

# 〔翻訳〕サイモン・ガナール 「メディア考古学からメディア系譜学へ：エルキ・フータモへのインタビュー」

著者	ガナール サイモン, 太田 純貴
雑誌名	鹿児島大学法文学部紀要人文学科論集
巻	85
ページ	15-23
発行年	2018-02-28
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10232/00029985">http://hdl.handle.net/10232/00029985</a>

## サイモン・ガナル

### 「メディア考古学からメディア系譜学へ」

#### エルキ・フータモへのインタヴュー

太田純貴 訳

#### 要旨

サイモン・ガナルによる本インタヴューでは、エルキ・フータモがフィンランドにおいて自身が受けた教育と初期の仕事、一九九〇年代における「メディア考古学」の出現、そしてメディア史におけるトポスへの注目を語る。トポスの文化的パターンを追跡することで、フータモは考古学的アプローチから系譜学的アプローチへとまさに舵を切り替えた。フータモが強調するところによれば、しかしながら、彼が行っているのは細心の注意を払った歴史研究であり、この点がフーコーやフリードリヒ・キットラー、そしてジョナサン・クレーリーとは異なっている。フータモによればこの三者は「現在のモデルを過去のそれに重ねており、それゆえに歴史的現実を踏みにじってしまっている」のである。

#### キーワード

考古学、メディア考古学装置、フーコー、系譜学、フータモ、物質性、メディア、ヴィジョン見ること

原文を引用する際のソース

Simon Ganahl: "From Media Archaeology to Media Genealogy: An Interview with Erkki Huhtamo", in: *Le foucaultien*, 2/1 (2016), DOI: 10.16995/le fou.17<sup>①</sup>

#### 目次

1. メディア考古学の出現
2. キットラーは決して歴史家ではなかった
3. メディア系譜学としてのトポス研究
4. 現在主義 vs. 遠近法主義

#### 1. メディア考古学の出現<sup>②</sup>

サイモン・ガナルは一九九九年以来、カリフォルニア大学ロサンゼルス校（UCLA）でメディア史とメディアアートについてあなたは講義・研究を行っています。まずはカリフォルニアに来る前の話から始めたいと思います。あなたはヘルシンキで生まれ、トゥルク大学で学んでいます。キャリア形成の初期にあたる時期ですが、そこであなたが受けた影響について詳しく述べていただけますか？

エルキ・フータモは国際的に認知されている何人かのメディア文化研究者と同様に、私もフィンランドのトゥルク大学を卒業したのですが、最初に研究していたのは世界文学でした。ですが、すぐに文化史と文化人類学、美術史と芸術理論に転じました。最初から私の興味関心は、視覚お

よびテキストをベースとした文化史にあつたというわけです。とはいえ、こうしたことと同じく重要なのは、一〇代のころから私はある種のメディア・アクティヴィストだったということです。高校では友人とともに映画クラブをつくり、16mmフィルムの映画をレンタルする許可を得て、高校の視聴覚室で上映を行いました。エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』なんて大入りでした。アレン・ギンズバーグとフランク・ザッパに影響を受けていましたから、アングラな詩や雑誌をつくったり路上で販売したりもしました。フィンランドで最初のパンクロックバンドのひとつで演奏したこともあります。

トウルク大学では歴史研究をしており、特に初期近代を専門としていました。奨学金をもらえたのでローマへと引越して、修士論文に取り組みました。一六世紀後半にイタリアへと旅したフランス人たちに関する内容です。これらのフランス人旅行者たちが書いたものを読んでいくうちに最もはつとさせられたのは、彼らは自分の目で見たものごとを信じていたのではなく、文化的な定型文句やクリシエ、言わば、周囲の世界を見て理解するための鋳型を提供するものを繰り返しているということです。一九八二年、ローマのアメリカン・ブック・ショップでエルンスト・ローベルト・クルティウスの『ヨーロッパ文学とラテン中世』を購入しました<sup>1</sup>。この偉大な本が、いわゆるトポス研究に私を誘い込んだのです。この本が示した研究の道筋は、私自身のメディア考古学的な仕事にとって後々重要であることが判明します。とはいえ、しばらく

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (London: Routledge 1979 [German 1948]).

