、目的のためのアーカイブではありません。アート・プロジェクトの場合、最初に何もない状態から、こういうものができます、と示すものをつくります。そして、それがプロジェクトとして成り立ってきて、最終的にものができて完成した時、完成したものを次のプロジェクトのプレゼンとか、紹介とか、個人的な作品のストックとして記録するわけです。早い話、個人の方法としては、それらの記録は、プロジェクトを展開していくためのひとつのツールであったり、そのためのストックであったり、素材であったりということが最初でした。

もうひとつ、1980年代の最初の頃から、つくっては壊し、つくっては壊してというプロジェクトを美術館に限らず、公園などいろいろな所でやっていました。公園などでやればやるほど、見る人が限定されてしまい、そこにいる人しか見られない。また、期間が短かったり、特異な場所、人が来られない場所であったりと、広報活動もなかなかできず、人を呼ぶことができないということがありました。そこ

で、ドキュメンテーションが非常に重要になり、できたものを見せる、やっていることを広報するための二次資料としての写真なども必要になってきました。町の中であれば、誰かが見たり、新聞が書いたりしますが、小さな村でやっても、大きな町にはインフォメーションが届かなくて、何をやっているか示すことができない歯痒さがありました。どうやって自分の作品や表現を伝えようかというひとつの方法として、記録をとったり、記録を編集して、自分で記録集をつくったりするところから始まりました。



レクチャー風景

アーカイブは、ほくの中では前提にあってやったのではなく、必要に迫られてやったというのが、ひとつの大きな要因です。だからアーカイブを勉強する時に、何のためのアーカイブを勉強するのか、ということを考えてやった方がいいと思います。単なるジャンルとしてアーカイブがあるわけではない。アーカイブは、すべてのものを集めて、すべてのものなんて集められるわけではないと知っていて、なおかつ集めなくてはいけない。そして、それをどうやって記録するか、ということをや四苦八苦しながらやる地味な仕事です。その意味で、「種類」と「性格」と「目的」が、アーカイブの中に明確に位置づけられるはずだと思います。

「プロジェクトのプロセスを、総体として どのようにアーカイブ化しているのか？」

ここからは、主催者の方からもらった質問に、ほくが応えていくかたちで展開していきたいと思えます。方法についての質問ということで考えてきまし

た。

1985年に事務所をつくった時、アーティストに事務所が必要なのか、とずいぶんいろいろな人から言われました。何で事務所が必要なのか、画廊がそういったことをやるべきだと。画廊がやらない、画廊ができないから、自分でやったということなのです。仕事がどんどん来て、それを展開する中で、さきほども言ったように、プロジェクトの場合、自分がすべてある程度セットアップしないといけないわけです。説明するために、例えば予算組みなども全部しなくてはいけないし、あるいは材料のチェック、どんな材料を使って、どれぐらいの量を使うかなども全部やらなくてはならない。マネージメントやリサーチが必要になります。80年代あたりは、Eメールなんてなくて、Faxや電報を使ったり、英語もそんなにできなかったので英訳もスタッフにやってもらいながら、手紙のやりとりを何度もしたりして、コミュニケーションを図ろうとしていました。ほくは延々と営業みたいの外に出て、現場で作業して、一ヶ月も二ヶ月も事務所を留守にして、その間スタッフは、ほくが撮ってきたドキュメントをひたすら整理していました。それが、また次のプロジェクトのプレゼンテーションやプロポーザルになっていくわけです。そんなことをずっと20年ぐらい事務所で行っていました。今みたいにデジカメではないですから、写真も白黒もあればカラーもあり、ネガもあればポジもある。それを全部きれいに整理して、いつでもほくが「これとこれとこれ」と言えばすぐに焼いてくれて、それを持って次のプロジェクトの打ち合わせに行く。そういうかたちで、使う資料をつくったり、その間いろいろな人が来ると、それをセットアップして見せたりしていました。まったく予算のないところだったら、自分たちで全部ドキュメントしないといけないし、ドキュメントした後、全部編集して、ドキュメント集をつくらなくてはならなかったりするので、そんなことで事務所はほとんど一年間ずっと作業が続いていました。

「具体的にどのような資料を残しているのか？」

「通路展」

2008年、東京都現代美術館で開催された「通路展」の時に、「川俣アーカイブ」というひとつの部屋をつくってもらい、事務所の資料をそこで見せることになりました。見せるという前提でやっていたわけではないので、最初はかなり抵抗がありました。なぜかという、プライベートなことも全部入っていて、年間のレシートからレジスターの書類まで、何から何まで全部あったわけです。こういった記録は、すべてをプレゼンに使うというよりも、いろいろアイデアをつくる時に、前にあった資料とか、前のプロジェクトを振り返り、その中でできなかったこと、あるいはそこからもっと発展できる要素を見るために、記録に残せるものをほとんど記録していました。「通路展」を見た方もいるかと思いますが、どんなものだったか、ちょっと紹介します。



スクリーン「通路展」

最初は資料を山のように並べて、書架を用意して、次から次へと棚へ並べていきました。アーカイブをやってくれるというボランティアが見つかり、整理していくことになりました。ほくはあまり知らなかったのですが、事務所ではある種の方法論で資料を整理できていたようです。書架ごとにいろいろな項目があって、使う文具とかも全部決まっています、それをずっと継続して使っていたのです。長年やっていたのですから、事務所のスタッフたちはどういふ風になっているかよく知っていました。



スクリーン「通路展」

素材で分けているところもあれば、プロジェクトの内容で分けているところもあります。全く関係ないもの、あるいは関係あるもの、と分けているところもあつたり、絶対見せられないものもあつたり、コピーではない生原稿、スケッチとかメモとかがあつて、そういうのも全部ファイリングして置いています。人からもらった手紙も全部資料として保存してあります。年代順に並べてあるファイルとプロジェクトごとのファイル、プロジェクトから派生したプレスとかコメントをまとめたファイルもあります。

ほくはほとんど立ち会えなかったのですが、会期中ずっと、分類についてみんなでディスカッションしていました。また、美術館で展示するのだから、閲覧を前提にして、要するに著作権、個人の名前やプライバシーの問題、写真や肖像権の問題もあるから、かなり綿密に閲覧できるものを選びました。

「横浜トリエンナーレ」

意識的にアーカイブのことを思ったのは、2005年の「横浜トリエンナーレ」の時です。「横浜トリエンナーレ」がいつまで続くかわからないけれど、とにかくこういう国際展を行政がやると、どうしても数年おきに人が代わってしまい、どんどん新しいスタッフになり、経験の積み重ねがなく、同じような失敗を延々としていきます。なので、最初からほくの中に、とにかくアーカイブを充実しなくてはというアイデアがありました。まだ2回目だったので、今からやれば間に合うのではないかと思って、1回目の資料が少し残っていたので、それも含めて

トリエンナーレ関係はかなり集めました。自分でも意識的にトリエンナーレに関わった時のものをすべて残しています。記録であったり、物販であったり。作家のインタビューも全部あります。作家を選んで、作家が来て、作品をつくって、トリエンナーレが始まって、トリエンナーレが始まる前には、ほとんどの資料が全部揃いました。実際、ものができる前に、ある程度の資料がありました。ただそれは、見せられないものもかなりあります。例えばトリエンナーレで選ばなかった作家の資料などです。

「通路展」にも「横浜トリエンナーレ」にも言えることですが、とにかくアーカイブということで始めたわけではなくて、作品が残らないことも含めて、プロセス、あるいは記録というものが非常に重要だということを身にしみ感じていました。それが、ぼくの中での一番大きなモチベーションかなと思います。

「プロジェクトの参加者たちのリスポンスを いかにアーカイブ化していくのか？」

今日のメインの話だと思います。要するに、ぼくのプロジェクトには、いろいろな人が参加していて、単なる作業員ということではなく、その時その時でいろいろなことをやってもらい、話をする中で、ぼくの中でもどんどん変わってくることもあれば、共同でやっていることの中で、アイデアが出てくるということもあります。

最近、テープをつけっぱなしで、全部録っています。「東京インプログレス」【註1】という新しいプロジェクトをやるのですが、飲み屋での話も録っています。飲み屋の話は、非常に重要です。先日「東京インプログレス」で6人の人たちとトークをやりました。トーク自体も確かにおもしろいのですが、トークの後のちょっとした間合いの時の話もおもしろく、いろいろなアイデアが入ってきます。トークの中で話し足りなかったことが、そこで出てきます。そういうことに大きな意味があるので、作業が始まると、いろいろな話をするに時間をかけます。すぐに作品ができるような方法にしていな

いのは、作業の中でどんどん変わってくることを楽しみたいし、そういうことによって作品が変化していくからです。

変化することが、ある意味では必要だと思っています。なぜかという、ぼくの最初のプランというのは、叩き台だけなので、叩き台がどうやって肉付けされて最終的なかたちになるのか、というのがぼくの期待しているところだからです。そのため、限りなく記録できるものは記録しています。ただ、それがすべてとは全然思っていない。

「参加者とのやりとりで作品が変わっていく プロセスをどのように残していくのか？」

これはもう、毎日毎日の作業の中、その記録の中で、作品が変化していくのを実際に見てもらえばいいと思います。それはビデオや写真で紹介していきますし、時々インタビューを録っていますので、そんな中で見えてくると思います。今までに行ったプロジェクトの半分は、記録ビデオが出ています。今、外国のプロジェクトでは、必ず一緒にやるフィルム・ディレクターがいます。彼がほとんど15から16ぐらいのプロジェクトを撮っていて、もう20年ぐらい一緒にやっています。彼はぼくにプロジェクトについて何か訊くわけではなく、ぼくも彼に説明することもなく、とにかく彼がぼくの記録を撮っていきます。他者の目で作品が作品化されていきます。ドキュメントすればするほど、プロジェクトに近づくかという、それとは違って、ドキュメントはドキュメントのひとつの世界があるというのか、アーカイブはアーカイブでひとつの世界があり、それとプロジェクトは別だと思っています。これは、今までの話とは逆になるかもしれません。

つまり、アーカイブで資料があればあるほど、作品やプロジェクトに肉薄できるかという、そうではないと思う。何かを残すために記録をしていくということだけれど、この記録は、決してできあがった作品に対する記録ではない。だから、例えばジル・クダールというフィルム・ディレクターが延々と撮って、100回ぐらいいろいろなところで見せて

いるビデオがあるのですが、これは、ほくがあの時
思いつくった作品とは、完璧に違うものになって
いる。ひょっとしたら、もっといいものになって
いる。《椅子の回廊》【註2】というビデオが非常に有
名で、ビデオが一人歩きしているという感じです。
実際、ほくは二週間ぐらい仕事をした程度で、あま
り思い入れがないのですが、ビデオ自体がひとつの
雰囲気を伴ってできています。それは、彼が持って
いるプロジェクトの見方で必要なのだけれど、それ
をすべて信じられないというか、これはこれで別だ
という意識があります。記録しても記録し足りない
ように、どれだけ集めようと、本物とは違うという
ことです。あるいは別のものとして、資料はあると
いうことです。



レクチャー風景

「プロジェクトをアーカイブ化する上で、 どのように記録し、残していくのか？」

記録をどのように残していくか、あるいは記録を
残していくというのは、どういう意味を持っている
かということだと思うのですが、さきほども言いま
したように、写真、映像、生原稿、スケッチ、メモ、
メールのやりとり、ドキュメンテーションをとって
いるものすべてに関して記録を残しています。それ
は、その中のどこかに、次の仕事、次のアイデア
のエッセンス、これから先に繋がっていく何か
があると思っていますからです。確かにそういったこと
があるのです。ずいぶん昔のプロジェクトをあらた
めてある時に見て、これは使えるなと思って、また
同じようなプロジェクトをもう少し展開してやるこ

ともあります。計算表もためになりますし、材料の
値段とか、ずいぶん変わっていますけれど、プロ
ポーザルの中に、以前どんなことをやったのかを示
すレファレンスの資料をつけておけば、向こうは安
心します。以前はこんなことをやって、こういう風
に交渉してやったという具合に。行政や公共的な場
所でやる時は、建築家やエンジニアと構造計算した
図面を全部載せるのが、一番信頼性があります。そ
ういふものをストックしておくというのは、けっ
こう大きいと思います。建築家が公共事業をとる時は、
大体こういうことをやります。公共事業をとると、
次の公共事業も来るわけでしょう。だから、オフィ
シャルなところでやる時は、オフィシャルな資料を
すべてとっておくというのは重要だと思えます。

「プロジェクトを誰の視点で アーカイブ化しているのか？」

学生の時に読んだ本の中で、イタリアのカロ・
ギンズブルグ【註3】という学者が書いた非常にお
もしろい本があります。ある日突然、役場の記帳か
ら消えた男がいて、その男を徹底的にリサーチしま
す。どんな奴だったのか、どんな生活をしていたの
か、どんな友だち付き合いをしていて、どんなこと
で彼は消えていったのか。タイトルは忘れてしま
いましたが、非常におもしろかった。有名な人はわか
りますが、有名な人が出たばかりに影になった人、
そういう人を徹底的に洗うというのは、ある種お
もしろいことだろうと思ったのです。ギンズブルグの
本で、ずいぶんアーカイブという意識を養いました。
ぜひ読んでみて下さい。中世に存在していたかど
うかもわからない人、でも役場の記帳には、何年何
月何日に生まれて、何月に突然消えた、それだけで、
その人を徹底的に洗ってみようという意識が出て
くる。それがアーカイブにつながるものだと思っ
たのです。ある種、偏執狂的な、ストーカー的な発想
というか。『チーズとうじ虫』【註4】という本も書
いていて、非常におもしろかったのを覚えています。

そもそもアーカイブとは非常に個人的なものだ
と思っています。アーカイブをやっている人に失礼か

もしれないけれど、アーカイブに興味のある人は、要するに覗き趣味みたいなもので、どうやってつくられて、どのように成り立ってきたかということを知りたい。基本的には、各アーティストが、いろいろな方法論で各自やっているの、一概にこのようなアーカイブがベストだというものはないと思います。記録を残すことを拒否している作家もいます。河原温さんは、自分で全部記録していても、ほとんど見せないし、そういうこと自体にまったく興味がないと思う。違う面でのアーカイブ、あの人の仕事自体がアーカイブかなとも思います。彼の《デイト・ペインティング》【註5】なんかは、アーカイブが目的化された作品ではないかという感じもします。非常に興味のある作家の一人ではあります。

誰の視点でアーカイブ化しているのか、と同じような意味で、アーカイブ化されたものをどうやって活用するかということ。今、ほく以外の第三者の人たちとひとつの場所をつくって、運営していこうと思っています。最後にそれを紹介します。

CIAN (Center for Interlocal Art Network)

インターローカル・アート・ネットワークセンター、「CIAN(シアン)」と呼んでいるのですが、インターナショナルではなくきわめてローカルなところ。世界中のローカルなところでほくはやってきたので、そのローカルなものの中に何か共通性のようなものがあるのではないかと考えています。90年代の終わりぐらいからだんだんと、町おこし、村おこしなどで、「アート・プロジェクト」というのがひとつの呼ばれ方となってきている。町おこしなんていったら、お祭りや伝統芸能もあるかもしれないけれど、日本だけでなく、世界中でいろいろなことをやっています。CIANでは、そういうものをすべてアーカイブ化していこうとしています。「P+ARCHIVE」でもそれをやろうとしているようですけれど、多分違うかなと思うのは、アーティストであるほくが一人関わっているの、生の、アーティストの一次資料がすべてストックされているということと、場所が新潟の妻有です。

日本の地域でやった国際展、トリエンナーレは、ほとんどアーカイブ化されていない。越後妻有アートトリエンナーレは、自分も参加していた作家の一人だったのですが、たまたま去年、廃校でやるというのが前面にでてきて、廃校をひとつ使って「川俣美術館」でもつくったら、と北川フラムさん【註6】に言われました。それで、美術館なんて必要ないので、美術館よりも資料を収集するネットワークセンターをつくりたいと話しました。



CIAN

(写真提供：CIAN)

実は、これはほくが東京芸大にいた時に先端芸術表現科でやるプロジェクトでしたが、実現する機会がなかった。いろいろなアーティスト、プロジェクトがあって、そのプロジェクト自体がほとんど消えてなくなるようなプロジェクトだとしたら、残しておかなくてはいけないと思っていました。学生がいろいろなものを見る時にも知らないことが多くて、「ドクメンタ」【註7】ですら知らない。そういうところで、カタログだけを見るのではなく、いろいろな資料を見た方がいいと。そんな資料をストックする場所をつくりたいとずっと思っていたのです。芸大をやめて、去年頃からやっとかたちになってきましたが、インターローカル・アート・ネットワーク構想は、ずいぶん前からあったということです。去年ちょうど廃校になった、設備はずいぶん整っている松代の旧小学校を借りて、CIANを立ち上げました。

CIANでの活動を通じて、アートってそんなものなのか、ということをきちんと調べたいと思います。それもひとつのアーカイブの意味だと思う。単にものを集めるだけではなく、アートというものに力が

あるとするならば、何に力があり、何に力がないのか、それがどのように見えてくるのか、あるいはいつ見えてくるのか、そんなことを細かく限りなくリサーチしていくのが、ひとつのアーカイブの意味だと思います。



CIANのアーカイブ

(写真提供：CIAN)

「P+ARCHIVE」でやろうとしていることと重なるところもあると思うのですが、CIANのアーカイブでは、日本ではなく世界中のいろいろな町で行われている名もないイベントの資料も全部集めようと思っています。きりが無いと思うのですが、チラシ一枚でも、ちょっとした映像でもいいから。アートプロジェクトとして位置づけられ、地域の中で、目的を持って行われているものであれば、そういうものを全部集めたいと思っています。ほく自身、今ヨーロッパにいて、ヨーロッパでいろいろな情報が得られるので、ほくの資料も使って、コピーしてファイリングしようとやっています。ドイツのミュンスターであったり、ビエンナーレであったり、いろいろなところの催しがある。ヴェネツィア・ビエンナーレがどのように運営されてやっているのか、もちろん知っている人は知っていると思いますが、実際そこで作品をつくった時の経験値のようなもののかたちとして紹介できたらいいなと思う。今、世界中でビエンナーレは100も200もあり、それだけでも、いろいろなコンセプト、発想でみんなつくっています。そこに関わるアーティストも、有名なアーティストだけでなく、知られていないけれどすごくおもしろい仕事をしているアーティストもいます。そういうことも含めて、単なる雑誌のインフォメーションではなく、リアルな資料として、コミュニ

ケーションをとりながらやっていきたいと思っています。

去年は、台湾のインディペンデントなアート・センター、「バンブー・カーテン・スタジオ」のマーガレット・シューを呼びました。中国、台湾、韓国などアジアのインディペンデントなアート・ネットワークの構築とその資料の自由な閲覧ができるといいなと思っています。アジアに限らず、ヨーロッパも含めて。アフリカもすごくおもしろいです。いろいろな地域イベントがあり、民族的なものから政治的なものまでたくさんあります。去年は、マダガスカル島の隣にあるフランス領の小さな島レユニオン島で、長年行われている大きなアート・プロジェクトに、ほくとダニエル・ビュランと3人ぐらいが呼ばれました。ストリート・アートだけを研究する研究者の発表もあり、消えてなくなるのだけれど、なくなるひとつの熱気みたいなものが伝わってくる、非常におもしろいシンポジウムもありました。それもビデオになっています。こういうものを含めて、とにかく限りなくいろいろなアート・プロジェクト、アート・イベントの資料収集、その意見交換、ネットワーキング、あるいはアウトリーチをやると思っています。毎年夏はここで合宿をして、滞在しながらやっていきます。

//////////////////// 質疑応答 //////////////////////

受講生：残せるものは残しているというお話でしたが、残せるものと残せないものがあると思います。残したかったけれど、残せなかったものはありますか？



レクチャー風景

川俣：作品ですかね。残すつもりで作品をつくって

いるのではないのですが。あれを見せれば、と思うことは多いですね。アーカイブするものが常に動いていると、永遠に付き合わないといけないし、ファイリングしていかなくてははいけない。収集癖のようなものです。ただ、記憶というものは非常に大きいと思う。ぼくのヴェネツィア・ビエンナーレの20年前、30年前の作品のことをまだ話している人がいたということに、びっくりしました。今まで面識がなく、たまたまベルギーで会った時に、「作品を見たよ」と言われ、その作品が1982年のヴェネツィア・ビエンナーレの作品で、すごくよく覚えている。それが、長くやっていて良かったと思うことです。誰がどこで見ているか、そうした記憶はフォローできないなと思います。

資料でいえば、メディアもどんどん変わってきて、昔だったらフロッピーディスクなんかでしたが、今はCDだったりDVDだったりしています。さきほどの「通路展」の時の一番大きな作業は、VHSのマスターテープをDVDに変換する膨大な作業でした。今はほとんど生のスライドなんか使わなくて、みんなデータを使うので、データの変換に時間をとられました。書籍に関しても、だんだんと劣化していくし、対応が難しい。でも、メディアとの関連でアーカイブも生きているということです。新しいメディアがでるほど、もっといいクオリティーで残せるけれど、それに対する膨大な労力が必要になります。

写真のプリントも20年から30年すると劣化して、色もずれてしまいます。アーカイブもいつまで残っているのかわからない。ただ、人間の記憶というのは、何かの拍子で思い出すことがあり、作品が記憶されているのを知ることができます。そうでないと、作品なんてつくれない。死んだ後のことは、あまり考えてはいないのですが、ちゃんとして死にたいとだけは思います。自分のやっていることには、責任を持っていたいということです。それがアーカイブの本質ではないかな。

受講生：資料のインデックス化についてお伺いしたいのですが、妻有のアーカイブ（CIAN）では、集め

た膨大な資料をどういったかたちでインデックス化したり、目録をつくったりされているのでしょうか？さらに、それを利用者の立場からするとオンラインで参照できるようになっていて、キーワードなどで検索ができることが望ましいと思うのですが、そのあたりがどうなっているのかお聞かせ下さい。

川俣：CIANの場合は、利用者に向けたサービスは、それほどしていませんし、しなくていいと思っています。あの山の中に来て、資料を実際に目で見るのが一番だと思います。最低限、情報はWebに整理して、海外とのネットワークをしていますが、あえて、サービスに特化していいとは思っていません。インデックスに関しては、ずっと議論しています。妻有のアーカイブに関しては、年代で分けたり、作家で分けたり、種類、地域に分けたり、いろいろなことをやっていますが、それをどのように改良して、ストックしていくのか。ストックにしても場所の制限もあります。ただ、資料室に入らないからストックしないとは、言われたくない。だから、CIANの第二の資料ストック場所も必要になると思うので。そのあたりを今考えています。去年ようやく資料を持ってきて、今、まさに分類の最中です。引き続き、CIANのWebを見て下さい。



レクチャー風景

司会：次回レクチャーの講師をお願いしている上崎千さんがいらしているので、何かご質問がありましたらお願いします。

上崎：質問者の方の中でも川俣さんのレクチャーの中でも、「アーカイブ」という語がいろいろな意味で

使われているなど感じていました。そこで逆に、これは「アーカイブ」ではないというものを挙げてほしいと思います。どこから「アーカイブ」なのかという、ややアイロニカルな質問です。

川俣：意識でしょう。アーカイブというのは、ある種の意識だと思います。コレクターは、ひとつのものを買ったら、次のものを買いたくなるというような発想と近いし、どんどん作家のことを調べたくなるとか、いろいろなものを持ちたくなるといった、意識の中でアーカイブ化していくことは、自然にあると思う。ただ、ほくの場合はアーカイブというより、資料として必要なものとして、ストックしてきたということがあります。多分、10年前、20年前にはアーカイブという意識はなかったでしょう。ただものがあるので、分類してみるという程度だったと思います。逆にほくもアーカイブで何をしたいのか、どんなモチベーションの中で、アーキビストになりたいのかなと訊きたいです。

受講生：さきほど、できる限りの資料を集めるとおっしゃったのですが、資料から作品の成り立ちや背景などの分析を川俣さんご自身でなさるのでしょうか？ するとしたらどこまでして、どこから他の人がレコード、分析すると思われませんか。



レクチャー風景

川俣：作品の資料をどこまで集めるか。つくる側は思い入れがあるのですが、その思い入れというものもつくった時のもので、それ自体、資料化した時に思い入れが戻るような情緒的なものではありません。資料を客観的に扱うし、客観的に自分の作品も見よ

うと思う。他人がどのように資料から作品を想像したり、イメージしたり、あるいは具体的な情報までたどり着くかということは、ほとんどわかりません。さっき言ったカルロ・ギンズブルグの最初の興味というのが、どこまで持続するのかということ。最初に興味を抱いたところから、どこまでそれがかたちになっていくかは、それぞれの問題ではないかと思っています。想像力のいい人は、ちょっとした一次資料だけで、多分山ほどのものが考えられるかもしれない。

昔、テキストだけでひとつの論文ができると言われていました。作品を見るか、作家を見るか、あるいは作家の態度を見るかで、全然違います。60年代、70年代の批評家は、作家に会わないで作品だけを批評するという。逆に、作家のひとつの態度から作品の批評ができるという言い方もある。テキストとは、結局、テキストだけでひとつのものが成り立つということです。いろいろ資料の使い方、考え方があると思うから、その人がどういう態度で、どういうモチベーションで、アーカイブし、使うかということだと思います。つくった側は、そこまで把握できないし、どんな風に言われようと、残った資料の中で分析されるしかないわけです。

ちなみに、この中に自分でアート・プロジェクトを立ち上げ、アーカイブしようと考えている人はいますか？

受講生：この講座を受けた動機の半分は、自分が実際に関わっているアート・プロジェクトのアーカイブをつくりたいということです。外部の人にまとめてこういうことをやっています、と見せるのがむずかしいプロジェクトなので、どうやって残して、どうやって資料などを開いていけるのかというのが、重要かつ繊細なところなんです。ですので、具体的な方法論を知りたいと思っています。

