

~~2020~~

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

COMPOST

vol.

~~01~~

02

03

04

05

06

07

08

09

10

現美

松

菊

開

花

RK RH

COMPOST

vol.02

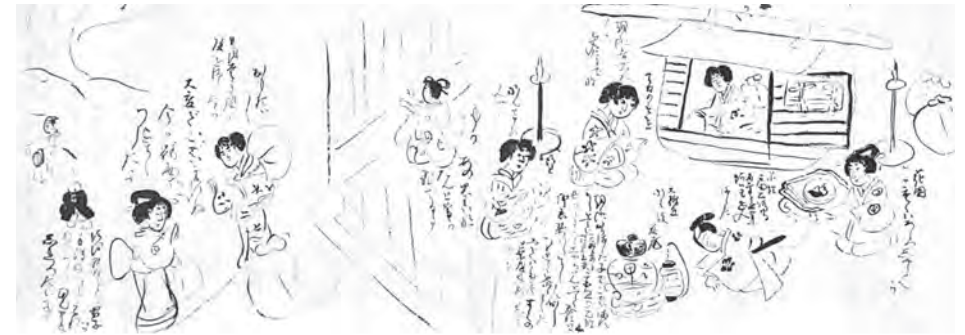
2021

巻頭言

ちょうど一年前、中国武漢を中心に新型コロナウイルスが猛威をふるい、微博（Weibo）からは連日、増加する感染者数、封鎖され街から人が消えた映像が、更新されていました。中国からの留学生と恐々とした思いでこの情報を受け止めていました。人類の歴史上、細菌、ウイルスによるパンデミックは幾度となく起こり、多数の人命を奪ってきました。感染症の他にも地震、津波、洪水、火事など自然による天災は多くの人命を奪いました。天災の記録は多く残されていますが、そのなかにいくつか記録として興味深いものがあります。

一八六三年江戸城が火事に見舞われ、本丸と二の丸、大奥までもが消失しました。その時、大奥にいたのが前年、皇室から降嫁してきた和宮でした。彼女はその時の様子を戯画を添えた手紙にして、親戚に送っています。あたふたする奥女中たちの様子を観察し描いたのが「火事の説の絵図―お笑い種―」と言われる戯画「図1」です。自らを戯画に登場させ俯瞰的にその様子を描き、奥女中たちの一言一言がおもしろおかしく描かれています。風呂敷を背負った奥女中は「重たい、重たい」と言っており、その下の下女は「何をしても男子が手伝ってくれないからじれったいわね」と言っています。この戯画は親戚に自らの無事を伝え安心してもらおうとした、和宮ならではの気遣いとも言われています。江戸城大火事の大惨事をこのような戯画にすると、和宮のおおらかさが伝わってきます。実はこの時、江戸の街では「コレラ」の脅威に晒されていました。中国経由で長崎に入ったアメリカ兵から感染が拡がった「コレラ」は一八六〇年代初頭に江戸で流行し、「三日コロリ」「コロリ」とも言われ、猛威をふるいました。電子顕微鏡などなく「感染症」「病原菌」という概念を持たない当時の人々にとっては恐怖そのものでした。その恐怖心は、虎の頭部に狼の胴体、狸の巨大な睾丸を持つ、奇怪な動物を生み出しました。それが「狐狼狸」と「虎狼痢」が混ざった、妖怪「虎狼狸」です「図2」。

どちらも、人々が天災に翻弄される様子を記録したものです。和宮の戯画は現代ならオンライン通話、LINEのスタンプや画像添付メールといったものでしょうか。妖怪「虎狼狸」も現代なら、我々がよく目にする「新型



〔図1〕和宮 戯画（久能山東照宮博物館所蔵）

出典：福井市立郷土歴史博物館『徳川将軍家の名宝』展図録



〔図2〕妖怪「虎狼狸（コロリ）」

出典：東京都公文書館所蔵『虎列刺退治』

https://dasasp03.i-repository.net/il/meta_pub/G0000002tokyoarchv17_0003730130001

コロナCOVID-19」電子顕微鏡の画像です。このように、科学技術が進歩した現代においてなら、情報を早く正確に伝えられます。また、「記録」としても正確な情報を「記録」として残せます。しかし、この正確な「記録」には、和宮の戯画や妖怪「虎狼狸」が有している、何か大事な部分が抜け落ちていると感じます。

人は「体験」「経験」を通した「身体性」を有した形で、出来事を「記憶」として脳内に蓄積させます。一方で、デジタル技術を駆使した「記録」は正確ですが、「記憶」が有する「身体性」といった部分までは蓄積できません。和宮の戯画や妖怪「虎狼狸」には「身体性」を有した「記憶」が、そのまま現されています。

この事を考えるきっかけとなったのは、今年のオンライン授業でした。オンラインの活用は身体を物理的拘束から解放し、デジタルを利用した情報伝達では利便性が飛躍的に向上しました。しかし、ここでも「記憶」と「記録」に隔たりがあるように、パソコン上での言葉と映像だけの「記録」の情報と、「身体性」を有した「記憶」としての情報では大きな隔たりがあると感じました。当たり前のことですが「身体性」を伴う実技教育において、「体験」「臨場感」を伴う「身体性」はその教育の根幹をなす部分となります。

芸術研の大きな役割は芸術資源の創造的アーカイブにあります。私見ですが、この「創造的」とは、通常では漏れ落ちる「身体性」を有した「記憶」を、出来るだけ忠実に「記録」に変換し、後世の芸術創造に有用な「記憶」として蓄積することだと考えます。

『COMPOST』も第二巻目を発刊することになりました。桐月沙樹さんに制作して頂いた表紙の板木に新たな痕跡が刻まれます。木の板が彫られ痕跡となり、紙にその痕跡を写し取る。そこに刻まれた板木の痕跡はまさに前人が残した「身体性」の「記憶」です。一つの板木を使い続け、身体行為を重ねていくこの作業は、まさに「記憶」の蓄積であり、『COMPOST』の表紙は創造的アーカイブの象徴と言えます。十年前に「ARC準備委員会」に参加していた時には見えていなかったものが、また一つ見えてきた気がします。これからの芸術資源研究センターが単なる「デジタル・アーカイブセンター」に留まることなく「記憶機関」であり続けることを切に願います。

森野彰人

COMPOST vol.02の表紙について

桐月沙樹

『COMPOST』の表紙は手刷りの木版画です。この装丁はvol.01~vol.10までの10年間、一枚の版木を年度ごとに彫り足し、装丁の図柄を更新していく予定です。アーカイブは、記録や記憶の重なり、人との繋がりの中で創造されます。『COMPOST』の表紙もひとつのアーカイブです。過去の痕跡（彫り跡）を「地」として許容しながら継承し、その上に新たなイメージを彫り重ねることはできるのか。『COMPOST』の表紙は、そのような実践的な試みです。vol.01は幸運なことに私が担当し、vol.02は作曲家で、芸資研の特別招聘研究員である塩見允枝子先生にご協力いただきました。塩見先生が1964年にニューヨークで初演された、《二重窓》^{*1}のスコアを表紙に彫ることをご相談したところ、快諾いただき、さらには『COMPOST』用に下記の展開を提案くださいました。

例えば表紙の表側に 《二重窓》の2.のスコアー

現実の窓の前で
架空の窓を開く

を斜めに > の形に彫り、
(ただし「で」と「く」はくっ付けないで上下左右共ずらせて)
後ろ側の表紙に

一冊の本の中で
未知の頁を開く

を逆に < の形に彫ると、
(これも出だしの「一」と「未」の出発点をずらせ離して)
両方の表紙を開いて1枚の面にしたとき、背表紙によって中断されたX形の言葉は

現実の窓の前で 未知の頁を開く (左上から右下へ)
架空の窓を開く 一冊の本の中で (左下から右上へ)

とも読めます。そう読めるようにX型の傾き角度は揃え、表の言葉の最後の文字から裏の言葉の最初の文字へは、細い点線が破線でさり気なく繋いでもいいかもしれません。
一種の言葉遊びです。
そして、文字の背後には、開いた形の窓を細い直線で描くという手もあります。
(2020年8月、塩見先生からのメールより)

上記のご提案を受けて、レイアウトについての相談を重ねた結果、今回の表紙が完成しました。《二重窓》は、1964年にニューヨークのワシントン・スクエア画廊で、建物の窓の前に小さな台を置き、その上で行われたパフォーマンスです。1964年のニューヨークの窓から『COMPOST』vol.02の表紙に、時間と空間を超えて言葉が舞い込んできたような、そんな想像をしながら制作を進めました。彫りは私が担当し、刷り作業は佐藤知久先生をはじめ芸資研事務局スタッフ、学生など、多くの方々に協力いただきながら千種万様な650枚を刷ることができました。お手元に届いた表紙はその中の一枚です。今後も表紙の制作は、美術だけでなく、音楽、伝統音楽、アーカイブなど、様々な分野の方々に関わっていただきたいと考えています。10年後にどのような表紙が立ち現れるのか、そのような期待と共にこの一冊を開いていただけると幸いです。

*1 オリジナル・スコアは以下の通り。

《二重窓》A Double Window, 1964

- 1. 現実の窓の前に もう一つの窓を作る
- 2. 現実の窓の前で 架空の窓を開く

「パフォーマンスとしては、1964年10月30日ニューヨークのワシントン・スクエア画廊で行った『バーベチュアル・フルックス・フェスト』で、建物の窓の前でトランプ・カードを使って初演。オブジェクトとしては、モナ・リザの顔を窓状に切り開いた『ロベール・フィリユーへの窓』がある。」(塩見允枝子(2017)『塩見允枝子パフォーマンス作品集—フルクサスをめぐる50年』より)

巻頭言 5

森野彰人

COMPOST vol.02 の表紙について 9

桐月沙樹

シンポジウム

14 デジタル時代の〈記憶機関〉

——芸術／大学における図書館・美術館・アーカイブ

桂英史・佐々木美緒・松山ひとみ・森野彰人

研究ノート

38 記憶機関のメディアロジー

——芸術大学における図書館・ミュージアム・アーカイブ

佐藤知久

63 「開催報告」

「南宗憧憬」展 開催記念ワークショップ 古画の水墨表現を体感する

——コロナ下での参加型イベントの実施ドキュメント

竹浪遠・宇野茂男・川嶋渉・高林弘実・林静佳・黄治宇・大里真瑛子

77 「時の川辺《学舎より》——伝統と創造の奥」定点観測

——東アジア日本京都西京大枝杵掛より

中村典子

オーラル・ヒストリー

106 京焼のオーラル・ヒストリー

——清水卯一が語った五条坂の記憶

前崎信也・清水愛子・猪飼祐一

89 アムステルダム都市とアーカイブに関するメモランダム2020
石谷治寛

記録

136 「解題」

「國府理 水中エンジン redux」展開連イベントトークシリーズ採録にあたって
高嶋慈

139 「トーク①」榎木野衣×遠藤水城

153 「トーク②」「水中エンジン再制作の技術について」

話し手：白石晃一・松本章 聞き手：高嶋慈・はがみちこ

166 「トーク③」浅田彰×遠藤水城

180 「トーク④」「遠藤水城、プロジェクトの全貌を語る」

編集・投稿規程 187 学術論文・研究ノート執筆要項 188 執筆者略歴 190 編集後記 194

資料編 001

COMPOST

vol. 02

Archival Research Center, Kyoto City University of Arts

2021



芸尊研
GEISHIKEN



シン
ポ
ジ
ウ
ム

シンポジウム

デジタル時代の〈記憶機関〉

— 芸術／大学における図書館・美術館・アーカイブ

登壇者：桂 英史（東京藝術大学大学院映像研究科／メディア研究・図書館情報学）

佐々木美緒（京都精華大学人文学部／図書館情報学・図書館員養成）

松山ひとみ（大阪中之島美術館／学芸員・アーキビスト）

森野彰人（芸術資源研究センター所長・京都市立芸術大学美術学部教授）

司 会：佐藤知久（芸術資源研究センター教授／文化人類学）

二〇二〇年十一月二十八日 十四時十七分 オンライン配信



佐藤知久 今年度、芸術資源研究センターのアーカイブ研究会では、十月から十一月にかけて、佐々木美緒さん、松山ひとみさん、桂英史さんにそれぞれお話をうかがってきました。今日のシンポジウムはその延長線上にあります。それぞれの研究会については、本誌資料編三四―三八頁を参照。

このシンポジウムでは、「記憶機関 memory institution」、具体的には図書館、美術館（京都市立芸大の場合は芸術資料館）、アーカイブ機関などの、過去の出来事や記憶を継承し、次世代の創造活動を支える役割を担っている制度や機関が、特にデジタル時代においてこれからどう

なっていくのか、どうなっているのかを考えることを企画の趣旨としています。

今日は、佐々木さん、松山さ

ん、桂さんの三人に、改めてそれぞれの立場から、芸術／大学にとつての記憶機関について話題提供をしていただいた後、芸術資源研究センター所長の森野彰人さんにも参加していただいています。これからの記憶機関のあり方を考えるという意味では、こんなものができたらいいなというビジョンも含めて、考えをお聞かせいただければと期待しています。

◆佐々木美緒
「（続）プラットフォーム
としての図書館の役割」

前回の研究会では、大学図書館の機能や役割を中心に話しましたが、今回は、それを前提に、プラットフォームとしての図書館が役割を果たすことで何が起

こるのかを補足的に話します。私自身、大学に所属し、かつ図書館学が専門の者として、課題や壁を感じている部分を最後に話したいと思います。

前回の復習になりますが、記憶機関としての図書館について、日本図書館情報学会の『図書館情報学用語辞典』の最新版である第五版の「図書館」の用語解説から、あらためてその定義をご紹介します。図書館という施設の役割や機能を根源的な部分も含めてきちんと提示している、非常にわかりやすい定義です。

まず図書館とは何かということですが、

・人間の知的生産物である記録された知識や情報を収集、組織、保存し、人々の要求に応じ提供することを目的とす

る社会的機関。

図書館は通時的にみるならば、記録資料の保存、累積によって世代間を通しての文化の継承、発展に寄与する社会的記憶装置であり、共時的には社会における知識や情報の伝播を円滑にするコミュニケーションの媒介機関としての役割を果たす。

今日図書館は、歴史的、社会的、制度的な文脈において、形成されてきた固有の使命に基づいて、公共図書館、学校図書館、大学図書館、専門図書館、国立図書館などの各種図書館として機能している。

と定義されています。図書館は、いろいろな人が来て利用することができるとフレンドリーな社会的機関であり、前回は大学



佐々木美緒氏

さらに、このようにしてマンガミュージアムが収集した資料を、今後、大学ないし大学図書館のコレクションとしてどのように活用していくかが議論になっています。まずは研究者に対して、研究を促進していただくように発信・公開していくこと。もう一つは、大学機関であることを考えると、教学に落とし込んでいく活用方法を考えることが重要です。例えば、プ

ロジェクトベーストレーニングの形で、授業の中で学生に展示テーマを考えてもらう。膨大なコレクションですので、さまざまなテーマの切り口が考えられます。「この大学にはこのような特色ある文化資源がある」ということを、しっかりと考えて提案していく必要があると思っています。こうした提案には、本学のような地方の私立の小・中規模の芸術大学の場合、広報的な側面も含まれます。

コレクションの活用を実現するためには、(前回も課題として示しましたが)そうした文化資源、膨大な個人のコレクションの価値についてきちんと明確化していかなくてはなりません。それらを保管し、展示し、アクセス可能にするためには、やはり人の手が必要で、そのためのスペシャリストをどう確保

図書館について、固有の使命や役割があるということを、関連する法律や議論などを紹介しながら、お話ししました。

また、「共時的」な役割を「静止的な時」と捉えるのであれば、「通時的」は「過去から未来へ時間が流れている」と捉えることができ、その中で図書館の役割には記憶資料を保存し、継承する機能があると理解できます。この点が、今回のテーマである「記憶機関」としての図書館の最たるゆえんであると考えています。「世代間を通して」つまり今生きている人間だけではないんですね。過去から誰かが保存してきたものを今私たちが受けとめて、それを会うことのない未来の人に渡していく。非常に長い時間軸をもって活動している。

大学図書館の場合、学術情報

基盤として、各専門分野の研究や教育課程に必要な資料を収集、保存、継承していく機能があります。ここで重要なのは、たとえ十年以上全く利用されていなくても、かまわないとする考え方です。ベストセラーや今使われるものだけではなく、将来のために知識や情報を収集・保存する機能を果たしていかなくてはならない。

でも残念ながら、将来のために知識や情報を収集・保存するという機能が軽んじられていて、情報への(共時的な)アクセス機能の方に重点が置かれているのではないかと。もちろん図書館はこの両輪で回っているのですが、やはり(通時的な)保存や蓄積こそが大学図書館を記憶機関にさせる基本的な機能です。そして、保存・蓄積される情報や知識をきちんとラ

ベリングするのが人という資源です。そうした人的資源を持って、大学の文化芸術資源を集約するプラットフォームとしての役割を図書館が担うことが重要ではないか。ここまでが前回の振り返りです。

では、種々雑多なものが一つの受け皿に入ってアクセス可能になることで、何が大学に起こっていくのかについて、踏み込んで話したいと思います。簡潔に言えば、それは、さまざまな記録や情報や知識を大学の特色ある資源として蓄積し、発信・公開によって社会的関心を喚起し、教育・学術資源として活用していく、ということだと思います。京都精華大学の関連機関である、京都国際マンガミュージアムの研究事業を事例にお話ししましょう。

京都国際マンガミュージア

ムでは、個人のコレクションを受け入れてアーカイブ化する事業を行なっています。コレクションは「一次資料」と関係者から呼ばれる書籍やチラシ、ポスターであり、その量も書籍で段ボール約三百二十箱、チラシやポスターも約十箱あるなど、膨大で領域横断的な資料群です。また、コレクションを受け入れる際に、収集した意図や、それらの資料がどういう体系的な関連性を持っているのかについて、インタビューもしています。ただし、個人のコレクションを受け入れることが目的ではもちろんなくて、それを整理し、オーラルヒストリーとして紐付けて、関心を持つ人に資料としての意義を伝達可能な形で提示するためにアーカイブ化することを、ミュージアムの使命として行なっています。

し、育成するのも課題です。図書館や美術館、博物館の関係者であれば、こうした資源を非常に価値あるものとして見てくれますが、残念ながら同じ大学のなかであっても、そうは思わない人がいるのも実情です。コレクション構築や活用のビジョン、それを維持していくための人的資源や組織をどう育てて維持するのかは、大学の図書館員や学芸員だけではやはり難しいところがあつて、大学全体を巻き込んでいかないとけません。

ここで、最近のネット上の事例を紹介します。二〇二〇年十一月二十日に、匿名で書き込める掲示板に、「県立美術館潰してほしい」というコメントが書き込まれ、「その通り、税金の無駄遣いだ」「国立美術館は有名な作品があつてうらやまし

い」といった同調的な反応コメントがたくさん出てきたんです。とても残念なことだと言いたいわけではなくて、これは今の社会を映す一つの側面だと思ふんです。大学についても同じで、私自身、すごく壁を感じている部分です。大学の図書館や美術館のコレクションを「金くい虫」とか「大学のお荷物」と言う意見をよく聞きます——学術情報基盤として、大学からそれらがなくなつたらどうなるかを考えたことはないのかなと思います。教育機関として長期的な視点で考えないといけないものを、経営や効率化に落とし込んで、そこに価値を見出せないことはすごく残念に感じます。私自身、結局、綺麗ごとを言っているのではというムズムズする気持ちもあるのですが、教育機関として文化資源を長期的に保存

し活用していくことの重要性について、具体的に話せる機会をいただけたのはすごくありがたいと思います。「重要ではない」と思っている人に対して、私たちはどう向き合っていくべきかということを投げかけて終了したいと思います。

佐藤 ありがとうございます。大学図書館が果たす機能について、あらためてお話しただきました。個人コレクションの資料群をマンガミュージアムで受け入れている事例のお話がありました。個人が収集したものの、自分がいいと思うものを媒体も関係なく、領域横断的に集めていて、それが一つの塊になっていることに面白さがあるということ、そこにこそある意味で雑多な、アーカイブ的な資料の面白さがあると感じました。そうして収集していっ

た資料の面白さや価値をどう理解してもらえるかという課題を示されたのだと思います。

フランスでメディアオロジという学問を提唱したレジス・ドブレが、「ある文化または社会的伝統は、結局それらを支える記憶装置と命運をともにする」と言っています。ある文化あるいは社会で生じた出来事を伝えていく記憶装置がどう機能するかによって、文化的・社会的伝統が減じることもあれば、もっと面白いものになったりするのだ、ということ。僕はこうしたこと、日々起きている大学の経営やら効用といったことばかり考えていると、忘れそうになってしまいます。大学の活動を継承することより大学の継続ばかりを考えてしまう。学生数の維持が自己目的化してしまふ。美術館でも同じです。こ

うなると、そもそも何のためにやっているのかわからなくなってしまう。大学なら大学の組織としてのありかたを考えなおす場所としても、長期的な視点に立った部局を持つことは経営の観点から見ても重要であるし、どういう学生を育てていきたいのかというその組織の本質にも改めて関係する、というお話だったと思います。

◆松山ひとみ 「美術館の情報資源と 真正性の保証」

前回の研究会では、どのようにアーカイブを処理するのかをメインにお話したので、言い足りない部分、美術館の権威的な部分やデジタル時代に果たす役割についても補足したいと思います。

管理機関の権力

まず、西欧の美術館の起源から始めます。ヴァンダーカンマーやキャビネット・キュリオシティーズ、つまり十五世紀以降のイタリアやドイツで始まった、珍品を収集して陳列する場所です。その後、フランス革命の所産として、ルーブル美術館が王室のコレクションを公開していきます。一方、ナポレオン一世が顕著ですが、戦争で各国から略奪した戦利品を並べる場所でもあったわけで、財力と権力が集中する場所であることは否定し方がありません。日本の場合、初めてできた公立美術館は、一九二六年に開館した東京府美術館（現・東京都美術館）です。当時の帝国美術院を頂点とする美術家の作品をそこで見せることで、権威を高めること

が設立の目的でした。

一方、アーカイブの語源としてよく言われるのが、ギリシャ語の「アルケイオン(Arkheion)」です。これは、「アルコン(Archon: 権力者・統治者・最高官職)の住まい」という意味で、「権力の拠点としてのアーカイブ」という説明がよくなされます。他によく参照されるものとして、ジャック・デリダが『アーカイブの病』のなかで「人はアーカイブを自分の内側に持つことはできない。それはアーカイブではない」と言っています。訳

し方はいろいろあると思います。が、外在するということです。また、アーカイブに関する多くの著作を持つテリー・クックの「記憶するに値するものを保存する」「集合的記憶を保護する場所」という言葉や、オランダの国立公文書館の館長だったエ

リック・ケテラールの「人の活動と経験の真正な証拠を、時を超えて伝達すること」という言葉もあります。

お見せしているのは、ニューヨーク近代美術館(MOMA)のウェブサイトで検索できるアーカイブのうち、最も重要な初代館長アルフレッド・バー・ジュニアに関する資料、「アルフレッド・バー・ジュニア・ペーパーズ」です。個人的なドキュメントから、美術館に関わる作品収集やスタッフとのやり取り、当時の美術作家との交流など、あらゆる資料が含まれます。こういうものが美術館の権威を表出するために残され、さらに私たちが今アクセスできるようになっています。

デジタル時代の真正性

次に、作品の真正性、オーセンティックであることがデジタル時代にどうやって保証されるのかについてお話しします。分かります例として、Google画像検索で「モナリザ」を検索した結果をお見せします。いろんなモナリザの画像が出てきて、どれが本物だろうという疑惑がわいてきます。

こうしたウェブ上で表示される画像の真正性について問題視することで、自分たちのコレクションのオープンデータ化を進めていくきっかけをつくったのが、アムステルダム国立美術館(Rijksmuseum)です。二〇一一年のヨーロッパアナ(EU加盟国の図書館や博物館の所蔵資料を検索・閲覧できる電子図書館)のオープンデータに関するホワイトペーパーには、パブリックドメインにあたる所蔵作品約十

五万点をすべてデジタル化して無料公開するに至った理由が引用されています。ウェブ上に溢れている質の悪い画像に代わって、自分たちが責任をもって「正しい画像」をみんなが使えるように提供しますと。これに倣って、メトロポリタン美術館など大きな美術館が続々と、所蔵作品画像をオンラインで公開し始めました。かつての美術館はカタログの掲載画像の色校正に心を砕いていたわけですが、現物ではない複製物を目にしたときに、何を正しい情報として信じたり引用すればいいのかという判断やリテラシーが、ますます問われなければならないと思っています。

もうひとつ別の例を紹介しましょう。オランダのBeeld en Geluidという公立のテレビアーカイブです。所蔵しているフィルム、

テレビのフッテージ、関連する写真などを再利用可能な画像や音声として公開するためのプラットフォームをつくり、さらにウィキメディア・コモンズに登録しています。出自や目的が明らかで、誰がいつデジタル化したのかははっきりした画像や動画を人々が使うことで、知識のリソースが正しいものに入れ替わっていくことを促すことが企図されています。



松山ひとみ氏

真正性の継承と再資源化

そこで、資料や情報の再利用を可能にするための「保証」が、やはり必要だと思います。美術作品であれば来歴を調査して「本物」であることの証明、文書であれば作成・出所記録。公文書の改ざん問題がありました。その文書がどこで作成されたのか、改ざんがないことがきちんと保証されているか。所有者は誰で、どんな手段で、いつ、どんな技術で複製をつくり、その複製物に介入をしているか。これがはっきりしているか。真正性をきちんと守ることが、現物を管理するインスティテュションの責任だと思います。

逆に、その情報を使う側にもリテラシーが必要です。特にデジタル化が普及して以降、簡単にデータを加工できるようにな

りました。フェイクニュースや無防備なリツイートが繰り返されているのは、情報の発生源について意識していないことが大きいと思います。でもそれはとても危ないことで、過去を見誤るというか、そのリテラシーの部分で教育しないといけないと思っています。

こうしたことが分からないと過去は「素材」にならないかという、クリエイションの素材にはなるかもしれませんが、歴史を編むという意味では、きちんとその背景を理解し、正しく位置付けることがやはり必要です。ひとつの例として、映画を紹介します。ピーター・ジャクソン監督のドキュメンタリー『They Shall Not Grow Old (邦題・彼らは生きていた)』(二〇一八)です。この映画に使われた映像素材は、イギリスの帝国

20

戦争博物館フィルムアーカイブが所蔵する(第一次世界大戦の西部戦線の)フッテージです。そのなかから監督が約百時間を選んで編集しました。重要なのは、「着色」と「立体化」というオリジナルのフッテージにはない要素を付け加えた点です。歴史と現在の橋渡しを目指すという目的が表明されていて、確かにこの作品を見ると、「後付けのリアリティ」のおかげで、ものすごく感情が揺さぶられ、実際にこの現場で生きていた人たちを立体的に捉えることができ。フッテージの見せ方としてはすごく成功している一方、私たちが間違っているといけないのは、この映画をつくるにあたって付与された新しい情報についてのメタデータが、もし百年後に撮影当時の白黒フッテージに

対する知識も消えてしまったら、歴史の歪曲化になりかねないということ。ですので、素材を使う側には自由がありますが、それ(歴史的記録を使っ

ない。そのためには、美術館は公開／非公開を決める場所でもあるので、所有物の真正性をきちんと担保したうえで、歴史に対する責任を負わないといけないと思います。あとは、ただ現物をひたすら抱えていてもダメなので、必要とする人に読み解いてもらって、きちんと利用に供せる能力を育んでいく環境も一緒に育てていかないとけないと思います。

まとめ

佐藤先生からの問いに関して、芸術資源を継承する美術館として、特にデジタル化が進む時代のなかで何を考えないといけないか。さらに、何のためにそれをやっているのか。佐々木さんのお話にあった「美術館はなくていい」というコメント」に対して、集合的なものとしての記憶を残すためには、きちんと力を行使していかなければなら

ない。そのためには、美術館は公開／非公開を決める場所でもあるので、所有物の真正性をきちんと担保したうえで、歴史に対する責任を負わないといけないと思います。あとは、ただ現物をひたすら抱えていてもダメなので、必要とする人に読み解いてもらって、きちんと利用に供せる能力を育んでいく環境も一緒に育てていかないとけないと思います。

21

うに自分に返ってくる話なので、なかなか語りにくいトピックだと思いますが、今日はいくつも大事な点を提示していただいたと思います。特に、「権力を持つていることの裏側には、その権力をきちんと行使する責任がある」という指摘は、単に経済原理だけで動いてはいない公共機関としての大学にいる僕らにとっても、当事者性が高い指摘として受けとめました。運営交付金なり税金を投下されるということは、ある種の信託を受けているということでもある。その信託に応えるための責任をちゃんと果たす必要があるということですね。ありがとうございます。

◆桂英史

前回のプレゼンを受けて、も

う少し抽象度の高い話をしたと思います。最終的には、芸術大学におけるアートアーカイブの意味や意義について問題提起したいと思っています。

アートアーカイブの諸相

まず、アートアーカイブについて、資料体を構成する「資料」、著作物性、作家性といった観点から考えてみます。アーカイブは「資料の集合体」と言われますが、ではその集合体を構成する資料がどういうものかは、特にアートアーカイブの場合、世界的に曖昧です。

前回はアマルティア・センを参照し、アーカイブにはどういう能力がありえるのかについて提示しました。「アーカイブは人間の幸福を追求できるか」というのは、図書館や美術館と

いった近代以降の公共施設がそうであるように、最大多数の最大幸福を追求してきたことは間違いない。近代以前のヴァンダーカンマーは、好事家が自分の趣味で埋め尽くした部屋を開陳する（個人的な）欲望に支えられていました。しかしながら、近代的な図書館や美術館、今回のシンポジウムという「記憶機関」は、蔵書やコレクションとして財産化し、公開することで、人々の幸福に供することが大原則です。当然そこでは、公共性や公益性が重視されます。また、誰に対してアクセス可能な状態にするのかも、「自由」との関係で考えられてきました。国立国会図書館には「納本制度」があり、著作権の保護と引き換えに人々へのリターンを保証する、権利の調整機関でもあるわけです。美術館の

場合、そうした権利の調整は、パーマネントコレクションとして財産化することで、一般公開というリターンを担保しています。

次に、著作物性について考えてみたいと思います。まず著作権法について確認すると、これは基本的に著作権を保護するための法律で、利用する立場から定めた法律ではありません。著作権法はアーカイブの話題でよく持ちだされますが、「どう保護するか」という議論にしかなく、僕はいつも不毛だなと思ってきました。「守る」という話ではなくて、どうやってそれをリターンできるかという点から著作物を考えていく必要があります。僕は、アーカイブを「財」という観点から、経済学の議論も含めて問い直す必要があると思っています。

さらに、アートアーカイブにおいて重要な点、行政文書や学術機関のアーカイブと大きく異なる点は、やはり作家性です。作家性を決める三つの要因として、「歴史性」「市場性」「社会性」があります。「歴史性」は芸術史として歴史化される可能性、「市場性」は作品の流通可能性、「社会性」は啓蒙性や教育です。作家性は、アートアーカイブにおいて自然と重視されます。たいていの場合、作家と作品は一体化して取り扱われ、そこから掘り起こされた歴史性、資料性、社会性が、資料収集の根拠になっています。ところが、死後に発見される作家も当然います。例えば、アビ・ヴァールブルクは、当時忘れ去られていたポッティエリの仕事さまざまな資料の中から「発見」し、ルネサンスの美術史を書き直し

たわけです。今の大学では、その再構築された美術史の教育を受けるわけですから、ここでのポッティエリをめぐる資料には社会性や啓蒙性があると言えます。

資料体としての必要条件Ⅱ

利用従属性

ここで、「利用従属性」という見慣れない言葉をあえて提案



桂英史氏

します。アーカイブの議論において、コレクションする側からの話はよくありますが、「利用される」という観点からアーカイブを考えることが欠けていると思うからです。

利用従属性とは、(1)利用者から利用され、資料の利用に対して報酬が期待されるか。ここで言う「報酬」には、さきほど言った、作家が「発見される」ということも含まれます。(2)利用されて「報酬」が支払われるか。お金として支払われるのはもちろんですが、それだけではなく、教育的な資料として使われるか、再制作や保存修復のために使われるかとか、そういう報酬が支払われる状態になるのか、ということです。そして、(3)利用の権利性が法的に社会性をもって保証されているか。これに関しては、先ほど著

作権法について述べたように、残念ながらあまり議論されません。「集めた資料をデジタル化して公開するときに、著作権の問題がありますよね」といった話ばかりで、利用者の側からどうアクセスするにしろのかという法律をつくる話にはならない。生産する側の利害ばかりが議論されます。ここでパラダイムシフトが起こらない限り、デジタルアーカイブですら残念ながら、コレクションが進めば進むほど、利用の制約を受ける可能性があります。

「資料の利用従属性」についてまとめます。

・利用者から利用され得ること。これは当たり前のようにですが、集めた結果、デッドストックになっていくものがたくさんあります。たとえば

東ヨーロッパで国策として制作されたアート・アニメーションは、ほとんどアクセスすることができません。

・利用に際して目的があること。「目的」とは、もちろん研究や制作のためですが、売り買いすることで、より利用を促すかもしれない。

・代替不能であること。つまりユニークな存在であるということ。他にたくさんあるのなら、それをアーカイブと本当に言うのか。特にデジタル化した場合、アクセスする資料体がそこにしかないユニークなものであるのかどうかは、利用従属性にとって非常に大きな問題です。

代替不能であることの例を、ひとつ挙げます。岩波映画製作所という、教育のための科学映

画を制作するプロダクションがかつてありました。ここから黒木和雄（一九三〇〜二〇〇六）さんと羽仁進（一九二八〜）さんが出てきた、そういうところ。今見ても、撮影技術も編集もすばらしいものが多くて、製鉄所の溶鉱炉を撮影したものとかすごい迫力があります。その岩波映画製作所が倒産したときに、中谷宇吉郎（一九〇〇〜一九六二）さんの娘さんである中谷芙二子（一九三三〜）さんから、散逸しないでまとめたかたちでアーカイブできるところはないかと、相談を受けました。そのときに問題になったのが、ネガの話なんです。というのも、ポジフィルムというのは、複製物ですから、いくらでもありえます。でもネガというのはひとつしかない。だから、ネガをまとめた形でコレクション

する可能性があるか、ということだったんです。結果的には、債権者から日立が買い取ってDVDを製作して販売したりした。ですが、会社にとってもお荷物になってしまい、そこで東京藝大と東大が日立から寄贈を受けて、最終的には、東京国立近代美術館フィルムセンターに寄託して収蔵されています。それはネガなんです。そのネガをボジに焼けば上映できるので、報酬があることになります。でも、ネガはネガのまま、資料体として収蔵庫に眠っています。

こういう例は実はめずらしい。これとは違う、辛い散逸の例も僕はたくさん見てきているので、資料の利用従属性をきちんと議論して、散逸を阻止しつつコレクションすることが大原則だと考えています。そのためには、繰り返しになりますが、保

護ではなく利用の観点から著作物性を考えなければ、利用従属性は保証されないと思います。

芸術大学における著作物性

最後に、資料体の前提となっている著作物性を考える時に難しいのは、美術の場合、メディアウムの横断が進み、作品と資料の関係がどんどん曖昧になっている、という点です。そのため、一次資料が何かということが明確にならない。これが大きな問題です。ではこのときに、美術館は何をコレクションするのか。アーカイブは何をコレクションするのか。

例えば、美術館だけではなく、アートコレクターやアートディーラーも、資料を市場で取引しています。スケッチブックやエスキスといった、アーカイ

ブ組織がアーカイブすべき資料が、実際に市場で取引され、流通しているのです。一次資料はコレクションで、二次資料はアーカイブの資料体というような切り分けは、芸術分野ではなかなか難しい。

それから、啓蒙性の問題です。アーカイブを、たとえば教育に結びつけるためには、どういう必要条件があるのか。先ほども言ったように、既にエスタブリッシュされた作家だけではなく、アノニマスな作家を発見できるようなポテンシャルを、もしアーカイブが持つのだとしたら、どういう条件でアーカイブは、そのような能力を持つことができるのでしょうか。今つくられているアートアーカイブの多くは、エスタブリッシュされた作家の資料を集めることで成り立っているけれども、それで

良いのでしょうか。無名な作家や評論家の資料を探そうとした未来の人が、資料がないと思うのか、それとも何かを発見できるのか。そういう余地を、芸術大学はどうやって担保していくのか、ということです。

そこが、アーカイブが図書館と違う点です。図書館は基本的に刊行物ですから、資料の出自や出版事項がはっきりしていることが前提になっている。これはあまり難しくありません。そこから非「図書資料、論文とかマテリアルとかアクティビティなどを視野に入れて、図書館をベースにアーカイブを拡張していくことには、僕は賛成です。ただ、そのときにも、エスタブリッシュされた作家をベースにするのか。作家性や著作物性をどう捉えるのか。それによって、アーカイブのアクチュアリ

ティは変わってくるはずですが。

最終的には、芸術大学での教育における図書館の役割について、再考して見る必要があると思います。例えば、図書館のない芸術大学を想像してみる。僕は図書館長ですが、実技系の教員のなかには、図書館は美術史や音楽史の人たちが使うものだと思っていて、図書館の役割を理解しない人もいます。じゃあ、本当に図書館をなくしてしまいませんか。そして、日本全国にひとつだけ残して、ARやVRで中身を見たり、現物を相互に送って利用したりすればどうでしょうか。これは極論です。でも極論を想像しながら、佐藤さんが想定した問題、つまり芸術大学にとっての記憶機関の役割をもう一回考え直すのはどうか。前半は抽象的でしたが、最後は極論を提議して終わ

りたいと思います。

佐藤 桂さんありがとうございます。前回とは違った意味で抽象的な部分はあったかもしれないですが、実際はすごく現実的なことを提起してくださったと思います。例えば最後の方で「芸術大学から図書館をなくしてみたらどうなるのか」と「極論をおっしゃいましたが、実際には学生・教職員を問わず、芸術系大学にはそもそも図書館をほとんど利用しない人がいるとか、図書館にほとんど関心がないという声を確かに聞きます。それを単に否定するのではなく、図書館にどのような意義があるのかをあらためて問う思考実験が必要なのだということですよね。

また前半で、資料やコレクションを「財」として経済学的にどう評価できるのかというこ

とを話されていましたが、経済学者の宇沢弘文がかつて提唱した「社会的共通資本」という考え方を思い出します。社会的共通資本は、森とか水とか鉄道といった、いわゆる物理的なインフラストラクチャーを、資本という経済学的な観点からとらえなおす議論ですけれども、これをヒントに「文化的共通資本」というものを考えることができるのではないかと。カルチュラル・コモン・キャピタル、つまり、これがなければ私たちが豊かな文化的生活を営めないものの、文化的な生に必要不可欠なものを「文化的共通資本」と呼ぶことができるのではないかと。この観点からすれば、水道や大気といったインフラストラクチャーを維持するための制度を議論できるのと同様に、芸術や文化的資源を継承したり維持し

たりするための装置について、具体的に議論できるのではないのでしょうか。桂さんは、さまざまな場所で図書館やアーカイブをつくることに携わってこられたので、「なぜそれが必要なのか」という問題にたくさん直面してこられた。具体的にこの公共施設がなぜこの場所に必要なのかを問われる現場に立ってこられたからこそ、あえて文化的な言語ではなく経済学的な、あるいは法律的な用語で語るという視点も提示してくださったように思います。

◆ディスカッション

芸術大学に図書館は必要か 情報学の人材育成の必要性

佐藤 それでは後半は、芸資研

所長の森野彰人先生にも参加していただいて、議論をすすめていきたいと思っています。最後に桂さんが、「芸術大学に図書館は必要か」と問題提起されましたが、そのあたりから話をはじめたいと思います。佐々木さん、いかがでしょうか？

佐々木 「図書館のない芸術大学を想像する」というのは、時々考えることがあります。京都精華大学にはマンガやアニメーションを学ぶ学科がありますが、短期間で即戦力のあるアニメーターを育てる点では、専門学校の方が設備が充実している可能性もあります。でも学術機関としての大学には、図書館があり、多様なジャンルの資料がある。そこにきちんとアクセスできる環境を整備しておくこと、そうやって専門学校と差別化しておくことが、専門学校と

の違いであるといつも思っています。ただ、マンガやアニメーションを学びたい人には「図書館がなくとも特に問題ない」と思っている人もいることは事実でしょう。

松山 図書館がない芸術大学というのは、図書館の可能性を別のところに求めていくことではないでしょうか。国立国会図書館には納本制度があります。本来は日本で出版されるすべての書籍をきちんと保管しておくことが望まれます。それを佐藤さんが紹介されていたHathiTrustのようなデジタルライブラリーとして、誰でもアクセスできるものにしていくことができたかどうか。図書は本来複製物なので、それぞれの図書館が持っている蔵書を集約させて、デジタルライブラリーとしての利便性も向上さ

せていくことができれば、そしてそれを国立国会図書館のような、日本で出版されるすべての書物を保管しアクセス可能なものとする責任を果たしていける機関が担うのであれば、大学にとって負担になってしまっている図書館をずっと持ち続ける必要はないとも言えます。それは美術館において、さまざまな方から蔵書を寄贈していただくときに、書き込みがあれば違いますが、それがないのであれば、その本がそのコレクションのなかにあったという事実だけは記録するけれども、物理的には重複したものを保管しないことに似ています。資料が集中していくことはある意味で便利です。そうやって誰もが利用できるものになるのなら、それはひとつの未来像かなと思います。図書館では現物が唯一性のあるもの

ではないという意味で。ただ、図書館情報学において、図書館の情報技術に関わるテクニカルな部分を誰がどう教えていて、どんな学生が育っているのかが気になります。そうした教育が、実際の図書館業界にはあまり反映していないのではないのでしょうか。こうした人たちの育てる場があまり明確になっていないとか、なかなか就職に結びつかないとか、学んでも研究者になつてしまうことがあるのかも知れません。というのも、アメリカのようにデジタルライブラリーが大きく育っている状況を見ると、図書館情報学コースでカタログギングを学んだ人たちの中から、「メタデータ・ライブラリアン」と言われる人が育っていったり、システム開発を仕はじめる人が出てきたりしています。つまり、情報

学に向けていろんなツールを開発したり、必要なノウハウを身につける人たちが出てきている。時代の流れからいって当たり前ですが。

でも、そういう流れが日本では全然見えない。デジタル・アーキビストといっても、アメリカでの資格と、日本で発行されている資格は明らかにやっていることが違います。「デジタル・プリザベーション」のことをわかっていいますか」とか、「デジタル・フォレンジックに関わる処理をどうしていますか」という話って、本当はライブラリーやアーカイブでこそされる必要があるんですけど、誰もしてこないのが現状です。

佐々木 補足すると、私は二〇〇〇年代後半に海外のライブラリースクールに通っていたんですが、その当時からすでに、大

学院では情報学と図書館部門のどちらに進むかを選択しないといけないくて、それによって取る授業が変わってきました。図書館のIT部門が確立している

ので、そこで情報学系を選んだ人でも、就職先にはきちんと図書館があるんです。そのあと私はアメリカの公共図書館で働いていたんですが、そこにもIT部門がきちんとありました。でも日本だと、図書館にインフォメーション・テクノロジー部門があるところがすごく少ない。だから、「図書館情報学が専門です」と言うと、「なぜ図書館に情報学がくっついているんだろ」と疑問視されるんですね。逆に日本では、大学院レベルで情報学を学んだ人が、図書館業界に進んでくることが少ないと個人的には思います。佐藤 たしかにそうですね。芸

術資源研究センターでも、プロジェクトごとに作品や資料などを選んで研究対象にしているのですが、さまざまな資料群を最終的にどのように公開することが望ましいのか、個々の資料群の特性や中身にまで踏み込んで、専門的にデータベースやインターフェースを設計できる人材が、現在は組織のなかに制度上いません。そういう人を探そうとしたときにも、どのように人材を探すのが難しい。資料を提示する方法について専門に研究している情報系の人は、どこに

にいますか。「インフォメーション・アーキテクト」という肩書で活動されている方はいらっしゃるのですが、図書館やアーカイブにそった形で情報系の人を育てるという視点は、抜けているのかもしれない。日本ではアーカイブズ学ですら、

二〇〇八年にはじめて専門的な大学院の教育プログラムができたくらいなので、大学に限らず、記憶系の機関に対する社会的な認知や要求度は、極端に少ないと思います。その限界は今すごく出てきている。

芸術大学の図書館の可能性

森野 根本的に、芸術大学の図書館のあり方は、すごく難しいと痛感しています。京都市立芸大は移転を控えているので、「移転先でどのような図書館をつくりましょうか」という議論も繰り返して行なっています。しかし、なかなか前に進まない。教員が描く理想の図書館像と、非常にオーソドックスなタイプの司書が考える「図書を管理する方法をベースにした図書館運営」とがそぐわないということ

もあって、ひとつの方向性を向くのが難しい。図書館以外のところにお金をかけようという意見もあるし、本学の図書館は蔵書数が少ないので、そのせいで利用者が少ないという悪循環に陥ってしまいます。このように、図書と情報の関係について考える以前の問題があって、その一方で芸資研が研究ベースで蓄積している情報をどうするか、大きな問題になっている。



森野彰人氏

研究プロジェクトは進むけれども、データをためこんでいくだけになってしまっています。

実は以前、東京藝術大学の図書館にもうかがったことがあるんです。どのようにリニューアルされて、いまどう新しく運営されているのか、桂先生におうかがいしたいと思っています。

桂 東京藝大の図書館は二〇一八年に、東京藝術大学国際芸術リソースセンター（IRCA）としてリニューアルオープンしました。「約二十億円かかる」と言われたんですが、結局その半分以上でなんとかなりニュアルに漕ぎ着けました。その解決策のひとつが、「閉架書庫をできるだけなくす」ということです。閉架をつくると、管理費用も人的なりソースもかかるので、閉架書庫と開架書庫の区別を設けずに、全部見せちゃえと

いう考え方です。他の大学図書館ではあまりお目にかからない書架の並びになっています。

だから、雑誌のバックナンバーが普通に開架書庫に並んでいるという、さばけた考え方の図書館になったことがいちばん大きい変化です。これは結果的に、良い効果を生んだと僕は評価しています。理論系や歴史系ではない学生たちも、雑誌が見られることにアドバンテージを感じて、制作の参考に過去の雑誌を見る機会が増えているようです。たとえば建築の学生は『新建築』をよく読んで勉強しますが、他の学生も同じようなことをするようになってきました。

もうひとつの変化は、書架と閲覧室以外に、ラーニングコモンズをつくったり、マージンを広げたことです。図書館のなか

新しい道筋を与えられるということが、リアルなスペースがあることの意味ではないかと思うんです。大変な思いをしてリニューアルしましたけれども、なんとか新しい方向性を打ち出しています。今後もラーニングコモンズをますます柔軟に使える、また違う展開がありえるのではないかと思います。

佐藤 今のお話をうかがって面白いと思ったのは、資料がある場所と、それを使って何かをする場所が同じであるということです。京都芸大でも、芸術資料館とギャラリー@KODAが協働して、「芸術資料館収蔵品活用展」という展示を毎年行っているのですが、このふたつの場所とはとても離れているので、ギャラリーで見える人にとって、これが芸術資料館から来たということが見えにくくなって

しまっています。閉架をなくしてしまふということ、ある意味では何も隠さずにバックヤードを見せてしまふということ、バックヤードが丸見えになっていくところで、バックヤードにあるものからインスパイアされてつくられたものがさらにそこで展示される。こういうプロセスがあると、資料や芸術資源を使って再生産するプロセスが丸ごと見えてくる感じがして、すごく面白いと思います。

桂 そうですね。オープニングの時には、図書館のツアーの趣向として、書架のあいだに演奏家がいって、フラッシュモブ的に演奏することも行われました。図書館というのは、単に資料を閲覧するためだけにあるのではなくて、何かきっかけを与えてくれる、表現のきっかけを与えるてくれる場所として機能するん

だ、ということをや内外に告知したいと思ったんです。今年はコロナのせいでそうしたことがまったくできなくなってしまっています。

大学の図書館、特に芸術大学の図書館の可能性は、資料を閲覧するための場所ではなくて、そこが表現の現場にもなりえる、発表の現場にもなりえるんだと示すことにあると思います。それによって、資料に対する偏見や無理解を減らしていくことができる。実技系の先生たちのなかには、図書館は本を読んでも勉強するところだと思っている節があるんですけど、でもどんな芸術分野でも、資料を参考にしないアーティストや演奏家ってほばいない。先人たちの二次創作やエスキスは必ず参考になります。楽譜にもいろんなバージョンがある

に、余白をたくさんつくりました。そうしたスペースで、学外者も含めた公開講座をやったり、特殊コレクションのひとつであるSPレコードのコンサートをしました。つまり図書館でイベントをするんです。前の図書館ではこういう発想はありませんでした。僕が図書館長になってからは、「オブジェとしての本」というテーマで、本をモチーフにした作品の展示もしました。いま映像研究科では、文化庁の「大学における文化芸術推進事業」としてRAM Associationというノン・ディグリープログラムをやっているのですが、その受講者に本をモチーフにした作品を募って展示しました。

今まで考えられてこなかった資料の使い方や場所の使い方を考えることができたり、資料に

し、楽器にもマニュアルが付随します。図書館はいろんな表現のきっかけになる場だし、そうになっている場であるはずなんです。そのことが通じていないだけだと思うので、ちょっと乱暴でもいいから、図書館の書架のあいだや周りで、表現の場になりうる可能性を示すことによって、資料の意味についても気づいてもらいたいと思って、いささか手前味噌の話をさせていたかったです。

森野 資料ではなくて目の前にあるものを感じることを重視するんだ、自然をうつしとるんだという指向性が、日本の近代美術教育のなかで明治以後、培われてきました。それが強く残っているんだと思います。だから、「図書館にある図録を参考にして描きました」と学生が言う、先生は嫌がります。最近

の学生は図書館に行かずに、スマホで画像を検索しますが。桂先生がおっしゃるように、図書館を情報源としてだけ見るのではなく、図書館という場所自体にもっと可能性があると思うんですね。発表の場所でもいいし、他にも芸術大学的な使い方があ

るでしょう。そうした可能性を示していくことで、芸術大学の図書館のオリジナリティが出来る上がついていくんだと思います。

すべての図書館が同じものである必要はない。区、市の、府の図書館、そして国立国会図書館などには、それぞれ役割があります。芸術大学の図書館の役割を、僕たちはもっと真剣に議論すべきだった。図書館と言えど本がある場所であって当たり前、というところを出ていない。同じ芸術大学でも、うちの図書館と、東京藝術大学や

京都精華大学の図書館では、学生や教育の内容が違うので、それぞれ違っていい。それぞれにもっと個性的なものをつくれればいいと思います。

佐々木 そうですね。たしかに図書館は、発表や表現のきっかけを与えることができる。ではそうした場所になるために、図書館がこれから具体的にどうしていったらいいのかを、お話を聞きしながら、自分の大学の図書館について考えていました。発表や表現の場所にするにしても、実際に図書館を使ってもらわないといけないし。

先ほどの全部開架にしたというお話は、なるほど「そういう考え方もあるんだ」と思いました。閉架書庫によって、確かに本はきれいに整理されます。けれども、本が常に見えるわけではないので、どれくらい本があ

るかを目視できなくなってしまう。閉架書庫をどれだけ確保するかというのをよく考えていたのですが、本全体を「見える化」して、その本を見てはじめて、そこで何ができるかを学生が考えるきっかけになる。芸術系の学生は、ものごとをいろんな視点からとらえると思うので、それを見て考える。学生が製本された雑誌に触れて、考える。そうした機会を提示することでインスピレーションが得られることもあるんだということに、反省とともに可能性を感じました。

ただ、そういう新しいことをやりたいと教員が言っても、図書館員がどこまで一緒に考えられるかが課題だと思います。図書館員としては、通常の業務以上のことをすることになりますし、業務委託が入っている大学

もある中で、「その部分の業務が増えるのなら、業務契約書にきちんと記載してください」という話になってしまったりする。図書館員の方々の業務に対する想像性と、図書館の創造性について、新しい意識付けをしていく必要があるのかもしれない。

佐藤 先ほど松山さんが、国立国会図書館がすべての本を網羅して、デジタルデータで貸し出すようになったら、他の図書館は要らなくなってしまうのではという話をされました。今の趨勢でいけば、個々の図書館でモノを持っているのも大変だから、そういうという方向性になる気がします。そうなったときに、それでも小さい図書館に意味があるのだとすれば、それはその図書館がある現場に即した何か、実際にそこで図書館を

利用する人たちが見て「うわ、面白い」って思えるモノが、そこにあることではないでしょうか。

学術でも芸術でも、生産したり創造したりするときに、必ず手元に置いておきたいものがあるじゃないですか。研究者にとっては辞典やレファレンスブックとか、「こんなに知識が詰まっている一万五千円って安すぎる！」と思うわけです。そういうものがゴロゴロしているんだけど、本の量が多すぎて見つけれなかったりするだけで埋もれている状況は、あまりにもつたいない。「本」ということが悪いのかもしれない。リソースとか、マテリアルとか、言い換えるといいかもしれませんね。

ただ、本が持っている負のイメージに関しては、学術系研究

者たちの責任もあると、自戒を込めて思います。研究者はすぐに、「これも読んでいないんですか？　ちゃんと勉強してください」とマウントを取りにくいんですね。学術界にあるハイアラキーが、書物に対する接し方を規定しているのかもしれない。でも解説書ではなくて原典を読むときには、思考がそこで生成している現場に立つような感覚に触れることができたりする。そのようなインスピレーションを与えるモノや書物を、それぞれの制作現場、たとえば陶芸なら陶芸のスタジオという現場ごとに選んで置いてみたりする。その小さな本棚のひとつひとつも、図書館と呼んでいいのではないのでしょうか。

佐々木 大学図書館には伝統的に、図書館という場を図書館員が聖域化しているところがある

と思います。たとえば私が学生の頃は、図書館の人たちがすごく怖くて、「使わせてあげますよ」みたいな雰囲気がありました。

佐藤 今までの話を振り返ると、ライブラリーに関するデジタル情報学を専門的に扱う人材が求められている一方で、価値ある財としての資料の活用可能性が急に広がっているところもある。けれどもそれらを活用できないまま、今までの図書館的な作法がずっと続いている、ということでしょうか。でも、それはいずれ変わっていくでしょうし、その変化の方向性を考えることが、図書館の可能性を広げていくのではないかと思います。

専門性の高い
ライブラリーをつくる

松山 芸術大学の図書館は、それぞれに特色あるコレクションのつくりかた、収集の仕方をもっていて、世界全体とは言わなくても国内ではあそこに行けばこの本が揃っている、ここにしかない、ということが強みになります。今までも美術大学の図書館では、一般の大学図書館では買えないような全集とか、頻繁には参照されないけれどもいつか誰かの役に立つ時が来るような資料を、積極的に収集できていた時代がきつとあったのだと思います。それによってこそ、専門性の高いライブラリーがつくられているはずなんです。

ただ、収集方針が一般化してしまつと、図書館の存在価値を意義付けにくくなつてしまつても最低限、大きな本を目の前で広げて見ることができる環境

を学生に提示することには意味があります。たとえば中世のイルミネーテッドマニュスク립ト（装飾写本）を同じサイズで複製した、ずっしりとしたファクシミリを見られることは、やはり体験として違うと思うので、専門性の高いコレクションのつくり方や収集方針が明確になっていけば、存在価値は上がっていくと思います。

森野 もちろん、本学の図書館も一般的な大学図書館に比べれば専門性は高いんですが、どうしても学術全体を押さえねばいけないという発想から脱却できなくて、桂先生のいう「世界劇場」的な図書館に、まずはなっ

てしまうんです。そこから先をどうするか、その先に進めなくなっているところがあります。**松山** 精華大学のマンガミュージアムはすごく良い例だと思

ます。精華大のコレクションは、北九州市漫画ミュージアムや広島市まんが図書館と一緒にではないし、実際に手に取って見られる本の量や、収蔵されているマンガのタイトルも違ってくるわけですよ。異なるコレクションが各地に残っていて、そのことが互いにシェアされている。異なるコレクションが形成されていくことも、各地に図書館があることの意味なのではないか

で、それがなかなか言えない。だからこそそれぞれ個性的なものでできている。哲学もそうですけれど、一度体系化されたものを、あらためて自由に収集することはむずかしいんだと思います。

森野 それは、マンガという新しいジャンルだからこそ、できたのかもしれないですね。美術のように、すでに体系化されたものを収集していくという場

合、「こは必ず押さえておかないとだめですよ」「この本がない芸術大学なんてありえせん」といったルールがある。でもマンガは新しいジャンルなの

で、それがなかなか言えない。だからこそそれぞれ個性的なものでできている。哲学もそうですけれど、一度体系化されたものを、あらためて自由に収集することはむずかしいんだと思います。

佐藤 京都国際マンガミュージアムって、利用者から見るとラブラリーみたいなところもあるじゃないですか。でも名称は「ミュージアム」なんですよ。展示をしていたり、研究機関であるといった部分も、ユニークさを維持できている理由として大きいのかなと思うのですが、いかがでしょうか。

ンにする研究機関としての機能を目指していたと聞きます。先ほどの松山さんのお話に付け加えると、北九州市漫画ミュージアムや明治大学の東京国際マンガ図書館、（残念ながら台風で被害を受けてしまいました）川崎市市民ミュージアムなど、全国のマンガミュージアムで分担収集を進めています。京都国際マンガミュージアムは、近世のマンガ資料を中心に集めることを役割としていて、研究閲覧室も持っていますので、こうした資料をきちんと活用していただくことも重視しています。海外からのレファレンスも多いです。ライブラリーと展示の二つの役割があるということになりますね。

メタデータに対する信頼性

桂 僕は文化庁の事業で「メディア芸術データベース」の基礎的な設計をやったんですけれども、そのときにマンガミュージアムをお手伝いしたことがあります。三十三万件ほどのデータがあつて、大抵のものはひっかかります。

先ほど話した資料に対する偏見に加えて、もうひとつ啓蒙していく必要があるのは、メタデータに対する信頼性です。ところがなぜか多くの方々がそれをとても疑問視します。「メタデータだけ集めて、何が分かるんですか」みたいなことも言われる。「マンガが見られないのに、データベースをつくってどうするんですか」って。「いや、どこに何があるのかをきちんと把握して、それから一次資料をデジタル化しましょう」と主張しても、なかなか分かってもら

えません。メタデータに対する信頼をどうつくるのかということとは、今の図書館情報学を背景のサンプルにしたり、いちばんオーソドックスな方法だと思うのですけどね。

たとえば、美術大学のなかで漆の「手板」であったり、彫刻のブロンズ像の原型といったものを、どうやってメタデータ化するのかというのは重要なテーマです。そうやってつくられたメタデータを公開して世界的に集積すれば、それだけで重要なビッグデータになる。分野がものすごく限られていたとしても、ブロンズ像の原型に関する世界中のデータということになれば、そこにスケールメリットが生じて、どこに何があるかわかるわけです。このように、メタデータは言わば「モノ」の住所録にもなる。色々な使い方

があるメタデータについての関心も、高めていければと思います。

佐藤 今のお話は、松山さんの発表にあった、真正性や責任の話にもつながりますね。資料の価値や信頼性をきちんと成立させるためにも、メタデータの価値を高めていく、記述に対する信頼性を重視してつくっていることを知っていたく必要もあるということですよ。

松山 それについてひとつ追加させていたきたいのですが、日本語で使える、芸術に関する用語の典拠ファイルになるものがないという問題があります。芸術の典拠ファイルといえば、Getty・リサーチ・インスティテュートがつくっているものがやはり中心になるのですが、これは西欧の、それも北米を中心とした語彙集なんです。ただ彼

らもそこで留まっているわけではなくて、数年前には台湾の機関と協力して、たとえば漆など、アジア圏において特殊な技法の用語をきちんと定義し、それを英語でも原語でも表示できるものとして語彙集を整備しています。これはおそらく日本であれば、東京文化財研究所がやるべき仕事なのかもしれないですが、そういうことがなされていない。その理由のひとつも、メタデータというか、どこにどうやって信頼性を与えていくのかという点について、議論がきちんとなされていないからではないでしょうか。美術館どうしのデータベースもつながっていないし、そもそも美術館で扱っているデータベースのメタデータ項目が共通かと言うと、違いかもしれない。そういう状況のなかで、何に基礎を求めるかが

すごく揺らいでいます。まずはそこから進めていく必要があると思います。

佐藤 日本ではアーカイブズ学会もまだ標準的な記述方法をつくらないと思いますけれど、ユニバーサルなメタデータセットや典拠となる語彙がない状態で、でも、その状態でアーカイブをつくるのだとしたら、まだ揺らいでいるかもしれないけど、個々の学芸員やアーキビストが自分たちの地盤で、各々が本気で記述していくしかないのが現状、ということでしょうか。そうした個々の作業と標準化の動きが、同時に進んでいくのかなと思います。

松山 もちろん、各館で作家情報をきちんとつくって、そこに作品情報をリンクさせていくことは、データベースの中ではできます。でも、専門分野が同じ

学芸員が各地の美術館にいるのであれば、同じソースラスを使えた方がいいですね。何重の仕事をするんだという話になる。ただ、この点に関する共通認識がないので、みんな自分の書いたものがいちばん正しいという意識や姿勢で臨んでいるところもある。典拠データは別のところに、別の権威として存在している方がいいのではないかと思います。

佐藤 人類学者でも、どう記述するかは各自の名人芸みたいなところがあります。かつては、こうした項目については調査しようという標準化の動きもありました(G・P・マードックらによる「文化項目分類(Outline of Cultural Materials)」の試み)。でも、それぞれの文化ごとに、物質の何を、どんな特徴として切り取るかが全く違うので、あ

まりうまくいかなかった。標準的なデータセットがつけられなかった。しかし、今でもその試みは続いている¹⁴、すべてを個別主義に還元するのではないユニバーサルイズムが、ないがしろにされているわけではないんです。

ユニバーサルイズムを求める立場と、ローカルに今この部分がすごく価値あるものとして立ち上がってくる、そのことを新しいカテゴリとして引き受けるローカリティの立場が同時に大事だと、人類学者として思います。

さて、そろそろ予定している時間を過ぎましたので、最後に、芸術資源研究センター前所長の石原先生に、閉会の言葉をいただきたいと思います。
石原友明 ありがとうございます。多くの問題提起を含むと

ても意義深い議論だったと思います。記憶機関の現場におけるスタンダードについて、どのように公開可能なかたちにしたり、アクセスビリティを高めていくのかという問題についての真摯なお話と同時に、今後の記憶機関のあり方に関わる理論的なことがらについても、多くの問題提起があったと思います。

私は、最初に佐藤さんが「記憶機関」というテーマを設定されたときから、非常に面白い言葉の使い方だと思っていました。というのは、「記憶」というものは非常に個人的でローカルなものを想起させるのですが、その一方で「機関」という言葉は、システムのあるいは体系的なものを意味しています。この二つの矛盾するものをくっつけたネーミングが、とても面白いと感じたのです。

私自身は、どちらかというとアンチスタンダード的な指向が強くて、いわゆる美術史に支えられる美術館や体系的な図書館の分類法とは違う方法で、そこからこぼれ落ちてしまうものをどうやって記述していくかを考えるための場所に(芸術資源研究センターを)したいと思っています。

でも今日の議論から、問題はそれほど単純ではないということがよく分かりました。

ただ、そうは言ってもやはり、センタラルな歴史に対峙するものとしての個人的な記憶も忘れられることのないかたちで、アーカイブというものを考えていきたいと思っています。というのは、こゝ、芸術大学は、図書館とも美術館とも違って、日々多くの個人の創造が繰り返されている場所であり、そして

創造の一番小さな単位は、一人の個人の経験と、それにまつわる記憶だと思っているからです。どのような方法であれば、それをアーカイブし、また、活用可能なものとすることができるのだろうか? そのことを、この場所でもこれからも考えていきたいと思っています。本日は佐々木さん、松山さん、桂さん、貴重なご意見をいただきありがとうございました。

注

- ❖ 1 日本図書館情報学会用語辞典編集委員会編(二〇二〇)『図書館情報学用語辞典 第五版』丸善出版。
- ❖ 2 <https://anond.hatelabo.jp/20201120212339>
- ❖ 3 本誌五九頁、注1を参照。
- ❖ 4 「記載の場所のない、反復の技術のない、何らかの外在性のないアーカイブは、存在しない。外部のないアーカイブはない」。ジャック・デリダ(二〇一〇)『アーカイブの病—フロイトの印象』福本修訳、法政大学出版局、一七頁。
- ❖ 5 <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Bartf>
- ❖ 6 Pekel, Joris. 2014. *Democratising the Rijksmuseum*. <https://pro.europeana.eu/post/democratising-the-rijksmuseum>
- ❖ 7 <https://wiki.beeldengeluid.nl/index.php/Hoofdpagina>
- ❖ 8 アメリカ・アーキビスト協会(Society of American Archivists)

の「デジタル・アーカイブズ・スペシャリスト」プログラムでは、同プログラムの認定者が備える能力として以下の七つをあげている。①電子の記録の特性に関する理解。②デジタルアーカイブに関わる協力者や聴衆との意思疎通と互いの役割の確定。③デジタルアーカイブの評価・記述・管理・整理・保管に関する戦略と戦術の形成および、④それらに関する技術・ツール・ソフトウェア・メディアの統合。⑤将来出現する新たな技術・ソフトウェア・メディアとの、統合ないし連続的な継承についての計画。⑥オリジナルマスターの管理・保管・読み取りと、複製へのアクセス。⑦さまざまなネットワークを通じて、コミュニティに信頼できる組織とサービスを提供するコンソーシアム(<https://www2.archivists.org/prof-education/das-curriculum-structure>)。一方、特定非常利活動法人日本デジタル・アーキビスト資格認定機構は、「デジタル・アーキビストとは、文化・産業資源等の対象を理解し、著作権・肖像権・プライバシー等の権

利処理を行い、デジタル化の知識と技能を持ち、収集・管理・保護・活用・創造を担当できる人材のことを言います」としている(<https://ida.jp/digital-archivist>)。

❖9 デジタル・プリザーベーションとは、デジタル情報そのものに恒久的な価値を認め、それを図書館学あるいはアーカイブズ学の対象として、長期的に保存しようとするとりくみのこと。デジタル・フォレンジックは、犯罪科学の一種で、デジタル媒体のなかに残された記録や情報を通じて、法的証拠や犯罪に関する捜査を行う学問。デジタル記録の真正性に関わる技術的議論として、どちらも重要である。

❖10 『新建築』二〇一八年十二月号、一三六―一四五頁。

❖11 その様子の一部は、下記で見ることができる。「藝大IRCA・附属図書館リニューアルオープンイベント」(<https://www.youtube.com/watch?v=YC-1qppE1TE>)。

❖12 ゲッティ・ボキャブラリーズのページ(<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/>)。

❖13 二〇一八年のアート・ドキュメンテーション学会で、その様子が報告されている(<http://www.jads.org/news/2018/20180616-sympo.html>)。以下を参照。佐藤琴(二〇一八)「国立歴史民俗博物館メタ資料学研究センター国際研究集会アート・ドキュメンテーション学会二〇一八年度年次大会関連企画 国際シンポジウム「アート・歴史分野における国際的な標準語彙(ボキャブラリ)の活用」Getty Vocabulary Programの活動と日本」参加報告『アート・ドキュメンテーション通信』(百十八号)四―六頁。

