

# アーカイブ的芸術： 混沌とした時代の作法

山峰潤也

1990年代の半ばにインターネットが登場して約20年、その間、テクノロジーを取り巻く環境は大きく変化した。その変化に伴い美術館では、コレクションやトークイベントなどの美術館活動の公開性の向上、資料や記録のデジタルアーカイブ化などを求める声が高まっている。また他方で、オンライン上で、美術館のコレクション情報や文化財資料を共有するヨーロッパ<sup>1</sup>や、グーグル・カルチュラル・インスティテュート<sup>2</sup>などの新しいプラットフォームが広まりつつある。こうした状況には、インターネットによって「シェア」という概念が浸透してきたことが少なからず影響しているだろう。

このような傾向を背景に、アート・文化を取り巻く資料のアーカイブ化はこれからの文化共有の基礎としてより一層強く求められていくことになる。しかし、その一方で、アーカイブという言葉、存在について、広く理解されているかどうかについては疑問がある。歴史書など時代を経て残る資料がおのずとはらんでしまう権威や影響を考えれば、アーカイブという存在、言葉をより慎重に扱うべきではなかろうか。

しかし、今日の美術の中で、ある一つの傾向として「アーカイブ」的と称される作品、展覧会が注目されている。無論それらは、芸術活動の一環であって、資料の保存を目的としたアーカイブとは異なる。しかし、こうした動向は「アーカイブ」という存在への憧れや問いが、現代的なテーマの一つであることを物語っている。本稿では、こうした動向から生まれてきた作品群を取り上げ、それらの多様な表現が現代の主題として何を物語っているのか、考えていきたい。

## 1. アーカイブ的衝動

2004年『オクトーバー』誌に美術批評家のハル・フォスターが「アーカイブ的衝動」という論考を寄せた。この中では、トーマス・ヒルシュホルン、タシタ・ディーン、ヨアヒム・コースター、サム・デュラント、ヤエル・バルタナ、マシュー・バックingham、トム・パー、ジュレミー・デラー、マーク・ダイオン、スタン・ダグラス、リナム・ギリック、ダグラス・ゴードン、ゾエ・レオナルド、フィリップ・パレーノ、ワリッド・ラードなど錚々たる顔ぶれが挙げられている。そしてその多くが既存のイメージ、製品、物語などが持つ意味、社会的背景など既存の文脈を利用するアプロプリエーションという技法を多用する現代美術作家たちである。

フォスターは、その作品群をアーカイブ的衝動に基づく作品として紹介している。現代美術にすでに定着しているアプロプリエーションを改めて新しい動向として取り上げることに抵抗はあるが、この技法を出発点に収集、引用、類型化、順列・再構成によって新しい意味を形成しようとする作品群が、今日の現代美術において求心力を放っていることについては一定の同意を得られることだろう。しかし、フォスターの論文では「Archival Art」という言葉のもと、アプロプリエーションを用いた作品群が区別されずに列記されている印象がある。同論考の中で挙げられている作品は確かに、紙、日記、本などの日用品、あるいは大衆的な図像、映像の引用など、既存の物やイメージの背後にある文脈を利用した表現を行っているが、代表的な手法を取り上げ、個別に検討していくことでこの難解な主題についての理解が進みそうである。もちろん、各作家は作品ごとに異なる手法を採用している場合も多く、作家自体を手法ごとに類型化することが不適切な場合もある。そのため、「アーカイブ」的的作品を細分化するため、幾

つかの作品を挙げながらそれぞれの傾向や手法について考察したい。

## 2. アーカイブという作法

図書館や博物館など、多くの資料を扱う施設の様子を思い起こすと、ジャンルや年代などによって分類されている光景が浮かぶだろう。そのような「分類」を美術的手法として使う作家としてマーク・ダイオンを挙げたい。フィールドワークで得た採集物を独自の視点で分類し、新たな意味付けを行うことがダイオンの特徴だが、とりわけ東京大学総合研究博物館小石川分館にて開かれた「MICROCOSMOGRAPHIA マーク・ダイオンの『驚異の部屋』展(2002)」は、同大学の学術標本やスクラップ、写真、廃棄物などを、水圏、地上圏、地下圏などに体系立てて展示することで、集合としてのダイナミズムや説得力が生み出されている。このようなダイオンの手法は、体系的に事物を編集することに、集合としての意味、物語、存在感などを生み出す力があること示している。

