

シンポジウム

メディア表現学を考える 研究手法の現在

Symposium: Considering Phases of Media Creation through Current Theory

登壇者：渡部 葉子(慶應義塾大学アート・センター教授)、北野 圭介(立命館大学映像学部教授)

佐藤 知久(京都市立芸術大学芸術資源研究センター准教授)、飯田 豊(立命館大学産業社会学部准教授)

三輪 眞弘(情報科学芸術大学院大学 [IAMAS] 学長)

モデレーター：松井 茂

Speakers: WATANABE Yohko (Keio University Art Center), KITANO Keisuke (Ritsumeikan University)

SATO Tomohisa (Kyoto City University of Arts), IIDA Yutaka (Ritsumeikan University), MIWA Masahiro (IAMAS)

Moderator: MATSUI Shigeru

IAMASとメディア表現学：三輪眞弘

—— IAMASでは、領域細分化された現在の様々な研究領域を統合した新しい知のあり方として、「メディア表現学」について考えています。本日のシンポジウムでは、三輪さんの「わたしのメディア表現学宣言」を事前に共有し、これにそって議論をすすめたいと考えています。はじめに三輪さん、このテキストを執筆した経緯を手短にお話してください。

三輪 これを書いたきっかけは、2017年、IAMASの学長になった最初の年のオープンハウスです。そこでこれからのIAMASの方向や考え方、学校のあり方などを、わかりやすくレクチャーすることになりました。

この文章の根底にある問題意識は、IAMAS以外の大学でも学術の世界でも共有できるものだろうと僕は思っています。それに対してどうするかは様々なだろうけれども、僕がどう考えているかをこの文章にまとめました。この背景をもう少し言いますと、ご存知のように、IAMASという大学は1教員が1領域を担当しています。理系も文系もアートも、先生みんなが寄り集まって、未来社会の新しい文化を創造していこうというのが、設立当時からの目標でした。芸術的感性と科学的知性を融合するというモットー自体は、別に新しいものではない。けれどもそれが本当にできている場面、または大学や場所があるのかと言うと、僕の個人的な判断では、なかな

かない。それはとても難しいことだと思います。

IAMASでもアーティストと科学者のコラボレーションが盛んに行われていました。僕は音楽で参加しますが、ほとんどの場合は科学者、つまり工学の方が、アートに奉仕する立場になってしまうのです。“アーティストが偉い”みたいになってしまったら、融合とはやっぱり言えない。“融合”というモットー自体はいいことだと思っているのですが、それが真実どのようにありえるかはまだ見えていない、という意識でいます。この文章には、僕自身の意識の変化、ある意味で反省も入っています。これまで作曲をやってきて、“アートですよ”という意識から、いわゆる工学や産業、経済、そういうことは自分とはちょっと違うジャンルだし、遠いものだとやっぱり思っていたのです。自分に関係ないとは思わないけども、やっぱり遠かった。

しかしながらIAMAS、特に自分のいるIAMASを考えた時に、それはやっぱり問題だったと思っています。つまり、現代であればお金を稼ぐこと、産業が振興すること、そういうことも含めてトータルに、より良い世界を考えるというのが当然で、アートだけ素晴らしい世界が開けるとか、または産業はただの金儲けだから価値が低いとか、そのように考えるのはおかしい。

本当の意味で、科学や産業などを含めた新しい時代のあり方を考えていきたい。この文章はそれらをつなぐものとして、つまり「科学や芸術すべての指導原理としてのアートがある」、そういう位置づけで考えてみました。

—— IAMASが開学して20年が過ぎたわけですが、「メディア表現学」の根幹に関わる「領域横断」は実際にどのように実現されてきたのか、現在の社会においてどのように可能なのかを見直す時期にあるということでもありますね。

三輪 そうです。IAMASは県立大学で、公立ですから、地域に役立っているかどうかを常に問われるのですが、IAMASの20年の歴史の前半では、ある意味それを全部無視してきたのです。卒業生を地元に残すべきだとか、県のいろいろな要望をそれまでは無視して済んできたけれども、いよいよ済まなくなってきた。“だから仕方がない”のではなくて、芸術と科学が別のものだと考えること自体が非常に狭い考え方なのだという反省を、今僕がしているということです。

—— IAMASだけが問われていることではなく、もう少し社会的に要請されていることでもありますね。

三輪 そうですね。IAMASでもそうですが、そういう意味での危機感は、他の大学でも間違いなくあるだろうと想像しています。

メディア研究の今：飯田豊

テレビの技術史研究と諸問題

飯田 立命館大学の飯田と申します。元々テレビの技術史の研究をゼロ年代からやっており、2016年に出した『テレビが見世物だったころ 初期テレビジョンの考古学』（青弓社、2016年）という本では、むきだしの技術がいかにメディア化していくかを書きました。

テレビという技術には、放送だけではなくて、映画のようにプロジェクションしたり、あるいは電話に活用したいという欲望も、実は戦前からずっとありました。実際に実験や研究がされてきたのですが、それらは一旦廃れたので、僕は当たり前のように、テレビを放送メディアだと思っているわけですね。

けれども今、いわゆるデジタル化が進んできた中で、テレビの放送メディアとしての地位が揺らいでいる。ネットテレビが出てきたり、テレビ電話は商業的に成功しませんでした。フェイスブックやラインを使って当

たり前のようにビデオメッセージのやり取りができたりというような状況で、いつのまにか放送と通信の境界が揺らぎ、かつてあったテレビの可能性が、今また広がってきています。

三輪先生のエッセイになぞらえて、技術を“機械”と言いかえるなら、“機械”が持っていたポテンシャルを歴史的に捉えなおしていく研究を中心に、これまでやってきたと言えます。

絶滅危惧種のテレビ研究者

飯田 余談ですが、テレビ研究者は今、絶滅危惧種になっています（笑）。最近の仕事の依頼は、ほとんどテレビ絡みのものです。それも技術の話だけではなくて番組に関する批評なども結構多い。テレビそのものに着目する人がいなくなっている状況を、僕は結構深刻に受け止めていて、今後考えていきたいなと思っています。

なぜかと言いますと、マクルーハンになぞらえれば、新しい技術にはひとつ前のメディアの特性が組み込まれているはずですので、今ネットで起こっている諸問題は、かつてテレビが抱えていた問題とかなり地続きの話なんですね。だから今こそ、実はテレビのことをちゃんと考えなければいけないのですが、それをやっている人がいない。この状況自体に問題関心を持っているところです。

メディア・アートとの関わり

飯田 メディア・アートとの関わりはいくつかありますが、2013年に書いた「マクルーハン、環境芸術、大阪万博」という論文によって読者の幅が広がり、その後の研究活動のなかでメディア・アートの領域と関わる、ひとつの大きなきっかけになりました。

マクルーハンの解釈には、竹村健一に代表される、“ビジネスにマクルーハンが応用できる”というような、かなり軽薄なマクルーハニズムが60年代にありました。これに対して、もう少し硬派な文明批評に留まったものがあります。メディア研究の領域では、この二つの対立軸だけで語られていて、当時の建築家、あるいは美術家にマクルーハンがどういう影響を与えたかということがほとんど検証されていませんでした。

大阪万博の準備期間と、マクルーハンのブームは時期的に重なっていますが、この関係性はあまり注目されて

メディア史からの展望 —「わたしのメディア表現学宣言」を踏まえて(飯田 豊)

■ 自己紹介

- ・主としてテレビ研究
- ・メディア・アートとの関わり
- ・「マクルーハン、環境芸術、大阪万博」(2013)
- ・大阪万博の企業パビリオン研究
- ・IAMAS
- ・ICC「TECHNOLOGY×MEDIA EVENT」(2018)

■ メディア研究の理論的停滞(?) → 日本では歴史>>理論

■ メディア研究とメディア・アートとの接点

- ・歴史的には、SF、未来派などにおけるメディア論的想像力
- ・マクルーハン、環境芸術、大阪万博
- ・ギャロウェイ、マノヴィッチ、フータモなど
- ・「メディア考古学」の膾炙 → 日本におけるメディア考古学的研究の展開
 - エルキ・フータモ『メディア考古学 —過去・現在・未来の対話のために』太田純貴訳 (NTT出版、2015)
 - 赤上裕幸『ポスト活字の考古学 —「活映」のメディア史 1911-1958』(柏書房、2013)
 - 大久保遼『映像のアルケオロジー —視覚理論・光学メディア・映像文化』(青弓社、2015)
 - 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『幻燈スライドの博物誌 —プロジェクション・メディアの考古学』(青弓社、2015)
 - 飯田豊『テレビが見世物だったころ —初期テレビジョンの考古学』(青弓社、2016)
 - 飯田豊編『メディア技術史 —デジタルメディアの系譜と行方 [改訂版]』(北樹出版、2017)
 - 松井広志『模型のメディア論 —時空間を媒介する「モノ」』(青弓社、2017)
 - 増田展大『科学者の網膜 —身体をめぐる映像技術論:1880-1910』(青弓社、2017)
 - 東京都写真美術館編『マジック・ランタン —光と影の映像史』(青弓社、2018)

■ 当面の個人的な研究関心 —日本のビデオアート、CATV、パブリックアクセスの関係

おらず、マクルーハニズムの三つ目の軸を立てられないかと考えて、論文を書いたのです。これがきっかけで、今でも大阪万博の企業パビリオンの研究を続けていたり、松井さんともご縁ができてIAMASにも継続的に呼んでいただいたりしています。

あとひとつ、ICCで去年僕が監修した「TECHNOLOGY×MEDIA EVENT」というパンフレットをご紹介します。2017年に書いた『現代メディア・イベント論』という本をきっかけに依頼を受けました。これから東京オリンピックもありますし、国家的なメディア・イベントとテクノロジーの関係を検証しようと思いました。NTTが主管なので、ポジティブな側面がかなり強調されていて(笑)、メディア・イベントに対する批判や、ナショナルリズムとの結びつきなどはスッポリ抜けてはいます

が、技術や機械に特化してメディア・イベントを考えるきっかけにはなりました。

メディア研究の現状、理論的停滞と歴史研究の隆盛

飯田 僕が専攻しているメディア研究の現状について、理論的な停滞期に入っているということが近年ずっと言われています。80年代にマクルーハンが再評価され、その頃から90年代後半にかけてイギリスのカルチュラル・スタディーズが日本に輸入されてきました。従来のマスコミュニケーション研究や社会心理学とは違う枠組で思考する人が増えてきて、それが大学教育にもかなり定着して今に至っている感があります。

けれども、カルチュラル・スタディーズが理論を志向

していたがゆえに、その次の段階が模索できず、今のメディア状況に十分に対応できていないと言われてい

ます。北野先生が『マテリアル・セオリーズ』にも書かれているように、世界的に見ると、いろいろな理論的潮流が生まれてはいるのですが、まだそれを十分に日本で咀嚼することができていない、あるいは実証的にそれを展開することはできていない。

一方で日本では、ここ15年～20年、メディアの歴史研究が圧倒的に盛んに展開されてきたことが、大きな特徴として挙げられます。これにはいろいろな理由があります。ひとつは明らかに、大学を取り巻く環境、大学院を取り巻く環境が大きく変わってきたこと。博士号をなるべく早く取らなきゃいけないような、非常に差し迫った状況の中で、若手の研究者が何をテーマに、どうアプローチでメディア研究を始めるかという時に、メディア史は非常に取りかかりやすいわけです。実証的な論文を書きやすいし、修業年限で学位を取りやすい。

それに対して、今の新しいメディア状況の考察に果敢に取り組むのは非常にリスクになっている。かつてカルチュラル・スタディーズを導入した世代が、今50代60代位になっていますが、それに比べて30代40代の人達はみんな歴史をやっていて、どうも理論に向かわない、と言われてい

る。そういう傾向があるということですね。ただ一方で、理論と歴史は本当に対立するのかわかると、「歴史研究の中にも理論的なエッセンスはあるのだから、そういう対立だけで語るの

メディア考古学の展開

飯田 このことは、エルキ・フータモが90年代から“メディア考古学”という言い方で主張してきました。メディアの過去と現在と未来をつなげて考えていく、その連続性を強調していくような立場です。2015年に『メディア

考古学』という論文集が出たことで、日本でも人口に膾炙し、メディアの考古学を標榜する研究潮流が起ってきている。それまでは、“〇〇の社会史”、“〇〇のメディア史”という言い方が多かったのが、“〇〇の考古学”という言い方に、僕も含めてですけれど（笑）、変わってきています。

フータモ自身は元々キュレーターであり、メディア・アートとの関わりが非常に深く、メディアの考古学的なアプローチは、自然にアートの領域と近接してきます。特に幻灯スライドやプロジェクション・メディア、マジック・ランタンなどをめぐる諸実践は、メディア・アートの源流にも通じるところがありますので、比較的共通言語が作りやすい傾向があります。

そもそもメディア論とは何か。従来は、マスコミュニケーション研究や社会心理学など、アメリカで発展してきた、人間のコミュニケーションを合理的に解剖するようなスタイルを批判的に乗り越えようという研究潮流として、メディア論は位置づけられてきました。けれども、もう少し違う源流も見出したいという気持ち