❖14 <https://hrf.yale.edu/resources/reference/outline-of-cultural-materials/>

研

究

ノ

ー

ト

記憶機関のメデイオロジー

——芸術大学における図書館・ミュージアム・アーカイブ

佐藤知久

ある文化または社会的伝統は、結局、それらを支える記憶装置と命運をともにする。

レジス・ドブレ[✧]

これからの芸術大学にとって、図書館・ミュージアム・アーカイブなどの機関は、どのようなものであることがのぞましいのだろうか。本稿では「記憶機関」と「メデイオロジー」という概念をもちいながら、この問題について考えてみたい。

〈記憶機関 memory institution〉とは何か。それは、記

録 documents を保管することによって、現在および過去に関する人びとの記憶を、時間と空間を超えて継承することを目的とする機関ないし制度のことである[✧]。

具体的には、図書館・ミュージアム（美術館／博物館）・アーカイブなどの諸機関をさすが、既存の施設にかぎらず「記憶を社会的に継承する」という役割をこなしているのなら、これから出現する新たなタイプの制度や機関も、そこにふくめることができる。その意味で理念的で、包括的な概念である。

さまざまな記憶機関のあいだには、無視できない差異があるため、それらをひとまとめに論じるのには当然無

理がある。しかしあえて〈記憶機関〉ということばをつかうのは、近年のデジタル情報技術が、記憶と記録をめぐる環境の全体を、根本から変化させているからだ。おおよそその三十年のあいだに起きた技術的・社会的変化は、既存の記憶機関全体に影響をおよぼしており、その変化に応じて、各機関も変容を迫られている。個別機関論としてでなく、記憶機関論が必要だと思われる理由はここにある。

そしてこのことは、もうひとつのキーワードである「メデイオロジー」という考えかたに関連する。

〈メデイオロジー médiologie〉とは、レジス・ドブレ（一九四〇—）が、一九九〇年代以後提唱する学問（あるいは彼自身の表現でいえば「場」[✧]）である。

メデイオロジーは、記録やコミュニケーションのために用いられる物理的・技術的なメデイウム（媒体）を、単なる技術としてではなく、文化・社会・経済活動と切り離せないものとして、また作者やアーティストや思想家の活動を、かれらが活動を展開するメデイウムとそのメデイウムを成立させるための諸機構と不可分なものとして考える。これだけでは従来のメディア論とくらべて、

特に目新しい視点だとは言えない。メデイオロジーのすぐれている点は、これまでのメディア論においてはしばしば曖昧だった技術と文化の関係を、より明確にしようと試みている点にある。

たとえば、十七世紀から十八世紀のヨーロッパで盛んだった「書簡文学」というものがある。これは、書簡（誰かにあてた手紙）の形式をとった、あるいは書簡そのものが文学的価値をもつテキストとなった文学ではなく、ドブレはこの書簡文学を、作家の才能だけによるのではなく、以下のような諸制度とともに考察すべきだと主張する。

ヴォルテールやセヴィニエ夫人の書簡を読むとき、われわれはそれらの前提となっている貨物輸送体制のことに思いをはせるだろうか。つまり、（１）道路網や駅馬車用の替え馬、（２）常勤の賃金労働者の集団などを管理できる強大な中央の権力、（３）乗用の動物、よって牧場や、ひいては軍の所有する馬などである。牧歌的かつ穏やかで、散漫な印象を与えるそうした文学には、軍隊と中央集権国家とが必要だったのだ[✧]。

ドブレは、芸術作品が「作品」として成立し評価されるために必要な、メディアウム自体の存在と流通を可能にする、技術的・文化的・社会的・政治的・経済的体制についても考察するべきだと考えるのである。

『どのような機械がそこで動いているのか』という技術的な問題と、『どのような言説が理解すべきとされているのか』という意味論的な問題、そして『どのような権力が、いかに、誰に対して行使されているのか』という政治的な問題[✳]を分離させないこと。そして書簡文学の例でいえば、手紙が「文学作品」として成立するために不可欠な、「記号の産出と出来事の産出の間に現れる中間的な手続き」、すなわち「同時に技術的、文化的、社会的でもある媒介作用 mediation」に着目すること。つまりメディアオロジーとは、メディア技術、そのメディアによって媒介される思想や記憶の内容、それらの技術とメッセージの流通を支える政治経済的なしくみの三つを、本質的に不可分の関係にあると考える立場をいう。

芸術の領域でいえば、技術の進展―チューブ入り絵具が屋外で直接風景を見ながら絵を描くことを可能にし、

現代美術のキュレーターから、展示が終わった作品の少なからぬものが廃棄されますと聞いて、私は驚愕した。とりわけ大きな作品や、その場にあわせて設置されたインスタレーション作品の多くは、廃棄されるという。美術館やコレクターに購入されたり、ギャラリーや作家が保管することで存在しつづける作品は、公に発表された作品のごく一部に過ぎない。作家たちが全力で制作した美術作品が、展示期間が終わるとゴミになる。この現状が、私にとって、芸術の記憶に関する問いの出発点にある。

もちろんここには理由がある。恒久的な物質的安定性を持たない素材や媒体をつかっている作品があること。作品のなかには、―移動可能な絵画や彫刻のように―物質的に自律するのではなく、展示空間の物質的特性やその場の歴史的特異性、来場する鑑賞者のもつ多様な背景や人びとの相互行為など、一般的にいえば作品の「外部」にある諸要素と不可分な関係の上に成立するものがあること。美術館にせよ大学の資料館にせよ、収蔵庫の能力には物理的限界があるし、作家自身が保管倉庫を維持する能力にも限界があること、などである。

小型フィルムカメラが路上の人々のスナップ撮影を可能にしたことはしばしば指摘される―に加えて、そのような新たな表現を「芸術」として認知し評価する人びとのつくるネットワークや、その技術を成立させている政治的・経済的な条件についても重視する立場がメディアオロジー的な視点だといえる。

記憶媒体のデジタル化は、図書館・ミュージアム・アーカイブを成立させてきた、さまざまな伝統的・社会的・文化的・政治的・経済的な諸条件を巻き込んだ変化を不可避的に伴うことが予想される。伝統的な記憶機関は、記憶媒体のデジタル化にひきずられるように、変化せざるをえなくなるし、すでに変化している。それによってデジタル時代の記憶機関が、芸術大学において、どのように芸術的創造の可能性をひらく―あるいはせざる―のかを考えること。以下は、この問いをめぐる断片的なノートである。

1. 芸術的創造物の廃棄について

京都市立芸術大学に転職して数ヶ月経ったとき、ある

だが私は、この現状を「仕方がない」ものだと放置してよいとは思えない。それとも芸術とはそもそも一回的なものであり、その場で経験されればそれでよいと考えるべきだろうか。作品の「廃棄」を続けてもよいのだろうか。

2. 学術的創造物の保管と共有

このことの不思議さ―というか「異常さ」―は、芸術の世界を学術の世界とくらべるとはつきりすると思う。

学術も芸術も、創造性が重視される世界であるが、両者における記録の扱い方には、大きな違いがあるからだ。

学術界のプレイヤーである研究者にとって、その創造性は主に、学術雑誌に掲載される論文や、著作として刊行される書物という媒体^{メディア}に発表される。これらの「作品」は、図書館という記憶機関によって収集・保管されてきた。学術雑誌・書物・図書館という、モノと機関がつくるネットワークシステムは、たとえ無名の大学院生の作品であっても、それが価値あるものだとして評価されれば、ほぼ恒久的に保管するシステムを構築している。

少し詳しく説明しよう。学術雑誌がもつ社会的機能は四つあるといわれている。①登録（レジストレーション）、②認証（サティフィケーション）、③アウェアネス（意識の高まり）、④保管（アーカイブ）である。¹⁰

学術論文が学術雑誌に掲載されるにあたっては、まず学術的創造の成果が、特定の日時と著者名のもとに固定され、原稿として雑誌へと投稿される必要がある。この時点で、研究成果として表現されたものは、基本的に変更不可能になる。これが「登録」だ。

次に、類似する研究を行っている研究者による「査読」と呼ばれる質的評価が行われる。その論文が一定の質を備えた仕事かどうか、研究者同士の立場から「認証」されるのだ。市場における有用性や、別の職業的立場からではなく、同業者による学術的立場から「認証」がなされる点に注意しておきたい。

査読をクリアした論文は、物質的な耐久性をもつ紙媒体に記録され—あるいはPDF化され—、印刷／複製のち、公共空間として開かれていく各種の記憶機関に分散的に「保管」される。分散のルートは、販売・寄贈の両方を取り、大量のコピーが、個々の読者だけではなく、

ている。

3. 検索と引用による創造物の組織的継承

実際の図書館や、デジタルなオンライン・データベースなどの記憶機関にアーカイブされた学術論文は、ただそれらに保管されているのではない。それは「検索手段」と「引用」というしくみを通じて活用される。

膨大な学術情報の海から、目的に則した学術情報を発見するための検索手段 *finding aid* の歴史は、論文のタイトルや概要だけをまとめた、十九世紀にはじまる紙媒体のカタログ（索引誌）や「抄録誌」と呼ばれる）に端を発する。¹¹ 索引誌や抄録誌に集積された情報は、一次資料である論文本体を検索するための一種のメタデータであり、「著者名」や「出版年」などの統一的な項目ごとに記述されたものである。情報カードの時代を経て、二十世紀の後半以後、これらの検索手段とメタデータの内容はデジタル化されていった。その結果現在では、検索手段と論文そのもののデータが一体化した、前述のような巨大オンライン・データベースが出現している。

各地の大学図書館・公共図書館、そして国会図書館やアメリカ議会図書館のような中核的記憶機関に、物理的に保管されていく。

こうして研究の成果は共有され、人びとの「意識」にのぼるようになる。近年では、これら学術論文の多くが、*CiNii* や *JSTOR* などの、オンラインの雑誌論文検索データベースに電子的に格納されており、検索と同時に雑誌論文へのアクセスも用意されていることが多い。そこには膨大な数の「作品」が蓄積されており、たとえば *CiNii Articles* では二〇二〇年末現在、二千二百万本の論文や記事を検索できる。

結果として学術的作品の場合、オリジナルな「作品」は最初から複製物として出現する。オリジナリティは複製物のなかにそのまま保持され、学術的知識の創造性は、大量の複製物を通じて分散保管されることで、ほぼ永久に継承される。コピーをひとつでも保管する記憶機関があるかぎり、知識はさらに複製できる。その意味では、世界各地に分散する図書館の総体がひとつの記憶機関であると言つていいかもしれない。この点は、複製が基本的に不可能であるとされる、多くの芸術作品とは異なっ

ただしここで忘れるべきでないのは、学術資源のデジタル媒体への移行が、自動的に行われるものではないということだ。個々の大学図書館の蔵書カタログ（*OPAC*）であれ、巨大オンライン・データベースであれ、それらのデータベースを構成する個々の情報は、もともとは国立国会図書館や民間の組織などによって人的に入力されたもの—機械可読目録（*MARC*）—だ。学術雑誌の編集者、それらを印刷し流通させる業者、書誌情報をデジタル媒体に入力しそれを共通管理する組織とシステム、そして巨大なデータベースを維持する予算などの総体として、デジタル・データベースは成立しているのである。

したがって、このようなデータベースを芸術の領域でつくるにしても、まず問題になるのは、膨大なメタデータや本体となるコンテンツを、誰がどのように作成し、とりまとめ、分類整理していくのかである。メディオリジー的に言えば、どのような権力がそこで働くことによってデータの入力が可能になる／促されるのか、ということになる。

一般的な回答は、それを仕事や業務にするというもの

だろう。だがデータ数は膨大である。誰が、どこから手をつければ良いのか。

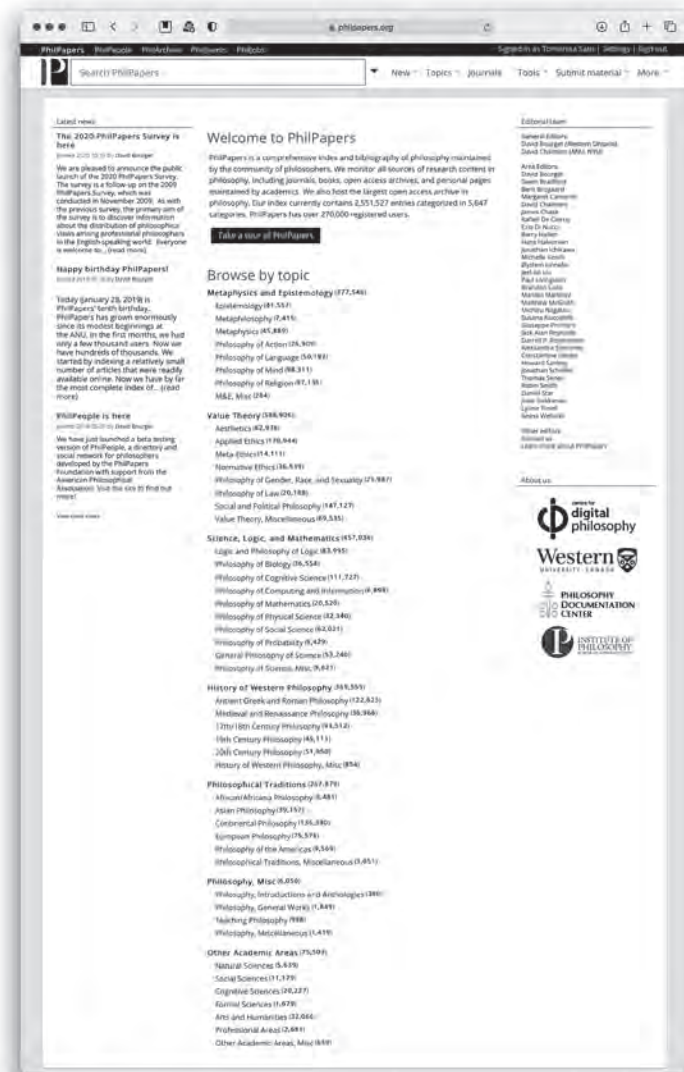
ここで参考になるのが、「PhilPapers」というデータベースである。これは、哲学に関する文献データベースとして世界最大といわれるオンライン・データベースであると同時に、哲学研究者が交流するコミュニティ・サイトでもある。一般に、巨大なオンライン学術データベースサイトは、国立機関（CINiiの場合）や、財団に支援された非営利組織（ISTORの場合）のように、公共的で持続性が高い第三者的機関によって運営されることが多い。一方PhilPapersは、デヴィッド・チャーマーズ（一九六六）という一人の哲学者が、まだ学生だった一九九〇年代にボランティアで始めた活動がもとになっており、現在はカナダのウェスタンオンタリオ大学にあるデジタル哲学研究所を拠点としている。

PhilPapersは、ユーザー参加型のデータベースである。アカウント登録したユーザー（その多くはプロの哲学者や哲学研究者だ）は、自分で論文のメタデータを入力することもできるし、他者の登録されていない書誌情報を入力することもできる。もっとも一般的な例は、自分自

身が書いた論文を登録することだろう。論文本体のPDFデータをアップロードすることも可能である。

一般的なキーワード検索に加えて、いわゆるディレクトリ型検索が可能であることも興味深い「図1」。ディレクトリ型検索では、個々の論文を、人間が各カテゴリーに分類しなければならぬ。そのため哲学全体についての知識が必要となり、その学術領域の構造を熟知した当事者によってしか分類できないことになる。この作業は約七百人のボランティアが担当しているほか、登録ユーザーが論文のメタデータを入力する際に、分類カテゴリーを指定したり、登録後にそれを再編集することもできるようになっている。

分類すべき対象の数が膨大になるとディレクトリの維持は困難になる（そのため、インターネット全体に関わる著名なディレクトリ型検索サービスは、二〇一〇年代末にはほぼ姿を消した）。しかし、学問の動向や自分自身の関心領域を熟知した検索者にとっては、この分類方法はGoogle的な「数理的に算出可能な」検索方法より、場合によっては優れている。PhilPapers自身も、カテゴリー化をみずからの主要な特徴だと位置づけており、



〔図1〕PhilPapers（出典：https://philpapers.org/）

分類法やカテゴリー化のツールについて、独自に開発を続けている。それぞれのカテゴリーごとに、研究のトレンドや求人情報を表示するなど、まさに哲学者による哲学者のための哲学者のデータベースであるといえるだろう。

次に、このようにして集積された学術的創造物の再利用を可能にするのが、「引用」というシステムである。

引用とは出典を明記するなど一定の条件のもとであれば、どのような論文であっても、無償かつ無許可で、誰でもその一部を自分の学術論文の一部として利用できるという「社会的合意」である。この合意は、ほぼ世界的に確立している一種の倫理的な制度である。他者の論文を引用できるということは、自分の論文も自由に引用されることを意味するが、引用されることは論文に対する評価のあらわれでもあるため、ここには一種の相互贈与的な互酬性が成立している。資本主義社会であっても連綿とつづく、この驚くべきしくみをもとに、学術的記憶機関の利用者は、膨大な学術論文を独自の視点で再組織化し、解体し、自らの作品を構成する生きた素材として再活用できる。長年の、手作業を通じて整備された検索

手段の力ももちいて、膨大な論文を前に情報爆発することなく、研究者は自分の関心にそった論文を発見し、それを引用—自分の創造的活動に必要な素材へと分解しながら活用しあっているのである。

近年では、論文データベースで検索した結果を、自分が管理する個人的な文献管理データベース・アプリケーションに出力したり、オンライン・データベース内に個人ページが生成され、ブックマークした論文のリストや推薦する論文のリストを自動的に表示するなど、コンテンツマネジメント的な能力を備えているデータベースも少なくない。

このように、学術の世界では、創造物はつぎの創造のための共有資源として、日常的に継承されている。学術論文にはじまり、オンライン・データベースへと至るネットワークが構成する〈記憶機関〉は、学術的知識の創造↓保管↓再利用↓新たな創造…という循環を可能にする生態学的な土壌として、ひとりひとりの研究者が構想したアイデアと思考を、つぎの創造のために継承する装置となっている。それは、石原友明がいう「〈素材〉化された記憶の豊かな土壌」を、—いくつかの強力な限

定をつけたうえで—実現しているのである。

4. 芸術的創造物の記録について

私の基本的なアイデアは、これまで述べてきた学術的な記憶機関に相当するものが、芸術においても必要なのではないか、というものである。

学生の発表であっても、それがすぐれたものであるなら、その作品や演奏活動に関する記憶を継承するような、社会的・文化的機関。そのような作品についての記憶を、制作者の固有名や発表された時間とともに記録し、半永久的に継承するような機関。そのようなものが必要ではないか、と思うのだ。

美術の場合を考えてみよう。ひとりのアーティストが、いつどこでどのような作品を発表したのかを記録する記憶機関、さまざまなアーティストの活動の足跡を、学術的研究と同じように、線的に—あるいは作品のひとつひとつの展示履歴やその作品についてのレビューと関連させつつ—たどることができるような記憶機関は、管見のかぎり存在しない。

美術であれ音楽であれ、芸術は時空間と不可分な一回的なものであり、また、身体全体で感受するものなのだから、そのような装置は不要だし不可能である。そういう意見もあるだろう。実際、本稿はここまで、学術的記憶機関が、知識の本質を記録し保管することに完全に成功しているかのように議論をすすめてきた。だが、真の意味で「知る」とは何か、あるいは、「知識」はそもそも記録できるのかといった問題については、ソクラテス以来現在でも論争がつづいているのであって、筆者もまた単純に、記録が「すべて」を継承するとは考えていない（最大の問題点は、学術的な記憶機関が、一定のクオリティを備えたものしかその内部に保管しないため、「普通の人びとの知」がそこには継承されないことにある）。

しかしながら、次の芸術的創造を行う人材を育てる芸術大学という場に視点を置いてみると（かつそこではたらく人文社会系の研究者という視点から考えると）、学術系では充実した記憶機関が整備されているのに、どうして芸術系にはそれすらがないのか、という疑問を払拭することは困難である。データベースが完全だとは思わ

ない。しかし、それすらないというのは、問題ではないだろうか？

もちろん、芸術に関連する主要な論文や情報をまとめた文献データベースは、学術的創造物一般と同様に、数多く整備されている。美術館が収蔵する作品のデータベース（たとえば国立美術館の所蔵作品総合目録）もある。より広く博物館・図書館・アーカイブ機関などをふくむさまざまなデータベースの横断的な検索を可能にする「ジャパンサーチ」¹⁸も、二〇二〇年に正式公開された。美術館が連携して、所蔵作品・図書・資料を横断的に検索できるデータベースもある。¹⁹手稿譜の所在目録データベースや、楽譜のデータベース、²⁰クラシック音楽のさまざまな演奏を記録した音源や映像と一体化した配信サービスもある。²¹

けれどもこれらのデータベースは、芸術的な創造活動に直接たずさわる作者というよりも、どちらかといえば芸術の研究者や、美術館などで働く国内外の人びと、そして広く鑑賞者などの利用を想定しているのではないだろうか。

たとえば美術館のデータベースは、個々の機関が一定

はそれぞれのタイムラインやコミュニティやサロンのなかに、個々人は閉ざされはじめているのではないだろうか。これは好ましい状況ではない。なぜなら、もしドブレがいうように、「ある文化または社会的伝統は、結局、それらを支える記憶装置と命運をとくに」²⁴するのだとすれば、経験や知識を同時代の他者や次の世代へと共有することに失敗するとき、わたしたちは（それがどのような意味においてであれ）退化へと運命づけられることになるからだ。

かつてミシェル・フーコー（一九二六—一九八四）は、このように述べていた。

アーカイブとは、第一に、言われうることの法であり、単独な出来事としての言表の出現を支配するシステムである。だが、アーカイブはまた、次のことをももたらす。すなわち、これらすべての言われた事物は、無定形な多数のうちに無際限に集積されることもないし、切断なき直線性のなかに記入されることも、外的偶然事のただ赴くがままに消え去ることもない。しかし、それらは、明確な形象のうちに集まり合い、多様

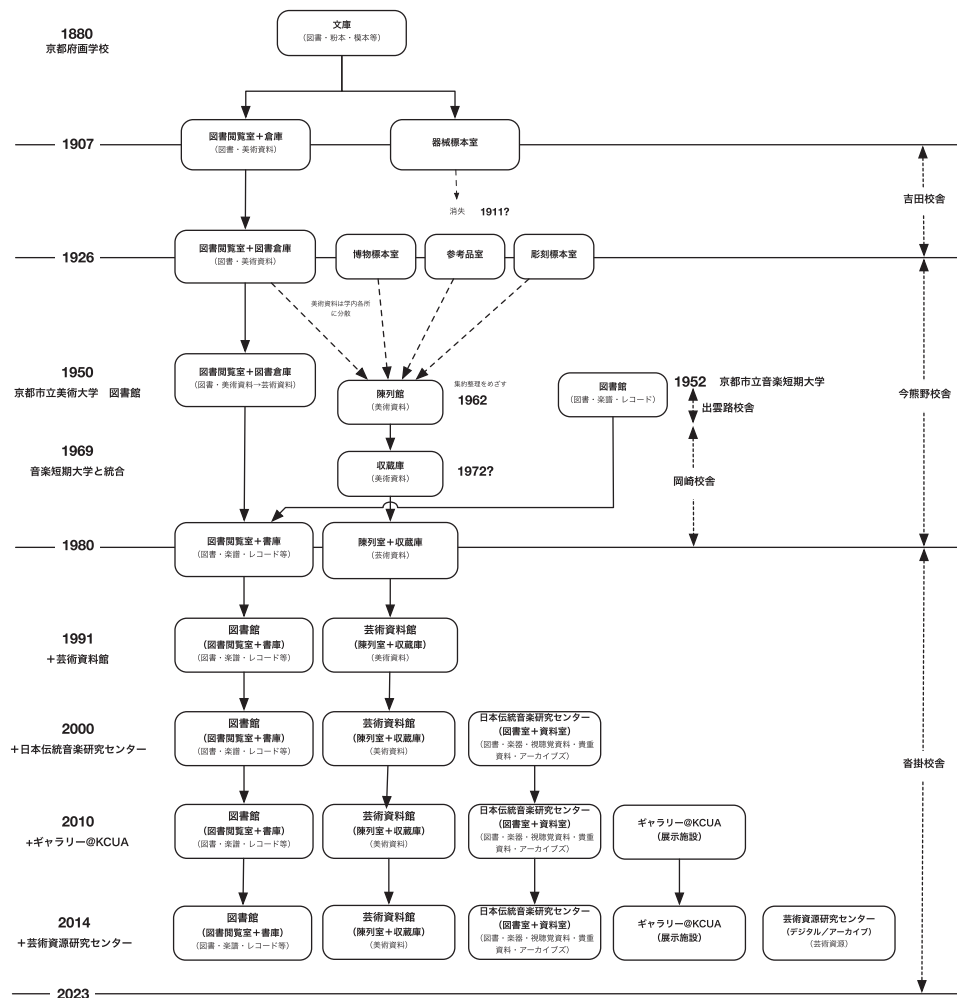
のプロセスのもとに評価し選別し所蔵が決まった「作品」、つまり所蔵作品Ⅱコレクションのデータベースであり、すべての価値ある作品やその記録の保管を求められてはいない。さらに、近年の美術館は「何が美であるのか」とか「われわれとは誰のことなのか」といった、感性的あるいは公共的な問いをめぐる思索や議論の場としての機能を重視しつつある。美術館は「これが美である」といった判断の提示ではなく、より論争的・対話的・フォーラム的な役割を担いはじめており、²²コレクションをもたない美術館も少なくない。

視点を広げて考えてみよう。人間の文化は、そもそも〈逆戻りしないラチエット式の文化進化〉²³によって維持されてきたといわれている。グッドニュースであれバッドニュースであれ、成功であれ失敗であれ、経験や知識はさまざまな境界を越えて伝播し、社会性動物としての人間はそれを共有してきた。学術論文における引用システムが資本主義社会においてもつづいているのは、そのあらわれである。だが現代においてはむしろ、個人間のやりとりをふくめて知識や情報が商品化されつつある。

「世界に向けて発信」²⁴されているように見えて、実際に

な関係にしたがつて相互に組み立てられ、特殊な規則性に応じて、互いに維持し合い、ぼかし合う。（中略）アーカイブとは、言表Ⅱ出来事の同一の根元で、またそれが与えられるコーパスのうちで、その〈言表可能性のシステム〉²⁵を最初から規定するものである。

ここでフーコーがいうアーカイブとは、具体的な個々のアーカイブやアーカイブ機関を指すのではない。それは一種の抽象的で潜在的なメカニズム、つまりメデイウムのなかに出現することができ、記録として残すべきとそもそも考えられるものと、そうでないもの——いわば「忘却の穴」²⁶に廃棄されるべきもの——とを峻別する「法的システム」のことをさしている。それは、「そもそも何が見えて／聞こえているのか」を選別している潜在的なシステム、言わば「負の記憶機関」である。現代の世界において、このようなアーカイブ・システムは、さまざまなレベルで作動している。フェイクニュースや学術データの捏造、巨大な情報企業によるアルゴリズムミッドな情報のフィリタリングとレコメンデーションなどのさまざまなアーキテクチャとして、負の記憶機関は情報の



〔図2〕京都市立芸術大学における記憶機関の変遷
(京都市立芸術大学百年史編纂委員会(1981)をもとに、筆者作図)

佐藤知久

出現可能性を最初から規定している。

もちろん、あらゆる芸術的創造物を保管することは不可能だし、フーコーがいうように、われわれ自身が同時代的に持ってしまっている不可視の選別メカニズムを芸術の記憶機関が逃れることも、おそらくできないだろう。ただし、だからといって私たちが、芸術的創造物の記録をあきらめることはないはずだ。

5. 来るべき記憶機関

あらためて基本的な出発点を確認したい。本稿は、これからの芸術大学にとっての、記憶機関のありうる姿について考察している。

芸術大学の記憶機関であるからには、それは、芸術大学の学生・卒業生・教職員にとって意味のあるものでなければならぬ。したがってその記憶機関の構想にあつても、まずは実際に学生や教職員の意見を調査しながら進める必要があるだろう（ただし、この点に関する調査研究を、筆者はまだ十分に行っていない。たとえばアメリカのヴァージニア・コモンウェルス大学美術学部

図書館のライブラリアンで、研究者でもあるクロツケン
デイルは、美術系大学生と図書館との関係に関する先
行研究と、自らの質問紙調査（ $n = 362$ ）との結果から、
さまざまな論点を指摘している。来るべき記憶機関の構
想にあたっては、このような調査の結果にもとづく学生
や教職員のニーズ把握と、さまざまな構想と計画とを照
らし合わせながら、実現の可能性を検討していく必要が
あるだろう。

京都市立芸術大学の場合について、具体的に考えてみよう。一八八〇年の京都府画学校創設以来、本学には、さまざまな記憶機関が設立されてきた〔図2〕³⁰。図書、粉本や模本、博物標本、楽譜、レコード、作品、各種美術資料、各種音楽資料、視聴覚資料、楽器、デジタルデータなど、記録の種類や、その記録が要求する保管や利用形態の変化に応じて、さまざまな記憶——あるいは研究——機関がつくられてきたことがわかるだろう。京都芸大の記憶機関は、比較的短い年月のうちに、衣替えを繰り返している。記憶機関も不変ではないのだ。

二〇二三年の崇仁地区への移転に際しては、既存の諸機関（図書館、芸術資料館、日本伝統音楽研究センター、

ギャラリー@KCUA、芸術資源研究センター）が「担当機能・役割を再考し、様々な芸術資源や教育研究成果等を基軸とする新たな機構」としての「創造連環機構」が構想されている。³¹ 学内にある複数のデータベースを横断的に検索できるシステムの実装や、現在の沓掛キャンパスにあるさまざまな芸術資源の目録化など具体的なところとがらをすめつつ、新たな機構について議論しているところである。ではその機構—あるいは来るべき記憶機関は、どのようなものとなるのだろうか。

本稿の冒頭で述べたように、メディアオロジ的な観点からすれば、何らかの記録技術を用いた活動について考察するにあたっては、

- ① 記録媒体の物理的・技術的レイヤー
- ② 記録された内容の意味や評価に関する人文・社会学のレイヤー
- ③ 記録媒体を保管し流通させる政治・経済的レイヤー

という三つの層について考えることが重要となる。記録媒体がどれほど技術的にすぐれているように、それを保

課題であるともいえる。³⁴ 広大なデジタル空間に、作品や展示の記録を豊かなコンテンツとして蓄積していくことは十分に可能である。

けれども、こうした可能性がしばしば煌びやかに語られる一方で、作成された記録の「その後」についての議論は、十分に成熟しているとは思えない。①誰がどのような基準で評価選別するのか、②アーカイブする作品や資料のメタデータを誰がどのように記述し入力するのか、③メタデータの統一性に関する合意をどのように形成するのか、そして④保管されたデータの長期的な管理を誰が—あるいは何が—担当するのかといった、学術界における「登録—認証—アウェアネス—保管」に相当するプラクティカルな問題が、課題として残っている。記憶機関について構想するためには、こうした課題を無視して記録の方法論だけを論じても仕方がないはずである。

ここではもちろん、こうした課題すべてについて、充分に検討することはできない。いくつかの見通しのみを、私見として記しておきたい。

*

管する組織や機関がなければ記録は失われる。技術と組織があっても、記録に価値を見出して活用しつづける人たちが、さらなる記録をそこに投入してその場を生き生きとしたものにする人たちがいなければ、組織はうまく動かない。「レコードはカルティベートされなければならない」³²のである。

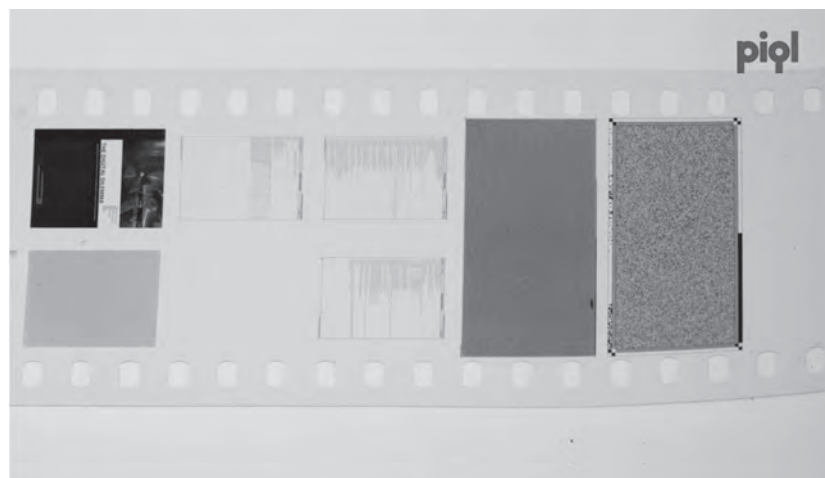
別の言い方をすれば、来るべき記憶機関について考えるためには、この三つのレイヤー—専門性のどれにも決定論的な立場を与えることなく（技術決定論にも、経済決定論にも、権威主義にもおちいらずに）構想を練らねばならない。

たとえば、デジタルメディアによる記録には、きわめて大きな可能性がある。デジタルな記録媒体は圧倒的に広大な保管空間をもち、「記録の方法」についても新しい可能性をひらいている。AR（拡張現実）やMR（混合現実）など、さまざまなXR（クロスリアリティ）技術を用いることで、新たな作品の記録方法を開発することができ。³³ 活動の記録としてのアート・ドキュメンテーション自身が「作品」化する現状においては、芸術的活動に関する新たな記録方法の開発自体が、芸術的な

まずは課題①②に関してである。来るべき記憶機関は、美術館の「コレクション」に収蔵されたりジャーナリズムにとりあげられるような作品や活動だけでなく、一定程度のクオリティを備えていると「誰か」が考える、「すべて」の作品や活動の記録を保管することが望ましい。その誰かは「作者」でもよいし「鑑賞者」でもかまわない。今のところ私はそう考えている。

ここは、慎重に検討すべきポイントである。学術雑誌における査読のように、一定程度のクオリティ・コントロールが行われている展示・表現空間（学内外のギャラリーや美術展での発表、公的なコンサート会場での演奏、さらに、広い意味での公共空間での作品の公開など）に発表されたものに限って、記録・保管するというのはひとつの合理的な選択肢だろう。それによって記録の芸術的価値が、一定程度「認証」されるし、保管のコストも下がるからだ。

だがそうすると、いわゆる「芸術」の制度外にある空間や場所や文脈で発表された活動については、記録が残らないことになってしまう。³⁵ ここで問題は、何がどこまで芸術であり、それを誰が線引きするのかという問いに



〔図3〕 piqlfilm (出典：<https://vimeo.com/186385895>)

の長期保管は、決定的に脆い地盤の上に成り立っており、現状では大量のデータを数年ごとに異なる媒体に保存しなおす必要がある。長期耐久性をうたう民間のクラウドサービス（AWS Glacier や Google Cloud Archive など）を利用することもできるが、データを外部に保管するリスクや万が一の損失可能性は排除できない。いずれにせよ、いつか解決策が来るだろうという見込みのまま、貴重なデータをデジタル媒体だけに保管することは、廃棄物の処理方法を欠いたまま、核開発や原子力発電所が見切り発車したこととどこか似た危険性を持っているように思われる。

だがもしかすると、この不安定性は技術的には解消されるかもしれない。最近のことだが、ノルウェーの民間企業ピククル Piql 社は、ポリエスターベースのフィルム（それは映画の光学フィルムと基本的には同じである）に、人間が可読可能なデータとデジタルコードそのものを「プリント」して長期保管する方法—piqlfilm—を開発した〔図3〕。ポリエスターベースフィルムは、最適な条件下であれば五百年以上の保存性があるとされ、マイクロフィルムなど長期保管用のアナログデータ媒体

接近していく。

この問いにここで答えることは本稿の目的ではないが、少なくとも狭く線引きすべきではないと私は考えている。歴史がどう記憶されていくかというフーコー的な視点と、芸術とは何かという視点の両方から、できるかぎり（フーコーのいう）〈アーカイブ〉の開口を広げておくべきだろう。

この点で、コミュニティ・ベースなアーカイブ活動、つまり自分たち自身のなかから自生するアーカイブとしての「コミュニティ・アーカイブ」の考え方は、芸術の記憶機関においてもやはり示唆的だと思われる。たとえば、京都市立芸術大学という大学に関係する人びとの—in 学生や教職員だけでなく、卒業生や退職者をふくめた—コミュニティ・アーカイブとして、この学校の関係者が自ら記録を残していく、という方向性である。自分の活動を記録したデジタルデータを納品することを、大学における教育の一部に明確に組みこむことも可能だろう。長期的に保管されることを意識することで、学生は短期的に話題になることや、市場価値、同時代的な有用性などとは異なる観点から、自分の活動を見ることができ

ようになるだろう。自分の活動をどう記録すれば他の利用者に届くのかを考えることは、作品制作や演奏活動のありかたを再考することにもつながるだろう。どのような形態で自分のデータを保管するかを考えることは、教育という点から見ても無益ではない。③のメタデータの統一性に関しても、ひとりひとりの参加者が入力について試行錯誤するなかで、つくりながら合意を形成していくこともできるだろう。

こうして生まれた大学ごとのコミュニティ・アーカイブ的な記憶機関が、横断的な検索手段によって連結されれば、より包括的な—学術的データベースにも匹敵する—記憶機関になるかもしれない。大学が、みずから記憶機関をつくる意味がここにある。

*

ふたつめは④の長期保管に関することだ。

デジタルな記録媒体には、膨大な容量と完全な複製可能性という利点の一方で、長期保存性が低いという致命的な難点がある。LTOテープや Archival Disc ですら数十年から百年程度の保存性しかない。デジタルデータ

として、すでに確かな実績をもっている。³⁷ピクセル社のアイデアは、このロバストなメディアウムに、デジタルデータを改変不可能なたちで記録する、というものである。それによって、データ・ミグレーションの間隔を、数百年規模にまで広げることが可能になるという（ちなみに社名の「ピクセル」は、野菜を「ピクルスにして保存する」ところから来ている）。

具体的な原理は次のようなものである。³⁸デジタルデータは、フィルムのコマに、きわめて高精細な「ピクセル」として「プリント」される。フィルム一コマには八八〇万ピクセルを記録することが可能である。このピクセル群はいわば「巨大なQRコード」であると考えればよい。それは光学的に「見る」ことが可能な形に印刷されており、デジタルカメラによってデジタル画像として読み取ることも可能だ。この画像を、*picfilm*の冒頭部分に視覚的に可読可能な文字データとして書き込まれている、実行可能なコードに読ませることによって、巨大なQRコードからデジタルデータが復元される。こうしてデジタルデータそのものが、光学フィルムのなかから完全に再生できるのである。

としたらどうだろうか。

コンピュータのチップに超高密度な集積回路をつくる技術を用いれば、紙の上に（あるいは本のように閉じることができ長期保存性が高いメディアウムであればなんでも）デジタルデータを「印刷」することは不可能ではないはずだ。とすればそのとき、図書館は今のかたちそのまま、デジタルデータとアナログデータの両方を記した「本」を保管する、未来のライブラリーになるだろう。

おわりに—コレクションからコンポストへ

最後にふたたびフーコーのことを引用したい。

以下の引用は、一九七六年一月の講義からのものだ。この当時フーコーは、さまざまな〈アーカイブ〉についての調査にもとづく研究、つまり何が記録され・何が語られないように封印されてきたのかを個別具体的に明らかにする仕事にひと段落つけたあと、より現実的で実践的な課題へと向かおうとする、ある種の転換点に位置していた。自分はこれからあらためて、「権力」—社会の様々に異なるレヴェルで、かくも多様な拡がりをもって

データの読み取りに必要な道具は、デジタルカメラとコンピュータだけだ。*picfilm*の解読方法はすべて、個々のフィルムの冒頭に目に見える文字で書き込まれているので、たとえ遠い将来にピクセル社が存在しなくなったり、コンピュータのOSが完全に入れ替わったとしても、*picfilm*だけからデータを復元できるという。

同社は、*picfilm*へのデータ記録サービスだけでなく、北極圏のスヴァールヴアル諸島の地下にある永久凍土層内に *picfilm* を保管する「Arctic World Archive」というサービスもはじめている。ここには世界各国の貴重な文書だけでなく、ノルウェーなどの美術館からもデータが保管されはじめている。二〇二〇年にはGitHub社が、そのすべてのオープンソース・ソフトウェアのコード（二十一テラバイト）をアーカイブしたことで話題になった。

*picfilm*の可能性はまだ未知だとも言えるが、物理的にロバストなメディアウムにデジタルデータを転写するというアイデアは画期的である。たとえば、もし「紙」（数百年の長期保存性をもつもう一つの確実な媒体）に、超精密にデジタルデータを「印刷」できるようになった

作動している、諸々の権力装置—の分析に向かうのだと、フーコーは述べる。だがそれは、単なる学術的分析に終わるものではない。それはある種の「知」を作動させること、私たちの文脈でいえば記憶機関を現実的に活動させることに他ならないものだった。

彼は言う。自分の仕事もまた、近年さまざまな場所で行われてきたオルタナティブな活動と同様に、ある共通の特徴をもっている。それは、これまであまり知られることのなかった歴史的な諸内容を、緻密な研究を通じて明るみに出すものであるが、重要なのはこうした研究にもとづいて為されるさまざまな制度やことがらについての批判が、序列的に下位にあるとみなされてきた「普通の人びとの知」の出現とともに、つまりは「諸々の『従属化されていた知』の蜂起」とともに行われてきたということなのだ、と。

学識研究が明るみに出した埋もれた知と、知識及び科学の序列によって資格を剥奪された知とのあいだに対をつくり結びつけたところにこそ、この十五年来諸々の言説に対する批判に主要な力を与えてきたものがある。

るのです。……科学に固有な権力の序列のなかに諸々の知を記入しようという計画に対して、系譜学というのは、歴史的な諸々の知を、脱―従属化し自由にする企てである、つまり、統一的、形式的、科学的な理論言説の強制に反対し戦うことができるようにする企てのひとつであるといえるでしょう。知識の科学的な序列化およびそれに内在する権力作用に抗して、諸々のローカルな―ドゥルーズであれば「マイナーな」とおそらく言うでしょう―知を活性化すること。無秩序でバラバラなそうした諸々の系譜学の企てとはそのようなものであるのです。二言で言えば次のようになる。考古学とは、ローカルな言説態の分析に固有の方法であり、系譜学とは、そのように記述されたローカルな言説態をもとに、そこから解き放たれる脱―従属化した諸々の知を働かせる戦術である、と。このように、全体の企図は整理し直すことができるのです。^{※6}

フーコーが「系譜学」と呼ぶこのような試みは、「学」であるけれども、科学的な序列化や権力作用に抵抗する。系譜学は、諸々のローカルでマイナーな知を活性化する

のである。それは、すべてを説明したり、出来事を全体の一部に回収しようとするのではなく、中心化の動きや語り方とはまったく別に、個別的な知、ローカルで領域的な知^{※7}、全員一致することなどありえない差異的な知を出現させようとするのだ。

ローカルでマイナーな知の蜂起？ その先には何があるのだろう。おそらくこのような問いの立て方自体がまちがっていると思われるのだが、少なくともそれは、今も続いているこの状況、「結局のところ私たちは、真理の諸言説、それらは特有の権力効果をもたらすわけですが、そうした言説に応じて審判を下され、判決を言い渡され、格付けされ、いくつかの任務を強いられる、一定の生き方だとか一定の死に方をするように定められている^{※8}」という状況から、遠ざかることであることは確かである。

未来の記憶機関は、「脱―従属化した諸々の知を働かせる」系譜学的活動の場であることがのぞましい。来るべき記憶機関に「コレクション」ではなく「コンポスト」という名前がふさわしいのは、そのためである。

謝辞 本稿に記したさまざまなアイデアは、本誌に収録されている佐々木美緒氏、松山ひとみ氏、桂英史氏、森野彰人氏との議論に、そして石原友明氏との日々の議論にきわ

めて多くの示唆を受けています。記して感謝します。ただし本稿の内容についての責任はすべて、筆者のもとにあります。

注

- ❖1 ドブレ（一九九九）三六頁。引用にあたって語尾の一部を変更した。
- ❖2 Hietpe (1994).
- ❖3 ドブレ（二〇〇〇）一五一頁。
- ❖4 ドブレ（一九九九）四〇頁。
- ❖5 同書、二二頁。
- ❖6 注5と同じ。
- ❖7 同様のエピソードを、アピング（二〇〇七）も紹介している。第三章「経済的価値」対「美的価値」を参照。
- ❖8 その意味で現代美術の作品は、作者自身が制作した部分と、そうでない部分をふくむ諸要素が構成するネットワークとして成立する、と言える。
- ❖9 論文や書物は、ハンナ・アーレントがいう意味ですぐれて「作品」的である。アーレントは人間の「work（仕事・制作物・作品）」に

- よってこそ、世界が持続的なものになるという人間が制作する「対象物の耐久性により、人間の形成物である世界に持続性と永続性がさづけられる。この持続性と永続性なくしては、人間というきまぐれで死すべき存在者は、地上にみずからの住まいをしつらえることなどできないだろう」。アーレント（二〇一五）一六一頁。
- ❖10 上田・倉田（二〇一七）一〇一頁、Roosendaal et al. (2001)。
- ❖11 上田・倉田前掲書、一二九頁。
- ❖12 <https://philpapers.org/>（二〇二二年二月閲覧。以下本稿内のURL閲覧日は全て同じ）。
- ❖13 philpapers.orgのトップページには、哲学の諸分野をツリー構造上に示したディレクトリと、それぞれのディレクトリにふくまれる論文数が示されている。ディレクトリはさらにサブカテゴリに細分化されており、クリックを続けることで階層を下がり、テーマごとに論文をさがすことができる。論文数が明示されていること

- で、読むべき対象の数、すなわちこのデータベースの全体像が明示されることも重要である。それは無数の情報があるわけではない、という重要なメッセージを含む。
- ❖14 東（二〇一一）四四頁。
- ❖15 <https://philpapers.org/help/categorization.html>
- ❖16 石原（二〇二〇）一六六頁。
- ❖17 学術の世界に、さまざまな弊害、たとえば不均衡なジェンダーバランスや、一定の地位を築いた研究者が新参者を選別していくという権力構造などがあることは言うまでもない。そうした権力構造が、どのような研究が研究として成長するのかについて無関与であるとは言えない。学術的知識は一般に、誰にでも無償で提供されるべきだとされているが、大学機関に所属していない研究者や、所属大学が雑誌やデータベースの利用閲覧契約を結んでいない場合などには、論文へのアクセス権は制限される。論

文一本が数十ドル単位で実質的に商品化されているという現状があるし、論文のオープンアクセス化をめぐる、国家や国家ブロック単位の抗争も現実には生じている。加藤(二〇〇六)・有田(二〇一五)・尾城(二〇二〇)を参照。しかし、少なくとも学術界においては、創造的活動を生態学的にアフォードする仕組みが社会的に制度化されており、一定程度機能している点は、評価すべきだと思う。

❖18 <https://jipsearch.go.jp>

❖19 国立美術館が所蔵する作品データベース〔所蔵作品総合目録検索システム〕<https://search.artmuseums.go.jp> や、美術館などが所蔵する資料を横断的に検索するデータベース〔国立新美術館＋東京国立近代美術館＋国立映画アーカイブ合同資料検索〕<http://thopac.monat.go.jp/mylmedto/search/search-input.do?mode=simple&lang=jp> 国内の美術館が所蔵する図書・カタログ・雑誌等を横断的に検索できるデータベース〔美術図書館横断検索〕<https://alc.opac.jp/search/all/> など。

❖20 RISM Series A/II: Music Manuscripts after 1600 (<https://www.ebseo.com/products/research-databases/rism-series-ai-music-manuscripts-after-1600>)

❖21 Music Online: Classical Scores Library (<https://alexanderstreet.com/products/music-online-classical-scores-library>)

❖22 吉岡(一九九八)・村田(二〇一四)。

❖23 トマセロ(二〇〇六)・大村(二〇一四)。

❖24 注1と同じ。

❖25 フーコー(一九八一a)・一九九頁。引用にあたって訳文の一部を変更した。

❖26 アーレント(一九七四)二二四頁。

❖27 フーコーは、「われわれ自身のアーカイブを記述することはわれわれにはできない。なぜなら、われわれが語っているのは、その諸規則の内部においてであるからだ」と述べたうえで、「未開の外部空間において真理を言うことは常に可能である。しかし、我々が真なるものの内にあるのは、個々の言説において活性化されねばならない、言説の「警察」の規則にしたがっているときだけである」という。この言明はやや消極的である。確かに私たちは不可避免的に、これは芸術ではないとか、これが芸術であるという判断を行っており、その言明が真であるのかどうかは、「言説の警察」の規則によって判断されることになる。だが、何が境界の外部空間にあるのかを問題にすること、そしてその境界線を動かすことはできるはずだし、本稿の最後で述べるように、はじめからローカルであることを言明した知のあり方を構想することも可能であるはずだ。実際フーコー以後のさまざまなオルタナティブをめぐる基本的戦略は、その線に沿ったものだったと言える。芸術におけるアウトサイダー・アートの位置をめぐる複雑な問いや、そもそも芸術とは思えない分野での活動をとりあげつづける都築響一の一連

の仕事などを想起したい。なお右記の引用は、Foucault (1971: 37) より。訳文は、フーコー(一九八一b)および相澤(二〇〇五)を参照しつつ作成した。

❖28 Crookendale (2020).

❖29 まず、美術学部の学生たちは、図書館という場所とアトリエでの制作活動のあいだに、論理的なつながりをしばしば見出せていないこと。学生たちには、テキストベースの学術的リサーチよりも、コレクションの閲覧やブラウジングを好む傾向があること。技術的な知識を得るための場所として、「一種の「居場所」として、また何よりもインスピレーションを得るための場所として、図書館を「重要である」と考えている学生が多いこと。そして、映像および音響用のレコーディング施設、3Dプリンター、レーザーカッターなどの道具を備えた共用工房についての評価がものづくり系の学生のあいだで高く、リハサルやさまざまなメディアを同時に用いた作業スペースなどを拡充するように求める声も多いこと、等である。

❖30 京都市立芸術大学百年史編纂委員会(一九八一)。

❖31 京都市立芸術大学(二〇一八)八頁。

❖32 ケテラル(二〇一二)一七頁。

❖33 佐藤・石谷・砂山・村上・小松・桐月(二〇一九)。

❖34 グロイス(二〇一七)。

❖35 黒ダ(二〇一〇)は、その困難に挑んだ

記念碑的業績である。

❖36 佐藤・甲斐・北野(二〇一八)・Bastian and Flinn (2020)。

❖37 水嶋・谷口・逸村(二〇一六)九二頁。

❖38 <https://www.piqi.com/piqi-services/footer>

❖40 同書、十一、十三―十四頁。

❖41 同書、十一頁。

❖42 同書、二七頁。

【参考文献】

- Bastian, Jeannette A. and Andrew Flinn, eds. 2020. *Community Archives. Community Spaces: Heritage, Memory and Identity*. London: Facet Publishing.
- Crookendale, Carla-Mae. 2020. The Art School and the Library: A Case Study Exploring Disciplinary Differences. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 39(1), pp.114-35.
- Foucault, Michel. 1971. *L'ordre du discours*. Paris: Éditions Gallimard.
- Hierpe, Roland. 1994. A framework for the description of generalised documents. Paper presented at ISKO '94 Conference, June 21-24, 1994, Copenhagen.
- Rooseendaal, Hans E., Peter A.Th.M. Geurts and Paul E. van der Vet. 2001. Developments in scientific communication: Considerations on the value chain. *Information Services & Use*, 21(1), pp.13-32.
- 相澤伸依(二〇〇五)「ミシェル・フーコーの方法論…系譜学の導入について」『実践哲学研究』(二八号) 一―二〇頁。
- 東浩紀(二〇一七)『一般意志の「0」』講談社。
- アビンゲ、ハンス(二〇〇七)『金と芸術―なぜアーティストは貧乏なのか?』山本和弘訳、grambooks。
- 有田正規(二〇一五)「科学はなぜオープンにできるか」『情報管理』(五八巻五号) 三五―三六〇頁。
- アーレント、ハンナ(一九七四)『全体主義の起源』全体主義 大久保和郎・大嶋かおり訳、みすず書房。
- (二〇一五)『活動的生』森一郎訳、みすず書房。
- 石原友明(二〇二〇)「あえて間違えた読み方を―創造的誤読につづいて」『COMPOST』(一号) 一六―一六七頁。
- 上田修一・倉田圭子編著(二〇一七)『図書館情報学 第二版』勁草書房。
- 大村敬一(二〇一四)「未来の二つの顔―宇宙が開く生物＝社会・文化多様性への扉」岡田浩樹・木村大治・大村敬一編『宇宙人類学の挑戦 人類の未来を問う』昭和堂、一四七―一八三頁。

尾城孝一（二〇二〇）「CA1977—動向レジャー：学術雑誌の転換契約をめぐる動向」『カレントアウェアネス』（三四四号）一〇—一五頁。 <https://current.ndl.go.jp/ca1977>

加藤伸哉（二〇〇六）「CA1586—動向レジャー：電子ジャーナルのビッグ・デールが大学図書館へ及ぼす経済的影響について」『カレントアウェアネス』（二八七号）一〇—一三頁。 <https://current.ndl.go.jp/ca1586>

京都市立芸術大学百年史編纂委員会（一九八二）『百年史 京都市立芸術大学』京都市立芸術大学。

京都市立芸術大学（二〇一八）「公立大学法人京都市立芸術大学第2期中期計画」。 <http://www.keua.ac.jp/wp-content/uploads/a2bfee9c33a32ce29d57d01992347b13.pdf>

グロイス、ボリス（二〇一七）「生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」石田圭子・齋木克弘・三本松倫代・角尾宣信訳、ボリス・グロイス『アートパワー』現代企画室、九二—一〇頁。

黒ダライ児（二〇一〇）『肉体のアナーキズム—1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』grambooks。ケテラール、エリック（二〇一一）「記録のパフォーマティヴ・パワー」森本祥子訳、『GCAS report』学習院大学大学院人文科学研究科アーカイブズ学専攻研究年報（二一）六—二十頁。

佐藤知久・石谷治寛・砂山太一・村上花織（neco）・小松千倫・桐月沙樹（二〇一九）「再演／創造のためのアーカイブ—3D／VRシミュレーターとデジタル・アーカイブによるダムタイプ《PH》」『慶應義塾大学アート・センター

Booklet』（二七号）六一—七六頁。

佐藤知久・甲斐賢治・北野央（二〇一八）『コミュニティ・アーカイブをつくらう！ せんだいメディアアテック「3がつ11にちをわすれないためにセンター」奮闘記』晶文社。

ドブレ、レジス（一九九九）『メディアオロジー宣言』嶋崎正樹訳、NTT出版株式会社。

——（二〇〇〇）『メディアオロジー入門—「伝達作用」の諸相』嶋崎正樹訳、NTT出版株式会社。

トマセロ、マイケル（二〇〇六）『心とことばの起源を探る』大堀嘉夫他訳、勁草書房。

フーコー、ミシェル（一九八一a）『知の考古学』中村雄二郎訳、河出書房新社。

——（一九八一b）『言語表現の秩序』中村雄二郎訳、河出書房新社。

——（二〇〇七）『社会は防衛しなければならない—コレージュ・ド・フランス講義 一九七五—七六年度』石田英敏・小野正嗣訳、筑摩書房。

水嶋英治・谷口知司・逸村裕編（二〇一六）『デジタルアーカイブの資料基盤と開発技法—記録遺産学への視点』晃洋書房。

村田麻里子（二〇一四）『思想としてのミュージアム—ものと空間のメディア論』人文書院。

吉岡洋（一九九八）『美学』並木誠士・吉中充代・米屋優編『現代美術館学』昭和堂、二二八—二三七頁。

「開催報告」

「南宗憧憬」展 開催記念ワークショップ 古画の水墨表現を体感する

——コロナ下での参加型イベントの実施ドキュメント

竹浪 遠 宇野茂男 川嶋 渉 高林弘実 林 静佳 黄 治宇 大里真瑛子

1. はじめに

本稿は、二〇二〇年秋、京都市立芸術大学芸術資料館において開催された「南宗憧憬—京都芸大の中国絵画田能村直入寄贈品を中心に—」（以下「南宗憧憬」展と略記する）会期中に行われた開催記念ワークショップ「古画の水墨表現を体感する」の実施にあたって実行メンバーが直面した課題とその対応を記録することを目的としている。

なお本稿の執筆にあたっては、「はじめに」「総括」はワークショップのコーディネートを担当した竹浪（総合

芸術学・保存修復専攻准教授）が、各ブースの実施内容とその結果についてはそれぞれの担当者が分担執筆する。

1-1. 開催に至るまで

「南宗憧憬」展は、二〇二〇年が、本学の濫觴である京都府画学校の明治十三年（一八八〇）開校から一四〇周年の節目であるのを受けて竹浪が企画・構成を行い、初代摂理（校長）の田能村直入（一八一四—一九〇七）が明治二〇年（一八八七）に画学校に寄贈した明清画およびその後収蔵された中国絵画総計三〇点余りを展示し

た（九月十五日～十月十八日）。企画当初より会期中に
関連するワークショップを実施する構想であったが、折
からの新型コロナウイルスの流行により、一つ前に予定
されていた他の展覧会は中止となり、また大学の方針に
より、九月までは学外からの参加者を対象とする講演会
等の催しも実施できなかったため、夏までは開催ができ
るかどうかも不透明な状況にあった。

幸いにも流行が一時縮小に向かったことから、「南宗
憧憬」展は予定通り開催できることとなり、十月にはガ
イドラインのレベルも引き下げられて、ワークショップ
も実施可能となった。

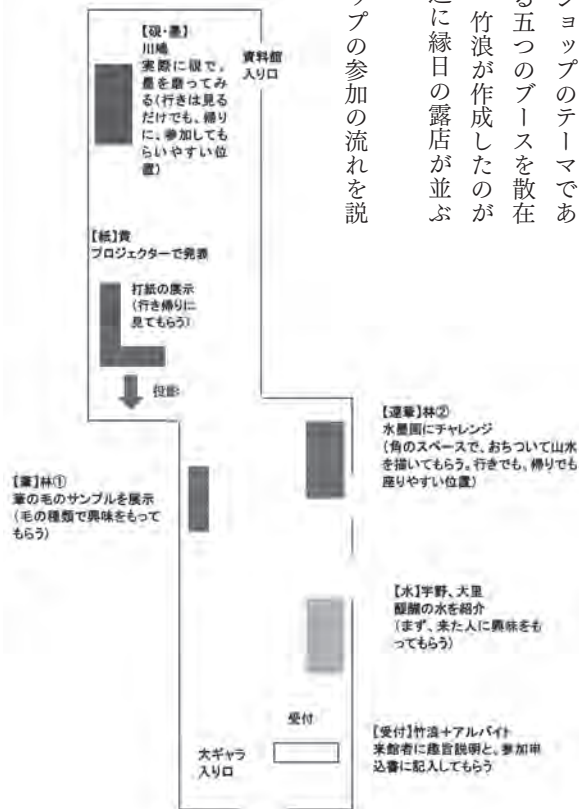
1.2. ワークショップの趣旨と実施

通常の博物館の古画の展覧会では、作者の伝記や作品
の主題、様式に解説の主眼が置かれる一方で、どういっ
た素材や道具によって描かれているのかについての説明
は簡単に済まされていることが多い。そこで、今回の
ワークショップでは、中国絵画の代表的な形式である水
墨画の画材と用具に焦点を当てることとした。本学では

う方法が採用された。この方法であれば、事前予約に対
応する必要もないため、限られたスタッフでの実施が可
能であった。

またワークショップ参加者が密集することを避けるた
めの工夫も必要であった。ワークショップ会場として使
用した大ギャラリー（本学中央棟一階）は、芸術資料館
の展示室へと至る通路も兼ねた細長い構造になってい
る。その構造を利用して、ワークショップのテーマであ
る「硯、墨＋水、筆、紙」に関する五つのブースを散在
させれば密も避けられると判断し、竹浪が作成したのが
配置図「図1」である。寺社の参道に縁日の露店が並ぶ
ようなイメージで作図した。

配置図にもとづいてワークショップの参加の流れを説



〔図1〕会場配置図（準備用）に作成したものを開催時の状況にあわせ修整

日本画専攻、保存修復専攻の教員、院生によって、日頃
から実制作に関する研究が行われており、両専攻の協力
のもと、東洋絵画の最も基本的な画材・道具である「硯、
墨＋水、筆、紙」をテーマに、道具や素材の違いによっ
て絵画表現も変化することを体験できる、参加型のワー
クショップを企画した。

体験型のプログラムを組むに当たって最大の懸案で
あったのは、参加者の事前予約が難しかった点である。
開催が認められたとはいえ、新型コロナウイルスの流行
状況によっては再び中止となる可能性も想定しておく必
要があり、参加者の事前募集と連絡対応を、少ないス
タッフで行うことは躊躇された。また、前述のように開
催が可能という判断がなされたのが九月に入ってからで
あり、広報物を作成し事前に配付することも既に困難な
時期であった。広報をするにしても、新型コロナウイルス
の感染防止対策上、密を避けて実施する必要がある、
大人数を一度に集めて開催することもできないため、広
報の適切なあり方を考えなければならなかった。

結果的に、ワークショップの実行メンバーの一人川嶋
渉の提案による、展覧会の来観者に直接参加を募るとい

明すると、来観者はまず大ギャラリーの入り口に設けた
受付でワークショップの趣旨説明を受け、参加を希望す
る場合は氏名と連絡先を登録する。そして各ブースの間
を巡って先に展覧会を観覧し、その後に関心のあるブー
スを随意に体験することになる「図2」。



[図2] 会場風景（入り口付近）

ワークショップの開催にあたっては、準備期間を可能な限り確保するために、展覧会の後期展示期間の週末に設定した。開催時間はいずれも十時～十六時である。各開催日と参加人数は次の通りである。

- | | | |
|-----|----------|-----|
| 第一回 | 十月十日（土） | 五名 |
| 第二回 | 十月十一日（日） | 一二名 |
| 第三回 | 十月十七日（土） | 三三名 |
| 第四回 | 十月十八日（日） | 三九名 |

ワークショップの実施を会期の後期（十月六日～十八日）に設定したため、実施の広報、宣伝については、展覧会の前期（九月十五日～十月四日）のうちに開催告知を展示室に掲示することで、関心のある来観者へ周知し、さらに、大学のホームページ上の催し案内にも掲載した。結果的には、密を避けたワークショップの開催を行うことができたことから、ウイルス感染予防の観点からも適切な方式だったと考える。参加者が第三回、第四回に極端に多くなっているのは、展覧会の会期末で来館者自体が多くなったためであり、人数を分散させたい場合には、今後留意の必要な点である。

2. 各ブースの実施内容と所見

ここからは、ワークショップ「古画の水墨表現を体験する」において各ブースの実施結果を、概要、準備品、内容と結果の三項目によって具体的に報告する。それぞれのブースのタイトルと内容は、水墨表現に関する素材と道具について、各担当者が日頃の研究テーマや問題意識から選択したものであり、参加者には企画の趣旨を簡単に説明した上で、実際に体験してもらうという順序で実施した。

2.1. 体験してみよう！ 観察してみよう！ 硯の使い心地は表現に影響するの？ 墨のすり口で何がわかるの？

企画・担当…川嶋渉（日本画専攻教授）

概要

水墨表現において欠かすことのできない硯と、墨の、それぞれの道具、素材としての見極め方や、またその両



[図3] 硯と墨 会場パネル

者の関係性がいかに水墨表現に影響するかを、実際に手に取り、観察し、磨り具合や紙に広がる発墨の効果を体験することによって、水墨画の制作や表現への理解を深める機会とする[図3]。

準備品

- ・硯二種（石質の細かいもの、粗いもの）
- ・墨二種（墨質の細かいもの、粗いもの）
- ・紙二種（宣紙、麻紙）
- ・筆
- ・筆洗
- ・絵皿



[図7] 醒醐水と墨 会場パネル

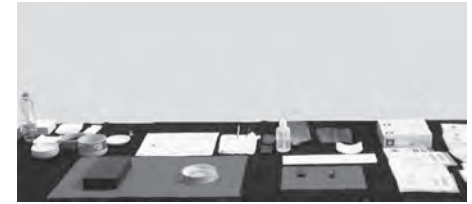
水は墨で絵を描く際に欠かすことの出来ない素材である。京都の醒醐山の湧水「醒醐水」は、軟水域の日本の中でも超軟水として知られている。これを硬度の違う水と比較することで、水が墨の滲みや色に及ぼす影響を体

概要

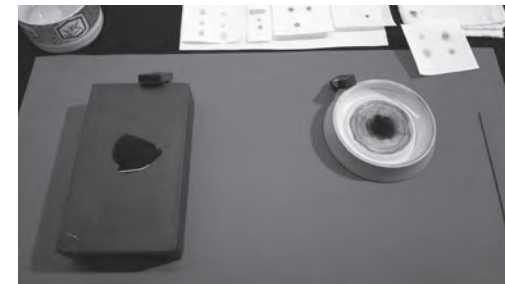
2・2・ 醒醐水と墨

企画・担当…宇野茂男（保存修復専攻教授）

大里真瑛子（保存修復M1）



左：[図4] ブースの様子/右：[図5] ブースのしつらえ



[図6] 硯と墨の違いを比較

内容と結果

まず、石質の細かい硯と粗い硯との手触りの違い、また、墨の磨り口の見た目の粗密の違いを参加者に確認してもらった上で、実際に硯と墨の組み合わせを換えながら磨り下ろし、煤の粒子にどのような差が生じるか、そしてそれらが実際に紙にのせた際の水墨表現にどう影響しているのかを体験してもらった。

硯や墨の選択、使い方のコンビネーション、さらには磨る際の力の入れ具合によって、煤の粒子を自在に操ることができ、その粒子の違いによって水墨表現に多様な変化が生み出せることを実感してもらうことができた。

レクチャー後には、展示作品と一緒に観覧し、発墨の出方のよい作品とそうでない作品の比較を行うことで、実際の古画鑑賞の際にも有意義な視点であることを示した[図4・5・6]。

験してもらった。なお、本レクチャーは本学の講義「保存科学入門／博物館資料保存論／保存科学概論」の地域文化財を紹介する課題レポートとして大里が提出した「醒醐水のあれこれ」をもとに企画した[図7]。

準備品

- ・ 醒醐水（硬度一四・八 mg/L）
- ・ evian（硬度三〇四 mg/L）
- ・ Contrex（硬度一四六八 mg/L）
- ・ 筆 ・ 硯 ・ 画仙紙 ・ 墨 ・ 文鎮 ・ 絵皿

硬度の違う水三種類を準備した。醒醐水（超軟水）・evian（硬水）・Contrex（超硬水）である。日本の水は軟水であるため、醒醐水以外はフランス産の水を用意した。硬度の違いによって同じ墨であっても滲み方の度合いや墨色には差があり、水墨画の表現の可能性をより広げることができる。

内容と結果

硬度が異なる三種類の水で磨った墨で、画仙紙に点や



上：[図11] 筆の毛いろいろ 展示の様子



下：[図12] 様々な種類の毛を展示

東洋絵画の中でも文人によって制作された「南宗画」は、紙や絹に筆を使用して描かれ、筆痕、筆勢を重視した絵画である。その筆に焦点をあて、普段は見るこ

概要

2・3. 筆の毛いろいろ

企画・担当：林静佳（保存修復D1）



左：[図8] 体験の様子／右：[図9] ブースのしつらえ



[図10] 硬度の異なる3種類の水を用意

線、簡単な絵を描き、硬度の違いが墨の滲みや色にどのような影響を及ぼすのか体験してもらった。

超軟水・硬水・超硬水の三種類の水の違いが墨の滲み方などで顕著に現れ、参加者からは驚きの声が上がっていた。また、スタッフの学生の提案で棒絵具でも試してみたところ、より硬度の違いが明確に現れた。体験した参加者の言葉や描いた線から新たな発見が生まれる事もあり、回数を重ねる度に充実感と学びが増えるワークショップであった。参加者から意図的に水を使い分けている作例や、水質が作品の保存に及ぼす影響を尋ねられる機会があり、事前の準備・調査不足を反省すると共に、新たな研究のテーマを得た意義深い指摘だった。

