

ケータイとメディア考古学

—小さな肖像をめぐる—

植田憲司

京都芸術センター

(財)京都市芸術文化協会

ジャコモット・ヴェネツィアーノという画家が描いた小さな肖像画から、携帯電話の待受画面に設定される家族や恋人の写真を「小さな肖像画」としてとらえ、メディア考古学の分野から周期的に立ち現れる要素を拾い出していく。

Ke-tai and Media Archeology

- on Small Portraits -

Kenji Ueda, Kyoto Art Center

From portraits by Jacometto Veneziano to photos on the display of mobile phone, I describe them as " Small Portraits" from the view point of Media Archaeology to pick up topoi which are emerging again and again.

1. はじめに

携帯電話(ケータイ)が日常の生活の中で大きな位置を占めるようになってきている。それに対応して、日本では90年代からケータイ研究が社会学者のグループによって行われてきた。そのアプローチは若い世代の利用者に対するインタビューやアンケート調査というかたちで展開され、興味深い内容になっている。こうした社会学の研究はその後引き続き行われており、ケータイ研究にとって少なからぬ位置を占めていると言えるだろう。私はこうした研究に加えて、メディア考古学的なアプローチによってケータイを捉えなおすことで、その文化的側面に広がりを感じることができないのではないかと考

えている。

2. メディア考古学とは

メディア考古学とは、90年代中ごろからその活動が顕在化してきた新しい研究領域であり、エルキ・フータモやジークフリート・ツィーリンスキーらによって行われてきた。創始者のな立場であるツィーリンスキーは1994年に "Towards an Archeology of the Audiovisual"¹ を発表しており、一方、フータモは「テクノロジーの過去が復活する—メディア・アート考古学序説」²を1995年に発表している。2004年にはオランダのDe Balieで、メ

ディア考古学に関するフェスティバルAn Archeology of Imaginary Mediaが開かれ、その英語版カタログが2007年に出版されるなど、メディア考古学の潮流が形成されようとしている。

エルキ・フータモは日本に訪れ、情報科学芸術大学院大学 (IAMAS) や早稲田大学で講義を行ったことがあり、日本語で彼の論文を読むこともできる。2005年の「モバイル・メディアの考古学」³や前掲の「テクノロジーの過去が復活するーメディア・アート考古学序説」⁴がそれである。しかしながら、メディア考古学に関して日本語で読める文献はあまり多いとは言えず、日本におけるメディア考古学の受容とそれが与えるインパクトはまだ胎児の段階と言えるだろう。

では、実際にメディア考古学とは一体どんな研究分野であるのだろうか。メディア研究者であるエルキ・フータモは前掲の論文の中でメディア考古学のふたつの目標を掲げている。

- 1 メディア文化の発展の根底に横たわり、またそれを導いていく、周期的に立ち現われる要素およびそのモチーフの研究
- 2 次々と推移するこうした伝統と公式化が、さまざまな歴史的コンテキストのなかで特定のメディアのマシンやシステムに「刻印」されてきた筋道を「発掘」する

私は、こうした視座をもとに、小さな肖像画、ダゲレオタイプのガラス板写真、ジュエリーのミニアチュール、ケータイの待受画面などを取り上げたことがある⁵。これらの例に共通する特徴、繰り返し立ち現れる要素(トポス)とは何か。それは「隠されたイメージ」である。上述した例は、それぞれ異なった形を持っているが、それらに共通して重要なことは、その所有者がある特定のイメージを「隠すこと」である。つまり、通常の状態では表に露出していないイメージを

持つということである。イメージが隠れていて、見えていないということがどういうことを意味するのか。それは、時には所有者自身にさえ見えないということもあるが、このようにある一定の仕方ではイメージが隠されることで、そのイメージの持つ象徴的な意味合いが重要になることがあると考えている。