が、まさにメディア考古学的な関心からあります。たとえば、昨年刊行した『メディア論』という本の中で、「メディア論の系譜」という章を担当しました。ここでは19世紀後半のSF的な未来想像力、あるいは20世紀初頭の未来派を、メディア論の系譜に位置づけて捉え直しています。未来派は、ファシズムとの結びつきもあったので、80年代まではあまり美術史のなかでも評価されてい

70年代の流れを問い直す歴史研究

飯田 今は、70年代の日本のビデオアート、ケーブルテレビ、パブリックアクセス（人々がメディアにアクセスする権利）、これらの関係を問い直す歴史研究に取り組んでいるところ

です。60年代のケーブルテレビは、ビデオが導入されていないのでまだ生放送でした。当時は社会教育や村の婦人会活動などとの結びつきが非常に強かったのですが、ビデオが入ってくると少しモードが変わって、放送行政を批判するような流れや、『ゲリラ・テレビジョン』（マイ

ケル・シャンバーグ、レインダンス・コーポレーション、中谷芙二子訳、美術出版社、1974年）がアメリカで強調していたオルタナティブメディアの側面が非常に強くなります。『ゲリラ・テレビジョン』が日本に与えた直接的影響はあまり大きくないと思うのですが、ただ同じような取り組みが、小規模ながら日本でも起きた状況をどう考えたらいいか、研究したいと思っています。

ビデオアートは“芸術”という枠組で語られますし、ケーブルテレビは“地域ジャーナリズム”と不可分で、そのようなあるべき理念と結び付けて歴史が編まれてきました。三輪先生のテキストに引きつけるならば、そこに回収できない、まさに“表現”としか言いようがない実践をどう捉えていったらいいのか、それが現在の研究関心です。

カルチュラル・スタディーズ世代の歩み寄り

—— 2019年度に「メディアの中の芸術家像」という研究を、国際日本文化研究センターで始めます。テレビがほぼ100パーセント普及した1968年から、インターネット元年といわれる95年までを研究対象の時代区分としています。なぜかという、オールドメディアの成熟期を分析対象とした研究の少なさが、成熟期を迎えつつあるニューメディアの批判理論をつくりだせない理由ではないかと考えているからです。つまり、現在のメディア状況に対する批評言語や研究手法を持つことができないことの問題視が、新たな研究計画の動機になっています。

後半で話題にしたいところですが、北野さんが『マテリアル・セオリーズ 新たな唯物論にむけて』（人文書院、2018年）で問いかけていることは、こうした部分へのカルチュラルスタディーズからの問い直しなのではないかと、私は見えています。私や飯田さんの世代の研究者と、すこし上の世代のカルチュラルスタディーズを吸収した世代の歩み寄りがあるというか（笑）、上と下から同じテーマに焦点が絞られてきて、同じ主題が学術的に浮上しているのではないかと考えています。飯田さんの議論にもあったように、メディアロジーと表現の問題を接続していく議論が必要なのだと思います。

2018年度は、これに関わる議論として、佐藤さんと渡部さんとアーカイブを機関として捉えるのではなく、思想あるいは理論として捉えて、アーカイバル・リサー

チという研究手法の展開として定期的に議論する機会を持ってきました。この議論の中核にあったのは、佐藤さんの著書、『コミュニティ・アーカイブをつくろう！——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』（晶文社、2018年）の影響が大きかったです。

創造のためのアーカイブ：佐藤知久

文化人類学研究とHIV研究

佐藤 僕はずっと文化人類学をやってきました、今51歳です。修士の時は、メディア論的な観点からHIVウイルスに感染した人達についての研究をしていました。最初にニューヨークに調査に行ったのは1995年で、先ほどの松井さんの分類ではテレビの最後の年です。この時は、「エイズと共に生きる人びとの自己表象」をテーマに、当事者自らが自分達の表象を作る活動を追いました。

自己表象のやり方には文章や詩や写真などがありますが、僕がその時扱ったのはビデオでした。当時はテレビこそが、HIV感染者のイメージをネガティブなものとして作っていたので、それをポジティブなものに変えたい、実際そこまでひどくないことを伝えたいという思いからです。アクティビストたちはビデオ作品をニューヨークのパブリックアクセスチャンネルで放映したり、ビデオテープにして配ったり、映画祭に出したりして、表現活動を社会運動につなげていました。僕は彼らと、その母体であるACT UPというグループにインタビュー調査を行ったり、ビデオ作品の分析をしたのですが、90年代の日本では、このような研究テーマは、文化人類学としてもものすごくマージナルで、誰もやっていなかったのです。

普通文化人類学というと、いわゆる未開社会に行つて（かつての未開社会と言った方がいいと思いますが）、できるだけモダンではない暮らしぶりをしている人達の生活の全体像を、フィールドワークを通じて経験する、ということをするのですが、当時は人類学者の非常に無意識的で、構造的な植民地主義的な態度が問題視されていて、人類学者が対象とする人達をどう書くかという、“Writing Culture”が話題になり、ジェームズ・クリフォードの議論がさかんに引用されていました。

私がそもそも人類学をやろうと思ったのは高校生の頃です。山口昌男を読んで、インドネシアすごい！みた

いな発想でした。けれども大学に入ってみたら、先生たちが「フィールドに行って書くってどういうことやねん」と議論している。僕の先生はブッシュマンの研究者なのですが、内的な必然性が全然ないのに「じゃあ僕もブッシュマンやります」でいいのかと、考えました。

人類学的なものの考え方、つまり自分が属している社会の外に一旦行って、違う生のあり方を十分に経験するという方法論を、僕は圧倒的にいいと思ってたし、それは揺るがなかったのですが、ただ「どこでやるか」はすごく迷っていた。簡単にフィールドを決めるわけにはいかなくなってしまうんです。

「I myself」に導かれる研究

佐藤 そんなとき、1990年代の前半に、京芸（京都市立芸術大学）の人達が始めたエイズについてのムーブメントがありました。92年に京芸出身の古橋悌二さんが、自身の感染を周囲の人に告げたことから始まった一連の運動です。僕は友人関係のネットワークから、そこに巻き込まれていくことになります。

当時の日本では、HIVに感染することから生じる苦しみは、単に医学的な問題だけではなかった。日本社会のこの病気に対するイメージ、あるいはゲイ・セクシャリティに対するイメージの問題が、彼を精神的に、社会的文化的にも苦しめていたと思います。その状況に対して、僕を含む京都の人達が、これは何とかしたいと運動を始めたのです。

そこで活動をしているうちに、HIVについての運動のあり方に興味が出てきて、当時一番活発にやっているところはどこだ、ニューヨークだろう、という単純な理由でニューヨークに行ったのです。日本の人類学では非常にマージナルでしたが、アメリカやヨーロッパでは、既に沢山の研究が行われていました。研究対象や研究方法を選択する場合、研究者としての思いから選ぶ場合もあると思いますが、三輪さんのテキストに即して言うと、6番の「I myself」につながるのかなと思います。私が文化人類学をやりたい、あるいはエイズについて研究したいのは、人類学者だからではなくて、I myselfとして（笑）、です。これがベースとしてあって、その欲求を社会的に成り立たせる形がフィールドワークであったり、エイズ研究であったりすることだったと感じています。

芸術資源研究センターのコンセプト

佐藤 僕は2017年から京芸の芸術資源研究センター（芸資研）で働いています。2014年に設立され、今年度で5年目の新しい研究所です。

設立の主な背景は2つあります。1つは芸術史や芸術学的な研究が、作品だけを対象にする傾向があり、作品の手前にある資料や、作品にならない創造物、作品が生まれてきた環境などにあまり注目していないこと。

美術館に入る作品の数も非常に限定されていて、物理的にすごく大きな作品や、ものの形に収まらないパフォーマンス作品が、正統的な美術史に残りにくいこと。こうした作品が研究の視野からも歴史的にもこぼれ落ちてしまっているのかという危機感があります。

2つ目に、大学内の人や組織を横断的につないだり再編したりする共通の基盤が必要だということ。「カフェスペースにもなる巨大なテーブル」が置いてあり、みんなが出会えるプラットフォームになっています。大学内外に蓄積されてきたいろいろな資料を、新たな創造のための「芸術資源」として、分野・領域を超えて横断的に捉え返す、研究のための「起点」的な場所であり、「芸術資源」と「創造のためのアーカイブ」が、重要なコンセプトになっているのです。

ちなみに芸資研は、美術に限らず音楽も含めた芸術全般を扱っています。

「創造のためのアーカイブ」とは

佐藤 要するに芸術資源とは、僕の前任の専任研究員だった加治屋健司さんが書かれています。従来の芸術ではあまり重視されてこなかった作品に関する資料とか、芸術家の仕事場そのもの、その仕事場の中にあるもの、さらには芸術家が生きている社会の中の様々な事柄などです。

さらには、芸術大学の教育の場で作られるようなもの。例えば模本とか粉本などは、作品ではないけれども、日本画を学ぶ人にとってはものすごく重要です。美術史的な観点で言えば、美術館に入る作品ではないけれども、二流なわけでもない。芸術教育においてすごく重要なものですね。他にも授業の時に使った資料とか、授業でそもそも何をやっているのかまで含めて、芸術資源として捉えています。すごく広いコンセプトですよ。

IAMASメディア表現学シンポのためのメモ

佐藤知久（京都市立芸術大学・芸術資源研究センター）

1. 芸資研について

(1) 概要

2014年設立。大学内に蓄積されたさまざまな資料を、新たな創造のための「芸術資源」として、分野・領域を超えて横断的にとらえかえす、研究のための「起点」的な場所。カフェスペースにもなる巨大なテーブルが特徴

ふたつの主要なコンセプト：「創造のためのアーカイブ」「芸術資源」

(2) 設立の背景

①芸術的観点：作品のみに着目することへの違和感 美術館収蔵作品中心史観への危機感

②大学の研究機関としての制度的観点：学内の人や組織を横断的につなぎ再編する新しい研究基盤の形成

2. 芸術資源とは

(1) 芸術資源とは何か

従来の芸術史ではあまり重視されてこなかった「作品、作品資料（これもまた創作物である）、芸術家の仕事を構成するもの、社会のなかのさまざまな事物、芸術大学の教育の場でつくられる無数のもの」などのこと。

(2) 研究と創造の培地としての芸術資源

①新たな芸術研究を生み出す資料となる

②新たな作品・創造活動を生み出す資源となる
→研究と創造のための共通のプラットフォーム

3. 交差点としての研究所：培地的・領域横断的な研究と創造

(1) 研究方法の拡張

多様で雑多な資料や、まだ資料化されていない

活動（パフォーマンス、インスタレーション等）を芸術資源とするには、芸術史や芸術学の枠組みを越えた研究方法の拡張が必要（社会学、人類学、建築、身体論、アーカイブ学、プログラミング、ダンス研究、音楽学、相互行為論…）

・注意すべきこと

異なる専門性・職能に応じて作業を分担するというより、同じプロジェクト・課題に共同で取り組む雰囲気がある（京都芸大的？）～ダムタイプ《pH》アーカイブには、異なる専門性をもつ学生・卒業生・研究生が参加

・具体的に、いかに実現していくか

アーカイビングしつつ考える／つくりながら研究する…新たな記録方法（デジタル・シュミレータ等）や動的なアーカイブ・インターフェイスの開発、未来の潜在的利用者（学生）と当事者が一緒につくる、デジタルデータを物質化し〈カタログ+デジタル〉で提供、再演・再制作を通じたアーカイブ、etc. →アーカイビング自体が継承的・横断的コミュニティをつくる

(2) 公開／共有方法の拡張

次なる創造に資するという実践的目標（だからこそ芸術系大学にある）→実際に活用可能な資源として使われうるやりかたで成果公開・共有する必要

・「創造のためのアーカイブ」

①身体的反復や再演を触発する「ジェネティック・エンジン」（©KUAC）…アーカイブに接することで、記憶や歴史的経験が、ユーザーの内側から紐解かれてくるような「記録≒表現」

②zombie/corpus, 1.5次資料（©石原友明）…学術的に正確無比な歴史「記述」だけではない。生きてはいないが死んでもいない記憶。半生の／ゾンビ的資料体＝コーパスであるこ

「創造のためのアーカイブ」とは、このように芸術資源をいろいろな広い視点から見つめなおして、それを次の創造のための資源として利用できる形にするものです。今の世代が芸術資源について研究した成果を、使える形にして、新しい芸術資源として置いておく。その容れ物をアーカイブと呼んでいるんですね。それは単に過去の美術史に関する資料を入れ込んだものではなくて、次に何かを作るためのもの。ですから、アーカイブ学というアーカイブよりもだいぶ緩いです。緩いアーカイブ

概念。けれども根底のレベルでは、先程飯田さんがおっしゃったアルケオロジー（考古学）と一緒に、歴史を学ぶことや、過去にあったことをやや広い視野から振り返ることが、新しい理論的展望につながると考えています。