ワークショップで使用した醍醐水は実際に醍醐山まで汲みに行き、その記録写真と共に水の地域性をパネルで紹介した。使用した三種類の水は小さな容器に入れて、参加者への記念品とした。今後はPhの違いによる墨の滲みや色についても考察していきたい[図8・9・10]。

できない、筆に使用されている獣の毛を一〇種類一五束展示し、視覚的に観察した。また、獣毛の特徴をわかりやすく解説し、顕微鏡写真なども添えた。

準備品

- ・筆に使用する獣毛一〇種類一五束
- ・獣毛を入れるケース
- ・筆の毛のそれぞれの特徴などを解説したパネル

内容と結果

筆の毛の種類ごとの特徴や違い、実際にどのような筆として使用されていたか、また、今も使用されていることなどを説明した。特に、獣毛は国際的にも規制がかかるものがあり、とても貴重なものであることを理解してもらった。現在では命毛（筆先の尖った部分の毛）にナイロンが使用されているものがあることも伝えた。筆の毛に使用されている獣毛を初めて見る参加者が多く、観察し、どの部位だろうか、固いか柔らかいかなど、各自で想像を膨らませていたようである[図11・12]。

今回のワークショップでは、新型コロナウイルスの影響



上：[図14] 体験の様子 下：[図15] ブースのしつらえ

南宗画の基礎である四君子の蘭や岩の描き方を、動画を見ながら水筆を用いて写す体験をしてもらった。描く上での重要なポイントである筆の持ち方、腕の動かし方、描く順序などは、担当者が説明した。ブースで展示した

内容と結果

二種の模写のうち、張鏐《山水図》は制作の最初から最後までを動画として記録し、完成品を模写作品として展示し、使用した筆や描き方の特徴を解説した。張洽《江山無尽図巻》の部分模写は、緻密に描かれた皴法や描いた順序がわかりやすいような模写作品にし、使用した筆、有機顔料、描き方の特徴を解説した「図14・15」。

今回の運筆体験では墨を使用せず、水筆で筆の動きと水筆マットに残る筆痕を体験してもらった。参加者は積極的に筆を動かして、気付きの多い体験となったようだが、その一方で、描くのに拒否反応を示す参加者もあり、今後、多くの人に体験してもらうためには更なる工夫が必要と考える。中国、日本の筆の違いは理解しやすかったようである。

今回は水筆での体験になったが、本格的に墨、筆、紙での体験ができるのであれば、更に興味を持つ人が増える可能性はあるだろう。模写作品に感動を覚えたという参加者もあり、南宗画の作品の魅力をアピールする一つの手段であると感じた。これからも可能な限り模写をすることで経験を積み、人々に伝えていく機会を増やしたい。



[図13] 南宗の教育 会場パネル

響により、筆の毛に触れてもらうことができなかったが、実際に触ることができれば、更に理解が深まると思われる。次の機会には、個々の毛の顕微鏡観察を行い、毛の水含みの違いを示すことによって、獣毛の相違が視覚的によりはつきりと理解できるようにしたい。

2.4. 南宗の教育、南宗画の模写

企画・担当…林静佳（同前）

概要

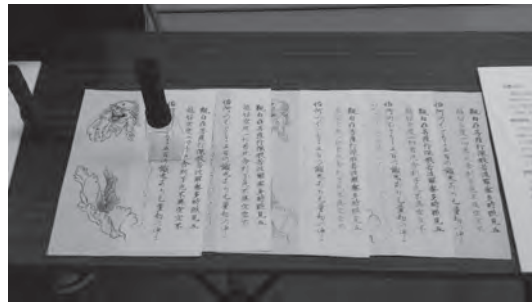
「南宗画」の基礎の学びである蘭と岩の描き方の実演動画を見ながら、水筆による描写を体験することで、南宗画の描法への理解を深める。中国と日本の筆を用意し、それぞれの違いも体験してもらう。また、「南宗憧憬」展出陳作品の張鏐《山水図》の模写、張洽《江山無尽図巻》の部分模写を展示し、実際の描き方を解説する「図13」。

準備品

- ・京都府画学校で使用された南宗の運筆絵手本（池田雲樵）の蘭四種類、岩一種類の模写（担当者作）
- ・蘭の描き方四種類と岩の描き方一種類の動画（担当者作）
- ・パソコン ・モニター
- ・中国の筆「蘭竹」・日本の筆「長流」
- ・水筆用マット（水で黒く変色する書道練習用）
- ・絵皿 ・水
- ・「南宗の教育」を解説したパネル
- ・張鏐《山水図》模写（担当者作）
- ・張洽《江山無尽図巻》の部分模写（担当者作）



左：[図17] パワーポイントで中国の紙の歴史を解説／右：[図18] 打紙の説明



[図19] 打紙の加工の有無と効果をルーペで比較

215. 中国の紙

概要

中国で製紙技術が発明されて以来、紙は人類の文化、歴史に多大な影響を及ぼした。古代から書、絵画の基底材として使われてきた紙には、材料と製法に様々なバリエーションがあり、絵画表現にも異なる効果が得られる。過去の書画家たちは、「筆墨紙硯」に精通し、吟味を重ねることで、自らの表現を拓いていった。レクチャーでは、古代の資料と記録に基づいて、紙の歴史変遷及び、その素材や加工による書画表現の違いを解説した[図16]。

準備品

- ・パワーポイント
- ・紙のサンプル（楮打紙、素紙など）
- ・観察用ルーペとペンライト

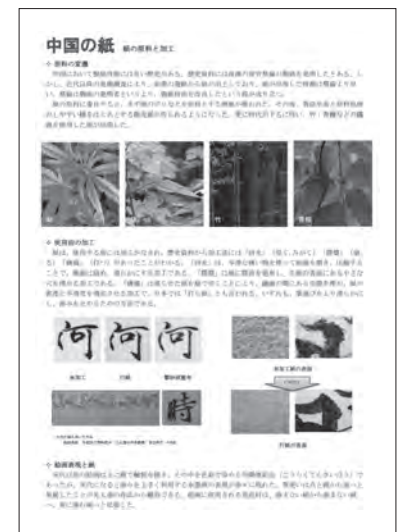
企画・担当…黄治宇（保存修復M2）

指導…高林弘実（保存修復専攻准教授）

内容と結果

中国の紙の特徴と製紙法の歴史を、文献資料、出土品及び先行研究をもとに整理し、パワーポイントで紹介した。時代と材質が異なる書画作品を例に、それぞれの表現の特徴を説明した。また、紙を使用する直前の加工によって異なる効果が得られることを自作のサンプルを用いて紹介し、その影響の大きさを実物で観察してもらった[図17・18]。

紙の素材や加工の違いが表現に与える影響について知っている参加者は少なかった。特にかつて日本、中国



[図16] 中国の紙 会場パネル

3. 総括

最後に今回のワークショップの開催実行についての総括をしておきたい。

十月十日に行われた初回のワークショップでは、各ブースのしつらえに予定よりも時間を要したものの、参加者が五名と少なかったため、実行メンバーが相互に他のブースを体験することもでき、リハールにもなった。会場設置や受付、参加者への対応のため、アルバイトとして各回二、三名の大学院生・研究留学生に手伝ってもらい、どのようにワークショップや各ブースの趣旨を説明し、どのような手順で参加者に体験してもらえば、わかりやすく的確に内容を伝えられるかを検討し、回を重ねる

ねるごとに改良していった。これらの経験は、今後の研究や制作、ワークショップ等に向けての糧となると感じている。

ワークショップの参加者は、作品展示だけでは体験できない東洋絵画の素材や用具がもたらす多彩な表現の変化に新鮮な驚きを示していた。中国絵画の熱心な愛好家、水墨表現に興味を持つ作家、他の大学や博物館・美術館で中国や日本の書画を専門としている研究者の姿も多く、長時間にわたって体験される方や複数回参加される方もおり、関心の高さがうかがえた。私自身、ワークショップを通して、古来、画家たちが墨をめぐる素材や道具への体験、知識の蓄積の上に制作を行なっていたことを実感でき、展示作品と今まで以上に親しく向き合うことができるようになったと感じている。

このワークショップの各部ブースで取りあげられた論点は、毛筆が主流であった近代以前であれば日常に存在していた事柄であり、それだけに今後も普及を図っていく必要がある。研究としては、さらに実験や分析を重ねて行くことが不可欠であるが、まずは展示を見に集まった来観者が、同じ空間で素材や技法を体験し、新鮮

な問題意識を共有できたことが、今回のワークショップの最大の意義であったと考える。

短期間の準備にも関わらず、所期の目的を達成できたのは、各メンバーのこれまでの研究の蓄積の故であり、異例の事態となったコロナ下でのワークショップ開催は、結果的に日々の研鑽が重要であることを示したと言えるだろう。

末尾ながら、移動にも気を遣う中、ご参加いただいた来場者の方々、ご協力いただいた全ての方々感謝して結びとする。

※本報告は、令和二（二〇二〇）年度 京都市立芸術大学 特別研究助成 研究課題名「京都市立芸術大学芸術資料館の中国絵画コレクションに関する調査研究―田能村直入寄贈資料を中心に―」の研究成果の一部である。ワークショップの企画、広報、準備にあたっては芸術資料館の松尾芳樹氏、松井菜摘氏に協力をいただいた。

「時の川辺《学舎より》——伝統と創造の奥」定点観測

——東アジア日本京都西京大枝杏掛より

中村典子

はじめに

二〇二〇年は新型コロナウイルス感染症と共に始まった。前年十一月末に中国湖北省武漢市付近で発生が確認された新型コロナウイルスは、年が明けると世界各地に瞬く間に広がり、日本でもすぐに演奏会の延期や中止、各々学校は入学試験対応に追われる状況となった。二月には、新型コロナウイルスの名称が COVID-19 と名付けられ、日本では人口が集中する都市部での感染の拡大が続き、ついには四月七日に緊急事態宣言が発令されることとなった。

緊急事態宣言が発令されたことによって、これまで対面で行ってきた講義・演習・実習は、新学期開始と同時にオンラインで行うことになった。芸術領域の教育活動は、対面による豊富なコンタクトによって支えられているが、四月七日以降はオンライン上でのように代替することが可能であるか、またそうした状況からどのように新しい局面を切り開くことができるか、ということを試行錯誤する状況となった。

筆者は例年、前期・後期に複数回の演奏会を行い、その中で学生の作品や演奏を発表する機会を作ってきた。しかし、二〇二〇年度は新型コロナウイルスの感染拡大

にともなつて、これまでとは違う形式での実施を目指すことを余儀なくされた。最終的に収録配信という形で実施したオンライン上での作品上演会（オンラインフェスティバル）は、コロナ禍において学生が世界と直接つながる場、プラットフォームとして構想した。とりわけ二〇二〇年十一月から二〇二一年一月にかけて断続的に開催した「時の川辺《学舎より》」（以下、文中では「時の川辺」と略記する）は、コロナ禍という危機を克服して未来へと繋げるという筆者自身の構想が形になったものである。本稿は、筆者が二〇二〇年度中に行ったオンライン上の営為を、とくに「時の川辺」に収斂していくプロセスを軸にまとめたものである。

なお、本学音楽学部研究紀要『ハルモニア』（五一号）に寄稿の「地の地平―道程百五十年」は、本稿と互いに地点としての機能を相補う内容となっている。併せて一読いただければ幸いである。

1. 補遺のために

前述のように、筆者は例年、前期・後期に複数回の催

しを行い、担当する各種クラスの教育とも結びつけている。こうした催しを行うのは、「個としての深化」を求めるという筆者自身の教育研究方針では、実践と発表を重視するからであり、それは本学のカリキュラムに対する「補遺」としての役割を果たすものと考えている。ここで、筆者が例年どのような催しを行い、それらが今年どのように変化したのかを説明しておきたい。

例年は、前期・後期にそれぞれ二回催しを行っており、前期に開催している「創造のためのリサーチプレゼンテーションシリーズ」には、「母国語の歌・日本語の歌」という歌曲をテーマにした催しが、後期に行っている「大枝インターナショナルオルタナティブフェスティバル」には、「series邂逅」というテーマが含まれる。

【前期開催】

- ・創造のためのリサーチプレゼンテーション
- ・国際現代音楽祭《アジアの管絃の現在》

【後期開催】

- ・現代奏法レクチャーコンサート

- ・大枝インターナショナルオルタナティブフェスティバル

これまでこうした催しを前期・後期に行ってきたが、二〇二〇年度はコロナ禍のため、次のような催しに変更することになった。これらの催しは、オンラインでの開催をベースに実施した。

【前期開催】

- ・六時間オンラインリレーマラソン（二〇二〇年五月十四日開催）
- ・創造のためのオンラインリサーチ1（二〇二〇年五月二十一日開催）
- ・オンラインフェスティバル《うたがきこえる―時の川辺》（二〇二〇年七月二十三日～二十七日、YouTube上での期間限定配信による開催）

【後期開催】

- ・オンラインフェスティバル 時の川辺《学舎》より―伝統と創造の奥ⅠⅡⅢ（二〇二〇年十一月二十二日、十二月二十六日、二〇二一年一月四日～八日、

YouTube上での期間限定配信による開催）
イタリア日本音楽文化週間《十二月の京都》（二〇二〇年十二月二十一日～二十二日、無観客による収録、二〇二一年一月四日～八日、「時の川辺」伝統と創造の奥Ⅲとして、YouTube上での期間限定配信）

2. 密をさけて

つぎに二〇二〇年度の前期にオンライン上で行った催しについて記述する。また、オンラインフェスティバルの実施に向けて、筆者の担当クラスが四月以降、どのような取り組みを行ったのかについても時系列に沿って、補足的に記す。

四月七日の緊急事態宣言以降、すぐにオンライン上で授業を行う必要が出てきたが、担当する全てのクラスをオンラインで行うにあたっては、まず使用するツールを選択しなければならなかった。作曲を専門とする筆者は、これまでも遠隔地で新作を初演する際や演奏家が筆者の作品を演奏する場合の練習には、Skype、Zoomといったオンラインツールを活用していたが、今回は新た

に Google エデュケーションも比較した上で、セキュリティの面から Google Classroom を用いたオンライン授業の構築を始めた。

本来の予定より二週間遅れて前期の授業が開始されたが、筆者はそれよりも早い時点で、Google Classroom を用いた最初の模擬授業を行い、それは結果的に音楽学部で最も早いオンラインでの模擬授業となった。しかし、開始直後から全ての学生がオンライン上で授業を受けることができたわけではなく、場合によっては個別に電話で対応しながら、オンライン接続の作業を手伝い、全員が接続できる状態に至るまでには試行錯誤が続いた。

そうした状況のなかで、五月に行ったのが、「六時間オンラインリレーマラソン」と「創造のためのオンラインリサーチ」である。これは、作曲・指揮専攻学生の楽曲分析クラスで例年開催している「創造のためのリサーチプレゼンテーション」に代わるものとして実施した催しであり、受講生に課している楽曲分析の研究発表を、本年度はオンライン上で行うことになった。「創造のためのオンラインリサーチ」では、ホルン独奏のための新作を書くことをテーマに取り組み、現代奏法に關

する研究と試演を行った。この二つの催しはどちらも作曲・指揮専攻と演奏で参加した演奏専攻の学生、そして関係教員のみを対象とするオンライン上の「クローズド」な催しであったが、このあと、筆者が担当するクラス合同の研究発表はオンライン上で公開してゆくことになった。

オンラインフェスティバル《うたがきこえる―時の川辺》は、二〇二〇年六月二十二日に開催を予定していた国際現代音楽祭《アジアの管絃の現在》が延期になったことを受けて、オンライン上での音楽祭として開催したものである。例年行っている音楽祭を七月にオンライン上で実施することを決定したあと、作曲・指揮専攻の学生たちとその開催に向けて準備することになったが、この時点では、無観客によるライブストリーミング配信を行うことはできなかった。そのため、オンライン上の作品上演会、すなわちオンラインフェスティバルを開催するためには、事前に音源を作る必要があった。とくに多くの演奏者が参加するオーケストラ作品の音源作りでは、大勢が一つの場所に集まることによる接触を防がなくてはならない。そのために、まず約五百名を収容でき

る本学の講堂を借り、さらに舞台上での奏者間の接触を避けるために、奏者は一人ずつ録音を行ったあと、個別に収録した録音データを編集合成し、一つの作品としてまとめた。

3. コロナ克服をめざして

後期はベートーヴェン生誕二五〇周年、京都市立芸術大学の創立一四〇周年、コロナ禍克服への希求という三つのテーマを重ねたプロジェクトをオンラインフェスティバルの形で開催した。二〇二〇年はベートーヴェン生誕二五〇周年と日本最古の芸術大学である京都市立芸術大学創立一四〇周年が重なる年であるため、当初よりこの二つを関連づけた催しの構想があったが、年初からの新型コロナウィルス流行を受け、そこにコロナ克服への試行を組み込んだ形で企画するに至ったものである。

例年であれば、後期は「現代奏法レクチャーコンサート」と「大枝インターナショナルオルタナティブフェスティバル」を行っているが、本年は、先ほどの三つのテーマを軸にしながら、これまでに開催してきた二つの

催しの性格を組み合わせ、さらには「大枝インターナショナルオルタナティブフェスティバル」に含まれる形で行っている「ages 邂逅」のコンセプトをも包括的に含む、より大規模なオンラインフェスティバルを実施することになった。それが、「オンラインフェスティバル時の川辺《学舎》より―伝統と創造の奥」と、そこに包含される「イタリア日本音楽文化週間《十二月の京都》」（以下、文中では「十二月の京都」と略記する）である。「時の川辺」は、十一月のプレオープニング（伝統と創造の奥Ⅰ）、十二月のオープニング（伝統と創造の奥Ⅱ）、そして年明け一月のメインオンラインフェスティバル（伝統と創造の奥Ⅲ）の三つの段階からなり、前期に行ったオンラインフェスティバルに比べて規模を大幅に拡大して行った。「時の川辺」は、これまでに筆者が本学で催した各種音楽祭・作品上演会の委嘱作品、四ヶ国語で記したシンポジウムの配布資料のアーカイブと学生・大学院生による作品の上演収録で構成されるオンラインフェスティバルである。このフェスティバルに出品する学生・大学院生には、舞台上演収録研究という位置づけを与え、作品をどのように収録し、オンライン

上に提示するかということに取り組んでもらった。

プレオープニングは十一月二十二日に、オープニングは十二月二十六日にそれぞれ期間限定で配信し、メインオンラインフェスティバルは二〇二一年一月四日から八日にかけて同様に期間限定配信を行った。

また「時の川辺」と同時期に行ったのが、「十二月の京都」である。こちらは、二〇二〇年十月に来日を予定していたイタリアパドヴァ音楽院の教授陣が、ロックダウンによって渡航ができなくなったために、延期されてしまった催しをオンライン上で実施したものである。先述のように、この催しは「時の川辺」に包含される形で開かれ、まず十二月二十一日と二十二日の二日間に渡って無観客で演奏会を行い、その模様を映像収録した上で、「時の川辺」のメインオンラインフェスティバルの期間限定配信プログラムに組み入れた。

「時の川辺」のメインオンラインフェスティバルと「十二月の京都」は、どちらも事前収録した映像・音源を公開するだけでなく、時間帯を限定した短時間の配信を行った。これは通常のコンサートを擬似的に再現する試みであり、ライブストリーミングではないが、その手法を参

考にしたものである。

4. 多言語による展開

「時の川辺」を実施するにあたって特に重視したのは日本語、韓国語、中国語、英語の四ヶ国語によるプログラム展開である。「時の川辺」での日韓中英四ヶ国語による展開では、本学の関係者からの大学創立一四〇周年に対するメッセージだけでなく、オンラインフェスティバルに収録という形で参加した学生・院生まで対象を広げて公開した。また「時の川辺」のプレオープニングの劈頭には、本学の教員、大学院生、大学院本科留学生、交流校留学生計六名の作品を並べた。こうした試みは、様々な年代と地域からの声を世界に向けて伝えるという目的と、筆者が過去に行ってきた様々な催し、そして今回のオンライン上の展開とを有機的に交差させるためのものである。

このような多言語によるプログラム展開の原点は、これまでに本学に在籍した学生たちにある。本学では音楽学部・大学院音楽研究科に交流校との大学派遣留学制度

月九日）のものである。

【前期開催】

・オンラインフェスティバル《うたがきこえる―時の川辺》（二〇二〇年七月二十三日～二十七日、YouTube 上での期間限定配信による開催）YouTube 再生数 六九六回

【後期開催】

・オンラインフェスティバル 時の川辺《学舎より》―伝統と創造の奥 I II III（二〇二〇年十一月二十二日、十二月二十六日、二〇二一年一月四日～八日、YouTube 上での期間限定配信による開催）YouTube 再生数 二四一四回
プレオープニング：YouTube 再生数 一三五回
オープニング：YouTube 再生数 五八二回〔累積再生数 七五七回〕

・メインオンラインフェスティバル：YouTube 再生数 一六九七回〔累積再生数 二二七九回〕
イタリア日本音楽文化週間《十二月の京都》（二〇二〇

が設置されており、大学院音楽研究科の創設初期の十年間では、中国やノルウェーからの留学生が課程を修了し、筆者も直接指導に携わった経験がある。二〇二〇年度現在の交流校は、欧州圏はドイツ、オーストリア、ギリス、ノルウェーの四ヶ国五校、東アジア圏は韓国、台湾の二カ国二校の計七校が対象となっている。近年は両親の一方が欧米圏・東アジア圏の出身者である学生が学部から多数入学するようになり、本年はロシアからの学生が入学している。こうした状況は、多言語による展開を推し進める上での強い要因の一つとなっている。

5. 世界とつながる結び

つぎに二〇二〇年度に筆者が開催した各種オンラインフェスティバルの視聴状況をまとめておきたい。すでに述べたように、「十二月の京都」は「時の川辺」のメインオンラインフェスティバルと同時開催となったため、メインオンラインフェスティバルの再生数には、「十二月の京都」の収録動画の再生数が含まれる。なお、左記の動画再生回数は、すべて本稿執筆時点（二〇二一年一

年十二月二十一日〜二十二日収録、二〇二一年一月四日〜八日 YouTube 上の期間限定配信)

前期に行ったオンラインフェスティバル《うたがきこえる―時の川辺》での YouTube 再生数が六九六回であったのに対して、後期に行った「時の川辺」は、累積での再生回数が二四一四回に達した。結果的に大きなコンサートホール の 収容人数に匹敵するあるいはそれを超える再生回数に達した理由としては、フェスティバルのプログラムに多様な広がりを持たせたことが関係していると思われる。また二〇二〇年度の前期後期に行った年間オンラインフェスティバルでの再生回数は、期間限定公開ではあったが、累積で三一一〇回となった。

最後に、オンラインフェスティバルに関わった方々にも触れておきたい。まず本学でマリンバを教えているニューヨーク在住の世界的マリンバ奏者の名倉誠人氏、そして本学の打楽器研究室の山本毅教授、本学学生オーケストラのライブラリアンでもある上中朝美氏をはじめ打楽器研究室の歴代そして現在のメンバーにとくに深い感謝の意を表したい。筆者は二〇一四年に、名倉氏の五十歳の記念として、北村政子氏と向嶋郁子氏の共

同委嘱により、マリンバのための独奏曲を作曲した。この作品はその後、マリンバと打楽器群のための協奏曲に発展し、映像や電子音響を組み合わせた初演を二〇一五年に本学で行った。名倉氏はこの協奏曲を二〇一六年にイタリアパドヴァ音楽院でヨーロッパ初演したあと、二〇一七年春には中央フロリダ大学祝祭週間のDr. フィリップスセンターからストリーミング配信で行ったコンサートのおかげでアメリカ初演をしてくれた。そして名倉氏がその年の秋に故郷の神戸でこの協奏曲を上演の際には、山本教授以下打楽器研究室のメンバーによって演奏されるという光栄にも浴した。筆者にとって大変思い出深いこの曲を、今回の「時の川辺」ではマリンバと打楽器群とオーケストラのための協奏曲として再度改作し、初演したが、山本教授が名倉氏を本学に招聘することがなければ、今回の協奏曲が生まれることもなかった。また、今回改作初演されたマリンバと打楽器群とオーケストラのための協奏曲を初演してくれた沓野勢津子氏についても記しておきたい。沓野氏は本学音楽学部を卒業後、アメリカのボストン音楽院の大学院で学んだあと、筆者にとっても縁のあるイタリア・フェルモの国際コンクー

ルで優勝している。今回、札幌から教え子と二人のご子息を連れて来演し、改作された協奏曲の世界初演を担ってくれた。著者の作品に関わってくださった方々に重ねて深甚なる感謝を申し上げる次第である。

担当する各クラスの学生諸氏は、演奏、テープ音楽やアンサンブル・オーケストラのための編作曲などオンラインでの上演に参加協力してくれた。オンラインフェスティバルは彼らの絶え間ない努力の結晶である。学生諸氏にも感謝を伝えたい。作曲専攻の同僚岡田加津子教授、酒井健治講師は、「時の川辺」のプレオープンニング、オープンニング、メインフェスティバルに作品を快く提供してくださった。記して謝意を表したい。

オンラインフェスティバルのための映像の収録には大学院構想設計専攻の中井友路氏の尽力が不可欠だった。中井氏は舞台収録だけでなく、「時の川辺」の期間を限定して配信された映像の編集、フェスティバルオープンニング映像制作、岡田加津子教授の箏と打楽器のための《Open the Gate》のためのアニメーション映像制作、このほど京都市芸術新人賞を受賞された琴古流尺八大師範の寄田真見乃氏の素晴らしい舞台の収録後構成編集など、

いずれにおいてもすべて深く関わっていただいた。中井氏にはこの場を借りて厚く御礼を申し上げる。

これまでの筆者の活動と本年度の長期に渡る収録時間を支えてくれたのが、今はそれぞれ大学で教鞭を執る¹⁵ clunisia の教え子達と作曲・指揮専攻の四名の学生たちである。彼らにも謝意を伝えたい。十数年前に身体的状況が激変し、以来線維筋痛症を患う筆者に寄り添って、研究発表活動を一緒に始めてくれたのが clunisia のメンバーである。また筆者が大学に入学した時にオーケストラ教員として出会った先輩作曲家の教え子が一昨年度、指揮専攻学生として入学し、ほかの三名の学生とともにオンラインフェスティバルの実施にあたって強力に働きかけ、四十年近い時空をもつないでくれた。

二〇二〇年度に行ったオンラインフェスティバルの聴取者は、概算でも筆者がこれまで実施してきた様々な作品上演会の二倍から十倍にのぼり、日時や場所という制約から離れ、常にアクセスできる状態にあるオンラインフェスティバルの強みを実感する結果になった。このことは、今後は対面かオンラインかという二者択一ではなく、対面とオンラインの併用可能性を探らなくてはなら

ないということを示唆しているといえよう。
世界に向けたオンライン上のプラットフォームの構築は、ようやく端緒についたばかりである。オンラインフェスティバルをこれからも継続して実施することがで

きるように、教員と学生・大学院生それぞれの「個としての深化」を一層極めていくことを今後の課題として、本稿の結びとする。

注

- ❖1 この時点では、全学でGoogle Classroomを使用する決定はなされていなかった。
- ❖2 オンラインフェスティバル《うたがきこえるー時の川辺》の上演記録は、ドロップボックス上にアーカイブ化した。https://www.dropbox.com/s/2io6g9cns158xog/Online%20Festival%202020%20Spring-Summer.pdf?dl=0
- ❖3 一人の奏者に対して与えられた収録時間は十五分である。
- ❖4 イタリア日本音楽文化週間《十二月の京都》の上演記録は、ドロップボックス上にアーカイブ化した。https://www.dropbox.com/s/nmqog5k1g745th/Italian%20japanese%20Music%20Week%20Program.pdf?dl=0
- ❖5 収録舞台映像による短時間のオンライン配信はメインフェスティバル期間中に三回行われた。配信された時間帯は、二〇二〇年一月六

日十八時〜二十一時、七日・八日十二時〜十三時である。最初の配信は、通常演奏会が開かれる時間帯に行った。また翌日と翌々日の配信は、昼休みに当たる時間に行った。この方法で配信すると、いずれかの時間が、ヨーロッパ圏、アメリカ圏では演奏会が行われる時間帯に相当するため、コンサートを擬似的に再現するという目的を満たすことができる。

- ❖6 四ヶ国語によるプログラム展開事業は、二〇一九年度、二〇二〇年度と二年連続で本学特別研究助成制度の採択事業となった。
- ❖7 「時の川辺」を実施するにあたり、以下の本学関係者にメッセージを寄せていただいた。白石孝子（京都市交響楽団元首席フルート奏者、元本学教員）、びわ湖国際フルートコンクール・京都芸術祭音楽部門実行委員長）、朴実（本学研究機関音楽教育研究会「京都子ども音楽教室」運営アドヴァイザー、オモニハッキョ・ケナリ代表、民族・民衆文化碑ハンマダン・東九

条マダン元実行委員長・東九条音楽祭実行委員長）、石丸美佳（京都市交響楽団副首席コントラバス奏者）、大嶋義実（京都市立芸術大学副学長・プラハ放送交響楽団元首席フルート奏者・群馬交響楽団元第一フルート奏者）、潮江宏三（美術史家、本学名誉教授、本学元学長、京都市美術館前館長）、出原司（版画家、本学名誉教授、京都リトグラフ工房主宰）、野儀伊代（陶磁器、本学美術学部学生、帝塚山学園ギター・マンドリンクラブ「顧問」小林奈央子先生）OG）、井上明彦（造形計画、本学美術学部教授）、赤松玉女（油画、本学学長）。

- ❖8 取り上げたのは次の六名の作品である。岡田加津子（本学教員）《Open the Gate》、酒井健治（本学教員）《ウェバリング》、朴実（本学研究機関音楽教育研究会「京都子ども音楽教室」運営アドヴァイザー）《Hampuri》、金スヒョン（本学本科留学生）《秋香》、伊藤慶佑（本学大学院生）《Internodes》、アンヌシュ・

ハンヌヴォルト（交流校留学生）《七青山隠映》。プレオープンニングのプログラム構成では、この六つの作品を「シックス・ヴァリエーション」という枠組みに位置付けた。

- ❖9 「時の川辺」に寄せられた本学関係者からのメッセージは、次のウェブサイトをご覧いただきたい。https://nakamura-lab96.hatenablog.com/entry/2020/11/21/161241

また、フェスティバルプログラムについては、過去の催しの記録と併せて、以下に公開してある。https://nakamura89.exblog.jp/29384888/ https://nakamura89.exblog.jp/29379622/ https://nakamura89.exblog.jp/29385299/

- ❖10 音楽学部・大学院音楽研究科の国際交流校は次の七校である。そのうち、プレーメン芸術大学のみが、大学院音楽研究科の派遣先である。フライブルク音楽大学（ドイツ）、ウィーン国立音楽大学（オーストリア）、英国国立音楽大学ロンドン（イギリス）、檀国大学校音楽大学（韓国）、国立台北芸術大学音楽学院（台湾）、ベルゲン大学グリーク・アカデミー音楽学部（ノルウェー）、プレーメン芸術大学（ドイツ）。ちなみに美術学部・大学院美術研究科の国際交流校は音楽学部・大学院音楽研究科より

も多く、欧米圏で九校、東アジア圏の二校の計十一校となっている。ミラノ工科大学（イタリア）、国立高等美術学校・国立高等装飾美術学校（フランス）、ベルゲン大学美術・音楽・デザイン学部（ノルウェー）、ナスカド大学（カナダ）、韓国芸術総合学校（韓国）、中央美術学院（中国）、ロイヤル・カレッジ・オブ・アート（イギリス）、アールト大学芸術・デザイン・建築学部（フィンランド）、ボズナニ芸術大学（ポーランド）、シドニー大学美術学部（オーストラリア）。大学院美術研究科の派遣先は音楽研究科より多く、十一校のうち、ロイヤル・カレッジ・オブ・アート、アールト大学、ボズナニ芸術大学、シドニー大学美術学部の四校が対象である。

- ❖11 プレオープンニングは二〇二〇年十一月二十二日のみの期間限定配信として、YouTube上に公開したが、その翌日から五日間（二十三日〜二十七日）の間は筆者の担当する各クラスメンバールおよび研究留学生に向けての配信を行った。プレオープンニングの再生回数にはその期間の再生数も含まれている。

- ❖12 累積としたのは、プレオープンニングの再生数が含まれるためである。

- ❖13 メインオンラインフェスティバルの累積再生数には、プレオープンニング、オープンニング再生数、時間帯を限定した短時間配信時の再生数が含まれる。

- ❖14 アメリカ初演時のホールの収容人数が二千七百名であり、今回のオンラインフェスティバルでは、累積の再生回数がその収容人数を少し超えることができたのは、個人的に感慨深いものがあった。

- ❖15 clumusia とは、clumsy 「不器用」と musica 「音楽」を組み合わせた造語で、二〇〇八年に当時修士課程と博士課程の大学院生であった増田真結、清水慶彦と筆者の三人で始めた研究と創造のためのアンサンブルの名称である。二〇〇七年の設立準備以来、筆者の研究室を拠点に、地と真に結んでゆくことを表現の核に据え、西日本圏の活発な現代の音楽創造の基点たらんとする意志と、すべての世代、すべての地域の作曲家と演奏家の協創を指針に活動している。これまで三十二回の公演を行い、今回のオンラインフェスティバルでの活動を加えると三十六回の協働となる。clumusia については、下記のリンクを参照されたら。https://www.nakamuraonko.com/stt

【参考文献】

- 京都市立芸術大学百年史編纂委員会編（一九八二）『百年史』京都市立芸術大学。
 中村典子（二〇一〇）「アジアの音楽の現在」『アジア太平洋現代音楽祭二〇〇九を通して』京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要『ハルモニア』（四〇号）五三―五九頁。
 —（二〇一五）「国際現代音楽祭《アジアの管絃の現在》」京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要『ハルモニア』（四五号）六七―一一頁。
 —（二〇一六）「アジアの管絃の現在とその展開」京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要『ハルモニア』（四六号）

五一―六七頁。

- （二〇二〇）「アジアの管絃の現在——地域共有の可能性——香港現代音楽祭 Musicarama 2014 を起点に——」京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要『ハルモニア』（五〇号）四五―五三頁。
 京都市立芸術大学「音楽学部・大学院の国際交流」京都市立芸術大学ホームページ。二〇二一年一月二十五日閲覧。
<https://www.kcu.ac.jp/profile/international/music/>
 「美術学部・大学院の国際交流」京都市立芸術大学ホームページ。二〇二一年一月二十五日閲覧。
<https://www.kcu.ac.jp/profile/international/arts/>

アムステルダムの都市とアーカイブに関する メモランダム 2020

石谷治寛

著者は二〇二〇年二月末から三月初旬にかけて、オランダの首都アムステルダムに滞在して、この都市が芸術資源のアーカイブをどのように捉えているかに関する実地調査を行った。くしくも COVID-19 の感染が欧州でも注視されはじめる時期の調査となったが、帰国はオランダでの感染者数の増加直前だった。滞在中、街の施設はまだ通常運用されていて、マスク着用なしに調査をすすめることができた。

著者にとってアムステルダムの訪問は、市立美術館がリニューアルされ、こけら落としになった故マイク・ケリー展が開催された二〇二二年十二月以来の八年ぶりである。



〔図1〕ステデリック・ベースの平面図。建築オフィスAMOが設計した。

〔図2〕デ・ステイルの展示ルームの2階から全体を俯瞰できる。

〔図3〕フランシス・アリス「子どもたちの遊び」展。

〔図4〕フランシス・アリス《Reel-Unreel》の一場面。フィルムリールによって地面に線が引かれる。

〔図5〕LIMAのテープメディア再生機材。

〔図6〕LIMAのマスター収蔵庫。

〔図7〕展示ドキュメントのアーカイブ。下部にイマーゴの設営資料がある。

〔図8〕LIMAの旧式機材の保管庫。

ある。かつてパーマネント・コレクションは旧館に展示され、企画展は新館で行われていたが、二〇一七年に、コレクション展示は新館に移され、広い空間のなかに、緩やかに芸術運動を区画する壁が設置されたステデリック・ベースと呼ばれる常設展示のインスタレーションが展開していた。室内を反時計回りにまわると時代毎に作品を辿ることができ、同時にアート・ムーブメント毎に区画が設定され、その変化や影響関係、デザインとの関連なども理解できるような展示になっている。二階にはコンピューター・ベースの作品の展示ブースやビデオ作品を投影するスクリーンなども常設されており、多様なコレクションに立体的にアクセスできる〔図1・2〕。

今回の滞在ではアーティストの渡部睦子夫妻の案内もあり、こうした展示の背後にある、タイムベース・メディアの修復やアムステルダムにある共同運用のスタジオ訪問など、芸術家による都市資源の再活用の一環を垣間見ることができた。とりわけ、タイムベース・メディアや芸術作品・資料の保存と活用という課題が、都市の再編や新しい空間活用の提案と密接に連動しているということを実感できたのが、本調査の成果と

いえる。本研究ノートでは、アムステルダムの都市とアーカイブについて、いくつかの断章を通して考察する。

映像フィルムの保存と再演

砂埃が舞う荒地のなか、少年たちが鉄の輪っかを木の枝に引っ掛けて追いかけて画面を駆け抜ける。その輪っかからは、黒いプラスチックの帯が引き伸ばされている。どうやら少年たちはフィルムのリールを転がす遊びをしているようだ。この映像はEYE Film Instituteで行われたベルギー出身でメキシコ在住のフランシス・アリスの個展「子どもたちの遊び」の展示作品のひとつである。アリスは紛争中のアフガニスタンやクルド紛争が激化したイラクも含め、一九九九年から世界中を旅して子どもたちが遊ぶ姿を短い映像に収めて《Children's Games》シリーズを制作してきた。それら一連の映像が、本展ではマルチスクリーンに投影されて美しい展覧会として構成された。そのシリーズから派生したが、より長いバージョンである冒頭の《Reel-Unreel》（二〇一一年）は、コンセプト的な二十分程の映像作品である。

この映像はカプールの都市で撮影されたもので、タリバンによって二〇〇一年九月五日にアフガニスタン映画アーカイブの数千のフィルム・コピーが十五日かけて燃やされたことにも言及されている【図3-4】。

この映像は、保管されていた記録やイメージが破壊され台無しにされることと、日常的な遊びや身振りが都市の空間のなかで子どもたちに継承され再演されることの両義性が意識されるもので、本調査にとっても象徴的なイメージに感じられた。資料や記憶を残すには膨大な時間やコストがかかる一方、それらにどれだけの人がアクセスできているだろうか。過去に注意を向けながらも同時に、従来とは異なる視点で現在進行形の新たなやりとりやコミュニケーションが可能だろうか。そうしたアーカイブの創造的活用の可能性をアムステルダムの都市のさまざまな営みから垣間見ていきたい。

フィルムや映像の保存とアーカイブという課題について整理しておこう。展示が行われた Eye Film Institute は、複数の映画スクリーンと展示室やカフェレストランを備えた機関で、フィルム関連の写真やポスターや資料を保管している。上映展示施設から徒歩で二十分ほど離

れた場所には、Eye 資料センターがある。ここでは所蔵フィルムがデジタル化され、事前予約で誰でもアクセスすることができ。さらにオンデマンドのストリーミング・プラットフォーム Eye Film Player が二〇二一年から立ち上げられ、記録映像や映画作品やアニメーションへの無料・有料レンタルのアクセスが可能である（すでにベータ版が公開されている（player.eyefilm.nl））。

タイムベースト・メディアの保存

国立の映画博物館が映像文化の保存修復・公開を大規模に整備する一方で、一九六〇年代以降の実験的なビデオ・アートの保存やデジタル化も進められてきた。二〇一三年に設立された LIMA の歴史は、一九七八年に設立されたモンテヴィデオに遡る。モンテヴィデオはテレビ・カメラマンだったレネイ・コエルヨによって、自分のスタジオを新しいテクノロジーを使ったアート作品の展示場として開放することから始まり、アーティストは機材や資料を利用することができた。一九八三年にはアムステルダム北部に移転し、オランダと国際的な

ビデオ・アーティストを紹介する活動を続け、マリリーナ・アブラモビッチをはじめとするビデオ作品のコレクションを充実させていった。同年には別のビデオ・アーティストの組織「タイムベースト・アート」が設立されて並行して活動も行われた。一九九三年に両者が融合して設立されたのが Netherlands Media Art Institute (NIMk) であり、一九九四年と一九九七年の移転を経て、二千以上のビデオ作品を収蔵し、ビデオ・アートを展示・保存・調査する施設として重要な役割を果たしていった。

レネイ・コエルヨはキュレーターとしてオランダのメディア・アートの国際的な巡回展を企画し、一九九〇年には「イマーゴ…世紀末のオランダ・メディア・アート」展（日本では一九九三年にハラミュージアム・アーク）、一九九八年には「ザ・セカンド・オランダのメディア・アート」展（日本では NTT インターコミュニケーション・センター）が開催された。NIMk は、二〇〇四年から二〇一〇年までに、ビデオ・アートの保存やインスタレーションアートのドキュメンテーションを調査する国際プロジェクトに参加し、メディア・アートのアーカイブの分野に取り組んできた。しかし、

NIMk は二〇一二年に政府の文化予算削減によって閉鎖され、元のスタッフがコレクションや設備を引き継いで新しく設立されたのが LIMA である。

LIMA のコレクションには湿度管理されて保管されるマスター（Umatic や VHS など様々なテープメディアとハードディスクからなる）と、閲覧室に配架されるプレビュー用のコピーのビデオがあり、情報端末を通してデジタル・アーカイブにアクセスできる。

mediakunst.net は LIMA をはじめアムステルダム市立美術館などオランダの美術館の所蔵するメディアアートを検索・閲覧することができるデータベースで、オープンソース・ソフトウェアの ResourceSpace をベースに設計されている。現在はコレクションのデジタル化作業は完了し、国内の美術館やフィンランドなど国外の機関とも連携しながらビデオ・アートの保存と調査を進めている。それらデジタルビデオファイルはデータ保存用磁気テープ LTO で保管される。

LIMA のテープメディア保存修復設備で印象的だったのは、業務用テープ編集機材やビデオデッキ、ソニーのトリニトロンのブラウン管テレビ（キューブ状の形態



9.



10.



11.



12.



13.



14.

〔図9〕Het Veenの共有スペース。

〔図10〕改装の様子の記録写真がその歴史を伝える。

〔図11〕NDSM外側に描かれた様々なグラフィティ。

〔図12〕倉庫の内側にある様々なスタジオの集合施設。

〔図13〕市アーカイブでの都市の歴史資料の展示。

〔図14〕古地図だけでなくProvo関連資料も展示される。

によってスタックが容易で、ビデオ展示の標準となった）など旧式のメディア機材が、半ばアーカイブとして半ば必要に応じて使用できる機材として設置されていることだった。旧式のメディア機材が、故障した際には、機材のメンテナンスを行いながら保存修復の作業が進められるという。われわれがデータベース越しに映像作品を走査し鑑賞するとき、さまざまなテクノロジーの要件は均一なデジタルフォーマットへと還元されてしまう。しかし、旧式メディアのコレクションには、その痛みや劣化も含めたさまざまな機材の質感と、それを扱う技術者の記憶とともに、その歴史の厚みも包含されていることは確かだ。むしろアーカイブ施設はその空間と経験を継承する場であるはずだということが実感された〔図5-8〕。

スクオッティングから共同アトリエへ

アムステルダムが多様な創造活動の背後に、古い倉庫を改装してアーティストに共同利用されているスタジオの存在がある。これはビデオ・アーティストによる自律

的なメディアによる市民参加という理念と地続きである。たとえばヘット・ヴィーム (veen.nl) は、一九世紀末に建造され、オランダの植民地から運ばれたコーヒー、紅茶、タバコ、ココアの倉庫として使われていた。一九八〇年までに、その倉庫は使われなくなって放置されていたが、低価格で利用できるワークスペースを求めた人々によってスクオッティング（空き家占拠）されたという。そして一九八一年から一九九七年にかけて七〇ほどの部屋が徐々に改装されながら、利用者が属すアソシエーションによる協議会のもと運営されてきた。この複合施設には、木工職人や陶芸家、印刷業者、小道具や照明器具のメーカーなど、小規模の企業から、映画製作者やグラフィックデザイナーのオフィス、そしてアーティストの個人スタジオまで幅広いジャンルの製作者が集まっており、展示スペース、劇場、カフェレストランも備えている。アムステルダムのアーティストの創作環境の特徴として、スクオッティングをベースとした比較的低賃料のスタジオを整備する運動が根付いていることがある。中央駅の北側埠頭には、八十年代に使われなくなって放置されていた元造船所の空間を再利用するため

にNDSMという組織が一九九九年に設立され、多くのアーティストによるアトリエやギャラリーの運営を通じた地域の再生が図られてきた。

アムステルダムでは一九六〇年代にカウンター・カルチャーの運動Provoが広く支持を集め、市議会で議席を獲得し、都市の交通渋滞を緩和するために、白い自転車道をシェアする「ホワイト・バイシクル・プラン」など、都市環境の改善を提言する政策立案が行われたことは知られている。さらに、スクオッティングを通じた空き地の創造的活用のアムステルダムでの運動は、経済危機に直面した一九七〇年代後半に活発化した。この運動には多様な側面があった。ストリート・フェスティバルなどのアクションを通して、生活環境改善を要求する一方、警察との衝突も辞さず政治的な直接行動に訴える運動の広がりである。市民参加を促す「解放された市民」の芽生えも批判的な市民社会の形成を盛り上げたという。「スクオッティングが空き家に入り込んでいったのは、住居不足からだけではなく、管理の官僚主義的な構造を逃れ、生活の新しい形態を創り出すためだった」。海賊放送、テレビや印刷媒体の活用は、より自由で自律的な方法を模

索する動きを生み出した。アムステルダムでのスクオッティングは一九八〇年代末には収束していったとされるが、先にみたようにそのエートスはメディアアートやアーティスト・スタジオの運用のなかにも連綿と脈づいているように思える〔図9-14〕。

市民を見守る運河沿いの小さなホテル

SWEETS hotel (sweetshotel.amsterdam) は、都市資源の再活用を試みとしてきわめてユニークな例である。これはアムステルダムの運河を交通する船のための橋の開閉を管理する職員が寝泊まりしていた建物を、(カッブル向けの) ホテルとして貸し出すというプロジェクトであり、現在二十八の橋が宿泊できるようになっている。ホテルにはフロントはなく、電子決済を通して鍵はネット上でパスワードを受け取るシステムになっている。いわばアムステルダム市内区域全体が巨大なホテルになっている、その複数の個性的な客室が運河沿いに点在しているかのようだ。一九九〇年代末から橋の開閉はコンピュータ制御になり、この小さな宿舎に職員が寝泊ま

りすることはなくなっていた。その代わりに二〇一二年から都市再開発のプロジェクトとしてリノベーションが進められ、今後もさらなる建物の改装が予定されている。もともと古いものは十七世紀に遡るが、おおむね百年間の異なる時期に建造された建築物が再利用されている。建てられた時期によって、その建築デザインは類型化される。建物の機能(そばに雑貨販売のキオスクが設置された)、都市の美観との関連、建築意匠、交通量の変化、制御卓の大きさといったテクノロジーの要件など、時代ごとのさまざまなパラメーターの変化が、この小さな建造物に集約されているのである。

プロジェクトを運営するSpace&Matterは、これまでLloyd Hotelの運営も行ってきた。このホテルは元々、東埠頭から南米に旅立つ移民の宿泊施設として建造され、検疫所、ユダヤ人の難民キャンプ、ドイツ占領期には非行少年所、戦後は監獄として様々に使われてきた建物だった。一九八九年にその役割を終えると、アーティストの住居やスタジオとして使われるようになったという。そして二〇〇四年にホテルとして再オープンすることになり、文化イベントやシェアオフィスの機能

も兼ね備えた複合施設として運用されている。主催のSuzanne Oxenaarは十代の頃の日本での滞在経験のなかで、ラブホテルという存在への驚きから、アーティストティックで親密な経験の場としてのホテルに着目するようになったという。彼女は日本でラブホテルを主題にした展示イベントなども行ってきた。ホテルを創造的なコミュニケーションの場と捉え直す発想は、彼女の携わるプロジェクトにおいて一貫しているように思える。

SWEETS hotelに宿泊して、内側から外を覗くと、大きなガラス窓が壁面を覆っているために、想像以上に川と橋を通る人々の姿が見渡せるのに対して、二階ほどの位置に部屋があるので、下からは中の様子はそれほど気にならない。被監視者に観られずにすっきり見渡すことができるという一望監視装置(パノプティコン)の特徴を備えた施設であることがわかるが、この監視技術は交通のコントロールや安全の管理という市民生活に欠かせないものである。その場所が現在、都市居住者とは異なる旅行者が寝泊まりする場所に変わるということは、都市における眼差しの政治学にどのような変化が起きるか? 新奇的なホテルの建造は、一方で観光資源を中心と



16.



17.



18.



19.

[図16] SWEETS hotel 301。中央奥にはEYE Film Instituteが見える。
[図17] SWEETS hotel 204。
[図18] SWEETS hotelのタイポロジー。
[図19] SWEETS hotelから見た夜景のパノラマ写真。浴室・トイレは一階に設置されている。



[図15] ●美術館・博物館、▲アーティスト・スタジオや大学、■アーカイブ：アムステルダム国立美術館、市立美術館を中心に美術館エリアなど展示施設があり、街の外縁にはアーティスト・スタジオが位置する。北側にはアーカイブのストレージが建設されている（SWEETS hotelのウェブサイトの地図に印とロゴを重ねた）。

した都市再開発の大きな牽引力のひとつになり、地価の高騰その他によって、かつての居住者の生活基盤を切り崩していくことにもつながる。他方で、このホテルは高層の大型のリゾート型ホテルと違って、道行く都市居住者の姿が旅行者の目にもかなり身近に映し出される装置にもなっている。無用の施設として取り壊されるのではなく、歴史的なモニュメントとしてだけ保存されるのではなく、旅行者と市民との眼差しの関係を新しく結び直す装置として現在進行形で使用される。本プロジェクトはアーカイブの創造的活用事例であり、きわめて特記すべき都市資源のリノベーション計画といえる。水平的な市民監視、それは必ずしも閉ざされた相互監視や密告社会を意味するだけでなく、権力や資本の濫用に対する批判的な市民参加に開かれていくものであろう [図15 - 19]。

ミュージアム展示の模索

現在のアムステルダム国立美術館では、レンブラントの《夜警》の修復作業が透明のガラス越しに行われている。展示室での修復作業の公開は、ヘント美術館でのヤン・ファン・エイク《ヘントの祭壇画》の修復（二〇一二―二〇一五年）や、オルセー美術館でのクールベの《画家のアトリエ》の修復（二〇一四―一五年）などです。にお馴染みのやり方になっているが、古物崇拜よりも、修復・保存を観客がともに見守りながら、文化の歴史を生き生きと振り返る場所が現代の美術館になりつつあるといえる。アムステルダム国立美術館の常設展示室の特徴は、著名な画家や彫刻の作品を中心に展示するような傑作主義ではなく、絵画や彫刻などの古典的なジャンル以外の作品も展示して周縁の視覚文化も包括する、より博物館に近い展示スタイルが採用されている。

たとえばオランダの黄金時代を象徴する展示室には、展示壁の海景画に加えて、船の模型や当時の地球儀が設置される。さらに進むと、立体的なジオラマがいくつも設置され、ブラジルの港や日本の長崎の出島などオランダ

100

ダが交易で進出した港のミニチュアになっている。植民地主義色の強い絵画が壁面に展示されるとともに、大砲が床に置かれている。ニューアートヒストリーの代表者スヴェトラナ・アルパースは『描写の芸術』で、十七世紀のオランダ風景画の正確な描写のスタイルが、当時の地図作成術や書字の技法に相同する土地の支配や所有、領域化、植民地主義的な欲望に通じることを論じた。アムステルダム国立美術館のコレクション展示には、同時代の家具調度品や武器だけでなく、ドールハウスのようなミニチュアやジオラマなども配置されることによって、ある時代の表現のスタイルが、それが制作された当時の支配や権力と結びついていることが的確に描き出される。近現代の展示室でもこうした異なるメディアウムや芸術ジャンルを組み合わせる展示は一貫している。たとえば航空機のまわりには当時のポスターとともに、キュビズムの抽象画やヨリス・イヴェンスのドキュメンタリーなどが展示され（デジタル化された映像にはEXE Film Instituteのロゴがつく）、同時代の流線型の工業デザイン

の抽象的な美をまとめている。
ここで言及しておきたい展示室として、オランダ公



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.

〔図20〕修復中のレンブラント《夜警》。

〔図21〕オランダ黄金時代の海景画の展示室。

〔図22〕右手前の長崎出島の模型をはじめとして、地理的な広がりが見られる。

〔図23〕カリブのジオラマ。

〔図24〕近代の展示室。工業化時代の事物やデザイン・映像が効果的に配置される。

〔図25〕ウィリアム3世とメアリー2世の王宮コレクション。

〔図26〕家具のコレクションの中には鏡や燭台などオランダ静物画のエンブレムが効果的に配置される。

〔図27〕王宮の外では狩猟が行われた。鏡にはルイ14世のオランダ侵攻を表す歴史画が映る。



〔図28〕ハイス・マルセイユ写真美術館の展示。Arja HopとPeter Svensonはアムステルダムでの植生を調査して、様々な植物から色を作り出し、白黒の風景写真スライドとともに展示。自然環境のアーカイブとなっている。

〔図29〕動物園の隣にある微生物博物館は、粘菌やHIVウイルスなど微生物やウイルス、発酵現象や、ナノテクを使った新素材の生活資材への応用などを展示。

〔図30〕ロッテルダムで建設中のデポ・ボイマンス・ファン・ペーニンゲン。

〔図31〕Witte de Withアートセンターでのロッテルダムのアートプロジェクトの資料展示。1985年に自律した空間として創造されたKaus Australis (kausaustralis.org)の歴史に焦点をあてている。

〔図32〕ロッテルダム市博物館。改装中のボイマンス・ファン・ペーニンゲン美術館のコレクションは市内各所で展示された。

〔図33〕ロッテルダム市博物館。古いアトリエ画や自画像のコレクションと対比的に、市内で活動するアーティストのアトリエの映像がダンボールの中にディスプレイされる。

結語

アムステルダムは都市全体が博物館のようであり、世界交易の中心地としての十七世紀の都市の発展と運河網

ウィリアム三世とメアリー二世の王宮コレクションを再配置した展示室が挙げられる。展示室の中央手前には、白地に青の中国風の絵付けが施されたデルフト焼きがガラスケースに詰め込まれ、奥には寝台が置かれている。そのまわりには、大きなサイズの狩猟画や動物画が掲げられている。王と王妃の不在の中、白鳥の絵の隣には、白い肖像彫刻が並べられ、あたかも動物画は貴族社会を風刺しているようにもみえる。さらには、フランスの侵攻を描いた戦争画も家具調度品の上に架けられることで、暴力による富の支配とその崩壊をも示唆している。鏡や燭台や壊れた時計は、当時のアレゴリーで解釈すれば、虚栄や死をも暗示するだろう。美術館の観客は、王宮のコレクションを過去の亡霊の気配を通して振り返りながら、その鏡に映る自らの姿を「死を思え」という当時の美学とともに反省するよう促される〔図20・27〕。

の整備を土台に、現在の歴史的景観を形作る十九世紀末から二十世紀初頭に建造された建物がリノベーションされて、文化施設として再利用されてきた。その基盤のうえにナチスによる占領とレジスタンスの経験を経て、戦後の復興による都市の交通基盤の拡張と市民参加によって、ボトムアップ式でダイバーシティを許容する柔軟な都市文化が創りあげられた。空き地の占拠とその創造的再活用、芸術資源の保存・修復と展示の循環的なサイクルは、都市全体の創造活動のダイナミズムにつながっている。二〇二一年秋にはロッテルダムで、公開の収蔵庫「デポ・ボイマンス・ファン・ペーニンゲン」の開館が予定されているが、オランダの地方都市もあわせて考えると、芸術資源のアーカイブとその公開という分野において、実験的で意欲的な取り組みをいち早く行っているのが、オランダの芸術文化である〔図28・33〕。

本研究ノートでは、調査の一端として、メディアアートの保存と都市資源の再活用、博物館でのジャンル横断的な展示という側面に焦点をあてた。オランダで培われてきた市民参加の街づくりの精神が、今後の日本の地方都市の芸術文化のヒントになることを願っている。

注

❖1 本作はVimeoのアリスのチャンネルで鑑賞できる。https://vimeo.com/130941236 (最終閲覧: 二〇二〇年十一月)。この映像はメンタ13の制作である。クリストフ＝バカルギエフがディレクターのドクメンタ13 (二〇二二

年)は、カプールにもサテライト会場が設置された。アフガニスタン戦争以後のトラウマとアーカイブが大きなテーマのひとつだった。

❖2 Wijers (2019).

❖3 https://dep-art-ure.jp/?p=2548 (二〇二二年一月閲覧)。

❖4 アムステルダムオルタナティブ・スペース

ストリート・イン・SMART PROJECT SPACEの概要がまとめられている。BankArt1929 (二〇二〇) 一四八―一六二頁。

❖5 Franssen (2018).

