

慶應義塾大学学術情報リポジトリ

Keio Associated Repository of Academic resources

Title	アーカイブと表現
Sub Title	
Author	上崎, 千(Uesaki, Sen)
Publisher	慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター
Publication year	2014
Jtitle	慶應義塾大学DMC紀要 (DMC Review Keio University). Vol.1, No.1 (2014. 3) ,p.14- 17
Abstract	
Notes	特集 : DMC研究センターシンポジウム : 第3回 デジタル知の文化的普及と深化に向けて : コンテンツとコンテキストの統合的アーカイヴィングに向けて
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=KO32002001-00000001-0014

アーカイブと表現

上崎 千 (慶應義塾大学アート・センター)

上崎千と申します、よろしくお願いたします。三田の慶應義塾大学アート・センターというところでアーカイブの担当所員をしております。普段は三田におりまして、主に戦後日本の前衛芸術に関連する様々な資料体の物理的編成やインベントリーの作成、利用者対応といった仕事をしております。つまりアーカイブの設計、構築、運営が私の通常業務です。一方で私は戦後アメリカの美術批評の歴史の研究をしておりまして、芸術とアーカイブ、芸術作品と、芸術理論とアーカイブあるいは「アーカイブと表現」……といったことについて日々考えております。今日はみなさんからせつかく非常に高度にテクノロジーなお話をお繋ぎいただいたのに、私のところで突然、ちょっと抽象的なお話になってしまうと思います。すみません。とにかく、「アーカイブとは何か」……私の問いはこの、非常に基本的な問いなんですね。ちなみに私にとって「アーカイブ」というものは、それほど自明のものではないんです。

というのも、さきほどNHKのことが話題に上がっていましたが……たとえば「日曜美術館」、この「美術館」が、いわゆる美術館じゃないことは、みなさんもよくご存知だと思います。「日曜美術館はどこですか」なんて渋谷か代々木公園あたりで人に尋ねたら、運が良ければ（運が良いのかどうか分かりませんが）、NHK 本社の方角を教えてもらえるかもしれませんが（笑）。いずれにしても、「日曜美術館」という美術館はないんです。周知の通り、あれはメタファーなんですね。ある番組のことを「美術館」と名指しているわけです。さて、一方で「NHK アーカイブス」、こ

ちらはどうでしょう。いわゆるアーカイブなのか、アーカイブじゃないのか。はい、どうですか……もう途端に「アーカイブ」という語の指し示す対象が曖昧になってきませんか。「NHK アーカイブス」もまた番組の名前なのですが、あのような番組の企画が可能となっている条件として、NHK には然るべき、「アーカイブ」と名指されるべきなんらかの施設が、物理的なレベルであれ比喩的なレベルであれ、存在しているということになります。ところで、あの番組は要するに、過去にNHK で放送された番組を再放送する番組よね。でも「NHK 再放送ズ」とは呼ばずに（ああ「再放送ス」か）、「アーカイブス」という語を持ち出した途端に何か……魔法がかかるといいますか、何か特別な、高尚な感じがするといいますか。とにかく、このマジック・ワードは何なんだろうなどと不思議に思いつつ、あるいはそんなことは全くお構いなしに、私たちは今日、いろいろなレベルでこの「アーカイブ」という語を使っているわけです。「デジタルアーカイブ」という言葉、結局はこれもメタファーだって、ご存じじゃない方、案外多いかもしれません。つまり、デジタルな媒材をもって、いわゆるアーカイブ的なものを模倣する。アーカイブ的なものに擬態する。あるいはアーカイブ的なものとの間に類似を生み出す……さて、そとそろ、「いわゆるアーカイブ」と言ったときに、もはや何を指しているのか分からなくなってきましたね。ちなみに「デジタル」ではないアーカイブであっても、インベントリー作成のために当然パソコンを使ったりするわけですから、まったくデジタルの要素を排したアーカイブというものがあるかということ、そんなことはないわけ