文化人類学者である僕が芸術資源に関する研究をすることの意味は、ここにあると思います。広い意味で、芸術にまつわるものの背景や環境、過去を知ることから、次の創造が生まれる。「創造の生態学」と言いますか、クリエーションの生態学を考えているんです。何かを生

と。1.5次資料であること。大学／社会の生きた記憶装置であること。

cf. 形骸化する災害／歴史アーカイブ

(3) そもそもなぜ「アーカイブ」なのか？

- ①行政管理の根拠から、共通の過去を模索し未来を構想する場としてのアーカイブへ
正確無比な〈歴史の証拠〉の保管庫→視点によって見え方が異なる〈複数形の歴史〉の痕跡から見えてくる過去の出来事について、一人の歴史家／アーキビストではなく複数の人びとが、その意味を模索する場へ
- ②アーカイブ⇔データベース
アーカイブの寛容性・不純さ・異種混交性…データ、もの、稀覯品、「ほぼゴミ」、作品、断片等が共存可能
アーカイブの地域性と表現性…置き場をもつ。アーカイビング参加者の表現性も不可避。
- ③廃棄されるものへの配慮
高い寛容性・異種混交性をもつアーカイブは、社会や歴史から「廃棄されていくもの」への配慮が可能→「優美さ」へつながるポイント
アーカイブは、歴史的観点（時間的差異）と人類学的観点（場所的差異）の双方を許容する、きわめて広いメディア環境
- ④教育＝創造への接続
そのようなアーカイブ、それを紐解く利用者の積極的な読みによって蘇生するようなメディアムとしてのアーカイブを、新しい図書館（メディアテーク？）に設置する

4. まとめと考察

- ・芸資研では、芸術資源と創造のためのアーカイブというふたつのコンセプトを両輪とし、研究方法・成果の公開方法の双方を拡張させつつ、分野を横断しつつ再編するような新たな研究領域と基

盤を開拓・建設中

- ・新しい分野を作るというより、専門性をもつ人たちが魅力的だと感じた課題に、領域を越えて集まる→大学全体にとっての原っぱ、遊び場の空間
- ・作業を分担するのではなく共同で作業するイメージ。市民をふくめ、プロフェッショナルな専門性を伴った人びとによるアマチュアリズム？
- ・理念的にデザインされた横断性というより、具体的な「もの」（資料体）を前に、職能だけでなく、その陰に隠れたさまざまな能力を現実化させること。
- ・アーティスト、ミュージシャン、芸術学者、美術史家、音楽学者、メディア論研究者、プログラマー、学芸員、建築家、アーキビスト、インターフェイス・デザイナー、インフォメーション・アーキテクト、記憶研究者、心理学者、哲学者、文学研究者、歴史学者、学生、市民、人類学者、etc. に分化したそれぞれの能力が、まずはそれぞれの専門性を認めつつ、それぞれの欠損を自覚することを通じてたがいに会うことが重要
- ・私見では、領域横断的な方法をそのまま学生に教えるのは困難：あるスキルやディシプリンを一度身体化し、その上で別の学問を知る方が良い（「二足の草鞋を履く」）
- ・個人的には、1990年代のアートスケープでの経験（HIV/AIDS）と、2010年代のメディアテークの人たちとの議論（震災と復興）が、芸資研での活動に強く影響
- ・「（自分の業界ではない）他の世界にでかけて行って、それぞれが持っている力が有効に作用した時に、それをスキルと呼んだらいいんじゃないか。そうしたスキルとして残ったものの総体が、アートのスキルと呼べるようになったらいい」（小山田徹）

み出す土壌があって、それが維持されることで次のものが生まれて、その実がまた地に落ちて養分になる。作品、つまり地上のものだけ見てはダメです、土壌が大事ですという話ですね。

芸資研は、このような研究活動と創造活動の両方のプラットフォームになることを考えています。

アーカイブ自体が継承活動に

佐藤 芸資研の研究プロジェクトは、学内の先生たちが自ら立ち上げたものが多く、20弱位あります。芸資研は、大学の中の空き地のようなもので、先生方がいろいろな人を巻き込んで、「これなんか面白そうだからやってみよう」と言える場所なんです。普段はそれぞれの学部や専攻で、肩書をもつ先生として学生にきちんと教えたりしなきゃいけないわけですが、芸資研は、基本的に遊べ

る感じを大事にしています。「こういうことやってみた
い」、「面白そう!」、「お金はあります」、みたいな(笑)。
研究費はほんとに微少ですけど。

センターとして、外部から助成金をもらって行う研究
活動もあります。2017年度から18年度に行っているダ
ムタイプのパフォーマンス作品《pH》のアーカイブを
作る活動は、文化庁の助成金によって可能になったもの
です。

90年代初頭のこの作品は、とても高度なテクノロジー
を感じさせる舞台で、機械がグリーンって動いて、スラ
イドプロジェクターが映像を床に投射するなど、かっこ
いいハイテクな作品に見えるのですが、その多くはアナ
ログ機材をライブ操作しているんです。この、アナログ
とデジタルの狭間にある傑作を、もし現在以後に再演す
るとしたら、どのような情報、芸術資源が必要なのか。
それをデジタル・アーカイブと3Dシミュレーションで
つくってみよう、というコンセプトです。

(古橋悌二さん以外の)当時のメンバーに話を聞いた
り資料を集めたりしながら、「アーカイブはこういうも
の」というコンセプトを一旦外して、再演のために必要
なもの、知るべきこと、「これがあれば再演できるんじや
ないか」という観点から活動しています。

このプロジェクトには、ダムタイプのメンバーはもち
ろんですが、演劇をしている卒業生や非常勤講師など、
多くの芸大関係者が参加しています。メディア・アート
を学んでいる学生さんにも、作品を記述する作業を手
伝ってもらっています。生身の人間のパフォーマンスの
部分は、興味ある学生さんが当時のパフォーマーに習っ
て演じて、それを映像の学生さんが記録していたりする
んです。

「こんなデジタルシミュレーターを作ってみたらどう
か」、「デジタルアーカイブのインターフェイスはこんな
ものにしてみたら」など、アイデアを出し合って、未
来の潜在的利用者である学生と、アーカイブされる人と、
研究者とが、一緒に考えながら作っているんですね。アー
カイブをつくる作業自体がプラットフォームになって
いて、「こんなことをやっていたんですね、先輩達は」と、
当時を継承する活動にもなっていると思います。

歴史を考え直すためのアーカイブ

—— アーカイブ学は、言わばあらゆるもの同じ

フォーマットで記述することを主題とする学術分野であ
るという性格があります。それを踏まえたいっぽうで、
パフォーマンスやテクノロジーに関する記述の可能性を
問う取り組みを行っているのは、かなりラディカルな研
究活動なのだと思います。

デジタル・メディア以後の表現に関する資料体には、
これまでアーカイブ学が対象としてきた情報の記述手
法だけでは対応できないところがある気がします。

佐藤 そうだと思います。

—— 特に《pH》のような、従来の芸術観における作
品概念と異なるような作品は、ある種のクリエイション
を伴う形でのアーカイブ化が必要で、新しい作品概念を
規定することになるというか、死体置き場ではないとい
いますか(笑)。

佐藤 そうですね。死んでないけど生きてもないゾン
ビ置き場といえるかもしれません(笑)。

—— すごく面白い研究活動をされていると思います。
京都市立芸大芸術資源研究センターは、英語名で「アー
カイバル・リサーチ・センター」と名乗っていて、「アー
カイブス」と言っていないことが注目されます。言わば、
研究手法として、アーカイブ的な振る舞いといいますか、
制度設計よりも研究活動が前面に出ているところを見習
いたいと思っています。

佐藤 アーカイブは、少し前までは行政管理のツール
だったわけですね。人類学でアーカイブと言うと、植
民地政府が残した資料を公文書館に読みに行くんです。
現地の人達がいかにひどい扱われ方をしたかという歴史
は、そこにしか残っていない。植民地政府の側が見て
いた姿から、人類学者が見たい、当時のありのままの姿を
想像することになります。

このようなアーカイブは、まさに行政管理の手法で
あって、全然自由ではないわけですよ。でも、21世紀の
アーカイブはそういうものではないのではないでしょう
か。飯田さんが先程、日本のパブリックアクセスやケー
ブルテレビについて、今までとは違う文脈で過去の出来
事を再配置したいとおっしゃっていましたが、アーカイ
ブ学研究者のテリー・クックという人も、歴史の見方を

再度模索する場がアーカイブなのだということを言っています。資料は、当時の歴史的な出来事のすべてを示す証拠ではなくて、部分的に何かを伝える痕跡でしかない。だから、その物（資料）が示す歴史的な出来事の意味は、一面的に決められるわけではない。先ほどの植民地政府の記録のように、一面的な見方でしか記録が残っていないんです。だからこそ、いろいろな資料を見ることにより、何があったのかということ自体を、複数の人達が共同で模索していく場が必要になります。それがアーカイブなんだと言うんです。

行政官が根拠とするアーカイブから、歴史学者が正史を書くための道具としてのアーカイブになり、それがポストモダン以後、歴史学者だけじゃなくて、様々な見方で歴史を考え直すためのアーカイブになっていく。アーカイブ学の中からもこういうことが語られているので、芸資研のやっていることも、さほどおかしくはないと思っています。

アーカイブにおける「優美さ」

佐藤 先程、芸術資源を研究した成果の容れ物としてアーカイブを考えるとと言いましたが、そのメディアムとしては当然、デジタル的なものへの親和性も高くなります。とにかくいろいろなものが入れられることが大事になりますからそれは三輪先生のテキストの「優美さ」の話につながるのではないかと思います。

ベイトソンが言っている「グレース (grace)」を読み直して思うのは、「自分達が意識できるものだけで考えることは、やっぱり貧しいよね」ということです。芸術は意識できるもの、つまり言語的なものだけではなくて、無意識的なものや感性的なものも含めて捉えるべきである。そういうものだからこそ優美であり、グレースがある。

アーカイブには、一見ごちゃごちゃしているけども、社会が見捨てていくものや廃棄していく物をもう一回呼び起こすような寛容性、異種混濁性があります。それが優美さにつながるのではないかと。アーカイブ的研究手法が、領域横断的な研究のまとめ方としてもいいのではないかと考えているのは、こういう理由からです。教育にもつながられますしね。

専門性と領域横断

佐藤 最後に、複数のディシプリンを持っている人達が、どのように協力研究できるかについて話したいと思います。学生にいきなり「領域横断的にやりなさい」と言うのはすごく難しい。「いろんな先生がいて、いろんなやり方があるよ、これもあれも……」と言うと、何がいいのかわからなくなってしまいますからです。だから僕は、いろいろあることを知りつつも、まずはひとつのディシプリンを完全に身に付けるのがいいと思っています。

京芸の専攻名は「彫刻」のようにすごく古典的です。デザイン専攻を除いて、カタカナの名称がほぼ無いんです（笑）。実際にはその古典的な名前の中で、教員も学生もいろいろなことをやっています。でもその軸には、古典的な技法がある。それを学んでみて、そこから好きなことをやる、という手順があるように見えるんです。スキルや専門性をまず持った上で、「でもそれでは足りない、それだけじゃダメ、何か欠けている」という思いに至った時に、何か別のことを学ぼうとしたり、そういった人達と出会いたいと思うのではないのでしょうか。

だから芸資研も、単にごちゃごちゃと「いろいろな共同研究をしましょう」ではなくて、「面白そうなことがあったら言って下さい」というスタンスで行きたいと思っています。普段はそれぞれ専門性を持った場所にいる人達が、原っぱにやって来て、「これちょっとやってみたい」、「僕たちもかんでみたい」と、興味をもった同じ課題に取り組むのが面白いところなのではないかと思っています。そのイメージは90年代にエイズの研究や活動をしていた時や、2010年代の仙台メディアテークで東日本大震災を記録する活動についての調査をした時に得た、いろいろなスキルを持った人達が集まって取り組んだ経験に重なります。

「優美さ」をめぐる

—— 佐藤さんが三輪さんのテキストから「優美さ」を引いたのがとても印象的でした。私は、三輪さんの文章を読んだ最初に引かなかったのがこの言葉でした。日本語で「優美さ」というと、ロマン主義的な美学を彷彿とさせる気がしたのです。三輪さんに「使わない方がいいのでは」と言ったところ、ベイトソンの言葉だと聞き、

ならばそれを断るべきだと話しました。ちなみに、佐藤さんが「グレース」に感じられた可能性をもう少しお話いただけますか。

佐藤 ベイトソンがこの論文の中で触れていた「グレース」とは、例えば「動物には優美さがある」ということです。動物の中にはある種の統合性がある。それは、動物がやっていること、例えばバッファローの群れが草原を歩いている、そこで草を食んでいる、そこにひとつの統合性があり、その姿が「優美」だということだと思います。