❖6 同右。

【参考文献】

- Glasl, Sascha, Tjeerd Haccou, Sven Hoogerheide and Marthijn Pool, eds. 2013. *Sweets: Overview insight outlook, A Guidebook to Amsterdam's Bridge Control Buildings*. Amsterdam: space & matter.
- Franssen, Diana. 2018. Squatters. In *The LONG 1980s: Constellations of Art, Politics and Identities*, eds. Nick Aikens et al. Amsterdam: Valiz, pp. 64-67.
- Wijers, Gaby. 2019. Taking care of media art in the Netherlands: a brief history. In *A Critical History of Media Art in the Netherlands, Platforms, Policies, Technologies*, eds. Sanneke Huismans and Marga van Mechelen. Prinsenbeek: Jap Sam Books, pp. 143-156.
- アルパース、スウェトラナ (一九九三)『描写の芸術』幸福輝訳、ありな書房。
- BankArt1929 (二〇二〇)『Art Initiative リレーする構造 (海外編 vol.1)』BankArt1929。

オーラル・ヒストリー



京焼のオーラル・ヒストリー

——清水卯一が語った五条坂の記憶

前崎信也 清水愛子 猪飼祐一

一九九四年、京焼の若手有志が集まり、京焼産地としての五条坂の過去を知る人々に話を聞く「京都の登り窯時代の話を聞く会」が数度開催された。このたびこの会の録音テープがメンバーの手に保存されていることが分かった。五条坂で生まれ育ち、二十世紀の陶芸界を支えた人々が京焼について語った貴重な記録であるため、芸術資源研究センター「京都工芸アーカイブ」プロジェクトでは、語り手の関係者から複製の許可を得た音源をデジタル・データに変換し翻刻作業を進めてきた。成果の発信として、公開可能な内容を抽出し再編集して、関係者から出版の許可を得た内容を公開できることとなった。

「京都の登り窯時代の話を聞く会」は猪飼祐一、市川博一、今井眞正、木村展之、黒田佳雄、高坂嘉津幸、藤平寧、吉川充（五十音順）が結成した。回ごとに参加メンバーは異なり、上記メンバー以外の参加者がいたこともある。かつて京都の焼きものは共同窯という形態であり、多くの作り手が寄り合い一つの窯からありとあらゆる製品を焼き上げていた。「大家」と呼ばれる作家から若手の陶工までが窯詰めに集まり、窯出しの際には問屋の商人達とともに一喜一憂する。登り窯とは情報の収集場であり、京焼伝統の技術や技法だけでなく、誇りまでもが引き継がれていたともいえるだろう。市街地の大気汚染の原因の一つとして登り窯が批判的となり、一九八二

年以降、五条坂周辺の登り窯に火が入られることはなくなった。登り窯の廃止を受けて、小型の電気窯やガス窯が個人工房に普及し、かつてのように皆が寄り合う場所は無くなってしまった。

会のメンバーは子供時代の登り窯の煙がかすかに記憶に残っている世代であった。当時を知る方々からお話を聞き、京都の陶工として後世に伝え繋げていかなくてはいけないのではないかという想いで集まった。結果として、登り窯の話だけではなく、京焼にまつわる多くの逸話も含め、貴重な記録を含む内容となったことは幸いである。

今回取り上げるのは同会が一九九四年九月に行った清水卯一氏（一九二六〜二〇〇四）へのインタビューである。清水は五条坂の京焼陶磁器卸問屋を営む家に生まれた。インタビューでも登場するが、近所に住む「泥鉄さん」と呼ばれた永楽善五郎家の轆轤師である宮本鉄太郎から轆轤の手ほどきをうけた。家業を継ぐために立命館商業学校に入学。しかし中退し、十四歳の時に京都洛北の八瀬で作陶を行っていた石黒宗麿に短期間ではあるが師事し、陶芸の道を志した。その後、国立京都陶磁器試

験所で学び、京都市立工業研究所窯業部に勤務。終戦を機に五条坂で独立した。一九四七年に宇野三吾を主宰として結成された「四耕会」に参加した。二年後に制作への考え方の相違により脱退し、谷口良三、木村盛和とともに「緑陶会」を結成。同じ年に六代清水六兵衛を主宰として結成された「京都陶芸家クラブ」の結成にも参加している。

一九五一年、二十五歳で第七回日展に初入選して以降、京都工芸美術展、現代陶芸展、京展などで相次いで受賞を重ねる。一九五五年には第一回日本陶磁協会賞、一九五九年にブリュッセル万国博覧会でグランプリ、そして、一九六〇年に第七回日本伝統工芸展で日本工芸会総裁賞を受賞して、三十代前半には日本陶芸界で注目の存在となっていた。二十代の頃は日展や現代陶芸展に出品していたが、石黒宗麿が創設に尽力した日本工芸会が発足されて以降、日本伝統工芸展を中心に活躍し、一九八五年に重要無形文化財「鉄釉陶器」保持者に認定された。一九七〇年に、滋賀県大津市の蓬萊山麓に自宅兼工房の蓬萊窯を築き、以後はそこで活発な制作活動を行った。

インタビュは蓬萊窯で実施され、清水卯一の幼少期から壮年期にかけての京都・五条坂に関することが大半を占める。内容については清水の孫にあたる清水愛子が監修した。録音が不鮮明で聞き取れない箇所、公開にふさわしくないと思われる内容については適宜調整、削除等を行った。京都弁に独特の口語表現などは、インタビュ時の雰囲気伝えるために可能な限り録音時のままに記載している。

実施日時…一九九四年九月九日（午後一時～四時）
語り手…清水卯一

場所…蓬萊窯（滋賀県大津市八屋町）

インタビュアー（五十音順）…猪飼祐一、市川博一、木村展之、

黒田美穂、高坂嘉津幸、藤平寧

凡例…清水は清水卯一氏、インタビュアーについては声で誰か判別できないことが多いため——で統一した。

注釈の解説や略歴はインタビュの読みやすさを目的としており一般的な内容が多く、紙幅の関係もあり、特に必要と思われる項目以外の出典は明記していない。

戦中・戦後の五条坂

——このたびはどうもありがとうございます。

清水 この命令やろうね。結局は当時の軍の命令やと思うけれどね。初めは五条通の北側がなくなるはずだったのが、一夜にして南側に変わったとか。

——その北側から南側へ変わったっていうのは、何か理由があったんですか。

清水 何かあったのでしょうかね、何か。北側に有力な人があったのか……。そういったことを聞いたこともあるけどね。五条のずっと西の方での話。今にしたらもう考えられないこととちがうかね。

——もともと五条通の道幅はどれくらいだったのですか。

清水 道幅はね、今の北側の歩道の部分。自動車が一台通れるくらいだったですね。

——ということは今の北側と南側の車道部分は全部、家だったわけですよ。それがなくなるといいうことは、すごい規模で家がなくなったということですね。その中に陶器屋さんがいっぱいあったのですか。

清水 そうですよ。東大路から大和大路まではね、いわゆる昔からの名家、高橋道八さん、清風與平さん、清水六兵衛さんをはじめ陶器屋が多かったですね。

清水 いやいや。まあ楽しんでください。

——今回の聞き取りは、多くの陶芸家が活躍した全盛を誇った時代の五条坂のこと、今には伝わっていない昔のやきものの話など、意外と聞く機会がないので、一度知っている方々から聞いておきたいということになったのが発端です。今後の仕事に生かせることもあるのではないかと、さらには後の人々に伝えていく必要性もあるのではないかとということで、若い陶芸家で集まり会を作りました。

清水 私は、大正十五年に五条で生まれて、いろんなことを見ましたけれども、ほとんど忘れてしまいましたなあ。

——昔は五条通が今の歩道くらいで、北側と南側の家の距離が狭く、向かい合って陶器屋さんがずらっと並んでいたと聞きますけれども……。

清水 そうだったけど強制疎開でねえ。第二次世界大戦が終わる年だったでしょうか。一夜にして、五条通の東大路から西大路まで、南側の建物が全部失われてしまいましたからね。

——それは京都市からの命令ですか。

——先生の今のご自宅のお向かい周辺はどなたが住んでおられたのですか。

清水 隣の若宮八幡宮さんから南へ鐘鑄町という通りがあったね。右側には清水六兵衛家。その通りを挟んで向かいに、金光院さんがあって。

——若宮八幡宮からは参道みたいになっていたのですか。

清水 参道ではないけれど、道が南へ続いていてね。そのすぐ南には音羽川の橋があったね。そして左側に加賀の田中さん、向かいに越前屋の窯があったね。

——そのあたりに共同窯があったと聞いています。

清水 共同窯は音羽川を挟んで橋の周辺にありましたよ。東には田中の窯、その向かい西側には越前屋がね。その北に清風與平さんの窯、六兵衛さんの窯がありました。

——それは個人の窯ですか。

清水 元々は個人の窯でしたが戦後、共同窯になりました。清風さんの窯は六兵衛さんが造り、高橋道八さんも関わっておられてね。また音羽川を挟んで南側に菊岡の窯がありました。当時はそうした共同窯へみんな担いできて窯詰めしてましたね。

その一軒隣が食器ばかり作っている家でした。その隣が今も作陶されている村田さん、中国の万暦写しが専門でしたね。さらにその隣が煎茶器を作っている家でした。煎茶器を作っている家で今も続けておられるのは、三浦竹泉さんと大丸北峯さんでしょうか。昔はようけあったようですけどね。私が生まれた大正末から昭和にかけては大不況で、陶器屋さんも含めて随分なくなつたと聞いてます。

——南側のご近所の職人さんたちは、その当時はどんなたかの下職でいらしたんですか。

清水 いや、下職じゃなしに自分で一家をなして作っておられましたね。五条坂の表でやっておられる方はまあ、大体自分で作られていたのじゃないかな。ちょっと路地に入つた長屋で作っている人はどこかに所属している職人さんや、下請けでされていることが多かったと思います。それだから昔、五条坂の表通りに出るという事が皆、夢やったのやないですかね。

——下請けの方々というのは、三浦竹泉さんや永楽善五郎さんというような名家や窯元に雇われている職人さんですか。

清水 そうです。自分の仕事場で生地だけ作って持つて行つてというね。一方、勤めの職人さんいましたよ。清風與平さんのところもたくさん職人さんがおられてね。朝、何時頃やつたかな、始業時間がこないと工房に入れないので、その時間になるまで職人さん達が家の前でずらつと並んで待つてはりましたわ。時間が来たら、門が開いてざあつと入つていかはりましたね。うちの近所の中谷さんという方は、親子二代で清風さんところの職人をされてましたね。

——その頃の、そういう清風與平さんの作品の値段は一般食器からするとどれくらい違つたのでしょうか。かなり高いものだったのですか、そのころから。

清水 それはそうですよ。三代が帝室技芸員でしたからね。五代の清水六兵衛さんの全盛期の時もね。私の子供時分に自家用車があつて、別荘のある山科まで車で行かれていましたからね。

——そういう作品もちゃんと売れていて、見る目のある人がたくさんおられたつていうことですよ。

清水 そうでしょうね。当時を見る人の目も厳しかったですからね。

それはよく聞きます。リヤカー引いたりして持つていったとか。

清水 リヤカーでなくて担いでね、歩いて行つてました。先生が使つておられたのはどこの窯ですか。

清水 私は清風さんの窯です。

——疎開の時に窯がかなり潰されたのですか。

清水 疎開で窯を失つたのは道八さんの窯だけやつたね。六兵衛さんの窯は、今も遺っているかな。家の方は大分失つたけどね。

——また疎開の話にもどりますが、潰した家の代わりここに移れというようなことはあつたんですか。

清水 そういうことはないですよ。

清水 代替地は各自で探さないといけなかつたのですね。そういうことやね。知り合いを頼つたりね。なんとかして。

——五条にもたくさん職人さんがいたんですよ。

清水 明治になつてから共同窯が多くなつたからね。轆轤師や絵付師などやきものを作る職人だけやないですよ。共同窯で窯を焚く専門の職人、窯焚きさん。それからガラを集めて捨てるガラ屋さんね。サヤなど窯の道具

を作る窯屋さん。それぞれの職業で一家をなしていたからね。

——やきものを作る職人さんも専門が分かれていたのですね。

清水 ちょうど私の家の東隣が、吉田さんという青磁ばかり焼いている方がおられましたね。それも七官青磁をね。さらに東の隣には土鍋を専門にされている方がいました。そういう風に専門の製品を作る家がだいぶありましたわ。

——また「先生」つて言われる人もいました白足袋履いてね。

——宇野仁松さんも近所におられましたね。大きな家でしたよ。私の子供の時分ね、紋付の羽織着て若草履履いて、一風変わつておられる雰囲気でした。そうそう、明治末から大正にかけては煎茶器を作る家が、いくつあつたようです。

——それはやつぱり煎茶を作る家は格が上というか……。

清水 格が上と言うのやろうね。パトロンみたいな人もついていたんやろうね。私の子供の時分は南側に家があり、

——京都で陶芸家という形で出てこられたのは、どの時代になるのでしょうか。

清水 最初はやはり五代の清水六兵衛さんと違いますか。当時、板谷波山^{ハツタナミ}さんたちが日展で美術工芸部を作って、それに応じて京都でも当時の六兵衛さんが出品されるようになったと思います。その事はあまり詳しく知りませんのやけど。

——当時は職人さん、焼屋さん、代々続く名家、陶芸家、問屋など、様々なやきものに携わる職の人々が五条坂にいましたが、力関係などはあったのでしょうか。

清水 力関係なんていうのはどうでしょうね。陶芸家が主流の時代ではないですし、現在の感覚とは違いますね。ただ普通の陶器屋は、当時は登り窯だったから失敗も多くてね。私らの子供の時分はいわゆる、薄手の磁器が盛んでしたから。一切くるわないように作らないといけなくて。それは大変なことでしたよ。貧乏するのを覚悟でやっていたところがあつたのと違いますかね。

——今ですと、陶器を習おうと思えば、陶工訓練校や陶磁器試験場があります。基礎を教えていただいて一年経ったら最低限のことはできるようになりますよね。大

——電気の轆轤が普及してからも手回しにずっとこだわっていた人もおられましたか。

清水 京都にでもおられるのと違うかな。地方行ったら特にあるのと違いますか。日本工芸会の中にもいはるわね。

——何が違いますか。先生からみられて電気と手動の轆轤は。

清水 僕は、動力で回るほうが楽でええかな。気遣わんでもええからねえ。

——登り窯にしても、手回し轆轤にしても、わりと昔のその味わいみたいなものがこう、いいという傾向もあるのですけど。そういう変わり目というか、電気轆轤が出だしたところに、皆が飛び付いたのか、逆に批判的だったのかはどうですか。

清水 飛び付いたような、そんな気がするけどね。

——やはり手回しは不便ですか。

清水 特に手回しの場合は、最初びゅーっと、強く回さないといけないからね。ゆっくり回していたら止まってしまうわけですよ。回転の調整もしないといけないから、どうしても作ることに全力投球できず、自分の意思が入

学でも陶芸が学べますし。当時は教育機関で学ぶより、弟子入りが多かったのですか。

清水 もちろんそうですよ。徒弟制度ですね。

——職人なりたいと思ったら若いうちからはじめるのですよね。今ははじめる年齢に幅がありますけれど。

清水 当時は、身近な人を頼って徒弟に入るのが一般的でしたから、今みたいにやきものと全く関係ない環境にいる人が、やきものを志すという事は少なかったのと違いますかね。親が職人だからという理由で業界に入ることがほとんどじゃないですか。

轆轤と窯

——電気轆轤が普及しはじめたというのはだいたいどれくらいのことだったのですか。

清水 電気轆轤は、だいぶ前からあるのやけどもね。陶器屋さんが量産するのに作った轆轤で、最初は速度もそう変わらんし、使いにくかったりもしたけど。戦後になってから速度が変えられるなど色々改良されて大きなものや壺を作るのには、えらい具合良くなりましたね。

りにくいのですよ。まだ蹴りの方がいい。さらに動力だと、好みの速度に出来るからね。私はその方がいいと思うけどね。人によって色々で、一概には言えないけどね。

——窯についてはどうですか。今は電気窯が多いですけど。

清水 焼くものによりけりじゃないですか。青磁など、ああいう中国で育ったやきものはね、電気窯でちゃんと焼けば、完璧に焼けますからね。いろいろと試してやっていくと面白くなってくるのですわ。

——昔のかたは電気窯で焼いた物を「生焼け」というような表現で言われることがありますね。

清水 まあ、事実そうやもんね。「芯まで焼けてへん、火が通りきってない」とね。登り窯を経験してきた人はそういいですね。あと特に京都では仁清風のものも電気窯で焼いているけれど、従来の陶器みたいな感じがしないとも言いますね。でもそれが一般的になってきているのですけどね。

——ということはやっぱり、焼け方が違うということですか。

清水 どうなんやろうねえ、電気窯はスイッチ入れたら千三百度になるのやからねえ。やきものみたいな感じせえへんようになってきたね。そやけど、もう今の時代になつたら私の場合は、昔の薪の窯では焼けへん。逆に電気窯でしか焼けないというもの、そういうものを作らないと面白くないような気がするけどねえ。うん。

——昔の共同窯の時代ですが、窯ごとにわりと安定していたものなのですか。ある日の窯がうまく焼けたので、次の窯でも同じ場所にいれても、同じ様に焼けなかったり。例えばテストピースを入れて「あ、ええの出した！」と思って、同じように次の窯で焼いたら全く変わってしまうとか。

清水 そら、同じようにはいかないですよ。同じ窯で同じ焼き方してもねえ。上側のつめ具合、下側からの火の上がり具合が、その時々で変わってくるからね。やっぱりその都度火を見て、対応せねばならないものやね。

——すぐご苦労があった訳ですよ。

清水 そうですよ。苦労というより、その状況に合わせて、その環境の中でやきものを焼くこと。妙技というか、そういうものがあつたんじゃないですかね。

——例えは毎月この窯のこの場所を借りると決まっています、休むとなればどうするのですか。誰かに埋め合わせてもらうのですか。

清水 そら誰か、そこに作品をつめてくれる人を探して、埋めていかんことにはみんなに迷惑がかかるわね。

——借りやすいとかあるわけですか。

清水 なかなか借りられるものではなかったですよ。慣れるまではね。はじめは、なかなか貸してくれへんよ。そら大変でしたよ。昔は作家協会というのがあつてね、作家さんばかりが、ちょうど向こうの窯を使つたね。河井寛次郎さんとか。私はあんまり、そういうところに仲間入りしにくくてね。

——先生の若い頃の文献を見ていると、いろんな会が出来ては潰れという具合だったように思うのですが、その頃皆さんは、今とは違って「何かやろう」という気持ちがあつたのでしょうか。

清水 それは、終戦直後ですからねえ。陶芸界だけじゃ

——五条坂のあたりもたくさん窯がありました、
「あそこの窯は良い」とかそういう評判つてあるのですか。

清水 ありましたよ、焼くものによつてね。

——物によるのですか、それは。

清水 そうですよ。普通の場合はそう変わらへんけどね。さっきの話で言つた青磁や辰砂のような技法のものは「こういうのは、むこうの窯やないと出えへん」とか、ありましたよ、それは。

——窯焚きの職人さんの違いですか、窯の構造ですか。

清水 窯の構造です。特に勾配。勾配によって火が違いますわね。私も、同じように焼いてもなかなか同じように焼けるものではないですわね。あるときなんかね。庵町の石川さんの窯に入れた時にね、ちょっと勾配がきついので、夏暑い日だね。窯出したら、棚にくっついてしまつていてね。下からものすごい火がたつて。下ばかり焼けていたということですよ。

——上まで火が届いてないということですか。

清水 届いてない。まあ火はあがつているけれど、下はものすごい火がきていた訳ですよ。同じような陶器を入

ないですよ。社会全体がそうでしたからねえ。それは生き活きとしていましたね。今は落ち着いてしまつていますけどね。面白かつたねえ、その当時は。

京都の陶芸家たち

——先生は、石黒宗磨さんのお弟子さんですよ。

清水 まあそういうことになってるんですけどね、八瀬の工房に通わせてもらつたのは、ほんの少しの間、四ヶ月ほどですかね。当時は京都では珍しく、蹴りの轆轤を使つておられてね。一般的には手回し轆轤でしたからね。五条坂に一軒、宮田翠光軒という煎茶の先生で、当時の作家の作品ばかり集めている方がおられたのです。まあ面白い、おじさんでねえ。その方に八瀬へ連れて行つてもらつたのですよ。

——十四歳の時に。

清水 そうそう。小学校に行くときはその家を通らなあかんです。そしたらいつもね、そこで煎茶を飲んでおられてね。だいたい三、四人くらいお客さんがおられるのですわ。河合栄之助さん、卯之助さんもおられたこ

とがありましたね。とにかくおじさんたちがいつもそこで立ったまま話をしていたね。そういうたまり場みたいなところが一軒だけありました。

八瀬に四ヶ月ほど通われて、その後はどうされたのですか。

清水 試験場^{※26}に行ったりしました。

先程のお話で、その五条坂北側、南側にかかわらず軒並み陶器に関連した職業の家が多いとかがいましたが、先生のご実家も陶器のお店をやってらっしゃったんですね。

清水 そうです問屋です。父は早くに亡くなったので主に母がしていました。

そういうお商売をされるお家にお育ちになって、代を継がれるということもあったでしょうけども、どういところから、実作の方へ移られていったのでしょうか。

清水 どういうところからってねえ。商業学校^{※27}入れられてねえ、まず勉強が好きやなかったし、そろばんはもう見るのも嫌やった。そういうところからですよ。

前に何かでお話を聞いたか読んだかで、「泥鉄さ

ん」っていう職人さんのお話があったと記憶していますので、その辺のことを詳しくお話していただけたら……。

清水 泥鉄さんね、やはり私の恩人ですよ。泥鉄さんっていうのはね、庵町をちよつと入ったところ、渋谷通り北で仕事をされていた。ちよつと道を入ると破れている障子があり、裸電灯の前で職人さんが轆轤をひいてはる風景があり、そこに泥鉄さんもおられたのです。私が仕事場をちよつと覗いていると「あー、坊来たんかい」と言ってくれてね。ちよつと永楽さんの仕事しておられた時やね。仁清写しの水指、茶碗など土物の仕事をされていたね。東大路からもうひとつ新道にある窯を使っておられてね。私も二、三回そこに手伝いに行きました。

そのころ土は、どういう風に手に入れておられたのですか。

清水 磁器でしたら、竹内と言うて、今の日本陶料^{※28}の仕事しているところがありました。それから長谷川とかね。まあ京都はみんなそういう店から土を使うてたのと違いますか？

職人の中でもこの人はうまいとか、うまい人は皆

からあの人はやっぱりうまいと認められていたとかありましたか。

清水 もちろんそうです。まあ職人でも色々とする物によって仕事が変わりますからね。白物の得意な人、袋物の得意な人、型物の得意な人とか、色々いてはるのです。腕の自信のある人は威張ってはったりしましたね。当時は分業でしたから、日展など大きな展覧会の前になると、特に生地を作る袋物とか、白物の職人はひっぱりだこ

やったのと違いますかね。

当時、出品者自ら全部作るとは少なかったんですか。

清水 当時はそもそも分業でしたからね。私らの時代からですよ「全部自分でやらんと面白くない」って言い出したのは。当時、中島清さん^{※29}という方がいてね、轆轤が上手くて引っ張りだこでしたよ。

六兵衛先生の会に入って日展に出品されたのですか。

清水 陶芸家クラブ^{※30}ね。六兵衛さん側についているというわけじゃなかったけど、当初は入っていましたよ。

先生の二十代ごろに、心惹かれるとか、この人す

ごいなと思う陶芸家はおられましたか。

清水 うーん、やはり中島清さんはよかったですね。それから浅見隆三さん^{※31}、瀧一夫さん^{※32}とも親しくさせてもらっていました。

中島清さんと先生とはどのくらい年が離れてたんですか。

清水 中島清さんはねえ、八木一夫さん^{※33}よりだいぶ上でしたよ。繊細なところがあってね。それがまた良かったのやろうね。蹴り轆轤を回しておられましたね。

その頃はずいぶん若い人たちが台頭してきて、ずいぶんと賑やかしかったようなことを聞いたことがあります。走泥社^{※34}の発足ですとか……。

清水 走泥社の発足はもっと早いね。昭和二十三年やなかったかな。

ちよつと先生の世代の人たちもおられましたか。

清水 僕らの世代は割合少なかったね。

鈴木治先生^{※35}くらいですか。

清水 あと僕らの同じ年は、日展で五条出身の谷口良三^{※36}という陶芸家がいるねえ。

走泥社発足のころ、先生はどのように見られてた

んですか。お付き合いはされていたのですか。

清水 ずっと付き合いはしてましたよ。あの時からヨーロッパ美術の動向に注目していて、雑誌の話など、よう聞きましたね。その影響もあり、作品にもはつきり出てますよね。やっぱり八木さんには先を読む力があつたのでしょうか。

—— 走泥社の方々が、石黒先生にもものすごく傾倒された時期があつたということを本で読みましたがどうだったのでしょうか。

清水 走泥社というより、八木さん、鈴木さん、山田さんが、もともといわゆる宋磁に傾倒していましたから、そこから出発してるのと違いますか。当時の京都は、中国で言うたら明か、李朝かに傾倒していましたが、特に八木一夫さんのお父さんの一舛さんや、山田光さんのお父さんの喆さんは、宋磁に傾倒されていたので、そういう影響もあつたのではないのかな。

—— 先生も四ヶ月だけ、石黒先生の所におられたとうかがいましたけど、独立されて自分で始められてからも、よく八瀬には行つてらしたのですか。

清水 終戦になつてから、自分からまた行ったり来たり

ね。まあ石黒先生もしょっちゅう来てくださるなど、亡くなるまでお付き合いさせていたっていました。

—— 先生は何年に亡くなられたのですか。

清水 昭和四十三年やね。

—— じゃあ先生はかなり影響受けられたのではないですか。

清水 そらまあ影響受けてますよね。でも工房に通つた四ヶ月いうのは、当時まだ子供やからね。やはり戦後、作陶をはじめてからの交流を通じて影響を受けましたね。

—— 他にお世話になつた方はおられますか。

清水 それは小山富士夫さんです。陶磁器学者のね。あの方にはずいぶんお世話になりました。

—— 作陶もされていたのですか？

清水 晩年だけでなく、若い頃も作陶してたのですよ。

石黒先生と一緒に、蛇ヶ谷でね。そらまたスケールの大きな方だね。陶磁器評論家はたくさんおられる訳ですけど、ちょっとああいう小山先生のような方は、いないですね。

—— 先生の作られたものに対する、批評においてですか？

清水 ええ、もちろん批評もしてくれますけどねえ。そ

やけれど、まあ随分と小山先生の影響も受けてるのやないですか。他には、八木一夫さんにしたってそうですよ。実際ずいぶん影響受けたものですよ。

—— 何かあの、これから僕たち作っていく中で、先生が今まで生きてこられた経験からこういう姿勢で頑張れという、そういうことってあります？

清水 そんなおこがましいことは、よう言わんわ。

清水・五条坂の陶磁器業

—— かつての間屋さんというのは「育ててやろう」つていう感じで作り手と接してくれてたんですね。

清水 育ててやろうなんてそんな生易しいもんじゃなかったですよ。

—— 生易しくはなかったんですか、厳しい……。

清水 そらそうですよ。納品したものが少しでもガタついたら無駄になつてしまう訳だから、検品は容赦無く厳しかったですよ。一方、お金を前借りたいとなれば、貸してくれるということもありました。

—— 間屋さんも目が肥えてる人がおられた訳ですね。

清水 それは当時の間屋といえれば目の肥えた人がおられましたよ。食器は特に厳しい世界だったのではないのでしょうか。

—— 清水焼のレベルを高めていたのはやっぱり、そういう大正時代以来の方々がおられたからでしょうか。

清水 そうそう。酒見さんとかねえ、シラノさんもありましたね、そういう日本随一、一流の料理屋さんは自分でデザイン考えて食器を注文されていましたね。間屋でいうと小坂屋さん。なかなか目肥えた人がいまして、私はそこのおじいさんにだいぶ可愛がつもらって勉強になりましたねえ。

—— 前回インタビューさせていただいた先生からも、小坂屋さん、酒見さんの話をうかがいました。

—— 当時は創作ものつていうのは珍しかったのですか。

清水 昔はね。「創作つていうのはやきものを作つているのと違う」ということでしたからね。

—— あまり受け入れられなかった。

清水 そうですね。

—— 先生の古い作品は創作ものじゃないですか、独自

の。

清水 私はまあそういう家系というか伝統がないから、何やったって良かったのやね。

—— なかなか初めのころは受け入れられなかった部分もあったのでしょうか。でも、そういう新しい動向にも理解を示す人もおられたということですか。

清水 僕らが戦後作陶をはじめた時代は、割合にそういう作品に興味を持つ方がおられてね。特にアメリカ人が多かったですよ。

—— そういえば先生の五十周年展を見ると、なんとか將軍という方がおられたのですよね。

清水 あれはね、在外航空官で、京大に来ていた学生さんと世代が一緒なんですよ。土曜日になったら三人か四人で出て来はりましたね。それと、昭和三十年くらいからアメリカ本土より、だいぶ仕入れに來られてましたね。

—— この集まった私たちで、いろいろな方にお話をうかがってみようと思っておりますが、京都あるいは、五条坂のことをよく知っているという方っておられますでしょうか。

清水 五条坂はもう、ほとんどおられないと違うかな。

120

伊東翠壺さん、谷口良三さんなどおられましたけどね。

—— そういえば作り手ではないけど岡田さんがおられますね、もう八十歳代やろね。このあたりで一番元気かもしれないね。泉涌寺蛇ヶ谷辺りでは、馬場弘吉さんのお姉さんの婿さんで京泉を継がれている竹内さん。親の世代は竹内陶料屋をされていたそうですね。私は、子供の時分親父に連れられて蛇ヶ谷の窯へ行くよね、原料屋ですけれど、昔はハイカラな窯屋でした。親父の友達でして、行つては無駄話していてね、私は土や原料を作っているのをじっと見てましたわ。

—— 昔あそこは原料屋さんだったのですか。

清水 竹内陶料っていつてね。僕らの子供の時分ね。

—— 当時は原料屋さん結構あったのですね。土屋さんにしてもそうですし。地方行くと皆さん自分で灰作ったりとか、土も山から採ってきて、沈殿させたり使えるように作られている。

清水 京都はね、土もあらへんし、都会になつてしもたからね。昔から京都は業者があつたのと違うかな。京都は便利やわね。絵の具屋にしたかて、ちゃんとそこへ行つたら何でもあるからね。

—— 五条では販売専門の店の萬珠堂さんはその当時からあつたのでしょうか。

清水 萬珠堂は古いよ。向こうは小売屋さんですからね。建て替えられる前の建物の時、ちょうど真向かいにもお店があつたのですけど、疎開でなくなつたのですよ。それから立派でしたよ。

—— 今のように建て替えられる前は古い建物で、立派でしたね。そのお店に置かれてたものは食器が主だったわけでしょうか。

清水 何でもありましたよ。それは今の店でも向かい側の店でも表には大きな火鉢が積んであつたしね、何でも扱っておられましたな。

—— 他産地のものがたくさんありましたか？

清水 ありましたよ。向かい側の店には。今のお店がある方では清水焼が中心だったかな。萬珠堂とかいた縦縞の法被を着た番頭さんもおられましたね。

—— 当時から大きい商売してはつたのですね。

清水 大きかったですね。

—— 先生も古くからのお付き合い？

清水 付き合いって言うか、よく知ってますよ。

121

—— お取引でしょうか。

清水 いや取引はないですよ、ああいう立派なお店とは。

—— それ以外にもお店はいくつかあつたのですか。小売屋さんというと。

清水 小売屋さんはいあんまりなかったですよ、五条坂は。小売さんは、五条から東にある清水坂になるのでしょうかね。

—— 今は大和大路を境に、西には全く陶器屋さんがないですけど、何かそういう区切りがあつたのでしょうか。

清水 どうなのでしょうね。

—— 当時から五条坂の一番西は萬珠堂ですか。

清水 そうですよ。新しく店を出すといつても入り込めへんさかいに、東山通へ行ったり、五条のちよつとあつち行ったりして。五条坂にもええ店もありましたな。景気のせいで移り変わりもありましたけど。

—— 当時は普段から人通りが多かつたのですか。

清水 あんまりなかったよ。

—— それでも五条に集まってくるのは、そこにステータスみたいながあるのですか。

清水 それはやはり問屋街だったからね。仕入れに来るのはね。

——一般のお客さんは相手にしない。

清水 それはあまりしなかったのと違うかな。昔はね。

——問屋さんが沢山あったとかがいいましたが、そういう問屋さんはどこへ持っていて商売されるのですか。京都ですと市内にですか。

清水 京都市内だけでなく日本全国。まあ私の家では子供の時は、中国、大連あたりまで行っていたからね。皆、そうとちがうかな。京焼というのは割合に高かったですよ、値段がね。

——今安いつて言うのと例えば機械で、ベルトコンベアで作ったりしてるから安い、というのは分かるんですけど。当時、やはり轆轤で挽いて、手で描いておられたのに安いとかあるのでしょうか。

清水 東物というのはそうですよ。同じように轆轤で挽いてるけどもね、京都やったらね、茶碗を大体一日に二百ぐらい作ったら関の山と違うかな。それを向こうは一日八百ぐらい作るからね。それぐらいの数を作って職人の腕慣らして言うらしいからね。だから、東の方は

雑やか言うてね。京都の轆轤は透き通るぐらい薄い仕事をやるから、それを得意としてましたから。薄くても丈夫やっというわけだね。でも実際どこまで丈夫なのかわかりませんけど。

——かなりレベルの差が地方と京都ではありましたか。

清水 当時はありましたよ。

——例えば東物は今で言う、瀬戸とか多治見とかあの辺りですけども。作っておられたものは志野とか、織部とかじゃなかったわけですか。

清水 当時、志野と織部はあんまり売れなかったね、一部の層にしかね。売れるようになったのは戦後ですよ。

——煎茶の世界から茶道へと、今のようになつてくるのは、大体いつぐらいからでしょうか。

清水 今のようになつてきたのは、戦後ですわね。禅の精神ということが戦中に注目されたりして。

——茶道人口はどんどん増えますね。

清水 あ、やっぱり増えてるんですね。今の裏千家のお家元46の力も大きいでしょうね。あれだけ幅広く活躍されているのですからね。

——お茶碗は値段高いですよ。抹茶茶碗っていうの

は昔からランクが上の物って言うのですかね。そういう位置づけだったのでしょうか。

清水 やはりそういうのがずっとあったのと違いますか。昔からあんまり変わらないでしょうね。

——先生はお茶を習わたりされたのですか？

清水 しっかりと習うてないけれどね。

——茶碗っていうのは若いうちから作れるのでしょうか。

清水 それはその人のセンスやと思うけど。作れる人には作れるのじゃないですかね。年いったって作れない人には作れないだろうしね。それだから急にはできないと思いますね。伝統工芸展でも不思議と範があるのはちゃんと票が入ってる。でもそれが、良いかって言うたら私にはわかりませんわ。同じ茶室と言うてもいろいろあるやろうし、それと同じでしょうかね。

著名作家との交流

——有名な京都の作家さんというのはエピソードを聞くことがあるのですが、よその産地の何かエピソード

みたいなこと知っておられたら教えてもらえますか。例えば加藤唐九郎さん47とか。

清水 あの方は面白いね。いろいろエピソードあるのと違いますか。

——確か初めの頃、伝統工芸展にも出しておられたとか。

清水 初めから伝統工芸展に出品されていて最後まで会員でしたよ。あまり出品しておられなかったけど。東海支部では、毎年一回お目にかかっていましたよ。

——噂では、気難しい方やっていた風にな……。

清水 気難しいということもないけど。まあ、会っていた時はね、いつも審査が終わってから名古屋の古い料理屋に行っていました。初めはよう飲まれていたけどね。だんだんと飲めんようになられましたね。

——昔から陶器屋は、お酒を飲む方が多かったみたいですね。

清水 特に京都の人はすごかったですよ。どちらかというと「やけ酒」。当時は窯での失敗も多かったからね。「ひとまず今日はお酒飲んで、明日の午前中また焼いたらよろし」っていうてね。昔は一回失敗したら、またや

り直しと簡単には焼けなかったからね。そこから今は飲む人も少ないのやろうけれど、昔はやけ酒ですよ。

——北大路魯山人^{※48}が京都に來られたつていう話を聞かせてもらうことがあるのですけども。もめたとか。

清水 いや、もめるつて言うわけでもないですけどね。

昭和二十六、二十七年ぐらいたったかね。「京都の若い作家に会いたい」と、魯山人が言うてはるといふことでね。蛇ヶ谷の辻晋六さん^{※49}、浅見隆三さん、叶光男さん^{※50}、米沢蘇峰さん^{※51}、八木一夫さんなど七人くらいで、三条上ったところにある旅館に行きましたよ。そしたらね、魯山人は縁側の椅子に座っておられてね。辻さんがお寿司屋さんの握り寿司を、これ皆さんからお土産と言つてね、ビール・ダース分もね。けれど「会いたい」つて言われたから来たのに、しばらく黙っておられたのですよ。そしたらねえ、立派な髭を生やしてられる米沢蘇峰さんに對して「髭生やしとるちゅうのはろくな人はいない」つて言い出したりしてね。それから「聞きたいことあったら聞かしちゃれ」と言つてこられたり。最後は「帰れ」と言い出さはつてね。「帰れ」つて言われたら帰らなしゃーない。それで帰つてきたという具合ですね。

京都でも個展やつてみえたよ。赤い紅白の暗幕張つてね。会場で講演会もされてましたね。席に座つてたら、六兵衛さんがおられるのに、六兵衛さんにとつてよくないことを言われたり。そんなこともあったよ。当時から作品に魅力があったので、良かったから見に行つてたんですけどね。

最後に京都の美術倶楽部で展覧会をされていたのかな。備前焼を銀で塗り潰したような作品があり、ギラギラしてこれはどうかと思つていたけれど、年月経つて錆びてくると、結構いい風になつてきてね。やつぱりそういう計算して作られていたのかなとは思いますがね。

——やはり京都に対して何かを持っておられたのですかね。

清水 それは持つておられたやろなあ。京都に縁のある方やからね。付き合いも一対一で、付き合いする人もはつきり偏つていたらしいね。そういう面もあったらしいね。

——富本先生^{※52}は、面識はありましたか。

清水 泉涌寺の鈴木治さんの仕事場へちよいちよい行かしてもらつていた時に富本先生のところにも寄せても

らつていました。仕事をされている手を休めてね、「僕はね、年寄りには嫌いやねん、若い人は好きやねん」と言つてくださつてね。煎茶が好きで、お茶入れていただったりしました。

——割とこう、気軽に若い方が出入りできる雰囲気があったのでしょうかね。

清水 そうです。富本先生の奈良の姪御さんと、私の姉が同級生で、女学校が一緒でした。親友で亡くなるまで付き合いがあったみたいです。それでよう気にしてもらえたのですわ。それは気さくな方でしたよ。

——ずっと泉涌寺の辺におられたのですか。

清水 いや当時は銀閣寺のあたりから通つておられたのですよ。それから山科に家を建てられましたね。

——当時富本先生のシダ模様の作品というのは、周りから相当インパクトのあるものだったのでしょうか。色絵の作品ですね。

清水 それはありましたね。やはりちょっと他の磁器の作品とは違つていましたね。そこから先生は伝統的な色絵の磁器作品は嫌つておられましたね。徹底的でした。伝統工芸展に對してもね「あんなとは一緒にしては

らえへん、並べるのは嫌だ」といつも言うておられましたよ。だから日本工芸会の会員にはなられていないのです。

——日本全国にいろいろな産地がありますが、この産地内で勉強したとか、そんなところてあります。唐津、萩、信楽などありますけども、そういうところで研究なさつたとか、見に行かれたとか。

清水 私はあんまりないですね。特にのめり込んで行ったことはないですね。あの河井寛次郎さんは、近所ですけど、意外と接点がなかったのですよ。それだけは残念でしたね。

——宇野宗鸞さん^{※53}はどうですか。

清水 よう知つてますよ。うちと同じ町内のね。長男で仁松さんの後を継がれてね。三吾さん^{※54}は三男でね、その方は日本工芸会で一緒でしたよ。泉涌寺におられてね。亡くなられた時に弔辞読みましたよ。ちょっと面白い方やつたね。

——近藤悠三先生^{※55}はご存知ですか。

清水 近藤先生もよく存じてますよ。日本工芸会でいつも関わつてましたからね。

——どんな感じの方ですか、先生からご覧になって。

清水 近藤先生はねえ「富本先生の教えを私は守ってるんです」ってよく言うてはりました。いつもそう聞いてましたよ。濱田庄司先生[※]とも日本工芸会で、いつも一緒にさせてもうとりました。河井先生[※]ですね、あんなに近所なのに全然存ぜずに。それは残念でかなわんです。

今後の京焼について

——京焼とか清水焼の質ですが、手回し轆轤でいた頃と今とでは、随分違いがあると思うんですけども。

清水 手回し轆轤だから質がいいという訳ではなしに、今の京都では、作家さんとして活動されている方の質は高いと思いますよ。それはさすが京都やからね。それをもっと世の中に出していかなとあかんのかな。ちょっとおとなしすぎるのかな。

——上の人からよく、僕らの世代っていうのはおとなしいと言われます。先生は三十歳代の頃はこういう感じだったのでしょうか。

清水 三十歳代になるとねえ、日本工芸会が発足して、

あつてね。

——先生は、そういう既存の団体の体質に対するこう、反発心っていうのがあったのでしょうか。

清水 いや、別にそんな反発心があったという訳ではないですけどね。けれど、目上の方ですけど浅見隆三さんや瀧一夫とは付き合ひさせてもらってましたよ。よく家にも遊びに行かしてもらったりね。瀧さんとは、よう一緒に飲みに行ったりしてね。それ以外の方とはあんまり付き合ひしてなかったね。

——設立された当初の日本工芸会は、いろいろとややこしいことが少なくてやりやすかったと聞いているのですが。

清水 日本工芸会は、初めからややこしいっていうことはなかったですね。それは今だにずっと続いてますね。誰でも出品できますしね。日展の方であろうが民藝の方であろうが、どこでも出品を受けてくれるからね、初めからそういう方向でいってますから。

——当時の日展に対して、やりにくいって言うか、堅苦しいっていうイメージというのはもたれてたんですか。
清水 確かに持っていましたね。

日本伝統工芸展ができてきてねえ。面白かったのは二十歳代ですよ。

——そのころは、暴れてられていた。

清水 暴れるというわけやないけれども、まあ五条坂を威張った顔して歩いていたかもしれないね。ははは。

——先生の年表を見ると、二十歳代くらいからすごい受賞歴で、頭角を現されましたね。その時は仕事がもう楽しくて仕方なかったような、そういう気持ちでしたか。

清水 いやそんなことはないけどねえ。だけど仕事には夢中でしたね、みんな夢中やったから。無茶苦茶やったね。

——仕事の量もかなり多かったのですか。

清水 しましたよ。

——地域の派閥、グループ団体の方とか色々交流があったのでしょうか。

清水 走泥社の八木一夫さん、鈴木治さんはよく交流があったけどね。いわゆる既成の団体の方々との交流はあまりなかったです。要はやはり、それぞれ親方がおられるから、私らが行くとちょっと具合悪いということも

——「上が言う事に従わんといかん」みたいなことですか。

清水 従わんといかん。従わなかったら採用しないと言われる。当時は「何とかして勢力を伸ばしていこう」とやってましたよ。だから、そこから抜けたら、えらいことになりますよんか。

——これからの陶芸、これからの時代はどういう風に変わっていくように思われますか。

清水 どう変わっていくかはわかりません。少し変わってきたけども、また落ち着いて元に戻っていくのと違うやろうか。そんな気がしますね。

——何か物足りないように思われているということはないですか。「もっとうあつたらよいのではないか」という風に。

清水 やはり若い方々やったら、やきものらしいものがないね。実際それをやるのは難しいからね。

——話つきませんが、結構長時間にわたりましたのでこのあたりで終わらせていただきます。貴重なお話を聞かせていただいて、ありがとうございました。

- 制作の奨励を目的として一八九〇年に設置された制度。一九四四年に制度が廃止されるまでの五十五年間に七十九名が任命され、そのうち陶芸分野からは三代與平の他に四名（初代宮川香山、初代諏訪蘇山、初代伊東陶山、板谷波山）のみである。
- ❖20 板谷波山（一八七二～一九六三）は茨城県出身の陶芸家。戦前の博覧会や官展で活躍し、帝室技芸員に任命される。戦後は日展を中心に活動が続け、工芸家として初の文化勲章を受章。葆光彩磁と名付けられた淡い彩りの作品で知られる。
 - ❖21 酸化銅を着色剤として還元焼成して得られる赤色の釉薬のこと。
 - ❖22 河井寛次郎（一八九〇～一九六六）は島根県出身の陶芸家。東京高等工業学校を卒業後、京都市立陶磁器試験場の技手となる。五代清水六兵衛の窯を手に入れて、鐘溪窯と名付けて独立。柳宗悦や濱田庄司らと共に民藝運動の中心人物として活躍した。晩年は型を使って成形し、多彩な釉薬を施した抽象的な作品で知られた。
 - ❖23 石黒宗磨（一八九三～一九六八）は富山県出身の陶芸家。一九三六年に京都洛北の八瀬に移住し工房と窯を建てた。中国宋代の陶磁の再現に取り組み、国の重要無形文化財「鉄釉陶器」保持者の認定を受けた。日本工芸会や伝統工芸展の創設に尽力したことで知られる。
 - ❖24 河合栄之助（一八九三～一九六二）は京都市出身の陶芸家。陶工河合瑞豊の四男で卯之助は兄。京都市立陶磁器試験場付属習所で学

- び、卒業後に革新的な陶芸を提案するグループ「赤土」の中心メンバーとなった。戦後は六代清水六兵衛が主宰する京都陶芸家クラブに参加し日展で活躍。鉄釉や釉裏紅の作品に新意匠を取り込んだ作品で知られる。
- ❖25 河合卯之助（一八八九～一九六九）は京都府出身の陶芸家。陶工河合瑞豊の二男で栄之助は弟。京都市立絵画専門学校を卒業。京都の西、向日町に向日窯を開き独立。特許を取得した押葉陶器や、赤絵の作品で知られる。
- ❖26 京都の伏見区深草にあった国立陶磁器試験所のこと。
- ❖27 清水卯一は一九三八年に立命館商業学校に入学したが、一九四〇年に同校を中退している。
- ❖28 日本陶料は一九一一年に京都に陶磁器原料を安定的に供給するために創設された。
- ❖29 中島清（一九〇七？）は京都府出身の陶芸家。京都市立陶磁器講習所高等科ロクロ部卒業。戦前の官展で頭角を現し、第一回日展で特選を受賞。一九四七年に中島を中心に八木一夫らが「青年作陶家集団」を結成した。卓越した轆轤技術で知られた。
- ❖30 昭和二十四年に六代清水六兵衛が主宰として結成された京都陶芸家クラブのこと。
- ❖31 浅見隆三（一九〇四～一九八七）は京都府出身の陶芸家。三代浅見五郎助の次男。京都市立美術工芸学校図案化を卒業し、関西美術院で学んだ。日展を中心に活躍し海外の展覧会にも出品した。泥漿や線を使った表現の作品で知

- られる。
- ❖32 瀧一夫（一九一〇～一九七二）は福岡県出身の陶芸家。東京美術学校で塑造を学んだ後、陶芸に転向。瀬戸や京都の試験場で従事した後、独立。戦後は主に黒釉・緑釉作品を制作し日展で活躍するとともに、佐賀大学美術科の教授を務めた。
- ❖33 八木一夫（一九一八～一九七九）は京都府出身の陶芸家。八木一岬の長男。昭和二十三年（一九四八）に山田光・鈴木治と共に走泥社を結成。京都の陶芸界の近代化の中心人物として、前衛陶芸やオブジェ焼といった作風を確立した。
- ❖34 走泥社は一九四八年に京都で八木一夫、鈴木治、山田光らによって結成された前衛陶芸団体。
- ❖35 鈴木治（一九二六～二〇〇一）は京都府出身の陶芸家。父は永楽善五郎工房の轆轤職人であった。八木一夫・山田光らと共に走泥社に参加。日展や海外の陶芸展で活躍し、京都市立芸術大学美術学部教授となる。泥家と名付けられた焼き締めの作品で知られる。
- ❖36 谷口良三（一九二六～一九九六）は京都府出身の陶芸家。六代清水六兵衛主宰の京都陶芸家クラブに入会し、主に日展で作品を発表。碧釉を基調とした作品で知られる。
- ❖37 山田光（一九二三～二〇〇〇）は東京都出身の陶芸家。陶芸家山田詰の長男。昭和二十三年（一九四八）に八木一夫・鈴木治と共に走泥社を結成した。

注

- ❖1 詳しくは以下を参照。清水愛子（二〇一五）「京焼の近代化における登り窯の役割について」京都市編『元藤平陶芸登り窯の歴史的価値等調査研究報告書』京都市、二九一三四頁。
- ❖2 清水卯一の経歴については以下を参照。朝日新聞社編（一九九〇）『作陶50年の歩み「人間国宝清水卯一展」朝日新聞50』
- ❖3 終戦直前に京都では五条通、御池通、堀川通の道幅が主に火災時の延焼防止のために拡幅された。五条通では南側にあった家屋・店舗の多くが現在の道幅まで取り壊されたが、その後しばらくして終戦を迎えた。
- ❖4 清風與平家は、江戸後期に創始された京焼の陶家。清水卯一が知るのは、四代清風與平（一八七二～一九四六）、五代清風與平（一九二一～一九九一）の時代である。
- ❖5 清水六兵衛家は十八世紀半ばから続く京焼の陶家。本インタビューで何度か言及されているのは六代清水六兵衛（一九〇一～一九八〇）のことである。五代清水六兵衛の長男で、京都市立美術工芸学校・京都市立絵画専門学校で絵画を学んだ。五代六兵衛から陶芸を学び、多彩な釉薬を使った作品が国内外で評価をされた。戦後に六代六兵衛を襲名。日展を代表する陶芸家となり芸術院会員に任命された。
- ❖6 高橋道八家、清水六兵衛家は十八世紀半ばから、清風與平家は江戸時代後期から続く京焼の名家。いずれも五条通の若宮八幡宮の南側

- 辺りに自宅兼工房を構えており、強制疎開でその大半が取り壊しの対象となった。
- ❖7 若宮八幡宮は五条坂のほぼ中央北側にある神社。一九四九年に陶祖神の椎根津彦命が合祀され、初代諏訪蘇山作の陶器製の獅子と狛犬があることなどから「陶器神社」として知られている。
- ❖8 金光院は五条通南側にある西山浄土宗の寺院。
- ❖9 五条坂の登り窯は窯の所有者が窯内のスペースを貸し出すというスタイルをとることが多かった。京式の登り窯は五～十部屋程度の焼成室を持っており、それぞれの焼成室で焼けるものが異なるため、茶道具から食器、化学陶器など様々な製品が同じ窯で焼かれた。そういった窯を共同窯と呼ぶ。ここで質問者は、京都陶磁器組合が一九七三年に音羽川のほとりに建てた特定の共同窯のことを聞いていると思われるが、清水は音羽川周辺で共同使用されていたすべての登り窯について語っている。
- ❖10 陶磁器を焼成する際の窯詰めを使用する耐火物製の容器のこと。灰などが器物の表面に付着したり、炎が直接触れて焼きムラなどが生じたりするのを防ぐ。また、効率よく製品を積み重ねるためにも使用される。
- ❖11 中国の明代から清代にかけて、浙江省の龍泉窯で焼かれた青磁の呼称のひとつ。宋代の青磁にくらべて、より灰色や黄色が強く、貫入が入るものも多く、高台などの仕上げも粗雑なタイプの青磁のことを言う。

- ❖12 京都で「白足袋を履く」という表現は、僧侶、呉服関係者、花街関係者、茶道・華道の関係者など、いわゆる京都の文化の世界で力を持つ人々のことを表している。
- ❖13 宇野仁松（一八六四～一九三七）は石川県出身の陶芸家。清風與平から陶芸を学んだ後に独立。青磁や辰砂などの釉薬の技術の高さで知られた。
- ❖14 十八世紀後半以降に京都・大阪では煎茶が大流行した。そのため、江戸時代後期から明治期の五条坂の陶工の多くは煎茶道具を制作していたことが知られている。
- ❖15 三浦竹泉家は明治から続く京焼の陶家。初代から煎茶道具を制作しており、清水卯一が知るのは三代竹泉（一九〇〇～一九九〇）、一九三三年に家督を継いだ四代竹泉（一九一〇～一九七九）の時代である。
- ❖16 大丸北峰（一八七九～一九五九）は石川県出身の陶芸家。九谷陶器会社で陶画を学んだ後、京都に移住。独立後は主に茶道具・煎茶道具を制作した。
- ❖17 下職とは有名工房から下請けの仕事をする職人のこと。
- ❖18 永楽善五郎は十六世紀から続く京焼の陶家。千家十職の一家として知られる。清水卯一が知るのは十六代永楽善五郎（即全・一九一七～一九九八）の時代である。
- ❖19 三代清風與平（一八五一～一九一四）は陶工として初めて帝室技芸員に任命された。帝室技芸員とは帝室による美術工芸家の保護と

※38 中国の宋代の陶磁器のこと。

※39 明とは中国の明代のことであり、日本では明代後期の嘉靖期（一五二一～一五六〇）以降、特に万暦期（一五七三～一六二〇）や天啓期（一六二一～一六二七）の作品を珍重した。李朝とは李氏朝鮮（一三九二～一九一〇）で製作された陶磁器のこと。

※40 八木一舛（一八九四～一九七三）は大阪府出身の陶芸家。京都市立陶磁器試験場付属伝習所で学び、卒業後に革新的な陶芸を提案するグループ「赤土」の中心メンバーとなった。

※41 山田詰（一八九八～一九七二）は新潟県出身の陶芸家。昭和七年（一九三二）に京都の蛇ヶ谷で作陶を始め、天目や中国宋代の陶磁に範を求める作品を制作した。

※42 小山富士夫（一九〇〇～一九七五）は岡山県出身の陶磁器研究者。六古窯の提唱者や北宋定窯の窯址発見者として知られる。晩年は陶芸家としても活躍。

※43 極東裁判弁護人で東京裁判において東郷茂徳、梅津美治郎の弁護人を務めたベン・ブルース・ブレイクニール少佐（一九〇八～一九六三）のこと。清水の作陶五十年展にブレイクニール少佐旧蔵の作品が二点出品されている。朝日新聞社前掲書、一八九頁。

※44 伊東翠壺（一八九四～一九八〇）は京都府出身の陶芸家。幾何学的な文様を施した磁器作品で知られ、日展で活躍し昭和期の京都を代表する陶芸家として活躍。

※45 萬珠堂は五条通と大和大路の交差点の東

側に地域最大の店舗を構えた一七八一年創業の陶器店。当主は代々平岡利兵衛を名乗った。

※46 茶道裏千家前元家十五代汎雪宗室（一九二三～）のこと。現在は大京匠・千玄室と称する。

※47 加藤唐九郎（一八九七～一九八五）は愛知県出身の陶芸家。瀬戸で生まれ育ち、桃山の瀬戸焼・美濃焼の研究と再現に尽力した。

※48 北大路魯山人（一八八三～一九五九）は京都府出身の芸術家。美食家としても知られ、自らが考案した料理を載せるための陶磁器や漆器などを制作した。

※49 辻晋六（一九〇五～一九七〇）は京都府出身の陶芸家。東京高等工業学校窯業科を卒業後は官展に出品し、京都市立第二工業学校窯業科で教鞭をとる。一時、満州にわたり吉林で製陶に従事するが終戦で帰国し、その後は京都で陶芸家として活動した。

※50 叶光夫（一九〇三～一九七〇）は兵庫県出身の陶芸家。京都市立陶磁器試験場付属伝習所を卒業後、中国に渡り支那陶器研究所で中国陶磁器の研究を行う。帰国後、兄の叶松谷と共に独立した。戦後は主に日展で活躍。多様な釉薬を用いた作品で知られる。

※51 米沢蘇峰（一九〇七～一九六八）は石川県出身の陶芸家。京都市立美術工芸学校図案化を卒業した後、叔父にあたる初代諏訪蘇山に師事する。戦前は官展に出品し、戦後は日展で活躍をした。青磁の作品で知られる。

※52 富本憲吉（一八八六～一九六三）は奈良県出身の陶芸家。東京美術学校図案化を卒業後、

英国に留学。帰国後、陶芸を始め、後に色絵の作品で頭角を現し、東京美術学校教授や帝國芸術院会員となる。戦後は公職を離れ陶芸家として活躍し、色絵や金銀彩の作品で知られる。重要無形文化財「色絵磁器」保持者に認定され、文化勲章を受章した。

※53 宇野宗鑑（一八八八～一九七三）は京都府出身の陶芸家。宇野仁松の長男。京都市立陶磁器試験場で釉薬の研究を行い、その後も釉薬の研究に打ち込み、辰砂・鈞窯・青磁・天目の再現や、焰彩や水青磁と題した独自技法を展開した。

※54 宇野三吾（一九〇二～一九八八）は京都府出身の陶芸家。宇野仁松の四男。京都市立陶磁器試験場で作陶を学ぶ。戦後は前衛陶芸を追求しオブジェ陶器を制作した。

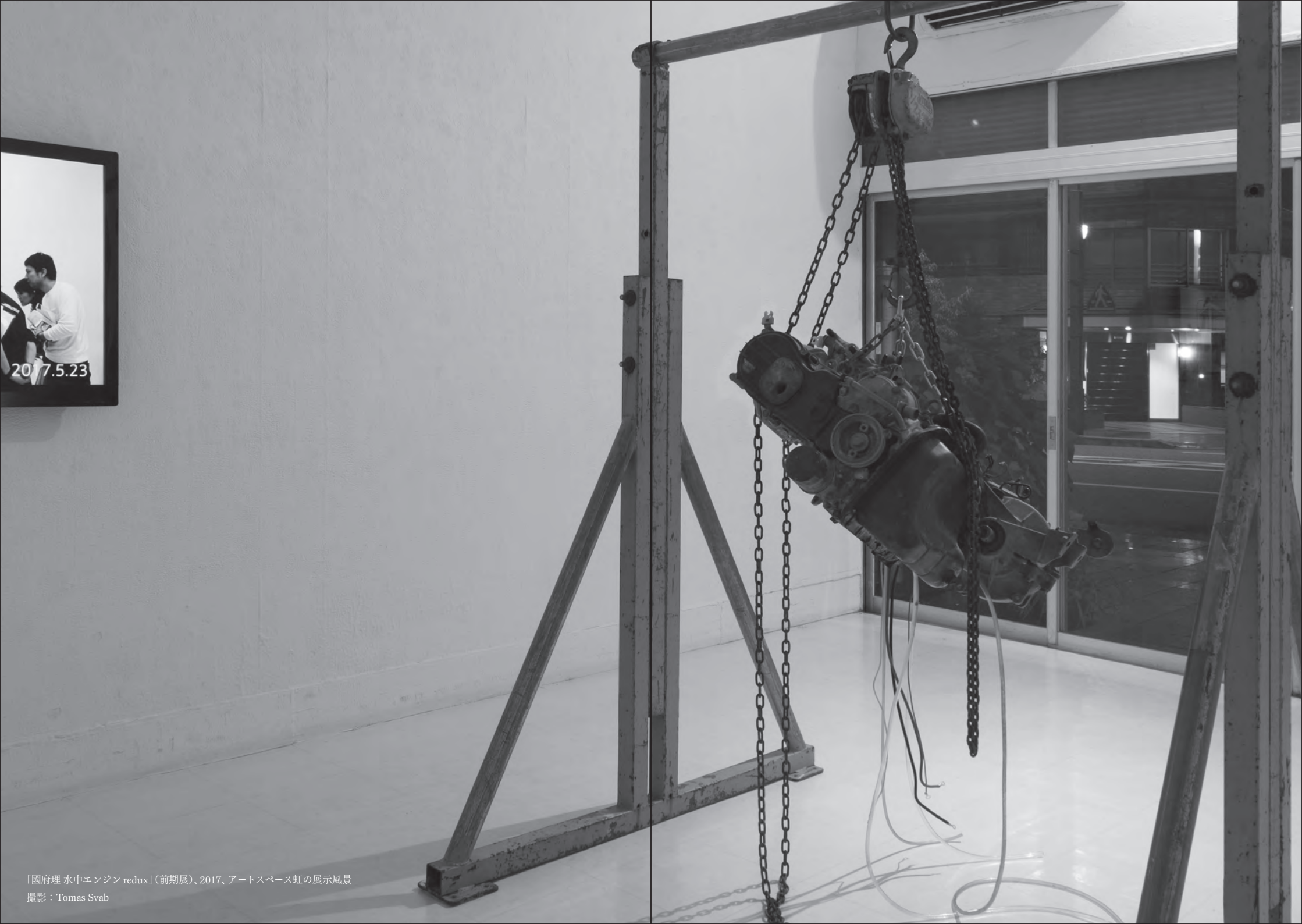
※55 近藤悠三（一九〇二～一九八五）は京都府出身の陶芸家。京都市立陶磁器試験場付属伝習所輪轆科を卒業。富本憲吉の助手を務めたのち、帝展・文展・日展で活躍。京都市立美術学校工芸科で教鞭をとり、後に同校の学長を務めた。重要無形文化財「染付」保持者に認定された。

※56 濱田庄司（一八九四～一九七八）は神奈川県出身の陶芸家。東京高等工業学校窯業科を卒業後、京都市立陶磁器試験場の技手となる。バーナード・リーチに伴い渡英。帰国後に柳宗悦、河井寛次郎と共に民藝運動を創始。栃木県の益子で活動。重要無形文化財「民芸陶器」保持者に認定され、文化勲章を受章した。

The background of the entire page is a complex, abstract pattern of black and white wavy lines. These lines are arranged in a series of concentric, undulating bands that create a strong sense of depth and movement, reminiscent of a topographical map or a stylized representation of water ripples. The lines are more densely packed in some areas and more spread out in others, contributing to the overall dynamic feel of the design.

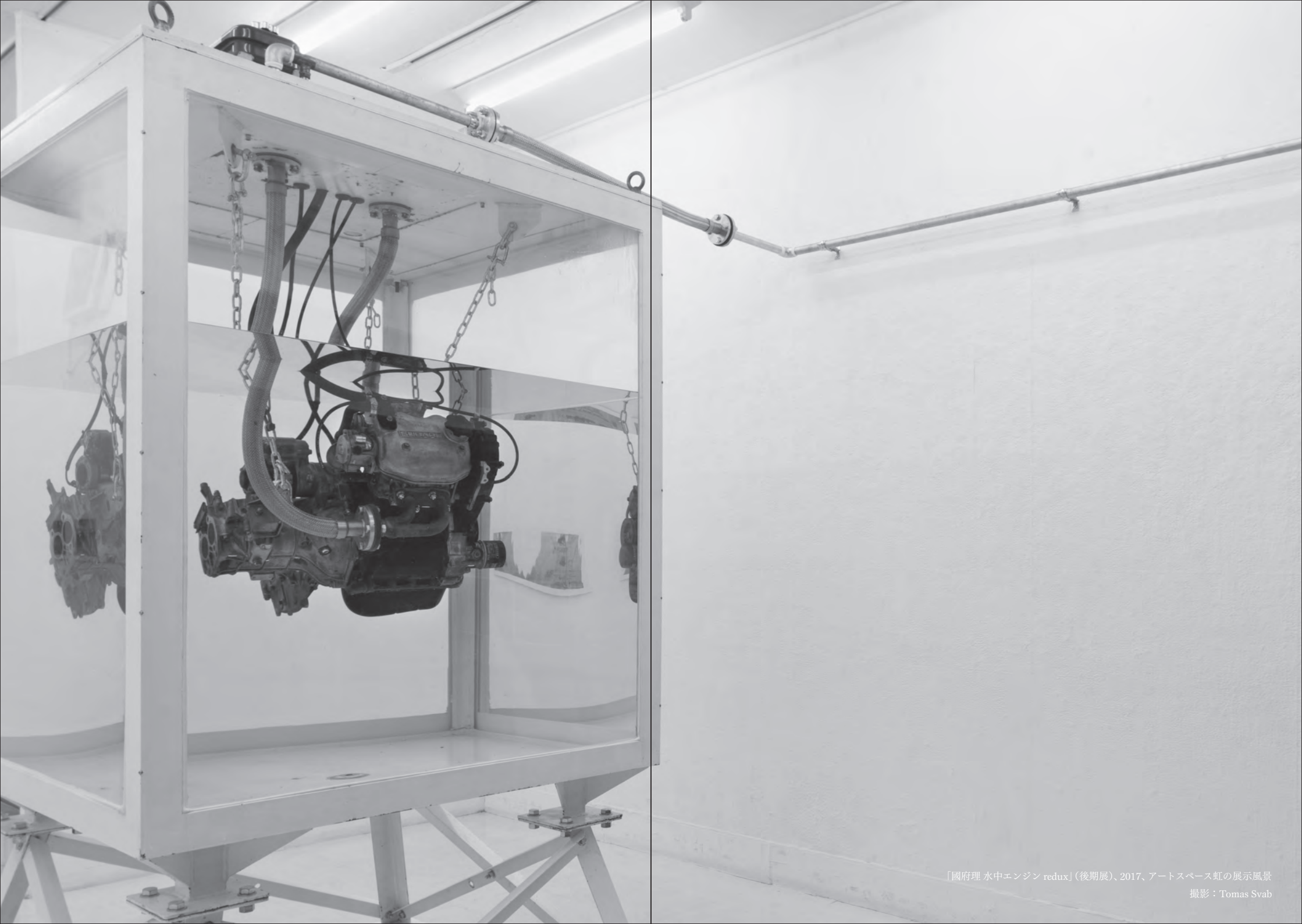
記

録



「國府理 水中エンジン redux」(前期展)、2017、アーツスペース虹の展示風景

撮影：Tomas Svab

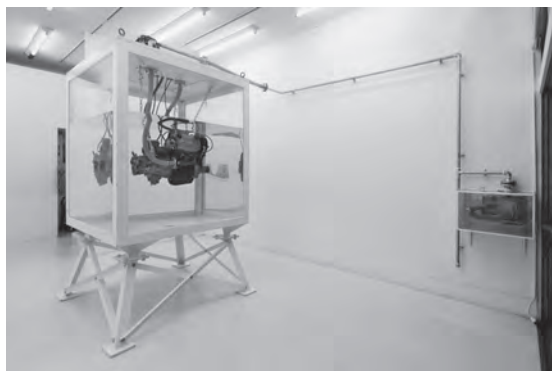


「國府理 水中エンジン redux」(後期展)、2017、アートスペース虹の展示風景

撮影：Tomas Svab



【図1】「國府理 水中エンジン redux」(前期展)、2017、アートスペース虹の展示風景 撮影：Tomas Svab



【図2】「國府理 水中エンジン redux」(後期展)、2017、アートスペース虹の展示風景 撮影：Tomas Svab

れた後期では、オリジナルが発表された同じギャラリー空間で水中稼働を行なった【図2】。

トーク①は、ゲストの榎木野衣と遠藤水城の対談。「再現できない反復」としての《水中エンジン》の再制作がむしろ作品の

解釈に近づくのではという遠藤からの投げかけを受け、榎木は「作品がモノとして美術館に固定されることよりも、語りの連鎖をどう誘発させていくかが重要」と応答。榎木自身、「語りを誘発する形に作り変える」目的で、故・三上晴子の作品に介入した行為を紹介しつつ、「美術館」へと再帰

的に回帰するコンセプトチュアルアートやプロジェクトベースの作品への批判、再制作における「同一性」の担保の問題、原発事故に対する美術の応答、そして「当事者性」の溝をどう埋めていくかといったトピックが議論された。

トーク②「水中エンジン再制作の技術について」では、実際の再制作作業を担当した白石晃一と、技術アドバイザーとして関わった松本章（エンジンア）が話し手として登壇。試行錯誤の連続だった作業工程を振り返り、安全性確保の点から行なった改変や技術的なアップデートに触れるとともに、エンジンに対する國府の愛情や感性の追体験、作品要素の一部としての「メンテナンス」の問題、つくる・手で直す喜びの共有と危険性をどう制御するかなどについて話し合われた。

トーク③は、ゲストの浅田彰と遠藤の対談。浅田は、「不毛な機械」というモダン・アートの否定性を超えたところにある國府の創作態度について指摘。これを受けて遠藤は、近代的な否定性とは異なる「未来志

【解題】

「國府理 水中エンジン redux」展関連イベント トークシリーズ採録にあたって

高嶋 慈

ここに採録するのは、國府理「水中エンジン」再制作プロジェクトによる「國府理 水中エンジン redux」展の関連イベントとして開催された計四回のトークシリーズの記録である。遠藤水城の企画による再制作プロジェクトでは、本学出身の美術作家、國府理の《水中エンジン》(二〇一二)の再制作を行ない、二〇一七年に「國府理 水中エンジン redux」展などで展示した(プロジェクトの概要は、本紀要の資料編「活動報告」を併せて参照されたい)。

國府が福島第一原発事故の一年後に発表した《水中エンジン》は、自作した水槽の中に軽トラックのエンジンを沈め、水中で稼

働させる作品である。國府は生前、《水中エンジン》を個展で二回展示している。國府理「水中エンジン」展(アートスペース虹、二〇一二年)と「國府理 未来のいえ」展(西宮市大谷記念美術館、二〇一三年)である。

長期間の水没や水中稼働の負荷による損傷が激しく、いずれも使用されたエンジンは会期後に廃棄され、現存しない。また再制作での調査過程において、生前の二回の展示では、エンジン自体がなくなり替えられたことに加え、不要パーツの除去や浄水装置の追加など差分があったことが判明した。これを踏まえて、再制作プロジェクトでは、便宜上、二〇一二年にアートスペース虹で

展示されたエンジンを「一号機」、二〇一三年に西宮市大谷記念美術館で展示されたエンジンを「二号機」と位置付けている。

一方、本プロジェクトにおいても、同じ車種・型番のエンジンを用いて計二台のエンジンを再制作したため、再制作一台目を「三号機」、再制作二台目を「四号機」と呼称する。三号機は二〇一七年四月、「裏声で歌へ」展(小山市立車屋美術館、栃木県)に出品され、計三十四回の水中稼働を行なった。だが損傷が激しいため、続く七月の「國府理 水中エンジン redux」展の前期では、水槽には沈めず、門型から吊るして展示した【図1】。一方、四号機が投入さ

向型の技術に向かう肯定性」について述べた。また、『水中エンジン』を美術館という制度に回帰させるのではなく、(國府がエンジンを十四年間に埋めて掘り出した『地中時間』にならない)「十四年後に再制作を反復すること」を表明。そこには、「美術館という近代的な制度に頼らない芸術行為が可能か」という問いの追求がある。

トーク④「遠藤水城、プロジェクトの全

貌を語る」では、総括として、当事者／非当事者を切り分けようとする態度に対してどう別の切り口を設定するか、オリジナルの完全な復元ではなく、『水中エンジン』の「水中エンジン性」の解釈としての再制作のあり方、そして美術館の外にいるキュレーターのミッションとして、「未来へ向けたアーカイヴ」として『水中エンジン』を反復するビジョンを提起した。

最後に、本トークシリーズ採録にあたって編集協力を賜りました藤本悠里子氏、米谷龍幸氏に深く謝意を表します。

なお、このトークシリーズの採録に加え、オリジナル／再制作の展示歴、稼働の動画記録、再制作の作業記録、技術面の論考、國府によるドローイングなどを編集したプロジェクトの詳細なドキュメントを、芸術資源研究センターのウェブサイトで公開している。

展覧会と各トークの概要

「國府理 水中エンジン redux」展

(アールスペース虹、京都)

前期：2017年7月4日～16日

後期：2017年7月18日～30日

トーク①榎木野衣(美術評論家)×遠藤水城

日時：2017年7月8日

会場：良恩寺

トーク②「水中エンジン再制作の技術について」

話し手：白石晃一、松本章(エンジニア)

聞き手：高嶋慈、はがみちこ

日時：2017年7月15日

会場：東山アーティスト・プレイスメント・サービス (HAPS)

トーク③浅田彰(批評家)×遠藤水城

日時：2017年7月22日

会場：京都芸術センター

トーク④「遠藤水城、プロジェクトの全貌を語る」

日時：2017年7月29日

会場：green&garden



<http://www.kcua.ac.jp/arc/wp/wp-content/uploads/2020/12/EitW.re-creation.document.pdf>

トーク①

榎木野衣

遠藤水城



中エンジン redux」展の関連イベントとして、批評家の榎木野衣さんをゲストにお招きしてトークを行います。榎木さんよろしくお願ひします。

榎木 よろしくお願ひします。

遠藤 まず、この再制作プロジェクトの成り立ちについて僕の方からお話します。プロジェクトを始めようとしたきっかけを語る前に、大前提として述べておくことがあります。僕自身は生前の國府理さんと特別に親しい間柄だったわけではなかったということ。國府さんがどのような作品を作っているのかということは知っていましたが、あるとき、國府さんが亡くなられた後に刊行された『KOKUFUBOOK—國府理作品集』(二〇一六年、青幻舎)という本を手にとって、亡くなってしまった事実やどういった作家

だったのかということを知った。考えていました。そのときに、『水中エンジン』という作品になぜか惹かれたんです。國府さんの生前に、この作品が動いているところを僕は見たことがなかった。これはわがままでしたが、「動いているところを見たいな。もう一回作品としてこれを見ることができないかな」と思いました。そんな折、小山市立車屋美術館で展覧会の企画を引き受けまして、『水中エンジン』を組み込んだグループ展を着想しました。そのときは、作品はどこに残されていて、出品したいといったら借りられるものだと楽観的に考えていたのですが、國府さんのご遺族やアールスペース虹のオーナーの熊谷寿美子さん、西宮市大谷記念美術館学芸員(当時)の池上司さんに話をうかがうと、水槽

のフレーム部分——このフレームもそもそものは『相對温室』という國府さんの最後の作品の一部に使われていたもので、『水中エンジン』の一部ともいえないのですが——と天板の部品が残っている以外、エンジンを含め、ほとんど何も残っていないことがわかりました。この時点で諦めていれば話は簡単でしたが、もう一度これを作品として蘇らせたいと考えたんです。そこで、残されていたものは少なかつたにせよ、再制作のためのチームを結成しました。しかし、エンジニアや車に詳しい方からすれば、水中でエンジンを動かすなんてそもそも無理だということが前提で、技術的に非常に難しい作品だということがわかりました。現在、アールスペース虹でも、(作品を)メンテナンヌする國府さんの映像が

1 「國府理 水中エンジン redux」展： 再現できない反復

遠藤 本日は、アールスペース虹で開催されている「國府理水

展示されていますが、実際、技術的に難しい作品だったようです。《水中エンジン》は國府さんがいないと動かず、しかも壊れやすかったので、國府さんが壊れては直し壊れては直しすること動いていたのです。また、彼は非常にサービス精神が旺盛だったそうで、お客さんが来たら何とか動かして見せたいけれど、すぐ壊れるので、そのたびに補修していたようです。こうなると、再制作したものをポンと置くだけで《水中エンジン》といえるのだろうか、國府さんの存在も込みで作品だったのではないか、壊れたら直すということも織り込み済みだったのではないかという疑問が出てきました。

これはみなさんに問いを聞いておきたいのですが、そもそも、何をもって《水中エンジン》

と呼ぶのか、何をもって作品が再現あるいは再制作されたといえるのかということは、僕ら再制作チームにはなかなか決められません。例えば、白石さんが担当された技術面でいえば、ビス一本あるいは白いペンを塗るか塗らないかのレベルで作品になるか、ならないかという問題が発生します。こういう変更を加えたら《水中エンジン》ではないのかもしれないという問題は、すごく小さなレベルから発生します。そもそも部品が大幅に違う、エンジン自体も國府さんが準備したエンジンを使っているわけでもありません。例えば、僕は安全対策を重要視したので、オリジナルにはなかった一酸化炭素検知器やエアコンプレッサーをつけました。そのため、見かけは《水中エンジン》だとしても、これを

國府さんの《水中エンジン》と呼べるのかという問題が出てきます。でも、僕はこの問い自体に意義があるのではないかと思うんです。それは國府さん自身が作品の概念をどう考えていたかという問題にもつながりますし、あるいは僕らが作品という単位をどのように享受しているかという問題にもつながります。つまり作品体験はどのように成立するのか、ということです。例えば、ゴッホの《ひまわり》でも、ニューヨークの美術館で見るとアムステルダム美術館で見るのでは、照明や隣の作品との関係、あるいは見る側の体調によっても見え方は違うでしょう。そう考えると、作品体験の一回性というものはどうしても発生してしまう。國府さんの《水中エンジン》をアトスペース虹や西宮市大谷記念

美術館で見たというその体験は一回限りですが、なんとかそれを反復できる条件を考えたい。それは國府作品を完全に再現したという反復ではなく、むしろ國府作品を再現できなかったという反復の方が、作品の解釈に近づくのではないかという考え方です。

通常、美術館を起点に考えるならば、作品の恒久性と不動性が、見る人の多様な解釈を生むということになります。でも、僕の考え方としては、仮に十年後でも百年後でも、「國府さんの《水中エンジン》をもう一回作ろう」という人がいたとして、おそらくそれは《水中エンジン》ではないでしょう。だけど、《水中エンジン》ではないものを作ろうとする意志の総体が作品の解釈になりうるのではないかと、そして國府さんの作