川俣：ほくの場合、アーカイブ化するといっても、資料があれば、いろいろな見せ方がある。だから、何だかんだ集めておけばいいと思います。それをどうやって料理するかは、後からでもいいのだし。

受講生：お話を聞いていておもしろかったのは、ひたすら一次資料を集めるということで、参照する側としても魅力があると感じました。当然、収集することと同時に、どういう形態で開くかということ。プロジェクトをやる側として、単に集めるだけではなく、周辺、内部をどのように説得していくか。分析を加えてツールとして使う時に、どうしたらいいか伺いたいのですが。

川俣：マニュアル化してもつまらないと思います。マニュアル化すればするほど、マニュアル化されなかった部分の資料を見たがるのだから。ドキュメント展というのは、絶対に嘘だと思っています。それは、つくられたもので、どこまでガリアルなドキュメントと言えるのかわからないです。最後はモラルだと思います。アーキビストのモラルに尽きるのではないかな。それをどうやって判断するかは、これもまた非常に問題です。

プライバシーもアーカイブの大きな問題だと思います。フランスでは、アーティストだけでなく文化人の書齋や資料が散逸してしまうのを防ぐために、生存中に契約する場合があります。プライベートだけれど、パブリックな立場にある人の資料は、国で守らなければいけないと。それもひとつのアーカイブの方法だと思います。

いろいろなアーカイブの考え方、方法とシステムなどがあり、また単なるシステム構築でアーカイブを考えない方がいいと思う。生きた資料をどうやって使っていくか、使い道も含めて、そのつど考えていくしかないと思っています。マニュアル化するとそこから抜け落ちていくものをアーカイブしていくしかない。アーカイブは、マニアックで地味な仕事だと思います。

ぼくが今日話したアーカイブは、非常に個人的なものです。アーカイブは、ひとつのスタイルだけではないので、一般化するものではないと思います。

【註1】「東京インプログレス」 現在進行中のプロジェクト「川俣正・東京インプログレス——隅田川からの眺め」（主催：東京都、東京文化発信プロジェクト室、一般社団法人CIAN）。世界的なメトロポリスである東京を、ワークショップ、シンポジウム、トーク等を通して再考するとともに、そのプロセスを、一連のプロジェクトを通じて提示していく。プロジェクトの実施拠点を隅田川エリアに設置し、木造の塔を構築する。

【註2】《椅子の回廊》 パリのサルペトリエール病院敷地内にあるサン＝ルイ教会でのインスタレーション（1997年）。パリ中の教会から集められた約8,000脚の椅子やベンチがサン＝ルイ教会に積み上げられた。

【註3】カルロ・ギンズブルク (Carlo Ginzburg, 1939-) イタリアの歴史家。

【註4】『チーズとうじ虫』カルロ・ギンズブルク『チーズとうじ虫——16世紀の粉挽屋の世界像』（杉山光信訳、みすず書房、1984年）。著者は古文書から一介の粉屋の生きたマイクロコスモスを見事に復元している。

【註5】《デイト・ペインティング》単色の地に白い文字で日付だけを書いた、日付の絵画として知られる河原温の連作。

【註6】北川フラム (1946-) 新潟県高田市 (現上越市) 出身の「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」総合ディレクター。アートディレクターとして国内外の美術展、企画展、芸術祭を多数プロデュースしている。

【註7】「ドクメンタ」ドイツの古都カッセルで1955年以来、5年おきに開催されている世界で最も重要な現代美術の展覧会のひとつ。

アーカイブ的思考 (archival mind) について

講師：上崎 千 (慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ担当)

DATE: 平成22年(2010年)8月19日(木) 19:00-21:00



上崎 千 (うえさき せん) 氏 プロフィール //////////////

1974年生まれ。芸術学、批評、アーカイヴ理論。1998年、多摩美術大学大学院美術研究科修了。2007年以降、慶應義塾大学附属の研究所(アート・センター)にて戦後日本の前衛芸術に関するアーカイヴの設計、構築に携わっている。

主なテキスト：「岡崎乾二郎のディプティック」『SAP Journal』10号(2003年)、「印刷された問題 (printed matter) ——ロバート・スミッソンの眺望」『アイデア』320号(2007年1月)、論集『「アーカイブ的思考」のために (On the Archival Mind)』(RCAAA/Archives、2010年)など。

受講生への課題

- ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『続審問』(岩波文庫)のなかの「ジョン・ウィルキンズの分析言語」(1952年)の章を読んでおくこと。

Summary 第2回

レクチャー要約

8月19日、慶應義塾大学アート・センターの上崎千氏を講師として、「アーカイブ的思考」についてお話し頂いた。

いくつかの示唆的なプロジェクト——例えば、クレス・オルデンバーグの《Ray Guns》(=本物の光線銃からガラクタまで含めて「光線銃のように見えるもの」を収集し、それをカタログ化・一覧化した作品)、あるいは『Avalanche』誌上におけるブルース・ナウマンの《Wall/Floor Positions》(=「ビデオ・アートとは作品そのものか、それとも作品の記録か」という問題意識の下に、ビデオ・アートを誌面上で再構築した仕事)——を手掛かりとして、アーカイブのフィクション性、そして合わせ鏡のように増幅していく記録行為の迷宮性が提示された。

一方で、アーキヴィストが直面することになる実際のアーカイブは、ある意味で、不揃いで膨大な廃棄物の山と言うべき存在であり、虚構性に満ちた分類の問題に常に悩まされることになる。私たちはボルヘスの「ジョン・ウィルキンズの分析言語」における、あのエキセントリックな分類を一笑に付すことはできない。なぜならボルヘスが言うように、私たちは世界について完全に知り得ない以上、どんな分類も必ず恣意的で矛盾と破綻を抱え込むものだからである。

それでもなお、アーカイブの虚構性と恣意性を了解し引き受けた上で、アーカイブを絶え間なく再編集／モンタージュしていくという志向、そのために一定のインタレストとモチベーションを維持することのできる精神を、「アーカイブ的思考」と呼びうるのではないだろうか。

今回のレクチャーを聞いて思い出したのは、F.カフカの「町の紋章」と題された、バベルの塔建設をめぐる短編。

ある町では何百年にも渡る長大で綿密な計画によって、天まで届く塔の建造を目指している。しかしその計画はあまりに慎重すぎたために、「将来建築技術が進歩すれば、今よりも遥かに頑丈な建物が効率的にできるのでは?」「もし将来の世代が以前の世代の仕事が気に食わず、取り壊して作り直してしまったら?」という疑念と意欲喪失をもたらした。結局建設計画は延期され続け、今や塔が建つ見込みはどこにもない……という寓話。

この古代バビロニア人たちの覚えた不安と無気力はまさに、アーカイブ(とりわけその分類作業)の危うい虚構性に気付いた者の不安に重なるものであろう。アーキヴィストがある資料群に対して精緻に組み立てた編成は、将来の「新資料の出現」によってあっけなく再編成を迫られるかもしれない。

また、自らを記録者であると信じていた「犬」(S.ベケット『ゴドーを待ちながら』)が、やがて「それを見ていたほかの犬」によって入れ子状に記録されるように、出来事の記録者としてのある種の特権意識と全能感は、その記録行為自体が別な主体によって記録され、やがて相対化されるであろうと気付いた瞬間にあえなく崩れ去る。それならばいっそ、最初から「ほかの犬」が記録してくれれば、という思いが頭をよぎる。

実は、この「町の紋章」式の懐疑と無気力は、「アーカイブ的思考」ときわめて隣接した位置に存在しているのかもしれない。そのきわどい境界において、何も考えずに塔を建てる愚か者でもなく、将来覆されるかもしれない塔を建てることの無意味さに気づいてしまった不幸者でもなく、絶え間なく覆されることを引き受けた上で塔の建設に携わるという、「アーカイブ的思考」へといかに身を傾けていくか。そんなことを考えられるレクチャーだった。

(P+ARCHIVE ゼミ受講生 柴田葵)

アーカイブ的思考(archival mind)について

講師：上崎 千 (慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ担当)

平成22年(2010年)8月19日(木)

今日はまず、テキストを読むことから始めたいと思います。みなさんにお配りしたハンドアウトの、エピグラフのところを最初に読み、その上で問題設定を行い、クレス・オルデンバーグ【註1】とブルース・ナウマン【註2】の作品をスライドで検証しつつ、ハンドアウトに沿って議論を進めていきたいと思います。芸術作品の話アーカイヴの問題とつなげるために、後半でジョルジュ・ディディ＝ユベルマン【註3】の著作を経由し、問題の再設定をしたいと思います。

このようなイメージの弁証法的な働きから目をそむければ、何ひとつ理解できず、すべてを混同する羽目に陥るだろう。事実とフェティッシュを混同し、アルシーヴと外観を混同し、作業と改竄を混同し、モンタージュと嘘を混同し、類似と同化を混同する……。イメージは無でもなければ、すべてでもなく、ひとつでもない——それはふたつですらないのだ。イメージが繰り広げられるのは、三つ目の眼差しのもとで対峙するふたつの視点が想定する、最低限の複雑さとの兼ね合いにおいてである。

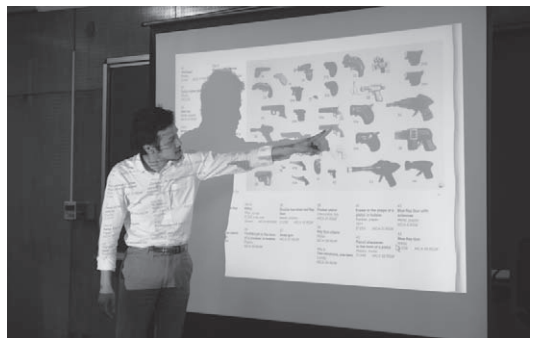
——ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお』【註4】

ですがしばしば言われます、ごたませにははいけません。ごたませではありません、諸々の事物がともに置かれているのであって、結論がすぐには出されていないのです。[……] それらはともに存在していたのですから、それらがともに存在していたことを思い起こしているのです。

——ジャン＝リュック・ゴダール「映画のアルケオロジーと世紀の記憶」【註5】

以上の二つのエピグラフから出発したところで、早速オルデンバーグの作品を吟味したいと思いま

す。クレス・オルデンバーグは、50年代から活動を続けているアメリカの存命中の作家です。彼はポストモダニズムの最初期に、それまでの芸術作品の在り方、つまり交換不可能な、たったひとつの、固有の、他でもないなにか、かけがえないもの——そういう在り方を問い直し、作品の物理的な固有性と交換可能性とのさじ加減をコントロールするような表現を試みた作家です。



スクリーン クレス・オルデンバーグ《光線銃 (Ray Guns)》

この作品はL字型というか、「光線銃」のかたち似た事物を収集して、テーブルの上に並べたものです。いま「光線銃」と言いましたが、それ自体はSFなので、実際には存在しないものですね。オルデンバーグはこうやって「光線銃」状のものを集めていくのですが、いわばどれも「ニセモノ」なわけです。中には歯ブラシや櫛、子どもの玩具なども含まれています。そのうちに、だんだんと、説明しようもないもの、いわゆるゴミや、下着のようなものも集められていきます。

これは余談ですが、下着泥棒が捕まると、テレビで報道されますね。警察によって大量の下着が押収され、体育館の床にブルーシートを敷いて並べられます。どのように並べられているのかよく見てみる

と、なんらかのバランスというか、むしろ積極的ともとれるアレンジが、それとなく試みられているのがわかります。少なくとも下着の上下や前後ぐらいは合わせながら並べられているのを、みなさんも見たことがあるでしょう。ある程度の量や規模を持った押収品（麻薬でも、拳銃でも）を一望したいと思うとき、それらは並べられるわけです。そこから犯罪の規模、量が表現されます。おそらく、押収品を並べる警察官は「この数量だから、この体育館の床に広げるには、少し詰めたほうがいいかな」などと、ある程度のプランに準じて並べていくのだと思います。かつて、たったの一度も一望されたことのない品々が、突然そこで一覧化されるわけです。というわけで、この「一覧化」という契機が、私たちにどういう意味＝価値を与えるのか、そういったことを今日は話していきます。

この余談のポイントは、「物」がある場所に並べられる経緯をよく観察してみると、「一覧化」の過程でなんらかのフィクションが介在していることがわかるということです。下着は必ずしも並列や分類という目的で盗まれたわけではないのに（いや、実際のところわかりませんが）、その犯罪、窃盗の内訳が記録されることになった時点で、ある種「アーカイヴ」的なプロセスが行われるわけです。必ずしも見栄えや色彩を考慮して（派手下着と地味な下着のメリハリとか）アレンジされるわけではないと思いますが、いずれにしても、ドキュメンテーション、あるいはプレゼンテーションという課題に際して、とにかく、モチーフ自体が持っている本来的な質とはおよそ無関係なレベルで、私たちはそこに、ある種の「タブロー」を見出すのです。この「一覧化」によって詳らかにされたのは、一体誰の欲望なのか？（本当に窃盗犯のそれなのか？）、という問いも含めて。

さてこの問題は、オルデンバーグの作品の質にも関わってきます。彼の《Ray Guns》、この「タブロー」からこの釘を一つ抜いてしまっても、それが《Ray Guns》の構成要素であるという質を維持し続けるかどうかを考えてみれば、わかりますね。つまり、これらの事物の「光線銃」としての質は、オル

デンバーグのこの「タブロー」の中でのみ成立しているのです。この曲がっている釘を、曲がっている釘の山に投げ込んでしまったら、それまで《Ray Guns》の一部だった、他にもない、交換不可能だったはずのその釘は、即座に区別できない状態になってしまいます。実際、この釘の固有性は、このタブローの中でのみ保証されている。ここから出てしまった瞬間に、あっという間にゴミになってしまうのです。

本は、図書館にあってもなくても、本です。しかし「アーカイヴ」が抱え込んでいる雑多な品々は、実際、それ自体の持つ意味＝価値を単独で維持するには危ういレベルにある代物ばかりなのです（ゴミのような資料というか、資料のようなゴミというか）。固有性の問題でいうと、例えばこのグラスが、死んだ恋人からプレゼントされた大事なグラスだとします。そこへ誰かがやってきて、これと同じ量産品のグラスを置いてしまったとします。すると、もうどれがこの唯一無二のグラスなのか、わからなくなってしまいますね。その瞬間、割れてしまったわけでもないのに、このグラスの意味＝価値は半ば失われてしまうわけです。

結局、「物」の固有性というのはぎりぎりのところで保たれており、それを保証するのは「タブロー」でしかないのです。そして「タブロー」が現れるとき、そのメカニズム自体が、ある種のフィクションを抱えるのです。並列は、網羅性に向けての枚挙などではもちろんなく、むしろ欠乏、払底を強調します。《Ray Guns》というテーマで、さらにスケールを変えて収集を続けていけば、いずれ、日本列島とか、世界とか、星座とかへと広がってってしまうわけです。然るべき基準を持った分類群を設けて収集を始めても、その作業が十全や網羅のほうへ向かっていくとは限らない。私たちはむしろ、あれが足りないこれが足りないという、慢性的な欠如のほうへとどんどん流されていくことになるのです。みなさんにあらかじめ読んできていただいたボルヘスの「ジョン・ウィルキンズの分析言語」ですが、これも、「分類」をめぐる話です。とりとめもない分類。こんな分類は成り立たないのではないかと、分

類を修正して修正して修正し続けるような、分類の終わらない旅が始まってしまう。そういうモデルとして、みなさんにご紹介しました。

それでは、用意したハンドアウトのほうに入っていきます。まずみなさんにご紹介したいのが『Avalanche (アバランチ)』という雑誌の1971年冬号です。この中の、ブルース・ナウマンを取り上げたページをご覧ください。



『Avalanche』誌に掲載されたブルース・ナウマン《Wall/Floor Positions》

雪崩(傾れ・殺到avalanche)というタイトルを持つその逐次刊行物は、ウィロビー・シャープという人物(Willoughby Sharp, 1936-2008)を中心に、プロセス・アートやパフォーマンス・アート、そしてビデオ・アートといった同時代の動向を、その誌面上でいかに構築し直すかという課題に取り組んだ(全13号、1970年秋-76年夏)。『Avalanche』誌におけるエディトリアル・デザインの企ては、ある記録、ある表現がレイアウトされるまでの諸手続きをダイナミックに捉え直し、芸術とその媒材におけるドキュメンテーションとプレゼンテーションの閾(しきい threshold)を積極的にぐらつかせることだった。「プロセス」や「パフォーマンス」というモチーフを前提に、シャープの関心は、ビデオテープを用いた表現に「芸術作品」という質を与えている論理の危うさへと、積極的に向けられる。そもそもビデオ・アートとは何なのか。表現そのものなのか、それとも、ある表現の記録のことを言っているのか、それすら定かではないのではないのか。ビデオ・アートにおける「記録 / 表現」の界面(interfaces)で起きていること、すなわち「/」の上で起きている「出来事」を扱う一方で、この「/」をさらに「記録 / 表現」し直すドキュメンタリーの手法を、特定の印刷物(印刷された問題 printed matter)において問うこと。これが『Avalanche』誌におけるシャープの取り組みであり、本

論の最初の問題設定である。

縦5×横8のグリッドで仕切られた見開きの誌面に、CRTモニター(ブラウン管)のフレームで縁取られた39枚のスティル写真が羅列される。この時、ナウマンが行った「7つの連続的なポーズ」の全4パターン、計「28姿勢」は、計39マスの画面に展開(layout)されることになる。このスティル写真の羅列が、CRTモニターという箱(あるいは墓)の中で示されているナウマンの「28姿勢」を的確に分節化しているかどうかはともかく(スティル写真は当然、ある姿勢から次の姿勢への移行をも等価に扱う)、このビデオ作品に対し、この誌面が計39マスのグリッドを提供していることは、大いに注目に値する。これは、件のパフォーマンスにおける姿勢のセットを構成している員数、すなわちナウマンの言う「28姿勢」に対し、スティル写真の員数が単に11姿勢分ほど多いという話ではない。この『Avalanche』の誌面には、ナウマンが「28姿勢」とカウントしている姿勢のセットとは別の、言わば「ビデオ・パフォーマンス」のフラグメントとしての「39姿勢」が一覧化されているのである。それらのフラグメントは、ビデオテープのフレーム数の中で分解された(ばらされたlaid out)ナウマンのパフォーマンスの断片であり、モニター上で再生される映像に向けられたカメラのシャッター・スピード次第で、さらに増幅する断片の断片である。ここに、「記録 / 表現」の界面で私たちが「ドキュメンタリー」という語で呼んでいるものの、「出来事」としての本質が浮かび上がる。

ナウマンの作品を簡単に説明すると、こんな感じでした。彼はいくつかの姿勢を壁と床上で試し、それぞれ45秒から1分ぐらい、その姿勢のまま止まります。複数のポジション、そのような複数の姿勢のセットをどれだけ効率よく、何セットできるかということをやるわけです。ナウマンは、彼が60年代末に行った初期ビデオ・パフォーマンスについて、「このときは、ある種の動きをつくり出す可能性を一覧化しようとしていたんだ」と言っています。また「自分のビデオ・アート自体について、リスト化(listing)ということを念頭においていた」とも言っています。手を伸ばしたり、足を伸ばしたり、壁を打ったり、床を打ったりもするのですが、彼は基本的には止まっています。それがループで再生され続けるといふ作品です。さて、はたしてこのヴィ

デオ作品は「記録」なのか、「表現」なのか。前回の川俣正さんのお話にもありましたが、彼のアーティストとしての活動は、どこまでがいわゆる直接的な作品で、どこまでがその作品の記録に関わっているのかという問題と同じですね。

そもそもビデオ・アートは記録媒体であり、私たちは、パフォーマンス作品そのものではなく、彼のパフォーマンスの記録を見ているのか、それとも、「ビデオ・パフォーマンス」と呼ばれているように、ビデオになった時点、記録媒体を介した時点で、始めてパフォーマンス作品となるのか。ここには、どこまでも入れ子状になるような問いが発生します。

いいモデルがあります。サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』という作品の、第二幕の導入部に出てくる登場人物の一人、ヴラジーミルが歌う歌です。

犬が一匹、腸詰を　　パクリとひとつやっただで　　肉屋は大匙ふりあげた　　あわれな犬はこまぎれに　　それを見ていたほかの犬　　せっせ、せっせと、墓づくり……

「『Avalanche』誌への私たちの関心が、「誌面上にレイアウトされたのは、芸術作品そのもの（直接的な表現）なのか、それとも作品の記録（副次的な表現）なのか」という半ば偽の問いに関わる以上、その関心は「ビデオ・アート」と呼ばれる類いのほぼ全ての作品に関して私たちが問おうとしている、「記録」と「表現」の間を切り結ぶ「／」の問題と連動する。それはあたかも、ベケットが「墓づくり」という身振りによって仄めかす、「それを見ていたほかの犬」たちの界面、すなわち「記録する者」たちの界面＝「／」である。」

それを見ていたほかの犬　　せっせ、せっせと、墓づくり
白木づくりの十字架に　　目につくようにこう書いた　　犬が一匹、腸詰を　　パクリとひとつやっただで　　肉屋は大匙ふりあげた　　あわれな犬はこまぎれに　　それを見ていたほかの犬　　せっせ、せっせと、墓づくり……

要するに、入れ子状なのです。最初、「犬が一匹、腸詰を」から始まるのですが、それを見ていた他の

犬が、「犬が一匹、腸詰を」と記録していくのです。「卵が先か鶏が先か」ではありませんが、そもそも、どこが始まりなのかさえわかりません。気がついたら、「哀れな犬」というモチーフは、どこまでも続く記録の記録の記録の……というふうになってしまい、ここで起こっている出来事はすべて、じつは記録の中に編み込まれていってしまう。そしてこのような話は、ビデオ・アートに限らず、記録装置と記録媒体を用いるすべての表現に関わってくる。はたしてどこまでが表現で、どこまでが記録なのか。これは、「ドキュメンタリー」の手法を用いる作家たち全般に言えることだと思います。

「記録／表現」の界面、入れ子状の「／」を振動させている「出来事」の界面を、「ドキュメンタリー」のための用地／非用地 (site/nonsite) として目論まれた (地取りをされた laid out) 誌面へと誘致すること——そのような誌面を窓口として経験される作品群でもまた、CRT モニターの画面を経由するビデオ・アートの作品群と同じく、しばしば「他の犬」の身振りが表現に先行する。『Avalanche』の誌面で、ナウマンの「28 姿勢」が計 39 枚のスティル写真によって構築し直された時、ナウマンの身体が一瞬たりとも静止しているには見えず、むしろ忙しなく動き続けているように見えるのはなぜか。

実際にこの作品をご覧になったことがない方は、この計 39 枚のスティル写真、計 28 姿勢をどのようにご覧になるでしょうか。実際には、ほとんどじっとしているようなパフォーマンスなのですが、むしろこのイメージ群は、まるでコマ送りのように、せわしなく動いているように見えますね。

それは、イメージの羅列のなかに、ナウマンが「シーケンス」と呼んでいる系列とは全く異なる種類の系列が生じているからである。ドキュメンタリーの手法は、作品のオリジナリティを反復させるのでも、別のものにすり替えるのでもない。『Avalanche』誌におけるドキュメンタリーとは、同一の作品が記録媒体／表現媒体の肌理 (きめ grain) を介して放出する諸断片から、まるでフランケンシュタインのように、ある種リダグダントな「出来事」の複合体を作り上げることに他ならない。ラテン語で一人称の「見る」を意味する「ビデオ」の回廊で、「それを見ていたほかの犬」がレイアウトを始める (死者に入棺の準備をす

る lay out)。

「記録する者」と「記録される者」の反復ではなく、「記録する者」と「記録する者を記録する者」の合わせ鏡のような増幅。それは、表現の主体を常に「ほかの犬」として更新し続けるのである。

当たり前のことですが、「ドキュメンタリー」は過去の出来事のあるまの姿を残す手立てではありません。編集作業を通して、ドキュメントはどんどん変貌していきます。なるべく客観的に、なるべくありのままの状態を残したいと考えるのは当然なのですが、とはいえ「記録する者」、「記録する者を記録する者」というように、誰もがベケットの「ほかの犬」「それを見ていたほかの犬」のように、入れ子状の退行空間の中に飲み込まれるのです。

つまり「アーカイヴ」とは、それが「ドキュメンタリー」である以上、多分にフィクションであるということなのです。細切れになった、断片化を繰り返したドキュメントが束ねられて、一覧化され、一望性を獲得するや否や、「アーカイヴ」は不可避的にフィクションの領域に踏み込むのです。ただし、そのフィクションの質が、美術館が持っているそれ、図書館が持っているそれとは違うということが重要です。アーカイヴに特有のフィクション性というものがあるということです。さて、最初の問題設定を具体化するにあたり、オルデンバーグの事例と、ナウマンの事例を取り上げ、「一覧化」の話をしてきました。この問題設定のタイトルを「レイアウト」としておきます。



スクリーン ブルース・ナウマン 《Wall/Floor Positions》

ナウマン自身は28姿勢だと言っているのですが、実際の誌面の割付は、レイアウトの都合上というか、39マス、つまり39姿勢になっています。しかも彼は、積極的にそういう矛盾をこの誌面に盛り込んでいるのです。彼は、記録媒体上で自分の作品をより違ったものにしていくプロセスに関心を持ち、『Avalanche』の編集作業にも関わっています。この《Wall/Floor Positions》はビデオ作品として残っていますが、もしそれが失われてしまって（そういうビデオ・アートも多々あります）、この『Avalanche』の誌面でしか見られなくなったとしたら、ナウマンの28姿勢は、この誌面の39マスから想像するしかありませんね。そもそもこの39マスの中に、ナウマンの28姿勢に相当する姿勢は、いくつ含まれているのでしょうか。

