

デイスカッション（誌上再録）

加治屋 健 司
上 崎 千
橘 川 英 規

【橘川英規】デイスカッションの設問を大きく三つに分けます。一つめは、アーカイヴを構築することについて、二つは、既存のアーカイヴ、エフェメラルな資料群を受け入れることについて、三つめは、アーカイヴを公開すること、この三つについて考えていきたいと思っています。

（一）アーカイヴを構築することについて

【橘川】加治屋さんの発表のなかで、アメリカの美術資料を利用する環境について幾つかお話がありました。かつてはコピーを取るのも難しいところがあり、書簡などは手書きで写していたというような話がありました。実は東京文化財研究所にも手稿の資料というものが多くあります。先ほどご紹介いたしました中村宏さんのノートもそうですが、作家ファイルというのがたくさんあります。あるいは、ギャラリー山口や村松画廊からご寄贈いただいた画廊資料、美術家自身の手稿もありますが、これらの資料を読み込んでいくことは美術史研究に役立つものではありませんが、なかには個人情報等に関わり公表がはばかれるものもあります。このことに関して最初に、アメリカの美術アーカイヴの閲覧に際してはデジタルカメラによる撮影がOKのところも出てきているというお話を、アメリカで美術史研究をされていた体験談を通じて加治屋さんからお話しただけるとありがたいです。

【加治屋健司】私は研究手法として言説分析を行うことが多いのですが、そのときは大量の文字情報を相互参照しながら読む必要があるのです、資料の複写に時間をかけます。たとえば、ゲッティ研究所へは二〇〇四年に図書館のリサーチ・グラント

をもらって行ったのが最初ですが、そのときはコピーが三五枚までで、デジタルカメラでの撮影が禁止でしたので、手書きやタイプ打ちの草稿をパソコンに一日中打っていました。二〇一二年に行ったときには、三五枚までという制限はまだありませんでしたが、デジカメ撮影は許可されるようになっていました。ただし、なぜかiPhoneは駄目という規定がありました。そして、複写したものを出版物に掲載することについては相変わず厳しい状況にあります。個人的に調査する分にはよいけれど、それを論文や書籍に掲載するときには改めて許可を得る必要があります。画像だけではなく、手紙などの文章の引用についても同様です。プライバシーに関わる内容を含む場合があるので、制限があるのではないかと思います。

【橘川】複写したもののや撮影したものをいろいろなかたちで発表するときに制限を設けるという方法は、日本の類似機関と比較すると、アメリカは個人の調査・研究に際して資料の複写やデジカメ撮影には寛容な印象があります。

【加治屋】最後のところでしたっきりと線引きがなされているのだと思います。このアーカイヴでも誓約書のようなものを書くことが多いようです。ニューヨーク近代美術館（以下、MoMA）でもゲッティ研究所でもそうでした。スミソニアンもそうであったように記憶しています。

【橘川】誓約書を書くのは最初に訪問したときですか。それとも、毎回、誓約書を書くのですか。

【加治屋】毎回です。ただし一定期間連続で訪問する場合は最初だけです。

【橘川】誓約書には資料の利用について、制限項目のようなものが書かれていて、それらに同意してサインをするわけですね。

【加治屋】そうです。

【橘川】公開ということ、上崎さんが関わられた、草月アートセンターの資料をMoMAのPostというプロジェクトで公開していることについて、差し支えのない範囲でお話し下さい。

【上崎千】ニューヨークのMoMA Archives（びじ）数年、とある資料体の編成プロセスを一部監修しています。数年前にSilverman Collectionという非常に大きなフルクサス関連の資料体がMoMAに入りまして、その中には日本の「フルクサス東京」

の資料も含まれているんです。クイーンズにあるアーカイヴの施設で、主に日本語の資料に関する *finding aid*、要するに目録と現物との間をつなぐインターフェースみたいなものの作成に携わりました。そのときに *post* への参加の話をドリュン・チョン⁽¹⁾さんからいただいて、彼の言葉でいう「archival fiction と curatorial fiction の間の *productive fictions*」つまり「アーカイヴ的な虚構とキュレトリアルな虚構、キュレーションの虚構、これら二つのフィクションの間の生産的な摩擦、軋轢みたいなものをウェブサイトで表現したいんだ」というお話だったので、それは面白いねという感じで関わったんです。今はもう「東京展」⁽²⁾も終わって、ドリュンさんも香港の M+⁽³⁾のほうに異動したし、いまひとつ盛り上がり欠けるので私も実はフェードアウトしたい気分です。*post* がなかなか難しいのは、ウェブサイトの設計だとか、そういったことに対する関心が実はミュージアムの中心的な関心ではないということです。例えばキュレーター、つまり展覧会を作るエキスパートたちにとって、ウェブサイトというのはどこまでも二次的なものですから。でも、やはりウェブサイトはウェブサイトに特有の問題系として引き受けなければ。キュレーターにとってもアーキヴィストにとつてもある種「外部」であるようなこのウェブサイトというメディアに対して、われわれに一体何ができるかという問いが立たないことには、と感じています。現実としては、MOMA 側の担当者が変わるとまた一からプロジェクトの方向性を議論し直すなんてこともしきりで、疲れます。