くのあいだは、同時代のメディアアートに関して経験を積んでいくことになりました。例えば、ヘルシンキのムー・メディア・フェスティヴァルのキュレーターとしての活動などがそうです。ジェフリー・ショウ、ポール・デマリニス、ケン・ファインゴールドといったアーティストたちとのコラボレーションは、私の思考の発展にとって一大事でした。

一九九〇年代頃に押し寄せたヴァーチャル・リアリティに関する第一波が、最新のメディアへの熱中とローマで研究していた一六世紀の旅行談とのあいだに繋がりをつけるきっかけとなりました。ヴァーチャル・リアリティへの熱狂が、クルティウスの述べるところのトポスなではと思いだしたのです。こうした発見が、私が在野の研究者として一九九〇年代にフィンランドで行った一連の研究プロジェクトへとつながりました。基本的に試みたのは、トポス論的見地に立つてヴァーチャル・リアリティの系譜をたどることでした。こうした歴史研究とダイナミックに関与したのが、テレビと展覧会でデジタル・メディアアートのキュレーターとして従事していた仕事です。一九九〇年代中頃、フィンランドのテレビ局であるYLEのために、私は「ムーヴィング・イメージの考古学」というテレビシリーズの脚本の執筆・監督、加えて同名の書籍の執筆を担当していました。

ガナル・その頃すでに自身のアプローチを「メディア考古学」と呼んでいたのでしょうか？そして、ドイツにおけるフリードリヒ・キットラーとジークフリート・ツィーリンスキーによるメディア史研究については耳にしましたか？

フータモ・ええ。キットラーに関しては彼の小論「コミュニケーション・メディア」をフィンランド語に翻訳しさえしていたのですよ。ツィーリンスキーとは一九八〇年代以来の知り合いです。フィンランドのある新聞のために、彼にインタヴューをしました。彼がトウルクでレクチャーをした時のことですね。確か一九八九年だったと思います。当時ツィーリンスキーは「メディア考古学」について語ってはいなかったのですが、自分がこの概念を発明したと後に主張することになります。私が自身の歴史研究を「メディア考古学」と大舞台ではつきりと言及したのは、一九九四年にヘルシンキで開催された国際電子芸術シンポジウムでの基調講演のときが最初です。この講演は若干の修正を経て、『レオナルド』誌や『エレクトロニック・カルチャー』という論集に後日収録・刊行されました。後者にはフリードリヒ・キットラー、レフ・マノヴィッチ、キャサリン・ヘイルズ、シェリー・タークルや、デジタルメディアの理論家たちの論文も収録されています<sup>2</sup>。

人文科学では当然のことですが、「メディア考古学」という概念もさまざまな知的興味関心の結合体として出現しました。私のような研究者の多くに、フーコーの『言葉と物』と『知の考古学』は極めて大きな影

<sup>2</sup> Etki Huhamo: "From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media," in: Timothy Druckrey (ed.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York: Aperture 1996, pp. 296–303, and in: *Leonardo*, 30/3 (1997), pp. 221–224.

響を及ぼしています<sup>3</sup>。フーコーのこれらの著作にインスピレーションを受けたのは私だけではありません。キットラーやクレーリーもそうです。そのクレーリーが一九九〇年に『観察者の技法』を出版し、論争を巻き起こします<sup>4</sup>。私は出版されてすぐにクレーリーの著作を読みましたが、わくわくさせられると同時にいらいらすることに悩みました。自身の理論を正当化するために歴史を短絡させること甚だしい、と私の眼には映つたのです。クレーリーの著作が出版されたすぐ後に出た『アフターイメージ』誌で、ジェフリー・バッチェンはこの点を明確にして痛烈なレビューを行っています<sup>5</sup>。写真を論じることと写真を巡る膨大な議論により、一九世紀の視覚文化に切断をみるクレーリーの主張は破綻を来すだろう、とバッチェンは指摘しました。『観察者の系譜』で写真が論じられていないのは、おそらくそういうわけだからでしょう。

## 2. キットラーは決して歴史家ではなかった

ガナル：視覚文化の歴史についてお話を伺いましょう。私たちは今 UCLA のブロード・アート・センターにあるあなたのオフィスで座つ

<sup>3</sup> Michel Foucault: *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, trans. A.M. Sheridan Smith, London: Tavistock 1970 [French 1966]; *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A.M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books 1972 [French 1969].

<sup>4</sup> Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1990.

<sup>5</sup> Geoffrey Batchen: "Seeing Things: Vision and Modernity," in: *Afterimage*, 19/2 (1991), pp. 5–7.

話をしているのですが、一九世紀の光学装置がぐるりと取り囲んでいきます。あなたの書いたものを読むと、キットラーからヴォルフガング・エルンストへとつながるドイツのメディア考古学の系列に馴染むとは言えません。ドイツのメディア考古学の主たる関心事は「マシーンというエージェンシー」、すなわちメディア史の物質的要素です。こうしたドイツのメディア論にたいして、あなたはどのような位置づけにあるのでしょうか？

フータモ：彼らの著作はずっと読んできてはいますが、私はそのようなドイツの伝統にはさほど繋がりはありません。それよりも影響を受けたのが、アングロ・アメリカ的なカルチュラル・スタディーズです。それだけでなく、フランスのアナール学派に、ヨハン・ホイジンガらによる文化史の古典、そしてウンベルト・エーコとロラン・バルトの系列に連なる文化記号論からも影響を受けています。隠されたイデオロギー編成の徴候を読み取ることが、私にとっては依然として重要なのです。結局のところ、私は文化史家としてキャリアを形成し、物質としての装置や文化技法に興味は持ってはいません。ですが、それらはディスクール実践の結果であり、コミュニケーションのプロセスを決定するファクターではないと考える人文科学者でもあるのです。

一方、キットラーは決してプロの歴史家ではありませんでした。それは明白です。フーコーもそうです。歴史家ではありませんでした。研

<sup>6</sup> Wolfgang Ernst: "Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines," in: *Art History*, 28/5 (2005), pp. 583-603, here p. 591.