アーカイブと表現	上崎千 (2007年11月20日)
ペイフメント——館蔵品と印刷物 (印刷された図画 <i>printed matter</i>) *	
<i>Typy graficzne</i> 印刷物の種類 (印刷物) のあるものと本物の本物の違い。——エド・ワグネル *	
導入 二種の複製物の複製。これら二種類の印刷物で表現されている複製に複製した面—絵画の仕度というプロセスは、なぜよりも尤も、両者の外観が見せるこのおからさ定な複製によって区別付けられている。ただしこの複製で扱われるセナイーフは、単に両者が扱っているということよりも、むしろこのような事例なり同類なりによって区別される、ある特定の複製、複製あるいは複製への関心によって買われているのである。この複製のセナイーフを文字通り真くその関心は、ある種の外面 (インターフェイス) を介して明らかされるのだが、その外面は本物がこれから扱おうとしている面であると同時に、いずれ本物をそのセナイーフとして扱うこととなる面でもあるのだ。また、本物で〈印刷物〉という語が繰り返される度、スキャン (<i>digitize</i> , <i>scan</i> , <i>copy</i>) の次の言葉が全開に置かれている。「私にとって言語とは物—印刷物 <i>matter</i> であり、それはどのような概念とも異なる——それはつまり「印刷物—印刷された図画 <i>printed matter</i> 」という語に見られるような物—印刷物なのである。」	

サンセット・ストリップ―二冊目はメジャー (Ed. by *Ed. by ...*, 1997) の *Heavy Metal ...* (1996年) である。一方の専頁のイメージの系列 (約15枚) が、互いに逆さまの向きで並べられている。この一方の系列と並走するように、専頁のフレーム等ではなく被写体等に、番地を示す数字あるいは通りの名前を赤字文字列が、それぞれの向きで並べられている。この印刷術で実現されているシーケンスの質は、異質が予め定められている「すべて1997」の要素の、ほぼ無条件な (取捨選択を許容しない) 並列によって特徴付けられる。つまり、この印刷術の設計 (レイアウト) には、しばしば (編集) という語の下で行使される選択・淘汰 (セレクション) の概念とは、凡そ異なっている。選択を友人に求め、ラエスト・ハリウッド、サンセット大通りの一画、道標「サンセット・ストリップ」をゆくりと通過するメジャーは、彼の1997年式フォードの車庫から、この全長約1.7マイルの通りに面した側道を歩くと撮影していった。この印刷術の版面を構成する各々のイメージは、置が替がによって仕立てられた側道、張り合わされた既製的な原紙 (定規紙) であり、当然、一張された一つの紙めではない。ましてや、一つの定点を軸として全長 (パノラマ) 的に見られるような、ムーブ状の装置でもない。そのつどほぼ正面で撮影されるその側道は各々のフレームの背後に、各々の興行、各々の既定点を担っている。この一方の側道は、サンセット・ストリップを道から道まで移動するフォードの車庫―約1.7マイルの帯状の側道 (プラットフォーム)―に右側から送り込まれ左側へと送り出されるイメージの連続体であり、「次から次へと *... thing after another*」方向を連続して得られるそのつどのイメージ、そのつどのフレームの集合体である。どちらの系列にも方向性が取り込んでいる以上、両者の撮影時に、メジャーのフォードはこの通りを少なくとも一往復はしなくてはならない。そうだとすれば、反転して並走するこれら一方の側道は、互いにシーケンスの進行方向が異なる。つまりこの印刷術は、習熟を一定する側道どころか、そこを走行する車の両側を左右同時に通り過ぎる監視し合いの側道である。シーケンスの両側を、メジャーにとって (印刷される側面) そのものである。この印刷術の版面―版面を構成する各通りの名前が統合される度比、二つのシーケンスの無機質な同期の具合を確かめることができる。メジャーのレイアウトは専ら、この二つのシーケンスの同期を媒介する地取り (レイアウト) のプロセスとして進行されている。そして、そのような地取りを可能化している領域、(印刷される側面) の中央を帯状に貫き、シーケンス方向が異なる一方のイメージの同期を媒介するこの空白の領域が、「サンセット・ストリップ」に似て中央分離帯を形成している。この空白領域の領域が、この印刷術の版面―版面中央に占めている面積の過剰さについて思考すること―この思考は、またもや今日 (アーカイヴ) と呼んであるものについて思考すること (あるいは歴史的に (アーカイヴ) という思考) との間に、ある種のアナロジーを築く。