【加治屋】*post* には、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴも関わったので、思うところがあります。ウェブサイトの構造の問題というよりは内容の問題という気がします。少し内容が選択的になり過ぎてしまった感があります。担当者がよく交代していたことも知っています。

【橘川】そういった事情があるんですね。

【上崎】どうしてもコンテンツが選択的になってしまふ。「今まであまり知られていない情報を」というフロンティア精神のようなものを謳っておきながら、知られていないことを知らせるためのマーカーというか、先ずはとりあえずよく知られているものをピックアップし、それを「ファサード」のように使ってウェブサイトを作ろうとする。そうすると、草月アートセンターを包括的にフィーチャーするといっ

ても、米国では草月アートセンターの存在そのものがあまり知られていないから、先ずはラウシェンバークを、ケージとなるわけです。とりあえずオノ・ヨーコ、ナム・ジュン・パイク、となる。そして結局、いつものコンテンツを発信したところでもう息切れしてしまう。そして、担当者が変わる。もう少しウェブならではのコンテンツの広がりや蓄積が試せると思うのですが。加治屋さんは「内容の問題だ」とおっしゃいましたが、その内容をドライブするような「容器」としてのウェブサイトの設計が MOMA にも、もちろんわれわれにも必要だと私は思います。

【橘川】私も *post* が立ち上がったときに画期的なことだと、よく拝見いたしました。画期的と思ったのは、ウェブサイト上で美術史のディスカッションをしていることです。*post* のアーカイヴは、ディスカッションのためのアーカイヴを公開しているところで、そこが今どきの発想ですね。ここで東京文化財研究所のアーカイヴの在り方ということも考えると、先ほど私が紹介したような資料がたくさん蓄積されています。今回、この研究発表をするに当たり、中村宏さんと直接お話をする機会を幾度か得ました。研究所に来ていただき、自筆のノート類を見て中村さんは当時のことを細かく話してくださるのです。資料を前にしてお話をお聞きすることで、当時のことをより具体的に話していただけるという、東京文化財研究所の近現代美術資料というアーカイヴが「文化的な記憶装置」になっているわけです。つまりところ、作家さんに東京文化財研究所の資料を見ていただくことはすごく有意義なことだなどと思いました。ここで *post* のことに戻りますと、「記憶装置」としての容量が少ないという印象を持たざるをえません。*post* については、これから次の展開を楽しみにしているところです。

【上崎】橘川さんの今のお話にあつた「ディスカッション的な」という企画は、恐らくクイーンズのアーカイヴ施設内で MOMA のミュージアムアーキヴィストたち、ドリュンほかキュレーターたちと一緒にやった *post* のセッションのことですね。南画廊の「世界の新しい楽譜展」で一九六二年に展示された図形楽譜が先ほどの *Silverman Collection* に大量に入っています。当時の会場の記録写真なども、かなりまとまった量で含まれています。セッションでは「ミュージアムにとって図形楽譜とは何か」という問いが立てられました。そもその大きな問題として、フル

クサス関連のアイテム群って、アーカイヴが扱う「資料」とミュージアムが扱う「作品」のまさに中間にある品々なんですね。大雑把に言うミュージアムには「コレクション部門」「アーカイヴ部門」「キュレトリアル部門」の三部門があるわけですが、図形楽譜らしきものを含む未整理アイテムの山は先ず、さしあたりアーカイヴ部門が担うわけです。一つ一つのアイテムの同定が始まって、同定された図形楽譜が額装されて、それがMOMAの「コレクション」つまり「収蔵作品」として、アーカイヴの外に運び出されていくんですね。ちょうどその過渡期ということで、このセッションは片方のテーブルに額装が済んだ図形楽譜を並べて、もう一方のテーブルに未整理資料を山積みにして、そのようなシチュエーションでみんな議論をしてみようというものでした。額縁に収められた図形楽譜はなるほど「作品」に見えて、そういう額装の作業を「ハウジング」と呼ぶんですが……かたや、未整理資料のほうは相変わらず雑多なものの山積みで、まだ、いかもう何だかよく分からない状態。このセッションに参加していたキュレーターの一人でフルクサスの専門家の……その方ももうMOMAを辞められましたけれど、彼女は額装するのはよくないと言っていたんです。アーキヴィストのほうは、どんどん額装して、どんどんコレクションに登録したほうがいいと言う。何だかちよつと、逆じゃないですか。

【橋川】 そうですね。アーキヴィストが額装をするというのですね。

【上崎】 アーキヴィストは額装を奨励していて、つまり分類難のアイテム群が「作品」としてアーカイヴの外に持ち出されることを奨励していて、キュレーターはむしろこのままの状態が大事なんだと主張する、つまりアイテムに「作品」という体裁を強要せず、アーカイヴ的な扱いを奨励するという……ある種「アーカイヴアルなフィクション」と「キュレトリアルなフィクション」の反転がそこで起こったんです。ドリユンの仕掛けたものが、おかしなたちで実現された瞬間でもあったんですか……。