けれども人間の場合は、自分がやっていることと、それについての意識がどんどん分離していきますよね。たとえば、一番基本的なことをどんどん忘れていく(笑)。どんどん意識なくなっていく。子供を見ていると、物を食べる、立って歩く、言葉をしゃべるといった基本的な動作をすることが、最初はものすごく困難です。でもそれができるようになると自動化されて、それをするために考えるべきことは意識の底に沈んでいきます。こうした領域が膨大にある。にも関わらず、我々は学習することがすごく好きなので、学習したものをどんどん付け加えていって、それを良しとしている生き物だと思うんです。ここに「優美さ」が欠けてくるポイントがある。自分がやっていることの全体像、全体性が捉えきれなくなっていく、それはもちろん人間の愛すべきところでもあると思うんですけど。

三輪 アーカイバル・リサーチの文脈で言うと、人間的価値の物差しで測った時に、「何も価値がないから、捨てちゃえばいいんだ」というわけではない、と言いたいわけですよ。

佐藤 そうです。たとえば、日本の場合、1950年代以後にライフスタイルの大転換があって、それまでは日本の地方で半自給自足的に暮らしていた集落はかなりあったと思いますが、それはもう数百年、下手すると数千年位続いた生活の澁みみたいなものをちゃんと保持した生活だったと思いますが、今はそういうものをほぼ全部捨て去っています。

でも実はそこには、例えば隣の人にカーッとされた時にどうするかとか(笑)、「もう生きてることが辛すぎます」とかいった時にどうすればそれが発散されるかにつ

いての、数百年ベースの知恵みたいなものがあったと思うんです。今は「もう祭りめんどくさい」とか、「行事めんどくさい」と言っただけでそれを捨て、より現在の意識にとって価値があると思われるものに、自分のやることを収斂させていく。

先程30代40代の人と50代60代の人との対話が必要だという話がありましたが、昭和30年代位までの生活を記憶している人達はとても重要で、その世代の人達と対話することがすごく大切だという気がします。そういうものをもうどうでもいいのかと思うことは、人類学者としては何か大事なものを全部捨て去っていくような感じがする。アーカイブには、そういうものもとりあえず置いておけるという面白さもあると思います。

渡部 ミュージアムは選択的ですからね、必ず価値付けをするので。

佐藤 そうですね、何で入れるのかという理由を付けなきゃいけない。

「グレース」には「恩寵」のニュアンスも

北野 ベイトソンの「グレース」を「優美さ」と訳したのは佐藤良明ですか。

三輪 はい。

渡部 私はベイトソンをちゃんと読んでいないのですが、「グレース」は「恩寵」だと思いますね。

佐藤 「恩寵」というニュアンスはすごくあります。

渡部 日本の翻訳は、キリスト教的な言葉の傾きをなるべく排除しようとしていますから。

北野 「恩寵」というと、やっぱりこう垂直方向で降りてくる何か、ですね。人間がこの世でやっている価値付けとは違うところから降りてくる何か……。

三輪 恵みみたいな。

北野 そんなニュアンスが、「グレース」にはある。意

識や思考の価値付け、意識された価値付けのレベルから、一旦人間の中にあるアニマリティや動物性という、動物のレベルに行って、もう一回上に上がって、という話なのかなとは思いますが。だからいろいろな意味で、三輪さんのテキストは面白いなと思いました。

佐藤 ベイトソンの原文にも、佐藤良明さんの訳文の中にも、「恩寵」というニュアンスが出てくるんですね。

渡部 難しいですね、「優美さ」と「恩寵」が。「恩寵」というと神様から与えられる感じがしますが、実際は“お任せする”意味だと思いますよ。社会の中のはみ出し者こそが天国に行けるのはお任せしているからで、知恵が付けば付く程、天国から遠くなるというキリスト教的な考えがあります。それが「グレース」という、ある種の「優美さ」につながる場所に、言語的なキリスト教性のようなものがあると思います。

北野 「恩寵」も、訳としては引かかるところが確かにありますね。でも、人間界の意識的になされた価値付けとは違うという話は、アニマリティともつながっていると思うし、理論的にも非常に、いま改めてゾクゾクくる。

—— アートとして、暴力化するメディアやテクノロジーに対して、「グレース」が必要だという理解でいいですか？

三輪 そうでもあるけれど、この場合は、アートの話だけじゃなくて、むしろ工学とかすべてのジャンルにおいて、そういうものがあるでしょうと言いたい。それがすべての指導原理になり得るんじゃないか、そこがうまく言えないもどかしさとかそういう気持ちかな。

アーカイブの研究と実践：渡部葉子

—— 慶應義塾大学アート・センターは、世界に誇る現代美術のアーカイブである一方、いわゆるアーカイブ学の手法とも異なる独自路線を展開しているという印象があります。また渡部さんが次の段階のセンターの運営や考え方として提示されている、オブジェクト・ベース・スタディーズにもとても可能性を感じています。

魅力的だった80年代の美術史研究

渡部 私は、先ほど飯田さんや佐藤さんが言っていた世代としては、上の世代で、もはや60が近づいています。ゴリゴリの美術史を勉強して、卒論と修論はゴッホで書きました。その後、大学院在学中に勤め始め、20年程、東京都美術館、東京都現代美術館の学芸員をしてから、10年前に大学に戻って来ました。

大学院生の最後の年が88年なので、時代的には80年代の学問動向の中にいました。美術史としてはニュー・アート・ヒストリーのノーマン・ブライソンやバクサンダーという人達がスターで、イコノグラフィでもピアウォストツキみたいな人が出てきた頃です。方法論に自覚的でなければならぬということを、大学院生時代にもものすごく鮮明に感じました。若い研究者の間で「先生達古いよね、方法論を学んで議論をしないとダメだよ」と言っていた（笑）、そういう時代です。

カルチュラル・スタディーズやビジュアル・スタディーズはニュー・アート・ヒストリーの流れから出てきています。美術史だけをやっているわけにはいなくて、社会的な側面や政治的な側面を考えないと、アートを考えることができない。そのように美術史が一挙に変わったときです。「芸術作品は孤立しているわけではなくて、ソシオヒストリカルなコンプレックスである」と。最初それを聞いた時は、「ああ、芸術をやるんだ」と思って勉強していた学生は、みんなショックを受けました。

「作品がなぜそこに作られるか」という問題は、わりに古い時代からあったのですが、私が勉強した時は、ちょうどT.J.クラークの“*The Painting of Modern Life*（近代生活の絵画）”という本が出てきたところで、「作家を、その時代の状況の中にもう一回戻して考える」という美術史のあり方を学びました。今美術史を勉強する人達の間では、ニュー・アート・ヒストリー的な側面を議論しなければいけないことは常識になっています。30年でそれが定着したというのが美術史の状況です。

ただ定着しているがゆえに、美術史としての方法論自体を考えなければいけないという意識は、逆にあまりないのではないかと。19世紀についての社会学の新しい見解が出たら、手続きとしてそれを読むけれども、その時に、自分として科学的な方法論なりほかの方法論を取りたいと考えるのではなくて、いろいろなことをチェックしようとするのですね。80年代に我々が感じたのは、「美術

慶應義塾大学アート・センター 基本運営方針および事業概要

設置目的
慶應義塾大学アート・センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的・実践的の両面から、理論研究と実践活動をひるく展開しています。

基本運営方針
慶應義塾大学アート・センターは、平成5(1993)年に開設された大学付属の研究センターです。慶應義塾の歴史と伝統が培ってきた学芸の土壌と様々な学問領域の成果を統合する立場から、現代社会における芸術活動の役割をめぐって、理論研究と実践活動をひるく展開しています。

慶應義塾大学アート・センター 基本運営方針および事業概要

設置目的
慶應義塾大学アート・センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的・実践的の両面から、理論研究と実践活動をひるく展開しています。

基本運営方針
慶應義塾大学アート・センターは、平成5(1993)年に開設された大学付属の研究センターです。慶應義塾の歴史と伝統が培ってきた学芸の土壌と様々な学問領域の成果を統合する立場から、現代社会における芸術活動の役割をめぐって、理論研究と実践活動をひるく展開しています。

事業内容

- 芸術関連の公演・ワークショップ・展示などの企画・開催
- 慶應義塾大学アート・スペースの運営
- アーカイブの構築
- 芸術関連の調査および研究の企画実施
- 慶應義塾の文化財管理
- アート・マネジメントに関する研究
- 出版広報活動

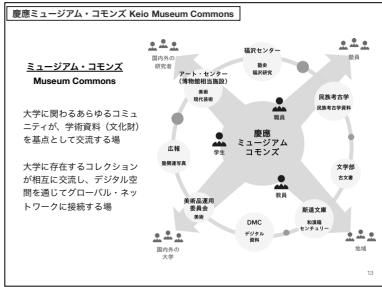
アート・スペース (展覧会の運営) (慶應義塾大学アート・スペースの運営)

史を考えることは、ひとつのアプローチとか方法論を考えることでもある」ということでした。

芸術が他のアイテムと違うのは、作品が作られた時代と我々の時代の見方が違うことだと思います。私がゴッホに感動する時、それは19世紀の人と全く違うものを見ているらしいと気づいたときは衝撃的でした。それも含めて美術史を考えなければいけないならば、どの観点に立つのか。当時に立って論じたいのか、今の時点の私の観点から論じたいのか。あるいはその時代に非情に打ち

捨てられたゴッホが、なぜ20世紀初めの頃に評価されるのか。それはその頃に出てきた思想的背景がゴッホの芸術を必要としたからではないか。そのように、ひとつの芸術作品を分析する時にその時代が透けて見えることは、とても面白かったですね。

美術史がひとつの作品を通して語る多様性を、方法論の多様性と結びつけて学んだのが80年代の大学院生でした。でも今は議論が高度化していて、チェック項目が多い。特に修論の時はチェック項目を全部チェックして、

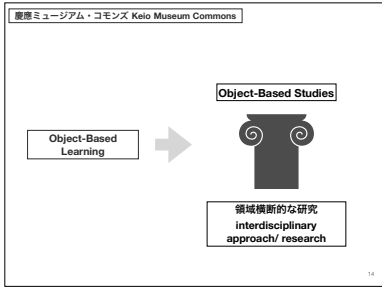
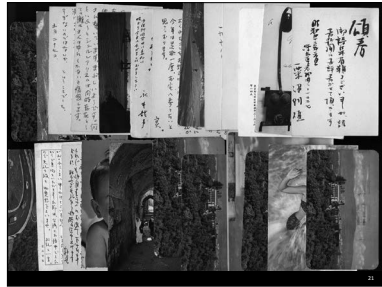


How to read an object

Below are a few useful questions to bear in mind when you are doing a detailed reading of an object. The questions are based on a methodology outlined by Jules Prown in the 1980s. Prown believed that objects were the raw data for the study of material culture and suggested approaching the object in three stages - description, deduction and hypothesis. This is not a definitive list of questions but it should provide a helpful framework for your own questioning. Don't panic if you can't answer all of them. It can take time to research the history and provenance of an object. In the first instance it is useful to jot down what you see and what you already know about the object.

Theme	General area of questioning	Specific questions you can think about asking (not all of these will be relevant)	Notes
Description [記述]	Look and feel	How big is it? What is its colour? Shape? Size? Is it complete or has it been worn or damaged?	
	Identifying markings	Does it have a serial number or date mark? Does it have a maker's mark or hall mark?	
Materials	Materials	What is it made of? Is it made of a single material or multiple materials?	
	Construction	How was it made? Was it made by hand or by machine? Has it been altered or adapted?	
Deduction [推論]	Purpose and function	What was it used for? Does it have one use or several uses? Has its use changed over time?	

© Judy Wittkowsky, Central Saint Martins, 2004



How to read an object

Below are a few useful questions to bear in mind when you are doing a detailed reading of an object.

The questions are based on a methodology outlined by Jules Prown in the 1980s. Prown believed that objects were the raw data for the study of material culture and suggested approaching the object in three stages - description, deduction and hypothesis.

This is not a definitive list of questions but it should provide a helpful framework for your own questioning. Don't panic if you can't answer all of them. It can take time to research the history and provenance of an object.

In the first instance it is useful to jot down what you see and what you already know about the object.

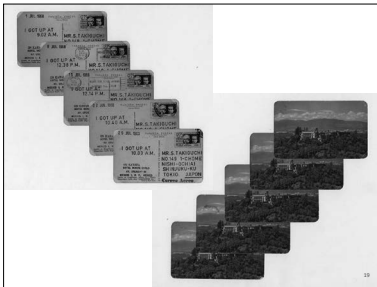
Description [記述]	Look and feel
	Identifying markings
	Materials
Deduction [推論]	Construction
	Purpose and function
	Context and history
Hypothesis [仮説]	Spiritual and artistic significance
	How was the object valued
	Context and history
	Artistic background
	Materials

How to read an object

Below are a few useful questions to bear in mind when you are doing a detailed reading of an object. The questions are based on a methodology outlined by Jules Prown in the 1980s. Prown believed that objects were the raw data for the study of material culture and suggested approaching the object in three stages - description, deduction and hypothesis. This is not a definitive list of questions but it should provide a helpful framework for your own questioning. Don't panic if you can't answer all of them. It can take time to research the history and provenance of an object. In the first instance it is useful to jot down what you see and what you already know about the object.