品がそれを求めているような気がしました。僕のような美術館の外にいるキュレーターとして、こうした美術館的ではないキュラトリアルの判断をしようと思ったわけです。

うか。

榎木 僕も國府さんとながりがあったわけではまったくないんです。作品を見たことは少なくとも一回はあって、それも《水中エンジン》ではなく、神戸ビエンナーレの時にたまたま見ただけです。批評家として國府さんの作品を意識してみようになったのは、青森での不幸な出来事があってからなんです。そのきっかけは、中止になった国際芸術センター青森の個展の一部を東京のギャラリーにもってきて見せるという展覧会〔図3〕のトークに呼ばれたことでした。なぜ僕が選ばれたのかわからなかったのですが、とにかくその展覧会に行くことになって、國府さんがしようとしていたことはなんだったのだろうかを意識するようになったんです。彼がもし生きていたら、こ

美術と語り

2

未来への投企—語りの誘発

遠藤 榎木さんには、まず今回の展示の感想をいただきましたよ

ういうふうに考えていないかもしれないとも思うけれど、逆にいうと、関わりのなかった人間が彼の残した仕事に関わる機会をいかに作っているかが重要で、今回の再制作プロジェクトの一つの役割なのかなと考えています。本人は亡くなっているのに再制作ではないとか、亡くなった作家の作品を有志が再現することがはたして再現なのかどうか、それについてどう捉えればよいのかということはもちろん重要ではある。だけど、それ自体は答えが出るものではないし、考え方は多様であってよいし、それは結局きっかけでしかなくて、必要以上に深入りするのもよくないという気もしています。

デュシヤンの特集展示を見に行きました。デュシヤンの《泉》と呼ばれているあの作品が一九一七年に発表されてから二〇一七年でちょうど百年ですが、百年にわたって、便器ですよ、その便器についていろいろな人がいろいろな形で語っているけど、結論は全然出ていない。オリジナルは存在していない。レプリカはあるけれど、そのレプリカについての解釈も常に書き換えられている。(京都国立近代美術館の)特集展示も五人のキュレーターがそれぞれの解釈を出していますが、それぞれ角度が違って、重なるところもあるし、重ならないところもある。それを思い出したんです。

今日、僕はせっかく京都に来るのだから、京都国立近代美術館で開催されているマルセル・

デュシヤンも亡くなっているですが、時間が経っているから、我々は特に後ろめたさを感じる

こともなく、多くを語るわけだけれども、國府さんは亡くなってまだ間もないし、特別な思いをおもちの方もいらつしやと思うので、彼のことをまったく知らず、ほとんど作品も見えない人間がこうして語ることに僕自身後ろめたさがあります。ただ、基本的に美術というのは百年、二百年という歴史のスパンで解釈されるものなので、國府さんの作品が美術史的に語り継がれていくためには、ここにいらない未来の人たちにバトンを渡していく役割を僕らがやらなければならぬと思うのです。そもそも現代美術は、作者が不在になった時、どれだけ多様な解釈が交わされるきっかけをもち得ているかが重要なんです。もちろん、今回再現された作品でさえないかもしれない美術資料をどのように保管してい

くのかというモノ的な次元の問題もありますが、作品が実体として美術館に収蔵されているかどうかよりも、語りをどうやって誘発していくのかということの方が焦点なのだと思います。

展示と語り…

表現としてのモノへの介入

遠藤 あくまで一解釈、一意見として聞いていただければいいのですが、《水中エンジン》を（知れば知るほど惹かれていったのは、壊れやすいものをずっと直すというのを引き受けていた部分なんです。普通だと作品が完成したら、美術館やギャラリーに配送するだけで済むじゃないですか。（國府作品の場合）何回も何回も壊れて直し続けているという状態が展示空間内で展開されている、と。作品自体

に完結からはみ出すようなところがある。終わらないエンジン・アリングとかいうか、継続してしまいう創作意欲に対応した技術の発展のさせ方がそこにはあって。國府さんの作品一つひとつをしっかりと解釈していくことも重要だと思うのですが、作るべきものを作っていく、作らざるを得ない、直さざるを得ないことを継続する姿勢の方を解釈したかったのです。

榎木（ただ）國府さんについて我々がこれからも考え続けていくためには、國府さんの話だけをしていても多分ダメだと思うんです。もう少し時間のスケールを大きくとって、この作品が今の時代にとって、あるいは今後どういう意味をもっていくのかをあぶり出す方がいいんじゃないかと思えます。美術の問題というのは常に更新されていく

ので、今、作品がどういう美術的な環境のなかにあるのかを考える必要があると思います。そこで、最近よく言われることで、作品をどうやって後代に伝えていくかというときに、僕は語りが今後すごく重要になってくると思うんです。だけど、依然として美術館を中心にした博物館的な考えでいえば、モノを残すという形になる。このモノを残すという美術館的な考えを現代美術に当てはめることは、ある段階で難しくなると思うし、すでに難しくなってきたいます。というのも、プロジェクトベースの作品が急激に増えています。結局これはモノではなく記録の集積なので、記録をとった人の主観が必ず入っているし、実態を伴わないまま記録や記憶や意見が交わされるので、そういったものをどれだけ

集めても一つのモノにはならないわけです。今後長期的には、展示よりも、それ自体ではバラバラになってしまふものを束ねて、語りを誘発する場を作っていくことの方が重要になってくると思います。プロジェクトベースになればなるほど、技術が更新されればされるほどそうやっていく面があると思います。日本で特に盛んなメディアアートは、プロジェクトベースであることが多いし、常に新しい技術とその技術者とともにあるので作品を残せないんですよ。（こういったものの展示は）やはりすごく無理があると思います。例えば、ナムジュン・パイクの《ロボット家族》はブラウン管テレビを使っています。石の彫刻だったらそのまま何百年も残せるけれど、ブラウン管は内部の回路がどんどん劣化し



〔図3〕國府理展「オマージュ 相対温室」会場風景、2016年

撮影：豊永政史 提供：公益財団法人ギャラリーエークワッド

ていくので、美術館でモノとして展示することを考えた時には、従来のような形では残せない。つまり、故障して部品を交換したら、オリジナルではなくなるじゃないですか。そんなものにはみんな魅力を感じられないので、語られないまま、どんな不良債権化していくだけだと思います。

こうした問題と國府さんの作品に関して、僕自身共通点があるかなと思うのは三上晴子さんの作品です。三上さんは九十年代以降——それ以前はメディアアートという言葉もなかったんですが——日本のメディアアートを代表する美術家として、NTTインターコミュニケーション・センター「ICC」や山口情報芸術センター「YCAM」などで発表するようになった方で、美術館での評価や認知度は

メディアアーティストとしての方が高いです。二〇一五年にお亡くなりになって、回顧的な企画をICCなどでやろうとしても、作品がないか、エンジニアリングに多くを負いすぎていて再現できないんです。では、どうやって三上晴子という美術家の仕事を、語りが生じる場に投げ込んでいくのかを考えたとき、まったく別のアプローチが必要だと思いました。それで、三上さんがメディアアーティストとして認知される以前の、八〇年代後半に取り組んでいた作品を呼び戻すことで、それ以降の作品との関連を考えることはできないかと思ったんです。さ

きほどの話と矛盾しますが、メディアアート以降の作品はモノとして残っていないから語りを誘発するにも場が作れない。そこで、彼女がメディアアーティストとしてのアイデンティティを絞り込むために破棄していた、メディアアート以前の作品を見つけないかと思ったんですが、見つからず諦めかけていました。そしたら、美術家の山川冬樹さんが「三上さんの作品ありますよ」と。

実は、山川さんが三上さんと多摩美術大学の助手をやっていた時代に、三上さんが山川さんのところへ「山川くん、これ捨てて」と言っていて、でっかいダンボールをいっぱい持ってきたそうです。捨てるにしてもものすごい量で、中を見たら《Information Weapon》という九〇年頃の代表作もあり、捨てるにも捨てられず自宅の押入れにしまっていて、それが見つかったんです。この《Information Weapon》は、大陸間弾道ミサイルのような彫刻がジャンクになって、コンピュータの基盤の上で発光するのを、昆虫のように空間に散りばめたインスタレーションです。僕には、美術館に寄贈して、モノとして残すのがよいとは思えませんでした。博物館学的には意味があっても、もう光らないし、語りを誘発できないので、語りを誘発する形に作り変えないといけないと思ったんです。この介入は僕にとっては一つの批評で、それはキュレーションともちよつと違う、表現に近いものです。これについてはさまざまな意見があると思いますが、僕はその方が語りを誘発できると思っ

て介入しました。僕は三上さんがこの作品を発表した当時、批判していました。というのも、コンピュータの基盤にライトが仕込まれてただ発光するだけで、機能してい

るわけではありません。冷戦下の当時において原子力戦争を想起させるけれど、あくまで演劇的な演出だったからです。これを本当に危険なものにしなければいけないと思いました。そこで、どうしたかというところ、

「Don't Follow the Wind」という、Chim↑Pomの発案で、年間被曝線量が50ミリシーベルトを超えることが明らかな福島県の帰還困難区域で開催する国際展に僕と山川さんも関わっているんで、この作品を高線量地帯に持って行って展示しました。この作品だったもの——「ゴミとして捨ててくれ」と言った時点で、彼女は作品への権利を放棄したとみなしたわけですが——

は今も実際に展示されており、それは刻々と被曝していて実際に危険なものになりつつあります。作品を本当の放射性廃棄物

にすることで、帰還困難区域から持ち出せなくしてしまう。でも、作品をモノとして残すよりも、語りを誘発するきっかけを作ることが批評家としての役割だと思ったので、そうしました。

このことと、遠藤さんがキュレーターとして《水中エンジン》に介入して、作品ではなく、作品資料という形で、ある過去の記録として場を作っていくことの間に何か繋がりがあるのではないかと思いました。

記録と語り…

過去へむかうモノ、未来へむかう語り

遠藤 作品がほとんど非実体化している美術界の流れからすると、作品の非実体化と資料や記録を残すことがセットになっ

て、あざといなと思うことがあります。博物館的な秩序に入るのを見越して、プロジェクト型ですと言いつつ記録だけはちゃんと残すようなものに対しては、若干の違和感を覚えることがあるんです。

その点からすると國府作品の記録のなさは異常なほどですが、であるからこそ作品がより純粹にパフォーマティブなんです。あらかじめ何かを見越したパフォーマンズではなく、単に稼働させた、稼働してしまっ

た、という。そのやり方が、いじましく思うんです。センチメンタルな話ですが、そのいじましさを共有する心の連鎖みたいな方法が作品の解釈にありえるのではないかと。

樫木 作品としての実体がなく、プロジェクトであるがゆえに記録の重要性が増して、美術館

もそれを収蔵するようになるのを見越して、写真であれ映像であれ、そつなく記録をとっていく傾向は確かにあって、それがちよつとあざといというのはわかります。僕も「Don't Follow the Wind」というプロジェクト型の試みに加わって、記録だけはたくさん残そうと思っていました。でも何年も経てば、資料や記録がたまっていくだろうと思っていれば、ほとんど残っていないんです。なぜかというところ、コンピュータがクラッシュしたり、バックアップを取っていないかったり、あるいはSDカードごとなくなったり。そこまでそつがよくないんです。それで、今僕らがやっていることは時間が経てば経つほど、撮れば撮るほど失われていくことがわかったんです。しかも、時間が経てばメディアも更新されていくの

で、多分そんなにうまくいかないというのが実感としてあります。プロジェクトベースだから記録したものが保存されていく、というのは教科書的な理解であって、現実には簡単じゃない。《水中エンジン》も、國府さんは確かにいろいろなものを残していなかったけれど、こうしてプロジェクトが新たに立ち上がると、ブログとか記録がたくさん残っていくけど、これがきちんと伝わっていくかというところからいいますよ。

遠藤 榎木さんのおっしゃるように、語りの誘発の連鎖みたいなものを信じて投げるしかないと思います。榎木さんは批評的な語りの誘発という言い方をされましたが、僕は、学芸員資格もない、美術館の外にいるキュレーターとしての気持ちがあります。そのとき、美術館の収蔵

庫は過去を志向するけれど、僕は未来に投げていく美術館を考えるんです。未来に投げるというのは、モノに回帰していく、記録が完璧に蓄積されていくことではなくて、モノの断片が不連続につながっていく、言葉の断片が変な形を作りながら未来に投げ出されたり、というような仮想の美術館を想定しています。未来のディレクションしかない、収蔵庫もない美術館。完全な語義矛盾です。

だから「このプロジェクトはこれが決定版です、これが再解釈です」と言って美術館に戻していくのではなく、未来に投げていきたいんです。先ほどの榎木さんのお話を補足すると、再帰的な資料性というのはコンセプチュアルアートの定義だと思うんです。コンセプチュアルアートは、資料を伴うことで美

術館に再帰的に戻ってくる一つのシステムです。でも、國府さんは明らかにコンセプチュアルアーティストではありません。ある創造意欲をもって作り続けてしまったという、こういう芸術家像を、美術館に再帰的に戻っていくコンセプチュアルアートの体制とは違うものとして、未来に向けて考えていくことはできないかという気持ちです。

榎木 遠藤さんは体系立った資料や記録ではなく、資料の断片が再編成されて、未来へと投げられていくことが語りを誘発するとおっしゃいましたが、確かにそうだろうと思います。東日本大震災以降、東北の被災地に行ってわかったのは、大津波で街が丸ごとさらわれてしまったところほど、資料が流されてしまっている、何も残らないんです。一番被害がひどいとこ

ろが一番歴史の空白地になってしまおうという矛盾が生じるんです。けれど、そういう記録が残されていない場所、かつて起こったことがかろうじて残っているケースがいくつかあります。それは結局、口伝によるものです。モノや字ではなく、民話や説話になって語られていたんです。僕のいう語りは、人から人へ話しかけることで、その人の頭の中で何かが誘発されて、何かが残って、それがまた別の人に話したくなるようなもので、もしかしたら未来まで届くかもしれない。その過程で伝言ゲーム的な変換が起こることは考えなくてはならない問題だけど、何百年も残っていたりします。それはコンセプチュアルアートとも、今の美術館の収蔵や調査・研究とも違うものです。可能性という言い方はしたくない

いけれど、今の美術とは違う形の何かがそこにあるのではないかと思います。

《地中時間》―《水中エンジン》…技術を追究することの「破れ」

榎木 今回のアートのスペース虹の前期展では、二〇〇七年に発表された《地中時間》〔図4〕という、震災前の國府作品との繋がりが示唆されていますね。この《地中時間》という作品は、自動車のエンジンを一九九三年に地中に埋めて、十四年後の二〇〇七年に掘り起こしたものです。作品の発表は震災よりも前だったにもかかわらず、《水中エンジン》を発表したときに、ギャラリーのウェブサイトで《地中時間》の画像〔図5〕が使われていたんです。つまり《水中エンジン》を理解するうえ



〔図4〕國府理《地中時間》(1993-2007) 撮影：豊永政史



[図5] 國府理《地中時間》(1993-2007)

で、導線として提供してくれたんです。一方は地中で、他方は水中だけど、両方ともエンジンで、水中で役割を全うした三号機は、かつての作品同様に吊られている。東日本大震災や福島第一原発事故の有無にかかわらず、國府さんのなかに強いモチベーションがあったんじゃない

かと想起させるものですね。遠藤《地中時間》のエンジンをゼロ号機と呼べるかもしれませんが、國府さんの一般的な理解として、乗り物をモチーフにしてその機能を転換した作品の系統と、人工的な仕組みや機構と自然、植物、気候が循環したり相互影響し合ったりする、わりと

大掛かりでエコロジカルともいえるような作品の二つの系統があると思います。ただ、これらの系統におさまらない作品が要所要所に入ってくるんです。最初に調査に取り組んだのが《水中エンジン》で、後から作品集をパラバラ見ていて「これも(二つの系統と)違うな」と思ったのが《地中時間》でした。実際に調べると、《水中エンジン》がアトスペース虹で展示されたときに、ギャラリーの展覧会告知に《地中時間》の画像が使われていました。

では、なぜエンジンを埋めたのか。面白く動く、ちゃんと走る、ではない。エネルギーが転換されるという発想でもない。エンジニアリングを志向する作家が、エンジンを埋めるという発想をするのはかなり特異だと思われます。そこに作品構

成上の矛盾というか、一つの系統からあふれてしまっている感覚があります。《水中エンジン》にも同じような感覚があります。《水中エンジン》の前後では國府さんのいつものシリーズに戻ったなという感じがあるんですが、《地中時間》と《水中エンジン》をある特異点として考えるならば、凡庸な言い方かもしれませんが、純粹に技術を追求することに対する「破れ」みたいなものがあると思います。この感覚で一つの系統をポジティブに形成できないだろうかと、「相対温室」展では、技術的な「破れ」を、ものすごくポジティブに展開していた部分とものすごくネガティブに展開していた部分が両立してしまっていた印象を受けました。「破れ」自体はネガティブなんですけど、それをネガティブにしな

い方向性を考えたいんです。

榎木 それに関連していうと、今回のトークシリーズ第三回のゲストの浅田彰さんがディレクションした「事故の博物館」という番組^{※4}があって、これはポール・ヴィリリオの「事故の博物館」という考え方に基づいて作られたものです。一九八九年がどういう時代かという、一九八六年にスペースシャトル空中爆発事故、そしてソ連のチェルノブイリ原子力発電所爆発事故など、「事故」が浮上した時代です。ヴィリリオは「技術の発展とは新たな事故の発明でもある」といいます。例えば、鉄道がなければ鉄道の脱線事故はなかったし、飛行機がなければ飛行機の墜落事故はなかった、原子力発電所がなければ核が拡散するようなことはなかった。未知の事故は消すことが絶対に

できないのに、それをないことにしたのが原子力発電所の「安全神話」です。技術に関われば関わるほど、必ず事故が起きるし、それがますます不測のものになることは実感するはずなんです。國府さんもこれだけ技術に関わっていた人で、システムをどうやって円滑に運営していくかということに多大な努力を費やす過程で、うまくいかないことがあることも、内燃機関がもつ不測の事態としての事故みたいなものが創作のなかに出てくる場合があることも、常に肌身に染みていたと思うんです。不具合が出てこない方がおかしい話だから。それが極端な形、事故のような形で地中に埋めたり、絶対にやってはいけないはずなのに水中でエンジンを稼働させたりする。当然不具合は出てくるわけだけど、それをど

こかで余地として残さないといけないという気持ちがあったんじゃないかなと思うんです。だから《地中時間》は唐突ではあるけど、他の作品にとってイレギュラーなものではなく対だったと思うし、原子力発電所事故を経て《水中エンジン》を着想したときに、その導入として《地中時間》が出たというのは、近代の美術の宿命としての不具合とか事故を意識せざるを得なかった。それ自体を主題にした元も子もないし、意識的ではなかったかもしれないけど、どこのタイミングで彼の身体から染み出すように結実して、地中であつたり水中であつたり、技術を稼働することが極限的に難しい環境の中で作品化、あるいは作品なのかどうかというところを常に意識していたんじゃないかと思います。

同一性

3 問いの共有

来場者1 今回の再制作では、水槽はオリジナルのものをを使い、エンジンはオリジナルと同じ車種の同型のものを用了というのですが、作品の同一性についてはどうお考えですか？
榎木 それに関しては、「水中でエンジンを稼働する」というコンセプトにおいては同一性が保たれていますが、水中でできるだけ安定して稼働させるために、チームの方々が工夫をし

て、本来はないものがいろいろ付け加えられているので、作品としての同一性は保たれていません。そもそも水も違うし、エンジンも同じ車種の違うエンジンだし。

来場者1 コンセプト、意図が大事なようですが、水中で作動させるのが意図だとすれば、意図の同一性は保たれているということになるのではないのでしょうか。

榎木 コンセプトチュアルアートでは意図が極めて重視されていますが、『水中エンジン』の場合は意図だけでなく実際に動かさなければなりません。実際に水の中で動かすと生じる物質的なトラブルも含めての作品なので、そういう意味では意図的同一性が保たれているからといって、國府さんの作品としての同一性が保たれているという

ことにはならないと思います。**来場者1** でもエンジンアとしては作動してなんぼですから、機能的な同一性が保たれていれば。

榎木 國府さんはエンジニアではなくて、美術家なわけです。作家の意図は、技術者の「水の中でも動くエンジンを作りたい」という意図とは違って、表現なわけです。例えば、赤いエアコンプレッサーが作品のある空間の中に置かれることは、自分の作品に相応しくないと判断する可能性があるということです。美術家にとっては展示空間が表現の場ですから、本来ないはずのもの、しかも赤い色のものがあると、すごく目立ちますよね。これが付け加えられている時点で同一性は保たれていないということになると思うんです。

遠藤 國府さんの作品では、エンジン的な発想と美学的な判断が混ざっていたと思います。が、その混合具合を推し量るすべはありません。僕らの判断はむしろエンジンに寄っていて、是が非でもなるべく動いているところを多くの人に見てもらいたいというところに集約したので、作品の外観は損なわれています。動くのであれば多少作品の形が変わっても仕方ない。なぜならそこを損なうと動かないかもしれないからです。エンジニア的な、動かすという目的を選択したんです。

榎木 今回の再制作の場合は、遠藤さんのおっしゃるように、水中でエンジンを稼働させるということが非常に重要視されているので、こういう形にしたら稼働しないからちょっと格好悪いけどそうせざるを得なかった

という部分と、動く限りではこういう形にしたいんだというのがすごく微妙にせめぎあっていますよね。我々がそれを決着しているのかはわかりませんが、今回は水中で動かすというエンジニアリング的な側面を重視している中で、美学的造形の判断はある程度譲歩しているということです。

遠藤 作品の本質がどこにあるのか。これは、「作品の条件は何なのか」ということをみなさんに問うプロジェクトなんです。

榎木 この問題は、國府さんだけの問題ではなく、作品を構成する技術が多様で複雑になってきているなか、再現性とか同一性をどこで担保するのかという、すごく大きな議論の対象だと思っています。ダムタイプの古橋梯二さんの《LOVERS—永遠の恋人たち》(一九九四)とい

う、かなり前のスライドプロジェクトの作品をどうやって再現するのかという事例も出てきています。國府さんに限らず、この問題はどんどん一般化していくんじゃないかと思っています。

再制作の問題は、東京の板橋区立美術館が再制作をテーマにした展覧会を九〇年代にやっています。それは、美術史的には写真で知られているけど、現物は遺失したものを美術館企画で「再現」というもので、いくつかの戦後美術の代表作が再現されました。それを「再制作」と考えるか「再現」と捉えるか、あるいは作家が存命で同意の上で再現した場合、作家の「作品」とみなすのか、作家が存命であってもオリジナルではないのだから「資料」とみなすべきか、かなり議論がありました。作家の存命中に「再制作」だと

言うのと、作品を理解するための「資料である」と言うのでは、市場での販売価格とか後々の研究的価値がまったく変わってしまうので、そこは曖昧にできないんです。

有機性

来場者2 私は國府さんのファンの一人としてお話を聞かせていただきました。彼は自分で何でもつくれるアーティストで、人柄にもすごく魅力を感じていたので、心優しい彼の人柄が感じられる再現であれば、忠実さとか、安定性に失敗した作品でもないんじゃないかと思っています。

遠藤 僕も榎木さんも生前それほど親しくなかったのですが、人柄について語るにはまったく不適格な二人なんです、今のご

発言をうけて非常に感じるのは、関わりがなかった僕です。このプロジェクトを進めるなかで、非常に純粋な國府さんの「痕跡」のようなものに触れることが多かったということです。ご遺族やご友人、当時関わった方々が、國府さんの創造のモチベーションの純粋さみたいなものに巻き込まれたり、惹かれていたりする。そういう純粋な創作の共同体を僕も感じるものができました。國府さんという人のあり方、作品やその制作のあり方がそういったトーンを帯びていたんだと僕は感じました。例えば、水中でエンジンを動かす方に舵を大きくきつたとき、白石さんの目がすごいキラキラしてたんです。あれだけ打ち込んだ國府さんしか知らないことを追体験できることに対して、技術者である白石さん

がやる気を見せている。それを見て、國府理という作家の作家性や作品のスタイルの問題に留めるのではなく、制作すること、それをみんなに見せて共有することが有機的につながっていくようなもの、作品だけに固執するのではなく、一つの運動体を再構成することの方に面白みを感じるようになりまして。それを、なるべくみなさんと共有できればいいなということです。榎木さんがおっしゃった語りの連鎖というものに近いことを、試みているのだと思います。

当事者性

来場者3 このプロジェクトは語りのきっかけとして素晴らしいと思います。この企画がなければ作品を見なかったし、この

場にもいなかったので。そういう語ることの重要性をふまえたうえで、先ほどのお話にもありました。生前に國府さんとは関わりがなかったお二人が國府さんの作品についてこうして語るこの意味をおうかがいしたいです。

榎木 少し話がずれますが、さきほど僕が「Don't Follow the Wind」という展覧会に関わっているという話をしましたが、僕が被災者じゃないので、帰還困難区域で展覧会をやることの当事者性はどこにあるのか、被災者に寄り添うことなくそういうことをやっていいのかという批判をずいぶん受けました。さっきも言ったように國府さんについて語ることも、どこか後ろめたさがあるのですが、それだけではないかと思って語っています。しかし、当事者性と

いうのは、事故にあったか、被災したか、故人と知り合いだったかという二項対立で切り分けられるものではなくて、事後的に作り出していくものです。遠藤さんは、『水中エンジン』にキュレーターとして介入すること、もともと國府さんと極めて近い場所にいた人よりもより深い関係を築いていくかもしれない。

ある時点で当事者性があつたかなかったかというふうに考えると、永遠にその溝は埋まりませんが、そこに橋をかけていくこともできるし、より当事者になっていくこともできるんです。さっき僕が批判を受けたと話しましたが、じゃあどうして展示が実現可能になったのかという、帰還困難区域内にご自宅があつて、今は避難しているけれど帰ることもできない人た

ちと知り合つて、「展覧会をやりたいので、限られた年間帰宅枠のうちのいくつかを僕らのプロジェクトのために提供してもらえないか」という話をしたんです。多くの場合はわけがわからないとすぐ怒られるんですが、なかには一緒にやっけてもいいと言ってくれる方もいる。それは何の契約も金銭も絡まない、単なる信頼関係ですが、これを継続するのが一番難しく、でも常により深い関係になっていくんです。それは当事者かそうでないか、そこに住んでいたか住んでいなかったかということとは別のレベルの話で、そうした関係を作っていくことが重要だと思っています。

この『水中エンジン』の企画も同じで、まさしくいま「このプロジェクトがなければここにいなかった」とおっしゃった通

り、ここにいなければこういう問いを共有することもなかったわけです。こうしたことは、「本人を知っている人どうしや深く関わった人だけに語る権利があつて、そういう人たちの意見が常に正解である一方、距離がある人は永遠に埋められない距離を保つて語るしかない」と言うことよりも、はるかに作品や表現や作家にとって意味のあることだと思っています。

注

❖ 1 國府理展「オマージュ 相対温室」(Gallery A, 二〇一六年)。國際芸術センター青森で展示された《相対温室》を東京のギャラリーで再現展示した。

❖ 2 「キュレトリアル・スタディーズ 12」：泉／Fountain 1917-2017」展。

❖ 3 「Don't Follow the Wind」展：東京電力福島第一原子力発電所事故によって帰還困難区域内と指定

された地域を会場に、二〇一五年三月十一日より開催されている「見に行くことができない展覧会」国内外十二組の作家が参加。

❖ 4 一九八九年三月二十一日放送、NHK。

❖ 5 京都市立芸術大学芸術資源研究センターを中心に、せんだいメデアテーク、ダムタイプオフィス、国立国際美術館などと連携して、古橋梯二《LOVERS — 永遠の恋人たち》(一九九四)の修復・保存を行なった。平成二十七年メデア芸術連携促進事業 連携共同事業「タイムベースト・メデアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業」として実施。

❖ 6 「再制作と引用」展(板橋区立美術館、一九九三年)。

高嶋 本日は「國府理 水中エンジン redux」展の関連イベントとして、「水中エンジン再制作の技術について」と題してお話しします。今回の再制作の作業

トーク②

「水中エンジン再制作の技術について」

話し手

白石晃一、松本章(エンジニア)

聞き手

高嶋 慈、はがみちこ

1
エンジンを水に
沈めるということ

を担われたお二人に、再制作の過程でどのような困難があつたのか、どのように國府さんの考え方などを再発見されていったのかについて、技術面から掘り

下げていきたいと思ひます。

まず登壇者をご紹介します。作家の白石晃一さんは、生前の國府さんとも関わりの深かつた方で、今回の再制作をご担当されました。もうお一人がエンジニアの松本章さんです。松本さんは自動車のご専門で、今回「水中でエンジンを動かす」という試みに際して、多くの技術的なアドバイスとご協力をいただきました。私は京都市立芸術大学芸術資源研究センターの研

究員です。國府さんが京都市立芸術大学の出身ということもあり、今回の再制作の記録やアーカイブに関わっています。もう一人の聞き手が、今回マネジメントをご担当されたアートメディーエーターのはがみちこさんです。

まず白石さんに、『水中エンジン』と國府さんとの関わりについてお話しいたします。

白石 二〇一二年に國府さんがアートスペース虹で展示されたとき、作品の搬入の一週間前くらいに呼ばれました。「ちょっと大掛かりな、水の中にエンジンを沈めて動かすという作品を作っているから手伝いに来てくれないか」と言われて、ご自宅に行つて、搬入までの一週間ほど作業を手伝いました。みなさんご存知のとおり、そもそもエンジンって水につけちゃいけ

ないですよ。エンジンにはゴミを排出するための穴やガソリンと空気を供給するためのパイプ、それを排出するパイプなど、水が入ってきてはいけな部分がありますが、國府さんはそれを水につけたいというのが。國府さんは、そういう部分を塞ぐために、シリコンを使ってシリリングを一人で頑張ってやっていました。國府さんは車を使った作品も多く制作していたので、エンジンに対する造詣が深い方でしたが、それでもかなり困難だったようで、アートのスペース虹での展示のときにも数回エンジンが止まってしまったり、パイプを交換したり、ということが起きていたようです。今回のプロジェクトを始めにあって、当時を知る関係者の方にヒアリングを重ねるなかで、エンジンを始動するため

のセルモーターが潰れてしまったとか、会期末にエンジンオイルが噴出してたいへんなことになったとか、いろいろなトラブルのお話を聞くことができました。そういうトラブルを抱えながらも、二週間の会期の間、國府さんはメンテナンスを続けて、最後まで《水中エンジン》は動いていました。國府さんがセルモーターを回して、水中でエンジンが動いているパフォーマティブな状態と、水槽の中で静止した彫刻的な魅力をもった形態、そして國府さんとしてはアクシデントだったかもしれないけど、メンテナンスしている自分とエンジン、この三形態がダイナミックに展開されていたと思います。会場のみなさんのなかにも、生前に彼の作品を見られたことがあったり、お知り合

いろいろな話をお話をうかがいできれば嬉しく思います。

高嶋 白石さんがオリジナルの搬入に関わられたとき、作品は完成した状態でしたか？それとも、まだかなり試行錯誤が残っていましたか？

白石 結構残っていましたね。一週間後に本当に水に沈められるのかなという状況ではありましたが。とはいえ、國府さんはスケジュールぎりぎりまでする方だったので、いつも通りだなという感じではありましたけど。

水中でエンジンを動かすということ自体たいへんな作業です。それが一人ではなかなかできなかったみたいで、水槽の中にエンジンを入れたのは僕がいたときが多分初めてでした。初めて水槽に移して動いたときに、「なんや、動くやん」って

みたいなことを言ってるなというのが非常に印象的でした。そのときは一発目だったので素直に動きましたが、そこから展示会期中にかなり苦労したことは、僕らも今回展示してみても非常に実感しました。

高嶋 その「なんや、動くやん」というのは、実際に水の中につけた状態ということですよ。

白石 そうです。おそらく、國府さんの想像していたビジョンというのは自分のできる技術のハードルのギリギリのところを狙っていると思います。スケジュール的にも、技術的にも。他の人が作ろうと思っても実現できなさそうな、困難なところを狙っている。この作品についても、今回僕が松本さんに「水の中にエンジンを沈めて動かしたい」と相談したら、「理論上はできる」けど、やってみたら人

がないからやってみないとわからない、と。そこを含んだ「なんや、できるやん」という発言だったのかなと思っています。自分の仮説が立証されたわけです。自分の技術で、自分が考えているビジョンを実現できそうだと。制作現場に立った人でないと感じえない感動を共有できて、僕もちよつとテンションが上がりました。

状態で、一から再制作されたわけですが、再制作に参加された動機についてお聞かせください。

白石 まず、遠藤さんから再制作したいと声をかけられました。國府さんが制作していたときに関わっていたというのもありですが、《水中エンジン》は個人的にも気になっていました。発表したタイミングとか、ステートメントにもあるように原発問題を想起させることも含めて。でも、作品が他の人たちの目に触れるのが難しい状況になっていたの、それじゃあ作ってみようか、というのが最大の動機だったと思います。これは再制作し終わったことも含めて感じるのですが、原子力発電所の冷却装置は、國府さんがステートメントで書いているように、水でジャバジャ

バと冷やしているわけです。エンジンも構造は同じで、それを水中に沈めると。ただ原子力発電所の状況を模倣するだけだったら、問題を矮小化しているだけじゃないかと思っていました。が、この作品のコアになる部分は常にメンテナンスが必要だということだと思っています。これは本人から聞いたわけではありませんが、（発表当時）会期中にメンテナンスし続けた國府さんの存在自体が作品の非常に重要な要素だったのだらうと思います。作り上げたものは、できた瞬間から壊れていくので、メンテナンスが必要ですが、そういったものづくりに関する倫理観みたいなものを強く訴えかけていたような気がします。僕もものを作る立場にいるので、そこはすごく共感できて、再制作の大きなモチベーションになっ

たと思います。

高嶋 ありがとうございます。松本さんにも今回関わられた動機や、芸術に関わられてどういう感想をおもになったかお聞きしたいです。

松本 そうですね。まず、京都造形芸術大学のULTRA FACTORYにエンジンがボンと置かれた状態を見たとき、そのエンジンが昔のキャブレター仕様の古いエンジンで、すごく懐かしさを感じました。私は四十年くらい車関係の仕事をしていますが、最初の頃に修理していた車のエンジン（キャブレター仕様）だったのですから。それで「このエンジンを何に使うの？」とかいろいろ聞いていると、水中に入れるという話が出てきて、修理している人間からすると、そんな無茶なことをやるのかと驚きました。でも、（國

2 再制作に関わった動機： エンジンへの感性

高嶋 今回、國府さんがいない

155

154

府さんの展示の動画を見せていただいて、すごく発想が変わりました。私は水がかかって壊れる部品を一生懸命に修理する側の人間だったので、水につけるためにはどうしたらいいのかとか、一つひとつのパーツの構造を考えながら、このパーツには蓋をしないといけないかなとか、水に浸かっている間はどうか、水に浸かるとか、そういう考え方が逆のパターンの発想だったので、すごく新鮮な感じがしました。

エンジンが水の中で動いている動画を見たときは、人間的というか、可愛い感じがしましたね。本当に地球にとって人間が生産性のない無駄なことをしている感じもして、そういうメカニカルなパーツが一生懸命動いているのを見ると手をかけてやりたいなと。電子パーツだとプ

ログラムだけで問題なく動きませんが、古いエンジンの場合は空気がガソリンの混合とか、いろいろなパーツを調整しないと回リません。今はコンピュータが信号を拾って調整するので、人間が手をかけることもないのですが、今回の場合は音や振動、匂いを感じしながら、各パーツを調整していかなくてはならないというマニアックな部分に興味を引かれました。

白石 エンジンに愛情をもった松本さんがいてくれたことで、その感性をこの再制作プロジェクトに入れてくれたと思います。僕もエンジンはそんなに識別できるわけではなくて、バイクのエンジンもSUBARUの軽トラのエンジンも同じ感じに見えてしまいます。でも今回再制作してみてもわかったのは、國府さんが、ものすごくいろいろ

エンジンを見ていて、詳しくったり、すごく愛情をもって使っていたということです。僕が一人でやっていたら、もつとドライになってしまつて重要な部分が抜け落ちちゃうかなという気がします。松本さんの話を聞いていると、僕も（エンジンを）よく見るようになって、なるほどと感動できるんです。話を聞かないとわからないことがたくさんあって、松本さんがいてくれたことで、このプロジェクト全体のエンジンに対する感性が非常に上がったと思います。

3 人間が介在できる エンジン： 有機的な技術へ

はが 國府さんが使われていたエンジンはSUBARUのサンバーという軽トラのもので、國府さんご自身の愛車だということですが、こういう特徴をもったエンジンですか？

松本 これは二気筒の単純なエンジンですが、かなりコンパクトで機能的にシンプルですね。

はが どうしてこの車を好んでおられたかという理由はおわかりになりますか？

松本 多分、アナログというかコンピュータが一切入っていないところだと思います。エンジンにガソリンを送って回すのをメカニカルにやっているところが、多分気に入られたんじゃないかなと。

白石 メンテナンスしやすかったりしますか？

松本 そうですね。逆にプログラムされていると、どこかの信

号が止まってしまえば、全部変えないといけないが、これはどこかが調子悪かったら原因を考えて、排気ガスを見ながら調整するとか、振動を見ながらここを変えたほうがいいかなというように、人間が手を出せる部分が十分残っています。

はが SUBARUのサンバーは今でも人気があって、マニアがいるような車種だということですが、國府さんがどういう基準で車を選んでおられたか、エンジンアとして感じられた部分があれば教えていただけますか。松本 サンバーっていうのはよく街で見る赤帽のトラックなどが使っています。何十万キロ走っても潰れない。耐久性はかなり高いんです。コストパフォーマンスはかなりよい車で、この子なら多分水の中でも元気に回ってくれるかなという

ところで採用されたのかなと思います。

はが なるほど。

高嶋 先ほど「水の中のエンジンは手がかかるけれども可愛い」という話を聞いて、國府さんの《水中エンジン》を二〇一二年に見たときに非常に有機的な印象を受けたことを思い出しました。培養液の中に心臓が浸かっている、チューブをつないで電気ショックを与えたりして、なんとか心臓を動かそうとしている。あるいは、羊水の中に奇形の胎児が浸かっているような。非常にアナログな仕組みのエンジンで、全て機械的なフィードバックで動いているというお話を聞いて、科学技術が非人間的な方向に進んでいる、その一例が原発事故だと思えますが、そうしたほとんど非人間化していった技術をもう一

度人間の方に戻すというか、もう一度有機的なものとして引き戻して捉えられないかと感じました。

白石 そうですね。テクノロジーと一般生活者の乖離っていうのが問題になっているので、ブラックボックスをなくしていく動きが増えてきていると思います。フィジカルとデジタルの融合が起きている時代なのかなという感じがしています。

4 《水中エンジン》の メンテナンス

アクシデントとしての
メンテナンス…作家不在の問題

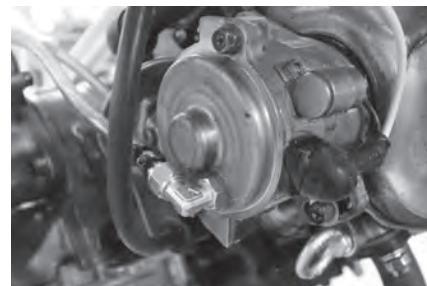
白石 國府さんは生前、《水中エンジン》を二回展示していましたが、作品中で彼という作家の存在が担っていた部分が大きいんです。今回はただでさえ再制作の上、作家も不在であるため、「エンジンを水につけられる状態にして動かすだけだと、國府さんが見せたいと思っていたオリジナルの世界観に到達できていない」というジレンマをずっと抱えながらやっています。再制作したものに対して、國府理の作品といえるのかどうか、かなり疑問があります。エンジンもオリジナルではないので、これは本当に作品といえるのか、今後議論を重ねていきながら考えていく必要があるのかなと思います。

今回、國府さんが制作したときには残っていなかった資料がたくさんできたんですね。そ

これらの資料を元に制作方法をアップデイトしました。國府さん自身もアトススペース虹で発表したときの作品と、西宮市大谷記念美術館で発表したときの作品では形態もエンジンも違っているし、アップデイトしています。その辺りの差異なども映像を見ながら結構細かく検証しています【図6】。



再制作にあたって、國府さん不在の問題を考え始めるとなかなか前に進まないの、「まずは水に入れて動かすということに主眼を置いて、完全に動くことを目標にやってほしい」と遠藤さんから言われて進めていきました。四月から二か月間、栃木の車屋美術館で《水中エンジン》を展示しましたが【図7】、



上から

【図6】記録資料との照合・検証作業

【図7】國府理《水中エンジン》2012／再制作（水中エンジン再制作実行委員会による・オリジナルからの部品を含む）2017、小山市立車屋美術館での展示風景。撮影：木奥恵三

右奥の床に置かれた装置がエアコンプレッサー。

【図8】ディストリビューターの加工：大気中へ湿気を解放するチューブを追加

國府さんがやっていなかった部分、装備していなかった部分をかなり追加しています。例えば、國府さんは水槽の中に入ってメンテナンスしていたところがい었지만、僕はできる限り外側からメンテナンスできるように模索しました。そこで、エアコンプレッサーを付けて、圧縮した空気をエンジンのミッシ

ョンと呼ばれるギアの部分に入れて、内圧をあげることで浸水を押し出す機構を作っています。また、ディストリビューターという点火タイミングを計る機械がありますが、そこも水が入るとまずいので、チェックができてかつ湿度が抜けるチューブを付けています【図8】。こうしたいくつかの変更点を重ね

て、車屋美術館では二、三日に一度くらいの稼働だったのですが、二か月間完走することができました。

高嶋 先ほど「今回の作品が國府作品といえるかどうか言い切れない」とおっしゃっていましたが、具体的にそれは技術的な部分でしょうか？

白石 技術的なところではありません。技術的なところでいえば、國府さんがやろうとしていた「水の中でエンジンを動かす」ということは実現できたと思うので。それを実現した後に、國府さんが動かしたりメンテナンスしたりしていたことが重要だと個人的には思います。特にメンテナンスの部分です。メンテナンスって実はアクシデントなんです。そのアクシデント＝失敗を僕らが作品の中に組み込もうとしてもできないじゃな

いですか。失敗を「織り込み済み」で作ってしまったら、それは失敗ではなくて成功になるの。車屋美術館の展示では、僕は京都に住んでいるので、現地のエンジニアの方にご協力をお願いして二、三日に一度、動かしてもらい、毎回映像を撮って送ってもらいました。途中一か月くらい経ったときにエンジンが動かないという危機が起きました。結局、バッテリーの電圧が低下したということで、バッテリーを変えたらエンジンが動いたという連絡がきて「やりましたねー」と返事したのですが、実際に映像を見ると、なかなかシリアスな状況が映っていました。その映像を見たときが、車屋美術館でやった展示のなかで、國府さんが作っていた《水中エンジン》に一番近づけた日、一番完成に近かったな

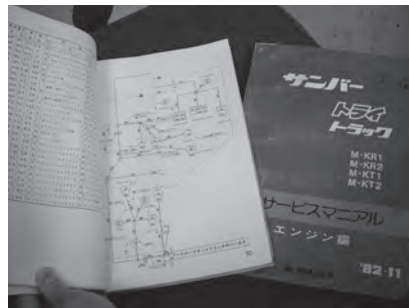
と思います。このアクリルの水槽——オリジナルが残っているのはこの水槽だけですが——もアクリルが経年劣化を起こしている可能性があります。初めは國府さんが発表されたときの水位で水を入れていましたが、（水圧による）アクリルの膨張がかなりあって、大きいひずみが出てきていると報告があったので、エンジンがひたひたになるくらいまで水位を低下させて展示しています。

実際に作っているとなかなか客観性をもって見ることが難しいですが、今回は物理的な距離もあって、定点映像が毎回ビデオレターのように送られてくるし、客観的に見れて面白かったですね。映像は再制作プロジェクトのウェブサイトで公開しているのですが、初めから順番に見ていくと、音が変わって

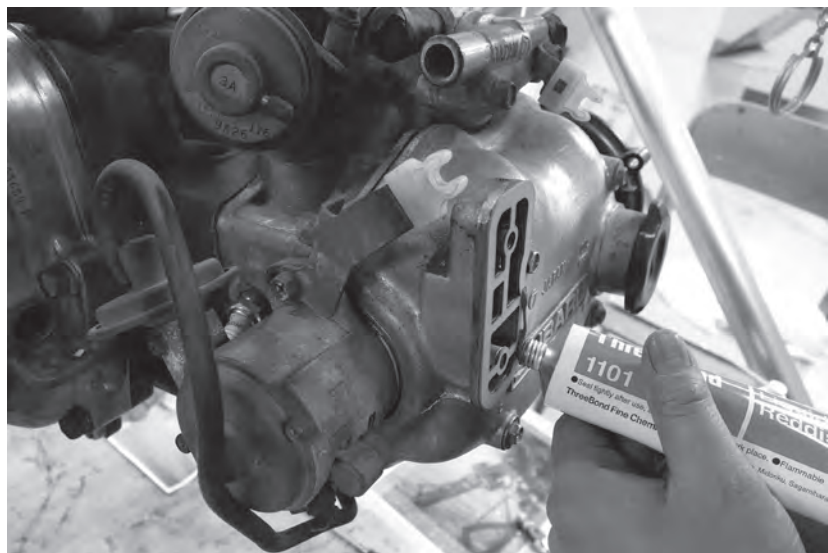
いたりしてエンジンがヒーヒーいうさまが見られます。本当によく二か月もつてくれたなと思いますね。

情報のアーカイヴ…
作品としてのメンテナンス

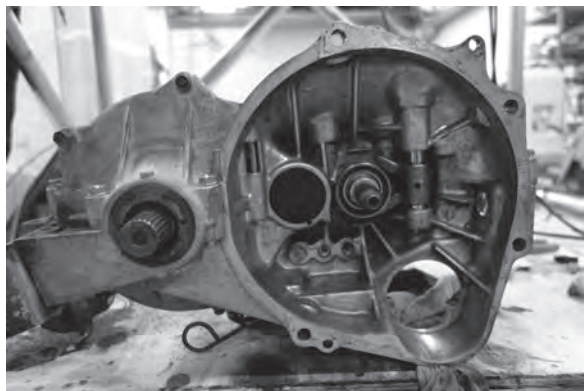
白石 お見せしている画像はエンジンのユーザーマニュアルです【図9】。これは一九九九年の古



【図9】SUBARU サンバーのユーザーマニュアル



[図10] シーリング作業



[図11] クラッチハウジングの内側

も國府さんもそんな感じで、手でぬりぬりしながらやっていた。今回はエンジンの内側も開けて「図11」コーキングをしています。開けてみると結構面

白いんです。リバースエンジンアリング、できあがったものを分解して学習するという工学の学習方法がありますが、本当にそれを時間をかけてやった感じ。ガソリンエンジンって、できてから百年くらいしか歴史がないのですが、百年でよくぞここまでやったなっていうくらい複雑な機構がこの中には入っていますね。

松本 國府さんが制作された時の写真が残っていますよね。これを見ると、今回突き当たったのと同じところ、キャブレターの調整とかデイストリビューターの水が入るところがやっぱり課題ですね。結構苦労されていて、こつてり山盛りシーリングされているのが見受けられます。あとキャブレターも調整がうまくいかないから針金をジグザグ曲げながらいろいろ調整さ

いエンジンなので、ユーザーマニュアルが残っていません。SUBARUに問い合わせても、アーカイブをデジタル化する場合、ある時期以前のは全部捨てたと言われてしまつて、出てこないんです。松本さんに相談して、知り合いのディーラーから出してもらいました。

松本 倉庫をかなり探してもなかったら、やっぱり残っているところがありました。これがないと、どこでどういう線がながっているとか、どの部品を取った方がいいのかわからない。この頃の部品は生産自体が終わっているの、手に入らないものがありました。コネをこねくり回して(笑)、直接メーカーに問い合わせた何個かキープできたのでよかったです。

高嶋 今、デジタル化以前の紙媒体のものがすべて廃棄されて

しまつて、デジタルアーカイブとして残っていないという話がありました。(《水中エンジン》には)そのどこをもつてオリジナルというのかという非常に答えを出すのが難しい問いがあります。そもそもオリジナル自体、アトスペース虹で二週間展示してエンジンがボロボロになつたので、西宮での展示では新たに同型の別のエンジンを導入して、エンジン自体を展示のために新たに作り直す必要があります。水槽も一見堅固にみえますが、アクリルの経年劣化や、水圧が非常にかかるのでそれに耐えられなくなつて、どんどん膨張して傷みが出てくるという問題もあつて、水槽自体の永続性も見えた目ほど確かではない。オリジナルにどこまで近づけるのか、あるいは差異があるのかという問題もあるのです

が、それとは別に、今回の再制作の意義として、その過程で配電図や設計図のレベルで、つまり物理的な面だけでなく、情報のレベルでアーカイブを構築できたことがあると思います。再び水中でエンジンを動かすことを実現できたことに加えて、もう一つ別の次元でアーカイブを構築できたということ、また稼働している状態を映像と資料で残せたということが大きな成果ではないかなと思っています。

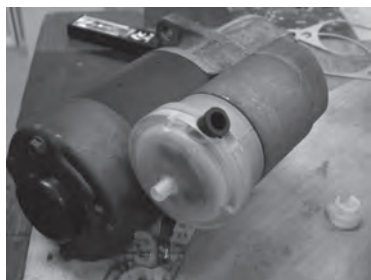
白石 それは本当に大きいと思います。制作している間にアーカイブを残すつてすごく難しい作業なので、それをこの再制作プロジェクトで丁寧にできたのは非常に有意義だったと思います。國府さんの作品のように、美術館に収蔵されづらい作品を作る作家の場合、特に自分で意識的にアーカイブを残してい

ないとなかなかアトヒストリーに残っていかない。今回のプロジェクトでいえば、メンテナンスをするというのも仕様に載った方がいいんじゃないかな。

来週には、もう一台制作したエンジン(四号機)がアトスペース虹に展示されるので、細かいディテールも見てもらえたら嬉しいですね。國府さんが展示されていたときもそうでしたが、何かアクシデントが起きないと、水が入って漏れているとかこの調子が悪いとかがわかりづらいんです。例えば、シーリングの作業「図10」も、ここに泡が出ている、穴が空いているので水槽から引き上げてシリコンを塗つてというのを繰り返している、ビジュアル的には手垢が残つてしまっています。綺麗に仕上がり切らないというか。で



【図12】大気中でのエンジンアイドリングテスト



【図13】3Dプリントパーツで蓋部分をシーリングしたセルモーター

と思ったらずっと動かない。そんな危機的な状態を迎えて、昨日やっと動きました。これが明後日に搬入されます。

高嶋 作業を横で見ていると非常に難しいなと思ったのが、大気中では動いたのに、水に浸けたら動かないという問題と、動かない原因自体がわからないというもう一つ別の問題です。原因がわかったらすぐに対処ができるけれど、かなり悩まれている。

ましたよね。なんで動かないんだろうって。

白石 そうですね。本当に見えないんですよ、エンジンの中って。結果を見てそれでどう対処するかを考えるしかなくて。例えば、その一つがスパークプラグです。プラグを抜いてみて、燃料の燃焼の状態を見たり、あとは音もすごく重要なので、音を聞いてあそこが壊れてるんじゃないか、あれが悪いんじゃないか、と想像したりします。それで目星をつけた上で開けてみて、調整するという感じで。結構見落としがちな部分もいっぱいあって。僕がエンジンを扱って慣れないというのがあります。一昨日の動かなかった原因は、たんにネジが緩みすぎているだけというアホみたいな理由でした。ネジをキュッと締めたらかかりました。本当にごく繊細なことですよ。ガソリンの混合比だったり、ちよつとでも状態が違えばすぐ不具合が出てしまう。その工程を完璧にやっていないといけないので、エンジンを作品に使うというのはハードルの高いことだなと思います。

（明後日搬入予定の）四号機では、3Dプリンターを使った「図13」、結構いろいろなやつています。UV硬化樹脂を使っ

手で直すことの喜び

6 問いの共有

いたり、UVネジを紫外線で固めていたりとか。そういう細かい部分で、國府さんがやっていなかったことを追加しています。シリコンでメチメチと固めていたところを3Dプリントで出したパーツを組み合わせてシーリングするとか、技術的なアップデートはやりましたね。

来場者1 松本さんはこのプロジェクトに関わる前は、國府さんのことはご存知なかったんですか。

れたのが見受けられます。そういう苦戦が感じられたので、今回白石さんがコテコテに塗った跡が残ったというのはいいんじゃないですかね、味があつて。

高嶋 今回の再制作では、國府さんが図面や資料、設計書を残していなかったということもあって、過去二回の展示の記録写真や映像をかなり参照されました。パーツレベルだけではなく、この部分のシーリングとか、キャブレターのここをいじるとか、もつとミクロなレベルでも参照されたのでしょうか。

白石 そうですね、こちらである程度仮説を立てた上で、写真や映像を見ました。でも作品写真として撮ったものには、ディテールを追い切れるほどクロールアップした写真って少ないのです。なので雰囲気程度にしか

参考できないのが正直なところですよ。

高嶋 あと、（アトスペース虹で最初に展示したエンジンでは）ギアの部分をなぜ切らなかったのかも話題になっていましたね。

白石 なぜかは結局わからなかったのですが、西宮で展示したエンジンの写真を見ると、なくなっていますよね。だから、アトスペース虹でやったときには時間がなかったんだろかな、と。虹と西宮の展示では微妙に細部が違ったり、通す穴が違ったり、いろいろ差異はあります。今回のビジュアル的な部分の判断基準は、西宮の展示の方が時系列的に後なので、そちらの方が完成に近いだろうということ、西宮バージョンに限りなく近く寄せました。

あと、やっぱり錆がすごく進

行します。水の中で暖まって、しかも水を抜いたり出したりすると酸素も混ざるので。だから一般的な美術作品よりも劣化の速度が非常に速くて、それも含めてメンテナンスがどうしても必要になってくる作品だと思っています。メンテナンスを作品の一部として取り込んでいかなければ成立しない作品かなと思います。

高嶋 今回の再制作を通して、そうしたメンテナンスや、エンジンが変わっていく容態も含めて作品として捉えるという作品解釈が出てきたと思います。

白石 そうですね。個人的には、すごくそう思います。メンテナンスが必要でやっていることも、作品の重要な要素なんじゃないかな、と。

5 繊細なエンジン：技術的なアップデート

高嶋 再制作の記録映像があるので、見ていただきたいと思います。

白石 最初から水の中に入れるのは怖いので、まずは空気中で動かししました「図12」。実際に（中古のエンジンを）買ってきて動かさずともわからないので。

松本 転がっていただけのエンジンが動いただけで感動しましたよね。

白石 感動しましたね！ 一昨日も水に入れてテストしよう

松本 全くお会いしたことはありません。ただ半年ほど再制作に携わって、試行錯誤されていたところが物で伝わってくる感覚はありました。なんとなく当時お会いしていたら話があったかなという気がします。私もメカニカルなことをやっていましたが、植物も自然も大好きです。《水中エンジン》では、今人間がやっていることがどういうことなのかを伝えたかったのかなと個人的には捉えています。無意味に燃料を燃やして、熱を出して、水を汚して、最終的にエンジンは止まってしまおうと思います。錆びて水中が茶色くなりますが、三十年後には腐敗したものも沈んで、水はまた綺麗になって透明度のある環境に戻るんじゃないかなという感じがしました。お会いして話を聞きたかったなと思います。

白石 今の松本さんのお話に繋がるかなと思いますが、アナログのエンジンはエネルギーを動力に変換する効率が二、三割程度で、あとの七、八割は熱として外に放出されることに國府さんは関心をもって《水中エンジン》を着想されたようです。水中の空気が泡になっていくとか、対流が生まれていくとか、熱の発生が無駄になることとか、物質を変化させていくところを見るために《水中エンジン》を作ったとご自身も言及されています。そういう部分がエンジニアとしては、可愛いやつなんだけどちょっと菌がゆいような部分なのかなと。

松本 そうですね。当時のエンジンは今のエンジンと違ってセンサーがそんなに付いていません。ですから、赤ちゃんみたい、音や振動の不調でどこ

が悪いのか訴えているので、それをこちらが聞いてやる。この音ならこっちの方が悪いのかなとか、今こういう状態ならもうちょっと空気を欲しがってるんじゃないかなとか、逆に空気を欲しがってるけどどこか詰まってるなとか。最終的にセンサーが付いてきたのも、排気ガスを綺麗にしたいとか燃費を伸ばしたいという技術から進んできたので、間違いでは決してないと思います。ただふと振り返ったときに、私は芸術とかはわかりませんが、ああいいうメカニカルなものに好奇心を抱いてしまうというか、特に私なんかは手を汚しながら物を直していくので、返ってきた音が変わっているのに感動を感じたりするところがあります。

白石 今の話を続けると、サブシステムって絶対に必要だと思

います。効率を考えると、電気自動車はこの先どんどん出てくると思います。でも、非常事態が起きて発電しないといけないときに、ガソリンエンジンが必要になる日もくると思うんですね。先ほどの松本さんの、音を聞いて物を直していく技術は、今のサイクルでいったら失われていく技術だと思いますが、これが絶対に必要になるときがくると思うんです。あった方が絶対に良い。芸術がそういう仕組みを担うとはちょっと思えないんですが、社会から忘れ去られていくものを保管していくシステムは社会全体としてもっていきべきだと思っています。

高嶋 松本さんがおっしゃった、自分の手を汚しながら直していくことは、もちろん手のかかるめんどうくさい部分もあるけど喜びもあると思います。《水

中エンジン》がスムーズに動か

なくて、メンテナンスやいろいろな調整が必要で、修理をしながら動かし続けていくしかないというのは、技術を用いる人間の宿命だけれども、そこに喜びがあるというのを國府さんは提示したかったんじゃないか。そのことを、再制作に関わる中で再確認することができました。メンテナンスをバックヤードでお客さんに見せないでやる作家も多いと思いますが、生前の展示のとき、あえて國府さんはメンテナンスも会場で行った。自分が機械と取り組んでいる姿を見せたということは、単に技術的な問題だけではなくて、物と向き合っている手で修理する喜びをお客さんと分かち合いたい、そういう國府さんの思いを今回再確認することができたと思います。

危険性の制御

来場者2 直す喜びとか作る喜びの話が出ましたが、その反面、やっぱり《水中エンジン》に含まれている脅威というか危険性は捨てちゃいけないと思っています。車屋美術館の展示も見に行ったのですが、《水中エンジン》が稼働する時間に、会場内のお客さんに対して危険性がありますと説明する紙が配られていました。お客さんにとっても危険をもたらすかもしれない部分があるし、それをメンテナンスしたり作ったりすることについても、國府さんの事故があったことも考えると非常に危険なことだと思います。みなさんはその危険性や脅威の部分に對してどのように考えるのかお聞きしたいと思っています。

白石 非常にいい質問という

か、我々も常に考えているところです。今回作品を再制作するにあたって絶対に事故を起こしてはいけないう。それはどんな形であっても、もちろんいつだって事故は起こしちゃいけないと思いますが、再制作している間に何か事故が起きてしまえば、國府さんの作家としての名前も傷つけてしまうし、かなり注意してやっています。その対策としてアラーム（二酸化炭素検知器）をつけたり、注意喚起したりしていますが、この作品に関しては危険性を完璧に排除することは多分できません。そうなる、みなさんは映像で見るとかVRで体験するといったことになるのかなと。でも、あくまで個人的な考えですけれども、作品が目の前にあるという状態はかなり重要で、映像とは全然違う体験があると思ってい

ます。それは危険性と紙一重ではあるのですが、匂いや音の伝わり方、体感的なものがあるので、やはりこの再制作においては物を實際作って、みなさんに見ていただきたいという思いでやりました。明後日搬入ですが、今回も事故のないように二週間稼働させていきたいと考えています。

はが エンジン四号機に関しては、車屋美術館の三号機と同じように安全性を最重視しています。一方で、ご指摘いただいた脅威の部分、危険性を内包している部分が作品の批評性とも密接に関わってくると認識しています。車屋美術館での展示では、できる限り危険性をコントロール下におく配慮をしたつもりです。そのなかで、予定調和的に、平和に動く《水中エンジン》というのもある瞬間では実

現できていたように思います。そのときに、オリジナルが内包していた批評性がそこに宿っていたかどうかは、再制作してみての疑問でもありました。

白石 コントロールしようとはしていますが、コントロール下には置いていないですね。「コントロールできていない」という意識を当事者がもつことがとても大事だと思います。いかにコントロールしようとしても何らかのアクシデントは起きてしまいます。それが実際起きてしまったら、國府さんは亡くなってしまったわけで、そこを僕は肝に命じておくべきだと思っています。制御したつもりが制御できていないというのが一番危ないので、いつもしっかりと見つめながらやっていきたいと思っています。

ことを残念に思うと同時に、かくも可能性に満ちたアーティストを喪つたことを惜しんでも惜しみきれない気持ちを新たにしました。

この東京でのオマージュ展も、今回の遠藤水城さんが中心になったプロジェクトも、國府さんの遺志を継いでその夢を何とかメイクしたいとみんなが思っている、それは彼の「人徳」によるのかもしれない。

遠藤 僕自身は國府さんと生前特段に親しかったわけではありませんが、この再制作プロジェクトを進めるなかで、資料を集めたりインタビューしたりしてわかったのは、國府さんは、とても人徳が厚く、彼と仕事ができたと誇りに思っている方が非常に多かった、ということです。これは、ちょっと他の作家と比べてみても尋常じゃない。

注

❖1 <https://engineinthewater.rumbl.com/>

❖2 気密性や防水性を上げるために、施工の際にできた隙間をパテなどの目地材で充填すること。

1

中断された夢のリメイク

遠藤 今日ではゲストに批評家の浅田彰さんをお招きして、議論を深めていければと思っています。

浅田 僕は「KOKUFUMOBIL」

166

トーク③

浅田 彰

遠藤水城

シリーズ「図14」の頃から國府理さんの作品に興味をもっていて、持続的ではないものの断続的にフォローしていたし、展覧会の場で何度か話したこともある。握手をするとき、彼の手が油で汚れた労働者の手なので、自分の生白い手を恥じたものです。

二〇一二年にアートのスペース虹で《水中エンジン》が最初に展示されたときも見に行きましたが、排気ガスが漏れていて大変だったので、國府さんが

ギャラリーの人たちと一緒にドアを全部開け放って換気しているところでした。「一酸化炭素は怖いから気をつけて」と言わずもがなのことを言ったのを覚えています。二〇一三年の西宮市大谷記念美術館での個展であ

らためて《水中エンジン》が展示されたときは、排気システムがちゃんとできていて、「完成形になったんだな」と安心したんですね。それだけに、翌二〇一四年に国際芸術センター青森の個展の準備中に國府さんが一酸化炭素中毒で倒れて亡くなったのはショックでした。その個展には行きそびれたのだけれど、二〇一六年に東京のGallery A+の國府理展「オマージュ 相対温室」でそのときの大規模な作品が復元展示されたのを見ると、これが実に素晴らしくて、オリジナルを見逃した



〔図14〕國府理《KOKUFUMOBIL》(1994)
撮影：豊永政史

國府さんを中心としたコミュニティがあつて、みなさん口をそろえて言うのは、彼の制作にかける純粋さや情熱についてです。とにかく「つくる」のが好きで、その姿勢がアーティスト仲間だけでなく、ギャラリーの方たちや批評家やキュレーターなど周囲の人たちを巻き込んでいったんだと、プロジェクトを進めるなかで理解しました。

2

モダン・アートの
否定性を超えて

浅田 國府さんのパーソナリティの話にとどめないために

も、美術史的な前提を確認しておくと、マッド・エンジニアがつくった何の役にも立たない機械の面白さがアートとして評価される場合がありますね。例えば、アルフレッド・ジャリの言うパタフィジックな機械。あるいは、その延長上にあるマルセル・デュシャンの作品をパラダイムとしてミシェル・カルージュの名付けた「独身者の機械」。

しかし、國府さんは、その種の不毛さをアーティスティックに押し出すアーティストではなかった。むしろ不思議なくらい否定性がなくて、まっすぐに、悪く言う子どもみたいにナイーヴに、ユートピアのための機械をつくるのに夢中だった。少し上の世代のヤノベケンジさんだと、巨大なロボットが火を吹いたり、テスラ・コイル

が放電したり、破壊的なことを平気でやってしまう（それが独特のユーモアを感じさせもするのだけれど）。対して國府さんは、破壊的なスペクタクルには興味がない。たとえば近代化の象徴としての自動車が資源を浪費し環境を汚染しているとすれば、廃車になった自動車をひっくり返して緑の大地にできないか。さらには再生可能エネルギーだけで動くヴィークルができないか。そういうことを、

プラグマティックなエンジニアに先駆けて、アーティストとして実験してみようとする。そこにはモダン・アートのもつていた否定性が不思議なくらい欠けているんですね。モダン・アートの文脈ではあまりにナイーヴにも見えるんで、僕は「もうちょっとアイロニーのトゲがないとアートにならないんじゃないか」と言ったこともあるんですが、

「ない？」と言ったこともあるんですが、むしろ徹底してアイロニーがないところが新しい時代を感じさせるのだと言うべきかもしれません。

和」をぶち破ってみせた、それこそがアートの役割だったわけでしょう。その万博会場が壊されて、磯崎新のつくった巨大ロボットが無用の長物と化して立ち尽くし、その背後に《太陽の塔》だけが屹立しているのを見て育ったヤノベケンジも、やはりその延長上にいると言っているでしょう。

浅田 モダン・アートというのは既存のアートの否定から始まる。前衛というのは破壊の前衛だったわけです。一九七〇年大阪万博は敗戦後の復興と近代化の果てに「人類の進歩と調和」を謳っていたけれど、岡本太郎は前近代の土偶を巨大化したような《太陽の塔》で「進歩と調

和」をぶち破ってみせた、それこそがアートの役割だったわけでしょう。その万博会場が壊されて、磯崎新のつくった巨大ロボットが無用の長物と化して立ち尽くし、その背後に《太陽の塔》だけが屹立しているのを見て育ったヤノベケンジも、やはりその延長上にいると言っているでしょう。

し、それはモダン・アートの前提にとらわれていたからじゃなかったのか。

モダン・アートはどちらかというと文化系なので、「練習して速く走れるようになったからって何だ、全然走れないこと

に入れてもらおうという発想がなかったと想定しないと、ここまで作品の形状が継続しませんでした。

浅田 プラグマティックなエンジニアではないけれども、自動車に取って代わるものができて、それが空を飛べたり水面を走れたりしたら素敵じゃないかと、本気で夢想していたんじゃないか。その実験途上の産物をたまたま美術館で展示してくれるのなら結構だ、だけど、決してアートのためにやるわけじゃなくて、アートをめぐる言語ゲームにもまったく興味がない。そういうところが潔かったと思います。