ケータイにおいて「隠されたイメージ」という繰り返し現れる痕跡に着目することが、ケータイの持つ文化的側面の一端を開いて見ることができるのではないだろうか。

3. ジャコメットによる小さな絵

ジャコメット・ヴェネツィアーノが描いた小さな肖像画がメトロポリタン美術館にコレクションされている。この絵はわずか10センチほどの大きさしかない。描かれている人物は、14世紀のヴェネチアの貴族、アルヴィーゼ・コンタリーニである。右斜め4分の3方向へ体を向けた上半身が描かれ、漆黒のローブと帽子を身にまとい、彼の茶色の髪の毛はよく念入りにウェーブがかけられている。水辺の低い草地と海岸、晴やかな空がなだらかに続く背景に、緻密なタッチで描かれたアルヴィーゼは、自信に満ちた顔立ちで、気高く、遠くをしっかりと見据えている。

このアルヴィーゼの小さな肖像画は、もうひとつの絵と一対をなしているとされている。それは、ながらく『サン・セコンドーの修道尼』とされてきた女性の肖像画である。これにはいくつかの説があり、描かれた女性が身にかけている服と当時の慣習から修道尼ではなく、アルヴィーゼ・コンタリーニの妻ではないかとされている⁶。

1970年代に手腕をふるったメトロポリタン美術館館長であったトーマス・ホーヴィングは彼の回想録である『ミイラにダンスを踊らせて』⁷のなかで、この絵について次のように描写している。

レーマンがずっと前からいいと言っているルネサンス期の絵が二枚あった。ベニスの巨匠ジャコメット・ヴェネツィアーノの作品で、トランプほどの大きさしかない、本当に宝石のような絵である。どちらもオールド・マスターを扱うウィルデステイン画廊が持っていた。一枚はアルヴィーゼ・コンタリーニという貴族の肖像画で、彼のタカのように誇らしげな横顔が叙情的なベニスの海を背景に描かれている。そして彼と向かい合わせにコンタリーニに家の紋章が入っていた。もう一枚は、無名の美しい若い女性の肖像画で、肌をあらわに出している。この女性は、尼僧だった！ 二枚の絵は小さな箱にうまくおさまるようになっていて、コンタリーニにはこれを肌身離さず持ち歩いていた。上手に細工されていて、溝にはまったコンタリーニの肖像画をずらすと初めて愛人の絵が現れる。この仕組みのことは、おそらくアルヴィーゼ以外に誰も知らなかったのだろう。私はコンタリーニがこの秘密の箱に触ってみたり、一族が集まっている最中に上になった絵をそととずらせて愛する女性をちらりと見るところなどを想像してみた。

メトロポリタン美術館の理事であったロバート・レーマンが、中世のマスターピースを専門的扱うウィルデステイン・ギャラリーからこの絵を購入する当時の様子が、ホーヴィングの記述からよくわかる。現在、この絵がメトロポリタン美術館にコレクションされていること理由も容易に推測できるが、このホーヴィングの記述の中で、注意したい点は他にふたつある。ひとつは、女性の肖像画の人物、尼僧を愛人(愛する人)であるとしている点である。もうひとつ

は、この板絵を収納する革のケースを描写している点である。このエッセイが書かれた当時、絵に描かれている女性がサン・セコンドーの尼僧であるという考えが一般的であったということがわかる。一方で、このふたつの板絵が革のケースに収納されることから、この女性はアルヴィーゼの愛する人であると考えたのである。

実際に、このアルヴィーゼの絵よりも女性の絵の方がわずかにひとまわり小さい。つまり、ちょうど、アルヴィーゼの絵の下に女性の絵を重ねるとすっぽりと隠れてしまう。そのことから、アルヴィーゼの絵の下に女性の絵を重ねて、隠れるように納められていたと思われる。この一對の絵をひとつの箱に納めて、ときおり、愛する人の姿を自分の肖像をずらして見つめる。一族が集まる会や友人との会食で、その小さな愛する人の姿を密かに見ているアルヴィーゼを想像することは難しくない。