今日はUSTREAMなどによって、私のレクチャーもドキュメンテーションの界面に接しているというか、晒されているわけですが、それがいずれ編集され、なんらかのかたちで断片的に残されていくのを待たずして、欠如はもう、どんどん生じています。すでに、私がついこのマイクを使い忘れたときの音声であるとか、私が窺っているみなさんの顔色であるとか、例えばそういったものがどんどん欠如していくわけです。このレクチャーも含めて、「出来事」は、残しようがないものなのかもしれません。しかし、だからといって、後から過去の出来事を想像するのは不可能だ、とも言えないでしょう。「アーカイヴ」は、想像可能性の構築に他なりません。ナウマンの事例でもオルデンバーグの事例でもそうですが、決定的かつ慢性的な欠如に関わると同時に、その足りない部分を補いながら想像することの不可能性ではなく、あくまでも想像可能性に対して挑戦すること、それが「アーカイヴ」の豊かさなのです。

先ほど「フィクション」と言いましたが、私はこの「フィクション」という語を、「単なるフィクション、実際にはそうではなかった」と言うときのような、ネガティブな意味合いで使用しているのではありません。私たちは、「アーカイヴ」の持つフィシヨナルな質に積極的に関与し、そこにどのような

リアリティを構築していくのかという課題を担っているのです。

さて、それではここで問題の再設定を行います。これまでの「レイアウト」という問題設定に対し、今度は「モンタージュ」というキーワードで、いま扱った問題をもう少し〈アーカイヴ的思考 (archival mind)〉というモチーフに近づけられるように、議論をやり直してみたいと思います。最初にエピグラフとして読んだテキスト (p.22を参照) をもう一度読み直して、そこから問題の再設定を進めたいと思います。

最初に読んだときと比べて、少しエピグラフの意味＝価値が変わって感じられたり、理解しやすくなっていたら嬉しいのですが。



レクチャー風景

それでは、問題の再設定、「モンタージュ」に移ります。ここでは、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』を取り上げます。彼自身がこのテキストの中で用いている「モンタージュ」という語を軸に、議論を進めていきます。

アーカイヴを形成する / アーカイヴに内在する思考としての〈アーカイヴ的思考 (archival mind)〉の所在を、然るべき芸術作品への視座の内に求めること——それが本論の課題である。〈アーカイヴ的思考〉の持つ類推的 (analogical)、外延的 (extensional) な質を表現のレベルにおいて検証する本論にとって、「アウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所」を扱うディディ＝ユベルマン (Georges Didi-Huberman, 1953-) の仕事は、はたしてどのようなモデルとなりうるのだろうか。

いままでは芸術作品をモデルに使ってアーカイヴの話をしてきましたが、ここで突然、ユダヤ人の強制収容所の話に移りました。

そもそもアーカイヴにとって、そこで扱われるモチーフの決定的な差異は、そのつど選択されるテクノロジーの個別性以上に、思考のモードそのものを異なったものにするのだろうか。たとえば「アート・アーカイヴ」という名辞によってにわかには特殊化された議論の射程が、ギリシア語の「アルケー」——「始まり」「根源」「支配」を意味する——に由来するこの語の威を借るアーカイヴの紛いものではないとするならば、やはりそこでは、アーカイヴという知の様態そのものが、モチーフの差異を超えて問われなければならないだろう。つまり、この議論によって用意されるべきは、アーカイヴという論点からアートについて考える契機というよりも、むしろアーカイヴとはなにかという問題が、芸術 (作品) への眼差しを通して問われる契機でなければならないということである。

ところで、最近いろいろなものが「アーカイヴ」と呼ばれていますね。あるモチーフの量や規模、あるいは保存などについて語ろうとした途端、比喩的なレベルでも、つい「アーカイヴ」という語を使ってしまう。この「アーカイヴ」という語が持つややこしさ。例えばNHKの「日曜美術館」という番組名は、あくまでメタファーであり、実在する施設ではないので、「日曜美術館はどこですか？」などと訊く人はいませんね。でも「NHKアーカイブス」の場合、NHKは実際に資料体としてのアーカイヴを抱えつつ、同時にある種のメタファーとしてこの番組をそう呼んでいるわけです。「NHK再放送」ではなくて「NHKアーカイブス」と聞くと、なんだかちょっとありがたい気がする。これって、どうなのでしょうか？

ディディ＝ユベルマンの著作『イメージ、それでもなお』は、「収容所の記憶——ナチス強制収容所、絶滅収容所の写真1933-1999」展 (パリ、2001年) のカタログに寄せられたテキストである第1部と、そのテキストへの批判に対する反駁として書き下ろされた第2部から構成されている。本論のエピグラフとして挙げたディディ＝ユベルマンの言葉は、『イメージ、それでもなお』第2部の最終章「似ているイメージあるいは見せかけのイメージ」からの引用で

ある(続くゴダールの言葉も、同じくこの最終章でディディ=ユベルマンによって参照されたものである)。さらにディディ=ユベルマンは次のように続ける。「モンタージュの達人たち——ヴァールブルク、エイゼンシテイン、ベンヤミン、パダイュー——はみな、イメージについての批判的省察のなかで、政治権力とプロパガンダのレトリックを重要なものと認めていた。しかし彼らはイメージからレトリックを排除することで、類似を炸裂させ、同化を不可能にしたのだ。彼らは類似を作り出しながら、それを「引き裂いた。彼らは事物の間の関係を生み出しながら、差異についての考察を促した」[邦訳p.197]。ゾンダーコマンドの一人によって「地獄からもぎ取られた」4枚の写真をめぐるディディ=ユベルマンの著作を、芸術に適用可能なアーカイヴ論としてあえて読み替える必要は全くない。手続きはより直接的であり、それゆえに「近接的」である。ちょうど『イメージ、それでもなお』からの引用によってこのテキストで試されている〈モンタージュ〉のように、ディディ=ユベルマンの問いを——実際、彼自身もそうしているように——そのまま芸術(作品)の問題と並置し、〈アーカイヴ的思考〉の所在であると同時に「想像すること」の可能性の条件である「三つ目の眼差し」のもと、それらに対峙させるのである。なぜなら「アルシーヴは、絶え間ない再編集により、他のアルシーヴとのモンタージュにより、常に練り上げられる必要があるからだ」[邦訳p.130]。

このディディ=ユベルマンの本は、アーカイヴ論としてそのまま読むことができます。この本では、ゾンダーコマンドが撮った4枚の写真をめぐる彼の議論と、その議論への批判に対する反駁が展開されています。例えばこのテキストで参照されている「収容所の記憶」という展覧会では、迫害を受け、収容所で暴行を受けて腫れ上がったユダヤ人の顔と、収容所が解放された後、暴行を受ける側になったナチスの将校の顔が並べられ、どちらもひどく腫れ上がっている顔の写真が対比されました。それらの顔は似ているのです。この「似ていること」に関して「モンタージュ」という問題が浮上してくるのですが、彼の議論はある意味スキャンダラスなので、大いに批判を受けました。それら道徳的な観点からの批判に対し、倫理的に反駁するということが、この本の目論みでもあります。



レクチャー風景

さて。今日は芸術作品の話や下着泥棒の話、アウシュヴィッツ=ビルケナウの話などを並列してみましたが、これらに共通する問題は、おそらくみなさんがこれから取り組むアーカイヴの作業に、大いに関係してくるのではないかと思います。今日の私の話によって、「アーカイヴ」という概念が少しでも特殊化されれば幸いです。

そういえば、いま職場で「瀧口修造文書」【註6】の書簡群を整理しています。もちろん著名人からの書簡のみをピックアップするのではなく(そういうふうには「食い散らかす」のではなく)、とにかく、片っ端からデータ化しています。消印を虫眼鏡で見ながら、クロノロジカルに並べます。消印が押されている書簡だけでも4,000件から5,000件ぐらひはあります。これだけでもなかなか大量のアイテムですが、さらに、どうやら手紙のようだが封筒が無い、封筒だけで中身が無い、あるいは消印が無い、といった準書簡的な断片群と向き合い、慢性的な欠如に悩まされながら、「書簡」という分類概念を練り上げるのです。この作業では常に、なにを残すのか、ということではなく、なにが残されているのか、それらを改めてどう残すのかという問いに対して、然るべき手法が試されます。

当然のことですが、なにかを集めるだけではアーカイヴにはなりません。分類し、使用可能なところまでまとめていく作業、というよりも、むしろ細切れにして、それこそ下着を体育館に並べていくように、並列(juxtaposition)させていく作業が必要なのです。上手くいく分類と上手くいかない分類は紙

一重です。例えば「書簡」と「写真」は、一見、簡単に区別できそうに思えますね。しかし、封筒に入って手紙と一緒に郵送された写真は、書簡の系列なのでしょうか、それとも写真の系列なのでしょうか。写真の裏に切手を貼って、はがきとして使用されることもありますね。絡み合っていてこがらがっている代物に、突然「写真」と「書簡」の二択を迫ったところで、そのような選択が有意義であることはまずありません。大抵のものは、設定した分類群、メタデータに対してなかなかフィットしないものです。アーカイヴにおける分類は、なかなか折り合いがつかないのだけれども、上手くいっているか、いっていないか、そのさじ加減を常にコントロールし、一定の成果を積み上げていく作業です。手を止めた直後から、アーカイヴは即座に荒廃していきます。

アーカイヴ構築を掲げた様々なプロジェクトが、大学などいろいろなところで立ち上がっては、予算がなくなり、関心がなくなり、消えていきます。初めは盛り上がり、シンポジウムや連続講座などをやったりするのですが、いよいよ実際に、「作業」に取り組んでみようと、担ぎ込まれた段ボール箱を開けて分類を始めてみると、「アーカイヴ」がじつはずいぶんと地味な作業の束であることに気づいてしまう。そのような温度差の中で、「アーカイヴ」への関心が、目的ではなく、手法のレベルで問われてくるのです。アーカイヴは、単に「大事なことから」という理由だけでは実現しません。それぞれのアーカイヴが、「アーカイヴ」というプロセスそれ自体を知的関心の対象として練り上げられていくべきプログラムなのです。

【註1】 クレス・オルデンバーグ (Claes Oldenburg, 1929-) スウェーデン生まれのアメリカの彫刻家。日用品やありふれたオブジェを巨大化した彫刻作品やソフト・スカルプチュア、パブリックアート・インスタレーションなどで知られる。

【註2】 ブルース・ナウマン (Bruce Nauman, 1941-) アメリカの現代美術作家。彫刻、写真、ビデオ・アート、インスタレーション、パフォーマンスなど、多岐にわたる活動で知られる。1999年、ヴェネツィア・ビエンナーレで金獅子賞を受賞。

【註3】 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン (Georges Didi-Huberman, 1953-) フランスの美術史家・思想家。既存の美術史学の枠をこえた新しいイメージ理論を探究している。邦訳されている主要著書に『イメージ、それでもなお—アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』(平凡社、2006年)、『残存するイメージ—アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』(人文書院、2005年)、『ヴィーナスを開く—裸体、夢、残酷』(白水社、2002年)などがある。

【註4】 前掲書『イメージ、それでもなお』p.195

【註5】 『批評空間』第2期25号 (太田出版、2000年) p.66

【註6】 瀧口修造 (1903-1979) 日本におけるシュルレアリスムを牽引した詩人・美術評論家・造形作家。慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴでは、瀧口の書齋に残された各種ドキュメント (書簡、手稿、写真、書籍ほか各種印刷物、オブジェ等) のデータベース化が進められている。

メディアとアーカイブ： アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性

講師：畠中 実 (NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] 主任学芸員)

DATE: 平成22年(2010年)9月9日(木) 19:00-21:00



畠中 実 (はたなか みのる) 氏 プロフィール //////////////

1968年生まれ。NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] 主任学芸員。1996年の開館準備よりICCに携わる。

ICCでのこれまでの主な企画に、「サウンド・アート——音というメディア」(2000年)、「ダムタイプ:ヴォヤージュ」(2002年)、「サウンディング・スペース——9つの音響空間」(2003年)、「ローリー・アンダーソン『時間の記録』」(2005年)、「サイレント・ダイアローグ——見えないコミュニケーション」(2007年)、「可能世界空間論——空間の表象の探索、のいくつか」(2010年)、「みえないちから」(2010-2011年)など。その他、コンサートなど音楽系イベントの企画も多数行う。

また、2004年「六本木クロッシング:日本美術の新しい展望2004」(森美術館)、2006年ソナー・フェスティバル(バルセロナ)にキュレーターとして参加。国内外の展覧会カタログ、雑誌などにも寄稿。

受講生への課題

■ ICC の映像アーカイブ (HIVE) を見ておいてください。

映像アーカイブ (HIVE) は、ICC の会場の端末で、もしくは Web 上から視聴できます。 <http://hive.ntticc.or.jp/>

Summary 第3回

レクチャー要約

9月9日、第3回目のレクチャー「メディアとアーカイブ」が行われた。NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] 主任学芸員の畠中実氏をお迎えし、「アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性」についてお話頂いた。前回の第2回レクチャーでは、残された資料をどうアーカイブしていくのか、という視点からお話を伺ったが、今回は、何をどう残していくのか、残せるのか、という観点でのレクチャーとなった。

前半は、作品のドキュメンテーションを残していくことの可能性、有効性について伺うことができた。20世紀以降、現代の美術の特徴として、美術館やギャラリーという展示場所に収まらない、保存に向かない作品があるということが挙げられる。たとえば、インスタレーション、メディア・アート、パフォーマンス。不定形・不安定な素材でできている作品、形をもたないコンセプチュアルな作品もある。こうした、作品がそれ自体として保存できないものや、保存が困難な作品を残していくには、作品自体を収集・保存するという方法だけでなく、別の残し方を考えていく必要がある。

マルセル・デュシャンの《泉》をはじめ、実物は残っていないが、作品が写真で記録され、そこから制作された複製品が保存されるという例がある。また、「もの派」の作家、関根伸夫の作品《位相―大地》は、制作ドキュメントの記録写真によって、2008年に再制作が行われたようだ。構想のみで実物は制作されなかったウラジミール・タリンの《第三インターナショナル記念塔》も、現在では模型やCGによって体験することができる。

作品のドキュメンテーションを残していくことによって、作品が存在した記録となることはもちろん、作品の資料となり、研究対象となり、作品が再制作・復元される可能性をもつことができる。作品のオリジナルを残しつつも、他の残し方(アーカイブ)を考えることで、作品の生命を持続する可能性を高めることができるかもしれないという。

後半は、ICCで実践されているアーカイブについてお話頂いた。ICCでは、2004年より映像アーカイブ(HIVE (ハイヴ))を公開している。ICCの活動の記録を残していくという目的をもつ一方、参照可能性が高まることで今後の研究に役立つことを目指しているようだ。映像は、クリエイティブ・コモンズ・ライセンスに準拠してダウンロード可能になっている。海外のアートセンターで利用されているお話も聞くことができ、アーカイブを公開することの有効性に触れることができた。

なお、〈HIVE〉公開までのプロセスにもポイントがあるようだ。収録ではすべてのものを収録し、編集時に間違いの修正や著作権の関係でカットをして公開できる形にする。公開においては、フィルタリング(分類したりまとめたり)をせず、ニュートラルな形でサイトにアップしていくようだ。残せるものは可能な限り残していき、後で整理してまとめていくのはアーキビストの仕事となる。

今回は、アート作品の形態が時代とともに変容していく中で、作品のドキュメンテーションを残し、アーカイブを公開していくことの意義について伺い知ることができた。今後のゼミで実際にアーカイブを構築するにあたって、その目的や可能性を受講生一人ひとりが再考する機会になったのではないだろうか。

(P+ARCHIVE ゼミ受講生 藤原寛子)

メディアとアーカイブ： アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性

講師：畠中 実 (NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] 主任学芸員)

平成22年(2010年)9月9日(木)

前回のレクチャーを聴講させていただきましたが、最後に「現在行われているアート・プロジェクトのアーカイブはどうするのか?」という質問がありました。しかしそこでは、現在進行形のものに関する問題は積み残したままになっていたと思います。学芸員やキュレーターは、作品だけではなく、展覧会、現場で起こったいろいろなイベント、シンポジウムなどを含め、何を残すのか、どのように残していくのか、どうやったら残るのかということを考えながら仕事をしているので、つねにそういった問題に直面しています。

最初から結論めいたことを言ってしまうと、何でも残しておくということです。このレクチャーも残していることが記録されていますが、可能な限り記録する、何でも残していく。美術館、アート・センターなどでイベントをつくる時、毎回すべてを記録し、すべてを残しています。それをどのように整理して見せていくか、資料としてまとめていくかは、もうひとつ別の仕事です。アーキビストの方々の視点などが反映されることで、あるテーマ、方向性、意義づけを持ったアーカイブができあがっていくことになるのだと思います。このことは、最後のほうで、またお話させていただきます。

「作品そのものを残すのではない——

ドキュメンテーションとしてのあり方は可能か?」

今日は、「アート作品のドキュメンテーションとその公開の有効性」というテーマでお話させていただこうと思います。最初は「メディア・アート作品」と付けていたのですが、それは特にメディア・アートの作品というのは、いわゆる美術館的な意味での

収集にそぐわないと言われているからです。作品自体にコンピューターやプロジェクターなどの機材が使われ、それを含めて収蔵していくやり方が一方であり、それがだんだんと有効ではなくなってきたと考えられている側面があります。

他方で、美術館や博物館では、何でも残す、とにかく何でも保存していくというのがひとつの方法論で、それらは既に確立しています。何が何でも保存する、何が何でもすべて最初にあったかたちで残していくのが、博物館なり美術館の方法です。場合によっては、修復によって美術作品を保存していきます。今日は、あえて、それとは反対のことをお話していきたいと思います。

まず、メディア・アート、パフォーマンス的な作品は、残すことが難しいということを前提に話をしていきます。それでさえも収集の方針としてオリジナルのまま残すのを徹底している美術館もあります。例えば、ニューヨークのMoMAがそうです。ナム・ジュン・パイクのビデオ・アートの作品も収蔵されていますが、パイクの作品で使われているビデオカメラも当時のもので、それが壊れたら、オークションなどで探し出していきます。基本的に美術館や博物館は、オリジナルをそのまま残すという方針に基づいています。ただ、修繕しにくい状態、あるいは、それを別のもので実現することが難しい場合もあります。そこで、そういう作品については、もうひとつの作品の残し方があるのではないかと考えてみます。もちろん、作品そのものを残していくのは重要なことで、そのものを残す一方で、作品がどうやったら作品としての寿命をさらに延ばせるのかを考えてみたいと思います。

「かたちとして残らない作品を

残していくための方法論

20世紀以降、現代の美術の特徴のひとつに、作品自体が展示される美術館やギャラリーという場所に収まらない、むしろそうした美術における制度をはみ出ようとする指向性を持つことが挙げられます。これらの作品は、従来の絵画や彫刻など、単体で作品として完結し、壁面や台座という支持体に設置されることで展示、再現されるものではありません。

例えば、展示空間に仮設されたり、野外で展開されたりするインスタレーション、あるいは公共物への投影などを含むプロジェクションによる作品など、テンポラリーかつ展示される場所に特化されたサイト・スペシフィックな作品のように、作品自体が一時的なものであるという特徴があります。そのような、ものとしてのかたちを持たない作品をどのように収集、収蔵していくのか。表現方法や技法の拡大によって、伝統的な美術作品の展示の枠組みを越え出た作品は、美術館の機能である収集、保存、展示という制度とは相容れないものになっているわけです。

もちろん、インスタレーション作品でも収集されている場合があります。例えば、素材をバラバラのまま保存し、写真とか設計図のようなもので、もう一度組み立て直すというかたちで再現される収集方法もあります。作家が亡くなった場合でも、収蔵先の美術館の学芸員の手によって復元され、収蔵されている場合もあります。

時間や場所に特化しているサイト・スペシフィックな作品も、そのもの自体を残せないことがあります。現存しない一時的な作品は、これまでどのように残されてきたかという、主に写真による記録になります。そして、残された写真自体が、作品の代理として収蔵されます。作品の状態を記録したものが残され、それによって作品がどういったものだったのかが保存されます。作品のドキュメントです。ただ、それは作品自体ではなく、あくまでも作品の記録になります。

一時的な作品、作品が紛失したもの、保存ができないような素材でつくられている作品もあります。その場合、展示のつど再制作をするという方法もとられています。これも美術館などでは確立されている方法で、「現存しない作品」「現存せず」などとカタログに書かれているものがあります。写真は残っているけれど、現存はしないので、作家がみずから再制作することもあるし、美術館で学芸員が再制作を行うこともあります。

マルセル・デュシャン《泉》

現存しない作品の有名な例として、マルセル・デュシャンの《泉》(1917年)があります。男性用小便器に「R.Mutt」と署名し、《泉》と題されて、1917年の無審査の展覧会「アンデパンダン」に展示されました。これは、デュシャンが匿名で出品したものです。作品は写真でしか残っていません。展示している最中に、作品がなくなってしまったからです。



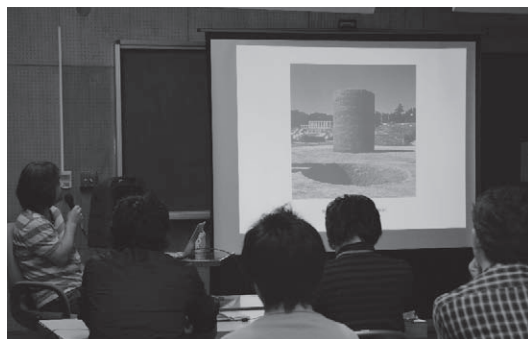
スクリーン マルセル・デュシャン《泉》

この作品はいわゆる「レディ・メイド」と言われる手法で、便器をそのまま寝かせてあるだけで、便器自体には何も手を加えず、署名だけして、台座の上のせ、それを作品化してしまったものです。そういった作品の制作方法、あるいは便器を展示するというのもあって、物議をかもし、大スキャンダルになったわけです。作品は抗議からか、誰かが持って行ってしまって、なくなってしまいました。ですので、この作品のオリジナルはなく、その当時のままを見ることができるのは、アルフレッド・ステイグリッツという写真家が撮ったこの写真だけになっています。

写真をもとにして、いろいろレプリカがつくられています。それは、マルチプルというかたちで複製されて、いろいろな美術館で収蔵されています。美術作品、芸術作品は、一点性というものに支えられていますが、この作品は、オリジナルは既にないのだけれど、写真をもとにレプリカがたくさんつくられ、世界の美術館に収蔵されている一例です。

関根伸夫《位相―大地》

もうひとつの例は、関根伸夫の《位相―大地》という作品で、1968年につくられました。ご覧の通り、野外の作品で、神戸の須磨離宮公園で行われた現代野外彫刻展に出品されたものです。



スクリーン 関根伸夫《位相―大地》

これも写真で残されているだけです。いろいろ再制作も試みられましたが、作品を固めるのがなかなかうまくいかなかったようです。どのようにつくっているかという、手前にあるのが穴なのですけれど、直径2.2m、深さ2.7mの円筒形の穴が掘られ、その奥に、それと同じ体積の土の円筒が、スッポリと大地から抜かれたかたちで置かれています。ポジとネガのようなかたちでもの二つの状態が提示されているという作品です。

《位相―大地》は、日本の戦後美術で代表的な動向とされている「もの派」の始まりとも言われています。李禹煥（リ・ウーフアン）という作家がこの作品を見た時に、物質的な存在感に圧倒され、作品のもともとのコンセプトを読み替えて「もの派」のコンセプトの土台をつくりました。この作品は、実際そのまま残すことはできないので、写真での記録として残されています。

直径2.2m、深さ2.7mと数字だけ言われても、現実にはなかなかイメージできないと思います。どれぐらいの規模で、どんなものなのか。李さんが、世界と自分との関係を開眼したというインパクトのあるエピソードを聞いた上でこの写真を見ると、スケール感が違って見えてくるかもしれません。写真で見ると、作品自体とは別のアウラのようなものがあるのは確かだと思います。

これは、前回のレクチャーで上崎千さんが言われていたような、ある種アーカイビングしていくことによる作品の意味の変容の一例と言えるのではないのでしょうか。ブルース・ナウマンのビデオ作品をアーカイビングしていく時に39コマに文節されていく。そこでは作家が本来持っていた意図とは違うものが出てくるだろうという話がありましたが、アーカイビングしていく中で、作品の捉え方を変えてしまう事態が生じてきます。これは、何かをドキュメントするには、どうしてもなく付いてくるものだと思います。ぼくがこの写真を見た学生の頃から、写真の持つ何かとてつもないインパクトがすごかった。それは、実物を見ていないのも大きな理由で、実物を見ないでドキュメントを見ると、ドキュメント、アーカイブが一人歩きするということが生じます。《泉》も同じだと思うのですが、ステイグリッツの写真を見ると、複製されたレプリカの便器は安っぽくて、写真が持っている雰囲気とは似ても似つかないようなものだったりするのです。本物とドキュメントの違いを想像するおもしろさも一方にはあるかと思っています。

関根さんの作品は、ぼくが学生の頃は再制作もなく、見る機会がありませんでした。彼は、どのように型をつくり、そこに土を入れ、その型をはずしてというように、制作過程を記録する写真を残しています。その写真の展覧会が10年ほど前にありました。それまでも、作品をそのまま再現しようという試みがあったものの、実際つくってみると、型をはずした途端に土がぱっと崩れて崩壊してしまったというような、うまくいかなかった記録も残されています。