僕が最後に國府さんに会ったのは、この京都芸術センターなんです。屋上の風車で発電して、その電気の光で室内の植物の生育を促すという作品【図15】

トが（作品を）美術館に入れることを一つの目的として措定するのなら、そうはならないはず。國府さんには、キュレーターに評価してもらって美術館

僕が最後に國府さんに会ったのは、この京都芸術センターなんです。屋上の風車で発電して、その電気の光で室内の植物の生育を促すという作品【図15】

だったけれど、ビルの谷間で風がこないからなかなかうまくい

かないと言っていた。大失敗ではあるけれど、それは構想が大



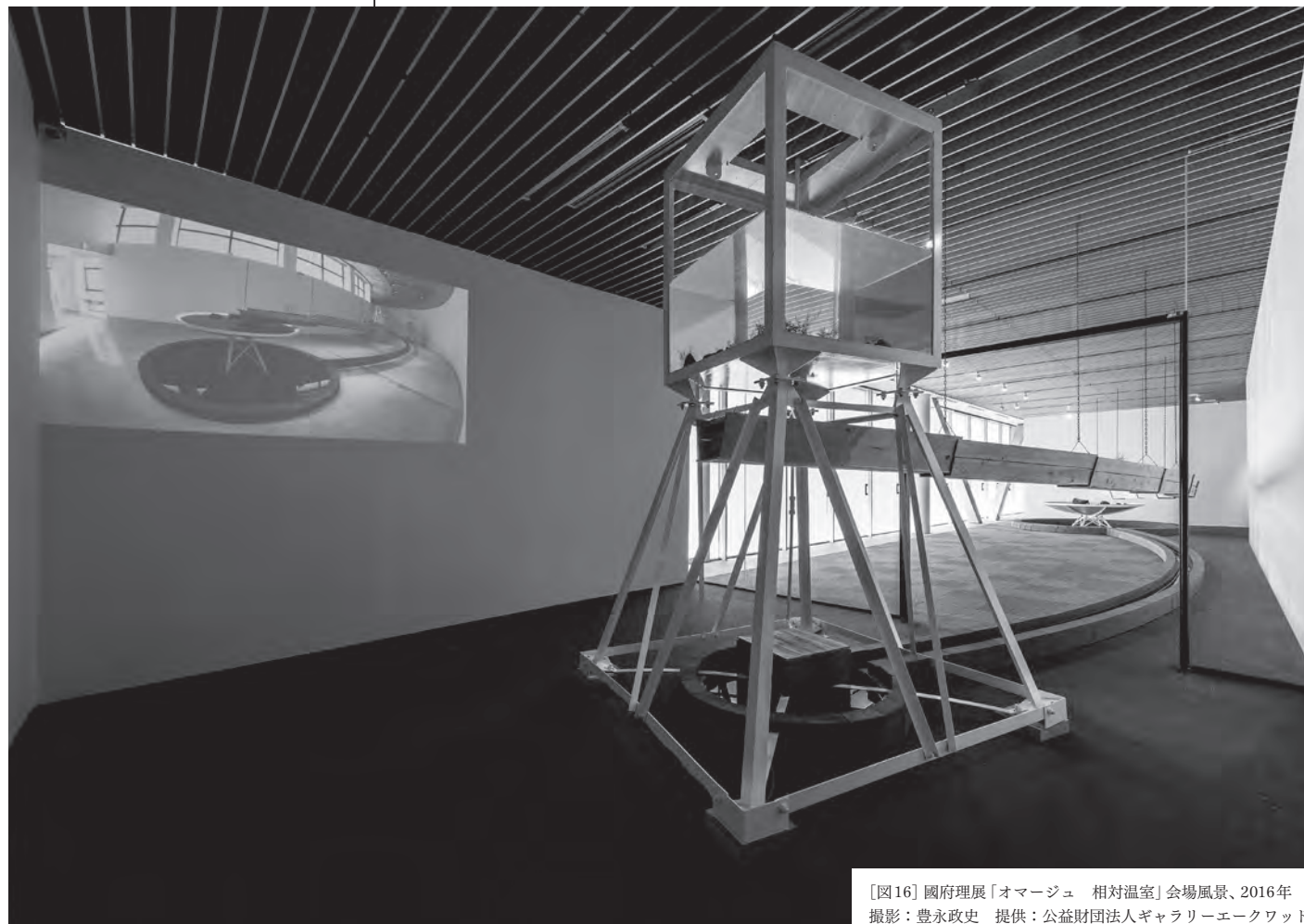
【図15】國府理《風の庭》(2012)
撮影：表恒匡

きいからです。都市全体、文明全体を再生可能エネルギーだけで動くユートピアにつくり替えるという構想の一環としてやっているのです、たまたま美術館やアート・センターの一角を借りているけれど、アートのためにやっているのではなかった。いや、彼にとってはそこそが狭義のモダン・アートを越えた新しいアートだったのかもしれない。

3

未来志向型の技術の共同体： 物質と格闘するアルティザン

遠藤 徹底した肯定性みたいなものに僕は気づいていなかった。技術的な共同体を見ずに、コンセプトやテーマを見て「ナイーヴやわ」「ひねりがいい」と思っていたと、一旦は告白します(笑)。しかし、國府さんが亡くなって《相対温室》[図16]をじっと見たとき、考えが大きく変わったんです。《相対温室》は間違いなく最高傑作だと思うんですが、そのピュアさがないような領域に入っていく。これは美術館の中も外も使っていて——外を使うという構想は実現しなかったんですけれども——つまり、内外がつかっています。展示室のカーブに合わせたといえるけれど、サイトスペシフィックなものと考えてやったわけではない。ワークインプログレスの



[図16] 國府理展「オマージュ 相対温室」会場風景、2016年
撮影：豊永政史 提供：公益財団法人ギャラリーエークワッド

側面がありますが、「僕がやっていることを見てください」とは言っていない。彫刻として鑑賞可能ですが、そうするには空間が狭すぎ、また要素が多すぎる。つまり、鑑賞のフレームや美術的なカテゴリーを完全に考えていない。そのことが、かなり高らかに表明された形態をしている。これは特異なことだと思ひ、認識をほぼ百八十度改めました。

浅田 最初にふれた東京のGRLery A+での没後の再制作展示はよかったですね。アート作品

を見せるというより、一つのエネルギーや物質の流れのモデルを見せるという感じ。ある意味で美しく見えるのだけれど、それは副次的効果に過ぎない。

遠藤 そういうポジティブな

力、エネルギーの連鎖をそのまま芸術的に可視化するというところに、かなり純粹だった。そういった発想で作り始める作家が少なくなっていると思う。

浅田 ネット時代の若い人たちは、自分にとって重要なコンセプトにこだわるというより、ネットでウケることをやろうとする傾向が強い。対して、その前の世代の國府さんや名和さんは、情報よりモノにこだわるマテリアリストであり、コンセプト重視のアーティストというよ

り素材としてのマテリアルにこだわらるアルティザン（職人）あるいはエンジニアであって、コンピュータなんかも使うにせよ、基本的には手を使ってモノを新しいかたちに作り上げていくことから出発するんですね。われわれの世代だと、アートの出発点是否定で、とりあえず裸になって絵の具でもかぶつとけ、という感じだった（笑）。今は、ネットでウケる小洒落た芸で売ろうとする人が多い。その狭間の時期に、子どもみたいにナイーヴにもものづくりに取り組む國府さんのような人たちがいる。偉そうにナイーヴとかいうけれど、振り返ってみればわれわれがモダンイズムの悪しき否定性に囚われていたのかもしれない……。

遠藤 僕は《相対温室》を見て、過去の作品をじっと眺めて、浅

田さんがおっしゃる近代的な否定性とは違う批評性、未来志向型の批評性を導入することが必要なのではないかと思ひ至りました。

國府さんの肯定性、ピュアな部分、未来志向型の技術を中心とした肯定性が、端的に死に至ったということは事実です。その死を英雄的・伝説的に語るということは避けなくてはいいない。だからと言って、もちろんアクシデントであるけれども、しかし単なるアクシデントにすぎないと言い切ることに、抵抗がありました。そのように考えたときに《地中時間》と《水中エンジン》が浮かび上がってきました。それは國府さんの作品のなかで、唯一ある種の不毛さの領域に踏み入れようとしていた作品なのではないか。それを、ただトリッキーなもの、ア

4 エネルギー循環の可視化： 再魔術化時代における マテリアリズム

クシデンタルなものとして捉えるのではなく、國府さんの純粹さ・ポジティブさのなかで抱えざるをえなかったものとして、その要素をしっかりと考えたいというのがこのプロジェクトの発端です。

4

エネルギー循環の可視化： 再魔術化時代における マテリアリズム

遠藤 みなさんにお配りしている資料は、國府さんが二〇一二年に最初の《水中エンジン》を展示したときに配布したテキスト

つくった鹿島建設の案だからという理由で凍土壁などというSF的な案が採用されてしまい、あげくやっぱり完全には凍らなくて水が流れ続けている（笑）。エンジニアリングの論理や倫理をいけば徹底しなきゃいけないはずの人たちが、最悪のアーティストみたいが無責任なことをやってしまっているんですね。

國府さんが《水中エンジン》を発表したときにはそこまでの惨状は明らかにしていなかったけれど、真つ当なアーティストとしてはどうしたらいいのかという問題意識は持っていたはずです。下から七行目くらいに「自動車の故障が起きて初めてボンネットフードを開けて中を見るようなものだ」とあります。東京電力にせよ原子力規制委員会にせよ、「絶対安全」という建前ゆえに開けなかったわ

けですが、複雑な機械は開けて検査し修理する必要があるというのは、エンジニアとして真つ当な認識です。

《水中エンジン》に使われたあのエンジンは、人が中を開けて修理できる最後のエンジンらしいですね。今のエンジンはコンピュータ制御で、壊れたら回路ごと交換するしかない。自分の目で内部のパーツを見、必要なら自分の手で修理するというマテリアリズムとプラグマティズムに替わって、自動制御のブラック・ボックスがうまく動いてくれるだろうという信仰が支配的になった。マックス・ヴェーバーのいう近代の脱魔術化Ⅱ合理化が、ポスト近代になって逆に再魔術化に行き着いてしまった。原発事故とその後の対応にそのような退行を見て衝撃を受け、自動車のエンジンという単

純なメタファーを通じてそうした問題を考えてみようというのは、事故後の文脈ですごく意味のあることだと思います。

遠藤 僕が最初に見たとき、《地中時間》も《水中エンジン》も、何かとても不穏なものを感じたんです。

浅田 熱をもった水が拡散する流れが見えて、危険な魅力を感じますね。

遠藤 しかし、その不穏さというテキストは、意図されたものではないんですね。《水中エンジン》の残されているドロ잉「図17」では、エンジンから泡がシユワシユワ出ている様子が描かれています。エンジンが熱を発している、それが水を気化させている、という部分を見てほしかったのが明らかです。熱エネルギーの循環が可視化されている状態にフォーカスをあ

てます。着目すべきは、展示趣旨の二〜三行目で、原子力発電所への明確な言及があります。原発も明るい未来と理想のエネルギーであることを信じて作られた技術です。それが破れたことについての、エンジニアとしての國府さんのショックや、事故と自分自身の作品のあり方が重ね合わせられたことも容易に想像でき、それを受けて《水中エンジン》がつくられたということが、僕にとって非常に重要です。

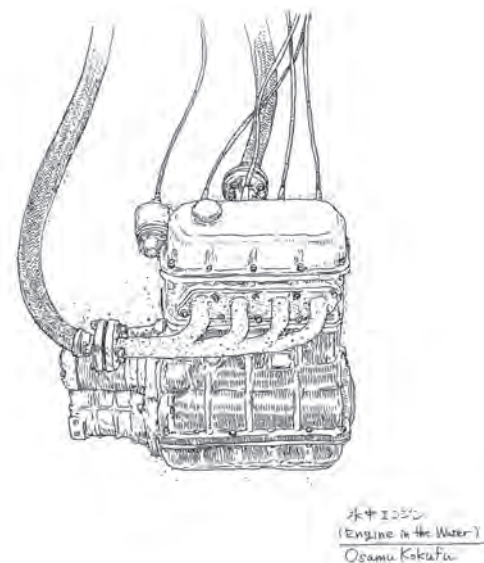
浅田 それは重要なポイントですね。逆にいうと、原発事故後、東京電力がいまやっていることが、悪い意味でパタフィジックなんです。昔のエンジニア、あるいは経営者や官僚であれば、凍土壁なんて問題外で金属板を入れると言ったに決まっている。しかし、おそらくは本体を

でている。よくわからない技術が動いているところを見せようとは思っておらず、かなり透明な技術状態、エネルギー循環状態を見せようとする姿勢が、原発に対する批評的なレスポンスだったと考えられます。だから、見た目が不穏で、その不穏な技術について見せたいという思いがあったという見方は、鑑賞の企図を止めるものではないけれど、國府さんのなかにはなかったんだろうと思います。浅田 必要なら中を開けて自分の手で修理し組み立て直すという真つ当なマテリアリズムとプラグマティズムです。ね。原発事故以後、ありとあらゆるもののブラック・ボックス化とそれに伴う再魔術化がどんどん進んでいるなかにあつて、國府さんの遺した仕事が生かされるものは大きいと思います。

遠藤 一般的に、魔術化、ブラッ
ク・ボックス化に対して、典型
的なリアクションとして、D I
Yカルチャーとかハッキングが
あると思います。でも恐るべき
ことは、國府さんの作品のなか
には、D I Y、ハッカー的な感
性を見てくださいという要素が

ない。

浅田 ハッカー的な運動は面白いんだけど、ややもするとジュリアン・アサンジュのような自己顕示欲が出てきちゃうでしょう？ 國府さんにはそれが全然ない。そこが素晴らしいんです。



〔図17〕 國府理『「未来のいえ」ドローイングー水中エンジンー』
2013、紙にインク、29×21cm

5

《相対温室》と《水中エンジン》：
無中心性とエネルギーの
ネットワーク

遠藤 話を戻して、『相對温室』について、『水中エンジン』と対比的に述べます。『水中エンジン』に関しては、明らかに「中心、心臓、エンジンという——國府さんは「源、熱源、核心」という言葉をテキストのなかでは使っていますけれども——コア、核があるんです。この文章では、感慨深いことに、「源」という概念が必要なのかというこ

とをそもそも考える契機になれば」というのが最後の結びになっ
ています。《相対温室》を見たときに
アートにみえなかったという話をし
ましたけれど、僕が強調したいのは、
《相対温室》はどうみても中心がな
いということです。車なのか、木なの
か、フレームなのか、中心もコンセ
プトも欠いている状態で、エネルギー
だけがフラットに循環していく。核
がない状態のエネルギー循環をやっ
た結果、造形的にもコンセプトチュ
アルにも中心がなくなり、「はい、こ
ういう世界です」という見たことも
ない何かになっている印象を受ける
。だから僕は、《相対温室》で至つ
たその到達点と、《水中エンジン》
でひたすら核だけを見た経験が表裏
一体なのではないかと推測するん
です。

浅田 なるほど。エンジンとい

白
い。

うのは中心であり心臓である。「さまざまな連関によって凝集している核心」というのは正確な表現ですね。ただ、その稠密な核心にエネルギーが送り込まれ、動力に変換されると同時に、排気が出ている。そういうシステム全体をネットワークとして見なきゃいけないということ、強く意識していると思うんです。それは、一見無中心的な温室が、核心的な問題を扱おうとしていることの裏側だと言えるかもしれません。

浅田 エコロジーへの関心の高まりとともに、エコロジーを意識したアート作品もたくさん出てきたけれど、緑や土といったイメージを喚起するだけのものも多いでしょう？ 國府さんは、そういうイメージのレヴェルじゃなくエンジニアリングの水準で考えて作品をつくっているから、いわゆるエコロジー・アートに見えないんだけど、実はエコロジーを考えるのにいかに重要な物質とエネルギーの循環ということを真正面から

遠藤 ちなみに《相對温室》で一番奥に見える白いフレームは《水中エンジン》の水槽を転用

取り上げているんだと思います。

遠藤 僕が『地中時間』—『水』

《水中エンジン》を完全に確定してしまふと、《相對温室》の再制作ができないという問題が発生する。この繋がりも実は面

一直線説」を唱えたいと思ったのは、「エコロジカルなイメージや、奇想的な乗り物をつくる作家、國府理」という評価が一

6
問いと語りの共有

《水中エンジン》再制作の出口…
制度に頼らない芸術行為の
可能性

来場者1 今回遠藤さんが『水中エンジン』を再制作したのは

とてもすばらしいことだと思えます。この再制作プロジェクトも終わりつつある段階で、何か一つの出口のようなものが見つかればいいのかなと思います。

遠藤 ひとつは、十一月に兵庫県立美術館でシンポジウムが予定されています。再制作と修復との違い、あるいはいまアートスペース虹で展示している《水中エンジン》が《水中エンジン》なのかどうかなど、再制作において作品の要件をどのように再設定できるのかという話し合いがあります。國府さんの作品を美術館のなかに設定するにはどうしたらいいのかが中心的議題になるんだと思います。

「オリジナル」というものがあり、そのオリジナル性を担保し、永遠に美術館に残っていくというのは一つの方向だと思うんです。そのように評価される

べきものがたくさんあるし、『水中エンジン』がその一つになることもいいことだとは思いますが。

しかし一方で、國府さんのほぼすべての代表作は残っていないものが多いんです。それらすべてを美術館に残していくというのはほぼ不可能です。美術館に属さないでキュレーターを名乗っている以上、國府さんの代表作、あるいは國府さんの作品が示すであろうものを、別のやり方で未来に投げることを実践しなければならぬ。その方法について考えることができる点

が、この『水中エンジン』の再制作が、僕にとって非常にやりがいのある点です。大言壮語だと思わずに聞いていただきたいんですけど、多分十四年後にも一回やります。

遠藤 《地中時間》のエンジンが地中に埋まっていた時間が十四年だったんです。プロジェクトを始めた当初は、キュレーターとして、継続性のある未来への渡し方、もっていき方がわかっていなかったんです。アーカイヴを残したり、映像を撮ったりしておけばいいかなって、低い技術力と精度で考えていました。でも、それはおそらく間違っていて。僕が十四年後にやると言い張っているあいだに、他の誰かが別の作品を再制作しちゃうかもしれないし、他の人が『水中エンジン』を再制作しちゃうかもしれない、あるいは『水中エンジン』に影響を受けた別の何かが発生するかもしれない。まだうまく測りきれませんが、美術館という近代的な制度に頼らない芸術行為が可能かどうかという問い

を追求したいと思っています。

未来に向かって走るアーティストと消え去る媒介者…現代美術の再帰性

浅田 アーカイヴィングや作品の修復・再制作といった活動は、断たれてしまったアーティストの夢を残していく上で重要である、と、建前としてはそう思います。ただ、國府さんも含め、僕が知っていた面白いアーティストたちって、作品を残そうとか、記録を取ろうとか、ぜんぜん思っていない。

遠藤 たしかに。

浅田 建畠哲さんは京都市立芸術大学の学長として芸術資源研究センターをつくるのに尽力されたわけですが、彼が国立国際美術館のキュレーターだったとき、岡本太郎の絵の黒色の部分

が一部剥落したので画家本人に「どうしましょう？」と聞いたから、「マジック！」の一言、マジックでガーッと塗って終わりだった、と。本当のアーティストにとって、作品というのはそういうものなんじゃないか。

最近、修復とかアーカイヴィングが盛んに議論されるのは、そういう分野に予算がつきやすくなったせいかもしれないけれど、アートにとっては副次的なことに過ぎないと思うんですよ。僕自身もそうであるように、アートの才能もなければ、アーティストとして一見無根拠なことに一生を賭ける度胸もない人間でも、キュレーターやアーカイヴィストならやれそうだし、そうやってアートに関わっているつもりになれる、と。冗談じゃない！ 大切なのは作品であり、アーティストであって、

アーティストというのはあくまで未来に向かって走るべきなんです。

遠藤 わかりました……。

浅田 作品が面白いから、アーティストにも関心が向けられ、アーカイヴをつくる意味が出てくるわけでしょうか？ 逆に、いままならアーティストじゃなく誰でも、二十四時間すべての行動を録画し、ネットでのすべてのやりとりも記録することができる。そんなもの、誰が見ます？ デュシャンならデュシャンが突出したアーティストだからこそそのアーカイヴが意味をもつのであって、どうでもいいような人のアーカイヴなんか作ってどうするんだ、と。

ついでに言えば、キュレーターが花形になり、「キュレーターを目指す」という連中が出てきたことも問題でしょ

う。アートの主人公はあくまで作品であり、アーティストであって、キュレーターは「消え去る媒介者」として作品やアーティストの陰にさりげなく姿を消すからこそカッコいい。ところが、作品やアーティストを駒のように使い、自分が主役としてしゃしゃり出るキュレーターが現れてきた。遠藤さんはそういう問題をよく認識されているので、遠藤さんへの批判ではないんですが、アート界全体に広がってきたこの種の転倒は大問題だと思えますね。

遠藤 アーティストがアーカイヴについてチクチク言うべきではないということ。ただ作家がいて作品があると。その熱源、核心を、キュレーターは肅々とアーカイヴィングしていく。ところが、コンセプトチュアルアート以降の現代美術にはその再帰

性、エネルギー循環がすでに組み込まれていて、作品がアーカイヴとして回帰してくる、というよりも、河原温やロバート・スミッソンに顕著ですが、作品自体がアーカイヴとして構想されている。この再帰性が、現代美術を自閉的にしている大きな力だと思っています。美術館にしても、ときに、このアーカイヴの権威の方が、作品自体の起爆力よりも大きくなることがあります。要は、僕はこういうサイクルとは違うものを考えたいんです。でも、だからといって、僕は浅田さんのように、ただ作品があるのがいいということはありません。面白くないものではないかと思うんです。面白いアーティストから必然的に、不可避免的に作品が生まれていくというのは大前提です。浅田さんは、小賢しいだけのアーティストが

嫌いだ！ ということだと思いのですが、まあ、それは放っておいていいのではないかと。ただ、どうしても、アーカイヴという概念が芸術の制度を作ってしまう。場合によっては本人がそれを作ってしまう。

こういつていいのかわかりませんが、『水中エンジン』の再制作をやっているのは、うまくアーカイヴできないことがわかってからです。僕が再制作したものが美術館に戻ったら違うんです、正直に言う（笑）。戻せない領域で國府さんはやってきたから。（再制作をしていて）僕が気持ちいいのは、キュレーターの無力しかみえてこないからです。回帰させられないので。写真とかビデオを集めて回帰させる方法はあるかもしれませんが、國府さんがもっている作品の本質はそこにはない。なので、

キュレーションの無為性において健全な気持ちでいられる。

ピュアでナイーヴな熱源

遠藤 技術班の白石さんは、今日の話を受けて技術論的なこととかありますか？

白石 浅田さんのおっしゃったように、(國府さんは)とにかく作りたかったという衝動は強かったと思います。それは制作時点でもそうだし、発表して、自分でプレゼンテーションしているときの姿勢を見てもそうかなと思います。それがナイーヴなのかな、と。人格的には、そういう方だったと思います。

今回の再制作にあたって(当時の)ビデオとか写真なんかを見てみると、きれいに見せようというよりも、単純にエンジンを水中で動かすことが難しいと

喪の作業、そして
アフターライフの「反復」…
唯物論的ユートピア

すると致命的なショックを受けていったん終わったあとのアフターライフこそが大事なんだ、と。

浅田 二〇一二年の発表時の《水中エンジン》に使われているのは、國府さんが自分で使っていた愛車のエンジンでしたっけ？ そうだとしたら、クルマの死骸から取り出した臓器をリサイクルし、サヴァイヴァルさせているわけですね。予定された生を終えたクルマを廃車にするんじゃないく、シャシーを裏返して緑の大地にするとか、エンジンを水中で動かしてみるとか、いずれも「死んだ機械」に対する「喪の作業」なんですよ。ただ、そこにあるのは、「良い車だったのに」というセンチメンタルな哀惜の念だけではない。むしろ、アフターライフこそが本番だ、近代文明がもしか

遠藤 費用もかかるので大変ですが、《水中エンジン》は気持ちよく「反復」するに値する作品だと思います。チラシに「再現でも再制作でも修復でもなく、《水中エンジン》が反復している。もちろんオリジナルとは違わかたで反復している」と書きましたが、國府さんの考えたアフターライフを反復していく営為として捉えています。美術館に入るかたちで反復するのではなく、こう言ってよければですが、國府さんによる喪の作業は、儀式としての反復性を持ちうるのではないか。お盆とか七回忌とか、そういうものとして。僕の気持ちの落としどころはそういうもので、先ほど

浅田さんがおっしゃった、常に

「謎のモノ・オブジェ」に帰帰できるということを、僕は信用できているんです。モノ・オブジェという「神体」の周りで発生する儀式の方に、現実をその都度構成する力が宿っているように思えるのです。國府作品をめぐる儀式が、どのように時間と空間を再構成しうるのか。

浅田 エコロジカルなユートピアを構想している人はたくさんいます。半年ほど前に兵庫県立美術館で新宮晋の個展をやっていましたが、彼も風だけで動く風車村みたいなのを考えていて、なかなか面白いんですね。そのうえで言えば、しかし、化石燃料で動くエンジンなどはとりあえず横に置いておいて、風と光と水だけの美しい緑のユートピアを作ろうというのが、甘すぎるんじゃないか。國

府さんは、近代工業文明の核心

にある自動車やそのエンジンを直接扱い、いわばそれを裏返すことで、本当の意味でポストインダストリアルなユートピアのプロトタイプを唯物論的につくろうとしていた。ポスト印象派が印象派を踏まえた形でしかありえなかったように、ポスト工業社会についても情報の震だけ食べて生きていけるわけもなく工業をふまえた形でしかありえませんが、純粋な緑のユートピアや情報のユートピアに飛躍するんじゃないく、現実の工業社会の廃墟に手をつかみ、それを唯物論的に作りかえようとした。國府さんの油で汚れた手は、いまでもそんな唯物論的ユートピアの方向をわれわれに指し示してくれているような気がします。

注

- ❖ 1 「KOKUFUMOBIL」：一九九四年の初個展「KOKUFUMOBIL」(アートスペース虹)のタイトルとなり、その後二〇〇〇年代前半にかけて制作された作品群に通底するマニフアクチュアリズム。戦後ドイツで少量生産されていた超小型自動車「FUJIDA MOBIL」(一九五〇―六九)から引用した造語。ユニークな乗り物が個人レベルで製造されていた時代への憧憬とともに、実際の可動性や構造的強度を兼ね備えた空想世界の乗り物を制作し、自らもその世界に生きる機械工職人としてブランディングした。サーフボードに車輪とスクリューが付いた《KOKUFUMOBIL》をはじめ、芝刈り機のエンジンでプロペラを回す風力自転車、電動の三輪自動車など。想像力で自由に走りだし、「ここではない何処か」へ連れて行ってくれる夢のような乗り物は、アートファン以外にも人気を博した。
- ❖ 2 Paraphysique：フランスの作家アルフレッド・ジャリの造語で、形

而上学の領域を超えたところにあるものを研究するために使われる哲学のこと。現代科学の理論・方法のパロディ、ナンセンス(Nonsense)な言い回しで表されることが多い。

❖ 3 「國府理ここから何処かへ」展(京都芸術センター、二〇一二年)で発表された《風の庭》。

❖ 4 《相對温室》…鉄塔に載せられた水槽から樋を伝って水が流れ、その水は木製プランターの土を潤し、バラポランテナの皿に溜まっていく。溜まった水は少しずつ下の水路に落ち、ポンプの作動により再び水槽(＝水源)に戻っていく。プランターでは植物の種が芽吹き、バラポラの皿には苔が生じた石が配置され、盆景をつくり出す。(水棲生物が飼育される)水槽「プランター」「盆景」という「自然を人工的に切り取った箱庭の世界(＝温室)」を一つのサイクルのもとに提示することで、見る者は水の循環や生態系へのさまざまな思考を巡らせていく。

なお、本作の「水槽」には、《水中エンジン》の水槽を流用。また、当初発表された国際芸術センター

青森では、「森の中にある建築空間」を入れ子構造で縮図化し、建築物外部の自然と相対化させることが企図されていた。

5 <http://www.art-space-niji.com/2012/sche05.html>

6 シンポジウム「過去の現在の未来2 キュレーションとコンサベーション その原理と倫理」(兵庫県立美術館、二〇一七年十一月二十三日)。関連展示として、再制作されたエンジン四号機と水槽を、資料とともに展示した。

トーク④

「遠藤水城、プロジェクトの全貌を語る」

当事者問題を超えるために
——キュレーションのミッション、
《水中エンジン》の
「水中エンジン性」

「水中エンジン再制作プロジェクト実行委員会」を立ち上げて実行委員長をやっています、遠藤水城です。今回、アートスペース虹での「國府理 水中エンジン展」展開連企画の連続トークの最終回にあたり、総括的な

話をします。これまで榎木野衣さんと浅田彰さんというゲストを迎えてのトーク、白石さん・松本さんによる技術的な面に絞ったトークがありました。まず、最初に言わなければならぬことがあります。これは、僕

が登壇した榎木さんと浅田さんとのトークにおいても言明されたことです。それは、僕自身は生前の國府理さんとても親しかったわけではないことと、再制作においてはご遺族の意思を最大限尊重してやっているという事です。この二点を今日も最初に言わなければならぬ。それが何を意味するのかというと、「ある程度の当事者性が無いと、本来、再制作プロジェクトをやるべきではない」という後ろめたさなんだと思います。この後ろめたさについてもう少し違う角度で話してみる、というのが今日のトークのライトモティーフになると思います。

ところで、収蔵品の「維持」だけではなく、作品の修復というのは、美術館の学芸員の仕事のなかで最も効果が発揮される部分だと思っています。学芸員のそういった仕事は、作品を後世に真つ当な形で残す、という目的に向けられている。一般的に「キュレーション」と言うとき、「面白いテーマで企画しました」「キレのある文章を書いています」というイメージが流布していますが、学芸員の本質的な仕事は、そうした日の当たる展示空間ではなくて、収蔵庫内で行われる暗い地味な作業のうちにあります。作品を、作家が死んだ後も、最大限残し、後世に伝えていくミッションがキュレーターにはある。それをためらうべきではないという気持ち

が僕のなかにあり、この気持ち

が最初に述べた「本人しかできない」とか「親しい人がやる権利を有する」という当事者問題を上回っていました。このプロジェクトの僕のなかでの動機はそういうものになります。ですから、その当事者の方たちの想いを胸に抱いてそれを伝えていくというミッションなのかというところでなくて、作品の意義や重要性を最大限見せることに注力するので、「本人は実はこうしていた」というのは関係ないと思うってしまうところがあります。これが、当事者問題で非常に難しいところです。再制作プロジェクトを進めていくなかで、「実際の國府さんはそうしていなかった」という声を聞くこともあります。重要な指摘ではありますが、國府さんが実際にどうやっていたかは絶対的な判断基準にならなくて、僕

たちで判断して良かれと思うことをやってきています。その判断の是非についても今日はオープンに話したいと思っています。

その前にもう少し当事者問題の話をします。國府さんの《水中エンジン》がその造形上、またコンセプト上、原発事故へのリアクションとしてつくられたという事実から始めることで、当事者問題を超えられないだろうか。これは僕が震災以後に感じていた、ある種の息苦しさに対する一つの態度表明でもあります。当事者問題には榎木さんとのトークでも触れましたが、当事者でないから発言できないとか、自分は当事者だと主張する人のなかにある非当事者性を批判するとか、人体に何ミリシーベルトの被害を受けた人は

当事者で、それ以下の人は当事者でないとか、そうした当事者／非当事者問題に対して、別の切り口がある。直接的に現実に対して何もできないかもしれないが、仮説を提示し、理想論を振りかざし、別のモデルを提案したり、極端な形式に走ることも、アートであれば許されると思っています。人を傷つけない限りは。あるいは人の歴史を棄損しない限りは。「実際の國府さんはこうだった」という言葉は、彼が亡くなつてまだ日が浅く、その記憶や悲しみを持っている方がたくさんおられることの現れなので、真摯に聞きました。同時に、残酷なのかもしれません。これを切斷してこちらの方が良いんだという自信があれば、その方向で進めていくことも可能ではないかと考えました。これは一つの態度表明

です。別の方法ももちろんあると思います。つまり、生前の國府さんと親しかった人にひたすら話を聞き、本人になるべく近い状態で、本人の気持ちで絶対に超えていけない範囲でやっていく方法もあるかと思えます。

しかし、少なくとも國府さんの作品の場合、それをもってしなうと再評価するタイミングの機会すらなくなってしまうということがあります。美術館に収蔵された作品は非常に限られています。パーツが残っていないので、彼の作品のほとんどのものが、復元率は非常に低いし、これからの低いままだと考えられます。《水中エンジン》の場合、本人の意思と「実際はこうだった」をなるべく厳密に考えるならば、水槽のフレームが残っているだけなので、それを示すし

かないんです。もちろん同じ型の番のエンジンを買いましたが、「國府さんはもう少し中古っぽい感じが好きだったはずだよ」という意見が仮にあつたとしても、そのエンジンを僕は入手できないので、復元は難しいということになります。

ということは逆に言うところ、この再制作プロジェクトは、アーティストや当事者問題を踏み越えて解釈していくこと、何か新しいものを付け加えてしまうこと、再創造することになると思います。再制作がオリジナルの状態の完全な復元にはならないことは自明である。だから僕は、「水中エンジン」として、「動いていた」ということがこのプロ

心の形をくつきりさせようとすればするほど、新しい要素がその周囲にどんどん増えてくる、という逆説的な現象がありました。よく復元したね、と褒めて頂くことも多かったですが、僕が知っている限りでは、見た目以上に作品の「かたち」が変質しています。

「水中エンジン」を
14年後に反復する
——未来に向けたアーカイブ

さて、僕は解釈を通して《水中エンジン》を提示せざる

プロジェクトでは非常に重要でした。動かなくていいのであれば、結構なんです。エンジンを水中に浮かべれば、彫刻的にはそれで成立します。でも、「動かす」ことを作品の本質と考えた途端に、非常にハードルの高い再制作になります。この技術面に關しては、白石さんと松本さんのトークの回で詳しくお話しただいたと思います。再制作のスタート時点で明らかだったのは、技術的に非常に難しく、本気で動かす気でやらないと動かないということです。しかも、國府さんがやったであろうことを想像し、目に見えない彼の作業をトレースして、あるいはその作業とは違う方向を試行錯誤しないといけないこともあって、とにかく百二十パーセントの技術的な粋を尽くさないと動かないと白石さんから言

を得なかった。もちろん、作品の多様性や解釈の可能性を減じない努力をしたつもりですが、それでもやはり余計な要素や解釈の流れは生まれていて、オリジナルが持っていたポテンシャルを減じている可能性がります。あるいは別の要素が付加されている。

《水中エンジン》には本質的なオリジナルの形があり、最も可能性が凝縮していて、これが後世に伝えるべきものであるから、修復して美術館に収蔵するという考え方が、正統派の学芸員の考え方だと思います。でも僕は邪道派なので(笑)、オリジナルを美術館に入れることに唯一の正統性を認める者ではありません。よく言えば、未来にか興味がない。

浅田さんとのトークで明らかになり、僕がキュラトリアルな

われました。

「動いていなければ《水中エンジン》ではないんだ」という僕らの判断によって、作品の彫刻性を大幅に超えていきます。例えば、三号機を栃木の車屋美術館で展示した時は、エアコンプレッサーを付けないと動きませんでしたし、アトスペース虹でいま展示している四号機も、後から水の抜ける弁が付いていたります。見て分からない程度に抑える努力はしていますが、「動く」ことが「水中エンジン性」だと言った途端に、形が非常に変わるんです。さらに、僕は安全管理について責任を取らなくてはいけない立場なので、アトスペース虹で展示している四号機では、國府さんの発表時よりも念を入れて安全対策をしています。マフラーに被せたアクリルの透明なケー

方法論として考えているのは、《水中エンジン》というものがあんならば、過去に遡ってこれがオリジナルですと還元する方法ではなく、未来に向けるものとして作品を再構成するという方法です。美術館の収蔵庫という閉鎖空間の内と外がキューツと反転して、外に向けて、未来に向かつて、作品が屋外に投げ出される、開いていく、そういうイメージです。つまり、この社会の未来が美術館になるのではないか、この世界の行く末においてアトがそのままの形で機能するにはどうしたら良いか、というユートピア的な考えに基づいています。そう考えた時に、「《水中エンジン》が反復する」という言い方を僕はあえて採用することにしました。まだ手探りなので、「未来に投げる」と言っても投げ方が全然わ

スは、オリジナルの展示の時にはありませんでした。どうしても一酸化炭素が出てしまい、透明なケースで覆っても一酸化炭素が漏れるので、排気ホースが屋外に伸びていて、強力なファンで吸引しています。その音が外から聞こえてきてしまう。安全対策上、仕方がないんです。さらに、一酸化炭素検知機をこっそり備えていますし、酸素吸引スプレーもすぐに取り出せる位置にある。稼働させることに加え、安全対策をしつかりするという部分においても、大幅にオリジナルを超えている、もしくは損なっています。言い換えるならば、過剰に新しい要素が付け加わって、インスタレーション化している。僕らが考える作品のコアに向かつて、例えば「動いている」という作品の状態を見てほしいと思って、中

かってなくて、きつとやっていくうちに思いつくだろうという感じで始めています。

先日やると、「十四年後にもう一回、再制作プロジェクトをやる」という方針が見えました。今回のアトスペース虹の前期展で、國府さんの《地中時間》という過去の作品を模した展示をしました。この作品は、十四年間地中に埋めたエンジンを掘り起こして吊るというものです。この《地中時間》と《水中エンジン》には連続性があります。今回制作した三号機のエンジンはもう使い道がないので、土に埋めて、十四年後に掘り起こしたら《地中時間》の再制作ができる。そのタイミングで《水中エンジン》の再制作も、もう一回やるということはこの間思いつきました。おそらく《地中時間》と《水中エンジン》を同時

に展示するというものになるはずです。このアイデアを補強してくれたのが、日本政府が定める自動車のオール電化の目標が二〇三〇年という情報です。十四年後だと二〇三二年なので、もう電気自動車しかない世界になっているらしい。なので、『水中エンジン』の見方も変わってくるだろうと思っています。ここにいらつしやる方が覚えてくれているなら、その時にみんなが集まって一緒にやりませんか？別に誰が参加してもいいんじゃないでしょうか。そうやって当事者が無限定的に増えて言った方がいいんじゃないかと僕は思います。

話をえます。國府さんのように、現在時においてしか作品が存在せず、作品が美術館に戻っていかない作家というもの

が一定数います。彼らの評価を考えなくてはいけないという使命感があります。國府さんの作品には水や植物やガソリンなどの要素が含まれています。現行の美術館システムを認識した上でつくられている作品とは到底思えないんです。その時々展覧会に合わせて、技術的にやりがいがあったり、創作上の意欲が湧き、人に最も伝わるべきものを作ろうと考えているので、自分の作品が美術館に戻っていくという発想がない。がゆえに、戻りようがないんです。これは本末転倒ではなく、そもそも真つ当な考え方です。美術館の存在やマーケットを前提とした現行のアートシステムの方が本末転倒なのです。より厳密に言うならば、可能性の形式としての作品と、美術館の制度的な改変可能性は、ともに展開し

なければならぬ。話を戻します。そうした美術館に収まりにくい作品や作家を評価するにあたり、キュレーターたちがここ二、三十年で手に入れた技術がアーカイヴ展です。例えば、国立国際美術館で開催された「THE PLAY」展を見ると、彼らが美術館との連続性で制作していないことが分かります。ほとんど場当たりの形に残らないものを作り、活動を展開している。しかしそれは、アーカイヴ展という技法によって後から再評価できるようになっている（現在、欧米圏で盛んな戦後の前衛運動や文化運動、パフォーマンスベースの作家の再評価などは、この流れにあります）。しかし、僕が率直に思うのは、彼らのよく分からない行動に参加した方が、「THE PLAY」の鑑賞としては正しいという気

がするのです。一緒に川下りしたり、もしかしたら自分も矢印の筏をつくって鴨川を下ってみればいいのかもしれないし、矢印に乗って太平洋横断を試みればいいのかもしれない。アーカイヴ展をするより、そっちの方が「THE PLAY」の鑑賞に関しては正しいと思うんです。

そうであれば、國府さんの作品の総体をどのように未来に向けて投げていくか。どのように共有体験をつくっていくのか、僕らの課題なんです。國府さんが素晴らしい作家であることをどう伝えるのかは、今ある既存の美術制度に則っていても追いつかないと僕は思うので、このような意見を提案しています。作品の収蔵ないし厳密な再制作によって可能性を結晶体のように残すことは別の仕方、可能性を稼働させ続ける

アートのあり方があるのではないかと、ということ。美術館の外で機能するべきインディペンデント・キュレーターの意義とは、そのような方法にしか宿り得ないと思っています。インディペンデント・キュレーターはハウス・キュレーターの下位概念ではない、ということ

です。あるいは、「美術史のなかでの位置付けが」という文脈主義や、マーケットで販売するという事実に対して高度な言い訳をし続ける、という卑小なアートワールドと関わる理由など、キュレーターにはない。可能性の持続的稼働や、ヴァイブレーションの伝播の側に立ったアートシステムを構想しなければ、浮かばれないアーティストがたくさんいる、という事実から始めなければならないと思います。ここまで、「未来に向

たアーカイヴ」という概念を提案しました。

さて、西宮市大谷記念美術館での個展のフライヤーは『水中エンジン』の画像がメインイメージとして使われています「図18」。非常に重要な作品だと芸員にみなされていた。『水中エンジン』って、みんなにとってちよつと引かかる作品だと思っ

苦悶のようなものが深く刻まれている作品だからだと思うんです。

浅田さんとのトークでも話しましたが、空想の乗り物や、自然と人工性の循環、エコロジカルな作品をつくる國府さんはビジュアル的にイメージしやすい。技術に対して純粹だった彼の人柄からきている部分もあります。ピュアなアーティスト像をイメージしやすい。でも、僕

が指摘したいのは、『地中時間』―『水中エンジン』―『相対温室』―というもう一つのラインです。このラインを作ることで、予定調和的なイメージとは違う國府理像が描かれる。それを僕はポジティブに考えています。もちろん、自然と人工をめぐるエコロジカルなビジョンも悪いものではないと思うのですが、僕が提示するのはどちらかというと少し暗い側面です。その暗い側面というものを出さないと、『相対温室』という最後の作品が評価できないだろうというのが、僕のなかでは大きい。『相対温室』をそれまでの空想の乗り物や「良き自然」の概念を維持した作品群と比べると、収まりが悪いはず。『相対温室』には圧倒的な多様性があり、善悪を飲み込んだ上で、全体を構成する恐ろしい包括力がありま



〔図18〕「國府理 未来のいえ」展
(西宮市大谷記念美術館、2013) フライヤー

す。それが、彫刻でもインスタレーションでもパフォーマンスでもない何かになってしまっている、という点も重要です。そう考えると、危惧すべきは、國府さんの作品画像だけが残って、先ほど言ったアーカイヴの問題に回収されていって、彼のイメージが安易に確定してしまうことです。

すでに《^{❖1}相対温室》は再制作されています。僕が思うのは、いろんな人が何度でも試みて良いということです。僕が言う「何度でも試みて良い」と言うのは、同じように作れと言っているのではなく、「相対温室的」なものを理解してそれを何度でもやれば良いということです。それは、水中エンジンのプロジェクトと同じく、決定的に損なわれている、あるいは不可避免的に増殖してしまう、致命的な問題

が顕在化してしまう、そういったものになると思います。それは「技術」が手段であると同時に「技術そのもの」の在り方を物質化しようとした國府作品の最良の「永続化」だとすら思うのです。

注

❖1 「THE PLAY since 1967」まだ見ぬ流れの彼方へ」展（国立国際美術館、二〇一六年）

❖2 國府理展「オマージュ 相対温室」（Gallery A'、二〇一六年）。国際芸術センター青森で展示された《相対温室》を東京のギャラリーで再現展示した。

編集・投稿規程 — 芸術資源研究センター COMPOST 編集委員会

『COMPOST』（以下「本誌」という）は、京都市立芸術大学芸術資源研究センター（以下「芸資研」という）の研究紀要である。本誌は、原則として年一回発行する。

一 目的

- 一、本誌は、芸資研で行われる研究・制作・その他の活動および、芸術資源に関連する学内外の研究・制作・その他の活動について、その成果と可能性を公表し、議論・交流するためのプラットフォームたることを主たる目的とする。
- 二、また本誌は、芸資研・芸術資源研究に関わる若手研究者の研究および活動発表の場たることを目指す。

二 編集委員会

- 一、本誌の編集は、編集委員会にて行う。
- 二、編集委員会は、所長、専任研究員、その他芸術資源研究センター運営委員会（以下「運営委員会」という）によって選出された者若干名で構成する。

三 内容

- 三、編集委員会は、執筆要項を別途定める。
 - 四、編集委員の任期は一年とし、再任を妨げない。
- 本誌は、以下の内容から構成される。これらは、依頼ないし投稿原稿から成る。

- 一、学術論文
- 二、研究ノート
- 三、作品・活動紹介
- 四、シンポジウム、研究会等の記録
- 五、インタビュー
- 六、座談会
- 七、レビュー（書評、展評など）
- 八、資料
- 九、翻訳
- 十、その他

四 投稿

- 一、原則として、本センター所長、副所長、研究員（専任／非常勤／客員、兼任教員、プロジェクト・リーダー、客員教授、特別招聘研究員および、本センターのプロジェクト

に携わる本学専任教員・本学大学院生による、単著ないし共著の場合、投稿資格を有する。

- 二、上記以外にも、編集委員会および運営委員会が認めた者については、投稿できる。
- 三、学術論文の投稿は、執筆要項に沿って原稿を作成しなければならない。
- 四、その他の原稿については、特に形式を設けない。

五 採択

- 一、投稿された原稿のうち、学術論文の掲載可否は、査読にもとづき編集委員会で決定する。査読者は編集委員会が選定し、委嘱する。
- 二、それ以外の原稿の掲載可否は、編集委員会が決定する。

六 改廃

- 一、本規程の改廃は、運営委員会によって行う。

七 附則

- この規程は、二〇一九年六月二十日から施行する。

学術論文・研究ノート執筆要項

— 芸術資源研究センターCOMPOST編集委員会

本執筆要項は、芸術研究紀要『COMPOST』に掲載する、学術論文および研究ノートの執筆に関して定めています。

本紀要は、芸術家や芸術研究者の他、芸術・芸術資源に関心を持つ専門家・学生・一般読者（理系・文系問わず）を読者として想定し、学術的な価値のあるテキストとしての記述方法を保ちつつ、読みがいのある、おもしろい誌面を目指していますので、その旨をご理解ください。また、編集委員会より、語句の表記などについて修正を提案させていただくこともございますので、ご了承ください。

一 原稿の言語・形態・提出方法

- ・日本語または英語で執筆してください。
- ・文字数は、学術論文の場合、日本語で八〇〇〇～一二〇〇〇字程度を、研究ノートは六〇〇〇～一〇〇〇〇字程度を目安とします。
- ・日本語の場合、基本的に縦書きで印刷されます（横書きが望ましい場合は、編集委員会まで相談ください）。
- ・原稿は手書きあるいは電子媒体で、編集委員

会まで提出してください。

二 表題・副題・執筆者氏名

- ・原稿の冒頭に、表題、副題（必要な場合）、執筆者の氏名を明記してください。

三 本文の構成

- ・本文に見出しを付けても構いません。その際は、以下を参考にしてください。

- (例)
1. コミュニケーションの彼岸を超えて
 - 1-1. ○○○○○○（節見出し）
 - （項見出し）

四 図表など

- ・本文内に、図、表、写真、音声・動画（Web版のみ）等を付すことができます。
- ・Web版では、imageファイル、videoファイル、audioファイル、その他のファイルなどの表示と、外部リンクの埋め込み（YouTube, CodePen, Vimeo, Soundcloud等）が可能です。
- ・図表等には、全体に通し番号を付けてください。

六 参考文献

- ・本文および注での表記法

(例)

- 「…という説もある（石原二〇〇五）」
- 「…と書いている（石原二〇〇五：三九）」
- 引用・参考文献のリストは、著者名の五十音順（英語文献はアルファベット順）とし、以下の形式を参考に、本文の最後に一括して入

れてください。

雑誌論文

- 【日本語】
- 著者名（出版年）「論文名」『雑誌名』（巻号）掲載頁。

(例)

加治屋健司（二〇一八）「グロイスにおける芸術の制度と戦後日本美術」『思想』（一一二八号）八七九頁。

【英語等】

著者姓, 名, 出版年, 論文名, 雑誌名（イタリック）, 巻号, pp. 掲載ページ.

(例)

Bishop, Claire. 2006. 'The Social Turn: Collaboration and It's Discontents.' *Artforum International*, 44 (6), pp.178-183.

書籍

【日本語】

著者名（出版年）『書名』出版社名。

(例)

藤田直哉（二〇一六）『地域アート 美学／制度／日本』堀ノ内出版。

ロス, アレックス（二〇一五）『これを聴け』柿沼敏江訳 みすず書房。

【英語等】

著者姓, 名, 出版年, 書名, 出版地：出版社名.

(例)

Kester, Grant H. 2013. *Conversation pieces: community and communication in modern art* (Updated edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

論文集掲載文献

【日本語】

著者名（出版年）「章名」編者名編『書名』出版社名, 掲載頁。

(例)

菅原和孝（二〇一三）「過去の出来事への身体投入——グイの身ぶり論序説」菅原和孝編『身体化の人類学——認知・記憶・言語・他者』世界思想社, 二五四―二八四頁。

【英語等】

著者姓, 名, 出版年, 章名, 書名（イタリック）, ed. 編者名, 出版地：出版社名, pp. 掲載ページ.

(例)

Praet, Istvan. 2013. 'Humanity and life as the perpetual maintenance of specific efforts: a reappraisal of animism.' In *Biosocial Becomings: integrating social and biological anthropology*, eds. Tim Ingold and Gishi Parson. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 191-210.

ウェブサイト

著者名（発表年）「ページ名」媒体名。アクセス日閲覧。URL

(例)

高嶋慈（二〇一九）「美術作品に「時間」はどう作用する？」高嶋慈評「タイムライン」時間に触れるためのいくつかの方法」展「美術手帖」二〇一九年六月二十七日閲覧。https://bijutsutecho.com/magazine/review/19982

執筆者略歴

猪飼祐一 Yūichi Ikai

一九六三年京都五条坂の陶器商に生まれる。京都府陶工専門校、京都市工業試験場陶磁器研修了後、一九八四年人間国宝清水卯一、保孝両氏に師事し五条坂にて開窯する。日本伝統工芸展、同近畿展に入選、受賞。一九九四年日本工芸会正会員に認定。一九九六年京都府南丹市日吉町にも工房建設。登り窯築窯。日本工芸会、陶芸美術協会、京都工芸作家協会会員。京都陶芸大学校、京都美術工芸大学非常勤講師。

石谷治寛 Hanhiro Ishihara

京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員、他非常勤講師。芸術学・記憶文化研究。十九世紀フランス美術と視覚文化に関する研究から、外傷記憶の表現、治療、再現を扱う現代美術、メディア芸術の保存とアーカイブまでを考察。著書に『幻視とレアリズム・クールベからピサロへ フランス絵画の再考』『人文書院。共訳にクレリー「知覚の宙吊り」(平凡社)、『247 眠らなう社会』(N T T 出版) など。共同企画に『M A M リサ一

チ 006; クロニクル京都 1990s』(森美術館 など)。

石原友明 Tomoaki Ishihara

京都市立芸術大学美術学部教授、美術家。一九五九年大阪生まれ。一九八二年から国内外の個展グループ展で発表を行う。近年の展覧会に二〇一七年個展「鏡と穴―彫刻と写真の界面―ギョフリール M / 東京、[Japanorama 1970] 年以降の新しい日本のアート」ボンビッド・セーター・メッス、二〇一八年個展「三十四年」MEM、起点としての80年代」金沢21世紀美術館、高松市美術館、静岡市立美術館、「ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代」国立国際美術館など。

井上明彦 Akihito Inoue

京都市立芸術大学美術学部教授。一九九〇年代半ば以降、水、重力、地面、屋根など人間の生存を基礎づけるものに對して、絵や立体、インスタレーション、写真、視覚デザインなど、領域横断的な方法でアプローチを続ける。二〇〇六―二〇〇七年文化庁新進芸術家海外研修制度により滞在外。本学には一九九五年より勤務。芸術資源研究センターの設立に関わり、総合基礎実技アーカイブを担当、移転基本コンセプト(Tenace)立案にも従事した。

宇野茂男 Shigeo Uno

京都市立芸術大学大学院美術研究科保存修復専攻教授。一九六二年生まれ。専門分野・日本絵画、保存修復、模写、復元。近年の発表・「大量資料の手續いによる効率的な補修と精度向上」(第四十一回文化財保存修復学会 二〇一八年)。

梅岡俊彦 Toshitoku Uneoka

古典鍵盤楽器技術者、京都市立芸術大学非常勤講師、兵庫県出身。十代から様々なジャンルでの音楽や演劇に関わりピアノ修理・工房勤務を経て一九八五年に神戸で古典鍵盤楽器技術者として梅岡楽器サ一ビスを設立。現在は東京・神戸二か所にスタジオを持ち多くのチェンバロやフォルテピアノ、ポリアニフォルガンを所有し国内外の多数の演奏家の公演に参加。最近では日本の古楽史の研究者として、また蓄音器による歴史的音源の演奏を交えてのレクチャーの講師としても活動中。

大里眞瑛子 Mieko Osato

京都市立芸術大学大学院美術研究科修士課程保存修復専攻一年。一九九七年生まれ。土佐派を中心とした画法研究、その周辺の絵画作品について研究を行う。展覧会に「かさねはじめ展」(二〇一八年、二〇一九年、京都)、「れんれんいろいろ展」(二〇二〇年、滋賀)など。

岡田加津子 Kazuko Okada

作曲家、京都市立芸術大学音楽学部教授、神戸生まれ。東京藝術大学作曲科卒業。同大学大学院音楽研究科修了。二〇〇三年バロックザール賞受賞。二〇一六年藤堂音楽賞受賞。作曲活動の一方で、楽器を使わないで音楽する「リズム・パフォーマン」のワークショップを全国的に展開。二〇一五年に本学で修復されたバシエの音響彫刻に出会って衝撃を受け、それ以来、音響彫刻の保存と、それらを用いた新しい創造活動、教育活動に情熱を注ぐ。京都在住。

川嶋渉 Wataru Kawashima

京都市立芸術大学美術学部美術科日本画専攻教授。一九六六年生まれ。論文:『幻の硯、風足硯の再現』(京都市立芸術大学美術学部研究紀要 第五八号、二〇一四年)。最近の展覧会:二〇二〇年「STEAM THINKING―未来を創るアート―京都からの挑戦 アート・サイエンス LABO から GIG へ」(京都市京セラ美術館)「KYOTO STEAM 2020 国際アートコンペティション スタートアップ展」(京都市京セラ美術館 東山キエー)。

菊川亜騎 Aki Kikukawa

神奈川県立近代美術館芸芸員。多摩美術大学美術学部彫刻学科卒業。京都市立芸

術大学修士課程彫刻専攻を修了のち、同芸術学専攻修士課程を経て、大阪大学文学研究科博士課程に進学。日本戦後抽象彫刻を研究テーマに、堀内正和を中心とした論考を発表している。二〇一九年四月より現職。

桐月沙樹 Saki Kirizaki

京都市立芸術大学美術学部非常勤講師。京都市立芸術大学芸術資源研究センタースタッフ。兵庫県生まれ。木版画家。二〇〇九年東京造形大学美術学科絵画専攻領域卒業。二〇一一年京都市立芸術大学大学院美術研究科修士課程絵画専攻修了。主な展示に、個展「凹凸に凸凹―絵が始まる地点と重なる運動―」ギャラリー・崇仁(二〇一九年、京都)、「龍野アートプロジェクト」ヨクラフ(日本美術技術博物館 マンガ(二〇一八年、ポルランド)、「魅惑のニッポン木版画」(二〇一四年、横浜美術館)など。二〇一四年より芸術資料に勤務。[COMPOST]の表紙制作に携わっている。

佐藤知久 Tomohisa Sato

京都市立芸術大学芸術資源研究センター教授。一九六七年生まれ。専門は文化人類学。出来事とその経験を記録するための活動と組織「記録メディアとアーカイブ」のあり方をめぐる研究を、震災・現代芸術・都市空間を軸に行なっている。著

書に「コミュニティ・アーカイブをつくらう―せんだいメディアテーク3がついにちをわすれないためにセンター」(奮闘記)「甲斐善治・北野央と共著、品文社、二〇一八年)など。ちなみに同書の韓国語版が、昨年刊行された。

清水愛子 Aiko Shimizu

京都工芸繊維大学博士後期課程修了。専門は近現代陶芸史。現在は広島市立大学で非常勤講師を務める。京都では、お寺を拠点にこれからの京焼を探索していく活動や、やきものの魅力や楽しみ方を歴史にとらわれずに個人個人の感覚を通じて見出していく活動も行なっている。

砂山太一 Taichi Sunayama

京都市立芸術大学美術学部准教授。芸術表現領域における情報性、物質性を切り口に、制作・設計・企画・批評を手がける。日本で彫刻を学んだ後、二〇〇四年渡仏。フランスでデジタル技術を用いた建築設計手法を学び、設計事務所や構造事務所において勤務・協働する。二〇一一年帰国。現在、京都市立芸術大学において現代芸術、デザインの理論講義をおこなう。最近の主な活動に、第七回ヴェニスビエンナーレ国際建築展日本館展示出張。

中井 悠 — You Nakai —

京都市立芸術大学音楽学部講師。No Collectiveのメンバーとして音楽、ダンス、演劇、お化け屋敷などを世界各地で制作 (<http://nocollective.com>) また共同運営する出版プロジェクト、Already Not Yetより実験的絵本『エセ雑誌』博物館カタログ『ことわざ集』などを出版 (<http://alreadynotyet.org>)。2011年数は子どもを(ほぼ)一人で育てることにほとんどの時間とリソースを使っている。制作と子育てのかたわらで実験音楽、電子音楽、影響や癖の考古学、ポスト・ダンスなどについての研究も行なう。長年デヴィッド・チュードアの音楽と楽器についてのアーカイブ調査を続けており、その成果によってチュードアの死後失われていたと思われる数々の作品の再生が可能になったほか、世界初となる研究書 *Reminded by the Instruments: David Tudor's Music as an Object* フォード大学出版局から2011年初頭に出版される予定 (<https://global.oup.com/academic/product/reminded-by-the-instruments-978019086765>)。またチュードアがニューヨークのデイスコビ70年代末に行なった未発表音源とその奇妙な履歴をたどる長編論考を組み合わせたレコード・セット *Mombirds: From Abandoned to Xenon* 2011年11月初頭にデンマークのレーベルTOPOSからリリース予定。最近の主な書き物に「訳者

解題」(岡崎乾二郎展カタログ)、豊田市美術館「2010年」(「On the Many Vehicles of India」(<https://kagakukan.org/jpn/texts/on-the-many-vehicles-of-india>))「無条件修復の無条件修復(高嶋晋一とNo Collectiveの対談)」(日本語訳(一部)) : <https://drive.google.com/file/d/0B3-hU7J-IN79WEHwA3IT2s5dRzc7TbqZU5aJZma280TU9t/view>など。

中ハシクシゲ — Katsushige Nakashige —

京都市立芸術大学名誉教授、芸術資源研究センター客員研究員、彫刻家。一九五五年生まれ。日本という風土における彫刻表現の考察。主な展覧会として、一九九四年「個展」(works 1980-1993) (米子市美術館)、一九九九年、第二回アジア太平洋現代美術トリエンナーレ(クアリン、スランドギヤリ、オーストラリア)、二〇〇〇年「個展」(あなたの時代) (西宮市大谷記念美術館、兵庫)、二〇〇一年「Super Flat」(MOCA / アメリカ)、二〇〇六年、二〇〇七年、個展「ZERO」(連鎖する記憶) (滋賀県立近代美術館、鳥取県立博物館)、二〇一五年「個展」(ZERO) (Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery, Reed College, USA)、二〇一七年「リネージュ」(と創造的対話) (鳥取県立博物館)、二〇一八年、個展「触りがいいのある大」(兵庫県立美術館)。

中村典子 — Noriko Nakamura —

作曲家。京都市立芸術大学音楽学部・大学院音楽研究科准教授。一九六五年生まれ。環境より聴取・記号化・構成する音楽のあり方の地点プログラム探究を、伝統と創造のリサーチ・プレゼンテーションで行う。初期作品群が伝統現代種々の世界各地の舞踊舞台で連続上演。シアター・ピース・オフトリオ・オペラより近年は柳川三味線、尺八、十七絃、マリンバ、ヴァイオリンなど東西交差の協奏曲群へと向かう。十七か国の音楽祭、歌劇場、音楽院、大学、放送局で作品が上演・講演。

畑中英二 — Eiji Hatanaka —

京都市立芸術大学美術学部教授。専門は考古学。大学では工芸史(主に陶磁器)や博物館学、考古学を担当。学外では文化・文化財を用いたまちづくりの実践や自治体の文化財保護・活用関係の委員を務め、後世に何をどのように残していくべきかについて腐心している。

林 静佳 — Shizuka Hayashi —

京都市立芸術大学大学院美術研究科博士(後期)課程保存修復研究領域一年。幼少より書を始め、高麗美術館学芸員、中国美術学院留学を経て、東洋書画の制作、指導を行いながら、特に連筆と筆について研究を行っている。個展回数、展覧会

入選入賞。修士論文「円山・四条派から近代京都画壇の連筆絵本に至る筆法の研究」呉春・模範・栖鳳を中心に(二〇〇二年)。「呉春の筆法をたどる」(『蔬菜図巻』から)「泉屋博古館展覧会ビデオ上映(二〇一八年)。

黄 宇平 — Chirwoo Hwang —

京都市立芸術大学大学院美術研究科修士課程保存修復専攻二年。一九九五年生まれ。和紙、古典紙加工を研究。学部制作発表「敦煌莫高窟第三窟北壁「千手千眼観音菩薩図」現状模写」(原寸、二〇一九年。修士論文・二古書画における滲み止めの技術「打紙」および「黄蘗染め」の効果)(二〇二二年)。

前崎 信也 — Shinya Maezaki —

京都市立芸術大学芸術資源研究センター客員研究員、京都女子大学生活造形学科学准教授、立命館大学アート・リサーチセンター客員協力研究員、大阪歴史博物館外部研究員ほか。滋賀県甲賀市生まれ。ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院博士課程修了。PhD in History of Art。専門は日本文化史・東洋工芸史。近代工芸史や茶の歴史からみるアジア各国の文化交流史が主な研究対象。更に美術展覧会の監修や、陶磁器を中心とする工芸品のデジタル化とデータベース構築など、研究は多岐に渡る。

森野 彰人 — Akito Morino —

京都市立芸術大学芸術資源研究センター所長・美術学部教授。IAC(国際陶芸アカデミー)会員。京都陶磁器協会副理事長、清水焼団地協同組合副理事長。一九六九年京都生まれ。一九九五年京都市立芸術大学大学院美術研究科修了。一九九四年「近作展17」クレイワークの4人展(国立国際美術館。一九九八年「第5回国際陶磁器展 美濃'98」銀賞受賞。二〇〇二年「現代陶芸の100年 第一部 日本陶芸の展開」岐阜県現代陶芸美術館。二〇〇七年京都市芸術新人賞受賞。二〇〇六年「日本陶芸100年の精華」茨城県陶芸美術館。二〇一二年タシマヤ美術大賞受賞。二〇一五年「京焼歴代展」継承と展開(京都市美術館。二〇一九年「わが陶器造り」富本憲吉著を編集、出版(里文出版))。その他グループ展、個展、パブリックコレクション多数。

山ト晃平 — Kohei Yamashita —

京都市立芸術大学美術学部非常勤講師、芸術資源研究センター客員研究員。一九七七年東京生まれ。二〇一六年京都市立芸術大学大学院美術研究科博士(後期)課程修了。博士(美術)。「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」プロジェクトリーダー。団体「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ」メンバー。専門は日本の近現代美術史。作家・

作品論だけではなく、展覧会史・言説史のアプローチから日本の美術界総体の志向性について研究している。著書に「日本国際美術展と戦後美術史 その変遷と「美術」制度を読み解く」(創元社)など。

山本 毅 — Takyoshi Yamamoto —

京都市立芸術大学音楽学部、ミュージセルドルフ音楽大学で打楽器を、アンテオケ国際宣教師学校にてキリスト教神学を学ぶ。札幌交響楽団打楽器奏者を経て、現在母校京都市立芸術大学音楽学部教授。マリンバアンサンブル、Ensemble Plinia、ユオードディア管弦団、いずみシンフォニエッタ大阪、京都シャロームチャーチ室内アンサンブル等で打楽器奏者、指揮者として演奏活動を行っている。二〇〇〇年度パロックザール賞受賞。

編集後記

最初の『COMPOST』が発刊されてから、あっという間に一年が過ぎてしまった。本当に慌ただしい一年だったけれど、アーカイブ研究を旨とする当センターの紀要として「記憶」を振り返っておくなら、まず記しておくべきは何よりも、二〇二〇年がCOVID-19のパンデミックが「始まった」年であったということだろう。できることなら「始まった」ではなく、パンデミックの年「だった」と、過去形で振り返りたかったところだが、残念ながらまだ世界的な危機は現在進行形で、私たちはその渦中に置かれている。今は連日、感染に関する情報が溢れる中にあるが、『COMPOST』の二号目がこういう状況下で編集されているという記憶は、未来の読者のために残しておいていいだろう。

目に見えないウイルスによって、人間社会の物理的、心理的、社会的な「距離」が世界全体で意識されるようになった。これまでの、いわゆるグローバル化によって（少なくとも経済的には）切れ目なく続いていくように見えていた社会には、まだまだ私たちの連帯を分かち様々な境界線が存在することが、あらためて明らかになってきている。繰り返される「社会の分断」という言葉はその現われであり、人それぞれの立場や場所によってその意味するところは異なるのだろう。私たちは身を置く芸術の領域を振り返ってみると、そこは古くからの、有形／無形という区分が横たわっていて、もともと二つの領域のあいだには明確な境界線が引かれていた。それが知らない間に徐々に位置を変えて、新しい意味へと書き換えられつつあるということが今回あらためて気付かされた。

これまでは「有形文化財」「無形文化財」という言葉に表されるように、有形とは、目に見える「もの」として物質的に存在するものを、対して、無形とは、その場限りでおこなう「こと」（そして、それをおこなう技能者の持つ特定の技）を表していた。つまり、物質的なものを「有形」、属人的な身体技法を「無形」、というのが芸術における一般的な意味だと考えることができる。だとするなら、少々乱暴だが、そこには有形≡物質、無形≡身体というふうに境界線が引かれていたと考えて構わないだろう。その見方からすると、美術館と図書館は、いわば「有形」になった「もの」を体系化し保存する場所で、それ以外の「こと」（声、身振りなど）、つまり「無形」で身体的なものは、美術館という芸術の体系化し保存のプロセスからはこぼれ落ちてきたのである。

ところが、今日誰の目にも明

らかなように、様々な芸術の表象が、徹底的に非物質かつ非身体的な表象に、急速に代替されつつあり、もはやかつての有形／無形という境界線はその有効性が失われたかのようだ。非物質的で、非身体的な表象とは、言うまでもなくデジタル化された記号、情報のことだ。実はかつての境界線はすでに引き直されていて、今やこれが新たな「無形」なるものとしてとって代わりつつあるのではないだろうか。つまり、かつて「無形」と言われていたものは、それが「身体」的であるがゆえに、デジタル記号の徹底した「無形さ」の前では、もはや「有形」なものと感じざるを得なくなってしまうのではないか。「デジタル」という単語の対義語としての「フィジカル」という言葉は、それが物質的であると同時に身体的であることを意味している。そこでは「有形／無形」の対立は「フィジカル」という一つの単語にまとめられてしまっ

ている。それは、大量の情報に晒される私たちの意識の変化の表れだとも言えるだろう。新しい「無形」への意識の傾斜は、インターネットの普及以来、三十年間止まることなく加熟し続けてきたのだが、その世界的な意識の変化に突如、水を指してブレーキをかける契機が、このパンデミックだったとは言えないだろうか？