4. 写真の黎明期とダゲレオタイプ

ジャコメット・ヴェネツィアーノのような細密画家が描く肖像画にとってかわったのが、ダゲレオタイプである。ダゲレオタイプとは、ニセフォール・ニエプスによる研究(エリオグラフィー)を引き継いだダゲールが開発した写真術で、銅板やガラス板にポジ画像を定着させるものだった。ネガフィルム方式の写真とは異なり、一度に複数の写真を複製することができなかったため、当時のダゲレオタイプはとても高価なものであったが、貴族や一部の裕福な中産階級のあいだで瞬く間にひろまり、肖像画にとってかわっていったわけである。また、このダゲレオタイプがひろまっていく中で注目したいことは、それらが傷がつかないように木箱や革張りの貴重品箱、宝石箱のような装飾をほどこしたケースに入れられ、大切に保管されていたことである。ダゲレオタイプの多くもまた、ジャコメット・ヴェネツィアーノによるふたつの肖像画と同様に箱に収められた、隠されたイメージであ

レーマンがずっと前からいいと言っているルネサンス期の絵が二枚あった。ベニスの巨匠ジャコメット・ヴェネツィアーノの作品で、トランプほどの大きさしかない、本当に宝石のような絵である。どちらもオールド・マスターを扱うウィルデステイン画廊が持っていた。一枚はアルヴィーゼ・コンタリーニという貴族の肖像画で、彼のタカのように誇らしげな横顔が叙情的なベニスの海を背景に描かれている。そして彼と向かい合わせにコンタリーニ家の紋章が入っていた。もう一枚は、無名の美しい若い女性の肖像画で、肌をあらわに出している。この女性は、尼僧だった！ 二枚の絵は小さな箱にうまくおさまるようになっていて、コンタリーニにはこれを肌身離さず持ち歩いていた。上手に細工されていて、溝にはまったコンタリーニの肖像画をずらすと初めて愛人の絵が現れる。この仕組みのことは、おそらくアルヴィーゼ以外に誰も知らなかったのだろう。私はコンタリーニがこの秘密の箱に触ってみたり、一族が集まっている最中に上になった絵をそつとずらせて愛する女性をちらりと見るところなどを想像してみた。

メトロポリタン美術館の理事であったロバート・レーマンが、中世のマスターピースを専門的扱うウィルデステイン・ギャラリーからこの絵を購入する当時の様子が、ホーヴィングの記述からよくわかる。現在、この絵がメトロポリタン美術館にコレクションされていること理由も容易に推測できるが、このホーヴィングの記述の中で、注意したい点は他にふたつある。ひとつは、女性の肖像画の人物、尼僧を愛人(愛する人)であるとしている点である。もうひとつ

は、この板絵を収納する革のケースを描写している点である。このエッセイが書かれた当時、絵に描かれている女性がサン・セコンドの尼僧であるという考えが一般的であったということがわかる。一方で、このふたつの板絵が革のケースに収納されることから、この女性はアルヴィーゼの愛する人であると考えたのである。

実際に、このアルヴィーゼの絵よりも女性の絵の方がわずかにひとまわり小さい。つまり、ちょうど、アルヴィーゼの絵の下に女性の絵を重ねるとすっぽりと隠れてしまう。そのことから、アルヴィーゼの絵の下に女性の絵が重ねて、隠れるように納められていたと思われる。この一对の絵をひとつの箱に納めて、ときおり、愛する人の姿を自分の肖像をずらして見つめる。一族が集まる会や友人との会食で、その小さな愛する人の姿を密かに見ているアルヴィーゼを想像することは難しくない。