しかしこの《位相―大地》は、2008年に東急東横

線の多摩川駅前の「田園調布せせらぎ公園」で関根さん自身が関わって再制作されました。人力中心でつくられた40年前とは異なり、同一サイズで、主に建設機械でつくられました。ほくも見に行きましたが、穴に落ちると危ないのであまり近づくことができませんでした。迫力と言っていいのか、逆にこの写真のイメージが強すぎて、実際の作品を目にした時には、こういうものなのか、という感じを受けました。それを写真で初めて見たときの印象や、当時感じた感情を切り捨てることはできないし、写真のイメージもあり、まったく初めて体験するようなかたちでは見られませんでした。作品に初めて対面した人がどういう風感じたかは、聞いてみたいところです。そういう意味では、ドキュメントの影響力は、かなり大きいことになりますね。今回の展示終了後も、穴は埋められ、作品をそのまま残すことはできなかったということです。

「ドキュメントによる作品の再現可能性を考える」

再制作を可能にするものとして、作家が生きていれば、作家自身が手を下すことができるのですが、そうでない場合は、写真なり映像や設計図を残すことで、最終的な再現可能性を担保していくという考え方に行き着きます。ものであれば、何とかして保存していくという方法論を確立していけるのですが、ものとして残しきれない、場所を移動できないなど、いろいろな理由で保存が不可能なものは、作品をどう残すかという際に、作品そのものではなくて、その作品をどうやってつくるかとか、作品はどうだったのかという記録を残していくことによって、作品の再現性を担保するわけです。このような収蔵の仕方というのは、現代では珍しくありません。美術館では、作品そのものではなくて、作品をどうつくるのかというインストラクションを購入することもあります。最近では、リレーショナル・アートなどの表現のスタイルがあり、観客を巻き込んだり、観客が参加して一緒に作品をつくったり、結果物を作品としないで、むしろそのプロセスを作品とするような作品のあり方があります。

今まで話してきたのは、どうしても残せない、残せるのだけれど限界があるような作品を対象としています。作品の代わりに、写真なり記録なりが残されると話しましたが、それは、実際の作品を補完するものでしかありません。あくまでも二次資料ですが、作品自体が現存していない場合は、ある手がかりとして重要な資料になります。ここでも、何がどう残されているのかよりも、ドキュメントする側は、とにかく何でも残すことで記録をして、つくり方などを残していくことが、作品を永続させる手段として捉えることができると思います。記録が実際の作品の代替物として、後の人々に参照される機会を持つということは、作品が実際に展示され、鑑賞されている状態を詳細にドキュメントすることによって可能になるのではないのでしょうか。

ウラジミール・タトリン《第三インターナショナル記念塔》

次は、ロシア・アヴァンギャルドの作家ウラジミール・タトリンがつくった、というより構想した《第三インターナショナル記念塔》(1920年)という建築物、巨大なモニュメントで、現存しない、実際にはできなかったものです。構想としては400mの高さがあり、回転して動くなど、壮大なものです。



スクリーン ウラジミール・タトリン《第三インターナショナル記念塔》

この作品は実際に図面が引かれ、1920年には模型がつくられていますが、模型自体は写真でしか残っていません。図面と模型の写真をもとにして、CGをつくることができ、近年では、2009年に埼玉県立近代美術館で開催された「ロシアの夢 1917-1937」展でも、映像が公開されていました。CGでは実際のスケール感が再現されています。それは、この記

念塔から町を俯瞰しているもので、実際の模型では体験できないようなスケール感を実際にシミュレーションする試みでした。図面、模型、CGと、本来あったであろう姿を実現していく過程として、作品自体はないのだけれど、実際にどうなったのかとシミュレーションしてみるような手だてとしても、ドキュメントは有効です。

今後どのような作品が出てきて、修繕する、何かに置き換える、メディアを変える、あるいは何かにつくり替えることによって再現できるというレベルで収まるかどうかは、実際のところわかりません。それでも、可能な限り残していくためには、作品があるとしても、作品ではないかたちでの収蔵を目指していくことも考えていく必要があります。その場合、収蔵というよりアーカイブという言い方になるのかもしれませんが。ICCでも完璧にやれているとは言えないのですが、作品が展示されている状態をドキュメントしていく、設置された時の状態をできる限り、図面なり技術的なリストを残しながら作品と共に残していくようなことができれば、作品の復元は可能になるかもしれません。

これまで見てきた例以外にも、ダダのクルト・シュヴィッターズという作家の《メルツバウ》(1924年)など、実際に写真でしか残っていないような作品はたくさんあります。そのようなものが展覧会に際して、再現されていることがよくあります。それを可能にするような作品の残し方があるのではないかと思います。

また、現在のメディア・アートなどに代表される、コンピューターをはじめとするさまざまな先端メディア・テクノロジーを使用したアート作品、さらには、その起源とも言える60年代のテクノロジー・アートの工学的機械／電子技術を使用した作品などは、一般的に作品の保存が困難であるとされています。このような作品を、ドキュメントとして収集し、作品の資料とし、また今後の研究対象として、作品の再制作の可能性までも視野に入れたアーカイブを構想することは可能でしょうか。作品そのものが保存できない、あるいはそれを収蔵、展示する場所がないとすれば、どのようなかたちで、どのよう

な目的でアーカイブするのか。それは、作品があったということ記録し、そして、作品がいずれ再制作、復元される可能性を残していくことではないかと思います。そういった可能性を含んだアーカイブを構想するのが可能かどうかを考えたいと思って、このようなお話をさせていただきました。



レクチャー風景

「ICC 映像アーカイブ〈HIVE〉」

ここからは、ICCで実践しているアーカイブについて紹介させていただきます。ICCでは、映像アーカイブ〈HIVE(ハイヴ)〉を持っています。これはICC館内とWeb上で視聴できます。これまでにICCで行われた各種イベントの映像記録がおかれていて、自由にご覧いただけます。権利の問題で公開できないものもありますし、Web上から見られるものは限定されていますが、ICCの館内からだともう少し多くのもが見られるようになっていて、段階的に制限をしています。



スクリーン ICC 〈HIVE〉

公開に関する許諾は、アーティストや出演した人

たちが自主的に決定でき、館内での視聴はOKだけれど、館外のWebからはダメというように、視聴範囲の限定を付けることができます。クリエイティブ・コモンズ・ライセンスに準拠した公開の方法をとって、映像をダウンロードして二次使用を許可しているものもあり、そこで細かく作品のコンディションを指定することができます。

毎年、展覧会の様子などを映像で記録して残しています。アーティスト、評論家などICCに関係する方のインタビューのシリーズは、開館当時に制作されたものです。アーティスト・トークなども、ICCの館内で開催されたもので、展覧会に付随して行われたシンポジウム、ワークショップ、コンサートなどさまざまなドキュメントが視聴できます。

これらは作品というよりは、ICCの活動の記録やアーティストの生の声を残すことにつながっていきます。こういった映像記録が積み重ねられていくことで、参照が容易になり、参照可能性というのがどんどん高まり、今後の研究に役立てられるといいなと思っています。

ICCは1997年に開館していますが、〈HIVE〉自体は2004年からスタートしています。その時点からコンテンツをつくっていますので、そこからリアルタイムにアップロードしていく率が高いかと思えます。あらゆるイベントは、全部記録されています。それをもう一度、再編集して公開できる体裁を整えた上でこのアーカイブに上げていくという手続きをとっています。場合によっては、チェックや修正作業が発生することになります。著作権的な問題もあり、最終的にアーカイブに収蔵するためには、いろいろな作業をしなくてはけません。

アーティスト・トークなどは、作品、展覧会を補完するある種の証言としてアーカイブしていくことで、作品が生まれた背景などを残していくことができます。ICCに限らないと思うのですが、イベントのドキュメントは、どこでも残されていると思います。それが集約されて、どこかにアーカイブされることができれば、大きな資料アーカイブになるのではないかと思います。それもできる限り、フィルターをかけずに、行われたものがすべて収蔵されるとい

うのが究極なかたちではないでしょうか。ICCのアーカイブも、誰かの視点でまとめられるのではなく、ニュートラルなかたちででき上がっているアーカイブを目指しています。ここでフィルタリングすることはせず、資料が編纂される状態にしておくこと。これをさらにどういう風にまとめていくのかということが、もうひとつのアーカイブをつくることにつながっていくと思います。上崎千さんのようなアーキビストだったらどのようにまとめていくのか、非常に興味があるところです。

阿部修也さんといって、ナム・ジュン・パイクと一緒にビデオ・シンセサイザーを開発したエンジニアの方に、2005年の展覧会でナム・ジュン・パイクの作品展示をする際、インタビューさせてもらいました。その映像記録は43分の長さで、いろいろなことを話されています。これがダウンロードされて、韓国ソウルのナム・ジュン・パイクセンターでも流れていました。このようなかたちで、クリエイティブ・コモンズ・ライセンスに準拠し、再利用することができます。できれば使用の際に一言連絡してくれるとありがたいのですが、すべてを追跡するのは難しいです。



NTT InterCommunication Center[ICC] HIVE
「ICC HIVEインタビュー・シリーズ04：阿部修也」より
<http://hive.ntticc.or.jp/contents/interview/abe/>

この画像はCC BY-NC-SA 2.1ライセンスによって許諾されています。ライセンスの内容を知りたい方は <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/jp> でご確認ください。

世界中の美術館やアート・センターに〈HIVE〉を利用してもらえることも、ひとつの目的です。アーカイブをつくるにあたっては、どこからも利用可能であるということは、大きな利点であり、有効性に

つながっていくものだと思っています。今日は、作品自体をどう残せるかという可能性の話から始めて、実際にICCがどういったかたちでアーカイブを公開しているのかという実践例として〈HIVE〉を紹介させていただきました。



レクチャー風景

//////////////////// 質疑応答 //////////////////////

受講生：これまでの川俣正さん、上崎千さんの2回のレクチャーに続き、今日の畠中さんのお話でも、残せるものはすべて残すということでした。その中でも印象的だったのは、「再現できる可能性」を視野に入れた残し方という視点です。〈HIVE〉では、映像をニュートラルなかたちで記録することを目指しているとのことですが、残す際のメディアについて、文章、写真、映像などできるだけいろいろな種類、方法で残すのがいいのかと思います。そのあたり、どのようにお考えになっているのでしょうか？



レクチャー風景

畠中：写真、映像は、記録、ドキュメントとして残しますが、それ以外のドキュメント、例えば文章などで、実際どう制作するかということに関して記録を残しているわけではありません。展示が終わって

しまえば、壊されてしまうというテンポラリーな形態なわけです。もちろん美術館で収蔵されている作品を借りてきて展示する、作家が持っているものを借りるという方法もありますが、多くの場合がその会場に合わせてつくられるもので、実際にはプログラムや映像のソースであり、次の機会に展示する時は、違ったかたちで再現されることがほとんどです。作家が立ち会えないような場合、テクニカルなスタッフが設営することが多いのですが、それをドキュメント化することができれば、作家や専門スタッフがいないとも、作品の再現性は高められると思っています。

受講生：ICCの個々の展覧会の映像記録は〈HIVE〉に入っているのでしょうか？ それと、あらゆるイベントなどの記録は残されているけれど、公開される際に作家の許諾の問題があるということでした。公開にあたっては、大変な手間、お金もかかると思うのですが、金銭的な問題で公開できなくなるという恐れはあるのでしょうか？

畠中：基本的な問題で、大事なことですよ。アーカイブとして、映像で記録するといっても、予算がないとできないことになります。最初の質問ですが、個々の展覧会の記録については、つくらなければいけないのですが、実際にはつくっていません。年間の活動記録としてだけつくっています。個々の展示についても5分ぐらいで紹介して、1年の記録としてまとめています。素材としては、実際には当然もっと記録時間が長いのですが、ひとつの作品についてもできるだけ後で編集できるように撮っています。最終的にまとめているのは年度ごとです。撮影の専属スタッフがいないなどの理由があり、ひとつひとつを完成させていくには、予算がかかります。スタッフを拡充しないとアーカイブが充実しない、というのも確かです。アーキビスト的な視点を持ったエディターが編集作業を行うのが理想の環境です。YCAM（山口情報芸術センター）では展覧会ごとの記録も公開されていますよね？

聴講者（山口情報芸術センター）：展覧会単位で撮って、すぐに公開しています。3、4分の映像ですが、一週間から10日ぐらいでWebに上げています。ただ、今日話されていたような作品の公開用写真や図面などのドキュメントの公開といった枠はまだありません。これからつくるつもりです。

島中：個々の展覧会をどれぐらいの長さでまとめるのかについても、いろいろな観点があると思います。3、4分の映像であれば、広報的に利用することもできるでしょう。ひとつの展覧会に対して10作品が展示されているのであれば、展覧会全体と同時に、個々の作品もじっくり見せ、作品自体がよくわかるようなかたちも可能だと思います。ただ、展覧会全体を見せていくのと、個々の作品をひとつひとつ詳しく見せていくというのは、編集のディレクションの仕方が異なってくるということもあります。

受講生：二つお訊きたいのですが、実際、初めてICCのWebを拝見して、このような記録があることにびっくりしました。立ち上げの際に参考にした事例があれば教えて下さい。もうひとつは、国内外のいろいろなメディア作品を集められているということですが、ICCが絡んでいないものもあるのでしょうか？

島中：〈HIVE〉に上がっているのは、基本的にはICCで開催され、収録、編集されたものですが、一部、例えばアーティストから提供いただいたものが入っている場合があります。ある作品について、アーティスト側で詳しいドキュメントや映像を撮って、ビデオをつくってくれて、〈HIVE〉での公開を許諾していただいているものです。それはこちらで制作したわけではないのですが、アーカイブに例外として入っています。

参考にした事例に関してですが、多分あると思います。参考になっているかどうかわかりませんが、イギリスのテートのアーカイブもかなり充実しています。



レクチャー風景

資料(マテリアル)を募る方法： アートプロジェクト、アートNPO活動等

講師：嘉藤笑子（アート・アウトノミー・ネットワーク[AAN]ディレクター、武蔵野美術大学講師）

DATE：平成22年(2010年)10月7日(木) 19:00-21:00



嘉藤笑子(かとうえみこ)氏 プロフィール //////////////

1992-97年にイギリス・ロンドンに滞在し、シティ大学芸術政策運営学部ミュージアム・マネージメントMA取得。帰国後、美術雑誌にアート情報を執筆および翻訳をしながら自主的に美術展を企画・運営。

2001年から地域を拠点にしたアートプロジェクトに数多く携わっている。東京・向島で長屋を活用したアーティスト・イン・レジデンスを運営(2001-05)。元米店を改装したオルタナティブ・アートスペース(rice+)を運営(2002-05)。地域に開かれたカフェを運営しながらアート・イベントを数多く開催。沖縄・那覇市で開催されているwanakioにキュレーターとして参加(2002, 2003, 2005, 2008)。AAF(アサヒ・アート・フェスティバル)に実行委員として参加(2002-06)。野毛Hana*Hanaという桜木町駅前の商店街に位置するコミュニティ主導のシェアリングオフィス兼レンタルスペースの運営。映像メディアを中心とした地域コンテンツの創発に心がけている。

現在、アート・アウトノミー・ネットワーク[AAN]ディレクターを務める。AANは、国内外の小規模アート組織および事業に関するアートアーカイヴ&ネットワーク事業を展開。2002年より武蔵野美術大学講師。特定非営利活動法人向島学会理事、アート・イニシアティブ・シティ実行委員会実行委員長(2006.6-2007.2)。

主要著書に『ミューゼオロジー実践篇——ミュージアムの世界へ』(共著、武蔵野美術大学出版局、2003年)、『20世紀の美術と思想』(共著、美術出版社、2002年)、『easy living——テレンス・コンランの休日スタイル』(翻訳、エクスナレッジ、2003年)ほか、カタログ翻訳多数。

受講生への課題

- 日本における「アートアーカイヴ」の現状を把握したうえで(これまでの講義から判断して)、「アートアーカイヴ」をどのように社会とリンクさせていけるのか、その啓蒙となるべき方法を考えてみてください。具体的なイベントや教育、機構などを挙げてもらってもいいです。A4用紙(1枚程度)に、短文で結構ですので、自分の考えを書いてみてください。

Summary 第4回

レクチャー要約

10月7日、AANディレクター、武蔵野美術大学講師の嘉藤笑子氏を講師にお迎えし、第4回レクチャー「資料(マテリアル)を募る方法:アートプロジェクト、アートNPO活動等」が行われた。AANのプロジェクトを中心に、現在進行形のアーカイブの実際についてお話を伺った。

AAN(アート・アウトノミー・ネットワーク)という名称は、自律型、芸術独立機関のネットワークを築く組織を目指し名付けられた。2005年の立ち上げから、現在も法人化せずに活動している。立ち上げのきっかけの一つはミーティング・キャラバンというネットワーク型の活動をしていた武藤勇氏との出会い。もう一つは、嘉藤氏が活動に携わっていたオルタナティブ・スペースであるrice+が立ち退きにあい、3年ほどの活動の記憶が簡単に消滅していくことを経験したことにある。rice+では元米屋を改装しカフェの運営やイベントを活発に行っていたが、そうした活動を何らかの形で記録化、記憶に留めることの必要性を感じたという。

横浜のBankART 1929で活動機会を得た期間に、AANの活動を開始。資料ボックスを展示し、空のボックスが将来埋まっていくというプロセスを暗示した最初のアーカイブ展を開催した。AANの入居をきっかけに北仲BRICK・北仲WHITEの両共同オフィスに集った50組のアーカイブも行き、Web上で公開している。

AANのアーカイブの特徴は進行形のアーカイブということだ。アーカイブ自体は時代をさかのぼっていくのが基本だが、AANではそのプロセス自体、未来を含めたアーカイブが可能になる方法、リビング・アーカイブを模索しているという。オルタナティブな組織という、それ自体が変化していくものをどうアーカイブするか考えた時、こちらも変化していくしかない、フレキシブル、またはゆるやかなアーカイブの方法をとっている。また、収集しているのはいわゆる二次資料に近いという。しかし、今集めなければ消滅していくものと捉え、一次資料という意識で収集しているとのことであった。

そうしたアーカイブの方法をとる背景には、AANがいわゆるアーキビストの集団ではないことがあげられる。AANの活動の大きな2つの柱はアートアーカイブとネットワーク。資料の収集だけにこだわるのではなく、活動している人や活動自体に興味があるという。個々では弱い立場のオルタナティブな組織・活動でも、それらをつなぎ、集まることで力を持つことが可能となるのでは、との想いからネットワーク事業には力を入れてきた。2007年に横浜のZAIMで行ったSHOWCASEでは全国から50組のオルタナティブ組織が4日間集い、自主プレゼンを行った。AANは地域にコミットした活動というよりも、芸術組織として芸術を発信することにモチベーションを持っている活動だともいえるという。

海外から学ぶため、イギリスのPILOTとの共同のアーカイブ展も開催。PILOTは100人のキュレーターが100人のアーティストを推薦しアーカイブ化する活動を行っている。アーカイブ展を開催するのもアーカイブを知ってもらう機会と考えている。

アーカイブ展の際にはポートフォリオ・ミーティングというアーティストによる自主プレゼンの活動で集まったポートフォリオも展示。ポートフォリオ・ミーティングはコマーシャル・ギャラリーや美術館で扱えないアーティストのアピールの場となっており、様々な機会に開催されている。

現在AANが課題としていることは、現在進行形の活動に関するアーカイブをいかに構築・活用させるか、専門性とプラットフォーム性の両立、アーカイブの継続・営業面の問題であり、それは長年考え続けていることでもあるという。

さらに2002年から嘉藤氏がキュレーターとしてかかわっている沖縄のwanakioの活動、USTREAMの可能性について、また、AAN立ち上げの動機ともなったrice+の活動についてお話を伺った。

本レクチャーは、現在アーカイブ・プロジェクトを行っている私たちに直接かかわる内容であり、ネットワークや活動の支援といったアーカイブの持つ可能性についても考える機会となった。組織自体をアーカイブしていくのは非常に困難な活動であるかもしれない。しかし同時に、動いているアートの生の部分を捉えることのできる刺激的な活動でもあったと感じた。

(P+ARCHIVEゼミ受講生 近田明奈)

資料(マテリアル)を募る方法： アートプロジェクト、アートNPO活動等

講師：嘉藤笑子（アート・アウトノミー・ネットワーク [AAN] ディレクター、武蔵野美術大学講師）

平成22年(2010年)10月7日(木)

AAN (Art Autonomy Network)

本日は「Art Autonomy Network（アート・アウトノミー・ネットワーク）」（以下AAN）を中心に、アートアーカイヴの実際をみなさんと考えていければと思います。AANは2005年に、キュレーター、アーティスト、学生の少人数で始めた自主的な組織です。現在でも法人化していませんので、いわゆるアートの任意団体のような立場です。

「何でこんな名前をつけたの？」と訊かれるのですが、「アウトノミー（自律性）」を考えていく中で、まず「オルタナティブ」という概念がわかりにくいと言われます。私がよく説明するのは、メインストリームではないもの、いわゆる公共施設、美術館、芸術センターに入りきらないもの、そして営利目的ではないもの、つまりコマース・ギャラリー、オークションハウス、その他芸術を活用した営利目的に含められない活動、そういった狭間にあるものが「オルタナティブ」だということです。

また、「アウトノミー」は、政治的アナーキズムとして扱われることもあります。実際には、自律型、芸術独立機関（機関といっても国家機関のようなパブリックなものではありません）で非常に小さな活動をするものを含めたネットワークを築く、そういう組織を目指す意味で「アウトノミー」と名づけました。

はじめに、なぜAANを始めたか記憶をたどってみようと思います。きっかけとして、一緒に始めた人物との出会い、それまで関わっていた活動、施設があります。名古屋のN-mark(<http://www.n-mark.com>)という組織が創ったネットワーク型の「ミーティング・キャラバン」は、オルタナティブな施設

を渡り歩いて、それらの場所や組織をつなぎ、活動をドキュメントしています。このN-markメンバーの武藤勇（今はAANのメンバーでもあるのですが、私が京島にある〈rice+〉(2002-2005年)というコミュニティ・カフェを運営していた時期に、訪ねてくれました。

〈rice+〉は、元米屋を改装したカフェです。実際に、私がカフェでコーヒーを淹れたり料理をつくったりするのはなく、地元で根づくかたちのオルタナティブ・アート・スペースとして、活動のプラットフォームを提供するものでした。実際に運営していたのは若い学生やアーティストたちで、ここは、3年半ぐらい運営していました。京島は向島のとなり町で墨田区にあり、今スカイツリーを建てている、あのちょっとはずれた下町にあります。

立ち退きにあって閉店したのですが、それまでいろいろな活動を行いました。現在ある記録としては、写真や当時つくっていたフライヤーなどはいくつか残っているのですが、みんなが一生懸命建てた空間や、マスターとして関わった人々の活動などは、簡単に消滅してしまう非常に弱体なものです。そういったものが、簡単に忘れられてしまうのであれば、何らかのかたちで記録し、記憶に留めるような作業を行うことができないかと思っていました。

〈rice+〉を訪ねてくれた武藤君が『MEETING CARAVAN——日本縦断アートミーティングの旅』という書籍をつくるかたちで、ある種の資料化が現実でできたことは大きいと思います。Web上に残っている以外はこちらから情報を提供しない限り、〈rice+〉の活動がどんなものだったかはわかりません。その部分を埋めていく作業が、AANのきっかけかなと思っています。現在でも武藤君は名古屋を

中心に活動していますが、その当時、横浜のBankART 1929のNYKスタジオ・プログラムで三ヶ月ぐらいスタジオを借りるから、何か一緒にやろうと仲間として誘ってもらったのがきっかけで、どんどん具体化してAANという名前の組織を始めました。そしてスタジオ・オープンのイベントの際に、AANの活動内容を示すフライヤーをつくり、みなさんに配り、一ヶ月間のイベント期間中に単発のいろいろなイベントを開催しました。

最初のイベントは、アーカイヴの始まりでもありました。私が個人的に持っていた資料が中心で、空箱も展示して、将来には資料が詰まっていきますよという、プロセスを見せる展示にしました。また、ダンス・パフォーマンスやトークなど、様々なかたちでAANの活動を理解してもらうところから出発しました。

「〈北仲 WHITE〉での活動」

次に、横浜の〈北仲 WHITE〉(2005-2006年)に期間限定で入居しました。北仲は〈WHITE〉と〈BRICK〉の二棟だったのですが、〈BRICK〉のみが歴史的建造物として保存対象となり、〈WHITE〉は再開発のため建て壊しになりました。



〈北仲 WHITE〉

〈北仲 WHITE/BRICK〉は共同オフィスで、50組ぐらいのクリエイターが集まり、一年半シェアをしました。場所を持たないで運営する方法があるのではないかと組織内でもずいぶん協議しましたが、場を持つことで求心力ができたと思います。

この中でAANも事務局的な活動にも関わるようになりました。年に2回、オープンスタジオをやって〈北仲 WHITE/BRICK〉のアーカイヴをつくりました。



〈北仲 WHITE〉のアーカイヴ

これはWeb上に公開されています (<http://www.a-a-n.org/kitanaka.php>)。Web上で始めたいと思ったのは、〈北仲 WHITE/BRICK〉は期間限定でなくなってしまうという前提があったからです。この共同ビルのために活動を始め、あくまでも期間限定でテンポラリーな活動をしている組織が多かったので、AANが用意したフォーマットに活動内容を記入していただき、ネット上で公開した方がより広く瞬時に伝わるのではないかと考えました。

〈北仲 WHITE〉のわれわれのオフィスには、この期間中になかなりの資料が集まって、最もがんばった頃かなと思います。私が個人的に集めた資料が多く、ダンボールに詰まった資料をみんなが分類してくれました。資料の分類法としては、組織別・地域別が中心でした。「ミーティング・キャラバン」の資料も、私の持っている資料とダブっているところもありますので合体させました。みなさんは、アートプロジェクトのアーカイヴを何らかのかたちで見たり、関わったりしておわかりのように、われわれのものは、非常にライブラリー、リビングというか「生もの」ですね。