『COMPOST』に戻ろう。今日

のアーカイブはデジタルの利便性なしには語れないし、その可能性の多くが情報技術の進化によってもたらされたことは確かだ。それ無しには消えてしまうマイナーな「記憶」歴史化されないもの」に価値を作り出す可能性がそこにはある。しかし、同時に「フィジカルな」ものの「手触り」こそが記憶を呼び覚ます力を持っているという可能性もまた忘れてはならない。情報技術で無形化させること

で、活用しやすいリソースにするというデジタルアーカイブへの一般的な期待があるが、それはともすれば経済的利便性≡有用性の価値観へと傾きがちで、そのことにはいつも慎重でなければならぬ。そのような経済価値への一元化から距離をおいて、芸術に固有の価値を保持してゆくために、である。この「芸術研」という芸術大学に置かれた小さな記憶機関は、分野の研究者と芸術家の協働を通

して、手触りから記憶、記憶から新たな創造へと繋がる循環運動を作り出す豊かな土壌でありたいと願っている。この紀要が『COMPOST』と名付けられて、わざわざ紙媒体（表紙は手刷りの木版画で、版木を十年間様々な人が彫り繋いでゆく）という「フィジカル」な形式でお届けしていることも、実は、そんなことと関係している。（石原友明）

芸術資源研究センター紀要

COMPOST

vol.02

2021年3月31日発行

編集

COMPOST編集委員会

発行

京都市立芸術大学芸術資源研究センター

〒610-1197 京都市西京区大枝沓掛町13-6

TEL / FAX: 075-334-2217

Mail: arc@kcua.ac.jp

http://www.kcua.ac.jp/arc

装丁・組版

松本久木＋納谷衣美（松本工房）

表紙アートワーク

塩見允枝子

表紙木版画彫り

桐月沙樹

表紙刷り

荒木帆乃香

大崎 緑

岡本 菜

鬼頭 謙

桐月沙樹

佐藤知久

平田万葉

村上花織

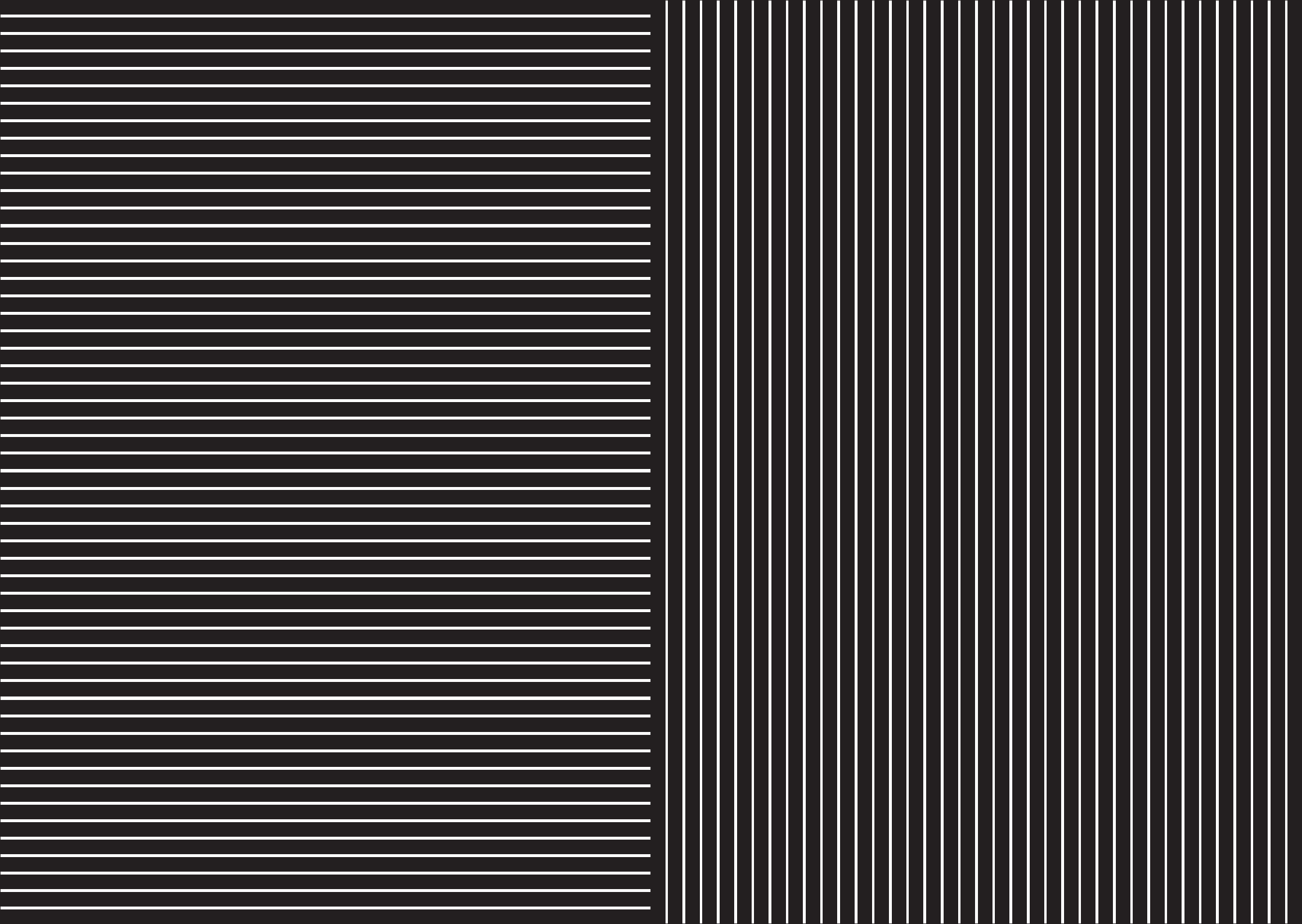
印刷・製本

株式会社ライブアートブックス

（株式会社 大伸社）

禁無断転載・複写

Printed in Japan



際教養学部教授)、加治屋健司、定金計次 日時 2014年11月24日 会場 国立新美術館 3階講堂	イスト、ファブラボ北加賀屋)、高嶋 慈、相澤邦彦(兵庫県立美術館保存・修復グループ学芸員)、加治屋健司、田口かおり(東海大学創造科学技術研究機構特任講師)、中井康之(国立国際美術館学芸課長)、小林 公(兵庫県立美術館学芸員)、飯尾由貴子(兵庫県立美術館企画・学芸部門マネージャー) 日時 2017年11月23日 会場 兵庫県立美術館ミュージアムホール 主催 芸術資源研究センター、國府理「水中エンジン」再制作プロジェクト実行委員会、兵庫県立美術館	准教授)、鈴木禎宏(お茶の水女子大学生活科学部准教授)、前崎信也(芸術資源研究センター客員研究員、京都女子大学生生活造形学科准教授)、森野彰人 日時 (2021年2月3日配信開始) 会場 (オンライン配信)
6. ほんまのころはどうなん。「アーカイブ」～初心者にもわかるアーカイブ論～ 石原友明、加治屋健司、加須屋明子、佐藤守弘(京都精華大学デザイン学部教授)、林田 新(芸術資源研究センター非常勤研究員)、森村泰昌 日時 2015年9月19日 会場 京都芸術センター 講堂 共催 京都芸術センター	11. フルクサスを語る 柿沼敏江、一柳 慧(作曲家)、塩見允枝子、建畠 哲(美術評論家、多摩美術大学学長)、井上明彦(美術学部教授) 演奏 大井卓也、上中あさみ、北村千絵、橋爪皓佐、山根明季子、ヤリタミサコ、本学学生12名 日時 2019年1月19日 会場 京都市立芸術大学 大学会館交流室、大学会館ホール	
7. 過去の現在の未来 アーティスト、学芸員、研究者が考える現代美術の保存と修復 山梨俊夫(国立国際美術館館長)、石原友明、植松由佳(国立国際美術館主任研究員)、金井 直(信州大学文学部准教授)、マルティ・ルイツ(サウンド・アーティスト、パルセロナ大学美術学部研究員)、加治屋健司 日時 2015年12月5日 会場 国立国際美術館 B1 講堂 共催 国立国際美術館	12. シンポジウムとコンサート「糸が紡ぐ音の世界」 伊藤 悟(国立民族学博物館外来研究員)、井上 航(国立民族学博物館外来研究員)、滝 奈々子(芸術資源研究センター非常勤研究員)、谷 正人(神戸大学)、藤野靖子(美術学部教授)、佐藤知久(芸術資源研究センター准教授)、柿沼敏江、藤枝 守(九州大学芸術工学研究院教授) 演奏 中川佳代子、丸田美紀、大八木幸恵、渡部志津子(十七弦箏) 録音 山口友寛 日時 2019年2月16日 会場 京都市立芸術大学 大学会館交流室、大学会館ホール	
8. メディアアートの生と転生 保存修復とアーカイブの諸問題を中心に 石原友明、高谷史郎、加治屋健司(芸術資源研究センター特別招聘研究員・東京大学大学院総合文化研究科 超域文化科学専攻教授)、久保田晃弘(多摩美術大学美術学部教授)、畠中 実(NTTインターコミュニケーション・センター学芸員)、松井 茂(情報科学芸術大学院大学准教授)、佐藤守弘 日時 2016年2月14日(日) 会場 元崇仁小学校	13. デジタル時代の〈記憶機関〉—芸術／大学における図書館・美術館・アーカイブ 桂 英史(東京藝術大学大学院映像研究科教授)、佐々木美緒(京都精華大学文学部准教授)、松山ひとみ(大阪中之島美術館学芸員・アーキビスト)、森野彰人(芸術資源研究センター所長・美術学部教授)、佐藤知久(芸術資源研究センター教授) 日時 2020年11月28日 会場 (オンライン配信)	
9. 古橋悌二《LOVERS—永遠の恋人たち》をめぐるトークイベント 阿部一直(山口情報芸術センターキュレーター/アーティスト・ディレクター)、石谷治寛、石原友明、住友文彦(キュレーター/アーツ前橋館長)、高谷史郎(アーティスト)、建畠 哲(京都芸術センター館長) 日時 2016年7月18日 会場 京都芸術センター フリースペース	14. 富本憲吉『わが陶器造り』 Meghen M. Jones (アルフレッド大学	
10. 過去の現在の未来 2 キュレーションとコンサベーション その原理と倫理 石原友明、遠藤水城(インディペンデント・キュレーター)、白石晃一(アーテ		

芸術資源研究センター
スタッフ一覧
(2021年3月31日現在)

所 長	森野彰人(美術学部教授)
副所長	山本 毅(音楽学部教授)
副所長	武内恵美子(日本伝統音楽研究センター准教授)
専任研究員／教授	佐藤知久
兼任教員	石原友明(美術学部教授)
同	砂山太一(美術学部講師)
同	中井 悠(美術学部講師)
非常勤研究員	石谷治寛
同	高嶋 慈
同	滝 奈々子
同	竹内 直
同	山本 真紗子
客員研究員	加須屋 誠
同	川崎義博
同	紀 芝蓮
同	菊川亜騎
同	中ハシクシゲ
同	林田 新
同	前崎信也
同	牧田久美
同	山下晃平(美術学部非常勤講師)
プロジェクト・リーダー	彬子女王殿下
同	石谷治寛
同	井上明彦(美術学部教授)
同	梅岡俊彦(音楽学部非常勤講師)
同	大西伸明(美術学部准教授)
同	岡田加津子(音楽学部教授)
同	加治屋健司
同	加須屋明子(美術学部教授)
同	菊川亜騎
同	佐藤知久
同	正垣雅子(美術学部准教授)
同	砂山太一
同	高嶋 慈
同	高橋 悟(美術学部教授)
同	高林弘実(美術学部准教授)
同	竹内 直
同	武内恵美子
同	中井 悠
同	中ハシクシゲ
同	畑中英二(美術学部教授)
同	深谷訓子(美術学部准教授)
同	前崎信也
同	牧田久美
同	松尾芳樹(芸術資料館学芸員)
同	森野彰人
同	山下晃平
同	山本 毅
客員教授・特別招聘研究員	彬子女王殿下
同	森村泰昌
客員教授	建畠 哲
特別招聘研究員	塩見允枝子
同	加治屋健司
事務局	桐月沙樹
同	鬼頭 謙
同	岡本 栞

27. シリーズ：トラウマとアーカイブ
vol.3 | このまへのドキュメンタッ
て結局なんだったのか？！
石谷治寛（芸術資源研究センター非常
勤研究員）
2019年12月17日

28. シリーズ：トラウマとアーカイブ
vol.4 | ロマの進行形アーカイブ
としてのちくはぐな住居
岩谷彩子（京都大学大学院人間・環境
学研究科准教授）
2020年2月18日

29. シリーズ：デジタル時代の〈記憶
機関〉vol.1 | デジタル時代の記憶
機関—イントロダクション
佐藤知久
2020年10月16日（オンライン配信）

30. シリーズ：デジタル時代の〈記憶
機関〉vol.2 | プラットフォームと
しての図書館の役割 コロナ禍で露
呈した物理的な公共空間としての
弱さ
佐々木美緒（京都精華大学人文学部准
教授）
2020年10月28日（オンライン配信）

31. シリーズ：デジタル時代の〈記憶
機関〉vol.3 | 美術館の資料コレク
ションは誰のもの？
松山ひとみ（大阪中之島美術館学芸
員・アーキビスト）
2020年11月10日（オンライン配信）

32. シリーズ：デジタル時代の〈記憶
機関〉vol.4 | 世界劇場モデルを超
えて
桂 英史（東京藝術大学大学院映像研究
科教授）
2020年11月16日（オンライン配信）

33. 360° 展覧会アーカイブ事業
「ART360」の実践を通じた考察
辻 勇樹（Actual Inc.代表取締役／
ART360 ディレクター）
2020年12月18日（オンライン配信）

特別授業

1. 横濱り物語／ヨコハマトリエンナ
ーレに託すもの
森村泰昌（美術家）
2014年7月7日

2. [読めるものと読めないもの2]
Artist Book をつくる
塩見允枝子（音楽家、作曲家、芸術資
源研究センター特別招聘研究員）
2014年11月21日

3. 美術のウラ側にあるもの
彬子女王殿下（芸術資源研究センター
客員研究員・特別招聘研究員）
2014年12月12日

4. 3.11後に企画した展覧会とプロジ
ェクト あいちトリエンナーレ2013
を中心に
五十嵐太郎（東北大学大学院工学研究
科教授）
2015年6月8日

5. フルクサス パフォーマンス・ワー
クショップ 実演を通してフルク
サスを体験しよう
塩見允枝子
2015年6月16日

6. 国際展とキュレーション 今年のヴ
ェネチア・ビエンナーレをふまえて
建昌 哲（多摩美術大学学長、芸術資源
研究センター客員教授）
2015年7月23日

7. コレクションと芸術
彬子女王殿下
2015年10月7日, 14日, 21日, 28日

8. 壁面は何をうつすのか 法隆寺金堂
壁面の模写を通して
彬子女王殿下
2016年12月8日

9. 塩見允枝子「水を演奏する」2017
塩見允枝子
2017年11月17日

10. 日本文化を考える～明治の選択～
彬子女王殿下
2018年12月5日、12日

11. 塩見允枝子「時間と空間に分け入
る」～フルクサス作品の演奏をと
おして～
塩見允枝子
2019年10月30日

12. 日本文化を考える
～令和からまなぶ～
彬子女王殿下
2019年11月27日、12月11日

講演会

1. イタリア未来派 芸術の革命
ルチャーナ・ガリアーノ（音楽学者、
音楽美学者）
2015年11月20日

2. 伝統音楽における記譜について
藤田隆則（日本伝統音楽研究センター
教授）
2016年2月17日

3. 歴史的音源で検証するピアノ黄金
期の音色「ショパンが弾いたピアノ
はどんな音色だった？」
梅岡俊彦（古典鍵盤楽器技術者、音楽
学部非常勤講師）、松原 聡（ピアノス
ト、ピアノ史研究家）
2020年11月13日

レクチャーコンサート

1. バロック時代の音楽と舞踏 記譜
を通して見る華麗なる時空間
レクチャー | 柿沼敏江（音楽学部教
授）、高野裕子（芸術資源研究センタ
ー非常勤研究員）、三島 郁（音楽学部
非常勤講師）、赤塚健太郎（成城大学
文芸学部芸術学科専任講師）
演奏 | 樋口裕子（バロック・ダンス）、
永野伶実（フルート）、大内山薫（ヴァ
イオリン）、頼田 麗（ヴィオール）、三
橋桜子（チェンバロ）
日時 | 2015年10月18日
会場 | 京都市立京都堀川音楽高等学校
音楽ホール

2. 五線譜に書けない音の世界～声明
からケージ、フルクサスまで～
レクチャー | 柿沼敏江、藤田隆則、竹
内 直（芸術資料研究センター非常勤研
究員）、塩見允枝子
演奏 | 大井卓也（ヴォイス）、上中あ
さみ（打楽器・ベル）、北村千絵（ヴォ
イス）、佐藤 馨（チェロ）、寒川晶子（電
子ピアノ・トイピアノ）、鷹阪龍哉（声
明）、橋爪皓佐（ギター）
美術 | 二瓶 晃
日時 | 2017年2月26日
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー
@ KCUA

資料展示

1. 古橋悌二《LOVERS—永遠の恋人た
ち》展示・修復資料展示
日時 | 2016年7月9日-24日
会場 | 京都芸術センター 講堂（作品展
示）、談話室（資料展示）
主催 | 京都芸術センター（作品展示）、
芸術資源研究センター（資料展示）

2. Sujin Memory Bank Project # 01
デラシネー根無し of 記憶たち
日時 | 2016年11月12日-2017年2月
19日
企画 | 林田 新（芸術資源研究センター
客員研究員）、高橋耕平（アーティ
スト）
会場 | 柳原銀行記念資料館
主催 | 芸術資源研究センター、柳原銀
行記念資料館

3. シンポジウム「過去の現在の未来 2」
関連展示
日時 | 2017 年11月21日-29日
会場 | 兵庫県立美術館 アトリエ 1
主催 | 芸術資源研究センター、國府理
「水中エンジン」再制作プロジェクト
実行委員会、兵庫県立美術館

4. 京都芸大「今熊野・岡崎学舎」井上
隆雄写真展—もう一つの『描き歌い
伝えて』—井上隆雄写真資料に基づ
いたアーカイブ実践研究
日時 | 2018年2月7日-11日
企画 | 山下晃平
会場 | 元崇仁小学校 南校舎2F
主催 | 芸術資源研究センター
協力 | 小牧徳満（美術家）

5. Akira Otsubo「Shadow in the
House」
日時 | 2018年3月22日-31日
会場 | 京都市立芸術大学 小ギャラリー
企画 | 高嶋 慈
主催 | 芸術資源研究センター

6. クロニクル京都 1990s—ダイアモ
ンズ・アー・フォーエバー、アート
スケープ、そして私は誰かと踊る
日時 | 2018年10月6日-2019年1月
20日
会場 | 森美術館
主催 | 森美術館
企画 | 椿 玲子（森美術館キュレータ
ー）、石谷治寛
協力 | 芸術資源研究センター、プブ・

ド・ラ・マドレーヌ（アーティスト）、
山中 透（ミュージシャン）、シモース
深雪（シャンソン歌手、ドラァグクイ
ーン）、佐藤知久

7. 崇仁小学校展：記憶のひきだし 見
返りすうじん
日時 | 2020年3月20日-31日
会場 | 元・崇仁小学校
主催 | 京都市立芸術大学・崇仁小学校
の記録と記憶を継承するプロジェクト
共催 | 崇仁自治連合会、崇仁発信実行
委員会

8. バシエ音響彫刻 特別企画展
日時 | 2020年11月7日-12月20日
会場 | 京都市立芸術大学ギャラリー@
KCUA
主催 | 京都市立芸術大学
企画 | 芸術資源研究センター バシエ
音響彫刻プロジェクト
共催 | 東京藝術大学ファクトリーラボ
協力 | 大阪府、万博記念公園マネジメ
ント・パートナーズ（BMP）、パルセ
ロナ大学、L'association Structures
Sonores Baschet（フランスバシエ協
会）、バシエ協会（日本）

9. 柳原銀行記念資料館2020（令和2）
年度企画展「夢の新幹線、苦悶の
住宅建設運動～自史映画「東九条」
の世界3～」
日時 | 2021年3月3日-31日
会場 | 柳原銀行記念資料館
主催 | 京都市、柳原銀行記念資料館運
営委員会
協力 | 芸術資源研究センター 崇仁小
学校を忘れないためにセンター

10. 井上隆雄「インド・ラダック仏教壁
画」資料展—井上隆雄写真資料に
基づいたアーカイブの実践研究—
日時 | 2021年3月23日-28日
会場 | 京都市立芸術大学 小ギャラリ
ー及びWebサイト
主催 | 芸術資源研究センター 井上隆
雄写真資料に基づいたアーカイブの実
践研究
協力 | 芸術資源研究センター
助成 | DNP文化振興財団 グラフィッ
ク文化に関する学術研究助成

シンポジウム

1. 創造のためのアーカイブズ Part1
未完の歴史
森村泰昌（美術家）、塩見允枝子（音楽
家）、加治屋健司（広島市立大学芸術
学部准教授）、石原友明（美術学部教
授）、加須屋明子（美術学部准教授）
日時 | 2012年10月7日
会場 | 京都市立京都堀川音楽高校 音
楽ホール

2. 創造のためのアーカイブズ Part2
物質と記憶
下條信輔（カリフォルニア工科大学教
授）、篠原資明（京都大学大学院人間・
環境学研究科教授）、建昌 哲（京都市
立芸術大学学長）、高橋 悟（美術学部
教授）
日時 | 2012年11月7日
会場 | 京都芸術センター フリースペース

3. 富本憲吉のことは
乾 由明（元兵庫陶芸美術館館長）、前
崎信也（立命館大学専門研究員）、森
野泰明（陶芸家、日本藝術院会員）、
柳原睦夫（陶芸家、大阪芸術大学名誉
教授）、山本茂雄（富本憲吉文化資料
館館長）、森野彰人（美術学部准教授）
日時 | 2013年12月1日
会場 | 京都国立近代美術館 講堂

4. 京都市立芸術大学芸術資源研究セ
ンター開設記念シンポジウム
井上安寿子（京舞井上流）、建昌 哲、
門川大作（京都市長）、中村三之助（京
都市会議長）、金剛龍謹・宇高竜生・
宇高德也（能楽金剛流シテ方）、京都
市立芸術大学能楽部、藤田隆則（日本
伝統音楽研究センター教授）、石原友
明、柿沼敏江（音楽学部教授）、加治屋
健司（芸術資源研究センター准教授・
専任研究員）、鷲田清一（哲学者、大
谷大学教授）、定金計次（美術学部教
授・芸術資源研究センター所長）
日時 | 2014年 年7月1日
会場 | 京都市立芸術大学 講堂

5. 来たるべきアート・アーカイブ
大学と美術館の役割
建昌 哲、青木 保（国立新美術館館長）、
石原友明、川口雅子（国立西洋美術館
情報資料室長）、谷口英理（国立新美
術館情報資料室アソシエイトフェロ
ー）、渡部葉子（慶應義塾大学アート・
センター教授）、林 道郎（上智大学国

体空間を平面におとしこむという意味で、ほとんど変わっていないと、辻勇樹氏はいう。

いっぽう、「360°を記録するカメラ」は、鑑賞者の視点移動を可能にする。VRヘッドセット・ディスプレイをつけた鑑賞者は、記録された映像のなかの、何に注目するかを身体的に探索できる。これは、その場の状況を感じることで「体験」に近づくのではない。テキスト／写真／映像など、記録者が設定した枠組みを明確にもつ記録（「framed media」）の価値を十分認めつつも、辻氏が360°映像に注目する理由はここにある。それはおそらくはじめて、解釈の多様性を担保する記録形式となるのではないかと、いうのである。

辻氏がディレクターをつとめるプロジェクト「ART360」は、360°の映像で展覧会やパフォーマンスを記録する公益事業として、2018年にはじまった。運営の母体は、「次代を担う創造者への支援事業や芸術文化活動に関する普及活動を通じてよりよい未来の創造を目指す」公益財団法人の西枝財団である。

記録対象となる展覧会やパフォーマンスは、3名の有識者委員会によって選択される。選ばれた展覧会は、8Kの360°カメラ（Insta360 TITAN）、空間オーディオ用のマイク、遠隔操作可能なドリーなどを用いて、360°のステレオ（立体）映像で記録される。すでに24本の360°映像がウェブサイトに公開され、これからも年間12ずつ記録されていく予定だという。

記録活動に加え、配信や利活用、共有技術の開発にも力を入れている。その場にリアルに行った人たちと、そうでない人たちが意見交換や議論をおこなう場（「展覧観測」）を開催したり、多点同時撮影された対象を、鑑賞者が切り替えながら見るためのプラットフォーム（「PLACE」）も開発中である。将来的には、3Dスキャンの技術と360°映像を組み合わせ、動的な記録技術の実装も検討しているという。

ART360は、展覧会を直接経験した人たちと、そうでない人たち—そこには未来の人た

ちも含まれる—が、「状況の再経験」を通じて共通の土俵に立つことをめざしている。もちろん質疑応答にあったように、「映像のなかでは自由な解釈が可能だとしても、見るべき対象自体が制限されているのではないかと」、か、「VR空間だけで満足してしまう人が増えるのでは」といった懸念はあるだろう。しかしそれが、「出来事の本質」とされる部分のみを切り出すのではなく、「展覧会という状況」を丸ごと記録しようというART360の活動の意義を減じることはないだろう。これからもひきつづき、ART360の活動に注目していきたい。

（佐藤知久）



アーカイブ研究会の映像記録は「京都市立芸術大学芸術資源研究センターYouTubeチャンネル」でご覧いただけます。

よりあいのまとめ

アーカイブ研究会

1. 写真とアーカイブ 旅行写真、鉄道写真を例として

佐藤守弘（京都精華大学デザイン学部教授）

2014年6月25日

2. それってテクノロジーと何の関係があるの？

バーバラ・ロンドン（キュレーター）

2014年8月2日

3. 記憶／記録／価値 ミュージアムとアーカイブの狭間で

平芳幸浩（京都工芸繊維大学美術工芸資料館准教授）

2014年9月30日

4. ダイアグラムと発見の論理 アーカイヴに眠る『思考のイメージ』

田中 純（東京大学大学院総合文化研究科教授）

2014年10月31日

5. アーティストはいつしか作品を作るのをやめ、資料を作り始めている

田中功起（アーティスト）

2014年12月8日

6. チェルノブイリ ダークツーリズムの実践から

東 浩紀（思想家・作家）

2014年12月17日

7. 映画『ASAHIZA 人間は、どこへ行く』上映＋トーク

藤井 光（映画監督・美術家）

2015年1月19日

8. 唯一のひとつを集積すること

笠原恵実子（作家）

2015年4月24日

9. 文化の領野と作品の領野 アーティファクトとしての視覚文化

石岡良治（批評家）

2015年10月23日

10. 映像民族誌とアーカイブの可能性

記録映画『スカラ＝ニスカラ バリの音と陶酔の共鳴』上映＋レクチャー

春日 聡（美術家、映像・音響作家、映像人類学研究者）

2015年12月8日

11. 歴史をかきまわすアーカイブ

黒ダライ児（戦後日本前衛美術研究家）

2016年1月18日

12. 不完全なアーカイブは未来のプロジェクトを準備する

奥村雄樹（アーティスト、翻訳家）

2016年2月23日

13. インターローカルなアーカイブの可能性

川俣 正（美術家）

2016年7月22日

14. ものが要請するとき加速する

木村友紀（美術家）

2016年10月27日

15. アール・ブラウン音楽財団—理念、記録、プロジェクトとアクティビティ—

トーマス・フィヒター（アール・ブラウン音楽財団ディレクター）

2016年11月30日

16. IT IS DIFFICULT

アルフレッド・ジャー（アーティスト、建築家、映像作家）

2017年4月25日

17. エイズ・ポスター・プロジェクトを振り返る

小山田 徹（美術学部教授）、佐藤知久（芸術資源研究センター准教授）、ブブ・ド・ラ・マドレーヌ（美術家）

2017年5月17日

18. 5叉路

前田岳究（アーティスト）

2017年6月21日

19. 1960～70年代に見られる芸術表現の研究拠点形成と資料アーカイブの構築

伊村靖子（情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 講師、国立新美術館客員研

究員）

2017年12月9日

20. Week End / End Game: 展覧会の制作過程とその背景の思考について

田村友一郎（アーティスト）、服部浩之（キュレーター）

2018年1月11日

21. コミュニティ・アーカイブをつくらう！ せんだいメディアテーク「3がつ11 にちをわすれないためにセンター」奮闘記

甲斐賢治（せんだいメディアテーク アーティスティック・ディレクター）、北野 央（公益財団法人仙台市市民文化事業団 主事）、佐藤知久

2018年9月28日

22. NETTING AIR FROM THE LOW LAND 空を編む—低い土地から

渡部睦子（アーティスト）

ライブ・パフォーマンス | MAMIUMU

2018年10月4日

23. 日本の録音史（1860年代～1920年代）

細川周平（国際日本文化研究センター教授）、古川綾子（国際日本文化研究センター助教）

2018年10月11日

24. 特集展示「鈴木昭男 音と場の探究」をめぐる

奥村一郎（和歌山県立近代美術館学芸員）、鈴木昭男（サウンド・アーティスト）

2018年12月16日

25. シリーズ：トラウマとアーカイブ vol.1 | 《シャンデリア》自作を語る—近代歴史の中で生き残った人々の話から

裏 相順（美術作家）

2019年10月8日

26. シリーズ：トラウマとアーカイブ vol.2 | parallax（視差）—「向こう側」から日本を見る

高嶋 慈（芸術資源研究センター非常勤研究員）

2019年10月24日

このように現代の図書館像は多様化しているが、それを佐々木氏は、〈共時的〉と〈通時的〉という異なる時間軸に属するふたつの役割から整理する。〈共時的役割〉とは、「同時代の社会における知識・情報・コミュニケーションの媒介機関」としての図書館の役割（場所としての機能）であり、〈通時的役割〉とは、「記録の保存と累積によって、世代間を通じた文化の継承と発展に寄与する社会的記憶装置」としての図書館の役割である（記憶機関としての機能）。そしてどれほど情報を伝達するやり方が変わっても、さまざまな資源を整理して検索可能な形にし、利用者が必要な資源にたどりつくことを助ける専門職者がいる。そうした人的資源によって、これらの機能が支えられている記憶機関、それが図書館なのだと佐々木氏は指摘する。

まとめるならば、大学図書館とは、大学ごとに特色ある資源を蓄積し、それを教育・学術資源として活用しつつ、その成果をさらに蓄積して発信・公開するための、媒介機関／社会的記憶装置となる。芸術大学について言えば、これからの芸術大学の図書館とは、大学の中にあるさまざまな組織が、それぞれに深めてきた文化芸術資源を広く集約していく一種のプラットフォームになるだろう。学内組織それぞれの「深さ」を連携させ、広がりを持たせることで、大学としての特色ある文化芸術資源としてまとめていくことができるのではないか。佐々木氏はそう提案して、発表を締めくくった。

質疑応答では、検索のためのメタデータ記述に関する中央集権性の問題や、図書館の使命を大学全体で共有することの重要性などについて議論が行われた。

（佐藤知久）

第31回アーカイブ研究会

美術館の資料コレクションは誰のもの？

講師：松山ひとみ（大阪中之島美術館／学芸員・アーキビスト）

2020年11月10日 | オンライン配信

松山ひとみ氏は美術館の資料コレクションの観点から発表を行った。これまで美術館は所蔵している資料を主に展覧会や論文で公開してきたが、2022年開館予定の大阪中之島美術館では、利用者による閲覧の制度を整備し海外の研究者にも活用されるよう、情報発信を行うことを基本方針に定めている。美術館がこうした方針を打ち出すのは中之島美術館が先駆で、国内には明確なノウハウがないため、主に北米の情報参照しながら進めてきた。国内では全国美術館会議によって、資料の所在情報をまず共有する試みが先ごろ行われ、美術館全体で資料を活用する機運が高まっている。

美術館に関わる資料には、機関に関わる資料と、作品や作家に付随する収集アーカイブズがあるが、収集資料の受入れのプロセスが具体的に説明された。管理番号の付与、資料群の特徴と目的を決める作業指針の策定、資料に付随する各種のメタデータを国際標準化された基準に沿って付与していくが、カタログ化するまでの注意点などを、アーカイブ担当者は、予算や人出、需要に応じて決めていくことになる。必ずしも収蔵作品に関わらない美術関連資料であっても、新たな創作のために閲覧されることがあり、情報資源となる価値創出へ還元する可能性を秘めている。

後半の討議では、作品と資料の曖昧なものや、作品の評価や保存には関わらない周縁的な活動の資料保管の意義、アーティストが独自に分類した資料群の寄贈の可能性、研究者やアーティストによる利活用の可能性も含めて、いかに美術館のアーカイブを社会に開かれた場所にできるかが議論された。

（石谷治寛）

第32回アーカイブ研究会

世界劇場モデルを超えて

講師：桂英史（東京藝術大学大学院映像研究科／メディア研究、図書館情報学）

2020年11月16日 | オンライン配信

アーカイブとは単なる資料の集積ではなく、資料を提供するシステムや物的・人的資源をふくめた組織である。したがってアーカイブについては、どのような組織や資源（人や棚やコンピュータや建物…）によって運営され、どのような「システム」によって支えられているかを考えねばならない—そう、桂英史氏はいう。

第一に、アーカイブは、どのような公共性と関係をもつのか。それは功利主義的な公共性なのか、それとも個々人それぞれに異なる効用にかかわる自由主義的な公共性なのか。あるいは、市場経済の欠陥を是正する福祉・厚生主義的な観点からみた公共性なのか。

第二に、アーカイブは、どのようなイデオロギー（あるいは思想）に支えられているのか。その近代的な起源のひとつは、フランセス・イエイツが『世界劇場』（1969）で述べたルネサンス期ヨーロッパにある。そこでは神秘主義と科学が同居し、世界全体についての知識を得ることができるという思想から生じたさまざまな「知」が、書物や図表や演劇として、物理的・建築的空間に具現化されていた。図書館や劇場は、こうした思想を強化する一種の記憶装置として機能する。この全能的な思想—桂氏はそれを「世界劇場モデル」と呼ぶ—を、これからのアーカイブも継承していくのか。

第三に、アーカイブは、どんな秩序に沿って提示されるのか。アーカイブ資料は分類と整理をほどこされ、一定の秩序を備えた資料体として並べられる。その配列し秩序化する論理—桂氏はそれを「棚の論理」と呼ぶ—自体は、どのように構成されるのか。レッシング

の『CODE』（2000）を参照しつつ、検討すべき問いが提起される。それは社会的に統一された「法」なのか。行動原理としての市場性なのか。それとも、環境管理型権力に通じる可能性をもつ「アーキテクチャ」か。あるいは相互的に醸成される規範なのか。

第四に、アーカイブにおける「財」とは何か。アーカイブされた資料が何らかの価値をもつ「財」であるならば、その価値はどのような仕組みによってつくりられ、管理・調整されるのか。たとえ物資が豊富に存在しても、それを幸福や自由に変換する能力には、社会や個人間で差があると主張した経済学者、アマルティア・センの議論を引用しつつ、アーカイブの〈財としての活用法〉を検討すべきではないか。

最後に桂氏は、現在開発中の、映像コンテンツの上映権と公衆送信権の売買システム（追求権の行使を可能にし、映像活用の記録にもなる）「ACIETA」を紹介しながら、ものがつくられるごちゃごちゃとした現場と、アーカイブとが一体化した組織の可能性について語った。整然と分類された秩序の美しさだけではない、ローカルなマイクロアーカイブの美しさ—現場で発生したもの—のありようについて自分たちで決め、それが共有され組織化されることから生じる美しさもあるのだ、と。

（佐藤知久）

第33回アーカイブ研究会

360° 展覧会アーカイブ事業 「ART360」の実践を通じた考察

講師：辻勇樹（Actual Inc. 代表取締役／ART360ディレクター）

2020年12月18日 | オンライン配信

時空間を記録して残す方法は、この数百年間、基本的には変わっていないのではないか。絵画から高精細なデジタル映像に至るまで、視覚的な記録の形式は、ある視点から見た立

て、その実践を動画配信プラットフォーム YouTube で配信する作業も進めている。アーカイブ作成のプロセスを、ゲスト参加のビデオログとして定期的に発信することで、遠隔での参加も含めたアーカイブの方法を模索することが、本プロジェクトの目的となる。失敗もともなう具体的な実践を通して、その新たな可能性を模索したい。

(石谷治寛)



沓掛キャンパスの写真記録を残すプロジェクトの YouTube チャンネルを開設しました。ウェブサイトから写真の投稿と過去の動画をご覧いただけます。

アーカイブ研究会

芸資研では、2020年の秋から冬にかけ、「芸術」「大学」「記憶機関 memory institutions」を主題とする連続研究会とシンポジウムを開催した。

「記憶機関 memory institutions」とは、過去の出来事に関する記憶や記録を、未来へ向けて継承するための社会的・文化的な機関や制度を指すことばである。具体的には〈図書館〉〈ミュージアム(博物館・美術館)〉〈アーカイブ〉、さらには〈ギャラリー〉なども、現在そして過去の活動や経験を現在と未来に伝えるための〈記憶機関〉と見なすことができる。

本企画は、これからの芸術にとって、あるいはこれからの芸術をつくる人材を育てる芸術大学にとって、記憶機関はどのようなものであるべきか? について、具体的に考えてみようという試みである。

近年あらゆることからのデジタル化が展開し、記憶機関のあり方だけでなく、私たちの記憶やコミュニケーションのあり方も大きく変化した。新しい技術の実装により、知識を蓄積する基盤としてのインターネットがひとつの巨大な記憶機関となりつつある。図書館や学術資源は続々と電子化され、オンラインのギャラリーやミュージアムも出現している。

しかし他方では、長期間の保存に耐える物質的記録や、人間が交流し、協働し、共に創造的な活動に従事する物理的空間を再評価する動きもある。COVID-19の影響下で、ますますデジタル-分散-協働的な生活様式が編み出されていくなか、「手応えのある物質を共有する、開かれた物理的な公共空間」としての図書館、ミュージアム、ギャラリー、アーカイブなどの意義があらためて問われる。

記憶を継承し、次世代の創造活動を支えるインフラストラクチャーとしての記憶機関は、今後どのようなものとなっていくのだろうか。そして人びとは、そこでどのように他者の記憶や経験をたどり、何を経験していくのか。さまざまな方々とともに考察した。

(佐藤知久)

第29回アーカイブ研究会

・

デジタル時代の〈記憶機関 memory institutions〉—イントロダクション

講師：佐藤知久

2020年10月16日 | オンライン配信

佐藤知久氏は、5日にわたる研究会とシンポジウムの前提となるイントロダクションについて説明した。図書館、博物館、アーカイブは、それぞれ携わる人々の専門性によって、見えない壁があるように思えるが、文化資源を扱うという点に関して共通の特性があり、過去の記録を扱う施設や機関の総称として「記憶機関」という言葉を使うことによって、その垣根を崩して議論できる利点があるという。あわせて2023年の京都市立芸術大学の移転を契機に、従来の付属施設の担う役割を捉え直して、新たに連関させる機構の構想が進められていることも説明された。これからの芸術や芸術大学にとって記憶機関はどのようなものでありうるべきか? という問いが本企画の大きなテーマである。

佐藤氏はデジタル時代に記憶機関がいかに変化してきたか、そのとき、図書館がどのような場所として捉え直されているか、そして芸術大学において記憶機関がどのような役割を果たせるか、事例の紹介と問題提起を行った。たとえばジョージア工科大学の改装された図書館のように、ストレージは外部にある書物のない図書館が開設されている。この場合、デジタル知識へのアクセスを担保するのが図書館の役割となる。というのも北米での公共図書館の役割は、「市民社会の情報インフラストラクチャー」であり、教養に資するだけでなく、何らかのアクションを促すための場所だと捉えられているからである。他方で日本の公共図書館の役割は、教養の提供の場から地域づくりの核となるものにならなくなっていった歴史がある。芸術大学の図書館はテキストベースの調査の場所だと考えられがちだ

が、系列的にモノが蓄積されてきた履歴に潜りこみながら、その物質性を新たな創造につなげることにあるのだという。芸術大学の図書館・博物館・アーカイブの連携の可能性を本研究会では探っていく。

(石谷治寛)

第30回アーカイブ研究会

・

プラットフォームとしての図書館の役割 コロナ禍で露呈した物理的な公共空間としての弱さ

講師：佐々木美緒(京都精華大学文学部/

図書館情報学・図書館員養成)

2020年10月28日 | オンライン配信

佐々木美緒氏の発表は、「図書館とは何か」という問いからはじまった。

日本では、各種図書館それぞれのあり方が、関連する法令によって定められている。大学図書館のばあい、「大学設置基準」(文部省省令、1956年)がそれにあたる。近年では、情報公開(レポジトリやオープンアクセスなど)、学習支援(ラーニング・コモンズ)、学内外の他機関との連携(MLA連携)などの諸機能も求められている。けれども、各大学固有の使命に沿って、必要な資料を系統的に蓄積し、教育研究に役立てる場所という図書館のあり方そのものは変わっていないと、佐々木氏はいう。

一方で前回の研究会同様、交流やコラボレーションなど、さまざまな活動のための場所として図書館が目ざれていることを佐々木氏も指摘する。たとえば近畿大学の「アカデミックシアター」(2017年開設)。ラーニング・コモンズ、産学連携、国際交流などのための専門施設をつなぐ「あいだ」の空間に、松岡正剛氏が監修した「近代INDEX」と呼ばれる独自の分類法に沿って配架された、マンガをふくむ数万冊の書物がならぶ。そこは文字通り、学生が行き交い議論する場所になっている。

- ・「京都工芸アーカイブ」の活動は本編106頁を参照。
- ・お休み中のプロジェクト「戦後日本美術のオーラル・ヒストリー」「原版と銅版画作品のアーカイブ」「感覚のアーキベラゴ」「京都・近代絵画の記憶」

映像配信のアーカイブ実験室

2020年はアーカイブとライブ性について再考する時間をもたらしただけだが、本プロジェクトを立ち上げた経緯につながっている。プロジェクトの概要について述べる前に、簡単に振り返っておきたい。

2016年から2019年までに、石谷はAIDS危機の時代の芸術実践についてのアーカイブに携わってきた。さまざまな過去の映像・写真資料のデジタル化、開催されるイベントの写真・映像記録などを行うなかで、森美術館や京都精華大学の展覧会での関連イベントでの映像や字幕の作成なども手伝いながら、アーカイブの作業や資料展示の実践を進めてきた。多くの当事者にとって集中して取り組むべき課題は、過去の出来事の整理よりも、現在の活動にある。ライブイベントにとって、映像記録をパッケージ化する目的がなければ、記録やアーカイブは副次的なものに過ぎず、照明のあたる舞台の傍らで偶発的になされる残余に過ぎない。パフォーマーの動きに観客が反応し、それに応えてパフォーマーはフィードバックの渦をいっそう激しくかき混ぜていく。そうしたフィードバックの渦がライブイベントの一回限りの体験を生み出してきたと言えるが、すでにソーシャルメディアの浸透は、そのフィードバックを身体言語から切り離し、写真や映像のシェア、テキストリングやソーシャルボタンに置き換えはじめていた。

新型コロナウイルスによる感染予防としてのソーシャルディスタンスは、その置き換えを強化したに過ぎないと言える。近接や接触による身体言語、ひとつの場所をシェアすることで生み出される安心感は掘り崩され、個々人を小部屋に分離し、監視のテクノロジーを通して規律訓育するという近代以来の独房化のプロジェクトの完遂であり（公衆衛生は社会的安全を確立する近代のテクノロジーとともに発展してきた）、孤立と分離のスペクタクルの徹底であり、これこそソー

シャルディスタンスとウェブ・ミーティングが、かつての日常を置き換えて、常態化した非常事態として私たちが直面している日常である。管理社会や監視資本主義の強化というネガティブな展望があるとはいえ、他方で、慣習的な業務形態の見直しや通勤時間の短縮は、私的な生活環境に注意を向け直すポジティブな余白をも生み出したかもしれない。

感染予防の観点から飲食店の夜間営業が制限されただけでなく、制限の対象が、劇場やライブハウスやダンスクラブなどにもおよんだのは、ライブイベントを生業としている人々にとっては大きな試練になった。ライブ配信は、その緊急の代替として行われるようになった。

クラブメトロで毎月第4金曜日に行われているドラァグクイーン・パーティーDiamonds Are Foreverが、5月29日に予定されていたパーティーを初のライブ配信で行うことに決めた際に、上記のアーカイブ・プロジェクトでの経緯から、映像面での簡単な助力をすることになった。密を軽減するために現場に参加できないクイーンが自宅で撮影したパフォーマンスの映像を編集し、そのブルーバックの背景を舞台の映像と合成する、パフォーマーの登場にあわせて名前を画面に表示させる、といった簡単な作業である。必要に迫られてとはいえ、ライブパフォーマンスに合わせてリアルタイムに複数のカメラ映像やフッテージを切り替えて配信するためのノウハウは身近になり、ライブ・スイッチャーの安価な機材（ATEM Miniなど）やオープンソースのストリーミング・ソフトウェア（OBS Studio）を使うためのTipsが流通しはじめていた。クラブメトロでも、運営するスタッフらによって手探りで配信のための方法が模索されていた。現場でパフォーマーのためにDJが流す音と、ストリーミングで配信される音のボリュームは細心の注意を払いながら調整される。楽曲のイントロやリズムに合わせて、用意していた映像素材を再生する。複数のカメラで撮影された映像や素材はスイッチャーを使って切り替えられたり合成されたりし

てひとつの配信番組が出来上がる。配信のパフォーマーやスタッフたちは緊張感をもってそれぞれの役割を粛々とこなすが、3時間の配信を終えた後の充実感は、5月半ばまでの一月の外出自粛期間中に何が失われたかということを実感させられた。それは、共同作業の現場で生まれる相互的な信頼だろう。その後も数回のクラブイベントを手伝うことになり、その都度のイベントでは異なる工夫がこなされた。言及したい事柄はいろいろあるが、ここではとりわけ7月12日にメトロから配信された故・古橋悌二生誕祭“LOVERS 60” Teiji Lovers Birthday Bashについて述べておきたい。

本イベントは2020年で第5回目をむかえたが、今回は観客人数制限のうえでのオンライン配信を、音楽面で古橋氏とコラボレーターだった山中透氏を中心に、パフォーマーの砂山典子氏、ブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏らとともに行うことになった。私はアーカイブからの編集素材の送り出しを担当した。映像はパフォーマーの背後のスクリーンに映され、その様子を撮影した映像が配信される。プログラムと音楽の流れのアイデアは山中氏によって生まれ、The OK GIRLSの新作映像のほか、これまで公開されたことのないダムタイプ海外公演時の記録映像に、山中氏の解説と二人が共作した音楽が加えられた。ダンスタイム時には、DJ南塚也氏の選曲にあわせて過去のクラブイベントのフッテージが組み合わされる。最後は山中透氏によるミニコンサートで締めくくられた。スクリーンに投影される過去のダンスフロアのイメージにイベント時に訪れた観客が踊る映像が重ねられ、そこに古橋悌二／ミス・グロリアスの姿が現われる。また、公演のバックヤードを記録した映像は古橋悌二氏が手持ちで撮影した長回しの映像である。それによって、その視野と身体性が亡霊のように立ち上がってくるように感じられた。過去のアーカイブ映像や資料が、現在進行形の状況のなかでプレゼンテーションされるとき、複数の視点や時間が、現在の時間に折り重ねられ合成される。ドラァ

グクイーンは過去に歌われた音源にあわせて、ロバクでその身体性を同期させることによって、現在の時間のなかに生き生きとした情動のイリュージョンを創り出す。アーカイブ資料の展示が、鑑賞者の非同期的な想起を通して論争の空間や批評的思考を育むのに対して、ライブ配信は、アーカイブ資料のいわばリップシンクの可能性を示しているように思える。撮影した映像は主に1990年前後に撮影された一時期の映像素材が中心となったが、事前準備のために映像素材を編集する必要があった。大容量のデータのシェアとレビュー確認のためにNASを使ったクラウドストレージが活躍したのだが、一連の共同作業のためのデータサーバーから素材の編集、そして配信までのワークフローを効率化するための仕組みの構築も重要である。

本プロジェクトはそうした実践を通してライブハウスから芸術資源研究センターへと、ストリーミング配信のノウハウを移植することを通して、写真や動画などのアーカイブ映像をライブ性を持ったかたちで配信することによる、新たなアーカイブ活用の可能性を模索するものである。「実験室」と名付けているのは芸資研のカフェスペースも含めたオフィス配信スタジオも含む新たな実験の場として再構想することも含まれているからだ。9月からコロナ禍での遠隔メディアの活用を芸資研での研究活動に活かす方が模索された。配信には特に専門的な技能はいらない。数人のチームがあれば気軽に複数のカメラとコンピュータからのHDMI入力を切り替え合成して配信することのできる環境として芸資研を利用できる。2020年度のアーカイブ研究会は、従来の研究会を、ライブ配信とオンデマンドの記録映像で発信する端緒となった。これまでも研究会の記録映像のマルチカメラ編集を行ってきたが、今後はリアルタイムで編集された映像を記録できる。

他方で、学内特別研究助成で進められている、2023年の移転までに沓掛キャンパスの写真データベースを参加とシェアを通して積み上げていくというプロジェクトにおい



E9アートカレッジ第0回公演「世界が平和でありますように」
撮影：佐古晴弘



あごうさとし「ペンテジレアー」撮影：金サジ

者にとつての資料としての観点など、はじめから複数の関心の絡み合いがあり、ミーティング時にはさまざまな方法が挙げられた。その上で、すべての上演作品の記録を均一に記録・蓄積していくことを目指すという劇場側の意向を踏まえ、どのような作品が、いつ、どのように上演されていたのか、というデータの意味での記録を揃えることをとりあえずの目標にかかげることにした。

具体的な方法としては、劇場で上演されるそれぞれの演目に対して、以下の資料の提供を各カンパニーに依頼した：

- ・記録映像（カンパニーが独自に撮ったもの、あるいは学生スタッフによる定点撮影をカンパニー側が選択）
- ・公演の記録写真10枚程度
- ・フライヤーデータ
- ・台本等、内容に関わるテキストデータ
- ・舞台美術、照明、音響等テクニカルに関わる図面

これらのうち、カンパニー側の許可がでた資料のみをアーカイブとして蓄積していっ

た。作り手の方針、作品の特性などにより、アーカイブとして保管されなかった資料もある。上演作品以外に対談やレクチャーなどのイベントも劇場で起こった出来事として可能なかぎりアーカイブ化に努めた。

記録映像に関して、学生スタッフによる撮影の場合は、劇場の客席奥中央から定点カメラで舞台全体を撮影した。カット割りなどはせず、全編一本で撮影を行なった。作品の舞台構成などによっては、カメラ2台を使用した。使用機材については、カメラは当初ハンディカム（HDR-CX630V）を使用していたが、ハンディカムでは記録の質が不十分であると判断し、SONY α6400に変更した。変更後のカメラのスペックとしては4Kでの撮影も可能だが、ストレージの問題もあり、現在はHDで撮影を行っている。撮影された映像は劇場事務所にあるHDDに保管する方法をとった。写真、フライヤーデータ、テキストデータ、図面についても、カンパニーから提供された資料を整理した上で、映像と同じくHDDに保管していった。このようなフォーマットで2020年1月から12月にかけて34公演の記録がとられ、アーカイブ化された。

今後の課題（現場より）

今後増え続ける映像を保管するストレージ・スペースをどうするかが大きな問題としてある。現状はHDDへデータを保管しているが、果たしてその方法が最適かどうかはまだ検証しきれていない。データ量やデータ形式、保管方法など、持続性への検討はひきつづき必要となる。

またアーカイブ作業の人員確保も課題のひとつである。現状では、撮影作業をのぞくカンパニーへの許可取り、提供されたデータの保存作業などは、劇場事務所のスタッフが公演準備の一環として行なっている。どれもそれぞれは小さな作業だが、毎週行なわれる公演の対応に追われながらの仕事であるため、通常業務を多少なりとも圧迫している。

今後の課題（プロジェクト全体として）

リソースの問題以外にも、そもそも記録方法が現時点のもので良いのかという問題がある。それは一方では、現在のフォーマットについて最適化・修正すべき点（たとえば定点撮影では取りこぼす要素が必ずあるため検討の余地がある、など）に関わるが、現在のフォーマットをそれじたい考え直すことも議論されている。すなわちすべての公演に関して、その個別の内容にかかわらずおしなべてひとつのフォーマットに沿ってデータを蓄積していくことが果たして本プロジェクトが主眼に置くべきことなのか、という最初のミーティングから浮上していた問題である。もちろんフォーマットを定めることによって、そのつどの公演内容に左右されることなく、流れ作業的にアーカイブ化を進めることができるため、人員リソースの不足とも考え合わせると、効率という点においては最適な手段であるようにも思われる。しかし、個々の作品内容に応じた記録方法を模索する方が、作り手にとってより刺激的であり、またアーカイブ学にとっても常に新しいアーカイブのモデルを考えつづけることで研究が活性化されるのではないだろうか。別の言い方をすれば、現在の方法ではまず「作品」があり、それとは切り離された形で「記録」が考えられているが、そもそも作品と作品の記録とはそれほど明確に分けられるものなのだろうか。

皮肉なことに、作品と記録の未分化性をめぐる問いは、コロナ禍にともなって多くの作り手が余儀なくされた作品形態の変化によって、より際立ってきたように思える。たとえば劇場側とのミーティングで話し合われたひとつの例として、「演劇作品」を特定の送り先に郵送するメール演劇という試みがあるが、このように既存の劇場において一般の観客を相手とするのではないパフォーマンスにおいては、データ的な記録がそもそもとれないことだけでなく、そもそもなにを記録とみなすかが問題となる。そしてなにを記録とみなすかという問いの背後に構えるのが、そもそもなんのために記録を残すのかというパフォーマンス（作品の効果に関わる）問

いであることを考えると、既存の劇場において一般の観客を相手にしているように見える作品の多くでも、じつは同じ問題を抱えていることが見えてくる。

じっさいこのような問題は、THEATRE E9 KYOTOで公演を行なったあと、自分の記録がどのように扱われるのかについて話したいという申し出をしてきた山下残さんと10月に行なった議論のなかでも噴出した。そこで出てきたアイデアのひとつに、「再演」という観点から記録の問題を捉え直すというアプローチがある。「再演」ということを念頭にあれば、資料の選択（や排除）を含めて、そもそもなにを「作品」とみなすのかという作品の本質についてのそれじたいパフォーマンス的な反省（と決断）が作り手側やアーカイブ側に求められるだろう。山下さんとの議論のなかでは、こうした考えの延長として、THEATRE E9 KYOTOにおいて「再演」をテーマにするシリーズ公演（ある作品を複数の別の作り手が再演する、それを伝言ゲーム的につなげる、など）を企画することも話し合われた。以上のようなプロジェクト全体の関心を現場におけるリソース不足とどのようにうまく折り合わせていくかが、今後最大の課題になると思われる。

余波・対外的活動

THEATRE E9 KYOTOの運営団体であるアーツシード京都が、京都市の「京都駅東南部エリア活性化方針」にもとづいた機運醸成事業を受託し、「映像でつづる東九条2020-2021」というイベントを開催することになった。そのため12月初頭に、このイベントで作成した映像作品を、劇場上演される公演と同じようにアーカイブの対象としたいという協力要請を受けた。このような形で、外部のイベントとも接点を結びながら、固有の劇場のあり方にできるかぎり即しつつ、パフォーマンス作品のアーカイブをめぐる思考一般にも示唆を与えるような実践的研究をひきつづき展開していきたい。

（中井 悠）



レクチャーの様子

アノからかけ離れた音色になっている物も多く、信頼性が疑われる場合も見受けられる。そこで我々は、ショパンの教えを引き継ぐ直系の弟子の歴史的録音を使ってショパン本来の演奏スタイルや音色を推測するという、新たな方法を提案したい。19世紀後半に活動していたショパンの直弟子達の演奏は、残念ながら録音では残っていないが、まだ継承された演奏スタイルが色濃く残る孫弟子達の録音は幸い多く残されている。現在はCDやYouTube等によりその演奏に触れる事も出来るが、デジタル化された音は余りにも情報量が圧縮され、録音した演奏家が意図した本来のニュアンスを汲み取る事は難しい。

そこで今回は、孫弟子達の演奏が録音された当時のオーディオ装置（1930年製の大型蓄音器）とオリジナル音源（SPレコード）を使って聴くスタイルを実行した。蓄音器は梅岡所有の1930年英国製EMG社mark IXという機種を使用、電気再生のオーディオが普及し始めた時代にあえて電気を使わないアコースティック再生の音色に拘り、紙を素材とした巨大ホーン使用という特異な設計の蓄音器である。使用したレコードはピアノ史研究家の松原氏が長年に渡り収集した貴重なコレクションからの提供で、共に今回東京から持ち込んだ。幸い残響豊かな会場と電気増幅を全く使わない90年前の蓄音器が奏でるアナログサウンドの相性も良く、予想以上に生々しいピアノ演奏を参加者に聴いて頂く事が出来た。20世紀の科学の進展により駆逐されてしまったアナログサウンドが今のデジタルサウンドに比較しても決して劣る音質では無かった事を若い世代に伝える事が出来た事

も、今回の収穫である。

今回はまず蓄音器の説明を兼ねて、同じ曲でのCDとSPレコードの聴き比べを行い、90年前の録音の情報量の豊かさを提示した。そして次にショパンが実際に演奏に使ったピアノの外見や構造を、内部写真も含めて紹介した。初期のワルシャワ時代に弾いたと思われるウィーン式メカニクのピアノは、まだ鉄骨等の補強も無く小さな皮巻きハンマーで低い張力の弦を叩く構造で、音量は余り大きくない代わりに軽妙で繊細な表現が得意であった。パリ時代のエラール、ブレイエルというフランス製のイングリッシュ式メカニクのピアノは鉄骨で補強され、強い張力の弦を大きなハンマーで叩く構造となり強靱な音色と音量を得る事が出来たので、晩年のショパンはこのフランス製ピアノを愛用し続けた。ショパンの孫弟子達もこのフランス製のピアノを始め、現代とはかなりキャラクターが違う20世紀初頭のピアノを演奏して録音していた。

次にショパンの孫弟子達の演奏をオリジナル音源で掛け、現代のピアノとの音色や演奏スタイルの違いを検証した。ショパンの弟子の中でポーランド派に分類されるローゼンタール、コチャルスキー、フランス派のジル、ラドワン、コルトーなどの演奏はそれぞれ個性の違いはあるもののショパン自身の演奏スタイルを色濃く受け継ぐ部分も存分に確認出来た。

次に直接の指導を受けた弟子ではないが、ショパン存命中に生まれその影響を多大に受けたピアニストとしてバハマンを紹介した。20世紀初頭最高のショパン弾きと絶賛され



会場の様子



蓄音機

た演奏を聴くと、直系の弟子でなくてもその演奏スタイルを濃厚に引き継ぐ者がいた事が確認出来る。今回は最後に蓄音器のモーターのトラブルが発生して予定していた最後のレコードが掛けられなかったが、ショパンの演奏スタイルを継承していた弟子達の歴史的演奏を充分検証して頂けたと思う。

最後に今回掛けた歴史的録音で演奏されたピアノと、現代のピアノの違いにも言及した。今回聴いた演奏で使用していた20世紀初頭の欧米のトップメーカーのピアノは、まだ19世紀の手工芸品的な製造スタイルを交えて丁寧に作られていたが、2つの世界大戦で業界全体が大きなダメージを受けてからは工業生産品としての側面が強くなり、音量と精密なメカニクのみ優先される個性乏しい存在になってしまった。そういう意味では今回、ショパンの伝統を引き継ぐ演奏と共にピアノ黄金時代最後の音色を聴いてもらったとも言える。これから演奏活動を目指す若い世代が今回のような忘れ去られていた過去の貴重な音楽的財産に触れる事で、今後の演奏スタイルの可能性を存分に広げられていく事を願っている。

（梅岡俊彦）

THEATER E9 KYOTO上映作品アーカイブ

本研究プロジェクトは、東九条に2019年6月にオープンしたTHEATRE E9 KYOTOで上演される舞台芸術を記録し、後世に残していくアーカイブを作成することを目的として今年をはじめられた。また単に外部の研究機関として肅々とアーカイブを構築するのではなく、THEATRE E9 KYOTOの固有性を考慮にいられた上演記録の方法論と仕組みづくりを劇場と共同で行なうところに特色がある。そしてそのような共同作業を踏まえながら、3年後には劇場のみで自律的にアーカイブを続けていける環境を整えていくことを最終的な目標として据えている。

以上のような見込みのもと、昨年度末から劇場側とのミーティングや学生スタッフの選抜など準備作業を進めてきたが、開始早々コロナ禍に見舞われ、劇場における作品の上演したいが中止ないし修正を余儀なくされるなか、プロジェクトのあり方も様々な形で変更を被らざるをえなかった（たとえば、コロナ禍にともなう授業のオンライン化のため東京在住のプロジェクト・リーダーである中井が京都に行く機会を失い、実践的なレベルで関わることができなくなった）。そのような状況下においても、THEATRE E9 KYOTOで上演される作品に関しては、劇場側との話し合いにもとづいてフォーマットを定めた上で記録作業を行なった。

記録方法

なにをどう記録するかに関しては、個々の作り手の作品コンセプトに即した観点、研究



撮影：新 良太

響彫刻が1年かけて東京、神奈川、大阪、京都と大移動しながら、それを用いたコンサートやワークショップを伴う展示が開催される予定であった。芸資研パシェ・プロジェクトもそれぞれの展覧会に惜しみなく協力するつもりで予定を組んでいたが、コロナ禍により神奈川（川崎市岡本太郎美術館 4月24日～7月12日）でのコンサートやワークショップは中止、大阪（EXPO'70パビリオン 8月25日～9月13日）での展覧会やコンサートも中止に追い込まれた。したがって「パシェ音響彫刻 特別企画展」（11月7日～12月20日、会場／京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA、主催／京都市立芸術大学、共催／東京藝術大学ファクトリーラボ、企画／本学芸資研パシェ音響彫刻プロジェクト、助成／2020年度日本万国博覧会記念基金事業）の京都開催は我々パシェ関係者の悲願となり、ついに開催できたことは何よりの幸運だった。

パシェの音響彫刻は大型で金属部分が多い



黒川岳氏によるアーティスト・パフォーマンス



子どものためのサウンド・ワークショップ

ので、解体・搬送・組立の段取りをうまく組むことと、安全に作業するための人集めが必須となる。10月29日に二手に分かれて、万博パビリオンと本学とでそれぞれ解体作業を行なった。万博の2基はその日のうちにギャラリー@KCUAへ搬入。遅れて11月2日朝、本学の2基と東京藝大の1基が搬入された。午後、一気に組立て作業を行い、夕刻にはギャラリーに5基の音響彫刻が並んだ。総勢12人の力の結集であった。

11月7日のオープニング・コンサートを皮切りに、週末毎に7回のコンサート、3回のワークショップほか、ギャラリートーク、オンライン国際シンポジウム…など、会期中はおそらく一般的なギャラリーでは見られない賑やかさだったに違いない。

11月21日の「子どものためのサウンド・ワークショップ」は、その一部が本学のFD研修会にもあてられた。

11月22日の国際シンポジウムは、当初フランス、スペインから2名のパシェ研究者を招聘する予定であったが、新型コロナウィルスの感染拡大によりそれは実現されなかつ

た。しかし、オンライン・シンポジウムに変更したことにより、フランスやスペインだけでなく、カナダからも研究者の参加が叶い、それぞれの国のパシェ音響彫刻、パシェ教育音具（パレット・ソノール）に関わる活動報告がなされた。そしてこれからのパシェ研究と新しい教育、芸術の創造、さらに各国協働



体験コーナーで、パレット・ソノールを鳴らして楽しむ来館者

へつながる流れが確認できたことは、大変有意義であったと思う。

また、マスコミでも複数回にわたり取り上げられた。例えば朝日新聞（11月8日朝刊）、京都新聞（11月20日朝刊）、京都新聞デジタル版（11月30日）、関西ラジオワイド（12月1日）、NHK総合テレビ「ニュース630～京いちにち」（12月8日）、朝日新聞デジタル版（12月12日）などである。これらによってパシェの音響彫刻に興味を抱き、ギャラリー@KCUAへ足を運んだ人も少なからずいたことだろう（会期中の来館者数は、のべ3128人）。

来館者に最も人気が高かったのが、やはり自分で触れて音の出せるコーナーであった。本学の特別研究助成を受けて、この2年間でフランスのパシェ協会から取り寄せた11種類のパレット・ソノールと、2015年本学での音響彫刻修復の際に修復者のマルティ・ルイツ氏と彫刻専攻の学生たちによって作られた3台のミニ音響彫刻「冬の花」である。不思議な形をしたオブジェから自分の手によって音が鳴った瞬間の、来館者の驚愕と感嘆の表情は、いつ見ても楽しい。新型コロナウィルス感染対策にもきめ細かな神経を使いながら

の体験コーナー開設であったが、多くの人々がパシェ音響彫刻の造形と響をただ鑑賞するだけでなく、音は空気の振動であることを体感し感動している様子にたくさん出会えたことは、まさに開催者冥利につきる。

また美術ギャラリーにも関わらず、来館者は美術家のみならず作曲家、演奏家、舞踊家、演出家、音響工学の研究者、医学療法士、万博研究者、特別支援学校の子もたちや教員、障害者アートの企画者、学生、家族づれなど、様々な職種の、広い年齢層の老若男女が行き交い、文化と教育と社会の交差点でもあったことの意味は大きい。パシェの音響彫刻はそういう多種多様な人々を呼び寄せる魅力を持っていることを、改めて感じたパシェ展であった。

今後、この偉大なる芸術遺産をどのように保護し、どのような方法で後世に伝え、そして新しい創造活動に生かしていくかが大きな課題となっていくだろう。お祭りのように華やかだパシェ展を終えて、今再びスタート地点に立ち戻っていることを、私はひしひしと感じている。

（岡田加津子）

歴史的音源で検証する 20世紀ピアノ／黄金期の音色

歴史的音源で検証するピアノ／黄金時代の音色

「ショパンが弾いたピアノは

どんな音色だった？」

講師：梅岡俊彦・松原聡

2020年11月13日 大学会館ホール

ショパンの演奏を追及する方法として楽譜や人物研究からという従来の方法の他に、最近では作品と同時代のピアノ（ピリオド楽器）で演奏するという古楽的なアプローチが広まりつつある。まだ日本でも数少ない19世紀製のピアノを使つての演奏は確かに有効な手段ではあるが、長年の経年変化や後世の不誠実な修理改造によりショパンが弾いていたピ



解体した音響彫刻の搬出



万博パビリオン（大阪）、東京藝大、本学から集まった4基のパシェ音響彫刻（もう一基はエントランスに展示）

「第17回ヴェネチア・ビエンナーレ 国際建築展 日本館展示」

2年に1度開催されるヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展。筆者は2020年の第17回展の日本館展示に参加作家として名を連ねている。建築家・構法計画研究者の門脇耕三がキュレーターを務める本展は「ふるまいの連鎖—エレメントの軌跡」をテーマに、ごく普通の木造住宅1棟をヴェネチアまで移動させ部分的にインスタレーションとして再構築する。本展では現代における「大量生産・輸送による構法・空間の均質化」「多品種少量生産の台頭、物流の多様化」「情報技術の発展、モノ・場所の情報化」「モノ・場所の価値の増大、観光の隆盛」の4つを課題に、あらゆる情報にデジタル端末からアクセスすることのできる時代において、再度物理的に建築することの価値を考えなおす。