次に、作家が創作したもののまでを含めた集合体を、あたかも体系立てられた収集品であるかのように見せる作品について考えたい。虚構のアーカイブともいうような作品群だが、その一つとして、レバノン出身アーティストのワリッド・ラードによる架空の団体「アトラス・グループ」としての一連の作品に触れたい。1989年からレバノンの近代史の調査に関する資料や映像を展示する手法を採るが、それらはラードが新しく創作、意味付けしながら収集したものである。その一つ一つは虚構であるにもかかわらず、その集合体からはレバノンを取り巻く社会的状況や日常などが、真実味を伴って立ち現れてくる。また、虚構のアーカイブという点では、アメリカで亡くなった架空の日本人

工芸作家やマグチを想起させるような構成で、イメージを綴ったシアター・ゲートの映像作品《Yamaguchi Story》(2008)なども同様の分類として考えることができるかもしれない。

ダイオンやラードの作品について考えを深めると、たわいのないものでさえも、収集され、量を伴うことで塊として説得力が現れてくることがわかる。では、なぜ人はそもそも収集という行為に惹きつけられたのだろうか。

その欲望はフィオナ・タンの《ディスオリエント》(2009)や《インヴェントリー》(2012)に表現されている。フィオナ・タンがヴェネチア・ビエンナーレ出品の際に制作した《ディスオリエント》は、ヴェネチアの商人だったマルコ・ポーロの『東方見聞録』のナレーションとともに、東洋にちなんだ品々がところ狭しと陳列された倉庫が映し出される。一方、商品目録を意味する言葉が添えられた《インヴェントリー》は、ジョン・ソーン美術館の内部を8mmフィルム、16mmフィルム、HDビデオカメラなど異なる記録媒体で撮影し、媒体ごとに投影する6面のマルチチャンネルビデオインスタレーションだ。建築家ジョン・ソーン自身が手がけた自宅を使ったこの美術館には、同氏のコレクションが所狭しと展示されている。タンの映像には特徴的な建築の中に置かれた絵画や彫刻の数々が映し出される。《ディスオリエント》の場合は、マルコ・ポーロが残したアジアに関する膨大な調査資料のメタファーとしての品々が、《インヴェントリー》では、ジョン・ソーン卿の欲望を具現化したような、コレクションの数々が映し出されている。これらの情景は収集癖といった集めることに対する人間の欲望を写し取ったようであり、アーカイブと人間との根源的なつながりを描いているようでもある。

また、フォスターは、アルフレッド・ヒッチコックの名作《サイコ》(1960)を、109分から24時間にまで引き延ばし、超スローモーションの状態で見せるダグラス・ゴードンの《24時間サイコ》(1993)を挙げている。この作品は、映画史に輝く名作の盗用であることから、おのずとその外縁のコンテクストが召喚され、それもまた作品の重要な一要素となっているため、既存のイメージから新しい意味を生み出した、重要なアプロプリエーション作品といえる。他方で、映画やテレビCMなど既存の映像を利用したファウンド・フッテージ作品を考えたときに、テレビCMやB級映画などからの引用が全く

不連続かつ軽快に並べられていくブルース・コナーの《ある映画》(1958)や、現実の時間と同じ時刻を示す時計が映るようさまざまな映画がシーンからシーンを引用し、構成した24時間の映像作品、クリスチャン・マークレーの《The Clock》(2010)などが挙げられる。

しかし、これらの作品はアーカイブへの言及よりも、モンタージュによって生み出されるイメージの異化作用にこそ主眼が置かれていると言えるだろう。ただ、作品自体がアーカイブ的でなくとも、両作品からは、構成するフッテージが何らかの映像アーカイブから引用された可能性をと考えさせられることから、表現の引用元としてのアーカイブを考えることができる。

### 3. 物語の作法とアーカイブ的構造

ここまでの話を振り返ると「アーカイブ」らしい表現には、資料の集合としてある一定の「量」を伴うことが必要不可欠だと言えるだろう。程度は異なれど「量」を伴うことで初めて集合としての体裁が整い、アーカイブ然としてくる。そのような「量」による作用についてクリスチャン・ポルトンスキーの作品から考えてみたい。ポルトンスキーが大地の芸術祭:越後妻有トリエンナーレで発表した《No Man's Land》(2012)は、打ち捨てられた衣服が山をなすほどに集められ、その物量が見るものを圧倒する作品だった。また、彼の代表作である《死んだスイス人》(1990)や《エル・カソ》(1987)も、個人が特定できなくなるまでばかされた写真の集合が、死のイメージを量的に増幅させ大量虐殺を連想させる。この作品に限らず、ポルトンスキーの作品には死の収集を思わせる作品が多い。一方、イメージの集合であるにもかかわらず、一つ一つはその個人が特定できなくなるほどに削ぎ落とされ、もはや個体としては意味をなさない。イメージが全体の一部としてしか意味をなしていないのだ。言い換えると、一つのイメージを識別するための固有性が奪われ、その集合の一部としてしか存在し得ない以上、個別の資料の集合であるアーカイブとは本質的に異なるため、不可分な一つの塊として見るほうが妥当だ、ということになる。