「アートアーカイヴとは？」

アーカイヴ自体は、古文書、いわゆる時代をさかのぼるのが基本作業なのですが、時代を先じていくプロセスや未来を含めたアーカイヴが可能になる方法を模索しているというのが正直なところ。オルタナティブという組織自体が常に変化し、新しくなっていくのをどのようにアーカイヴするかを考えたら、こちら側もオーガニックに変化しながらついていくという方法を取ることにしたいと思います。決められたフォーマットに落とし込んで、それに即し

て集めて整理するというのでは収まらないので、フレキシブルに対応する方法を取ろうと思っています。通常のアーカイブ方法とは異なるやり方で、緩やかで鷹揚な方法を取っています。

アーカイブとは、収集、保存、分類、そしてそれを公開すること。また、集める領域が定められていることです。オルタナティブを集めると言ってしまうと、オルタナティブ自体もあいまいな考え方で、その領域は非常に広く、どこまでも谷底に入っていくような状態になってしまいます。ですので、その中の「何を」と分けた方が具体的になりやすい。〈北仲WHITE〉ならその中に入っている50組織に今回はターゲットをしぼって、収集、保存していくというように決めてしまう方が、実質的にアーカイブが進みます。「ミーティング・キャラバン」にしても、その中で出会った組織に限定しているからわかりやすくなる。そして、今回入らなかつたところはまた別の機会にと思いきりができるのが便利だと思います。

AANは、自転車操業で大きく分けて二つの車輪で活動しています。アートアーカイブが大きな柱ですが、アーキビストの集団でやっているわけではないので、資料の収集にのみこだわっているわけではありません。実際に活動している人たち、組織、そして活動に興味のある人をつないで、お互いに勉強しあう機会を持つことで、より良い芸術環境の拡張を目指しています。アートアーカイブの必要性を感じるのは、やっておかなければ失われてしまうという個人的な危機感からでもあります。

日本の1990年代当時、オルタナティブという言葉がようやく定着し始めた頃でしたが、まったく聞いたこともないと言われたこともありました。NPO法（1998年12月1日施行）ができてからも、オルタナティブは、マイノリティというか、よくわからない弱い立場にありました。

現在は「アートプロジェクト」という呼び方をする方が多いです。それが個人であれ組織であれ、日本の場合は予算もないしスタッフも少ない。それらの悪条件の中で活動している人がほとんどで、人知れず消えていく活動や組織も数多くあります。そういう人とお互い集まれば、文殊の知恵ではありませ

んが、力を持つことが可能なのではないかということでネットワーク事業にも力を入れてきました。イベントですので、メディアには出やすいということ、集中力や予算も必要なので、ネットワーク事業がAANの中で比重が高くなります。日本の助成金制度や支援制度は、いわゆるイベント及び何らかのかたちに見えるものには、お金が出ません。ですので、オルタナティブのアートアーカイブをやるという人は当時全然いませんでした。助成金がまったく下りないので、イベントを立ち上げないとわれわれの活動が継続できない、という危機感があったのも事実です。そういう状況で、アートアーカイブとネットワーク事業の二つの柱を中心に活動をしています。

横浜をご存知のように、創造都市事業が盛んですから、助成金も含めていろいろな支援制度があり、人も組織も多く動いています。当時横浜市の創造都市事業本部と組んで「アート・イニシアティブ・シティ実行委員会」を立ち上げ、その企画運営をAANが担いました。本事業は、文化庁の助成金によって、芸術が牽引する創造的社會を目指すさまざまな活動をしました。創造都市事業のためのワークショップ、講座、展覧会、ネットワーク事業など、いろいろやりました。

「SHOWCASE」

「SHOWCASE」（2007年）というイベントは、横浜市所管の再利用ビル〈ZAIM〉で開催したものです。それは、全国50組、海外5組のオルタナティブの組織に4日間集まってもらい、自主プレゼンをしてもらうという企画でした。参加者の方々が、せっかく横浜でやるのだからと、関係者やご友人も連れてきてくれたので、かなり集客がありました。この後もBankART 1929で、オルタナティブの集合体イベント「アート・イニシアティブ」が継続されていますが、これほどの事業をオルタナティブな組織で、低予算で実施したのはユニークだったと思います。



「SHOWCASE」

私自身、1998年に上海で開催された国際ネットワークで、「SHOWCASE」のようなワークショップ形式のミーティングに参加した経験がありました。それは、ヨーロッパや北米を含めたグローバル・ミーティングで、集まった組織は、公的資金が入っている組織もありますが、自主運営の組織が中心でした。ヨーロッパのオルタナティブで、公的資金が下りていない組織は少なく、インディペンデント、自主運営しているのは、アジア組織が中心でした。運営方法の違いや、短い時間内でのプレゼンテーションのスキルなど、非常に学ぶべきところが大きかったです。そこで、何らかのかたちで集まって人前で自分たちの活動を理解してもらうのは有意義だと思ったことが、この横浜での「SHOWCASE」を企画した背景にはあります。

上海では、私自身が当時に行っていた〈rice+〉と〈wanakio〉をプレゼンしました。日本の地域にコミットしたプロジェクトは、いかに地域に貢献できるか、あるいは住民がどれだけ参加しているかが問われるのですが、ヨーロッパの組織からは、「われわれのモチベーションは、ソーシャルワーカーではなく、芸術組織としてどのように自らの意志で活動し、それらを発信していくかということである」と発言があり、私自身もそうだなと思いました。現在関わっている横浜の〈野毛Hana*Hana〉(2009-2010年)は、地域発信型、地域型拠点という自治会が主体の組織ですが、それが日本の限界かなと思います。インディペンデント、オルタナティブ、アウトノミーと言っているのであれば、もう少し自分の目指すべき目標に向って、自分たちのやるべき事をしていくというような活動ができないのかなと思っています。そのあたりに、日本の今の地域型プロジェクトの限界を感じているところです。

アートアーカイヴを活動の柱にしてすでに5年ほど経ちますが、あまり市民権を得ていないと感じています。まず、アートアーカイヴが何なのかかわからない。しかも公的資金がないのに、なぜ自主的にやっているのかと問われることがあります。そういう意味で、みなさんに課題を出したように、アートアーカイヴを啓蒙的に知ってもらうための活動はどういう方法があるのかと模索中です。「アートアーカイヴ・ミーティング」を、講師を招いてパブリック・ミーティングのようなかたちで開催してきましたが、思ったようには大きな反響がありませんでしたし、共有するイメージがなく孤立しているという感じでした。ですから、この講座には多くの方がいらしていますし、その点については可能性を感じ始めています。より具体的な方法なり、アピールの仕方が、みなさんの方から出てくるのではと期待しています。

「PILOT」

海外から学ぶことは、私にとっては大きいので、2008年には「PILOT」というイギリスの組織に来てもらって、そのアーカイヴを展示しました。「PILOT」はキュレーターによる組織で、“100 Curators for 100 Artists”という考え方で100人のキュレーターが100人のアーティストを推薦して、それらをアーカイヴ化するプロジェクトをやっています。彼らの手法はすごくシンプルで、勉強できるなと思いました。

こうして合理的に100人分のアーカイヴを形成できるというのは、わかりやすいですね。推薦する側のキュレーターも国立なりオーソライズされた巨大組織の館長、国際展に関わるキュレーターから、まったく無名のキュレーター、あるいはアーティスト自身まで、そのレベルやジャンルはすごく広範囲です。ですから、集まってくる資料も何らかのかたちやある世代や地域に固まっているわけではありません。無名なアーティストから有名なアーティストまで入っていて、そのギャップを楽しむこともできます。世界中のキュレーターがどういうアर्टイスト

トを選んで、彼らがどういう作品をつくっているかを知りたい人には、興味があると思います。

彼らも完全にインディペンデントで、この「PILOT」の事業をやる時には、アーツカウンシルの助成金を得たりしています。特徴としてはまず、カタログづくりがあります。印刷物としてかたちに残すことが力になり、存在感を持ちます。そして、アーカイヴ自体がものとして残る。今もどこかの倉庫にあると思いますが、彼らも開架できる空間を持っているわけではないので、その都度、場所なり機会を得た時に開架する方法を取っています。



「PILOT」のアーカイヴ

使用しているボックスはイギリスのどの文房具屋でも売っているもので、この中に一人ずつの資料が入っています。選んだキュレーターと選ばれたアーティストの名前が両方書かれています。開催した1回目、2回目、3回目で分かれていますので、年度別の分別はわかりやすいですね。

一方、AANのアーカイヴは前年に開催した「SHOWCASE」に集まった55組織のオルタナティブの組織のアーカイヴを進めたものです。期間中に、〈北仲WHITE〉と同様にフォーマットを用意して、記入してもらい、データベース化していきました。基本フォーマットはつくりましたが、持ち込みの資料、フライヤー、CD-ROMやカタログ、彼らが日頃活動のためにプリントしているものを提供してもらい、ボックスに入れていくという方法を取りました。

この時は、横浜文化財団のできたばかりのアーツ・コミッションから助成金と、会場も提供してもらいました。彼らが始めた横浜市内のアーティストやクリエイターの資料も並行して展示しました。

また、われわれの資料にはアーティスト・イン・レジデンスのものも多いので、全国で活動している

ところを地域で選べるのもレジデンスの場合はわかりやすかったと思います。このレジデンスでは、こういう作家が選ばれて、こういう会場で展示ができるということを知るために、アーティストが見る比率が多かったと思います。その意味では、アーティストにはなかなか情報を得るきっかけがないのかなという気がします。日本中にこんなにオルタナティブがあり、自分の出身地にオルタナティブがあることを知って、コンタクトを取り作品を発表したケースがあると思います。また、自分の地域のボランティア活動を知り、ボランティアから活動を始めた方もいるようです。

「101 (ワン・オー・ワン)」

同じ時期に、今このレクチャーが行われている〈3331 Arts Chiyoda〉の前身として活動した「101 TOKYO (以下101)」【註1】というアート・フェアでも、「PILOT」とAANの共同アーカイヴ展を開催しました。2階の図書室でしたね。その書棚を活用しつつ、棚も持ち込んで展示しました。



「101」でのPILOTとAANのアーカイヴ

これだけのものをイギリスから輸送した費用を考慮していただくと思うのですが、輸送費がとんでもない。とはいえ、アーカイヴ展を開催するというのもアーカイヴを知っていただくための活動かと思ってやったものです。

この時は、すでに何度か始めていた「ポートフォリオ・ミーティング」（これについては後で話します）を通じてアーティストのポートフォリオ自体をアーカイヴしていたので、その中からアーティストの作品展示をしました。

「101」はアート・フェアでしたから、商業ギャラリーが作品を売るとというのが基本なので、

オルタナティブで参加したのはわれわれぐらいでした。「101」自体はアメリカ人と日本人の組織で、半分は欧米からのギャラリーでしたが、半分が日本のエマージング・ギャラリー、つまりこれから出てくる若いギャラリストが展示したので、コマース・ギャラリーと言ってもオルタナティブな要素を持っていました。いわゆるアート・フェアの中のオルタナティブみたいな扱いですね。

横浜でやるよりは、はるかに人が集まり、ディスカッションに関しても発言が活発なので、逆に横浜の地方性を感じました。また、アート・フェア自体が非常に活発な時期、アートパブル全盛期で、いろいろな方に来ていただきました。

「ポートフォリオ・ミーティング」

先ほど話に上がった「ポートフォリオ・ミーティング」を紹介します。これは、アーティストが自らの言葉でプレゼンテーションをしてチャンスを得るという機会、アーティストのためのオープン・マイクのような方法を取っています。出発はZAIMの一室で、アーティストは公募でした。



「ポートフォリオ・ミーティング」

実作品を持参してもいいのですが、10分という時間内でポートフォリオを活用してプレゼンテーションをするのが基本です。持ち込んだポートフォリオを、われわれがアーカイヴしていくという方法でアーカイヴを進めています。これをやり始めた背景には、コマース・ギャラリーで扱う作家はタブロー、オブジェが中心で、コンセプチュアル、プロセス・ワークであるとか、今日表現される作品の中でも重要な表現が、コマース・ギャラリーでは扱われてこないことがありました。現代美術展の中でも、すでにエスタブリッシュされている少数の人

たちの現代美術の表現しか出てこない。コマース・ギャラリーでも美術館でも扱ってもらえない非常に斬新な表現の人たちには、チャンスがないということでもあり、ポートフォリオ・ミーティングをやってみたところ、意外に反響があり、思った以上にアーティスト自らがチャンスをつかもうとしていることを認識しました。評論家として来てもらう人たちも美術館の館長、キュレーター、アーティストでもプロジェクトを抱えているアーティストということで、チャンスがあると思ったのかもしれませんが。実際に回を重ねていくうちに、これがきっかけで国際展への参加、地方のプロジェクトへのチャンスを得たアーティストもいて、イベントとアーカイヴの相互発展型事業として開催できているかなと思っています。

横浜でも「野毛Hana*Hana アンデパンダン展」(2010年)の機会にポートフォリオ・ミーティングを開催しました。この時は8名ぐらいのアーティストがアンデパンダン展会場の中でプレゼンをしました。これまでに集まったポートフォリオが現在90冊ぐらいですが、プレゼン時に選抜の展覧会を開催したりしています。横浜の高島屋でもこのポートフォリオ作家から展覧会を開催したことがあります。

ポートフォリオ・ミーティングは、われわれ自身がアーティストを学ぶ機会にもなっています。コンセプチュアルなり、ものに表れない表現については、作家から直接話を聞いて理解が深まることが多く、作家が考えていることを理解できたことは多々あります。

これまで、いろいろ活動はしているのですが、助成金を頼りに運営しているところもあります。われわれのアーカイヴについては、お金を生み出す方法がありません。イベント、ワークショップであれば入場料、あるいはポートフォリオ・ミーティングでは参加料をいただきますが、それでも全然収支が取れていません。お金の話をさせていただくと、営利目的であったら絶対にやらない事業ではないかと思っています。非常にリスクですが、意義があると思っています。これまでやってきています。

AANの活動と問題点

AANが今、考えていること、それは「現在進行形の活動に関するアーカイヴ構築・活用のMethodologyの模索」「専門性とプラットフォーム性の両立したアーカイヴを目指すこと」そして「アーカイヴの継続・運営面の問題」です。3年ぐらい前に書いたことなのですが、今回のレクチャーの前にまたチェックしてみて、今現在も解決できていなくてがっかりしているところですよ。

アートアーカイヴをしていくには、われわれの能力があまりにも弱小で、研究・活動が進行していません。「リビング・アーカイヴ」、いわゆる現在進行形の活動をどのようにアーカイヴしていくのか、このための方法論を悩みながら考えています。Webや「SHOWCASE」のように一堂に資料を集めるというのが、今までやってきた方法です。「PILOT」がやっていることにはかなり刺激を受けたと思います。彼らのアーカイヴは、コンテンポラリー・アートからブレがありません。重要なのは、専門性を保ちながら、広く活動を提供できるようなプラットフォームを目指すということです。

今までのAANの経緯を知っていただければおわかりになるように、テンポラリーな借りスタジオを点々としてきました。それぐらい、オルタナティブと言われている弱小組織が、活動していく場所を継続的に確保していくのが難しい。場所が提供されても2、3年後には足元をすくわれるというか、崩壊してしまいます。そういうことを繰り返すのもかなり疲弊しますし、何かを構築しているという感じがありません。また、ものを持って移動すると体力も消耗するという問題があります。そういった面で、スタッフやお金も不足しているように思います。

以上のようなAANの抱えている問題も共有しながら、みなさんからのご意見をぜひお聞かせ下さい。

//////////////////// 質疑応答 //////////////////////

受講生：アーカイヴ展を開催された際に、来られた方からはどんな反応があったのか、そして見に来られた人たちは、これからアートプロジェクトをやっ

ていく人なのか、それとも一般の興味のある人なのか。具体的な反応や、気をつけていたことがあれば教えて下さい。

嘉藤：事務所があった時は、アポイント制で開架し、資料を見ることが可能でした。アポイントを取って来られる方は、ほとんど研究者、あるいは将来アーカイヴを構築したい人、具体的な目的のある方々です。アーカイヴ展の時は、実際にはアーティストの方が多くて、他のアーティストがどのような活動をしているのか、どのようなポートフォリオをつくっているのか、プレゼンテーションの方法を学びに来た方が多かったです。「ポートフォリオ・ミーティング」は、どういう作品をつくっているのかを知る機会として成立していますので、見やすくわかりやすいようでした。

「PILOT」のボックスも、キュレーターとアーティストの名前が書いてあって、そのキュレーターがどういうアーティストを選んで、彼らがどういう作品をつくっているか知りたいので見るということがあったと思います。

受講生：アーカイヴの展覧会では、会期中、展示している資料をどのように管理していたのでしょうか？

嘉藤：じつは、あまりにも大変だったので、「PILOT」や「IOI」以来、アートアーカイヴ展をやっていません。特に海外から借りて展示したので、すごくナーバスになって、到着してから全ボックスの中味と名前が合っているのかをチェックし、相手に報告したら「細かくチェックしてくれてありがとう」と言われた経緯があります。ヨーロッパの人は、カタログがあるので、なくなったらなくなったでいいという発想もあったようです。

映像の作品が入っているものもあったので、横浜でのアーカイヴ展の時は、プレーヤーを提供してもらい再生できるようにしましたが、盗まれないようにワイヤーで結びつけました。当然、常駐スタッフを置いて、手引書もテーブルに用意して、「元の場所

に必ず入れて下さい」とか「見る場合には、ボックスごとに出して見て下さい」とか、指示書をつけました。そういうふうにならざるを得なかったのは、私がロンドンで学んでいる時の厳しいアーキビストの方法を取り入れたものです。当然コピーが取れるものは限られていましたし、閲覧した後、必ず戻したかどうか報告しない限りは退出できないとか、非常に厳しかったのです。

それから、ボックスをつくるのにどういう方法がいいのかはずいぶん協議しました。予算がないので、アスクルの一番安いものになったのですが、ラベルの方法は、名前だけではわからないので、地域名を入れようとかいろいろ協議しながら決めた経緯があります。

とにかく、イベントをこなすだけで手一杯で、資料の管理に関しては、善意にかけるといえるのか、これだけ注意事項を書いたのだから大丈夫だと思うことにしています。

受講生：ボックスには、地域とアーティストの名前があったのでしょうか？

嘉藤：二つの展示のことを一緒に話してしまいましたが、「PILOT」とAANの方法は違います。「PILOT」というのは、黒ボックスに、ラベルはアーティストとキュレーターの名前しか入っていません。あとは1、2、3のラベルで、これを見ると開催年がわかります。AANでは、オルタナティブの場合は、初めて探すのに組織名のアルファベットからでは探しにくいということで、エリアを入れて、北海道エリアのA、B、Cというかたちになっています。

受講生：ボックスの内容はプロジェクトに関するものかと思うのですが、それ以前の計画の扱いはどうなっているのでしょうか？

嘉藤：当初、夢も希望もあり、1980年以降のものから現在進行形という方法を取ろうかなと思っていました。また「SHOWCASE」に集まっている組織の背景になるもの、過去の資料も集めました。われわ

れのフォーマットにある、活動内容や過去の活動についての活動記録、それぞれの組織が提供してくれる情報を中心にアーカイヴしていきました。ですので、ボックスの内容は、千差万別です。そのためにボックスにしています。

受講生：何年後まで残そうという将来的なプランはあるのでしょうか？

嘉藤：正直に言って、みなさんに相談したいです。始めてみてわかりますけれど、終わりがいいですね。この後どうするかを考えると怖いです。今、知り合いのオルタナティブのギャラリーの2階に眠っているボックスをどこに移動して、どうやって誰かに継承してもらえるのかということを考えてとぎりぎりな感じがします（2011年1月より東日本橋に新しくAANをオープン。アポイント制で開架していく。同時にアトライブラリーを開設予定）。

リビングというのは、今生きているすべての活動に関わる総体的な内容になってくると思いますが、ホールアーカイヴはほとんど不可能です。そのプライオリティをどのように持っていくのか、そこで何らかの線引きをする。その手法が、ある期間、機会にしばって、この時に出会った組織については継続する、というやり方です。新たに呼びかけも行って、送って来てくれた人たちについてもボックスをつくったりしています。その後継続して資料を送ってくれる人については、ボックスの中味が増えていきますが、だんだんと消滅してしまった組織については、その当時の資料があるだけということになります。

一方で、アーティストのアーカイヴというのはわかりやすいです。アーティストという個人の活動ですから、領域がはっきりしていて、ポートフォリオは思った以上に集めやすく、整理しやすかったと思います。（写真提供：AAN）

【註1】〈3331 Arts Chiyoda〉は東京都千代田区の旧練成中学校の建物を改修して2010年に誕生したが、それ以前にもこの建物を利用して「101 TOKYO」というアート・フェアが開催された。

生きた組織体としての アーカイブ構築をめざして

講師：ドミニク・チェン (NPO 法人クリエイティブ・コモンズ・ジャパン理事)

DATE: 平成22年(2010年)11月11日(木) 19:00-21:00



ドミニク・チェン氏 プロフィール //////////////

1981年東京生まれ。2003年、カリフォルニア大学ロサンゼルス校卒業。2006年、東京大学大学院学際情報学府修士課程修了。2004年より日本におけるクリエイティブ・コモンズの立ち上げ活動に携わり、現在、NPO 法人クリエイティブ・コモンズ・ジャパン理事(2007.7-)。

NTTインターコミュニケーション・センター [ICC] 研究員(2003.11-2006.3)、日本学術振興会特別研究員[東京大学大学院](2006.4-2008.3)を経て、2008年4月に株式会社ディヴィデュアルを共同設立。2008年9月よりWebコミュニティ「リグレット」の企画・運営・開発に携わる。タイピング記録ソフトウェア「TypeTrace」のWebへの発展形の提案で2008年度「未踏IT人材発掘・育成事業」スーパークリエイター認定(2009.5)。また、「Ars Electronica Festival」のDigital Community部門International Advisory Boardを務める(2007, 2008)。

主要著書に『Corpora in Si(gh)te Book I』(共著、doubleNegatives Architecture, 2008年)、『1995年以後—次世代建築家の語る建築』(共著、エクスナレッジ、2009年)、『いきるためのメディア—知覚・環境・社会の改編に向けて』(共著、春秋社、2010年)。近刊に『Coded Cultures: New Creative Practices out of Diversity』(共著、Springer Vienna Architecture, 2011年)など。

受講生への課題

- 現存するアーカイブ (例えば <HIVE> など) もしくは、あなたが構想するアーカイブが、社会で広く二次利用されるシナリオを描いてください。ここでいう二次利用とはただ視聴・アクセスされることなく、例えば一般ユーザーがアーカイブのデータを使って新たな著作物を派生的に作成するといった事例を指します。その目的を達成する上で現実的な障壁があったとしても一度それを捨象して、理想の状況を考えてください。A4一枚に収まる程度で結構です。

Summary 第5回

レクチャー要約

第5回レクチャー（11月11日）の講師であるドミニク・チェンさんは、ICC（NTT インターコミュニケーション・センター）で2003年から映像アーカイブ HIVE の立ち上げに関わってこられた。

HIVE とは ICC における活動全般の映像アーカイブであり、その特色は配信されているすべての映像にクリエイティブ・コモンズのライセンスが付与されており、非営利に限り誰でも映像をダウンロードし、好きなように加工し利用することができる点にある。このアーカイブを作ることになったきっかけは、1990年からの ICC の活動記録である3,000本ものDVテープが倉庫に眠っていてもったいないと考えたからだそう。

HIVE はユーザーと一緒に作っていくデジタルコミュニティである。現在、Web で公開しているのは ICC 内でのアーティストのトークやワークショップなどで、館内の活動記録は ICC がすべて著作権を持っている。他方、メディアアーカイブの問題として、アート作品そのものの公開にはまだ至っていない。また、複数の施設同士でのコンテンツ共有の仕方が不確定であったり、どのように教育利用につなげるかなど、まだまだ素材としてのアーカイブ利用の増加や推進に際しては検討が必要である。

HIVE に活用されているクリエイティブ・コモンズ・ライセンスとは、アーティストが自らの作品をどの程度までユーザーに利用されても良いかという意思表示をするツールのことである。ライセンスを付与していれば、作者と使い手が個々に契約を結ばなくても、事前に作者側の利用条件を守ることで二次使用が可能になる。これにより、本来の著作権を利用するよりも法務コストが削減されたり、分散保有という形で作品が保存され、例えばオリジナルが無くなったとしても、他で利用されていけば別の形でアーカイブとして保有できる。つまりネットワーク全体が一つの記憶媒体になるということである。

この仕組みは現在53カ国で利用、6カ国で利用検討されている。そもそも創造的な作品の取り扱いを決める著作権は100年以上前に定義されているが、現代のネット社会には十分に対応できていないため、現在の法律の中でもっと自由な創造活動を目指すためのクリエイティブ・コモンズの誕生に至った。

クリエイティブ・コモンズ・ライセンスには4つのマークがある。「表示（作り手の名前を適切に表示すること）」「非営利（作り手の作品でお金儲けをしてはならない）」「継承（作り手と同じライセンスで発表すること）」「改変禁止（作り手の作品を改変してはならない）」である。作品には作者の意思に沿ってそれぞれマークがついており、それを見ることによりユーザーはどの程度まで二次利用できるのかがわかるようになっている。

現在、全世界で推定3億5,000万件のコンテンツがライセンスで公開されており、例えばウィキペディアの記事一つ一つや画像共有サイトのフリッカーにおける5,000万件の画像がライセンスの下で公開されている。またクリエイティブ・コモンズに登録されている素材を利用した教育支援プログラムや貧窮国の支援などにも活用されている。

日本でのNPO法人化は2007年。基本的には寄付によって運営されており、メルマガや携帯サイトのほか、シンポジウムなども開催している。主な事業は、ライセンスの日本語翻訳、技術的な質問への対応、勉強会、セミナー、インターンシップ、企業への事業相談、独自プロジェクトの立案などである。