Theme	General area of questioning	Specific questions you can think about asking (not all of these will be relevant)	Notes
Description [記述]	Look and feel	How big is it? What is its colour? Shape? Size? Is it complete or has it been worn or damaged?	
	Identifying markings	Does it have a serial number or date mark? Does it have a maker's mark or hall mark?	
Materials	Materials	What is it made of? Is it made of a single material or multiple materials?	
	Construction	How was it made? Was it made by hand or by machine? Has it been altered or adapted?	
Deduction [推論]	Purpose and function	What was it used for? Does it have one use or several uses? Has its use changed over time?	

© Judy Wittkowsky, Central Saint Martins, 2004



Description [記述]	Look and feel
	Identifying markings
	Materials
Deduction [推論]	Construction
	Purpose and function
	Context and history
Hypothesis [仮説]	Spiritual and artistic significance
	How was the object valued
	Context and history
	Artistic background
	Materials



きっちり形を整えて出すことになっていますね（笑）。もちろんそれも必要なことなのですが、生き生きした、学問のワクワクする側面が、見えにくくなっていると思います。私自身はその時に、美術史は、芸術であり歴史であるからこそ、非常に沢山の開かれた可能性を持っている学問だなあと感じて、とても魅力的に思いました。

研究と実践を両輪とする慶應義塾大学アート・センター

渡部 アート・センターは、25年前、1993年に設立された大学付属の研究センターです。慶應義塾の歴史と伝統が培ってきた、学芸の土壌と様々な学問領域の成果を総合する立場から、現代社会における芸術活動の役割をめぐって、理論研究と実践研究や活動を広く展開するのが、基本運営方針です。芸術をめぐる非常に総合的な活動、つまりいろいろなことをやってよい、というのがひ

とつ大きなポイントではありますが、大学としての唯一の芸術系の研究所ですので、研究的要素をもち、理論的追究をすると同時に、一方で実践活動もする。それを両軸でやっていくことがアート・センターの設立当初からの方針でもあり、今でも貫かれています。

先程佐藤さんは、大学における“原っぱとしての役割”を挙げられましたが、我々はアート・センターを“隙間家具”的な感じで（笑）、とらえています。声を掛けられれば「あなたのアート・センター」と言ってどこにでも出かけていき、顔を売って活動しています。

事業内容としては、ワークショップ、アート・スペースの運営、アーカイブの構築、様々な芸術関係の調査研究、慶應義塾の文化財管理、アートマネジメントに関する研究、出版広報活動などをやっています。25年の間に、活動の中心は段々移っています。93年の設立当時は、アートマネジメントに関する研究が、一番大きなトピックスでした。日本の大学で初めて、アートマネジメントに関する講座を持ったところであり、最初の10年位はとても大きなポイントでしたが、今はあまり活動していません。

5年後の1998年、ちょうど20年前からは、アーカイブの活動が本格的に始まりました。それ以降アーカイブは、徐々に重要な活動となってきて、今はアート・センターの根幹的活動と言えます。

美術館としての活動

渡部 その後2011年に、慶應義塾大学アート・スペースができました。大学の文化財管理はそれまでもやっていたのですが、専用のアート・スペースの運営として任せられ、いわゆる美術館的な活動を始めます。2013年にはアート・センターが博物館相当施設になったこともあり、今は活動の中心になっています。

これまで、その時々が必要とされる活動をしながら、形を守るよりは、アメーバのように柔軟に活動してきました。博物館相当施設は、展覧会を年間100日開けなければならず、私も1年に1回、現代美術系の展覧会をさせていただいています。アート・センター単独での開催だけでなく、必ず他の研究所とも組んでやってほしいと言われてもいるので、古文書室や斯道（しどう）文庫など、古い歴史資料を扱っている、全く別の研究所とも展覧会をやってきました。

いざやってみると、これが結構面白くて、何を考えて何をやっているか、お互いに全く知らなかったことがわかりました。古文書室のあるものを見て、美術史が専門の当センターの所長が、「え、こんなものを持っていたの、全然知らなかった」と驚きましたし、斯道文庫が持っていた粉本（ふんぼん）のような冊子もそうでした。画家のサイン帳のようなもので、美術史では基礎研究になる重要なものなのですが、まさかそこにあるとは思わなかった。それぞれが全く違う観点で収集しているので、こういうことがいろいろ起こってきたのです。現実に物を並べるといふ、物理的な仕事の大きな効果でした。

大学だからできるアーカイブの研究と実践

渡部 センターが持っている資料の展示もしています。博物館相当施設は常設展示も求められますので、収蔵しているアーカイブの資料を常設展示枠にしています。けれども、展示という活動が独立しているわけではなくて、先程紹介しました6~7つの活動を相互にオーバーラップさせて展開しています。昨年のアーカイブの資料展は、《肉体の叛乱》50年を記念して、「土方巽、トリックスター」という展覧会をやったんですね。これは土方巽アーカイブの活動を象徴しているような展覧会です。土方巽アーカイブ担当の森下さんのところには、「自分達はこんなイベントをやってます」という情報が、世界中から送られて来るのですが、それを全部打ち出して壁に展示しました。また、チョイ・カファイさんという人は土方巽の《肉体の叛乱》や《抱瘡譚》の映像を元にして、自分の映像作品を作っています。これはcreative use of art archivesと呼んでいて、アーカイブ資料の創造的使用です。私がアート・センターに移った時、森下さんが盛んにそれを奨励して、若いダンサーや映像作家に映像を提供しているのを見て、大丈夫かな（笑）と思いました。十数年経ってみれば、価値付けやプレザープに関して、キュレーターシップのマインドは、アーカイブ的なものより自由じゃなかったかなと思いますけど、最初はほんとにすごく心配になりました。

もう土方の肉体も無いし、いくら映像として残っていても、土方の舞踏は、ある意味では決定的に失われている。それをいかに本当の意味で後世に伝えることができるかは、この土方アーカイブの、というよりは、森下さんという、自分は舞踏家ではないけれども、生身の土方

を見て、舞踏を伝えようとする人間の、大きなテーマだ
と思うんですね。

そのひとつの方法として、今生きているアーティスト
達がそれを解釈し、自分達の問題として生き生きと土方
のありようを生きる、それを実現しているんだと私も
理解するに至りました。

このアート・センターのアーカイブは、土方アーカイ
ブを最初の出発点として、その後には瀧口修造、油井正一、
(ノグチ・ルームはちょっと形が違いますが) 更に草月
のロング・ターム・ローンへとつながっています。土方
巽から始まったということがとても大きくて、舞踏とい
う、どうしても消え去っていくものを、どう伝えていく
か、そのアーカイブはいかに可能なかを考えさせられ
ました。そこから、資料を保存するだけではなくて、アー
カイブはどうあるべきかについて考え、アーカイブ研究
とアーカイビングそのもの実践を一緒にやることも、
この20年間続けてきたことなんですね。

アーカイブの講座を持ったり、教えたりしながら、実
際に実践しているところはあまりありません。アーカイ
ブス学を教えているだけでは、現実とは遠いですし、アー
カイブを持っているところは、そこに講座がなかったり
します。理論的に考えることと実際に実践することとい
うアート・センターの精神が、アーカイブの中で実現し
ていて、大学でやる意味があると言えます。

文化庁は、美術館に芸術系のアーカイブをさせたい気
持ちは強いのですが、それは難しいと思います。日本の
美術館では、いろんな制度的なものもあり、労働環境的
にも、まず不可能だと思います。やっただとしても、資料
は入ったきり出てこない、公開されないということにし
かならないでしょう。私自身はアーカイブの可能性は大
学にあると思います。国自身があまり大きく取り組む気
はないとすると、いろいろな大学が多様なアーカイブに
取り組んで、それが緩やかにつながる大きなプラット
フォームができるといいなと思っています。

リサーチャーにオープンであること

渡部 アーカイブを運営する組織にいて、美術館とは違
う可能性を見た時にすごく面白いと思ったのは、アーカ
イブの活動によって、組織の柔軟性があぶり出されてし
まうことです。それは現場の資料扱いをする人達がどの
くらいの判断をまかされているかに依ります。それがな

いと仕事は進まない。その意味で、オープンであること
が、とても重要なファクターだと考えています。

それは組織やシステムもそうですし、資料の状態、つ
まりプロセッシングについてもそうです。仮設のルール
は設定しても、いやこうじゃないなと思った時に引き戻
したり、変えたり。当センターでも、土方の方針と瀧口
の方針は全然違います。資料体ごとにある程度対応しな
ければ使えるものはできません。瀧口でも、草稿類はも
う滅多に誰も見ないので、段ボールに入っているだけ。
それまで見たっていうコアな研究者が来たら、その人
にやってもらってというふうに思って (笑)。

オープンであるということは聞こえがいいですが、寛
容であるということは、リサーチャーにやってもらおう
ということです。アーカイブは、専門的にそれを持って
いる人達が全部できるわけではないので、リサーチして
使ってくれる人に育ててもらうのが、大きなポイントだ
と思っています。プロセッシングの途中でも開けて、見
られるものは全部見せれば、いろいろ発信もできますし、
土方のチョイ・カファイさんの例のように、創造性を持
つことによってコミュニケーションにも開かれたものにな
ります。そのとき公共性 (本質的公共性、官立性では
なく)、芸術資料のパブリックネスをどう確保して展開
するかは、ひとつ大きなポイントだと思います。「OPENNESS
から発信するアーカイブへ」はアーカイブ
としてだけでなく、アート・センターとしても重要な姿
勢だと思っています。

発信するアーカイブ

渡部 捨てられてしまうなどの危険性があるものは、収
蔵しなくても緊急避難措置で収監することができます。
プロセッシングをしないまま何であるかわからず、放っ
ておかれる資料はよくあります。ビデオインフォメー
ションセンターのものは、貴重な資料であることは了解
されていましたが、埃まみれで状態が悪かったので、と
にかくまず倉庫に引き取りました。今は外部資金を得て、
少しずつ、できるものは掃除してデジタル化しています。
けれども我々はビデオフィルムにいい環境を持っていな
いので、最終的に引き受けることはできません。

こういうケースに関しては、嫁入り先を探すと同時に、
デジタル化したものをアート・センターにも置くことに
よって、作品の安全性を確保できます。パブリックネス、

公共性を高めて、よりアクセスよりしやすい形を作っていくことが必要だと思います。

資料を資源化するためには、可視化が必要です。まず資料の存在を世の中に知らせるために、リスト作成をしなければなりません。いろいろ雑駁なこともあります。とにかくリストにして出して、それで、問題が起きたら考えることにしています。

公立の美術館では、書簡などは許可を取らないと閲覧もできないことが多いです。リストがないのと許可の取りようもないということになってしまいます。アート・センターの資料は、オープンなアーカイブとして預かっていますので、基本的にはリサーチャーに見せることができるというポリシーに立っています。手紙や書簡類も閲覧はできますが、公開と利用は違うので、それを引用したり展示したりして利用する場合は、許可を取ってもらいます。

地域の窓としての役割も

渡部 アート・センターも公立施設のように地域に開く窓としての役割を担っています。博物館相当施設として一般公開をする義務がありますが、そのような施設が慶應大学にはないこともあり、“学校の窓”として外に開いています。講演会はオープンで、学内だけではなく誰でも来ることができます。

もう一步踏み込んだ活動として、「アートと地域連携」があり、今「都市のカルチュラル・ナラティブ」というプロジェクトをやっています。今年は泉岳寺や増上寺と協力して、座禅会などもやりました。泉岳寺には『47RONIN』という映画を見た外人がいっぱい来るそうで、そのための英訳パンフレットのお手伝いもしました。このように学校の周辺にある、港区の文化的なインスティテューション、それは美術館だけではなく、お寺や大使館、画廊なども協力してやっています。

けれども、港区も実はハイカルチャーだけではありません。品川の向こう側には屠殺場がありましたし、田町の東側も今はすごくおしゃれな住宅地ですが、海側はやっぱり違った歴史があります。そういう地域の問題もいろいろあるんですね。

そのようなこともきちんと知りつつ、それをどう読み解くか。それらを含めて地域のカルチャーをどう考えるか。そこに向けてもう一歩行けるかが、次の課題です。

領域横断としての慶應ミュージアム・コモンズ

渡部 「慶應ミュージアム・コモンズ」という、新しいミュージアム的な組織が今準備されていて、2021年3月にオープンすることになっています。ハブのようなものを作って、領域横断的に学内のものが交差するところに行きましょう。言ってみれば、原っぱとか空き地みたいなもので、佐藤さんのセンターに似ています。

収蔵庫も展示室もあまりにも小さくて恥ずかしいから、これでミュージアムなんて呼ばれません。何と言ったって交差点なので小さいですよ（笑）。そういう発想で提案をしました。

このミュージアム・コモンズの考え方のひとつの核として、オブジェクト・ベースト・ラーニングを取り入れたいと提案し、塾長にも「それは面白いね」と受け入れられました。これは私が2016年にイギリスで知り、興味を持っていたものです。カルチュラル・スタディーズや、北野先生のやっていたらっしゃるマテリアル・セオリーズと類縁で、本気でやるにはこちらの専門家と知り合わなきゃと思っていたので、今日は本当にありがたいです（笑）。