アーカイブ的アート作品について書かれた『想起のかたち』の中で筆者の香川壇は、ポルトンスキーの作品について「シニフィアンの

戯れ」に近似していると述べている<sup>3</sup>。それはホロコーストを象徴する「大量の死」を想起させることこそに意味があり、それを構成する一つ一つのポートレートが誰のものであるかといった固有性は作品において必要とされていないからだろう。香川は、続けてドイツ人女性作家のジークリット・ジグルドソンの《静寂の前に》(1988)について言及している。同論考によると、同作品は、ジグルドソンの「開かれたアーカイブ」という構想がドイツのハーゲンにあるカール・エルンスト・オストハウス美術館に一室を得て実現されたもので、展示開始当初は、作家の個人的な記憶に関するものも含むヨーロッパの歴史を映す写真や書類などが貼られたスクラップブックや、それらが収められたガラスケース、本棚とそれを閲覧するための机という構成だったようだ。公開以降も付け加えられ、1993年時点では資料点数としては3万点を超えるに至ったという<sup>4</sup>。その後も来場者が書き込めるゲストブック、貸し出し用の「旅する本」などが付与され、対話と増殖のプロセスを継続させているようだ。ポルトンスキーの《死んだスイス人》や《エル・カソ》とジグルドソンの《静寂の前に》を比較して考えると、ポルトンスキー作品からは集合を作ることからより強い一つのメッセージを打ち出そうとする傾向が見られる。それに対し、ジグルドソンの作品は大量の資料を扱いながらも、資料一つ一つの固有性が尊重され、鑑賞者にはどの順番でどの資料を見るかを自身で決めていく自由がある。一つの決められた見方によらず、見る側の裁量に委ねられた鑑賞法はリゾーム的という言葉が当てることができるかもしれない。つまり、ポルトンスキー作品のこれらの作品における手法は、ジャン＝フランソワ・リオタールの言う「大きな物語」を形成せんとする行為である。それに対し、ジグルドソンの《静寂の前に》は、多様な見方を受容する、よりアーカイブ的でありリゾーム的な構造を持った作品であると言えるだろう。これらのことから、鑑賞者を作品が語る内容を享受する存在として捉えるか、能動的に関係性を作り得るものと捉えるかの大きな考え方の違いが示されていることがわかる。ただ現実問題として、ジグルドソンのように恒久展示の機会を得ることは難しく、このような形態を持った作品を作ることでできる状況はまれであると言わざるを得ない。だが、ジグルドソンの作品を通して示されているリゾーム的、あるいはランダム

アクセス、あるいは参加性という観点は重要な主題である。

#### 4. インターネットと時代表象

ジグドソンの《静寂の前に》で示された作品構造は、鑑賞者との関係を固定し、一つのものの方の見方の中でナラティブを紡いでいく考え方ではなく、多様性を受け入れ、脱中心的に物事を思考しようとするより現代的な思想を感じさせる。では、20世紀の終わりに普及し、急速に人々の生活インフラとなっていくインターネットはどのように芸術、そしてこのアーカイブ的作品群と関わっているかを考えたい。デュッセルドルフ芸術アカデミー出身で、ベッヒャー派を代表するドイツ人写真家トーマス・ルフは『JPEG』シリーズにて、あらゆる情報、イメージがインターネットという巨大データベースによって「インデックス化」されようとする状況を示している。同作品について、自身のレクチャーの中で以下のように述べている。

シリーズの最初の作品には、911の写真を使いました。その日、私はここニューヨークに滞在していました。キャンナル・ストリートを歩いている時、WTCビルの倒壊を目の当たりにしました。その時私は小型のカメラを持っていて、それで撮影しました。その後デュッセルドルフに帰ってフィルムを現像してみると、何も写っていませんでした。それが電池切れのためだったのか、今になってもわかりません。もしかするとエックス線の影響だったのかもしれませんが。それからネット上で911のイメージを熱心に探しました。そしてここにあるようなイメージを数多く見つけました。そして気づきました。インターネットは膨大なイメージ流通の供給源であるということに<sup>15</sup>。