【加治屋】 先ほどの橋川さんの話に戻ると、アーカイヴの資料というのは、活用して初めて意義を持つと思うのです。資料の流出について言われていましたが、でも実際に流出したら、研究者は流出した先に行くだろうし、基本的にはどこにあっても変わらないと思うのです、利用者としては。ただ、アーカイヴ資料が活用しにく

い状況があると、それは困ります。先ほど言ったように、資料の閲覧がしやすいかどうか、コピーができるかどうかということのほうは、アーカイヴがどこにあるかということよりも重要なような気がします。

上崎さんとは付き合いが長いので、さきほどの話もベンヤミン的だなと思いつつ興味深く聞いていました。アーカイヴ資料の持っている「死後の生」の話はおもしろいし、アーカイヴの構造的な問題や資料の思想的な課題も大切だと思うのですが、私は、アーカイヴの資料を使って実際にどんな議論を生み出していくのかということが最も重要だと思うのです。戦後日本美術に関してはまだまだ解釈が足りないような気がしています。

【橋川】 私は最初の導入のところで、資料の流出という言葉を、それは新聞記事にあつた言葉をそのまま使わせていただいたのですけれども、私もその流出という言葉はあまり好きではありません。流出という言葉にはマイナスのイメージがあつて、流出させる人がいる。私は、それは流出ではなくて「移動」であるというふうに思っています。ただ、こういう機関に勤めていると、ちよつと大げさですけど、資料が海外に移動していくことを食い止めるためにアーカイヴ機関の人たちは何ができるのかというような思いがあります。加治屋さんが先ほどからおっしゃっている美術資料の解釈については、美術の資料を扱っている人たちも、どんどん踏み込んでいかなければいけないと思っています。それがないと資料収集が形骸化してしまい、そのことが今の資料担当者の立場の弱さ、地位の低さといったものに結び付いているようにも考えます。

【上崎】 加治屋さんも再来月から京都芸術大学研究資源センターでアーカイヴを構築するお立場になられるわけですね。資料を利用する側と、資料体を編んでいく側の二極化をあえて強調しつつ、私も今日はアーキヴィストとしての自分を演じる以上、資料体を編む側に立って話をしてきました。でも実際、私がよそのアーカイヴで資料調査をするときはどうなのかというと、たとえばスミソニアンでスミソニ文書のリサーチを去年の夏にしたんですけれど、もちろん私は一研究者としてアーカイヴのコンテンツを利用するわけですが、どうしてもアーカイヴのシステムのほうも見なくなってしまう。それはコンテンツとコンテンツの双方に興味を引き

裂かれるということです。ところで、たとえば「ワークス・オブ・ヨコ・オノ」⁽⁵⁾、一九六二年のあの催事ですね。あのような事例では、案内状は残っても、作品のほうは出来事と不可分で、残らないんですよ。残されたものを吟味するという作業の前に、ヴォイドというか空所というか、内容と容器の間で残らないものの位置をマークするという作業がどうしても必要だと私は考えます。

【加治屋】それは、そうなのだけれども、もう残っているものしかないわけだから、次は解釈が必要なのではないでしょうか。

【上崎】おっしゃる通りです。

【加治屋】私が言いたいことは、解釈する人はもつと頑張ろうという話です。アーキヴィストがしっかり体制を作ってくれるので、研究者はもつと頑張りましょうと……。

【上崎】わかります。ただそうすると、一方でアーキヴィストはある種、準備作業というか、予備作業の従事者ということになり、一番の大事なハードコアは、そのアーカイヴを活用した歴史家の歴史記述であって、そのために奉仕するのがアーキヴィストということになってしまうような。たとえばミュージアムにおけるキュレーターとアーキヴィストの間のステイタスの格差とかもそうなんですよね。ただ関心の対象が異なるだけなのに。私はアーキヴィストとして、ただ歴史記述のための予備作業をやっているんじゃない、「スパイラル・ジェネイ」⁽⁶⁾を作るつもりでアーカイヴを作っているんだ、と、こう言いたいのです。

【加治屋】アーカイヴの構築は非常にクリエイティブな作業だと思います。ただ、スミソニアンのように、毎年のレポートでアーカイヴの規模がどんどん拡大しているのを知ると、アーカイヴの構築よりも、その量的な充実に力を向けてほしいと思うのです。もちろん、何をアーカイヴとして持つべきかが重要になってくると思うのだけれども、日本のアーカイヴの場合、多くはまだそういうところまで至っていないと思います。

(二) 既存のアーカイヴ、エフェメラルな資料群を 受け入れることについて

【上崎】スミソニアンは結構「エフェメラ」に消極的なんですよね。スミソニアンで何人かのアーキヴィストの方々にお話を伺ったことがあるのですが、彼らはいわゆるマニエスクリプトであるとか、ユニークな、一点しかないタイプの資料群に関してはとても積極的です。それから、アーキヴィストに写真の専門家が多いせいなのか、写真の整理にかなり力を入れているんですね。ただ、いわゆる「エフェメラ」と呼ばれているものに関しては、「そこは一番ややこしい領域だから、どうしても後回しになってしまう」という回答でした。