オブジェクト・ベースト・スタディーズを提案

渡部 オブジェクト・ベースト・ラーニングは、元々はイギリス、アメリカを中心に、ミュージアムマテリアルを使い、小学生から高校生までの教育実践としてやっていました。それがここ10年位、特に2007年以降、ハイエデュケーションでも非常に効果的であると言われ、イギリスやオーストラリア、特にロンドンで盛んです。いろいろな人達がそれに取り組んでいて、実践例の本も出ています。

これを援用しながら、オブジェクトを対象に、インディシプリナリーなアプローチやリサーチをする姿勢を重視し、オブジェクト・ベースト・スタディーズとして、新しい慶應ミュージアム・コモンズの核にしたいと考えています。私がイギリスで出会ったのは、セントラル・セント・マーティンズのアーキビストのジュディ・ウィルコックスです。彼女が作った、大学生達がオブジェクト・ベースト・ラーニングで勉強する時のシート“*How to read an object*”というのがあります。私がアーカイブのシンポジウムに出た時に、これを使ったワークショップ

プに参加したところ非常に面白かったので、彼女に「これを日本で使ってもいいか」と聞いたら快諾してくれました。

このシート自体は質問表の形になっていますが、最初に書いてある文章“*How to read an object*”がとてもいい。「これは、オブジェクトを詳しく読んでいくためのシートです」と書いてあり、その手順として、まず記述をして、いろいろなことを推論して、そして自分で仮説を立てる。この3段階の手順はカルチュラル・スタディーズの学者による分類です。

普通の美術品に付いているキャプションの内容は、2段階目 (*Identifying marking*) に出ってきます。最初 (*Look and feel*) にある、ファンダメンタルな記述は、美術館に出ているキャプションの情報にはないんですよ。ですから、展覧会でそれを見る時に、私達は本当の物としてのあり方に出会っていないわけですね。

「これはゴッホの《ひまわり》だ」というのは、推論の段階で、記述の段階ではないのです。絵の具が塗ってあるとか、大きさがこれぐらい、デコボコしているとか、そういうのから始まる。そういうことも気づきます。

また文章の中に、“*for your own questioning*”とあり、「あなた自身が問うためのもの」。さらにここが面白いのですが、“*what you already know*”、「あなたがこれについて既に何を知っているか、それをもう一回気づくためのシートです」と書かれているんですね。

この前、イギリスで彼女にインタビューさせてもらった時に、「このオブジェクト・ベースト・ラーニングのポイントは何か」と聞いたら、ひとつはキュレトリアル・センターだと。「こうだ」と決められた見方をするのではなくて、物と見る人とが直接に結びついて、見る人の側からアプローチができる。それにとっても教育的な価値があるということでした。

自分としての物の見方を発見する

渡部 私が、その例によく出すのが河原温の《*I Got Up*》という有名なものです。この5枚の葉書はアート・センターの瀧口アーカイブにあります。《*I Got Up*》のルールが完全に確立する前の、ごく初期に瀧口に送ったものなのですが、実はアーカイブにある時はこういう格好になってるんですね。つまり、手紙として、他の郵便物と混じってるんですよ。

私が最初にアート・センターに移って来た時に、河原温の葉書だけが並ぶ姿に慣れていたので、混在する姿を見て、「わっ、郵便物だったんだ」と思いました(笑)。当たり前なんですけど。

もしオブジェクト・ベースト・スタディーズのシートをやるとすると、私はすでに河原温のものだと知っているの、作品として見ますけれども、何にも知らない人は、ほんとに葉書として見る。「これで何で驚くの」ということになると思うんですよ。このように実は、物って全然よく見ていないので、それについてどれほど知識を積んでいる人にとっても、このシートは有効に活用することができる。もうひとつ面白かったのは、セント・マーティンズでは、教育の初期段階で、専攻が違う学生達を混ぜてオブジェクト・ベースト・スタディーズをやるということです。それにより自分のバックグラウンドを知ることができる。例えばこの録音機を見た時に、自分は何に反応するのか。ソニーなのか、小ささなのか、色なのか。そこから「自分はどのように物を見ているのだ」ということを発見できます。

芸術だけではなくて、デモクラシーの教育に使う人もいます。国旗のユニオンジャックを見て、それをどう記述するかにより、デモクラシーをどう考えるかのディスカッションをする。「デモクラシーという言葉について議論しよう」とすると、物事がハッキリしないし、無意味な論争になりやすい。けれども国旗なり、兵士が使ったスプーンなり、そのようなものが1個置かれて、「これについてどう語るか」となると、考え方の違いをハッキリさせることができ、それを核にしてディスカッションを構築することができるのです。

これを受けて、ミュージアム・コモンズでは、例えばひとつの壺について、考古学の先生や、美術史の研究者、小学生、お医者さんが何を見るか、やってみたい。ファンダメンタルなものを核にして、ひとつのオブジェクトに対する対応として展開し、インターディシプリナリーに考える提案をしてみたいなと考えています。上手く行くかどうかかわからないですけど(笑)、できたらいいなと思っています。

メディア・アートの実践の場として

—— アーカイブという思想は、市民社会ともかかわりますが、政治的に位置づけられた価値観をつねに解体し

再編する営みの可能性としてあると思うんです。それは美術に限って言えば、コレクションを絶えず検証する装置としてのアーカイブということもできるかもしれません。しかし、現在はいたずらに記述や真実性に注目が集まっていて、証拠として「古い物を集めればいい」ということになりがちだと思います。解釈の多様性を担保することが、既成概念への批評性を増すという思想を意識したいですね。

また慶應アート・センターが、戦後日本美術の情報の流通を世界に作り出している状態があって、近年、欧米で戦後日本美術の展覧会が増えたことの理由のひとつであることはまちがいないと思います。情報のオープンネスの重要性を示す存在です。海外の研究者にとっては国際的な研究拠点になっていますね。

渡部 まあ舞踏は特に。あと草月とかは来ますね。

—— 慶應アート・センターはデジタル化が進んでいるわけではないですが、理念として語られるデジタル・アーカイブよりもはるかに成功しているモデルだと思いますが、実感としてどのようにお考えですか？

渡部 ミュージアム・コモンズでも、デジタル・アナログ融合をやるってことにはなっています。ただ、ミュージアムって、物があるところじゃないですか。デジタルのいろいろなツールはあるのですが、どれも融合していないのです。よく考えてみると、デジタルとアナログが出会って一緒にやっているところはあまりない。ただ今、アメリカやイギリスの美術館では、デジタルをどううまく使って観客に訴えたり、魅力的にできるかということ、アプリ開発も含めて取り組んでいます。この1年位ですごく進んでいますから、これからいろいろなことが出てくるんじゃないかなと思います。

人間の体験的な豊かさを引き出すために：北野圭介

カルチュラル・スタディーズ再び

—— 90年代の冷戦崩壊後くらいに、メディア・アートに象徴されるようなデジタル技術が急速に普及し、領域横断が叫ばれた時期がありました。教育機関でのこうした機運は、1990年に慶應SFC、東大では1992年に社会

情報研究所ができ、後に情報学環（2004年）になります。IAMASも1996年に開学し、2001年に大学院が開設されました。

21世紀に入って、教育機関における研究と社会との接点がさまざまなかたちで求められてきているように思われます。これに関しては、良い面も悪い面もあると思います。私見では、重要なことは多様性と専門性の両立であり、領域横断や、芸術の意味も変わってきているのだと思います。いま一度、こうした観点からのバージョンアップというか、改変が必要とされているのではないのでしょうか。そうした意味では、北野さんの『マテリアル・セオリーズ』は、先程飯田さんの話にもありましたが、カルチュラル・スタディーズが日本独自の受容をしたところに、もう一度読み直しのタイミングを提示していると思います。

90年代以降のメディア理論の停滞

北野 僕はおそらくカルチュラル・スタディーズの人ではなかったはずなのですが、近年、新しいカルチュラル・スタディーズの動きが面白くて、そっちにと寄っているところがありますね。

それはともかく、ここまでの話をふまえると、渡部先生がおっしゃった、80年代に方法論的な自覚をもったこと、アートヒストリーを勉強しようとする時に、方法論的なことについてのいろいろ混沌とした見直しが沢山あって、それを自覚せねばならなかったというお話がとても興味深く、また重要なことだと思います。

僕は80年代末にアメリカに遊学し、クラスと一緒に『オクトーバー』を作ったアネット・マイケルソンのもとで勉強しました。『オクトーバー』が創刊されたのは70年代ですが、それまでのアートスタディーズを全部ひっくり返そうというような方法論を自覚的にもったジャーナルです。70年代位からそういうことが始まっていて、80年代に非常に盛んでした。僕はそれを同時代的に経験していないがゆえかもしれませんが、非常にカッコいいなと思っていました。

ところが、先程の渡部先生の話とやはり同じ理解で、『オクトーバー』も90年代位からなにかメソッドあるいは方法論の方向性ができあがってしまった。いわば、その方法論の方向性でやっている、アートヒストリージャーナルみたいになってしまった。マイケルソンを含

めてみんなが「これでいいのか」と言っていましたよ。また、そうになっていくときに、『オクトーバー』に同時に何か起きていたかという、実践家と離れていくという事態でした。アーティストと離れていったわけですよ、ジャーナルが。これは大きな問題だと、マイケルソンに近い人たちが言っていたのをよく覚えています。

日本でも、大枠としては、ポストモダンだったのか、ニューアカだったのか、脱構築だったのかわからないですけれど、そういうかたちのムーブメントあるいは知的流行がバットと進んでいてわけですが、そのなかでなかば美術史が先端を切りながら、いろんな思考の回路をリセットしていく趨勢があったかと思います。それが、何か落ち着いてしまっていたのか、停滞のような段階に入ったのかと。

一方で、日本もアメリカも、デジタルテクノロジーがいろいろなことをシャッフルしていく状況が同時進行していました。それに対して、批評的なもの、あるいは大学でやるような人文系の理論研究が、それにどこまで十分について行ったのかは、ちょっと心許ないといまから思えば、ありますねえ。

むろん、「インターコミュニケーション」などのジャーナルがあったことは特筆すべきことだと思いますが、それにつまがりますが、僕が知っている限り、日本が、わりと先端を走っていたところさえある。IAMASもそうだし、ICCもそうだし、YCAMもそうです。これらはドイツの文献にも“世界的な拠点”として出てきますし、そういった流れがあるだろうとは思っています。

だからメディア理論的な停滞というのは、もしかしたら日本だけではないのかもしれませんが。人文社会科学系が、現代フランス思想的にも、カルチュラル・スタディーズ的にも、メディアの問題は、せいぜい現象をテキストとして捉えて、記号論的に分析する程度のことしかやっていなくて。しかも、それをいかにもややこしくやっていくっていうことしか(笑)、ないような。その中で、テクノロジーがすごくかっこいいことをやるのが続いていたという印象がありますね。

物との関係が変わってきた21世紀

北野 98年に帰国した後も頑張って海外の文献を読んでいたのですが、世紀が変わる前後あたりからの印象は、何かよくわからなくてモヤッとしはじめたという印象は

ある。『映像論序説』を書く時に、いろいろを読んでいると、どうも記号論と違う話がいっぱい出てきているという感触があったからです。アフェクトの情動の話など、いろいろ出てきていておかしいなと思っていたわけですよ。

それで、たまたま学外研究で2012年から13年にかけてロンドンに行ってロンドン大学やパークベック・カレッジあたりに出入りしてみると、どうも飛び交う言語が違う。その直前に行ったアメリカのハーバード大で催された「メディア・セオリー・イン・ジャパン」というカンファレンスでも、全然違う言葉がしゃべられていた。それを総称する理論的なムーブメントのタイトルは何かというところを「ニューマテリアリズム」であり、“スペキュレイティブ・リアリズム”であり、“オブジェクト・オリエンテッド・フィロソフィー”となるかもしれません。それらの言葉がわーっと直に迫って来て、「うわあ、びっくり」みたいな感じになりました。

当時、ロンドンを来客している時に『ファイナンシャル・タイムズ』を読んでいたら、金融中心の新聞なのに、文化面にニューマテリアリズムの話が出ていた。大学の人文社会学系の新しいポストはすでにそういう分野で作られることになりつつあると。つまり、クリティカル・スタディーズや、クリティカル・セオリーズでのポスト獲得が80年代優勢だったが、いまはニューマテリアリズムという名の元に、社会科学や人文科学で新しい分野が出てきている、という記事でした。

その記事の文章だったと思いますが、「物を買う時に、その物について3つの物質的な特徴を言い合う」という教育実践の話があって、「ほう〜」と思ったことは鮮明に覚えています。

というのも、ですね。当時ロンドンで大きな暴動が起き、大変な騒ぎになったということがあった。背景には貧困や教育格差があるといわれ、どうも小学校の先生から、大学の先生まで関わっていた。なんとすれば、小学校に1年生として入学する子どもたちが、自分の名前が言えない生徒が増えていることや、ジャガイモとか人参の実物の形がわからない子どもも増えている、ということへの憤りの爆発でもあるのだという話も報道などで伝わっていたところがあります。いわゆる超加工食品を食べていて、ジャガイモや人参そのものを食した経験がないので、元々の恰好が思い浮かべないのです。むろんのこと、これらには、教育行政が福祉行政いたるさまざ