このような背景には、公共情報インフラとしてのWebサービスの現状やソーシャルネットワークサービスなどの誕生による、人間と人間を介した情報共有の変化がある。その状況の中で生きたアーカイブの構築を目指すには、二次利用されて初めて情報は価値を持つことを理解し、Webで公開することの意味を積極的にくみ取っていかなければならない。

多数のユーザーに利用されるアーカイブ作りを目指すためにも、インターネットの発展に伴う私たちを取り巻く現在の状況を十分考慮した上で、それを最大限活用していくことの重要性を考えさせられるレクチャーだった。

(P+ARCHIVE ゼミ受講生 大川直志)

生きた組織体としてのアーカイブ構築をめざして

講師：ドミニク・チェン (NPO 法人クリエイティブ・コモンズ・ジャパン理事)

平成22年(2010年)11月11日(木)

初台にあるNTTが運営しているメディア・アート・センター「ICC」でメディア・アートのアーカイブをつくる際に、「クリエイティブ・コモンズ(CC)」という名前のオープン・ライセンスを採用しました。クリエイティブ・コモンズ自体が若い組織で、かなり早い時期での採用ケースになりますので、みなさんの活動にも何らかの参考になるかと思えます。

最初にこのICCの事例からスタートして、クリエイティブ・コモンズが何なのかという話をします。そして、公共情報インフラとしてのWebの現状、つまりWebが私たちの社会の中で重要性を増していることについて考えてみたいと思います。それがアーカイブを考えるにあたっても示唆になると思います。関連して、今日はアーカイブの二次利用についてみなさんにも考えていただければと思います。課題を出しました。それについても私の考えを述べさせていただきますと思います。

「メディア・アート・アーカイブ(HIVE)の事例」

ICCはインターコミュニケーション・センターの略で、NTT東日本がいわゆるメセナ事業で80年代後半から90年代初頭の準備期間を経て、総合情報施設をめざして立ち上げたものです。主にメディア・アート、現代美術とも少し毛色の違う領域を扱っているセンターです。以前、ICCの島中さんが講師にいらっしやっただと思いますが、彼は私の先輩で、彼のほうからすでに話があったと思いますので、今日はICCの活動について詳しくは触れませんが(第3回レクチャーを参照)。私は2003年11月に着任して、ICCの(HIVE)という映像アーカイブづくりに取

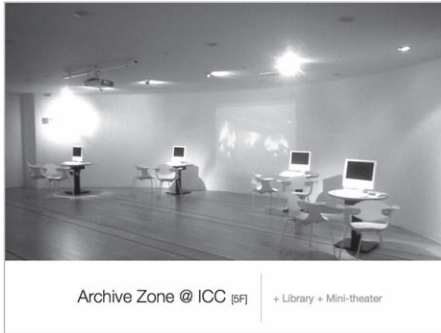
りかかりました。(HIVE)は今もWeb上で更新を続けています(<http://hive.ntticc.or.jp>)。現在、私はその担当者ではありませんが、当時の経緯についてお話させていただきます。



(HIVE) Webサイト

ご覧のように、シンプルなWebサイトですが、ICCで行われている活動全般の映像記録を公開しています。特色としては、クリエイティブ・コモンズ・ライセンス(CCライセンス)をここで公開している映像すべてに付与していることです。これによって、どなたにでも映像のソースや情報を改変したかたちでご自由に公開していただくことができます。ただし、その際は非営利の目的に限るというライセンスをつけています。

このアーカイブをWeb上で公開する以前から、ICCは多くの映像記録を持っていました。私がいた当時、3,000本以上のDVテープを抱えていました。90年からずっと撮り続けていたものですが、宝の持ち腐れで倉庫に埋まっている状態で、それではもったいないのでWeb上で公開できたらいい、という流れで始まりました。今もICCの5階に行くと4台の端末があって、様々な映像記録を見ることができま



ICC 館内の〈HIVE〉端末

もともとICCが持っていた資源を中心にアーカイブを組んでただ公開するだけではなく、ユーザーがそれをダウンロードして二次改変したものもこちらで吸い上げて、ユーザーの方と一種の「デジタル・コミュニティ」を一緒につくっていくというかたちを考えていました。「デジタル・コミュニティ」は現在では一般化した言葉ですが、当時、美術館というスキームでそれを考えることはあまりなかったと思います。

ICCではビデオ・アートのコレクションを収蔵し、映像にまつわる様々な著作権を買い取って、館内で上映することを許諾されています。他にも著名なアーティストや思想家に行ったインタビュー・シリーズもあります。それに加えて、館内で行われるライブ・イベント、ワークショップ、講演会、企画展示そのものを記録した映像を持っています。このうち、館内の活動記録に関してはICCが著作権を持っていたので、Web上で公開するにあたっては、出演している方たちの許諾を得れば問題なかったのですが、インタビュー・シリーズとビデオ・アート作品そのものについては、Web上で一般公開する許諾を得るのが難しく、まだすべての実現には至っていません。新規でICCがプロデュースしたビデオ・アート作品を今後〈HIVE〉に加えていくことは可能です。

メディア・アート・アーカイブを考えるにあたって、いろいろな問題があります。今、話したように、〈HIVE〉ではメディア・アート作品そのもののアーカイブの一般公開にまでは至っていません。あくまでも活動記録で、作品そのものは掲載されていませ

ん。「メディア・アート・リサーチ」という2006年にオーストリアのリンツで行われた会議があり、私も出席したのですが、メディア・アートという狭い世界でも、各美術館が持っている情報をどうすり合わせるかというところで、一般共通解をつくるのが非常に難しいのです。様々な情報の可視化、公開の仕方を世界中のいろいろな施設の人たちがそれぞれ考えている状況がありました。



「メディア・アート・リサーチ」の様子

とりわけ、どうやって複数の美術館同士で情報を共有し、Web上で情報をつなげることができるか。ひとつの美術館だけでものすごく立派なアーカイブをつくっても、他の美術館との接続性や情報共有のあり方を考えないと、メディア・アート世界全体の発展につながらないのではないかという話がその頃からありました。

ICCの場合は、活動記録のアーカイブとして、美術系大学の学生や、海外の日本のメディア・アート研究者にどうやってうまく情報が伝えられるかということを考えていました。〈HIVE〉で考えたのは、主に教育利用についてでした。シンポジウムで有名なアーティストたちが討議をしている、自分たちの作品も紹介しているので作品の背景を知ることができる、またワークショップも開いてアーティストと一緒にものをつくっていくプロセスも映像を通して追体験できる——そういう情報を一番必要としているのは、美術系の教育現場ではないかと考えました。こちらがすべて編集をして、すべての大学のためにひとつの映像を公開して使ってもらい、素材としてわれわれが持っているアーカイブを一般公開する。

例えば、大学の教員の方が、90年代の日本におけるメディア・アートというテーマでカリキュラムを組もうとする場合、〈HIVE〉にも参考になる映像が多々入っているの、それをブラウザーにアクセスしてひとつひとつ見せていくのではなく、素材としてダウンロードして好きなように編集する。さらにそれを一般公開するのもOKだというように、事前の許諾をアーカイブに与えていくことで、情報の発信源であるアート・センターにも映像がどのように使われるのかわからないけれど、ユーザーの利便性を優先的に考えるということを想定していました。

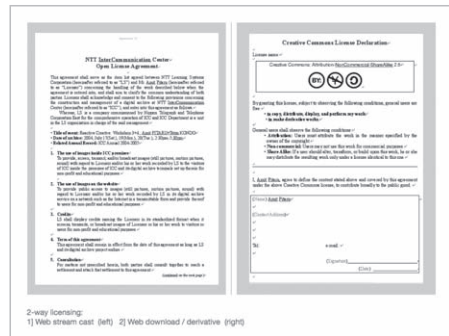


〈HIVE〉の二次利用例

〈HIVE〉の二次利用については、もっとたくさん活用してほしいと思っています。実際に使われている例も、すべて報告されているわけではないので把握しきれないのですが、右上に映っているのは、ビデオの翻訳をオンラインで行うシステムをつくらせている研究者たちが、〈HIVE〉の映像を使って日本語から英語に翻訳するというコミュニティをつくらせている例です。右下は、いわゆる動画共有サイトですね。YouTubeのような動画共有サイトはたくさんありますが、そういった会社のひとつがアート情報を扱いたいということで、〈HIVE〉の映像すべてを使用していました。また、ニューヨークのITベンチャーでWebサービスを展開するdotSUBという会社の多言語翻訳サービスでも使われていました。

アーカイブ外部で二次利用されて、例えば翻訳されたものであるとか他の方のコメントがついたものなどの二次的なものを、もとのアーカイブで取り込むという循環を生み出すことを考えていました。その際の強力な武器となったのが、クリエイティブ・

コモンズというライセンスでした。



CCライセンスの契約書

お見せしているのは、ICCとアーティスト（講演を行ったアーティスト、ワークショップを行ったアーティスト）が交わす契約書です。ICCがクリエイティブ・コモンズ・ライセンスを使って、アーティストが出演したイベントを公開する許諾を得ているものです。かなりの数のアーティストに送っていて、これまで断られたケースは少数でした。

CCライセンスにどのような効能があるか話しますと、ひとつは当たり前のことですが、法務コストが軽減します。ICCの映像を使いたいという方がいたとして、そういう場合に使用希望者が踏まなくてはいけないプロセスも、また許諾する側（この場合はICC）のコストも軽減します。

ひとつの例として、動画共有サイトに〈HIVE〉の映像を転載したケースだと、ライセンスの合意が事前にあるので、企業間で新たな契約を結ぶ必要がありませんでした。もちろん覚書程度は結んでもいいかもしれませんが、厳密に言えばそれも必要ないぐらいです。必要な経費は、映像のソースがDVファイルだったものをFlashファイルに変換する作業のみで、こうした企業間コラボレーションが非常にすばやく、そして低コストで成立したというのは重要なことだと思います。

もうひとつ、個人的にも重要だと考え、やっておいてよかったと思うことが、情報をすべて一般の方が自由にダウンロードして保存して、さらには改変してもいいという状態にすることによって、アーカイブそのものが分散的に保存されるという可能性が実現されたことです。

これはどのようなことかという、仮に最悪のケースとして、ICCが閉鎖する時が来たら、このように一般公開して誰でも使えるようにしていなければ、そこで蓄積された文化資源が世の中に復活するチャンスが狭まってしまいます。一般公開し、法的にもリスクのないかたちで分散保存することで、ICCとは直接関係のない個人が（HIVE）の内容を全部ダウンロードして、別のかたちのアーカイブを立ち上げることもOKなのです。ICCにとってもOKですし、他のクリエイティブ・コモンズで公開することを合意いただいた方たちにとってもOKです。法的に誰でも保存・公開してOKという仕組みを実現することによって、公共財化することができると思っています。

法的なレイヤーの問題ですが、物理的な記録媒体をどうするかという点でも、ネットワーク全体がアーカイブ存続を担保する記録媒体になるということです。ネットワークの結節点の1ヶ所が死んでも他のところで生きていればOKというのがインターネットの原理です。例えば、一般的にマスメディアでは悪名高いP2Pファイル共有サービスがありますが、アメリカでは、重要な文化資源をP2Pファイル共有ネットワークで共有することも積極的に行われています。また、散らばっている情報を一ヶ所に集約するアグリゲーターと言われるWebサービスなどのおかげと、それに加えたライセンスによって他の人が保存し（ある種のリレーですね）、ネットワークに参加しているみんなで保存を担当し、同じかたちで保存するだけでなく、変更して違うかたちに変化していくことが行えます。

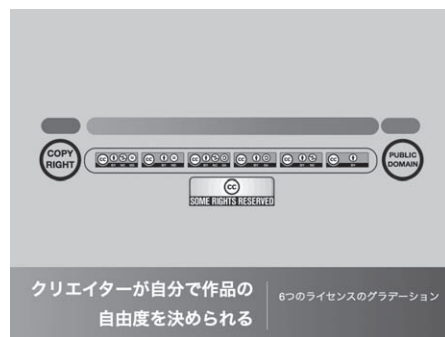
「クリエイティブ・コモンズ・ライセンス (CC ライセンス)」

クリエイティブ・コモンズはもともと、アメリカのスタンフォード大学の法律家であったローレンス・レッシング (1961-) が中心となって2001年に立ち上げたNPOです。現在は国際NPOとして展開していて、今日現在、53ヶ国で使われていて、プラス6ヶ国で採用の準備が進められているところでは

主な活動内容としては、現行の著作権という法システムに対してその改良版とも言えるライセンスを提供しているNPOとお考えください。クリエイティブ・コモンズの主な問題意識は次に述べる通りです。

「創造的作品」として一括りに扱われるありとあらゆる著作物の取扱いを決める著作権という権利がありますが、この著作権自体が100年以上前に定義されたものであり、複製技術や情報流通が発達した現代においても著作物はその古い定義の影響下にあります。もちろんこれまでも様々な法の改正などを通して対応しているのですが、ほとんどが付け焼刃的なものでした。例えば、ネット上（個人のブログなど）で、何か好きなものの写真を公開します。実際にそのブログを見ているのは自分の友人だけなのだけれど、ネット上で一般公衆に送信可能にしたかたちで置くことによって、そのこと自体が厳密に言えば自動的に著作権違反になってしまいます。インターネットの進化にともなって、インターネットを使いこなしてきた、もしくはインターネットと共に育ったユーザーの社会常識と、旧式の著作権の枠組みの摩擦がどんどん激化してきています。

著作権を改造しようと言っても、直接法の改正をめざすには政治的なロビーイングなど非常に難しく、エネルギーを必要とする作業になりますので、それをやるよりは、現行の法律を見て、その中でもっと自由な創造の共有を支援する仕組みがつかないかと、法律家がつくったのがクリエイティブ・コモンズ・ライセンスです。



6つのCCライセンス

真ん中の横並びに並んでいるアイコンが、それぞれクリエイティブ・コモンズのライセンスで、全部

で6つあります。厳密には、もっと他にもいろいろなライセンスがあるのですが、基本的にはこの6つのライセンスを提供しています。この軸は何を意味しているかというと、左側の領域がコピーライト、いわゆる著作権で保護されている領域です。一番右がパブリック・ドメイン、これはアメリカの概念で日本の著作権法では存在しない概念ですが、誰も著作権を主張しない創造物、いわゆる公共財の領域です。この2つの間のグラデーション、中間層を実現しようというのがクリエイティブ・コモンズ・ライセンスになります。CCライセンスは、どちらかという情報共有を促進しようという動きなので、著作権に反対する運動であると誤解されることがありますが、決してそうではありません。著作権に反対なのではなくて、著作権が不十分なので、もっと現代的な情報共有を合法的に可能とする付加価値をつけようということをやっています。

今もWeb上に様々な価値を持つコンテンツが日々増え続けていますが、一般のネットユーザーの観点で考える問題として、先ほども申しましたように、勝手に使ったら怒られてしまう、もしくは訴えられて法的な紛争が起きてしまう危惧が存在します。これは、個人ユーザーだけではなくて、企業のユーザーの方たちがビジネスを行う際にも抱えている問題です。

クリエイティブ・コモンズのパブリック・ライセンス (CCPL) は、コンテンツの作者とコンテンツを使うであろう人が、いちいち契約を結ぶのではなくて、事前に作者が、このコンテンツはこの条件に従えばこのように使っていいよということについて了解をつくっておくシステムです。様々な活用事例がクリエイティブ・コモンズ・ジャパンのサイトでご覧いただけますので、ぜひアクセスしてみてください。

※クリエイティブ・コモンズ・ライセンスの詳しい説明やこれまでの国内外の活用事例についてはクリエイティブ・コモンズ・ジャパンのホームページをご覧ください。

<http://creativecommons.jp>



〈CCモニタープロジェクト〉

クリエイティブ・コモンズの統計学もだんだん発達してきています。この〈CCモニタープロジェクト〉は、シンガポールの能率大学を中心に行われていて、世界中でCCライセンスを付与されたコンテンツの数を調べ、どういったライセンスが付与されているのかという統計情報に基づいて、国別の文化的な自由度のスコアを出しています。

例えば、様々な国同士を比較して、どの国においてインターネット・ユーザーの総体がより自由なライセンスをより多く使っているかということに基づいて、それぞれの文化的な自由度の程度を計ったりしています。世界で一番自由度が高いのが、確かデンマーク、スウェーデンなどスカンジナビアの国々で、相関するかはわかりませんが、どれも公共福祉が発達している国ですね。日本は10位前後を行ったり来たりしています。世界中でクリエイティブ・コモンズのライセンスが付与されているコンテンツがいくつあるかというと、推定となっていますが3.5億のコンテンツがCCライセンスで公開されています。もちろんこうしたオープン・コンテンツの分布には偏りがあります。おそらく、最大のコミュニティはWikipediaだと思います。Wikipediaの記事ひとつひとつがCCライセンスで公開されています。以前はソフトウェアを扱うライセンスがWikipediaに付与されていたのですが、それはソフトウェアに特化しているものだったので、Wikipediaの目的に合致しない部分がありました。そこでクリエイティブ・コモンズと互換性を持つかたちで再ライセンスしています。

他に有名なところでは、Flickrという画像共有

サービスがありますが、そこだけでも少なくとも5千万件の写真がCCライセンスで公開されています。その中でも営利目的利用してもいいという写真が多々ありますから、ビジネスの世界で例えば広告をつくっている方が、Flickrのサイトでいい写真が見つかり、営利目的で使って構わないライセンスであれば、その写真をそのまま自分の案件の広告に使っても問題はあります。実際にこのような利用が増えてきています。3.5億という数が多いのか少ないのかは、じつのところわれわれにもピンときていません。ただし、徐々に私たちの生活にもよい影響を及ぼし始めていることは感じています。私も個人的にWikipediaをよく利用していますが、原稿を書くために適切な図版を探している時、Wikipediaに行くと、著作者が現存しているコンテンツでかつクリエイティブ・コモンズ・ライセンスが付与されているものが簡単に見つかるので、原稿を書くプロセスを非常に楽にしてくれます。

「クリエイティブ・コモンズ・ジャパンの活動」

クリエイティブ・コモンズ・ジャパンがNPO法人化したのは2007年で、それ以前は有志の活動として行っていました。基本的に寄付ベースで動いているNPOで、全員がボランティアで活動しており、寄付の受付はホームページを通して行っています。

クリエイティブ・コモンズ・ジャパンで主にやっているのは、ライセンスを日本語に翻訳して日本の法律に移植すること、一般の方からの技術的な質問などへの返事をしたり、勉強会、セミナー、インターンシップを開催したり、教育機関、NPO、企業の方からのご相談へのお手伝い、またはiPhoneアプリのような独自プロジェクトの立案・遂行なども行っています。

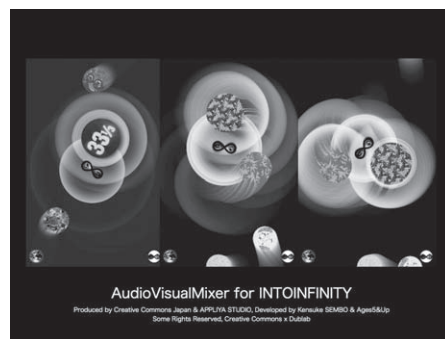
中でもこれまでの大きな活動としては、2年前に札幌でクリエイティブ・コモンズの国際会議(iSummit 2008)を主催しました。世界中から300人ほどのクリエイティブ・コモンズ関係者が集まりました。クリエイターから弁護士、技術者や企業人の方たちまで、ネット上の自由な文化に関心のある

人たちが集まりました。



iSummit 2008

クリエイティブ・コモンズ・ジャパンでは、iPhoneアプリをつくったりもしています。こういったアプリかという、〈Audio Visual Mixer for INTO INFINITY〉というアート・プロジェクトがアメリカのクリエイティブ・コモンズにあって、いろいろな音楽家、イラストレーター、アーティストに、CCライセンスがついたかたちで音源や画像を提供してもらい、そこに集まった数百の音源と円盤型の画像を非営利目的であれば好きに誰でも使っていいというプロジェクトでした。ただ、どのように改変して、どのようにリミックスすればいいのかは、受け手側でもじつはそんなに簡単なことではなくて、こういうかたちで二次利用が可能だとデモンストレーションをするためにiPhoneアプリをつくりました。



〈Audio Visual Mixer for INTO INFINITY〉

iPhoneアプリを起動するとランダムに自動的にいろいろな音源が流れてきて、勝手にミックスし合います。このように手軽なかたちでいろいろな音源をひとつの画面に置くことによって、簡単に音楽のリミックスを楽しむことができます。ただそれだけ

でなく、自分が配置したりミックスを他の人に聞かせたい時にTwitterへ投稿すると、他の人がダウンロードすることができるようにすることができます。また、ダウンロードして聞くだけではなく、iPhoneの着信音にすることもできるという、コンテンツのCCライセンスをつけた配信、二次利用の私たちの提示、さらには二次利用の結果の共有を合わせてつくってみました。

こちらのアプリは無料なので、iPhoneをお使いの方はぜひダウンロードして使ってみて下さい。

<http://creativecommons.jp/i2i/>

「アーカイブのn次利用を考える」

最後になりますが、私にとっての「生きているアーカイブ」とは、〈HIVE〉から始まって、様々なクリエイティブ・コモンズ・ライセンスの実践を経た今でも、いまだに完成形ではない発展途上の課題だと思っています。

デジタル・データのn次利用。このnというのは、二次利用、三次利用、四次利用という多次的連鎖を示しています。10年ほど前までは、情報が二次利用されるというのは、情報発信のプロ、研究者や執筆業に従事する人々が文献や論文の引用を行うといった、専門的な二次利用が主体だったと思うのですが、今現在では、情報を改変したり引用したりすることは、遍在化し日常化しています。Twitterを見ても、RTという仕組みは著作権的には引用にあたる場合も多々あります。テキストも含めたお互いのコンテンツを利用しながらコンテンツを発信していくことがどんどん日常化しています。リミックスという考え方についても、これまでの大上段の専門的な制作というよりもずっと身近で微細なレベル、例えばTwitterでつぶやいたりすることや、先ほど紹介したiPhoneアプリのように直感的な編集的な行為にも創造性が認められるような土壌が出現し始めています。

また、二次利用されて初めて情報は価値が出るという常識が以前よりも共有され、広まりつつあると思います。Web上でアーカイブを構築するにせよ、

その対象が何であれ、Web上で公開する意味は、情報に二次的な付加価値がつくのを待つということだと思います。

それと同時に、アーカイブという概念の射程範囲の拡大が一般的に行われていると思っています。YouTubeの例なども挙げましたが、ニュース・ソースとしてマスメディアよりインターネットが先行している状況は、かなり象徴的なことのように思えます。

YouTubeやFacebook、Twitterなど、利用者がそれぞれ数億人いるサービスは、ある種の公共性を帯びています。それはメディア・アートの世界でも同じことが言えていて、法的には非常にグレー、もしくはアウトな状況ですが、YouTubeで1950年代のナム・ジュン・パイクのビデオ・アート作品を検索すると数多く閲覧できます。世界の誰かがテープを持っていてアップしている。ナム・ジュン・パイクの遺族にとっては由々しき問題かもしれませんが、しかし、事実として、多くの学生や研究者にとっては、非常に有益な、大学の図書館でも閲覧できない情報にアクセスできるわけです。これは現代の著作権を巡る摩擦の一例ですが、0か1かという排他的選択ではなく、双方を調停する第三の道を模索していかなければならないでしょう。生きたアーカイブを設計・運営していくためには、こうしたまさに現在浮上している新たな公共性を巡る議論を根気よく行っていく必要があります。

////////// 質疑応答 //////////

受講生：CCライセンスが適用できるのは、Web上のものだけなのでしょうか？ 実際のアートアーカイブでは、カタログ、フライヤーなど印刷物については使えないのでしょうか？

ドミニク：特に物理的なものに対して使えないということではなく、ライセンスが扱えるのは著作権の射程範囲にある創作物全般です。例えば、フライヤーの画像にも著作権があるので、ライセンスを画像に付与することができます。

確かイギリスだったと記憶していますが、ある

アートギャラリーでの新作の絵画展で、絵画すべてにCCライセンスをつけたというのを聞いたことがあります。日本では2010年に開催された森美術館の「アイ・ウェイウェイ展」で、館内写真撮影をOKにして、CCライセンスを付与することを条件にその写真をブログや画像共有サイトにアップロードすることができるということがありました。CCライセンスはWebを前提にしていますが、物理的空間、物体に対して、まったく対応していないということではありません。チャレンジingなことをされる時には、ご相談していただければ一緒に展開を考えることができると思います。

受講生：日本のアーティストはCCライセンスについてどれぐらい意識を持っていらっしゃるのでしょうか？

ドミニク：現代美術の世界では、まだWebの融合というところでは課題があるように思います。Web上では無限に情報を複製できますが、逆に物理的な世界の価値のひとつに、希少価値というのがあります。唯一性、エディションの希少性などですね。なので、そこをうまく橋渡しをしたかたちでアーティストの新しい発表形式があるかもしれません。メディア・アートでは扱っている領域がWebやソフトウェアなどの美術作品なので、そもそもWebとの親和性が高いと思います。物理的な作品の場合などは、どういうプロモーション戦略を取るかに尽きると思います。あえて情報を狭めて希少価値を高めるのか、それともどんどんいろいろな人に見てもらうことでマーケティングの価値を高めるか、という選択肢があると思います。

例えば私の知人のアーティストは、エディションをつけたDVDで作品を発表していますが、販売していない作品にCCライセンスをつけてネット上で公開している方もいます。ひとりのアーティストの中でも、共有する作品と共有しない作品というように多面的な状況と対応方法があり、矛盾することではないと思います。自分の情報発信がどのような訴求効果を持ってほしいかということで、ケース・バ