【加治屋】「エフェメラ」は、大体的場合、他のアーカイヴでカバーできます。このアーカイヴしかないという場合もありますが、もともと複製なので、探せば大体どこかにあります。だから、それぞれのアーカイヴが特徴を持って総体として資料にアクセスできればいいと思います。

【上崎】私もそう思います。実見しないとわからないことって、意外と少ないと思います。実見せずに取得できる情報であれば、わざわざ赴いてそのアーカイヴごと「礼拝する」必要などないという気はします。

【橋川】先ほど加治屋さんから、アーカイヴの資料は何度も見て、それで美術史を書いていくという美術史家のスタンスについてのお話がありました。東京文化財研究所でこの仕事をしていまして、美術史を編むということではないですけれども、上崎さんがおっしゃった資料の「欠落」という部分を少しずつでも埋めていけるといいう手応えを感じているところはあります。それは何かというと、この研究所の資料閲覧室は、いろいろな研究者が研究した論文、あるいは、出版した本を献呈してくれまして、あるいは、美術館の学芸員から、展覧会のための調査のなかで、こんな資料（それは図書だけでなく、エフェメラ、手稿も含めて）を見つけたけれど、その資料の処遇に困っているという話があるとすると、なかなか架蔵スペースも限られていますので、すべてを受け付けるわけにはいきませんが、それでも、受け入

れが可能かどうかを検討しながら、極力受け入れて行く方向で、少しずつ資料が補強されているという一面があります。それはアーカイヴが少しずつ美術史家と関わりながら成長していく一つのありようのかな、ということを実感しながら、日々業務に携わっているところです。

ここで図書館の話題がありました。ちょうど、この会場に東京国立近代美術館の水谷長志さんがいらっしやいます。アート・アーカイヴとはいささか離れるところもありますが、アート・ライブラリーの書誌情報の流通というのは、近年、めざましく発展しています。東京国立近代美術館、国立新美術館が「[art libraries net.](http://artlibraries.net/)」(アート・ライブラリーズ・ネット)に参加し、国内ですと、国立国会図書館が二〇〇七年から大規模デジタル化事業を進めているのも顕著な事例です。国会図書館が大規模デジタル化を行うことで、一般に流通する図書や雑誌に向ける労力と、アーカイヴ的な資料に向ける労力、あるいはそれらの受け入れにける労力の比重が微妙に変わってきたような気もしております。私はそのように感じているわけですが、東京国立近代美術館は、美術館として、このような状況にある昨今、アーカイヴ資料に対し、スタンスが変わっていくことなどについて、どのようなイメージをお持ちでしょうか。

【水谷長志】今日は三人の異なるスタンスから、アート・アーカイヴについてお話し聞く機会があり、とても参考になりました。それから、ようやく東京文化財研究所がアート・アーカイヴをテーマに正面からシンポジウムをするということの意識の覚醒と進歩に敬意を表したいと思います。

橘川さんの質問に対してどう答えればいいかわからないのですけれども、また、わからないこともたくさんあるのですけれども、ともかくアート・ライブラリーにとっては、入ってくるプリンティッドマターとしての書籍については、責任を持って、クオリティーの高い書誌を作っていく。作った書誌はシェアさせて誰もが使えるようにする。それが近代図書館の基本的な考え方なので、それを基盤に置く。具体的にどうということかという、日本においては国立情報学研究所のNACSIS-CATを作ろうというのが、ある意味で最も今言ったようにクオリティーの高い書誌を、かつローコストでライブラリーが維持するという戦略なのですね。それをぜひ東京

文化財研究所も採用していただきたいという気持ちがあります。それは何故かというと、そこでローコストでいい書誌を作ることによって、なかなか書誌ができないアーカイヴ、あるいはエフェメラルな問題に乗り出すことができるのですね。いい書誌をライブラリーとして作る、共有化させるというプラットフォームを欠いていては、ミュージアム・ライブラリーにおいては、アーカイヴの育成というのは基本的にはできないというふうに考えたほうがいいのではないかと思います。

もう一つ言えることは、アーカイヴというのは、特にミュージアムのなかのアーカイヴというのは絶対に孤立させてはいけないということです。どうということかと、言いますと、アート・アーカイヴは、たとえば作家とか、鑑定者とか、作品とか、それからアート・ライブラリー、図書と関係性を持つていけないといけないですね。そうすると、たとえばわれわれが今やっているのは、一つのプラットフォーム、OPACというプラットフォームにおいて、ライブラリーの図書と、エフェメラル、あるいは、アーカイヴというのが同一のプラットフォームで検索できるようにしています。その考え方は、二〇〇〇年にニューヨーク近代美術館のダニエル・スタール⁽⁸⁾さんという人が発表した方法を踏襲しています。これはインターネットに公開されています。実のところ、二〇〇〇年以来ずっとアート・アーカイヴの議論をしているのですけれども、特に二〇一〇年からは、上崎さんも参加されているように、アート・アーカイヴのシンポジウムを何度も繰り返して行っているわけで、そのなかでダニエル・スタールの方法論なんかは紹介している。そういう意味では図書と作品と作家という関係性を常にアート・アーカイヴは維持していくことが望ましいというように考えます。