まな社会構造が関わっている。しかも、そこには、やや風呂敷を広げていえば、分子生物学的なレベルで遺伝子組み換えができ、一気にいろんなことが加工できるようになってしまったという、広義の技術開発の次元もかわって来たようなところがある。

今日にあってはさらに、3Dプリンターができた時に、「物って何なのか」という話が根本的にリセットされたとも言えると思います。多分もう物なんて無いんですよ。それがわかっている、意識化せずに、目の前の消費だけ済ませる場面では、あたかも物があるかのような社会状況が出てきている。にもかかわらず、「目の前にある物を、どう考えますか」、「物の生成過程にどこまで、資本主義が関わっていますか」という問いは、闇の中にどんどん入っていつている。加工経路、流通経路の複雑さは、当時また騒動となっていた牛肉加工商品偽装の実態が、フランス、イタリア、ポーランドとまたがっていて真実はどこになるかのまったくわからないということがありましたが、その事件にも顕著でした。

そういう時に、とりあえず「このフライドポテトの特徴を3つ言いますよ」とやることは、最初には有効だろうと感じるわけですよ。ニューマテリアリズムは、単なる新しい思想の次元の話ではなく、すぐれて生きられている生活のなかから出て来たようなところがある。なので、渡部さんのオブジェクト・ベースド・ラーニングのお話は、しっかりと刺さりますね。

体験をデザインできる時代の理論とは

北野 アート・エデュケーションでも、「これは複製なの、そうではないの」とか、「ホワイトキューブは一体どういうところなの」とか、ほかにもパブリックな問題。ロンドンだったら、ナショナル・ギャラリーはタダで入れるけど、セントポール寺院はお金払わないといけないじゃないですか(笑)。何で宗教施設の中に入ってアート作品を見る時にはお金を払わないといけない、ナショナル・ギャラリーに入ってターナーを見る時にはタダで見られるのか、訳がわからないことがいっぱい起きているわけです。

世の中が自動化されると、いろいろなことを誰かが仕組んでいけるから、場や物に関して、よほど自覚的にならなければいけない。例えば竜安寺だったら、視線の動きの測定をして研究者がいて、見物客が石を見る順番は

8割方一緒なのですねえとっていた。いろいろ謎めかしているけど、石を見る順番は、動物行動学的に決定されているという主張まで導き出すかのような勢いです。こうした観察を利用すれば、デパートや美術館で、体験そのものをデザインしていける時代に入って行くわけです。いうところの情動のデザインですね。

そういうステージに入って、にっちもさっちもいなくなっている時に、先ほどのグレースの話にもつながるのかもしれないですが、もう少し豊かな体験を、どのように生み出すことができるかが、大きい理論的な課題なのだと思いますね。

物と人間との関係を再考する

北野 僕が何となく知っている限りでは、ここしばらくまた、メソドロジーの本がまた大量に出てきています。メソドロジーを自覚しないといけない段階に再び来ているのかなという感じはしますね。その時に、オブジェクトやマテリアルということ、もう一回考え直さないといけないだろうと。そこで頑張っていると思うのは人類学です。ヴィヴェイロスを訳したフランス哲学者の檜垣さんもおっしゃっていますが、トーテミズムやフェティシズム、アニミズムなど、物と人間の関係について、人類学と精神分析はすごい知見を持っている。なぜ人間がそこまで物に執着するのか、逆に言うとなぜ物が生き生きとするのか、アニメイティングなステージに入るのかに関連して、物との関係の見直しも一緒に進んでいるのだろうと感じますね。

アートに関しても根本的な見直しを図られていて、今までアートと呼ばれていなかったアニメーションの見直しも、一気に進んでいます。先程の話に戻して言うと、メディア・アート、特に日本のメディア・アートが、蓄えてきた知見があると思います。三輪さんのテキストでも「考えるだけでなく実践を」と言われています。古くから言われていることでもあるものの、「感性」や「場」という言葉は、考えることよりも一歩手前、もっとも物質次元でのベースのところで、体を使っていますよね。

ニューマテリアリズムで一番重要なのは“感覚”と言われます。「僕はなぜこれをペンと認識できるのか」という問題に、構造主義やポスト構造主義は「ペンという言葉があるからだ」という雑な議論をやっていたわけで

すが、そういうわけではないでしょう。感覚の作用は、言語の手前でもっともっと複雑なわけです。しかも、それが、認知科学、正確にいうとそこから派生した、非認知行動に関する科学において、いっきに成果がみえはじめている。

これは明らかに、白い地に対して黒い図の部分だけが、別の光の周波数を僕の目の中に送り込んで来ているわけで、それを何ほどのかの形で、僕の心身は、その信号情報の組織化をやってそこにペンって言葉の言葉を貼りつけているだけだろうということは、知覚心理学などでもうわかってきているわけですよ。

その知覚心理学はさっきの認知工学に組み込まれてしまっていて、意識以前の人間の行動を制御する方向にどんどん動いているわけです。けれども、そうではない、もっと人間の体験的な豊かさを見るべきではなからうか。そういう視点で教育や研究やアート実践をしていかないとまずいんじゃないかということで、映像学部を作られたのです（笑）。というのは、嘘八百ですが（笑）。

自分の経験世界を自分のものにしていく

北野 ダムタイプの《LOVERS》の京都芸術センターでのイベントもちょっとのぞかせていただきました。あの時に、高谷史郎さんだったかと思いますが（ちがうかもしれない）、結構面白いことを言っていました。詳しいことはしっかりと思い出せないんですけど、大枠で言うと「データを残せばいいんだ」みたいな話をしたわけですよ。渡部先生の話にあった、「今の観点からの批判的な捉え返しをするのか、ゴッホの描いていた時代のものを再現するのか」という論点にもつながるわけですけど。

再現はできないんですよ、原理的に。だからメディア・アートであっても、もしかしたら再現できないんですよ。とりわけ、作動とかオペレーションは、いまここでしかありえない一回性をもちますから。デジタルテクノロジーを使っているからといって、比較的容易に再現できるという話ではない。だからもう一回今それを再現しようと思ったら、別のものになっちゃうことになる。それを引き受けざるを得ないでしょう。

その周辺のいろいろなデータはもちろん残してもいい、あるいは残す必要があるのかもしれませんが、復元しようと思ったら、どうしても復元は再演になってしまうということはどう考えるか、ですね。その場で浅田彰

さんもコメントしていたと記憶しています。ニューマテリアリズムの牽引役のブライアン・マッスミの用語を使っていました。アクチュアライズされる前のものを“データ”とか“情報”と呼ぶのであれば、それはいうところの「ヴァーチャル（潜勢態）」であって、もうそれしか残せないということになるかなみたいな話だったと記憶しています。うる覚えなので間違っているかもしれません。豊かな意味で潜在的に眠っているものですね。簡単にいえば、これに対比されるのは、「ポッシブルなもの」です。ポッシブルなものは数学的に計算可能なもの、あるいは予測できるものですね。ポシビリティは確率ですから計算上こういうことになるでしょうという形のもので。ヴァーチャルは、必ずしも予測できないものも含めて、潜んでいる何かをアクチュアライズするというポジションの確保のための用語とっていい。

もとの話題に戻していうと、「あなた自身はこの物とどういう関係を結んでいるのか3つ言ってごらん下さい」みたいなところから、自分の経験世界を自分のものにしていくという、教育が始まるのかもしれない。“場”とか“感性”を踏まえてアートの捉え返しをすると、そういうことなのかなという気はします。“場”は、すでに工学的に整理可能なものになってきていて、そこにどういう行為や実践が可能なのかということになってしまうと、それはアクティブ・ラーニングだとか、プロジェクト・ベースト・ラーニング（PBL）とか、文科省が喜びやすいものになってしまうけれども、それでもいいと思うんですよ。けれどもそこから、もっと豊かなものを引きだしてくるための教育上のツールや、研究上のツールが生まれなければ、僕は、日本の大学教育全体がデッドエンドになっていく可能性があるかなと思っています。

“物の確からしさ” から関係を再構築

—— 芸術に限らず、とにかく何か制作をしたいという学生に、「あなたにとってのリファレンスを持ってきて」と話すと、もってくるものの、それがどのように作られたものであるかをこれっぽっちも考えてないことが多い気がするんです。つまり、モノ、人工物ですけど、この背後にどのような人為があって、意図があって、設計されたのかという、痕跡を解読する能力が全く無いのです。もっとも能力が無いのか、他者の意図を想像することができなくなっているのか？ いずれにしても考える習慣

を持っていないんですね。

私としてはお手上げで、「それで何か作りたいは無理でしょう」と思わずにいられません。こうした状況が生じていることは、人間自体の問題なのか、いまのメディア環境の問題なのか、とても気になっています。わざわざ「3つの特徴を言いなさい」と促さないと、考えられない状況になっているのかもしれませんが。しかしこれを打開するのは教育なのか、もっと大きな社会の問題なのか？

渡部 いや難しいですよ。オブジェクト・ベースト・ラーニングはアクティブ・ラーニングと親近性が高いです。だけど、文科省が言っているアクティブ・ラーニングは、号令的なものになる危険性があります。

オブジェクト・ベースト・ラーニングは私もまだ沢山講座を持っているわけではないので、それがどれくらい上手く行くかを開示しなければいけません。それを最初小学校でやろうと思っています。幸い一貫校があるので小学校、中学校でやってから、ハイヤーエデュケーションにもう一回持って来ようかなと思っています。

北野さんは、ロンドンでニューマテリアリズムが盛んだった背景に暴動があるとおっしゃっていましたが、オブジェクト・ベースト・スタディーズも、研究として関心があるだけではなくて、実践的な意味で必要とされています。

佐藤さんから「対象を自分のモチベーションの中から」という話がありましたが、ハイエデュケーションでも、このような核を持って対話性を確保する必要があります。人種もバックグラウンドもかなり多様な人たち、例えばアートスクールに中国の人が来た時に、何をベースにして、教育的会話を成り立たせるのか。それを、まず、ここに壺を1個置くとか、布を1枚置く、という“物の確からしさ”から出発しようという、かなり切実なところから始まっている。

北野 もう、ほんとそうだと思いますね。これは社会的な話になるかもしれませんが、暴動まで行かなくても、日本もかなりそうになっているのかもしれないと僕は思っています。今中間層が崩れて、非正規雇用だらけになっています。

ロンドンでは、リージェントストリートあたりに、ファーストファッション的なものを中心に買う新しいタ

イプの消費が出てきています。アルバイトやって物買って、を繰り返して、ほとんどしゃべらないですよ。携帯を持っているから、スタバに入ってもお互いしゃべらない。情報検索やって物買ってアルバイトやってというように、言葉が無くなっていくわけです。

対話も無くなり、関係性も無くなっていった時に、言葉の交わり方からはじめていくしかないといけません。これは従来の文学教育ではもはや無理で、「この壺を、みんなどう思う？」というところから(笑)。

渡部 よくできてますね。

三輪 僕も全く同じ感覚で、そこまで教育、いや人間は追い詰められているわけですよ。

もちろん格差社会とか貧困とかそういう政治的なものがある、人間のせいで追いつめられてもいるけれど、最後まで残るのはメディアの方だという気がするんです。北野さんが「携帯を持っているから」とおっしゃったこともそうだし、あらゆるテレビのニュースから何かから、そういう機械化された社会、システム化された社会だけは残って行って、逆に言えば、それがここまで僕らを追いつめている、というのが僕の考え方かな。

ポストモダンとニューマテリアリズム

佐藤 僕もポストモダン世代なので、80年代から90年代位にかけて、理論的な言説がいろいろなものを破壊していったという感覚があるんです。「これは社会的に構築されている」とか、「これは構造的に決定されているので主体的選択ではない」とか、人文系の理論的言説が、人間が社会的に正しいと思っていたものをどんどん壊していった。

その批判的な破壊作業が最大限に到達した時に、機械的な、あるいはモノ的な世界の中に、すごく大きな変動が起きた。1990年前後に政治的な状況が変わるとか、95年位からメディア環境を取り巻く技術的な大きな変革が始まるとか、グローバル経済が本格的に発火する、点火して、全面化するとか。

このような、半ば機械的に動いていく物質性や、人間同士が互いの生存をかけて殴り合うような崩壊的な資本主義が全面化する状況が始まった頃に、“ポストモダン最高潮”になり、その状況を語る理論や言葉がちょ

うと無くなってしまった。理論を焼き尽くした時に、一方で生きていた世界のモノ的な環境がすごく変わった。この二つが、コインの両面のように同時に起きていたという実感があるんです。

北野 おっしゃる通りだと思いますね。だから、欧米とどこまでパラレルかという問題はありますが、少なくとも日本の知的風景を見る限りでは、おっしゃる通りで、「あ、ポストモダンそろそろ通用しなくなったな」と思った瞬間にむきだしの資本主義が目の前に現れて、みんな「どうすんのよ」と言って、茫然と佇んでいる感じがあって。とりあえずスマホに飛びついて、マウンティング合戦やサバイバル教室をやれば、このネオリベリズムの中で生き残っていけるのではなからうかという(笑)。

三輪 でもそのむきだしの世界を支えているのは人間の何らかの欲望で、その欲望の質はほとんど変わらないのではないかと思うんですよね。

佐藤 もちろん、ポストモダニズムは否定性だけで生きていたわけではなくて、社会的に構築されたものが作る世界像よりも、よりリアルなもの、アクチュアルなものを見たいがゆえに、いろいろなものを取りあえず脇によけて、生々しいものを見ようとしたのだと思います。ところが、実際にその生々しいものに出会った時に、それをどう語るのかについての準備ができていないまま、そこに放り出された感じがするんですよね。

僕はニューマテリアリズムをあまりよくわかっていないのですが、納得できる感じがします。我々人間が生きている世界や人間の身体を、もう一回生々しく見てみよう、そこからもう一回語り直そうということじゃないかなと思ったのです。その態度は共感できるものです。

メディア論は悲観的か

飯田 90年代の日本で、カルチュラル・スタディーズが何なのかまだよくわからなかった頃のメディア研究は、ポストモダンの影響もあります。新しいメディアの問題をむきだしの技術のまま捉えようとしていました。けれども学際的、領域横断的だったはずのメディア研究は、2000年代になってかなりの部分が社会学に回収されてしまいます。社会や世界を軸にして語る話もあるので

すが、“生々しさ”という話で言えば、それを一回取り払った議論が必要だと思うのです。けれどもそれはあまりされておらず、むしろ2000年代に衰退していった気がするんですよ。

三輪 その“生々しさ”を、どう理解すればいい?