筆者は、このプロジェクトにおいてインスタレーション設計と、解体した部材の3Dスキャンを活用したデータベース構築を担当している。対象となる木造住宅は、増改築を繰り返しながら現在に至る。それら増改築の歴史は日本の戦後産業史と並行して読み取ることができ、部材一つ一つにはその痕跡が刻まれている。3Dスキャニングは、そのように部材の中に蓄積された情報を分析することでもまれる歴史研究的価値と、また部材利活用への管理的価値を担保するように計画されている。

ヴェネチア・ビエンナーレもCOVID-19の影響をうけ2021年開催に延期が決定されたように、上記の3つのプロジェクトは、この世界的なパンデミックの状況下で進められた。本研究は、情報空間での作品鑑賞のあり方を考察するものであり、2020年大きく私たちをとりまく世界が変容し物理的環境が制限されたなか、今まさしく社会的な重要性が増大している。慎重に試行錯誤を繰り返しながら研究をすすめ、将来に資する学術研究となるようにつとめたい。

(砂山太一)

絵具に問う

保存修復専攻における絵画作品の調査では画面の細部に関する画像や自然科学的な手法によるデータを多く得ている。これらのデータは絵画の保存や研究をする上で価値のある資料と考えられるが、これらを公開する仕組みはなく、専攻でデータをアーカイブする体制が整っていない状況があった。そこで本プロジェクトでは、絵画からより多くを学ぶ環境を整えることを目的とし、保存修復専攻の研究活動によって得られた絵具に関するデータのアーカイブを目指す。

初年度の2019年度は、専攻の教員や学生が行った調査を専攻で把握し、教員や学生が調査データを専攻に提出する仕組みを構築することを目標とし、芸術資料館所蔵作品および専攻の授業である修復実習で調査をした作品については調査申請書・報告書・データの提出によって専攻が調査の実施を把握し、これらを保管することによってデータと共に調査の記録を残すことにした。この方針に沿って2019年12月に専攻の教員・学生にこれまでの調査の報告書とデータの提出への協力を依頼し、データを収集した。

2年目の2020年度は、客員研究員の紀芝蓮氏が2019年度までに実施した芸術資料館所蔵の明治30年代から40年代にかけての卒業作品76点、2020年度の修復実習において調査をした作品4点などのデータを収集した。2020年度の作品調査については、調査の目的・対象・方法などを記入する申請書の様式を作成し、調査者は調査前に記入して教務補助員に提出するよう学生に周知した。申請書の様式は、従前から調査で使用している記録用紙や昨年度に作成した報告書の様式と共に、本年度から保存修復専攻で運用を始めたGoogle Classroomにおいて資料として配布することで利便性を図った。収集されたデータについては、各種写真の撮影条件・蛍光X線分光分析の測定条件および測定箇所の記録とデータに齟齬がないかを川下理恵氏が精査

した。これらの作業を通して明らかになった課題について川下氏を中心に明らかにした。これを踏まえ、より効率的な運用となるように改善を図る予定である。

(高林弘実)

美術工芸のリソースに関する アーカイブズの試行

2020年度はコロナ禍の関係もあり、大人数での集会を断念し、リモートなどを用いながら今後に向けての活動を考えることにした。

活動の一つとしては京都文化遺産の維持継承に関する基本的なアクション・プランである「京都市文化財保存活用地域計画」策定委員会に外部委員として参画し、計画策定に関わっている。ここでは京都文化遺産の維持継承にあたって①「見つける」、②「知る」、③「守る」、④「活かす」の4項目に集約して検討を進めている。

「見つける」については、「旧家等が保管する民俗資料や古文書、近代以降の産業遺産等、社会状況の変化により急速に失われる可能性があるものについては、早急な調査方法の検討を行い、所在の把握と保存の取組に繋げていく必要がある」とことから具体的な対応策を講じることとしている。大学、博物館、企業等との情報共有と共同による調査・研究を推進することが京都の良さを活かすことができると考えており、行政や大学、博物館、企業等の関係主体が、京都文化遺産に関する情報を共有するためのネットワークを構築するとともに、最新の知見や技術を活かして、共同して京都文化遺産の調査・研究を進める仕組みをつくっていく必要がある。また、出土遺物、古文書等の整理、リスト化、公開を推進することにより広く活用されるものとする。

「守る」については京都文化遺産の保管施設の確保に向けた検討を進めている。京都市の美術工芸品、歴史資料、埋蔵文化財、民俗資料等の保管場所や恒温、恒湿の環境には課題

が多く、それを良好な状態で次世代に託することができる環境整備を行う必要がある。それと共に、民間が所有する指定文化財の買い上げや京都文化遺産の災害時の受入先（収蔵施設）の確保に向けた手法の検討を行う。

行政の施策に関わりつつ、具体的なアーカイブズの方法を試みている。「京都やきものラウンドテーブル」と題して、京都市文化財保護課と奈良文化財研究所と連携して京都をめぐる陶磁器のアーカイブズを行う。そこでは京都をめぐる陶磁史を紐解くためのヒアリングや研究会、展覧会及びデータの公開を企図している。現在準備を進めているのは、京都市所蔵の京都指定文化財である「三条せと物や町界隈出土の「桃山茶陶」を3Dスキャナーで高精細データを取り、公開することを今年度から3カ年をかけて実施するものである。3Dデータをそのまま公開するだけではなく、茶人や料理人、現代芸術家、日本の古典的な器を用いることのない人々など多様な人が注目したところにタグをつけていく。この「視線のアーカイブ」を加えて公開することにより、広く共有されることを期待するものである。

(畑中英二)

バシェの音響彫刻プロジェクト

2020年は1970年大阪万博から50周年というメモリアルイヤーにあたり、バシェの音



11月7日「バシェ音響彫刻 特別企画展」開幕
京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA

崇仁小学校をわすれないためにセンター

2020年3月20日から31日にかけて「崇仁小学校展：記憶のひきだし 見返りすうじん」を元・崇仁小学校にて開催した（主催：京都市立芸術大学・崇仁小学校の記録と記憶を継承するプロジェクト／共催：崇仁自治連合会・崇仁発信実行委員会）。京都市立崇仁小学校は、1873年（明治6）に柳原小学校として創立され、2010年（平成22）に閉校した。2023年度の京都市立芸術大学および京都市立銅駝美術工芸高等学校の移転に向け、2021年度から解体作業が開始されたため、本展は多くの人にとって崇仁小校舎に触れる最後の機会となった。

同展では、①美術家伊達伸明氏が制作した巨大な顔面立像《ミカエルさん》の展示、②創立から現在に至る歴代校舎の写真や設計図・崇仁教育に関する資料展「崇仁小学校をわすれないためにセンター」、③来場者それぞれが思い出深い校舎の一角にシールを貼っていく参加型展示「校舎のかげらーここで何があった？ー」、④崇仁小学校の卒業生・教員の写真や現在の崇仁地域を伝える資料の展示、⑤崇仁小をアトリエとして利用した劇団三毛猫座の舞台美術・衣装展、等を開催した。COVID-19による最初の緊急事態宣言直前の開催となったため、人が集まるイベントは行わず、モノの展示を中心に実施した。会期中は校内を解放し、卒業生や地元の方たちをはじめ京都芸大関係者や学外・地域外の方々など、多数の来場者があった。なお本展については、記録集の配布、校舎の一部を再活用して伊達伸明氏が制作したウクレレのお披露目（「建築物ウクレレ化保存計画」）、卒業生や地元の方々に贈るための記念品の頒布会などを年度末に行う予定だったが、再び緊急事態宣言が出たため次年度に実施を延期した。

校舎の解体作業は、2020年8月24日から開始された。崇仁小の跡地をふくめた建設予定地は現在は、更地になっている。解体の様子は許可をとって映像および写真で記録し、

本センターにて保管している。

ちなみに2020年には東京オリンピックの開催が予定されていたが、崇仁地区はオリンピックとも無縁ではない。崇仁地区では、1964年10月1日に開業した東海道新幹線の建設（同10日より東京オリンピック開催）のために、数多くの住宅が除却されている。2度のオリンピック開催に合わせたかのように崇仁地区が「更地」となり、町の風景が一変したのは偶然ではないのではないかと。

柳原銀行記念資料館の2020年度企画展「夢の新幹線、苦悶の住宅建設運動～自主映画「東九条」の世界3～」(主催：京都市・柳原銀行記念資料館運営委員会、2021年3月3日～31日)は、こうした都市の度重なる「再開発」について考える試みである。この展示では、新幹線開通以前の崇仁地区やその周囲の様子を記録した写真や映像を展示する。2021年の崇仁地区に広がる空隙の真ん中で、住宅改良事業が本格的に実施される以前（1950年代末ないし60年代初頭）の濃密な都市の風景を見ることは、「今ここ」にある場所がもつ意味について考えるための絶好の機会となるだろう。それはまた、「戦後日本の復興」の象徴であり「震災からの復興」をテーマとしたはずの、「2つの東京オリンピック」の意味について再考する機会にもなるはずである。

復興とは何か。開発とは何か。「見返りすうじん」展は、解体が予定されている校舎のなかでかつての校舎の風景を見る展示だった。「夢の新幹線、苦悶の住宅建設運動」展は、幾重にもわたって解体された住宅の跡地で、それらの開発の前にそこにあった住宅のすがたを見るものとなる。「今ここ」の現在を、別の歴史の可能性を通して考えるという意味で、両者は通底しあうものとなるだろう。本プロジェクトでは2021年2月から3月にかけてこれら古い写真群のデジタル化と整理作業を行い、同展示の会場設営に協力する予定である。

(佐藤知久)

タイムベーストメディア作品アーカイブにおける鑑賞性の保存・修復・再創造

本研究は、主にフィルム、ビデオ、スライド、コンピュータ、パフォーマンスなどで用いられ鑑賞経験が時間的に展開する媒体であるタイムベーストメディアを使用した芸術作品のアーカイブに関して、その鑑賞性の保存・修復・再創造という観点から研究をすすめている。2019年度までは、芸術資源研究センターで構築したダムタイプ作品《pH》のデジタル・アーカイブと仮想現実（VR）シミュレーターの活用可能性について研究してきた。本年度は、そこで培った知見をもとに、より広範な領域での実装活動を展開した。

「搬入プロジェクト」を山口で実施する

2019年度より参画している山口情報芸術センター〔YCAM〕主催の研究『「搬入プロジェクト」を山口で実施する』では、前年度行ったいくつかの実験・研究報告として展覧会「搬入プロジェクト 山口・中国町計画」がYCAMで開催された。

アーティストの故・危口統之主宰の劇団・悪魔のしるしの代表的な演劇プロジェクトのひとつ「搬入プロジェクト」は、任意の建物にぎりぎり入る物体を制作し、複数人で協力しながら搬入するパフォーマンスアート作品である。主要な作者が故人となっており、作品自体がパブリックドメインとして著作権が放棄されているため誰でもいつでも「搬入プロジェクト」をおこなってよいものとなっている。

本研究プロジェクトの目的は、そのようなパブリックドメイン化されたパフォーマンスアート作品を、アーカイブという観点から実施マニュアル・制作支援ツールなど、「搬入プロジェクト」を公演するにおいて暗黙知となっている知見を形式化し、共有知とすることにある。

2020年度では、YCAMでの展覧会開催に際して研究プロジェクトメンバーによる再演

が見込まれていたものの、COVID-19の影響により2021年度に先送りとなった。展覧会では、再演に向けて行われていた市民ワークショップやその審査会の報告、昨年度すすめてきた設計支援ツール、YCAMが形式化をすすめているビールケースを用いた物体制作のプロセス説明などが展示された。

筆者は、設計支援ツールの開発および展覧会会場設計、市民ワークショップの審査会に参加し、制作主体が消失したパフォーマンスアート作品の再制作および展示に関した実践を遂行した。

「Virtual Art Book Fair 2020」空間デザイン

2009年にスタートしたアジア最大級のアートブックフェアTokyo Art Book Fairが、今年はCOVID-19の影響を受けてオンライン開催となり、筆者はオンライン上の仮想空間の空間デザインに参画した。

空間デザインをおこなうにおいて、多くの店舗が参加するブックフェアであることから、全体を見渡せる一望性の確保と、個々のブースの多様性の担保が課題となった。また、COVID-19の影響がなければ東京都現代美術館で開催される予定だったことから、現実空間に存在する場所性を、いかにオンライン上で創出するかということも争点となった。デザインにあたっては、建築の設計をおこなう木内建築計画事務所とすすめた。具体的には、東京都現代美術館の3Dモデルを作成し、今回のTABFがオランダ特集だったことから、エントランスにアイキャッチとなる大きなじゃがいもを配置した。来場者がそのじゃがいもをクリックすると、店舗がずらつと並んだ空間に移動し、各店舗を閲覧できるような形式にした。各店舗のデザインは、テーブル一枚と壁一枚の画像からなり、各出店者がその画像を自由にデザインできる仕組みとした。

この制作を通じて、これまで本研究では具体的に検証をすることができなかった、多くのユーザーが介在して鑑賞・閲覧する身体性のオンライン空間での実装をおこなうことができた。

京都美術の歴史学——京都芸大の1950年代——

本研究では戦後の占領期・復興期の京都における本学教員の教育改革について、美術史・社会史からの横断的な観点に基づき再検証を進めている。研究員の菊川と牧田はそれぞれ彫刻専攻、デザイン専攻における教育の研究を行っており、昨年に引き続き、今年度も各科の中心となった教員の活動について個別的な調査研究を行い、年度末には本学の教員や学生、これまで聞き取りを実施した関係者を招聘し、研究会を実施する予定であった。しかし、新型コロナウイルスの感染拡大にともない、基本的な資料調査が困難になるばかりか、本研究をすすめるのに不可欠な、関係者への聞き取りや一次資料の調査の中止を余儀なくされた。また、準備をすすめていた研究会は、研究成果を報告するばかりでなく、京都市立芸術大学の各研究室や個人の手元に残る一次資料を持ち寄り、対話のなかで在りし日の教育について再考することが目的であった。しかし、対面での研究会実施の見通しが立たない状態が続いたため、やむをえず今年度は活動を休止とする判断に至った。

以上のように研究計画は大幅にずれ込むこととなった。しかし、来年度に向けた基礎研究を各々で積むことができた。今年度、菊川は関東を離れて調査することがかなわなかった。そのため、京都という場を相対化するための基礎的な研究として、1950年代前半に神奈川と東京に設立された近代美術館を舞台とした、抽象彫刻をめぐる批評家の言説について、神奈川県立近代美術館の展覧会資料と美術雑誌を中心に整理をすすめた。また彫刻科の教員であった辻晉堂は充実した資料群をのこしており、それはアジア・太平洋戦争中の彫刻家の思想や本学での教育を検討するうえで極めて重要である（同僚の彫刻家・堀内正和と交わした書簡についてはすでに調査を行い、本学の美術学部紀要（2016年）にて論文にまとめている通りである）。今年度、辻の生誕110年を記念する回顧展「異彩 辻晉

堂の彫彫」が各地を巡回し、これによって辻に関する研究が進展した。ご遺族、担当学芸員、鳥取県立博物館などへ定期的に連絡をとり、来年度以降の資料調査へつなげたいと考えている。

牧田は、上野リチが創作の基盤としたウィーン工房時代の実地調査を予定していた。しかし、折り悪しく新型コロナウイルス感染拡大のため海外渡航ができなくなり、この計画は来年度以降に回すこととなった。ただ、幸いなことにウィーン工房入所以来のリチ作品の多くはWEBサイトに公開されており、1913年から1930年の退所（実際は工房閉鎖の31年まで作品は作られている）までのほぼ全作品（410点）を閲覧することができる。これをダウンロードし、年代別、モチーフ別に分類整理して、その全容把握に努めた。一方でインターネットによる調査の限界も痛切に感じており、この基礎的研究の成果を生かして、リチ作品のより深い理解と本校での教育の原理を把握するため、来年度は現地調査の可能性を図りたいと考えている。加えて、今年度後半には図書館が利用できるようになったため、京都新聞その他のアーカイブを閲覧して、京都におけるリチの活動を実証することに努めた。

状況を鑑みながらではあるが、次年度は実地調査を中心に研究を深め、十分な対策を検討して研究会を実施する。ここで得た知見は4年目の活動へと反映させたい。最終年度は大学内外から識者を招き、シンポジウムを実施することを予定している。

（菊川亜騎）

現代美術の保存修復／再制作の事例研究 —— 國府理「水中エンジン」 再制作プロジェクトのアーカイブ化

國府理（1970～2014、京都市立芸術大学美術研究科 彫刻専攻修了）が福島第一原発事故の1年後に発表した《水中エンジン》（2012）は、自作した水槽の中に軽トラックのエンジ

ンを沈め、水中で稼働させる作品である。水槽内の水にはエンジンの排熱によって対流が生まれ、排気管からマフラーを通った排気ガスが室外へと排出される。浸水や部品の劣化などのトラブルに見舞われた國府は、展示期間中、来場者の前でメンテナンスを施しながら稼働を試み続けた。

國府の創作上においても、「震災後のアート」という位相においても重要な《水中エンジン》だが、発表の2年後に國府が急逝し、使用されたエンジンも廃棄されていたため、展示はほぼ不可能となっていた。だが、キュレーターの遠藤水城の企画により、2017年に再制作が行なわれた。國府の存命中に同作品の展示に友人として携わったアーティストの白石晃一が作業を担当し、アートメディアーターのはがみちこ、そして筆者が記録担当として参加した。國府は設計図や稼働マニュアルを残していなかったため、記録写真や映像の調査、遺族や関係者へのヒアリング、エンジン専門のエンジニアにアドバイスをいただき、試行錯誤しながら再制作は進められた。現存するのは「水槽」のみであるため、オリジナルと同じ車種・型番の中古エンジンを使用し、計2台のエンジンの再制作を行なった。

この再制作2台はそれぞれ、オリジナルが発表された京都のアートスペース虹での「國府理 水中エンジン redux」展（2017）の前期・後期で展示された。また、関連イベントとして開催されたトークシリーズの採録を、本年度の紀要に掲載しているので参照されたい。

本年度は、美術評論家の榎木野衣の企画・監修による「平成美術：うたかたと瓦礫 1989-2019」展（京都市京セラ美術館、2021）に再制作プロジェクトチームが「作家」として参加した。この展覧会は、平成の30年間を、「災害・事故と美術」というキーワードで振り返り、コレクティブな活動形態をもつ作家群を通して時代への応答を提示するものである。本展では、①展示室内でのエンジン稼働と水の持ち込み不可、および②アクリル水槽の保存の観点から、作品の完全な再



展示風景「平成美術：うたかたと瓦礫 1989-2019」
京都市京セラ美術館/平成美術展実行委員会、2021年
撮影：木奥恵三

現展示を諦めざるをえなかった。その代わりに、オリジナルと再制作の両方が展示されたアートスペース虹の空間サイズを忠実に再現し、水中稼働時の「エンジン音」を流すことで、さまざまな「不在」—オリジナルのエンジン、國府自身、水槽を満たす水、そして閉廊したアートスペース虹—を想起させることを試みた。併せて、國府によるオリジナル発表時のステートメントやドローイングを展示し、國府へのオマージュや作家の思考への理解につなげられるようにした。

さらに、展示の一部として、プロジェクトの詳細なドキュメントをPDFカタログとしてまとめ、芸術資源研究センターのウェブサイトで公開している。

構成内容は、オリジナル／再制作の展示歴、稼働の動画記録、再制作の作業記録、「國府理 水中エンジン redux」展のトークシリーズの採録、そして再制作作業を担当した白石晃一による技術面の論考、國府によるドローイングである。併せて、対となる2つのステートメント—遠藤水城による再制作プロジェクトのステートメント、國府理によるオリジナル発表時のステートメント—を再掲し、《水中エンジン》という作品およびその「再制作」の試みが、現代社会とアートの双方へ投げかけ続ける問いを読者と共有する契機とした。

<http://www.kcuu.ac.jp/arc/wp/wp-content/uploads/2020/12/EitW.re-creation.document.pdf>

（高嶋 慈）

象に行うものでした。一昨年実施した「日本文化を考える～令和からまなぶ～」は美術学部の学生を対象に、彬子女王殿下の「日本文化における歌」の基調講演をふまえ、「自分が好きな歌」を美術作品にして発表する形式でした。今年度はそれを音楽学部作曲専攻の学生を対象に行ない、音楽作品にして発表する形式を予定していました。この特別授業は来年度、仕切り直して実施予定です。また彬子女王殿下のプロジェクトもテーマを「うつし」から「日本文化～記憶から伝承～」(仮)とし、彬子女王殿下の活動や特別授業との融合をはかり、記憶を具現化した創造的な伝承をアーカイブし、次代への継承の形を模索していきます。

(森野彰人)

音楽学部・音楽研究科アナログ演奏記録 デジタル・アーカイブ化

2019年度は休止していたこのプロジェクト、本来ならば2020年度よりデジタル化したデータを整理して目録等を作成しアーカイブの完成を目指すべきところであるが、従事者の山本毅の退職(2021年度末)までに行い得ることを検討した結果、2020年度から「音楽学部・音楽研究科DAT演奏記録データ抽出と保存」を先に行うことにした。DATの再生機器もすでに製造がとまり、製造元の補修部品保有も危うくなっており、このままでは本学のDAT録音記録を再生することが早晚困難になることが確実視されるからである(不可能にはならない。なぜなら費用を度外視してもDATデータを有償で扱い続ける機関は少数ながら存在するはずだからである。ただし、費用は当然驚くほどの高額になる)。

4月から山本の所有するDATデッキを用いてまずは定期演奏会と卒業演奏会の録音データ抽出を始めたが、そのデッキがすぐに破損し再生不能になった。そこで音楽学部にあるDATデッキを調べたところ、まだ使用可能なものが3台あることがわかり、さっそくその

内の1台を用いて作業を再開した。デッキは3台あるとはいえいずれも耐用年数を大幅に超えており、いつまで使えるかは何とも言えない。

そういう中でさらに作業を続けていこうとしたが、録音データを抽出するだけで作業が完了するなら問題ないのだが、抽出したデータを検聴して確認することが必要であり、それには非常に時間がかかる。当然のことながら山本の本業である打楽器研究の合間にしか時間がとれず、思ったようには作業が進まないもどかしさの中、新型コロナ禍に対する対応としての遠隔授業への取り組みが始まり、それに忙殺されたこともあって、結局今年度はほとんど作業を続けることができなかった。遠隔授業のための準備作業もようやく慣れてきて、2021年度には何とか作業を再開できるのでないかと期待しているが、今のところどのくらい時間をとれるかが未知数である。前述したように、最も重要なことは抽出したデータの検聴作業であり、そのためには静かな集中できる時間が必要である。それは当然ながら本務である打楽器音楽研究のためにも最適な時間となるので、実際に作業がどのくらい進められるのかなんとも言えない。

しかし、2022年度以降は山本が退職するので、その時はボランティアスタッフとしても作業を進め、少なくとも重要な録音記録についてはデータ抽出と検聴を終えて次世代の研究者に渡したいと考えている。

(山本 毅)

「奥行き感覚」のアーカイブ

2012年よりテーマ演習を通じて「奥行き感覚」の研究を、学生と課題を共に考え制作するというスタンスで継続してきた。2016年度からは、新たに科研に採択され、海外研修や外部講師を招き、より幅と深さのある研究が可能となった。本年度はその科研の最終年度ということもあり、今までの研究をまとめた展覧会をギャラリー@KCUAにて12月

に行う予定だった。ところが、その準備をしている時期にCOVID-19の発生があり開催の見通しが怪しくなり、やむなく4月に展覧会の中止を決定した。その代わりに8年間におよぶ作品をできるだけ漏らさないでアーカイブデータを芸資研資料として残すことにした。数えると8年間で47課題を立案し952点の作品数で、撮影は写真だけで5600枚を超えた。今後利用可能なアーカイブを作るためには、その撮影方法や系統立てた保存形式を考える必要があり、石原友明教授や佐藤知久教授には撮影の具体的な技術指導や方向性についての貴重な助言を頂いた。また事務局からは鬼頭謙氏の心温まる作業の申し出もあり、この場を借りて感謝をしたい。この作業はCOVID-19により学生の協力は頼れず、前述の人々と、我々教員メンバーだけで行うことになった。全作品を整理して撮影が終わったのは作業の開始から約40日が経過していた。撮影後の作品写真の番号付けや系統立てた研究データ整理の煩雑な仕事は平田万葉氏(彫刻専攻非常勤講師)にお願いした。併せて感謝したい。

我々が行ってきた奥行きの研究は、ラスコーの洞窟壁画、マチスの切り絵、長谷川等伯の水墨画、ジャコメッティの彫刻、縄文式土器、果ては日本庭園など、世界のあらゆる地域、あらゆる時代、あらゆるジャンルにまたがる芸術作品を横一列に並べて、各作品を等しく比較できる準拠枠をつくることであった。我々人類には脳の中に「奥行き」に反応する特別な部位があるらしく、この普遍的に共通する感覚の手掛かりから、各時代の様式や文化圏の違いから判断されてきた作品評価の枠を超えて、一段と広がり深さを持った人類史的な造形美術史の位置付けをするという大胆な構想であった。これまでの研究の蓄積を明らかにするため9名の科研研究員のそれぞれの論考に加えて、授業で招いた3名の講師の寄稿も集め書籍としてまとめることになった。さらに47の課題の中から9課題を本の中に紹介することになった。この本が手掛かりになって、美術制作に対する興味が深ま



撮影の様子



作品整理の様子

り、新しい視点で美術史が眺められるようになることが我々全員の願いである。

ちなみに私ごとではあるが、2020年の3月をもって大学での任期が終わり、この1年は芸資研での客員研究員として過ごさせていだいた。この奥行きの研究は、私にとって彫刻空間とは如何なるものかを言語化し考察する研究でもあり、実に楽しい思索と実験の時間ともなった。このありがたい時間を頂いたことを感謝し結びの言葉としたい。

(中ハシクシゲ)

困難であることが判明した。名簿が欠落したり、課題に関する書類を記録アルバムに貼り込んだりというふうに、原資料の保存形態が多様であることも一因だが、データをそのつど確認・修正することを怠ってきた当方にも責任がある。

第2に、アーカイブ公開にあたってはデータを公開用に再整理する必要がある、その処理は技術的に統一された方がよいため、芸資研の作業班に引き継ぐことを前提にして作業を続けてきた。だが、芸資研内にそうしたチームが設けられる予定は当分なく、アーカイブ公開のための統合的なプラットフォームもつくられず、公開方法も個々のチームに委ねるとの方針が表明された。前提が変わったため、アーカイブの方法を再考しなければならなくなった。

上記の点をふまえ、基本目的を保持しつつ、次のように作業目標と内容を再設定する。

- (1) 作業目標：研究室内で閲覧・検索に対応しうるアーカイブシステムを構築する。ただし特定のデータベース・アプリケーションは使わず、将来、芸資研で統合的な公開システムが形成されたときにスムーズに連携・移行できるようにしておく。
- (2) 作業内容：上記の目標のために作業を次の二段階にわたって行う。作業日・作業内容・作業者名も別途記録していく。
 - 2-1. 従来の作業ライン：スキャンによる原資料のデジタル化とファイル管理
 - 2-2. 新しい作業ライン：2-1のデータを表示・検索用に処理し（各種補正、軽量化等）、CSV ファイルによるID表を作成する。ID表は次の10項目からなる。
 - ・ファイル名（西暦_ソース_ファイル番号）
 - ・実施年（西暦・和暦）
 - ・ソース（出所：紙媒体／ネガ／スライド等）
 - ・分類（課題／研修旅行／アンケート等の区別）

- ・課題番号
- ・課題名
- ・キーワード（課題内容に関わる用語で、課題説明文等から抽出する。検索の鍵ともなる）
- ・担当教員（主たる担当者と担当教員チーム）
- ・学生名（課題作品の作者）
- ・備考



アーカイブの表示用サンプル“1987_03_0036”：
1987年度第1課題【作る I（触覚）】
「タッチボックス」の制作（指導するのは彫刻専攻・福岡敬恭教授）

今年度は、着実に作業を引き継いでいくための作業マニュアルを再編し、また1987～88年（昭和62～63）に関して上記の作業内容のモデルケースを作成する。

このように作業目標と内容を再設定することは、次の展望につながる。すなわち着実なアーカイブ作業を軸にして、総合基礎実技研究室が自立した研究室として位置づけられ、年度毎に担当が変わる運営委員会を支えつつ、カリキュラムの持続的充実を図る主体になることである。人員が固定しないことは不安定要因であるが、逆にその流動性によってカリキュラムの固定化・形骸化の危険を免れうることを、これまでの作業から明らかになっている。本学で芸術を学ぶ基盤を開拓するという総合基礎実技の理念とその多様で柔軟な実現が、継続的なアーカイブ作業によって支持・促進される。それは本学に関わる若手作家たちのクリエイティヴ・コミュニティの形成にも寄与するだろう。このことの理解と継続的支援を切に願う。

（井上明彦）

美術関連資料のアーカイブ構築と活用

本プロジェクトは、次の二つのアーカイブ活動の総称である。一つは、名画の中の人物や著名人に扮する作品で知られる森村泰昌(1951-)の文献資料を対象とする「森村泰昌アーカイブ」(2000年5月～)であり、もう一つは仏教美術、京都の文化、また美術作家の作品や展覧会の記録など幅広く撮影し続けた写真家の井上隆雄(1940-2016)の写真資料を扱う「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」(2017年4月～)となる。

今年度「森村泰昌アーカイブ」では、データベースの改良と公開用サイト作成を行った。合わせて資料の活用につとめ、また不足資料の拡充や追加訂正作業も継続中である。

「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」は、昨年度に続き、本学の正垣雅子（美術学部准教授、日本画模写）、加須屋誠（芸術資源研究センター・客員研究員、仏教美術史）との共同研究である、井上隆雄が残したインド・ラダック仏教壁画資料のグラフィックの観点からのアーカイブ構築を進めた。継続的に、ラダックにある15の寺院別にポジフィルムのデジタル化を進め、とりわけ井上隆雄が選定した重要なブローニーについては全てのデータ化を完了した。昨年度に注目したアルチチョスコル寺院三層堂の「般若波羅蜜仏母」については、デジタルデータを活用し、今年度は具体的な描写や筆致について考察するため模写制作を行った。またポジフィルムの寺院別の分類が完了したことで、共同研究者の正垣雅子が過去に調査を行っているアルチチョスコル寺院とサスポール石窟庵寺をまずは対象とし、壁画のデータベース構築を行った。撮影された壁画が、どの堂宇に、どの方角に位置していたかという情報は重要であるため、データベースのためのIDは、空間配置の情報、すなわち東西南北と階層、そして壁に対する画像の高低を判明する範囲で付与することとした。この方法論は、これらの写真資料が写真家・井上隆雄

の現地での眼差し、すなわち仏教図像調査のための撮影であるというよりも、むしろ図像を含む神秘的な寺院空間全体に対する関心によって生み出されたものであるという、この資料の特性に基づいて構築されたことを特徴として挙げておきたい。ここにアーカイブ構築における客観性と創造性という二律背反的な性質について考察し得る要点があるだろう。これらの研究成果については、第42回文化財保存修復学会にて研究発表を行った（2020年6月20、21日に熊本城ホールで開催予定であったが、新型コロナウイルス感染症拡大に伴い中止となった。代案として要旨集が作成、配布された）。一方で、井上隆雄資料全体としては、資料室としていた元・崇仁小学校が取り壊しとなったため、京都市内の元・淳風小学校へ移送した。

この二つのアーカイブ活動は、今後も管理・保管している実資料を対象に、データベース構築という実践的活動を通して、美術関連資料からの美術・文化史研究への方法論をより多面的に検討していく。

（山下晃平）

うつしから読み取る技術的アーカイブ

昨年度までは、「うつし」に関する技術や関連資料のアーカイブを行うことで、本学の貴重な記憶として継承していくことを目的に研究を行なってきました。今年度はコロナ禍の影響でこれからの研究活動のあり方を再考するいい機会になりました。実は、これまで彬子女王殿下をプロジェクトリーダーに「うつし」をテーマに研究活動を実施してきましたが、彬子女王殿下が本学で行なっている特別授業との乖離が出て来ており、昨年度から彬子女王殿下をプロジェクトリーダーとした研究の内容変更を考えていました。コロナ禍で今年度、彬子女王殿下の特別授業を実施する事は出来ませんでした。実施予定だった内容は、これまで美術学部の学生を対象に行なってきた授業を、今年度は音楽学部の学生を対

得て、延期した公開ワークショップの開催を期したい。

今年度は「記譜法」に関する理論的な枠組みを構築するという目的を掲げ、各研究員の専門領域と関心に結びついた先行研究の内容紹介（翻訳紹介）とその批判的考察・討議を重視することとを予定していた。しかし、コロナ禍という状況に直面してしまったために、年度はじめに予定していたような月例研究会の開催ができず、結果的に大学の後期授業が終了した2月に、オンライン上で集中的に開催せざるを得なかった。研究会の開催ができなかった理由は、筆者をはじめとして、所属する各研究員が本プロジェクトに関わることができる時間が減少してしまったことが大きい。積み残すことになってしまった課題は、次年度に改めて取り組みたい。

（竹内直）

富本憲吉アーカイブ・辻本勇コレクション

一昨年、2019年1月に『わが陶器造り』を出版しました。出版から約2年経ちました。非常にマニアックで地味な本ですが在庫が約300冊になったと知り、改めて富本憲吉の偉大さを感じると共に、出版した甲斐があったと実感しました。また、芸術資源研究センター紀要『COMPOST』Vol.1には『わが陶器造り』に関する私と客員研究員である前崎信也先生の研究ノートが掲載されておりますので、併せて読んでいただくとより富本憲吉に関して理解が進むと思います。

今年度は、継続して富本憲吉記念館からの寄贈資料の整理を地道に行いました。特に今まで手付かずだった富本憲吉記念館の館長をされていた山本茂雄氏の辻本勇・富本憲吉コレクションに関するメモ書きなどの資料整理を実施しました。これで、寄贈された書簡に関して、翻訳、書簡の概要などの公開もほぼ終わり、今後これに山本メモなどの追加を検討しています。その他、寄贈を受けて撮影なども終わっていましたが、まだ公開出来てい

ない、富本の背広、学生時代に使用していたマンドリン、「東西觸接」などの書の他、意匠図などその他、諸々の寄贈品も「近現代陶磁器資料データベース」として公開していく予定です。

また、今年度はコロナ禍を活かす活動としてオンラインシンポジウム「富本憲吉『わが陶器造り』」を実施しました。京都、東京、アメリカを簡単に結べるオンライン環境は本研究において非常に有用なものでした。これまで、富本憲吉について多くの工芸評論家や研究者が論じてきましたが、本研究で目指しているのは富本を個人作家という視点からのみの評価ではなく、時代性や地域性など多角的に調査を行い、これまでにはない富本像とその時代性を浮かび上がらせていく事こそが現代において有用性が高い研究になり、様々なアーカイブと有機的に結びつき、より立体的な研究になると考えています。その為にも様々な視点の研究を持ち込み、研究を多層化させる事が必要になります。まさにオンラインシンポジウムは物理的な障害を取り払い、容易にシンポジウムや合同研究会を開催できる非常に有効な活用方法でした。今回の参加者は京都からは、作品制作を行う立場の私と近代窯業や工芸史を専門とする前崎信也先生、東京からは、お茶の水女子大学准教授で比較文化論が専門でありバーナード・リーチに関する研究をされている鈴木禎宏先生、アメリカからはAlfred University准教授で世界陶磁史研究者であり西洋、日本の陶磁器に詳しいMeghen Jones先生です。鈴木先生、Jones先生には『COMPOST』Vol.01を事前におくり、私と前崎先生の研究ノートを読んでいただき、私と前崎先生の『わが陶器造り』に関しての考え方を共有していただきました。シンポジウムは最初に前崎先生、Jones先生によるプレゼンテーションを行っていただきました。前崎先生からはこれまでの研究概要や成果の他に、これからの富本の研究がいかに時代に則した研究としてなされていくのかという大きな研究課題が報告されました。Jones先生は「富本憲吉『わが陶器造

り』と西洋」という題目で、バーナード・リーチの*A Potter's Book*との類似点などを挙げ、『わが陶器造り』を通してスタジオポッターは西洋の芸術運動ではないことを理解し、モダニズムなどの再解釈が西洋でなされる可能性に言及し、『わが陶器造り』と富本の研究が西洋においても非常に重要であるという内容でした。その後はこれらの内容を踏まえ4人でディスカッションを実施しそれぞれの観点で『わが陶器造り』について、また富本憲吉について様々な意見をいただきました。詳細についてはYouTube「京都市立芸術大学芸術資源研究センターチャンネル」で公開していますのでそちらをご覧ください(<https://youtu.be/6k8iYG0ysUA>)。

シンポジウムの配信はZoomで録画したものを後日YouTubeにアップする方法を取りました。後の編集でなんとかなるだろうと楽観的に考えていましたが、録画された映像がギャラリービューではなく、スピーカービューで録画されており致命的な初歩的ミスをしていました。今から考えると限定同時配信し、録画画面を確認すべきであったことなど、反省すべき点も多くありますが、場所の確保や遠距離の移動などの物理的障害からの解放は、これからの研究活動の発展に取り込んでいけそうだと実感しています。

（森野彰人）

総合基礎実技アーカイブ

2014年度から始まった美術学部総合基礎実技のアーカイブ化の作業は、今年で7年目となる。毎年50万円の予算（人件費）枠の中で非常勤講師2名が資料のデジタル化を進める体制は変わらない。現在、1971年から1986年までの資料のデジタル化をほぼ完了し、今年度は黒木結（総合基礎実技非常勤講師）、寺岡波瑠（総合基礎実技非常勤講師）の2名が1987～1988年度の資料に取組み、現在（2021年1月15日）も作業中である。

ここであらためて総合基礎実技アーカイブ

の基本目的を確認しておく。

- (1) 総合基礎実技の過去から現在にいたる課題群とその流れを展望できるようにする。
- (2) 課題の把握と批判的考察を通して本カリキュラムの継承と発展に資する動的資源を形成する（課題の捉え直し、読み替え、融合等による新しい課題の創出など）。
- (3) 課題は専門分野を越えた教員チームから創出され、時代の美術思潮や担当教員の芸術観・関心を反映する側面を持つ。よって美術教育史資料であるとともに芸術の歴史的理論的な研究材料として課題群へのアクセスを可能にする。

上記の目的から、アーカイブは次のような検索に応じるよう構造化される。

- (1) 年代から検索（例：〇〇年の課題はどういうもので、担当教員・受講生は誰だったか？等）
- (2) 内容から検索（例：自然素材を用いる課題はこれまでどのようなものがあつたか？等）
- (3) 教員から検索（例：〇〇教員はいつどのような課題に関わったか？等）
- (4) 学生から検索（例：〇〇はいつ入学し、そのときの課題はどういうものだったか？等）

また、この数年間の作業を通して明らかになったことのひとつに、アーカイブがもたらす非常勤講師の意識へのフィードバックがある。従来、総合基礎実技の非常勤講師は運営委員である教員の補佐とクラス運営の立場だったが、アーカイブ作業を通して過去の課題やその成果に触れるなかで、総合基礎実技の意義や問題点を自ら捉え直し、カリキュラムに関してもより積極的・主体的に担う姿勢が醸成されてきた。

しかし同時に、今期の作業を始めてまもなく二つの大きな問題に直面した。

第1に、作業主体の非常勤講師が1年半毎に交代するため、引継マニュアルをつくってきたにもかかわらず、スキャン後のデータ処理（保存方法やファイル名、ID規定）にばらつきがあり、そのままではアーカイブに適用

2020年度活動報告

研究プロジェクト

記譜プロジェクト

「伝統音楽の記譜法からの創造」

昨年度から筆者が担当しているのは、古琴における記譜法と創造に関する普及とアーカイブである。

昨年度は古琴の伝承とその芸術性について、北京在住で中国の国家級非物質文化遺産古琴芸術代表性传承人の呉釗氏にお越しいただき、2019年11月7日（木）正午より、京都市立芸術大学新研究棟2階大会議室にて講演会を実施した。

内容は、記譜法の変化について、唐代の琴譜と明代の琴譜の相違、記譜の方法、記譜と実際の音との関係性、記譜と口伝の奏法の相違点、楽器の特性と音など、記譜を軸としながら多岐にわたるものであった。

約2時間に渡る講演・質疑応答であったが、1回では古琴の芸術性をすべて語り尽くすことは到底できず、第2回が望まれていた。しかし、残念ながら、2020年1月以降の新型コロナウイルス流行の影響で、呉釗氏に来日していただくことはおろか、講演会を企画することもかなわない状況となった。また中国の事情から、オンライン開催も難しく、今年度に講演会を実施することは叶わなかった。

そこで、今年度は、昨年度の講演会の記録をアーカイブ化することにした。昨年度の講演会は平日の日中、大学という環境であったため、来ることができる方が限られていた。しかし、中国でも古琴の研究者としても伝承者としても第一人者である呉釗氏の講演に参加したかったという声を多く聞いた。そこで、呉釗氏の許可を得て、昨年度の講演会の映像

をアーカイブ化することにした次第である。

アーカイブにあたって、次のように実施することにした。

- ・呉釗氏の講演を全て収録する。
- ・質疑応答についても全て収録する。
- ・通訳部分はカットする。
- ・呉釗氏の講演および応答部分について、日本語字幕を付ける。

講演は2時間に及んだが、2時間の映像は視聴がなかなか難しい可能性がある。したがって、通訳部分をカットすることにした。通訳部分をカットすれば時間を半分以上に短縮できる。約1時間であれば、視聴が楽にできると考えた。また、字幕を付けることで、より正確な内容を発信することができると考えた。質疑応答についても同様である。

そして、完成した映像は、芸術資源研究センターのHP上のアーカイブで公開する予定である（2021年3月頃を予定）。

来年度には、コロナ収束を願い、第2回講演会を実施したいと考えている。

（武内恵美子）

記譜プロジェクト「音と身体」の記譜研究

本研究プロジェクトは「記譜法（ノーターション）」をテーマとして、芸術資源研究センターの発足時から継続しているプロジェクトである。当初の研究テーマは「西洋音楽の記譜研究—書かれたものと響くもの」であり、2017年度からは「音と身体」の記譜研究を研究テーマに設定している。

本研究プロジェクトでは記譜法（ノーターション）の概念を、演奏し、記録するための、いわゆる「楽譜」という枠組みにとどめてはしない。「書かれたもの（スクリプト）」を手



2月6日オンライン研究会の様子

がかりに、人類学者のフィールド・ノート、民謡の採譜（トランスクリプション）、音声の録音記録、身振りや舞踊の記譜などをも対象としながら、記譜法を幅広い視野から捉え、考察することを目的としている。2020年度は新たにポピュラー音楽の研究者を共同研究員に加え、新しい角度からのアプローチも試みることにした。

本プロジェクトでは、これまで様々な研究領域、研究テーマをもつ研究者を共同研究員として招き、定期的に研究会を行いながら、各々の専門領域から「音と身体」の記譜について多角的に検討、議論しながらプロジェクトを進めてきたほか、外部から講師を招いてのワークショップや講演なども度々行ってきた。今年度はリュート奏者の笠原雅仁氏にお越しいただき、「リュートの『音と身体』の記譜」～休符の存在しない楽譜、リュートタブラチュア」と題して、リュートのタブラチュア（奏法譜、タブ譜）に関するお話を伺った。これは当初、年度内に開催を予定していたワークショップを延期する代わりに、2月に開催したオンライン上の研究会で講演をしていただいたものである。

内容は、リュートの歴史と変遷（16世紀から18世紀）、時代によって異なる楽器と様々なチューニング、地域ごとに異なるタブラチュア（記譜法）の違いとその仕組み、同時期（17世紀）のパロック・ギターのタブラチュアとの比較に続いて、16世紀のリュートのタブラチュアを中心に、舞曲（パヴァーヌ）や声楽曲（シャンソン）の伴奏楽器としての用例、声楽作品のリュート編曲の事例と多

岐にわたるものであった。

休符は音楽的な句読点と言い換えることができるが、講演の中心的な話題となった時期の、休符の存在しないリュートのタブラチュアには、その句読点の場所が明示されていない。それゆえ、演奏する際には、その隠された句読点を探し当て、適切な形でリアリゼーションをしなければならない。適切に再現をするためには、楽器の（発音されてすぐに減衰していく）特徴や休符を書き込まない記譜による実践の背後にある、その時代の音楽家であれば身体に染み付いていたであろう習慣に対する知識が大切である一例えば、声楽作品の編曲であれば、原曲の歌詞の韻律を知った上で取り組む必要がある。後代になれ



リュートの実演をする笠原氏

ばなるほど、誤読を避けるために、できるだけ多くの情報を譜面に書き込むようになるが、それと比較すると、講演で主に取り上げられた16世紀から17世紀にかけてのリュートのタブラチュアは、一見すると休符を記すことのできない「不器用な記譜」ではある。しかし、今回の講演を通して実感したのは、休符がないということは、当該の時代においては、それを記譜しなくても構わなかったということの意味するということである。様々な情報が幾重にも織り込まれたリュートのタブラチュアの譜面を「読み下す」ことは難しくもあるが、同時にそこから浮かび上がるテクスチュアの綾を考える機会ともなった。笠原氏の講演は、ときに実演を交えながら、質疑応答も活発に行われ、全体で2時間を超す非常に充実したものとなった。いずれ時機を

重点研究プロジェクト変遷

プロジェクト	プロジェクトリーダー	2014 (H26)	2015 (H27)	2016 (H28)	2017 (H29)	2018 (H30)	2019 (H31/R1)	2020 (R2)
戦後日本美術のオーラル・ヒストリー	加治屋健司							
京都・近代絵画の記憶	松尾芳樹							
フルクサスのオーラル・ヒストリー	柿沼敏江							
伝統音楽の記譜法からの創造	武内恵美子							
音と身体の記譜研究	竹内 直							
感覚のアーキペラゴ	高橋 悟							
富本憲吉アーカイブ・辻本勇コレクション	森野彰人							
総合基礎実技アーカイブ	井上明彦							
うつしから読み取る技術的アーカイブ	彬子女王殿下							
京都工芸アーカイブ	前崎信也							
Sujin Memory Bank Project	林田 新							
音楽学部・音楽研究科アナログ演奏記録デジタル・アーカイブ化	山本 毅							
「奥行きの感覚」のアーカイブ	中ハンクシゲ							
京都市立芸術大学附属図書館 美術教科書コレクションアーカイブ事業	横田 学							
美術関連資料のアーカイブ構築と活用	加須屋明子・山下晃平・正垣雅子							
戦後日本美術と京都芸大―造形表現の継承―	小山田 徹							
ASILE FLOTTANT 再生〜・コルビュジェが見た争乱・難民・避難〜	辰巳明久							
みずのき作品群の保存とアーカイブ作成への協力と作業支援	中原浩大							
京都美術の歴史学―京都芸大の1950年代―	深谷訓子・菊川亜騎・牧田久美							
現代美術の保存修復／再制作の事例研究―國府理《水中エンジン》再制作プロジェクトのアーカイブ化	高嶋 慈							
崇仁小学校をわすれないためにセンター	佐藤知久							
タイムベースメディア作品アーカイブにおける鑑賞性の保存・修復・再創造	砂山太一							
原版と銅版画作品のアーカイブ	大西伸明							
絵具に問う	高林弘実							
美術工芸のリソースに関するアーカイブズの試行	畑中英二							
バシェの音響彫刻プロジェクト	岡田加津子							
歴史的音源で検証する20世紀ピアノ黄金期の音色	梅岡俊彦							
THEATRE E9 KYOTO 上演作品アーカイブ	中井 悠							
映像配信のアーカイブ実験室	石谷治寛							

2020-

歴史的音源で検証する20世紀ピアノ黄金期の音色

歴史的音源と大型蓄音器を使い20世紀前半のピアノ黄金期の音色の魅力をオリジナルのサウンドで検証します。当時の巨匠達が愛用した欧米のトップピアノメーカーの個性溢れる音色を解説を交えて最高級蓄音器の音で紹介。エラール、ブレイエル、ベヒシュタインなど今や殆ど聴く機会の無いピアノの銘器11社の音色の聴き比べを予定しています。

●梅岡俊彦

THEATRE E9 KYOTO 上演作品アーカイブ

2019年6月にオープンしたTHEATRE E9 KYOTOで上演される舞台芸術を記録し、後世に残していくアーカイブを作成します。そのための方法論と仕組みづくりを劇場と共同で行い、3年後には劇場のみで自律的にアーカイブを続けていける環境を整えていくことを目指します。

●中井 悠

映像配信のアーカイブ実験室

本プロジェクトを映像の撮影・編集・アーカイブ・配信のための実験室として運営します。動画や写真や音楽（将来的には3D点群スキャン画像など）を、ネットワークサーバー上に構築したアーカイブ・データベースで管理することを通して、過去の資源を再活用する方法を確立します。それらを通して、芸術研をスタジオとし、映像配信とそのアーカイブを蓄積するシステムやワークフローを整備し、開かれた実験室とします。

●石谷治寛

2. センターとしての研究事業

2015

タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復／保存に関するモデル事業

（文化庁 平成27（2015）年度 メディア芸術連携促進事業）

せんだいメディアテーク、ダムタイプオフィス、国立国際美術館と連携して実施した事業である。本事業では、タイムベースト・メディア作品の典型として、古橋梯二《LOVERS——永遠の恋人たち——》（1994 年）の修復・保存作業を行なった。また、海外機関における先行事例の調査を、ドイツ・カールスルーエ市のカールスルーエ・アート・アンド・メディアセンター（ZKM）、イギリス・ロンドン市のテートにて行なうとともに、国立国際美術館との共催で、シンポジウム「過去の現在の未来 アーティスト、学芸員、研究者が考える現代美術の保存と修復」を、また修復された《LOVERS》の公開とワークショップ「メディアアートの生と転生 保存修復とアーカイブの諸問題を中心に」を開催した。

2016

タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復・保存・記録のためのガイド作成

（文化庁 平成28（2016）年度 メディア芸術連携促進事業）

2015年度に行った《LOVERS》の修復と保存事業を実施する過程で得られた、タイムベースト・メディアを用いた作品の保存・修復・記録についての知見を他の美術作品にも応用できる「ガイド」にまとめた事業である。ガイドは「タイムベースト・メディアとは」「ガイドの概要」「修復／保存の歩み」「資料」「用語集」「保管」「展示」「修復」「リーガル・デザイン」「来たるべきネットワーク」から成る。執筆者：石谷治寛、小川絢子、加治屋健司、砂山太一、水野祐、山峰潤也。

以下URLにて公開中。http://www.kcua.ac.jp/arc/time-based-media/

2017-2018

ダムタイプ《pH》のシミュレーター制作と関連資料アーカイブ

（文化庁 平成29（2017）年度＋平成30（2018）年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業）
パフォーマンス、インスタレーション、出版などマルチメディアで展開された、ダムタイプの作品《pH》（1990-）のアーカイブ化事業である。「未来において《pH》を再演するとき何が必要か？」という課題を設定し、「再演のためのスコア」としての3Dシミュレーターの作成と、再演に必要な資料のデジタル・アーカイブ化を実施した。2015年から行っているタイムベースト・メディア研究を、生身の身体動作をふくむパフォーマンス作品へ発展させたものである。デジタルなアーカイブの作成に加え、学生や若いアーティストが作業に参加することによる教育的効果や、オリジナル作品の制作スタッフやパフォーマーと記憶を共有するエコシステムの形成も進められた。

これらのデジタル化を進め、整備活用のために調査を行います。

●山本 毅

「奥行き感覚」のアーカイブ

絵画や彫刻をはじめとするさまざまな芸術作品に感じられる「奥行き感覚」が研究対象です。この感覚の背後には、視覚にとどまらない共通感覚や、複雑な仕方で読み解いている多様な情報や質が存在します。そうしたものを検討・整理、アーカイブしながら「奥行き感覚」の客観化を目指します。

●中ハシクシゲ

京都市立芸術大学附属図書館 美術教科書コレクションアーカイブ事業

（＊2016年度「美術教科書コレクションアーカイブ作成」から変更、2019年度終了）
本学美術教育研究会が長年にわたり収集した明治時代からの図画工作・美術教科書は図書館に寄贈され、現在1400冊以上のコレクションを形成しています。美術だけでなく教育や社会の歴史を辿るうえでも非常に重要かつ貴重なこれらの教科書は、経年劣化が著しいため、アーカイブ化し、今後のさまざまな活用に向けての道を拓きます。

●横田 学

Sujin Memory Bank Project

（＊2018年度「映像アーカイブの実践研究」から変更、2018年度終了）
過去を保存し未来へと継承することは、アーカイブに期待される機能の一つです。残されたものの事後の検証・活用に、写真を含む映像が果たす役割や可能性について、実践的な立場で研究に取り組み、ワークショップ等で考察を深めます。

●林田 新

京都工芸アーカイブ

（＊2018年度「京焼海外文献アーカイブ」、2019年度「京都工芸海外アーカイブ」から変更）
少子高齢化による工芸の担い手不足は京都の伝統産業において最も深刻な課題となっています。本プロジェクトでは未来の学生や研究

者が、過去を知り制作や研究に活かすことのできる工芸情報をアーカイブすることを目的としています。

●前崎信也

2016-

美術関連資料のアーカイブ構築と活用

名画の中の人物や著名人に扮する作品で知られる森村泰昌（1951-）や、仏教美術、京都の文化、また美術作家の作品や展覧会の記録など幅広く撮影し続けた写真家井上隆雄（1940-2016）らの、各種関連資料のアーカイブ構築と活用について実践的に取り組みます。

「森村泰昌アーカイブ」

●加須屋明子

「井上隆雄写真資料に基づいたアーカイブの実践研究」

●正垣雅子、山下晃平

2017-

現代美術の保存修復／再制作の事例研究

國府理《水中エンジン》再制作プロジェクトのアーカイブ化

2014年に急逝した國府理（本学美術研究科彫刻専攻修了）の《水中エンジン》（2012年）の再制作プロジェクトの記録と関連資料のアーカイブ化を行います。また、動態的な作品における「同一性」「自律性」の問題や、作品がはらむ本質的な批評性と「再制作」の関係など、この再制作のプロセスが提起するさまざまな問いについても検討します。

●高嶋 慈

みずのき作品群の保存とアーカイブ作成への協力と作業支援（2018年度終了）

社会福祉法人松花苑（京都府亀岡市）によるみずのき美術館（同市）所蔵作品群の保存状況の改善とアーカイブ作成（保存の為に再整理作業、画像撮影、作品記録リスト作成、引っ越し作業等）への協力および作業支援を通じて、「みずのき寮絵画教室」とその作品群の実態調査を行ないます。

●中原浩大

ASILE FLOTTANT 再生〜ル・コルビュジェが見た争乱・難民・避難〜（2017年度終了）

ル・コルビュジェがデザインした 難民収容船のリノベーションが完成することを機に、「ル・コルビュジェが見た争乱・難民・避難」をテーマとした展覧会とシンポジウムを東京で開催した。また、パリのセヌヌ川に係留されている船の内部で現代日本建築家展を行い、出版も行う。

●辰巳明久

京都美術の歴史学- 京都芸大の1950年代-

本学の戦後の再出発となった1950年代に焦点をあて、新たに実施された教育カリキュラムについて、美術史・社会史・教育史の横断的観点から研究します。

●菊川亜騎、深谷訓子、牧田久美

2018-

崇仁小学校をわすれないためにセンター

京都市崇仁地区では、2023年の芸大移転にともなって、建築物やモノや風景のありようが、急速に変化しています。記憶を呼び起こす物質的な「よすが」と、それによって喚起される個々人の記憶の両方を創造的に記録・保管・継承する方法を、コミュニティ・アーカイブ的な手法を用いながら実践的に研究します。

●佐藤知久

2019-

美術工芸のリソースに関するアーカイブズの試行

美術工芸品を形作る制作道具やそれを用いた技は、作品のリソースとして極めて重要な存在ですが、保存活用の手立てに十分な仕組みがありません。そこで、公共機関や地域・所有者などと協働しつつ、資料調査のあり方や実物保存および活用の方向性の仕組みの構築を試みます。

●畑中英二

パシェの音響彫刻プロジェクト

1970年の大阪万博で制作された17基のパシェの音響彫刻のうち、これまでに修復された6基の音響彫刻の構造と響きを体系的なアーカイブに残し、部材の劣化を防ぐメンテナンスを施すと共に、まだ復元されていない部材についても調査します。またそれらを用いた新たな創造活動の可能性を探っていきます。

●岡田加津子

原版と銅版画作品のアーカイブ

著作権等の問題から通常は廃棄されてしまう銅版画の原版を、技法・素材など関連資料の記録や、刷られた作品とともに保存することで、高度な技術力を必要とする銅版画技法を継承し、実践的な資料として研究し活用します。

●大西伸明

絵具に問う

絵画を彩る絵具は、画家が描いた痕跡です。よって我々は、画家が用いた材料や技法、表現の意図、画家がおかれていた状況などを絵具に問うことができます。本プロジェクトは、絵画からより多くを学ぶ環境を整えることを目的とし、保存修復専攻の研究活動によって得られた絵具に関する調査データのアーカイブを目指します。

●高林弘実

タイムベーストメディア作品アーカイブにおける鑑賞性の保存・修復・再創造

芸術資源研究センターで構築したダムタイプ作品《pH》のデジタル・アーカイブと仮想現実（VR）シミュレーターへの更なる活用方法に関して研究します。シミュレーター内でのパフォーマンスの再現および情報技術を用いたアーカイビングの技法を探索し、VRによる作品鑑賞を介したアーカイブ閲覧の今日的可能性について検証します。

●砂山太一

2020年度芸資研の活動について

森野彰人

2020年度の活動はコロナ禍における研究活動となり、予定していた計画をやむなく断念した一方で、様々な試行がなされた。2020年4月7日に7都道府県に出された緊急事態宣言は16日には全国が対象になり、これを受けて京都府から府下大学に対して大学施設の使用制限が要請された。オンラインを活用した遠隔授業を中心に大学として新しい教育体制の構築を実施したが、多くの教員が新しい教育形態の構築に手を取られ、研究活動における新しい形態を模索するには時間を要した。コロナ禍において、多くのプロジェクトは予定していた調査研究並びに研究成果発信の実施が難しくなった。ギャラリー@KCUAで展覧会を中止した「奥行きの感覚のアーカイブ」、成果発表の舞台であった熊本城ホールでの第42回文化財保存修復学会開催が中止された「美術関連資料のアーカイブ構築と活用」、対面での研究会実施や現地調査の見通しが立たず、活動を休止とする判断に至った「京都美術の歴史学——京都芸大の1950年代——」、YCAMでの展覧会における研究プロジェクトメンバーによる再演が延期となった「タイムベースメディア作品アーカイブにおける鑑賞性の保存・修復・再創造」など、コロナ禍の状況は芸資研の研究活動に多大な影響をもたらした。しかし、オンラインを活用する事で新しい研究成果発信の形態とノウハウが蓄積できたことは今後の発展に大きな期待が持てる。YouTube配信を行った2020年度芸資研シンポジウム「デジタル時代の〈記憶機関〉—芸術／大学における図書館・美術館・アーカイブ」、また「アーカイブ研究会」や、「富本憲吉アーカイブ・辻本勇コレクション」のシンポジウム「富本憲吉『わが陶器造り』、リモート活用の積極的な検討をおこなった「美術工芸のリソースに関するアーカイブズの試行」など、平時における物理的な障害の軽減や、アーカイブへのアクセスの新しい形の模索など、オンラインの活用は、研究成果発信の新たな手法としてのみならず、アーカイブ構築においても新しい視座をもたらした。これらとは反対に、「バジェの音響彫刻プロジェクト」と「歴史的音源で検証する20世紀ピアノ黄金期の音色」の2つのプロジェクトは感染防止策を設け、リアルにその存在感と音源を伝えた。近年、我々が耳にする音楽のほとんどがデジタル化された音源、もしくはデジタル処理された音源である。その状況下において「音」という「アーカイブ」にとって、臨場感がもたらす効果が確認できた有意義な成果発表であった。これらの経験が芸術資源研究センターにとって非常に大きな経験・記憶（アーカイブ）となり今後の調査・研究・発信活動の更なる発展の起点となったと、10年、20年先に確認される事を願います。

芸術資源研究センター 研究活動一覧

1. 重点研究プロジェクト

●印＝プロジェクトリーダー

2014-

オーラル・ヒストリー

芸術関係者に聞き取り調査を行い、口述された内容をオーラル・ヒストリー（口述資料）として記録・保存、研究します。本学ゆかりの作家を中心に、「戦後日本美術」「京都画壇」「フルクサス」に焦点を当てた研究活動を展開しています。

「戦後日本美術のオーラル・ヒストリー」

●加治屋健司

「京都・近代絵画の記憶」（※2018年度「京都画壇のオーラル・ヒストリー」から変更）

●松尾芳樹

「フルクサスのオーラル・ヒストリー」

（2018年度終了）

●柿沼敏江

記譜プロジェクト

西洋音楽の記譜法、日本の伝統音楽や民俗芸能を研究し、その解析や再現を進めます。同時に、作品や創作プロセスを含めて記譜法を広く捉え直し、記譜を新たな芸術創造の装置とみなし、表現の多様性を探ります。

「音と身体の記譜研究」（※2017年度「西洋音楽の記譜研究 書かれたものと響くもの」から変更）

●竹内直

「感覚のアーキベラゴ」（※2018年度「未完の記譜法」から変更）

●高橋 悟

「伝統音楽の記譜法からの創造」（※2018年度「伝統音楽・芸能の記譜研究」から変更）

●武内恵美子

富本憲吉アーカイブ・辻本勇コレクション

富本憲吉記念館創設者辻本勇氏からコレクションの寄贈を受け、本学の前身である京都市立美術大学に陶磁器専攻を創設した元学長富本憲吉ゆかりの書籍等の資料を調査研究し、中間成果として書籍「富本憲吉『わが陶器造り』」を2019年に刊行しました。

●森野彰人

総合基礎実技アーカイブ

本学美術学部の新入生全員が各専攻に分かれる前に受講し、分野を横断する柔軟な基礎力の育成を図る授業「総合基礎実技」の課題と成果を資料化し、芸術教育に新たな展望を開くことを目指します。

●井上明彦

2015-

うつしから読み取る技術的アーカイブ

（※2017年度「法隆寺金堂壁画における「複写と模写」」から変更）

「高細密複写」と違い、「写し」や「模写」はその行為を通じて作品の背景を読み解き、技法、素材を後世へと引き継ぐ大事な役割があります。「写し」「模写」を技術、技法、素材から考察し、そのアーカイブの可能性と汎用性を模索します。

●彬子女王殿下

音楽学部・音楽研究科アナログ演奏記録デジタル・アーカイブ化

（※2016年度「音楽学部演奏記録アーカイブ作成調査」から変更）

本学には音楽学部創設以来の貴重な演奏記録が保存されていますが、収録当時の記録媒体は寿命が短く、劣化が激しいものがあります。

COMPOST

vol.02

2021

Archival Research Center, Kyoto City University of Arts



COMPOST | vol.02 | 2021

資料編

目次

2020年度芸資研の活動について 森野彰人

004

芸術資源研究センター 研究活動一覧

1. 重点研究プロジェクト

005

2. センターとしての研究事業

008

重点研究プロジェクト変遷

010

2020年度活動報告

研究プロジェクト

012

アーカイブ研究会

034

よりあいのまとめ

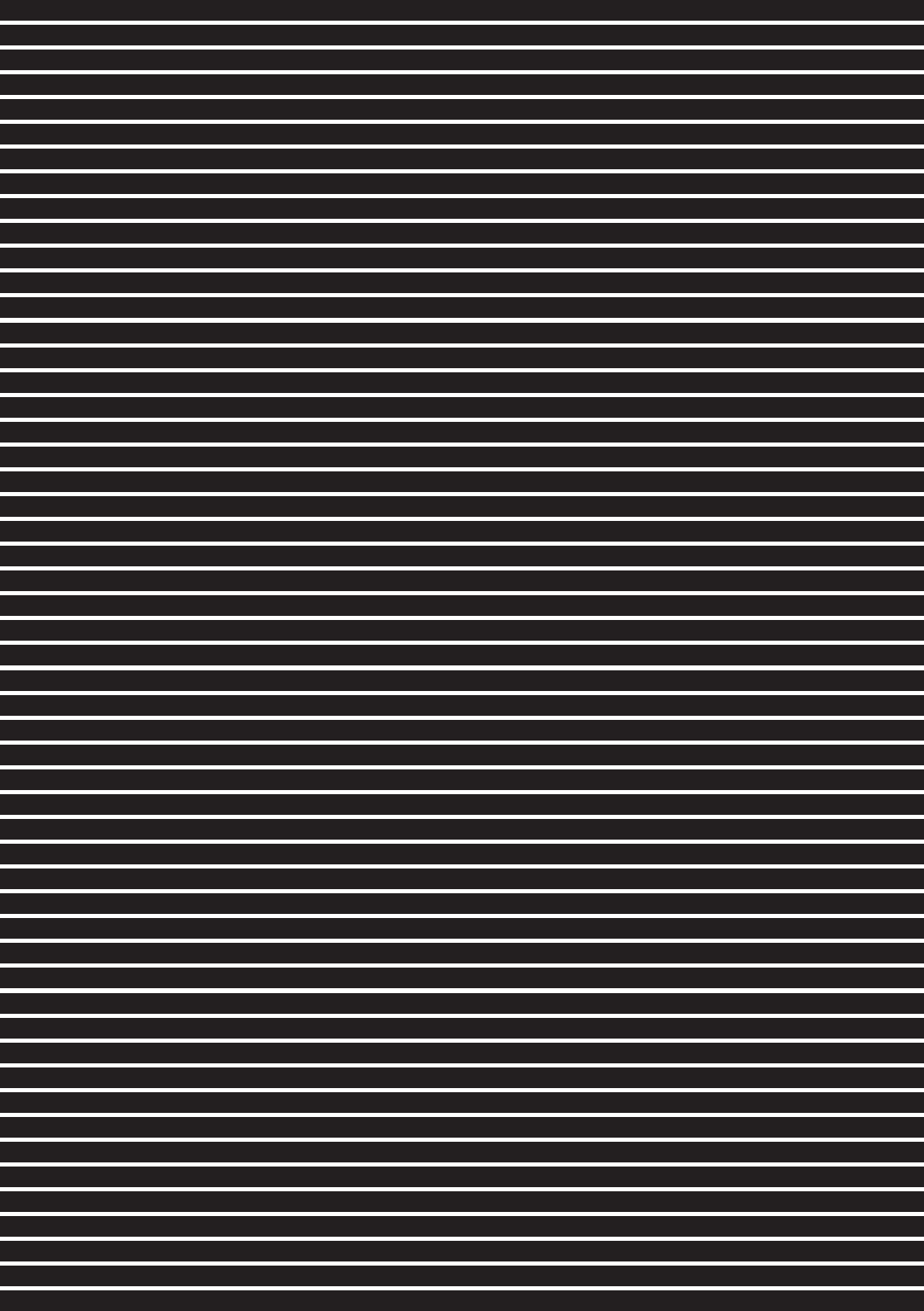
039

芸術資源研究センター スタッフ一覧

043

Contents

003



ISBN978-4-9911098-5-0
C3070

発行
京都市立芸術大学
芸術資源研究センター
Archival Research Center
Kyoto City University of Arts



芸術研
GEISHIKEN