それは、ある館(やかた)の下における、東京国立近代美術館という館(やかた)のなかにおける連携なのですけれども、館の壁を越えた連携も必要なのです。それはどういうことかという、アート・アーカイヴのディレクトリを作るといふことだと思えます。アート・アーカイヴのディレクトリを作るといふ考え方は、基本的にスミソニアン Archives of American Art の出発点にありますし、それから、北米の美術図書館協会、ARLIS/NAというのがあるのですけれども、これは一九九〇年の段階から InDoMar というプロジェクトを立てています。InDoMar というのは

何かというと、In は Inaccessible です。Do は Domain です。Mat は Material です。すなわち、アクセスし難い領域のマテリアルについて共有化しようというプロジェクトが立ち上がっているのですけれども、それがずっと今日まで続いている。そうすると、それもアート・アーカイヴが維持していかないといけない大きな要素としての館の壁を越えた連携ということだと思ふので、もしこのアーカイヴに関するセミナーなりシンポジウムを、東京文化財研究所の一つの大きなタスクとして設定するならば、たとえば国立美術館や国立博物館、あるいは文化財研究所、あるいは全国美術館会議等々と一緒になって、日本におけるアート・アーカイヴのディレクトリを作るといふプロジェクトに入っていくべきだと考えています。そのためにいろいろなところでプロジェクトが始まっていると思いますし、オーラル・ヒストリーのほうの方もそういう発言をされていますので、ぜひそういう動きも、一つの連携、アート・アーカイヴをめぐる美術館という館のなかの連携、あるいは館を越えた連携の一つのステップボードになっていただけると、歴史的な意味を持つのではないかと思います。

(二) アーカイヴを公開すること——会場での質疑応答を介して

【橘川】 ありがとうございます。時間も迫ってきたのですけれども、会場から受け付けた質問について、先ほど加治屋さんと上崎さんにお渡ししておきました。

【上崎】 三つほど質問をくださった方がいらっちゃって、そのうちの一つは、私は別の慶應義塾大学アート・センターの所員が取り組んでいることについてで、「Archon」というプログラムを使った目録化についてのご質問なのですが、ちょっと私には答えられません。すみません。

二つ目の質問は、記録資料群を documents とされた意図はどのようなものか、です。私としては、この語の一般的な語意以上の意味を込めたつもりはなのですが。資料一般という意味で私はこの語を使いました。一方で私は「物理的な資料体」については「マテリアル・コーパス」という言葉を用い、発表ではこの「コーパス」という語の「死体」という意味を強調しました。ところで、documents という語は実にいろいろなものを含んでしまいますね。一方で、各種 documents が持っている「ド

キュメンタリーな質」というものの違いについて考えてみると、いろいろと腑分けができそうな気がします。でも実際、この語の一般的な使われ方としては出来事に対する「事後性」や「事前性」とか、そういう話ではないですね。ただざっくりと「芸術作品」に対して「資料」、みたいな線引きのレベルで使用されていますね。ところで、むしろ私が今日聞いたかったのは、「エフェメラ」という言葉はおかしいですよという話だったんです。それを強調しておくのを忘れてしまったんですが、このご質問への答えとして言ってしまうと、「エフェメラ」は、「エフェメラルなもの」ではない。「非永続的なもの」ではなくて、むしろ残ってしまう資料。残った資料をどう扱うのか、これは恐らく今日の加治屋さんのご指摘と私の主張が矛盾しないところです。残ったものをどう解釈するのかという問いです。私の発表では、そのような documents の中で「エフェメラ」と呼ばれているものだけが唯一、出来事の全体を説明し続けるタイプのものではないのか、ということを主張したかったんです。

もう一つのご質問は、「エフェメラは以下のどれですか。出来事内存在、出来事、出来事以下なのか。」私は「エフェメラ」を、出来事の成分としての、コンポーネントとしての芸術作品に「隣接する存在」として扱っています。ところで「出来事内存在」「出来事外存在」などというと、ちょっとハイデッカー的な雰囲気があるのですが、何を前提にこういうお話をしたかといいますと、ある種のデータベースを想定して私がいま設計しているメタデータ・スキーマなんです。基本的には階層型、ツリー型のデータ構造で、一部にネットワーク型データの「ラティス構造」を用いつつ、なるべく情報のリレーションアルな在り方というものを排除してみようと思つて取り組んでいます。今日のインターネットやデータベースは、リレーションアルが席巻しているわけですが、そうじゃなくて、あえて厳密なツリー構造に立ち返り、それからネットワーク構造、このデータモデルはちょうど六〇年代後半、ポストモダン・ニズム期に発案されたモデルなんですけれども、そういったデータモデルを参照しながら設計しています。私はこのスキーマによって、美術館の収蔵品データベースで表面化している「コレクション」というものの限界を克服できないかと考えています。物理的に残る「過去」と残らない「過去」の相対化です。こ