4. 写真の黎明期とダゲレオタイプ

ジャコメット・ヴェネツィアーノのような細密画家が描く肖像画にとってかわったのが、ダゲレオタイプである。ダゲレオタイプとは、ニセフォール・ニエプスによる研究(エリオグラフィ)を引き継いだダゲールが開発した写真術で、銅板やガラス板にポジ画像を定着させるものだった。ネガフィルム方式の写真とは異なり、一度に複数の写真を複製することができなかったため、当時のダゲレオタイプはとても高価なものであったが、貴族や一部の裕福な中産階級のあいだで瞬間にひろまり、肖像画にとってかわっていったわけである。また、このダゲレオタイプがひろまっていく中で注目したいことは、それらが傷がつかないように木箱や革張りの貴重品箱、宝石箱のような装飾をほどこしたケースに入れられ、大切に保管されていたことである。ダゲレオタイプの多くもまた、ジャコメット・ヴェネツィアーノによるふたつの肖像画と同様に箱に収められた、隠されたイメージであ

るのだ。

5. 写真とケータイ

写真とケータイという話題では「ケータイで撮られる写真」について語られることが多く、その撮影に関する特殊性であったり、一般性について言及される。ネットワークにつながっている小さなコンピュータとしてケータイを捉え、そのネットワークを重要な主題とすることも多い。

しかし、一方で実際の一般の人々が使うようなケータイ利用においては、「撮影すること」やネットワークを介したコミュニケーション以前に、多くの画像をケータイは扱っている。待受画面、ケータイへのデコレーション（デコ電）、プライバシー・フィルター（イラスト付きのものもある）など、ケータイに関わる画像やイメージは多数存在しているといえる。

特に興味深いのは、ケータイの待受画面である。日本のケータイの多くが二つ折りの形（コンパクトのような形）をしており、使用しないときはコンパクトのように折り畳まれ、ディスプレイ部分が内側に隠れるようになっている。つまり、待受画面は普段、人の目に見えないところにあるわけである。そうした意味でも、このケータイの待受画面は、ダゲレオタイプに写しとられる肖像に近いとは言えないだろうか。ダゲレオタイプはそれ自体の傷つきやすさと高価であること、被写体への愛情、そうした理由から、大切なものとして所有され、持ち主はダゲレオタイプを眺めるたびに映し出された対象を想起する。そして、その対象への忠誠心（愛情も含む）を確認しそれをさらに強めていく。ケータイの待受画面も、そのような想起や忠誠心の確認という役割を少なからず担っていると言えないだろうか。

6. 不可能な視線

エルキ・フータモは映像の装置（アパラタス）を「大きなスクリーン」と「小さなスクリーン」のふたつに分け、その本質を「表象」と「現前」にあると規定した⁸。壁画や映画、幻灯を「大きなスクリーン」に属しており、一方、テレビやパソコンのディスプレイは「小さなスクリーン」に属している。壁画が表象をその本質に置いているのに対して、テレビは現前をその本質に置いている。さらに、フータモはヴィレム・フルッサーをひきながら、映画が線的なストーリーテリングを伴うモニュメンタルな壁画であるというのに対して、テレビは新しいタイプの窓であると説明する。この分類に文字通りに従うなら、小さな肖像画、ダゲレオタイプ、ケータイ電話のディスプレイ（主に待受画面の肖像）は「小さなスクリーン」に属することになる。しかし、現代のアルヴィーゼたちが、ケータイに隠したイメージを密やかに覗き見ること、そしてそれを胸のポケットに潜めておくこと、このような現象は「表象」や「現前」といった考え方で捉えることができない。では、このような現象はいったいどのようなことを意味しているのだろうか。

スラヴォイ・ジジェクは、現代の監視テクノロジーの発達した監視社会を特徴づける「眼差し」の問題をユニークなやり方で論じている⁹。彼は、古代アステカの動物などの形を描いた地上絵を望む天空からの視線、ローマの水通橋にこと細かに刻み込まれたディテールを見る視線、これらを「不可能な視線」であると特徴づけた。空から望むことは当時の文明では不可能であったし、ローマの水通橋を眺望するような位置からでは、細かいディテールを見ることは人間の眼では不可能であるからだ。

ジジェクは、こうした誰かに「見られているかもしれない」という考えが、彼らを強く動機づけていると主張し、「我見られえている限りにおいて、我存在する」というテーゼを立てた。このテーゼが現代における監視社会だけに対する警笛であれば、それはいたって一般的な考えだが、