2. 番地の帯状の領域が、附かずしてこの側道状の本の帯道を構成している。方向性を定める、あるいは方向性を帯に停車している自動車のうち割合は、フレーム間の統合位置に差し違えなかったかたは車体が印刷されている。専らこの一方のイメージの系列は、この印刷術がどのように作られているのかを知る手掛かりで描かれている。2. 番地の帯状の領域でメジャーが見せる冗長さも、非常に興味深い。反動的なこのメジャーのファナーは、一連の被写体の中でもとりわけ長く、専らこのフレームの置が替がによって再構築されている。距離、角度あるいは画面といった既条件のギャップで、そもそも完全にフィアットしないはずの両側フレーム同士、それらが平べったりに張り合わされ、幸うじて適合性を保っている。専ら、このメジャーのファナーは、そのような手詰まりのフィルター越しに見せているこの読み具合、この結合 (統合) の特徴は、(印刷される側面) の版面に置かされた一方のイメージの系列全体、そのシーケンス全体の質を端的に説明する。サンセット・ストリップは、専らには既製的な側道ではなく、途中から始行している。専らには高っ直ぐなこのメジャーのファナーが斜視して見えるのは、車道のカーブによって、つまり、メジャーを乗せたフォードの軌道がこの被写体の前で張る帯状の帯によって構築された結果であり、この印刷術がサンセット・ストリップの版面を高っ直ぐに張る帯状の帯を直したことで生じた結果である。ところで、この印刷術が持つ映画のフィルムのような外観、フィルム・ストリップとの類似は、そもそもこの「フィルム」という語が持っている「覆皮」あるいは「覆い皮膜」といった意味を介してさらに強調される。メジャーが「すべて車道から撮影し立ち並ぶ、ファナーの背後には走るでまにまなかのような屋上の平面 *... floor*」の系列」と形容したL.A.の側道―カメラによって切り出され、再び撮影され、もはや全く厚みを持たないその一方の皮膜状の側道は、側道状に切り出され、再び撮影され、「もはやファナーでしかなく」のである。印刷術の側面としてメジャーのこの被写体をFライヴを取り立てているのは、L.A.という都市全体の持つ「一面性 *... flatness*」に他ならない。

側道の中道通り | 3で二冊目は、木村荘八 (Ed. by ... 1997年) の著作『映画界』 (東京書房、1997年) の複製として出版された『アルバム - 映画界』である。再び、「次から次へと」張り合わされたイメージの二系列が反転され、専らには既製された帯状の側道の一往復が、1997年の印刷術の版面に再構築されている。セチーフとなる側道は、京橋と新橋の間を通過し、側道の、丁目から丁目までを貫く中央通り (側道通り) である。素材となる中央通り沿いの側道の専ら、1997年の11月から翌年の春にかけて「山本さびげ同じ天候、同じ時間を選んで」撮影されたという (鈴木芳一撮影) 2. 番地の「サンセット・ストリップ」が印刷―再構築される1997年、『映画界』は側道の途中から中央通りを、またもやの手袋で、(印刷される側面) として構築し直していったのである。東京丁目の側道―5番地ある側道映画界―共産党行側道支那のビルの表面が、この本の側道状の側道を構成する。その右側の空には、1997年のハリウッド映画『監獄』 (監獄 *... Prison*) の帯状が立ち、この側道が1997年式フォックス社のシネマスコープ作品 (画面比率が1.33以上の横長の映画) であることを宣告している。途中から始行するサンセット・ストリップとは異なり、そもそも高っ直ぐなこの中央通りは、『映画界』の編集者たちに、より巧妙なイメージ製作という側道を生えた。両側フレーム同士の比較を合わせるため、側道の帯は置かされた、アスファルトは改めて黒色で塗り込められ (再び撮影)、置が替がによって対する帯々のギャップはそのつど、紐が試みられている。帯は丁字をその他取りのプロセスは、この印刷術の側道に開いた帯々の軌行側道の側道、無数の側道とともに、版面の側道へと置かされた。

『映画界』の版面―版面に帯によって構築された側道 (レイアウト) された側道、すなわち

各層面のテナントの建物である。空白の分離帯にそれぞれの向きで植えられた、それらの樹木群によって試みられているのは、商業空間のイメージが見せる不透明な時間を出来事単位で分割(レイアウト)し直す作業である。最下層から、大正10年(1925)年(震災前)、昭和3年(1928)年(震災後)、昭和7年(1932)年(震災前)、昭和10年(1935)年(震災後)と、層分のテナントの名義が、層分の文字列の増減として示されている。佇まいとしての商業空間のイメージからは複写(レンジリング)されえない歴史・出来事としての階層構造、文字列による層層での階層として割て直されているのである。さらに木村は、この印刷物の版面には複写されえない出来事についてこう語っている。「これを構成する期間に幸ひ此の大通りに火事などの災異が無くとも、冒険はわれわれの「旅歴」はこの安である。しかし「火災」は大通りの形にはちよ／＼とあつたので、その模様、別「旅歴写真集」巻の初巻【木村】君は遺失無算の冒険者になつた。」測量も人並み、測量道も、彼から磨り込まれたように見える向陽車も、半導層という概念からは不透明な階層面も(複写は階層に要した期間の経過を併せて伝えている)、さらに、塗り直された色の空と、その空に電線が伸びる塔塔も、あるいは架線の設置を本図に分解するそれぞれの階層。そこから起る見える風景さえも——とにかくすべての建築体は、モノクロームの写真の表面で面一化されている。さらに印刷物の原理によって平均化されている。層々分層として階層別に折り畳まれ、改めて展開された建築の「この安」は、あたかも空白の書道のように、階層に厚みを持たない虚構であり、階層の階層をかつた次の階層として再現するメタファナーである。