のスキーマは様々な空所を然るべき値として、出来事の構成要素として定義し、ここに座標を与えます。「コレクション」に依拠する収蔵品データベースでは到底表現できないような「芸術」の全体というものを、まずはメタデータ・スキーマのレベルから考え直したいということです。「作品」という単位をあまり信用せず、あくまで出来事の構成要素の一つとして芸術作品を捉えるということです。作品の目録化ではなく、もう少し抽象的なデータベースの構想なんです。本日はこのスキーマの話をしたかったんですが、これについてはまた別の機会に。

【加治屋】私には二つ質問がありました。一つは、アーカイヴで公開される未刊行の資料、たとえば手紙やオーラル・ヒストリーの著作権の許諾はどのような処理されるのかという質問です。手紙などの資料を集めるアーカイヴに関しては、私は利用者にはすぎませんので、わかりません。ただし、オーラル・ヒストリーについては運営者ですでお答えできます。私たちは弁護士に協力してもらって、著作権に関する同意書を作成しています。その同意書に基づいて、そのインタビューで派生したものの（映像、音声、書き起こしの文字）の著作権をアーカイヴに帰属させるようにしています。

二つ目の質問は、いくつかに分かれていて、なかには答えられないものもあります。まず、マイケル・フリードの手紙の来歴はどのようなものかというものです。これはスミソニアンのアメリカ美術アーカイヴにあるもので、グリーンバークが生前に寄贈したものだと思います。

それから、最初に私が示した図書館・データベース・アーカイヴの三者の関係が単純すぎるのではないかというご指摘もいただきました。これは自分でも単純化しすぎたと思っています。それらは厳密に分けられるものではありません。ただし、研究者としての実感としては、図書館に行つて本や論文を見たりすることと、パソコンで情報を集めることと、アーカイヴでマテリアルを扱うことは別の作業で、その三つの間を行き来しながら研究を進めているということを示したかったのです。そして、今回はアート・アーカイヴがテーマですが、図書館やデータベースとも関係しているので、複合的に考えたほうがいいということを言いたかったのです。

【橘川】私の手元には発表者の全員の方へということ、二つの質問があります。

まず一つ目です。フリーランスのアーティストの方からのご質問です。「この一〇年間多くの作家さんにインタビューを行い、展覧会のプレビュー、レビューをしてきました。アーカイヴズはこうした民間レベルの、しかも一個人でできるものですか。やはり、どこかに所属して行うべきでしょうか」というものです。このご質問をされた会場においでの方の藤田さん、このことについてもう少し説明ください。

【藤田】私はフリーランスでアートのライターをやっています。ウェブサイトであるとか、『美術手帖』みたいな雑誌であったりとか、一般雑誌を含めて、美術に関するテキストを書いているのですけれども、それを書くためのものとの資料であったり、音声データとか、残してあるものすべてではないのですけれど、そういったものを資料として残しておいたほうがいいのかなとか、あるいは、残すとしてそれをどうすればいいのか、あるいは、それらがアーカイヴズになりえるのか、そもそも、その判断がわからないですが……。

あと、個人的に国文学研究資料館のアーカイブズ・カレッジに通つて、全然アートとは関係ない人たちが、どちらかというと文書系の人たちのアーカイヴズ、あるいは、調べる方法とかを一緒に勉強させてもらったことがあるのですけれども、資料の分別をどうしたらいいのか、私はまったく個人でやっているのです、扱った資料を捨ててしまふという簡単な方法もあるのですけれども、資料的価値があると考えらるならば、取っておくべきだとは思いますが、個人で取っておいたところで、それらをどう処遇したらいいのかなどというのがわからないという質問です。

【橘川】ありがとうございます。作家さんを取材したときの録音テープなどは非常に貴重な資料だと思います。加治屋さんも石子順造さんが李禹煥の論文を書いた講演録が残っていたという、そのお話が。Primary Documents⁽¹⁰⁾の刊行記念イベントのときに伺ったのですけれども、そういう資料、作家ご本人の肉声資料というものも、私は是非、取っておきたいと思うわけです。やはり重要ですよ。

【加治屋】重要だと思います。今、橘川さんがおっしゃったのは、李禹煥さんの「事物から存在へ」という美術出版社芸術評論募集への投稿論文の、石子順造さんによる読み上げ原稿の録音テープが残っていたというものです。実は、最近、李さんの元原稿が見つかったのですが（グループ「幻触」と石子順造 1966-1971）〈静岡県立美

術館、二〇一四年」に再録)、それと付き合わせてみると、実は音声は原稿の半分しか読み上げていなかったことがわかりました。ただ、私はある研究者を通じて、この音声聞かせてもらっただけなので、保存する立場にはありません。それはともかく、作家だけではなく、文章を書く人の資料も重要ですので、将来的には、当然、アーカイヴに入ることになるのではないのでしょうか。これからさまざまなアーカイヴが誕生すると思いますが、そのときに重要な資料体を形成すると思います。