イ・ケースで考えるのがいいのかなと思います。

司会：P+ARCHIVEもどういった人を対象にアーカイブをつくっていくのかをディスカッションしています。一般の人なのか、研究者なのか。

ドミニク：Webではライフログという考え方があります。自分の人生のすべての情報を記録し、価値あるものとして他の人と共有していくものです。これまでは専門的な研究領域だったのですが、Webの普及とともに徐々に一般にも浸透してきています。それに関連して私が思い浮かべるのは、クックパッド(<http://cookpad.com>)という日本中の主婦や一般ユーザーから料理のレシピを集めるサービスです。個人的にはアーカイブの観点から見て民俗学的な価値さえ孕んでいるのではないかと考えています。それは現代における日本中の料理事情というものの最大のアーカイブであり、レシピの二次利用のケースも取っていて、様々なレシピをどんな人がつくったかというレポートを閲覧する機能もあります。

どんどん新しいメディアを活用して、料理に限らず創造的な行為や結果を記録して体系化しながら生活している一般の人たちのほうが、新しいかたちのアーカイブ技術を確実に修得しているように思えます。アーカイブという表現自体が一方的な意味のものですが、それを公開した時にどのように他者に利用してもらうかという感覚は、自分がライフログを日々アップデートしていく上で、体験を通してしか見えてこないことがあると思います。芸術文化的なものや料理レシピなどは確かに異なる領域に属していますが、情報をどう体系づけてどういった分野に情報が流れていくかという流通経路まで個人ユーザーでも明確にイメージして情報発信を行うことが、現代のアーキビストにとって、その対象が何であれ、重要であるように考えています。

(写真提供：ドミニク・チェン氏)

研究会

REPORT

研究会は各レクチャーのフォロー・アップやリアルプロジェクト(現在進行中のアート・プロジェクト)をアーカイブ化する対話や情報共有の場として、連続レクチャーと前後して10回開催された。その内容ははじめから限定せず、その時々必要性にフレキシブルに対応するものとした。

具体的には、レクチャーの講師に再度来ていただき、レクチャー内容をより深く考察したり、また新たな講師を迎えて、より実践的な視点を加え、自由なディスカッションを展開する機会ともなった。

同時に、受講生に対する課題「リアルプロジェクトのドキュメンテーション」というケース・スタディを通じて、実際のアーカイブを構築するための運営方法、資料収集方法、分類方法などを調査し、汎用性のあるガイドブックの制作を検討する機会にもなっている。

加えて、課外研究会として、横浜で開催された「ちぐさ」アーカイブ展の見学会を実施し、多様なアーカイブの一端に触れる機会となった。

ここでは、それぞれの研究会のアジェンダと内容について、リサーチ・アシスタント(清水康宏)が中心となって報告する。

第 1 回 研究会

REPORT

1

平成22年(2010年)7月8日(木) 19:00 - 21:00

1 アート&ソサイエティ研究センター (A&S) 代表・工藤より、あいさつと趣旨説明

2 ゲストスピーカー・森司氏より、スピーチ

3 受講生とA&Sメンバーによる自己紹介

4 研究会について、リサーチ・アシスタント・清水より説明



受講生との初顔合わせ



ゲストスピーカーの森司氏

第1回の「P+ARCHIVE」研究会は、受講生とアート&ソサイエティ研究センターとの「初顔合わせ」の機会であり、緊張と期待が入り混じった場となった。この「P+ARCHIVE」ゼミでは、受講生の多様な関心事を把握しつつ、「地域・社会に関わるアート」のプラットフォームとしてふさわしい、有効なアーカイブングの手法について共に学んでいくことが目的である。

今回は第1回ということで、アート&ソサイエティ研究センター代表・工藤による活動概要紹介の後、本ゼミの共催者を代表して、東京アートポイント計画ディレクター・森司氏のお話を伺った。

森氏は「ゼミに期待すること、リアル・プロジェクトのアーカイブ化」と題して、岸井大輔氏と川俣正氏のプロジェクトをケースにして、まさに現在進行形のプロジェクトをアーカイブするとはどういうことか、そして、作家の意識の相違や直面する課題などについて、具体的・実践的にお話して下さった。ゼミの第一歩として今後大いに参考になる、刺激に満ちた切り口をいただいたように思う。

ところで、「P+ARCHIVE」の活動は盛りだくさんな内容なので、その全体像を把握することがまずは

大事である。シンプルにまとめてみると、以下の3つの柱に分けられる。

- ◆アーカイブ化する手法を学ぶ
- ◆リアルプロジェクトのドキュメンテーションを行う
- ◆実際のアーカイブを構築する(アート・プロジェクトやパブリックアート関連の書籍、資料などの収集・リスト化、デジタル・アーカイブ化と公開)

これら3つの柱をインタラクティブに組み合わせながら、パブリックアートやアート・プロジェクトのアーカイブという、先駆的なアーカイブを構築していくことが「P+ARCHIVE」の使命になっていくだろう。今回の研究会はそのことを全員で確認する場となった。

最後に、今後のゼミの内容とスケジュールを説明し、最初の課題を受講生たちに与えた。受講生たちの真剣な面持ちから、有意義なゼミになることが予感されるとともに、今後のプロセス説明や課題の出し方などの点で反省点多々あり、受講生からの意見を反映しながら進めていくことが大事であるとも痛感した。

第2回研究会

REPORT

2

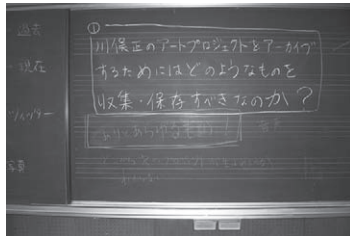
8月4日(水) 19:00-21:00

1 研究会オブザーバー・熊倉敬聡氏より「アート・プロジェクトとは何か」について講義

2 第1回レクチャーの課題についてのディスカッション(ワールド・カフェ形式で実施)



熊倉敬聡氏の講義



ディスカッションの課題



ワールド・カフェの様子

第2回研究会の前半は、アート&ソサイエティ研究センターの理事で慶應義塾大学教授・熊倉敬聡氏による「アート・プロジェクトとは何か」についての講義、そして後半は、第1回レクチャーに先立ち受講生へ出されていた課題「川俣正のアート・プロジェクトをアーカイブするためにはどのようなものを収集・保存すべきなのか」についての検討(ディスカッション)を全員で行った。

講義において、熊倉氏は「アートプロジェクトの功罪」という刺激的なレジュメを用意され、妻有、京島などのアート・プロジェクトを例に、アート・プロジェクトのアンビヴァレンツ(まち「づくり」? まち「こわし」?)を提起されていた。はたして、地域の人にアート・プロジェクトは必要なのだろうか?

この提起は、川俣氏がレクチャーの中でもふれられていたことと重なる。レクチャー後半のCIAN(インターローカル・アート・ネットワークセンター)の活動紹介の中で、「妻有トリエンナーレが開催されるようになり、地元のおじいちゃん、おばあちゃんが元気になったと言われているけれど、実際そうなのだろうか?」と川俣氏はおっしゃっていた。そして「アートというものに力があるとするならば、何に力があり、何に力がないのか、それがどのように見えてくるのか、あるいはいつ見えてくるのか、そんなことをかなり細かくリサーチしていくのが、ひとつのアーカイブの意味だと思う」と話していた。

同様に、熊倉氏もアート・プロジェクトのリサー

チの必要性を語っていた。また熊倉氏が言及された、ここ20年ぐらいの現代美術をめぐる状況の変化についても、「P+ARCHIVE」の視野に入れていければと感じた。

後半の「川俣正のアート・プロジェクトをアーカイブするためにはどのようなものを収集・保存すべきなのか」についてのディスカッションは、熊倉氏のアドバイスで「ワールド・カフェ」形式で進行することになった。

4人で1グループになり、机に模造紙を広げ、それぞれ課題についての意見を述べ、他の人の意見を聞いている間、自由に模造紙に書き込み、20分たった時点で、グループの一人を残して、他の3人は異なるグループに移動。グループに残った一人は、そこでディスカッションされていたことを新しく来た3人に話し、新しく来た人は、模造紙に書き込まれたメモを見ながらそれを聞き、新たな4人でディスカッションを続けていく。それを何度か繰り返して、最後に各テーブルの代表者が議論された内容を口頭発表する。

4つのグループの発表は、それぞれの視点、切り口がたいへん興味深かった。例えば、「アーカイブ」の捉え方に関して、いわゆる「アーカイブズ学」の視点と、「P+ARCHIVE」ゼミの目指す「アートアーカイブ」との間には、構造的なズレがあるのではないかと、という点。今後のゼミの大きな課題となるのではないかと。

第 3 回 研 究 会

REPORT 3

8月31日(火) 19:00-21:00

1 ゲストスピーカー・上崎千氏より、アーキビストの実践的な作業について講義

2 A&Sより、「P+ARCHIVE」プロジェクトの詳細説明

3 「リアルプロジェクト・アーカイブ」のためのグループ分け



ゲストスピーカーの上崎千氏

第3回研究会の前半は、第2回レクチャーに引き続き、慶應義塾大学アート・センターの上崎千氏をお招きして、アーキビストによる具体的な方法、特に「分類」作業における具体的な方法(考え方)を教わった。

アーキビストであっても分類という作業は困難で、すぐに非合理に陥ってしまうと上崎氏はいう。だからこそ、最初から分類の内部にある種の「宙づり」的な要素を抱え込んでおく必要があるようだ。つまり「その他」という項目を必ず設定し、分類できない資料の「たまり場所」をつくらねばならないということである。

これから資料収集を始めていく場合でも、完璧に設定してしまった分類項目に沿って集めると、何の矛盾もなく、わかりやすい、むしろ分類する必要のない資料だけが集まってしまう。残し方を設定した時点で資料は選別され、豊かさは無くなってしまふのである。しかし資料が豊かであるからこそ、分類不可能なものが発生するのであり、「その他」という項目が要求される。「その他」とは必要悪であり、「アーカイブの良心」といってもよい。

最後に上崎氏はいう。アーカイブとは、コンテンツ(内容)ではなく、コンテナ(容器)をデザインするものである。つまり「何を残すか」よりも、「どう残すか」ということが大事なのである。一見すると付加的な要素と思われがちな「その他」や「備考」などといったファクターが、合理的な分類のためには絶対に必要であるという上崎氏のお話は、まさに目からウロコであった。

研究会後半では、「P+ARCHIVE」がアーカイブ構築へ向けてどのような方針で活動を進めていくのかについて受講生たちに説明し、その後、ゼミの通年課題となる「リアルプロジェクト・アーカイブ」のためのグループ分けを行った。現在、東京近辺で行われている7つのアート・プロジェクト(リアルプロジェクト)の中から、受講生たちがそれぞれアーカイブしたいものを選び、3名一組のグループをつくるというもの。7つのプロジェクトとして「小金井アートフル・アクション!」「TERATOTERA」「KOTOBUKIクリエイティブアクション」「川俣正・東京インプログレス」「Arts Alive」「パフォーマンスキッズ・トーキョー」「AOBA+ART」を候補にあげた。今後は受講生それぞれが担当するリアルプロジェクトをアーカイブしていくことになる。この日はグループ編成を完全に終えることができなかったが、おぼろげながらもアーカイブのスタートラインが見えてきたように思われた。

ただ、現在行われているプロジェクトを、当事者でない人間(われわれ)がアーカイブしていくというのは、なかなか困難な課題である。受講生たちとのディスカッションにおいて、「外部の立場から関わることで、われわれはまずアート・プロジェクトの当事者と一緒、資料の保存・公開や相互連携という可能性について模索することから始めるべきではないか」という意見も出され、アーカイブのアプローチ方法から検討する必要があることを痛感させられた。

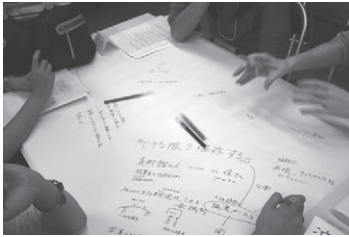
第 4 回 研 究 会

REPORT 4

9月21日(火) 19:00 - 21:00

1 第3回レクチャーについてのディスカッション (ワールド・カフェ形式にて実施)

2 A&S より、リアルプロジェクト・アーカイブの ガイドライン&スケジュール説明



畠中氏レクチャーについて意見交換



白熱する議論



作品の「再現」に意味はあるのか？

第4回研究会の前半では、第3回レクチャーの内容を深めるべく、ワールド・カフェ形式で「畠中氏レクチャーについて」という題目でディスカッションを行った。

畠中氏のレクチャーでの大きなテーマは、「作品の再現とは何か」、そしてそのための「記録とは何か」ということであった。「作品」と「再現されたもの」はやはり違うし、そもそも「作品を再現すること」にどんな意味があるのだろうか。受講生たちの間では興味深い議論がなされていた。以下、受講生の発言をいくつか引いてみる。

「再現することにそもそも意味があるのか？ 再現されたものはまったく同じものにはならず、必ず差異が生まれる。再現されたものとは何なのか？」

「作品とその複製とではやはり違うものがある。例えば関根伸夫《位相―大地》。掘られた穴にしても、当時の人力作業と最近の機械作業とでは作品の意味が違ってくるし、また「時代の空気」も違う。そういう違いがアートの重要な要素なのではないか。しかし現物(作品)を残せない場合は、資源と

して、資料を何でも残していくことはやはり重要である」

「整理について。集めたものをできるだけ他人の介入がないように整理しなければならないのではないか。編集などの介入がないほうがアーカイブにとってよいのではないかなどなど……。」

「複製」の意義はそのままアーカイブの意義と切り離すことはできない。またアーカイブに「編集」がどの程度必要なのか、といったこともゼミにとって新たな論点になったのではないかな。

後半は、今後受講生が担当していく「リアルプロジェクト・アーカイブ」の進め方をアート&ソサイエティより説明した。彼らにリアルプロジェクト・アーカイブのガイドラインを配り、今後のスケジュール、計画書の書き方、デジタル・アーカイブのためのファクトシートの作成などについて詳しく説明した。その後、各グループに分かれてもらい、今後のスケジュールなどを話し合ってもらった。受講生たちが行う課題はなかなかボリュームが大きいと感じる。

第 5 回 研 究 会

REPORT 5

10月19日(火) 19:00 - 21:00

1 ゲストスピーカー・嘉藤笑子氏を招いて、レクチャー課題を検討するワークショップを実施

2 「パフォーマンススキズ・トーキョー」グループより、活動報告

アーカイブ・グループのメンバー決定

- ①「小金井アートフル・アクション！」→ 大川、柴田、藤原
- ②「TERATOTERA」→ 岡村、畑山、鈴木、三宅
- ③「川俣正・東京インプロGRESS」→ 筒井、黒沢、武藤
- ④「パフォーマンススキズ・トーキョー」
→ 中村、青柳、近田、須賀、橋本
- ⑤「アーカスプロジェクト」→ 志村



アイデアを出し合う



嘉藤笑子氏を囲んで議論

第5回研究会では、第4回レクチャーに引き続き講師の嘉藤笑子氏にお越しいただき、課題であった「アートアーカイブの啓蒙となるべき使い方、その有用性」について受講生たちと話し合うワークショップを行った。

アーカイブの有用性を考えるとき、まず「それが誰のためのアーカイブなのか」という問題がある。例えば、地域の人にとって必要なアーカイブとは、アート・プロジェクトがどれほど観光と連携しているのか、彼らにとってどれほどプロジェクトが有効に機能しているのか、ということの数値としてわかりやすく見られるものなのではないか、という意見が受講生から出た。

さらに、そもそもアーカイブによって何を残すべきかを考える前に、有用なアーカイブ・ガイドラインを設定するべきではないかという意見も受講生から出された。一定のガイドラインがないことで、結局何も後世に残せなかったというのでは元も子もないからだ。

嘉藤氏によれば、様々な地域の資料を効率的に、もれなく集めるためにも、一定のアーカイブ・ガイドラインは必要であるという。ガイドラインの型をつくることで、そのガイドラインの情報となるべきコンテンツはよりよく見えてくるし、また様々な

アート・プロジェクトの間に共通性も見えてくる。

アーカイブ・ガイドラインは、われわれのゼミにとってもっとも考えるべき課題である。また嘉藤氏がおっしゃるように、展示・公開の仕方とアーカイビングの仕方は常に同時に考えなくてはならない。資料収集は展示・公開を見越したものでない限り、結局は資料自体の価値を見誤ることになる。アーカイブ資料を広いスパンで見るとしても、何を残すべきかという一定のガイドラインは必要不可欠なのである。

後半は、他グループより早く先方団体との打ち合せに臨んだ「パフォーマンススキズ・トーキョー」のグループに、その初回の話し合いの様子を報告してもらった。先方がどのようなアーカイブを構築しているのか、理想のアーカイブ構想はあるのか、われわれ外部の人間がどのようにアーカイブ構築に協力していけるのか、といったヒヤリングの結果や、今後のワークショップにどのように参加していくのかなど、他グループにも参考になるような発表をもらった。その後、受講生たちに各グループに分かれてもらい、計画書の方針やファクトシート作成の分担などを話し合ってもらった。

また、それぞれのグループの活動をこまめに報告してもらうために「リアルプロジェクト・ブログ」も開設した。

11月30日(火) 19:00-21:00

1 ゲストスピーカー・芹沢高志氏より、アサヒ・アート・フェスティバルの記録集について講話

2 各グループ活動報告



ゲストスピーカーの芹沢高志氏

第6回研究会は、前半にゲストスピーカーをお招きし、後半に各グループの活動報告を行う、という二本立ての内容となった。ゲストスピーカーとして、アサヒ・アート・フェスティバル(AAF)事務局長の芹沢高志氏にお越しいただき、巨大なアート・プロジェクトにおける「記録」の残し方について、また報告書の作成とその意義について、AAFのドキュメンテーション方法を引きながらお話いただいた。

AAFはアート・プロジェクト地域のそれぞれの独自性を活かすことを前提とし、実行委員会は何か「上から」指示をすることはない。各プロジェクトの報告書もそれぞれの団体に任されているという。実行委員会はそれらの報告をまとめ、毎年ドキュメントを作成している。そして3年分のドキュメントをさらにまとめて一つのドキュメントにしている。現在は9年目を終えて、この3年ごとのドキュメント3回分を振り返るような大きな報告書を作成する予定であるようだ。

芹沢氏はまず、誰でも「記録を残したい」というモチベーションを高く持っているという。しかし当事者が自分の活動を記録していくのは非常に難しい。また記録が残せたといっても、それで簡単に報告書がつくれるというわけではない。膨大な記録を報告に変えるために、そもそも報告の相手は誰なのか、何のための報告なのかを明確にするべきであるという。

報告書を作成するには強い「目的」が必要である。

それはひとつの「プロジェクト」と考えてもよい。誰が見てもわかるように活動報告をすることは、自分たち自身の活動を冷静に見ているということであって、活動を「やりっぱなし」にしないためにも反省の契機は残しておくべきなのである。

また、報告書には2つの形がある、と芹沢氏はいう。アート・プロジェクトの報告書は概して「アーティスティック」になりがちである。しかし形式を「キレイ」にすると、都合の悪いところを切り落としてしまうおそれがある。そのような報告書ではまったく問題が見えてこないし、同じような困難に突き当たったとき、同じようなミスを繰り返すだけだろう。「キレイ」な報告書だけではなく「硬い」報告書、つまり事務方がつくる報告書も絶対に必要なのである。金銭の出納や外部との交渉など、トラブルも含めた裏方の記録をきちんと報告書にまとめること。そして、どこで間違ったのか、どんな問題が起きたのかを参照できるようにしておくこと。ドキュメンテーションの本懐にふれる芹沢氏のスピーチは、われわれにとって喫緊の課題をあらためて自覚させてくれた。

後半は、それぞれのグループがリアルプロジェクト・アーカイブの進捗状況を発表した。先方団体との打ち合せやアートワーク参加の様子、今後の課題などをグループの代表者が口頭で報告した。今後の研究会では、各グループの進捗状況の発表(中間報告)がメインとなっていく。ゼミのゴールが少しずつ近づいてきた。

第 7 回 研 究 会

REPORT

7

12月7日(火) 19:00-21:00

1 受講生たちによる「座談会」

第7回目は今年最後の研究会ということで、ゲストスピーカーは呼ばず、受講生たちだけで気ままに今年を振り返る「座談会」を行うことにした。

いすを丸く並べ、みんなが向かい合うように座ると、誰ともなく「リアルプロジェクト・アーカイブ」を進める中での課題について、ぼつぼつと話が出てきた。グループの中の誰でも自由に発言してほしいと促すと、興味深いことに、各グループが取り組むプロジェクトごとの記録手法の「違い」がそこから明らかになってきた。考えさせられるような意見が多く出たが、一方でお互いが参考にできる記録手法も出てきて、この座談会が貴重な情報交換の場となっていることが実感できた。

彼らから出された意見として、例えば音声記録を文字記録に変換することの大変さや、情報共有の難しさなどが指摘され、また写真記録の際に気をつけなければならない肖像権について、特に子供が対象

の場合は先に許可を取らないと大きな問題になりかねないといったことも指摘され、記録する上での切実な課題がいくつか浮き彫りにされた。一方で、ある団体での時系列によるメモの取り方や、記録係としてのアルバイト＆ボランティアの活用法など、非常に参考になる考え方も出された。それら多くの意見の中から、いくつかをピックアップして下記にまとめたので参照してほしい。

今日の座談会を見るに、やはりそれぞれ他のグループの活動のことが気になっているようだ。来年に入ればゼミも残り3ヶ月。今月はまさに活動の折り返し地点として、それぞれの現場の持つ課題が共有されてよかったと思う。われわれとしても、こういった受講生たちの意見・活動報告をいかに成果としてまとめていくか、急ぎ検討する必要があるだろう。

..... (受講生から出された、記録についての意見)

音声記録について

「会議やプロジェクトの様子を音声に記録しても、それをまとめたり、書き起こしたりすることがなかなかできなくて困っている」

情報共有について

「小金井アートフル・アクション!では、ホワイトボードを使ってスタッフ間の情報共有を行っている。ただ、すぐに消されてしまうので、固定した記録として残らないのが問題」

写真撮影について

「子供の顔が写った写真は公開が難しい。先に親の許可を取らないと、後になって大変なことになる!」

映像記録について

「パフォーマンスキッズ・トーキョーでは、ワークショップ内の各アクティビティを時系列に並べ、そのすべてについてメモを取っている。そうすることで、後で当日のビデオを見返すとき、すぐに参照ができて便利とのこと」

保存理念について

「記録や保存の方法は、モノ自体(資料)のその後の活用についてしっかり考慮した上で考えるべきだ」

議事録について

「議事録の作成をアルバイトやボランティアが行うとき、彼らに最初の会議から出てもらうことが重要である。そうしないと、誰が、何の件について発言しているのか、彼らはよく理解できずに困ることになる」

第 8 回 研 究 会

REPORT

8

平成23年(2011年)1月18日(火) 19:00 - 21:00

- 1 ゲストスピーカー・山口祥平氏より、
CIAN アーカイブについて講話
- 2 各グループ活動報告
- 3 A&S より、「アート・アーカイブ ガイドブック」の項目と、
今後の作成方針などを説明



ゲストスピーカーの山口祥平氏

第8回研究会は、前半にゲストスピーカーをお招きし、後半に各グループの活動報告、そして「アート・アーカイブ ガイドブック」(「ガイドブック」についてはp.77を参照)の今後の作成方針を話し合うという内容になった。ゲストスピーカーとして、CIANプログラム・マネージャーの山口祥平氏にお越しいただき、CIAN アーカイブについて詳しくご紹介いただいた。

CIANとは、新潟県十日町市にある元小学校の建物を利用した「アート・プロジェクト」の総合研究センターのことである。ここにはディレクターである川俣正氏の個人アーカイブと、越後妻有アートトリエンナーレのアーカイブが併設されている。「川俣アーカイブ」は個人のアートアーカイブとして、日本でも稀有なモデルとなっており、「越後妻有アーカイブ」も、組織アーカイブとして10年近くの芸術祭の資料を持っている有数の機関である。

「越後妻有アーカイブ」は、いわば「事務局アーカイブ」のモデルとして参考になる。こちらは巨大なプロジェクトの進行をまとめる際の資料として、例えば広報プレスキットや、フライヤーのみを網羅的に収集したファイル、企画書、議事録など、主に事務方のドキュメントが収集されている。また制作系のファイルも、関連イベントのものは当然のこと、作家の持ち込んだポートフォリオなども保管し、さらに著作権問題や契約問題が起こったときのために、各作家との通信資料といったものまで収集して

いる。

一方、「川俣アーカイブ」は、いわば「現場アーカイブ」としての最優良な事例である。川俣氏自身のブランドローイングにはじまり、会議の資料、通信資料、果ては航空チケットまでが保存管理の対象であり、また取材を受けた際のマスメディア記事の資料ももちろん保存している。このアーカイブは特に活用目的を設定しているわけではないが、川俣氏自身にとってはある種の反省材料として機能しており、約10年おきに作風を変えている川俣氏の創造源として、このアーカイブが有効に働いているようである。

また山口氏は、アジア中のアートの資料を網羅的に集めている香港のAAA(アジア・アート・アーカイブ)と、公文書管理が進んでいる韓国でのアートアーカイブの事例を紹介して下さった。情報拠点をベースにした「ネットワーク的」性格を持つこれらのアーカイブに関して、アートの企画が日常的に身近になった今、アーカイブという存在が既存のアートシステムを変える大きな力になっていくのではないか、と山口氏は最後におっしゃった。

後半は、ゼミの最終目標である「アート・アーカイブ ガイドブック」の素案を受講生たちに配り、自由に意見や感想を募った。山口氏のお話を聞いた後でもあり、アートアーカイブにおいては、方法論にもつながるような「ガイドブック」の存在がまずもつて必要であることをあらためて実感した。