一つの版面-階面の構築を通して形成された同心(同心の階層列の境)が、二つの版面-階面を貫いている同心との間で相互に乗り入れを始める。当然、サンセット・ストリップと階層の中央通りは実際には繋がっていないのだから、この相互乗り入れを可能化しているのは、版面-階面のイメージの系列の在り方というよりは、むしろこれらの版面-階面を貫く中央分離帯の在り方である。これら二層の印刷物に空かれた二層の空白の帯は、互いによく似ているのだ。ここで改めて、両者の間の類似ではなく、これら二層の印刷物-印刷物された問題によって生じられる特殊な類似、類似あるいは階層について同うことで、木村が意識にも訴えているあの(その、そしてこの)版面の存在が明らかになるだろう。私たちは、これら二つの印刷物の上で突き出しにしているこの版面を「アーカイブ」と導んでいるのだ。

断面——一方は人影も映ら、匿名的でないおかしな風景画を「サンセット・ストリップ」と、他方、ところどころ人並みで賑わう商業空間としての「銀座八丁」——両者の版面-階面を貫いている二層の中央分離帯がよく似ていることは、これら二層の階層を貫く二層の印刷物も、互いにおかしな帯に似ているというこの考察の前提点をより明確なものとしている。そして、各々の分離帯が構築する対象は、どれも無く、各々の表現のプロットフォームとしての階層面そのものである。なぜ印刷物に積まれた空白の帯が、階層面その構築となりうるのか、白い紙の面がアスファルト系の面としてどのように振る舞い、どのように階層面を構築しているのか、それは階層に、これら印刷物で試みられている、紙の階層をそのまま階層として扱う商業空間、つまり、グラフィックの階層よりもむしろ紙そのものの物理的な制限可能性に準拠した商業空間が、階層(ペイグメント)という作業を構築しているからである。イメージを伴わないこの分離帯によって、版面と階面の界面が、同一階層としてマークされているのである。

この「路上」という名の階層全体を貫いているより高次の同心が、新たに(印刷物-印刷物された問題)の階面としてこの小冊子の版面を構築し直す構築に、再び、あの中央分離帯が空かれる。その(そして、この)分離帯の質は、取りも直さずこの階層自体の(路上)としての質であり、それは、階層されているすべての作品群、階層面が各々のセナティブとの間で相互-交差を繰り返す、イメージを越える商業作用の界面なのである。

註116) どのテキストも、既述のとおり商業空間のグラフィックと都市空間のグラフィックという二つの観点から読み取ることができる。この「路上」という名の階層全体を貫いているより高次の同心が、新たに(印刷物-印刷物された問題)の階面としてこの小冊子の版面を構築し直す構築に、再び、あの中央分離帯が空かれる。その(そして、この)分離帯の質は、取りも直さずこの階層自体の(路上)としての質であり、それは、階層されているすべての作品群、階層面が各々のセナティブとの間で相互-交差を繰り返す、イメージを越える商業作用の界面なのである。

です。まあ、物理的な「もの」との接点を一切排除して、デジタル・コンテンツでしかないものの束を限定的に「デジタルアーカイブ」と呼ぼうというのならば、ある程度、ほんの住み分け程度には「アーカイブ」と「デジタルアーカイブ」を差異化できるのかもしれませんが。私が注意を促したいのは、とりわけこのような……つまり個々のイメージのレベルではなく、集合的なイメージの結合力あるいはイメージの凝集性みたいなものを可能にしている……つまり、Every Building on the Sunset Strip や『銀座八丁』の表現の強度にかか

わっている、この「地」の部分です。路面であると同時に紙面であるようなこの「地」のことです。寸断されて、繋ぎ合わされて、印刷物として再び「舗装」されて、蛇腹状に折りたたまれて、再び展開されたこの「中央分離帯」……私があえて「中央分離帯」と呼んでいる、この白い帯状の部分です。この「分離帯」の質、この素地の肌理みたいなものについて考えることと、アーカイブの界面、インターフェイスについて考えることあいだに、類推思考といえますか、ある種のアナロジーを結ばせる。これが私なりの、「アーカイブとは何か」という問いへのアプローチの実例です。