【橘川】 よろしいでしょうか。最後の質問です。「三者の発表はどれも美術史研究に十分通用する内容だと思いました。つまり、アート・アーカイヴを利用した美術史研究であると思っただけです。ご自身の研究領域をアート・アーカイヴとして美術史の一部であると思われるのでしょうか。あるいは一部となりえると考えられていますか」という質問が来ています。私は、アート・アーカイヴは美術史学の一部を担う機関であると回答したいのですが、これは上崎さんに聞いたほうがいい質問なのですね。アート・アーカイヴと美術史学はどう位置づけられるべきでしょうか。

【上崎】 それはその都度、美術史家、研究者が想定すべきことだと思います。実際、加治屋さんのご発表は「美術アーカイヴのなかの美術史」というお話しでしたので、あ、私は「美術史の外としてのアーカイヴ」のような話を用意してしまつたな、大丈夫かな、などと思ひながら拝聴しておりました。あえて譲らず、誤解を恐れずに言いますと、私の発表は「アーカイヴのなかに美術史はない」という話でした。美術史が歴史記述の一樣態だとして、私はアーカイヴを歴史記述の方法論とは異なるものとして捉えたいんだということです。私は発表のエビグラフにレヴィ・ストロースを持つてきたのですが、これは歴史学一般を批判するものでももちろんなくて、歴史主義的な歴史観、あるいは歴史学の優位性、そういったものを批判するものです。歴史学というものをどうやって相対化するかという課題の一翼を担っている、そういう気持ちで私はアーカイヴの仕事に関わっています。実際、歴史学とアーカイヴ的なものとの二極化をあまり強調する必要もなく、たとえば「アーカイヴは構築中の歴史である」とか「常に構築中の、常に編集の状態にある歴史だ」と言つてしまえば、案外すぐに折り合いが付く話なのかもしれません。でも私としては

あえてアジテーション的な意味も込めて、アーカイヴそれ自体は歴史の外にある、歴史記述の外にある、というスタンスでお話ししています。

【橘川】 歴史は相対化するものであつて、それ自体は歴史ではないという立場で今日は話をされたということですかね。

【上崎】 そうですね。歴史記述は、個別的な事例の取り扱いという課題に対してはどうしても選択的にならざるを得ない。歴史記述の対象となる「過去」の、個別的な事例のレベルでのセレクション、そのバランスを歴史家を変えていくこと、これはとても大切なことです。でも、非選択的な、別の思考のモードもあると思うんです。【加治屋】 アーカイヴが相対化されないということはなと思います。アーカイヴの資料が選択的にならざるをえない以上、何らかのかたちで相対化されてしまう。それから、アーカイヴが歴史の外にあるという考えは、わからないわけではないのだけれども、でも、そうしたものを含むすべてを記述していくのが歴史のプロセスなのだから、やはり歴史化されてしまうものだと思います。

【上崎】 ポイントは、アーカイヴにおける資料体の編成プロセスが「ないもの」をどう扱うかです。資料体の然るべき成分であるこの「欠如」を、アーキヴィストの想像力がドライヴされる場としてとらえると、これは歴史家による歴史記述のプロセスとはまた違ってくる。要するに歴史における想像的な部分とでもいいいますか。

【加治屋】 歴史学の方法とは違うメソッドがありえるというのは、そのとおりだと思うのだけれども、にもかかわらず歴史化というプロセスは誰にも止められない。歴史化のプロセスの外に出ることはできないと思います。

【上崎】 改めてレヴィ・ストロースの言葉を引用しますと、「ある種の職能について言われている表現を借りるならば、歴史学を身に付ければどこにでも行ける。ただしそこから出ることが条件である」と。つまり歴史学はある種のインターフェースであつて、そこからより具体的な問いへと踏み込んでいくための出発点に過ぎない。そこをゴールにしてはいけないうのだと。ある歴史が記述され、アーカイヴがそのような歴史の外を穿つて、そして歴史が記述し直され、またアーカイヴが外を……そのような反復というか循環の中で、歴史家の仕事とアーキヴィストの仕事が相互に影響を及ぼし合うというか、干渉し合うというか。今日は「歴史のイメージ」のよ

うなものを、歴史家とアーキヴィストが各々の「作業」のレベルを突き合わせて議論するよい機会となったのではないのでしょうか。

【橋川】随分、予定していた時間を過ぎてしまいました。これで今回のシンポジウムを終わらせていただきたいと思います。加治屋さん、上崎さん、会場の皆様、どうもありがとうございました。

付記

このシンポジウムは平日の午後に行われたにもかかわらず、九五名が参加した。参加者は、美術史研究者、アーカイブズ学研究者、アーキヴィスト、専門図書館員、美術館学芸員、美術作家、出版関係者、ライター、ジャーナリスト、情報システム関係者、学生と非常に多岐にわたり、「アーカイヴ」に対する関心が、美術関係者に共通するものだという認識を改めて得る機会となった。