飯田 90年代はメディア論とインターフェイス論はすごく近いところにあっただけですね。たとえば久保田晃弘先生が書かれたものを、メディア論の人達も読んでいて、インターフェイス論と地続きで考えていましたが、今はだいぶ乖離してしまっています。特にメディア・アート系でインターフェイス論をやっている人達と僕らとの接点は無くなってきていて、すっかり分化してしまった。その間を埋めることを、もう一度やらなければいけないですし、メディア・アートが、間に入る共通言語になり得るのではないかと思っています。

ニューマテリアリズムのメソドロジーとは異なりますが、渡邊淳司さんたちが取り組んでいるウェルビーイング研究やソーシャルハプティクスなどの出発点は、一旦“社会”を括弧に入れて、個人のより良い生き方とか、心地良さを追究する試みです。このような学際的な研究グループの中には、社会心理学出身で情動に興味を持っているような人も入っていて、認知科学的な実験などを行っています。こうしたアプローチは、社会学的なメディア論よりも、ニューマテリアリズムと親和性が高いのではないかと思います。そのようなところからも対話の回路を作っていきたいですね。渡邊さんもその可能性を自覚されていて、ICCのパンフレットも、そういう経緯と一緒に作っています。

三輪 何かもっと悲観的だ(笑)。

北野 三輪さんのテキストの中に“絶望”と書いてあり、そこはもう全く共感しています。だけど飯田さんがテレビをイベントだと言ったのは、いい意味で、軽いショックでした(笑)。記号論でもなければ、技術決定論でもなく、「あっ、テレビって体験だった」という話じゃないですか。体験のプラットフォームが、20世紀に一定程度持続したのであり、そのプラットフォームを取りあえず我々はテレビと呼んでいたにすぎないのであれば、それをテクノロジーとか、記号的テキストという形で、長い

間語りすぎてしまったかなという……(笑)。

—— 「メディア・イベント」の再定義に基づく、メディア理論の再構築は、新たなメディア・アートの分析方法になりうると、私は期待しています。オールドメディアであるテレビの分析手法が確立されることで、ニューメディアの分析手法のあてがつかないかと思うのです。

私見では、催事として考えることが、手掛かりになっている気がしていて、エキシビション・スタディーズでも、展覧会はパフォーマンスであるという捉え方をします。パフォーマンスな理論というか、記述手法が、新たな研究動向を生みだしつつある気がしています。アーカイブが直面している研究手法の問題も、この辺りで、社会的に有効な結節点を見出せるのではないかと考えます。

悲観的に考えているかどうかではないのですが、個人の心地良さを追究する試みとして“ウェルビーイング”という議論を展開しても、ある種の救済にはなるのかもしれないけれど、分析理論にはなり得ない気がします。

飯田 そうですね、マインドフルネスみたいな話とつながってくる。

北野 ちょっと宗教チックですよ。

—— 研究者はロジックで、分析的に真摯にやっているのですが、それを受容している人たちが果たしてそうかという、とてもそうじゃないという状況に感じています。これはあくまで私見です。

『ウェルビーイングの設計論 人がよりよく生きるための情報技術』(BNN、2017年)の、The MIT Pressでのタイトルは『Positive Computing: Technology for Well-being and Human Potential』でしたよね。サブタイトルに「ウェルビーイング」という単語が入ってる。

学生と話しているとある種の自己啓発本として受け取っているようにも思うんです。それは訳者や出版社の意図、戦略なのかもしれませんが、こうした打ち出しが求められている社会状況なのですよ。たかが言い回しの問題、言葉の選択という気もしますが、されどというところで、現代の状況にどのように向き合うのかというアプローチの仕方としてとても考えさせられました。

三輪 いや、だから僕はやっぱり悲観的。少なくとも、ここにいる僕らが相手にしている敵は、そんなかわいいものじゃないでしょう。人間の知性、知的な判断とは何ほどのものなのか。トランプさんは「エリートが言うきれいごとなんてもう沢山だ」という人たちによって選ばれていますよね。それが実際にこれだけの力を持って世界を動かしているわけです。僕らが戦うところは、そこしかないでしょう。そんな中で、何ができるかと考えると、茫然と立ちつくすしかないんですけど。僕のいう“悲観的”はそういう意味です。お正月のインタビュー番組で、養老孟司先生は「自分の考えで生きなさい」と言っていました。つまり、人間はシステムのために生きようになってしまい、それが不幸の原因だというのね。機械システムももちろんだけど、人間社会のシステムなり、全てのシステムが複雑に高度に絡み合っているのが今だし、AIが加わるともっと高度になるだろうし。

そんな中で、自分を取り戻すことは何も間違っていないし、そうしなければいけないのだけれど、どんな方法があるのよ、どうすりゃいいのよ、というのが僕の感覚。

何でもシステム化できる時代の基軸

北野 三輪さんのテキストに、「いろいろなことが既に数学的にお膳立てできる」というフレーズがあったと思います。それこそ脳科学的には「情動をコントロールをしやすい」わけで、「ほーら、こういうふうにするとあなたは自分を大切にできますよ」というシステムができるわけじゃないですか。

三輪 それ、コンピューティングでできる。

北野 できる時代に入っちゃった。そうすると、「いや、いろいろ言うことはその通りなんだけど、それがシステムなんですよ」(笑)という話なので、“心地良い”とか、“楽だ”というのをあらかじめセッティングすることが可能になってきている時に、どうやってそこから、「あなたはもっと豊かなはずですよ」ということに気づかせてあげられるのか。ちょっと教育者みたいなことを言っていましたけど(笑)。

渡部 秋のシンポジウムの時に、図らずもいろんな人から、アーカイブについて「公共性」という言葉がキーワー

ドとして出てきました。パブリックネスは、客観視する目だとする、自分の幸せを求める時の落とし穴は、下位の感覚であり、ウェルビーイングの落とし穴と同じだと思えます。だからパブリックネスのような、公共性の基軸、観点、そういう感覚を持つことが、実は個人の豊かさにつながっているのではないか。

三輪 そう、「大文字の他者」なしにはありえないですよ。

渡部 「エリートは我慢ならないからトランプでいい」という立場を、良く組み立て直してもう一回考えてみれば、「正義のために戦わなくてもいい」とか、「人に迷惑を掛けなければ殺してもいい」ということになりかねない。そういう時に「人間が人間になることをどう支えるか」という議論をするためには、“パブリックネス”を、アーカイブの仕組みから人間のあり方までどう考えるか、すごく大きく問われているところだと思います。

パブリックネスを支える知性の責任

佐藤 僕は全然絶望してなくて……。

三輪 あっ是非、良かった(笑)。

北野 素晴らしい(笑)。

佐藤 今は、知性にすごく課題が課せられている状況なのだと思うんです。むしろやるのがいっぱいあって、頑張らなくてダメな時期。例えて言えば、17世紀のオランダで絶望の中から立ち上がったスピノザです。誰も自分のことを何ひとつ理解してくれない状況で、どうやって生きるかを考えてスピノザ哲学が立ち上がった。伝統もダメ、新しい宗教もダメで、自分が信じていた人達は無惨に民衆に殺されて……。そのような絶望的な状況の中から、あれだけの哲学が出てきたことを思えば今も同様で、これまでそれぞれの国で作ってきた思想や生活が全部シャッフルされてごちゃごちゃになっていく中、知性に何ができるかが試されていると思うんです。

大学人や、ものを考える状況で生きている立場の人の責任は重大だと思います。僕も含めて、我々にはやる事が沢山ある。新しい人文学や芸術を創造するための基

盤を作らなければいけない状況にあると思うんです。それがメディア表現学の構想なのではないでしょうか。

三輪 論されました。

全員 (笑)。

北野 強引ですけど、パブリックの話とスピノザの話をくっつけると、結構面白い。90年代の終わりギリギリに、ハート・アンド・ネグリの『帝国』が出たじゃないですか。あのあたりからスピノザ・ルネッサンスになりました。その中でネオコンのイデオログがリヴァイアサン復活を言っているのですが、すごく面白いのは、アメリカでは90年代終わりギリギリから、16~17世紀の思想のリバイバルが起きているのです。

「近代市民社会的なものはもうけっこう」という、とんでもないリセットへの欲望が起こった。具体的な権限や権力を持っている人達が、それによってもう一度、世界をとんでもない方向で組み立て直すことができるのではないかと考えて、近代前夜の思想家にわーっと戻っていったことがありました。

そのスピノザのキータームが“情動”、ラテン語でいう「アフェクタス」ですよ、情念や情報。感覚、知覚に強度さを持たせれば、合理的思考なんか麻痺させて一気に権力を取ることができるという話をしている。だからもう一回、どうやったらパブリックネスをゼロベースから組み立てられますか、という話に行かないと。

「パブリックって、パブじゃん」というところから始めてもいいわけで(笑)。だってイギリス人って、ビール1杯で、あれだけ会話をし続けられるんですよ。パリの人違ってワイン1杯で、2時間でも3時間でもしゃべれるわけですよ。あの会話力が文化なのであって、そのような何を話してもいい空間や場、どういう酔っぱらい方をしても一定程度許容できますよ、というところからとも思うし。

ロンドンに行った時に、小っちゃい公園があって、「なかなかいいなあ」と妻と2、3日散歩をしていました。あとで知り合いに聞いたら、ナショナル・トラストのように中産階級がお金を出し合ってメンテナンスもやっている、いわゆるパブリックの典型ですよ。お金を出さない人が楽しんでくれても全然いいという、それを日々の実践の中でちゃんとやっている。

それに対する自覚が非常に強く、自覚と責任、もっと言うと多分そこには、一種の、寄与する喜びみたいなものがある。世界に対してきちんと関与しているという喜びかもしれない。それによって地域社会の安定を、日々実現している。上から与えられたパブリックネスではなくて、自分の日々の身体や、思考実践も含めてやっている。それを、この情動だらけの(笑)、世界の中で何とか確保していくという意味でも、場というのは非常に重要です。アメリカの中でも、それがかろうじてあるのは、もしかしたら大学であって、日本の中でも、まあ急速に国家プロジェクトになりつつある(笑)、大学を何とかこう……。

三輪 最後の砦、いや「空き地」として守れないのか。

北野 10年前位に読んだ本ですごい衝撃を受けたのが、イラク戦争時にブッシュ大統領が脳科学者や神経科学者、哲学者らと生命科学の今後の構想について話をしました。デザイナーズ・ベイビーとか、「薬物によって、ネガティブな記憶は消えますよ」というとんでもない話

をしていて、そこに、サンデルも、フランシス・フクヤマも哲学者として入っているわけですよ。さすがにサンデルやフクヤマでさえ、許せなくて、「それはもう人間の終わりだ」と言っていて(笑)。

とにかく今価値がどんどん一元化している。有効性や効率性を価値として、それを全世界的に、あるいは人間の活動領域全てにおいて適応できる段階に入ってきて、それが資本主義が結びついちゃった。けれども大学という場所は、価値についていろいろ議論できる場所だと思います。価値の吟味、といってもいいかもしれませんが。それは企業でもできないし、国家でもできない。政府、市役所でもできない。価値について、いやこれ違うじゃない、こっちでもいいじゃないか、無駄と思えるかもしれないけどこういう方向もあるんじゃないかといろいろ議論できる場は、もしかしたらもう大学しかなくなってきているのではないかと。また大ぶりの話にしてしまっ

2019年1月9日、キャンパスプラザ京都
(編集協力：平塚裕子)