いずれにしても、こういったものがアーカイブについて考えるためのモデルになると確信しつつ、一方で強調しておきたいことの一つとして、「コンテンツ」についての議論があります。あるいは「文脈」すなわち「コンテクスト」について。今日のシンポジウムのテーマにも、「コンテクスト」と「コンテンツ」という2つのキーワードが対置されていますね。「コンテンツ・デザイン」だとか「コンテンツ産業」だとか、そういう、語彙それ自体としては非常に空虚な領域が一方であり、そのような領域に対して、テクノロジカルなアプローチがあると。これをもう少し噛み砕いて言ってみると、「コンテンツ」に関する議論がある一方で、「コンテナ」についての議論あるいは課題がある、という話なんですね。要するに、「内容」に対して「容器」があるということです。コンテンツ云々という問題以上に、コンテナのフォーメーションをどうデザインするのかという話が、テクノロジカルな課題として、私たちの目の前に広がっているわけです。コンテンツが面白いとか、面白くないとか、そういうレベルの議論をしても埒が開かないということです。

そこで、インターフェイスの問題です。「コンテンツ」と「コンテナ」、今日の場合でいうと「コンテンツ」と「コンテクスト」の界面です。たとえばこの『銀座八丁』は、この銀座の目抜き通りの背後で発生するいろいろな出来事ファサードとして、「歴史のファサード」として機能しているわけです。今日はこの『アルバム・銀座八丁』だけをご紹介していますが、この本は実際、木村荘八の『銀座界限』という本の附録として、本体のほうにはこの裏通りで起こっている様々なエピソードが盛り込まれているわけです。読み物として読む分にはそれで十分なのですが、それがある通りを通して、通りのこのファサードを通して、それぞれの入口をもって、それぞれの軒先をもって展開している。そこには一つの凝集力といいますか、ある種の凝集性、そして隣接性が表現されている。アーカイブ・モデルといっても、もはやこの『銀座八丁』の表現では、単に「コンテンツ」と「コンテナ」の二極化では説明しきれないような中間領域といいますか、つまり界面、インターフェイスのレベルが仕上がっている

……となると私たちは、コンテナに関するテクノロジカルな話だけをしていても何も始められない、ということになります。

さきほど、三浦さんからの大変興味深いお話の中に、吉祥寺のバウスシアターの名前が挙がっていました。私は吉祥寺に住んでいるのですが、バウスシアターで毎年、「爆音映画祭」という映画祭が行われているのをご存じでしょうか。「爆音映画祭」というのは巨大なスピーカーをこう、スクリーンの横に二台並べて、要するに大音響で映画を観るわけです。デイヴィッド・リンチなんかを観るともう、ジェットコースターみたいになるわけです。もともとスリリングな映画なのに、「爆音」で観るとさらに……というかもう、映画が終わって席を立とうとすると、膝が笑っちゃって立てなかったりして。あのような経験の条件として、コンテンツそのものに対する関心というよりも、コンテンツというものが「界面」によってどう変わってくるのか、つまり一つの映画作品というものを一つのコンテンツとして（あ、一つならば「コンテンツ」ですね）とらえた場合の話ですが……あるコンテンツをどのようにドライブさせるのかという、別の関心、別の力が働いています。ちなみに「爆音映画祭」は単にボリュームを上げるだけではなくて、音響的にいろいろな調整を施しているの、単純に音がデカイというわけではありませんよ、念のため。映画館というコンテナが、コンテンツとしての映画をドライブさせるための条件として、コンテンツを複数の異なるイフェクトの束の一つとしてドライブさせる、その条件として、然るべきインターフェイスを持つこと。そういった意味で、バウスシアターという映画館は「爆音上映」というインターフェイスを持っているわけで、ある種の「アーカイブ」の窓口として機能しているんです。スクリーンだけではなく、スピーカーもまたインターフェイスなんですね。巨大なスピーカーがスクリーンの両脇を固めているので、バウスシアターには映像の界面と音響の界面、二つの界面がコンテンツと観客との間に介在するというか、屹立するというか。音圧が前方からドーンとくるので、音のせいで映像が見えにくくなったり。網膜が振動しているんでしょうね（笑）。私の話は以上です。ありがとうございました。



『アルバム・銀座八丁』、木村荘八 編著『銀座界限』（東峰書房、1954年）の別冊附録。



Ed Ruscha, Every Building on the Sunset Strip (1966).