当日ご協力いただいたアンケートは、三七名から回答をいただき、六割以上の方が本シンポジウムに「満足」いただいたとの結果が出た（たいへん満足＝六名、おおよそ満足＝一七名、普通＝六名、やや不満＝三名、たいへん不満＝〇名、記入無＝二名）。感想においては、「海外のアート・アーカイヴの取り扱いの現状を知ることができてよかった」（美術館学芸課所属司書、四〇代）、「アーカイヴに関する実務的な問題、思想的な問題の両方のお話しが聴けて大変刺激的でした」（学生（芸術、制作）、二〇代）、「こういう細部までを整理、調査する研究が進んでいることに感銘を受けた。作品や出来事が「生きつづける」ことの、キセキみたいなことを感じた」（絵画制作、七〇代以上）、「デイスカッションがおもしろかった。このような機会が継続し、議論が深まるとよい」（アーカイヴ担当、三〇代）といった評価を得た。その一方で、「具体的な整理（方法・手法）についての話も聞けたらよかった」（専門図書館司書、四〇代）、「アーカイヴを収集・管理・（利用者へ）提供する実務部門について、現状はどのようなになっているのかも知りたかった」（大学図書館目録担当、四〇代）、「次回は具体的なワークショップを希望」（編集者、五〇代）など、アーカイヴ資料の整理、データベース構築の実務についての内容を期待する声も聞かれた。また、第二部のデイスカッションで美術ライターから執筆や取材で集まった写真、音声記録、映像記録の永続的な保存についての質問もあり、研究機関のみならず、さまざまな局面においてアーカイヴに関する共通の問題として潜在することが浮き彫りになったといえよう。文化財アーカイヴを扱う者の課題として、これらの課題を念頭に置き活動したいとの思いを新たにした。

註

- (1) M+（ミュージアム・プラス）チーフ・キュレーター。サンフランシスコアジア美術館、ウォーカー・アートセンターを経て、二〇〇九年から、ニューヨーク近代美術館で絵画彫刻部門アソシエイト・キュレーターに赴任。企画した展覧会には、Ernesto Neto: Navedenga、Bruce Nauman: Days（二〇一〇年）、「Projects 94: Henrik Olesen（二〇一一年）」Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde（二〇一二年）など。二〇一三年から現職。
- (2) ニューヨーク近代美術館で二〇一二年に開催された「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」。国際交流基金は設立四〇周年記念事業として、ニューヨーク近代美術館との共催で、一九五五年から一九七〇年という期間の日本の前衛芸術を、大都市「東京」に注目して考察する展覧会。
- (3) M+（ミュージアム・プラス）は二〇世紀および二一世紀のヴィジュアル・カルチャーを扱い、香港の芸術文化の中心地を目指す西九文化区に建設予定の美術館。公式サイトURLは <http://www.westkoonhken/mplus>（二〇一五年二月二〇日閲覧）。
- (4) 林道郎「東京での膨張 豊穠な混沌 MOMAで「Tokyo 1955-1970」展 戦後日本美術の研究 うねり再び」『読売新聞』二〇一三年二月七日など。
- (5) 一九六一年五月二四日に草月会館ホールで開催されたオノ・ヨーコ（当時は「小野洋子」）の個人リサイト。
- (6) アメリカの現代美術家、ロバート・スミッソン（Robert Rauschenberg、一九三八―一九七三）が、一九七〇年にアメリカのユタ州、グレートソルト湖に作成した、長さ一五〇〇フィート（四五七m）、幅一五フィート（四・五七m）の渦まき状をした作品。ランド・アートの記念碑的作品とされる。
- (7) ヨーロッパ、北米を中心とした美術館横断検索サイトで、図書、雑誌、展覧会カタログ、記念論文集などに掲載された記事も収録。もともとは、一九九九年に発足したドイツの美術館横断検索「Virtueller Katalog Kunstgeschichte: VKK」を二〇〇七年に改称、横断検索の対象を欧州、北米に拡大したもの。二〇一三年には東京国立近代美術館、国立西洋美術館が参加。
- (8) URLは、http://www.artlibraries.net/index_en.php（二〇一五年二月二〇日閲覧）。
- (9) ダニエル・スタール氏のアプローチについては二〇〇〇年国際図書館協会第六回総会での発表のペーパーを参照。Daniel Star, "Cataloging Artist Files: One Library's Approach to Providing Integrated Access to Ephemeral Material," <http://archive.ifa.org/IV/ifa66/papers/068-165e.htm>（二〇一五年二月二〇日閲覧）。
- (10) InDoMar / RLG Art and Architecture Group, "Inaccessible Domain Materials" A Cataloging

Standard. (<http://www.ocl.org/research/activities/past/rig/indomat/default.htm>)

IndoMat Final Report. (<http://www.ocl.org/research/activities/past/rig/indomat/final.htm>)

なまこ『ART ARCHIVES-one 継承と活用:アーカイブ・アーカイヴの「ある」と「ない」の記録集』Art Archives Project, 2012 年参照された。

- (10) Doryun Chong, Michio Hayashi, Kenji Kaiya and Fumihiko Sumitomo ed. *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989. Primary Documents* (New York: Museum of Modern Art, 2012). 日本の戦後美術に関する八五件の主要文獻を英訳し刊行したもの。

(橘川英規)