第 9 回 研 究 会

REPORT 9

2月22日(火) 19:00 - 21:00

1 各グループによる中間報告



受講生による「リアルプロジェクト・アーカイブ」の様子

第9回研究会では、それぞれのグループがリアルプロジェクト・アーカイブの進捗状況を報告し、その後「ガイドブック」作成に向けてのディスカッションを全員で行った。

ゼミの集成としての「アート・アーカイブガイドブック」を作成するにあたり、受講生にはグループ活動をもとにした「ケース・スタディ」を主に担当してもらうことになった。現在、5つのグループそれぞれがアート・プロジェクトに参加して実地調査を行っているのだが、それら一つ一つのプロジェクトの持つアーカイブ事例をこのガイドブックに盛り込もうという考えである。

まず、各グループは先方団体に対してヒヤリング調査をすでに行っている。先方団体はどのようなアーカイブ構想を持っているのか、またはアーカイブを構築するための何らかの方針を持っているのか。あるいはアーカイブがすでにある場合、誰がそれを管理し、またそれがプロジェクトにとってどのような機能を有しているものなのか。このようなことを受講生たちはヒヤリングし、各団体の記録管理や資料保存に対する姿勢がどのようなものかを調査している。今日の中間報告では、そのヒヤリング結果をもとに発表してもらった。

また受講生には、事前に「保存資料チェックリスト」というものを渡しておいた。このチェックリストはアーカイブ構築にとって必要と思われる資料(例えば「議事録」や「運営マニュアル」など)を、アート・プロジェクト実施の時系列ごとに並べたもので、

それぞれ「すでに保存している」と、「あればよいと思う」というチェック項目がついている。各グループはこのチェックリストを使って先方団体にインタビューを実施してきた。このチェックによって、先方団体がどのような資料保存を行っているのかがだいたい見えてきた。各団体の「ケース・スタディ」を作成していくにあたり、このデータが大いに役に立ってくるだろう。発表を聞いていたわれわれにとっても、各団体の資料保存に関する現状・特色がさらに見えてきて、とても有意義であった。

その他、最終的に「ケース・スタディ」に盛り込むべき内容として、各グループのメンバーによる総合考察がある。例えば、「保存資料チェックリスト」から見えてきたことや、先方団体のアーカイブ(またはドキュメンテーション方法)における問題点、あるいは実地調査から見えてきたアーカイブ構築の可能性など、この半年間の活動でそれぞれが学習したこと、考えたことなどを自由に論じてもらおうと思っている。

以上のことをまとめた上で、来月の最終報告会(3月8日)で、各グループとも活動の総括を発表してもらう予定である。組織運営もイベント内容もまったく違う5つのアート・プロジェクトを対象にした「ケース・スタディ」を、個性が違う5つのグループがそれぞれ発表する。考えるだけでも非常に楽しい(受講生にとっては大変な!)報告会になるだろう。

第 10 回 研 究 会

REPORT 10

3月8日(火) 19:00-21:00

1 各グループによる「リアルプロジェクト・アーカイブ」の最終報告

2 (研究会終了後)ゼミ打ち上げ



各グループの発表



研究会終了



打ち上げの様子

第10回研究会は、いよいよ最終回。約半年間行ってきた「リアルプロジェクト・アーカイブ」の活動を各グループとも総括し、最終報告に臨んだ。

各グループとも、まずは対象のアート・プロジェクトの概要を説明した上で、半年間そのプロジェクト内で行ってきた実地調査(アートイベントでのドキュメンテーションや、団体側へのインタビューなど)を総括して報告し、最後にこの活動を通じて得た総合的な考察を自由に発表した。

どのグループも、プロジェクトの現場に何度も足を運び、先方のスタッフと協議し、アーカイブの方法について様々な可能性を常に考えていたので、最終報告はとても充実した発表となった。その具体的な内容はここで取り上げないが、詳しく知りたい方は、平成23年(2011年)4月よりWeb上で公開する「アート・アーカイブガイドブック」の「ケース・スタディ」ページをご覧くださいだければと思う。ゼミとして、このように一定の成果が出せることは本当にうれしい。

さて、今日の研究会をもって「P+ARCHIVE」ゼミのカリキュラムは終わりを迎えた。ささやかだが、研究会の終了後に受講生たちと「打ち上げ」を行っ

た。思い起こせば、彼らとの初顔合わせは去年の7月。それから9ヶ月間、リサーチ・アシスタントである私も、彼らに課題を出す立場でありながら、共に多くのことを学ばせてもらった。また、受講生たちのおかげで「P+ARCHIVE」の未来は方向づけられ、また今後のアーカイブ構築に対し、われわれも大きな意義を持って臨んでいけることになったと思う。

「P+ARCHIVE」は、地域・社会と関わるアートに興味を持つ人々の「プラットフォーム」として機能していくことになるが、このゼミがすでに受講生たちにとっての「プラットフォーム」になってほしいと思う。



みんな揃って記念撮影

伝説の Jazz 喫茶 「ちぐさ」アーカイブ展 見学会報告

REPORT

10月14日、「P+ARCHIVE」プロジェクトの一環で、野毛Hana＊Hanaで限定復元された伝説のジャズ喫茶「ちぐさ」におじゃましました。

ジャズ喫茶「ちぐさ」は戦前から始まり、戦時中も休業することなく74年間にわたりジャズファンに愛された「ジャズを聴くための」喫茶店。生演奏のジャズバーとは異なり、つわもののオーナー吉田衛氏こだわりのジャズレコードを、コーヒーとともに静かに味わう空間でした。

生活の中にジャズがあった時代、多くの若者とジャズファンがこの場所に集いました。その人々にとって、吉田氏は非常に大きな存在でした。多くの人に慕われたオーナーが亡くなった後、「ちぐさ」に来ることが無くなった人も多かったとか。

「ちぐさ」が閉店するとき、貴重な多くの資料は、レコード、家具、カウンターや機器に至るまで、その重要性を知る人たちによって保存されました。しかし、大切に今も使われ続けるテーブルもあれば、日の目を見ることなく仕舞い込まれたレコードたちもありました。

「ちぐさ」アーカイブプロジェクトでは、この機会に写真資料をもとに店内を再現。スピーカーなどの機器から寸法を割り出し、こつこつと復元していった店内はとても魅力的で、当時流されていたレコードも聴くことができました。店内を満したその音はとても柔らかくて、「無言で音に包まれる」心地よさを感じました。



「ちぐさ」アーカイブ展ポスター

「ちぐさ」の音を生き返らせるために奮闘された方々の尽力の甲斐もあり、訪れた当時を知る方々が、「ああ、この音だ」と言われたそうです。

「ちぐさ」の思い出を残していくために開かれたアーカイブ展。今後復元された店舗はどうなるのか未定だとか。ひとつの文化の記憶としても大切なこの空間がこのまま失われることが無いよう、「ちぐさ」の方たちは手を尽くしていらっしゃいます。アーカイブを勉強するにつけ、大きな資料をどういった形で残していけばいいのか、考えずにはいられません。

(P+ARCHIVEゼミ受講生 橋本夏生)



再現された「ちぐさ」の店内

P+ARCHIVEにおける アートアーカイブ構築活動

連続レクチャー+研究会「アート活動としてのアーカイブ」と並行して、P+ARCHIVEでは地域・社会に関わるアート・プロジェクトやパブリックアートのアーカイブ構築（資料収集・分類・公開）をめざして実際の活動を行ってきた。この活動は大きく分けて以下の3点にまとめられる。

第一に、すでに寄贈いただいたパブリックアート関係の歴史的資料のリスト化や、芸術団体が実施するアート・プロジェクトの記録資料の寄贈依頼やアンケート調査及びその分類とファイリング、新規図書の購入などの作業であり、それは今後アーカイブをより拡充して公開していくための地道な活動である。

第二に、そのアーカイブを幅広く活用してもらうためのデジタル・アーカイブの構築である。それは、国内・海外の地域・社会に関わるアート・プロジェクトの基礎データを収集し、「プロジェクト名」「作品名」「アーティスト名」などで検索可能なデータシステムを構築し、Web上に公開するものである。また、上記の収集資料及び図書などのリストもデータ化して公開される。

第三に、実際にアート・プロジェクトをアーカイブ化していく際のガイドブック（β版）の作成であり、これもWeb上に公開し、平成23年（2011年）度の完成版作成に向けて広くコメントを募ると同時に精査していく予定である。

ここでは、このような活動の主要な項目について、その概略を報告する。

1. アートアーカイブの構築

- 資料収集プロジェクト
- ドキュメンテーション・プロジェクト（本記録集の制作）

2. デジタル・アーカイブの構築

3. 「アート・アーカイブ ガイドブック」（β版）の作成

資料収集プロジェクト

1 パブリックアート研究所コレクション

日本におけるパブリックアートの紹介、普及、研究活動を1988年から20年にわたり続けてきた草分け的存在「パブリックアート研究所」の資料が、代表である杉村莊吉氏より寄贈された。この資料は、戦後日本のパブリックアート史を探る上できわめて貴重な資料である。

【主なコレクション】

- 日本全国の地方自治体におけるパブリックアートの紹介カタログ、マップなど
- 米国都市におけるパブリックアート視察調査の資料など
- パブリックアート研究所の活動に伴う印刷物、ニュースレターなど



寄贈された資料

2 近年の日本の資料 (1990年代～現在)

地域・社会に関わるアート・プロジェクトやパブリックアートのカタログ、リーフレット、書籍など、90年代以降から現在まで、日本国内で開催された(されている)アート・プロジェクトやパブリックアートなどの資料を収集する。平成23年(2011年)2月より、アート・プロジェクトのカタログや報告書などの寄贈を全国の芸術団体や組織に依頼し始めている。

【主なコレクション】

- 日本全国のアート・プロジェクトに関するカタログ、報告書など
- アート・プロジェクト、パブリックアート、野外彫刻などに関する書籍

3 近年の海外の資料 (1990年代～現在)

地域・社会に関わるアート・プロジェクトやパブリックアートに関する海外資料を収集する。

【主なコレクション】

- 欧米、アジア諸国のアート・プロジェクトに関するカタログ、報告書など
- アート・プロジェクト、パブリックアート、スカルプチャー・パークなどに関する書籍

上記資料の公開方法

1. Tokyo Artpoint Project Room 302 (3331 Arts Chiyoda内)にて、利用希望者が閲覧できるようにする(予定)。ただし、一部の資料については前もって予約が必要となる。
2. P+ARCHIVEのデジタル・アーカイブにて、資料のリスト検索が行える。また、一部の資料に関しては、記載内容がWeb上でも閲覧できる。

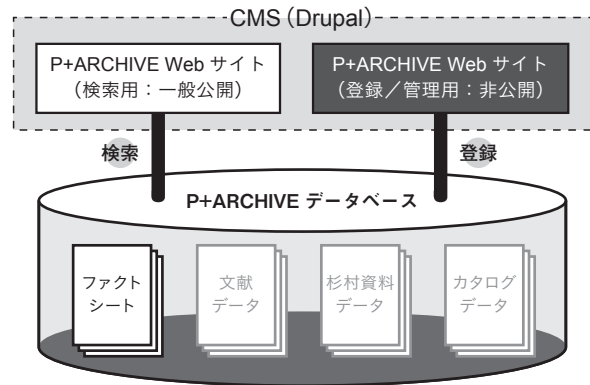
(詳細は、平成23年(2011年)4月よりP+ARCHIVEのホームページにて公開予定)

➡ <http://www.art-society.com/parchive>

デジタル・アーカイブ概要

アート・プロジェクトのファクトシートを蓄積し、それらの情報を検索できるシステムがP+ARCHIVEにおけるデジタル・アーカイブである。

このシステムはWebサーバー上で動作し、インターネットを介して操作する。一般向けWebサイトでは、ファクトシートを検索することができる。一方、管理用のサイトではファクトシートの更新などができる。いずれも一つのP+ARCHIVEデータベースにアクセスし、必要な情報を取得、更新する。このシステムはCMS(コンテンツ・マネジメント・システム)としてDrupalを使用して、各機能を実現している。



全体構成図

※今後、P+ARCHIVEデータベースにはファクトシート以外にも複数のデータが含まれる予定であるが、本文書では割愛する。

主な機能

● データの登録、更新、削除

P+ARCHIVE管理者(現状はP+ARCHIVEスタッフを想定)はWebブラウザにてインターネットを介して、P+ARCHIVEデータベース上のファクトシートを登録、更新、削除することができる。このインターフェースは適切なIDとパスワードを持った管理者のみに解放され、一般利用者はアクセスできない。

● 検索

一般利用者(ID、パスワード不要)は、Webブラウザにてインターネットを介して、ファクトシートを検索することができる。検索機能の詳細は後述参照のこと。

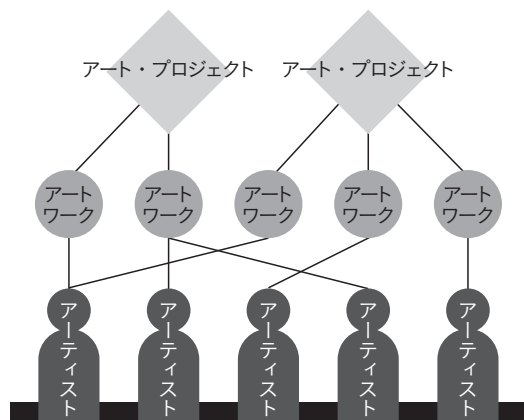
● その他(ユーザ登録機能、コメント投稿など)

ユーザ登録機能があり、P+ARCHIVE管理者を新規に登録することができる。データ登録、更新、削除が行える管理者アカウント発行のためのインターフェースである。

データ

ファクトシートとはアート・プロジェクトのデータを集めたものであるが、P+ARCHIVEでは以下のデータ構造で管理している。

下位の情報(アート・プロジェクトから見た場合、含まれるアートワーク、アーティスト情報)は上位からそれぞれたどることができる。つまり、プロジェクトの情報を見れば、そこに含まれる



アートワーク、それらに関わったアーティストの情報を一覧することができる。またその逆も可能である。

検索結果インターフェース

1. プロジェクト検索

2. アートワーク検索

3. アーティスト検索

それぞれフリーワードで検索可能とする。検索結果からはそれらの上下階層のデータへのアクセスができる。すなわち、プロジェクトの情報から、それに紐づくアートワークの情報、さらにそれらに紐づくアーティストの情報をたどることができる。アートワーク情報から、あるいはアーティスト情報からも同様とする。

システム選定プロセス

● 前提

本プロジェクトでは予算の制約により、利用できる Web サーバーは一般的なレンタル共用サーバーであった。つまり、複雑なサーバープログラムを自由に構築することは不可能であった。その上、担当は一人のみで、時間の制約がある中での作業であった。このため、システムを独自につくり上げるのではなく、何らかの既存ソフトウェアを利用することを前提とした。

● OPAC の検討

当初はアーカイブ資料体の検索システムではなく、単なる書籍やカタログの検索システムを検討していた。このため図書館などで利用される OPAC の調査から開始した。以下に検討した OPAC を列挙する。

● The Social OPAC ● VuFind ● Scriblio ● Kochief ● Evergreen ● Omeka

OPAC とはオンライン蔵書目録のことであり、上記はいずれも Web サイト上で書籍の目録データを公開するためのオープンソースのソフトウェアである。実際にいくつかはサーバーにインストールし動作確認も行った。しかし、その後、目的が当初の前提であった書籍の検索システムから、アーカイブの検索システムに推移したため、途中で調査を打ち切った。

● EAD の検討

アーカイブ (文書館) は図書館とは異なる。図書館が一冊ずつの本を基本単位として扱うのに対し、アーカイブでは資料群を基本単位とする。資料はまとまりがあり、一つずつ独立して扱うのではなく、一つのかたまりとして扱わなければならない。つまり、目録データもそのように複数の資料を一つのまとまりとして表現できる構造が求められる。

アーカイブでは目録データの記述方法として ISAD(G) (国際標準記録資料記述) が存在する。これはあくまで記述方法を定義したものだが、これをコンピュータで扱えるように実装されたものが EAD である。ISAD(G) および EAD の詳細は割愛するが、いずれもデータに階層構造を持たせることができる。アーカイブで扱う資料は、必ず階層構造を持っており、それらをひとまとまりで扱うことによって意味をなす。

EAD を利用したシステムを検討した結果、Archon という EAD を実装したオープンソースの

アーカイブソフトウェアに行き当たった。このソフトウェアは<http://www.archon.org>で開発／公開されている。アーカイブデータおよびデジタル記録物をWebサイトで公開するためのソフトウェアである。ArchonはEADを登録、作成でき、さらに書籍の目録データであるMARCも利用できる。また、インストール要件の敷居が低く、一般的なレンタル共用サーバーでも導入可能となっている。

● CMS (Drupal) の利用

デジタル・アーカイブの検討を進めた結果、今回は実在する資料体を扱うアーカイブではなく、アート・プロジェクトのファクトシートの作成／検索システムを主目的とすることに決定した。そこで問題となったことが、メタデータの定義である。ISAD(G)やDublin Coreなどの定義に従って項目をつくるよりは、まずはアート・プロジェクト自体にどのようなメタデータを振り出せるのか、自由に検討する必要がある。その結果として、今の段階では、ISAD(G)やDublin Coreなどの標準仕様に当てはめず、独自の定義でデータを収集することとなった。すなわちEADによるデータの作成は困難であり、前述のArchonの採用も見送った。

既存の仕様にとらわれず、自由に項目を作成できるシステムを検討した時、wikiやCMSの利用を考えた。Drupalとはアメリカなどで人気の高いオープンソースのCMSである。企業サイトや公共機関のサイトでも積極的に導入されている。拡張性に優れており、様々な機能拡張モジュールが無償で提供されている。これらのモジュールの中には、自由にメタデータを定義して多くの情報を蓄積することに利用できるものもあり、これら各種モジュールを組み合わせ、今回は簡易的な検索システムを構築することとした。

課題

今回は時間と予算の制約のため、簡易的なシステム構築となったが、以下が今後の課題と考える。

1. データ共有のための既存のメタデータスキーマの採用

2. 検索結果の見せ方

3. その他 (利用者に役立つ機能の追加)

他機関で利用されやすいデータとするためには何らかの汎用スキーマを採用する必要がある。EADは敷居が高いので、まずはDublin Coreを利用し、当てはまる項目の選定をすべきである。

検索結果の見せ方については、アーカイブの特徴そのものとする。どのように検索結果を見せるかによって、どのようなデータを検索者に提示するかが決まる。目的としていたピンポイントの情報だけでなく、その前後の情報を効果的に見せることによって、検索者に意外な発見をもたらすことができるかもしれない。今回のファクトシートに関して言えば、プロジェクト情報とアートワーク、アーティストの情報、さらにアーティストからつながる他のプロジェクト情報を効果的に表示することができれば有意義ではなかろうか。今回この部分の検討にあまり時間を割くことができなかった。

利用者に役立つ機能については、利用者ごとの検索履歴や、検索結果の保存機能など、様々な機能が考えられる。この点は一定期間公開後、システム改善時に検討したい。

また、ファクトシート以外のデータに関する整理し検索できるようにする必要がある。それらを有機的につなぐことができると好ましい。デジタル・アーカイブについては時間をかけて充実させるべきであり、今回に関しては最初のきっかけに過ぎないと考えている。

「アート・アーカイブ ガイドブック」

P+ARCHIVE プロジェクトでは、連続レクチャー+研究会「アート活動としてのアーカイブ」の研究成果をもとに、地域・社会に関わる「アート・アーカイブ ガイドブック」の作成を行った。本ガイドブックは、アーカイブの知識を持たない初心者であっても、ガイドに沿って作業を進めれば、プロジェクトの記録・保存が可能となるように工夫した。概要は以下のとおりである。

1. アート・アーカイブ ガイドブックについて

本ガイドブックの目的や活用方法を明らかにした。

2. アーカイブを構築する

アーカイブの定義や、アート・プロジェクトをアーカイブする手順やルールについて大きな枠組みから論じ、その意義について述べている。

3. アート・アーカイブの時系列ガイド

0) プロジェクト運営の各段階と構成要素

ガイドブックの構成要素が一覧で確認できる、利用性の高いチェックリストを考案した。

1) プレインストーミング段階

2) 企画書作成段階

3) 実施準備段階

4) 実施段階

5) 実施事後段階

プロジェクトが進行する過程で作成される文書や収集される資料などを整理、保存する方法を時系列に取りまとめ、その際に有効なヒントなども具体的に挙げている。

4. 資料整理と目録作成

前半で資料を適切に活用・管理するためのファイリング・システムや分類の手法について述べ、後半では未整理資料の整理と目録作成の方法について触れている。

5. 記録媒体別の整理・保存方法について

資料の中・長期的な保存に向けて各記録媒体の特性やそれぞれの利点・弱点などについて比較検討し、最後にアーカイブの保存の基本原則について概観している。

6. ケース・スタディ — P+ARCHIVEゼミ「アート活動としてのアーカイブ」におけるリアルプロジェクト・アーカイブ—

「アート活動としてのアーカイブ」ゼミ受講生がアート・プロジェクトのドキュメンテーションについて調査し、それぞれの多様なあり方が報告された。調査した芸術団体は以下の5つである。

0) 各団体の保存資料チェックリスト

1) パフォーマンスキッズ・トーキョー

2) 小金井アートフル・アクション!

3) 川俣正・東京インプログレス— 隅田川からの眺め—

4) TERATOTERA

5) アーカスプロジェクト

リファレンス

1) アーカイブ参考文献

2) アーカイブ参考機関・団体および参考サイト

地域・社会に関わるアート・アーカイブ ガイドブック(β版)の使用に関して

平成22年(2010年)度に制作されたガイドブックはβ版として、平成23年(2011年)4月よりWeb上に公開し、広くコメントを募り、精査していく予定である。

➡ <http://www.art-society.com/parchive>



「P+ARCHIVE」とは、「地域・社会に関わるアート」に関心のある市民や学生、研究者が情報収集を行うことのできる、国内初のアーカイブ施設を創設するとともに、アート・プロジェクトを記録・アーカイブ化する人材を育成することで「地域・社会に関わるアート」に関するプラットフォームを創出することを目的としたプログラムです。

本プログラムは「東京アートポイント計画」のリサーチ型人材育成プログラム「Tokyo Art Research Lab」の一環として実施されています。

1) 連続レクチャー+研究会「アート活動としてのアーカイブ」

【開催期間】平成22年7月～平成23年3月

【会場】Tokyo Artpoint Project Room 301, 302 (3331 Arts Chiyoda 内) ほか

【主催】東京都

東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）

特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター

【コーディネーター】特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター

【リサーチ・アシスタント】清水康宏

【ゼミ生】青柳朱実、大川直志、岡村茉莉奈、川越仁恵、黒沢友美、昆野純子、柴田葵、芝山祐美、志村春海、須賀藍子、鈴木陽子、近田明奈、張珍栄、筒井弥生、中村有理沙、橋本夏生、畑山祐子、藤原寛子、三宅智子、武藤健作、山口みのり、渡辺美喜

【協力】研究会：熊倉敬聡（慶應義塾大学）、芹沢高志（P3 art and environment）、山口祥平（首都大学東京）

2) 「P+ARCHIVE」アーカイブ構築事業

【企画・監修】特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター

工藤安代（代表）

清水裕子（副代表）

安田和代（アシスタント・ディレクター）

清水康宏（リサーチ・アシスタント）

中村有理沙（インターン）

小澤典子（経理）

中島光康（デジタル・アーカイブ）

池上正就（デザイン）

【資料収集・整理協力】大川直志、今野綾花、柴田葵、畑山祐子、藤沢真理

「東京アートポイント計画」は、東京の様々な人・まち・活動をアートで結ぶことで、東京の多様な魅力を地域・市民の参画により創造・発信することを目指し、「東京文化発信プロジェクト」の一環として東京都と公益財団法人東京都歴史文化財団が展開している事業です。

<http://www.bh-project.jp/artpoint>

「Tokyo Art Research Lab」とは、東京アートポイント計画の一環として実施される、未検証の事例や現在進行中の事例を分析・検証するリサーチプロジェクトです。生活圏で行われるアートプロジェクトの課題や可能性を考察することで、アートプロジェクトに関わる知やスキルの確立を目指します。

<http://www.bh-project.jp/artpoint/app/lab.html>

「特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター」とは、都市や地域における芸術文化活動並びにパブリックアートの情報発信及び調査研究・実施活動に関する事業を行い、都市や地域の文化的発展と市民の文化環境の向上に寄与することを目的として活動する非営利芸術団体です。

<http://www.art-society.com>

「P+ARCHIVE」PROJECT DOCUMENTATION

地域・社会に関わるアートアーカイブ・プロジェクト

 ARCHIVE 一年の活動記録
ヒープラスアーカイブ

平成23年3月

- 企 画 東京都
東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）
特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター
- 編集監修 西野浩文（勤草書房）
- ブックデザイン 西野真理子
- 写真協力 廣瀬遥果、村上友重
- 印 刷 印刷通販株式会社
- 編集・制作 特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター
〒101-0021 東京都千代田区外神田6-11-14 3331 Arts Chiyoda 311B
E-mail: info@art-society.com
URL: <http://www.art-society.com>
- 発 行 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京文化発信プロジェクト室
〒130-0026 東京都墨田区両国3-19-5 シュタム両国5階
TEL: 03-5638-8800
FAX: 03-5638-8811
E-mail: info-ap@bh-project.jp
URL: <http://www.bh-project.jp>

©Art & Society Research Center / Tokyo Culture Creation Project

※無断転載・複製を禁ず



ART & SOCIETY
RESEARCH CENTER



東京文化発信
プロジェクト

東京から生まれる新しい文化の源