こうしたルフの発言からもうかがえるように、インターネット上で大量に流布・消費されるイメージを最も粗い状態に圧縮し、プリントしたこの写真作品は、粗いピクセルの美しさや見る距離によって変化する印象の面白さなどとともに、今もどこかの現実が、圧縮とコピーを繰り返す、うすっぺらな情報として氾濫していく状況を物語っている。

こうしたインターネットがもたらす混沌に対

してポルトンスキーは、『ART iT』に掲載されたインタビューの中で、ベネッセ・アートサイト直島で恒久展示されている《心臓音のアーカイブ》(2008)について、アーカイブとしてのインターネットから何か影響を受けたかと聞かれ、以下のように答えている。

アーカイブとしてのインターネットに関して言えば、たとえば「クリスチャン・ポルトンスキー」を検索すると2万件(注:実際は17万2000件)もの結果が出てくるとします。当然のことながら誰もそれを全部読むこともできません。しかも半分程度は間違っているにも関わらず、どれが正しくてどれが間違っているかも判断できないわけで、全く馬鹿げていると言えます<sup>16</sup>。

この点について、ポルトンスキーのインターネットに対する指摘は正しい。インターネットを一つのアーカイブとして捉えたときに、無尽蔵に増殖する情報に対して、検索エンジン独自のアルゴリズム、ルールに従って見ていく以外に術がない。従って、その検索方法自体が一つの権威になり、飽和した情報のブラックボックスは日々拡大している。

ではこうした混沌の中、これからの現代美術を担うアーティストたちはどのようにこの時代と向き合っていくのだろうか。まず2013年のヴェネチア・ビエンナーレで銀獅子賞に輝き、ニュー・ミュージアムでの個展も開催されたカミーユ・アンロの《偉大なる疲労》(2013)について考えていきたい。同作品は、さまざまなる宗教、神話から集められた宇宙の創造神話を語るラップにあわせて、スミソニアン博物館の資料図版、インターネットや科学映画などから採取された画像がデスクトップに表示されていく作品だ。映し出されるイメージ、歌い上げられる物語の壮大さが、デスクトップやラップの軽さで表現される様は、世界をモニタ越しに見ようとする今の時代感覚を的確に捉えている。

また同時代の作品として、サイモン・フジワラの《再会のための予行演習(陶芸の父)》(2011/13)を取り上げたい。同作品は、自身が幼少期に別れた父と会うための予行の練習相手として、白人男性に父親役を依頼する場面の映像と、いくつかの陶芸品が同一空間に展示されている。どこからどこまでが事実なのか非常

に捉えづらい謎解きのような印象を受ける。だがそれこそがこの作品の求心力を担っているのだ。フジワラと父親役候補の交渉はうまくいかず、平行線をたどり、やりとりは次第に熱を帯びていく。そうした状況が進むにつれ、見る側の興味はフジワラと父との関係から父親役候補とのやりとりへと興味が移っていく。その展開に従い、ずっと置かれているはずの陶芸品の意味や背景が変わって見えてくるといった巧みな構造を持っている。

このアンロとフジワラ作品からは、既存の物やイメージ、行為、物語が持つコンテキストを読み解き、その配列や意味付けによって新しい物語を作り出せることに熟達した技術を感じさせる。しかし緻密にデザインされたナラティブがかえって、作品と見る側とが対面する感覚をより強固にしているような印象もある。

1981年テキサス生まれのライアン・トラカートゥンは、一つの時間軸に沿って物事を展開していく映像というメディアを使う作家である。しかしトラカートゥンは、洗練されたアンロやフジワラとは対照的に雑然と圧倒的な情報量を映像に詰め込んでいく。従って、見る側はその飽和した情報を浴びながら自身で要素を断片的に拾い続けることになる。MoMAのPS1でも展示された《Any Ever》には、次々と展開されるキッチュなアイコン、悪ノリしたメイク、荒れ狂うパーティの模様、古臭いビデオエフェクトなど情報過多を来した混沌が収録されている。また、ジェニーと呼ばれる少女たちの狂気じみた生態を写した《センター・ジェニー》などが展示された2013年のヴェネチア・ビエンナーレでは、映像作品に映し出される世界と似たようなサイケデリックな空間に複数の作品が展示され、異常なまでの過剰さが展示空間にまで溢れ出していた。その様はまさしく、インターネット世代による情報が飽和した時代の表象といえるだろう。しかし、その異常なまでの過剰さは破綻した世界的一端を見るスリルと高揚感を生み出し、審美的に物語を紡ぐ作法からも大きく逸脱している。しかし、このトラカートゥンのカオスの作法とも言うような表現は、この混沌を生きる私たちが、その中の清濁を併せ呑むまま生きてゆくことができるのか、はたまた、審美性を求める物語の作法へと回帰するのかを問うているかもしれない。

## 5. 既知の「盗用」と反動

これまで、「アーカイブ」という言葉を頼りに現代的表現の傾向を探ってきたが、ここで挙げた作品群は既存のさまざまな文脈を巧みに利用している。そうした作品が評価される状況は、20世紀に進んでいったメディア網の拡大や教育の普及に加え、インターネットによって知識を獲得する機会が増大し、現代社会に生きる人々がすでに大量の情報やイメージを記憶していることに起因しているのだろう。これまで挙げてきた作家はそうした状況の中、見る側の記憶や知識を引き出しながら、あるいは組み替えながら知的なレトリックを組み上げることによって、多様な現代のさまざまな諸相を描きだすことに成功しているだろう。

そうした、すでに「共有」された知識の総体をアーカイブ的と捉え、その既存の知的体系との関係の中から新たな表現を生み出そうという衝動がこれらの作品へと繋がっていると言えないだろうか。ただその一方で、芸術という世界の広大さを考えたときに、その知的なレトリックのみが先行しそれ自体に終始していくことになるとすれば、その方向に対して再考を促す反動のような表現に期待したくなる。アプロプリエーションを利用すれば、その言葉が「盗用」を意味するように、既存の知識、常識の上に立脚した表現におのずと成っていく。当然、現代社会を生きる以上、知識と常識と情報に囲まれることから逃れることはできない。だが、だからこそ、その範疇から、社会的規範から、既存の表現の作法から逸脱した唯一無二の表現が現れることに期待したくなってしまふこともまた、同時に起こっているのではなかろうか。

- \*1 ヨーロピアナは欧州連合が運営する、絵画、書籍、映画、写真、地図、文献などのデジタル化された文化遺産を統合的に検索することができるデジタルアーカイブ・プラットフォーム。
- \*2 グーグル・カルチュラル・インスティテュートは、アートや歴史、世界遺産など文化遺産の保存と共有を目的にGoogle Inc.が運営するポータルサイト。
- \*3 香川壇『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、241頁。
- \*4 同書、216頁。
- \*5 Thomas Ruff, "On JPEGs and Previous Key Series," February 12, 2010 at Aperture Gallery, [https://www.youtube.com/watch?v=UKfim0Q\\_yIA](https://www.youtube.com/watch?v=UKfim0Q_yIA) / 翻訳引用元=辻憲行「芸術係数ブログ」<http://gjks.org/?p=1864> (最終閲覧日: 2016年1月10日)
- \*6 アンドリュー・マークルによるクリスチャン・ボルタンスキーへのインタビュー「消えゆく記憶の融解点インタビュー」『ART IT』、[http://www.art-it.asia/u/admin\\_ed\\_itv/S8QKgzwlPdbMtre1ycY4/?lang=ja](http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/S8QKgzwlPdbMtre1ycY4/?lang=ja) (2010年8月2日掲載、最終閲覧日: 2016年1月11日)

---

### 参考文献

- Hal Foster, "An Archival Impulse" *October* 110, (Fall 2004): 3-22  
Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Verso, 2015)  
香川壇『想起のかたち 記憶アートの歴史意識』水声社、2012年

---

### 山峰潤也(やまみね・じゅんや)

金沢21世紀美術アシスタント・キュレーター。東京芸術大学映像研究科修了。文化庁メディア芸術祭事務局、東京都写真美術館学芸員を経て現職。主な展覧会に「3Dヴィジョンズ」「見えない世界の見つめ方」「恵比寿映像祭(4回-7回)」(東京都写真美術館)。ゲストキュレーターとしてwaterpieces (2013、ラトビア、Noass)、SHARING FOOTSTEPS (2015、韓国、Youngeun Museum of Contemporary Art)、Eco Expanded City (2016、ポーランド、WROセンター)などに参加。2015年度文科省学芸員等在外派遣研修員。