鑽を積んだ歴史家たちの口から生じ来るこういった研究者たちへの批判は、私にとっては全くもって納得いくところのものです。フーコーとキットラーの著作は興味をかき立ててはくれますが、歴史的正確さというところになると信頼はできません。キットラーの研究は間違いや奇妙な誤解に加え、わざと戯れに現代のアイディアを過去に重ねるということにまみれています。明晰ではあるが向こう見ずな哲学的精神を備えたキットラーが、私が求めて止まないある種の歴史的精密さに関心があったとは思いません。

彼は自身の省察を歴史的状況に投げ入れ、それが引き起こす衝突から生み出されるものごとを理解することのほうに興味があったのです。それは問答的なアプローチであり、戯れの陣取り合戦のようなものです。キットラーが歴史を使用するのは、歴史とは異なる極めて個人的な目的のためなのです。そうした目的とは哲学的もしくは論争的なものであるに違いありません。とはいえ、キットラーの知的世界はヴォルフガング・エルンストのそれよりも遙かに広大です。エルンストの知的世界はもっと絞られており、彼が焦点を合わせているのは技術システムとそれらに関してエージェンシーとされているところのものです。私の胸の内を占めているのはディスクールに関わる興味関心といったものなのですが、それを締め出す彼の「冷たいまなざし」を私は共有していません。これは奇妙でもあります。ヴォルフガングのアカデミックなキャリア形成は、私のそれとさほど違わないのです。彼はそれを捨て、がらりと異なる方向へと進む必要があったのです。

ガナル…ならばあなたは「新しい唯物論」に従事している学者たち、すなわち、非人間的なアクターや仲介物（メディア）といったパースペクティヴからメディア作用のプロセスを記述しようとする学者たちにも同意はしない<sup>7</sup>？

フータモ…肝心なのは、私が理解するメディア考古学とは極めて強い経験的根拠を備えているということです。事実に関する土台がしっかりしていない学問を、私はあまり評価しません。メディア論者はたくさんいるでしょうし、メディア考古学者を名乗って、本棚三分の本たちをとっても深く研究してそれで新しい本を執筆する人々すらいるようですね。でもそれは、私にとつてはイージーなやり方なのです。自分はハードなやり方をとってきた、と信じたいところです。何年にも渡ってアーカイヴにつぐアーカイヴを巡りに巡り、そうした調査に必要なスキルを身につけるため複数の言語を修得しました。換言すれば、私はメディア考古学に歴史家として接しているのであって、哲学者としてではないということです。ですが、歴史を深く掘り下げながら極めて複雑なアイディアのシステムを発展させている、たいへん勤勉で労を惜しまない研究者たちもいます。ベルンハルト・ジーケルトは、そうした研究者の中でも真っ先に挙げられる一人です<sup>8</sup>。私の研究とはまったく異なっていますが、私は彼の仕事に刺激を受けています。

<sup>7</sup> See, for example, Ian Bogost: *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2012.

<sup>8</sup> See the special issue on "Cultural Techniques" in *Theory, Culture & Society*, 30/6 (2013).

### 3. メディア系譜学としてのトポス研究

ガナル…あなたのメディア考古学〔の議論〕では経験に関わる多様なものが豊富に登場します。それを考えると、理論に関わる概念を生み出し使用することについても同程度の知的峻厳さを要求したいのです。歴史の細部で迷子にならなくて、私たちにはパースペクティヴが、すなわち現代の問題によつて突き動かされる好奇心が必要です。概念は私たちがデータを理解し意味を与えるのを助けてくれますが、概念を応用すること、とりわけ概念を組み合わせることにについては、正確かつ慎重でなければなりません。というわけで私が議論したいのは、あなたやほかの学者たちによつて一九九〇年代以降に打ち立てられてきたこのようなアプローチの二つの部分についてです。すなわち、メディアと考古学についてです。メディア考古学においてメディアとは何なのでしょうか？

フータモ…私にとつてひとつのハードウェアのようなテクノロジー装置は、メディアウムではありません。メディアウムではあり得ないのです。それは、実際に使用されたときにはじめてメディア文化の一部になります。実際の使用とはもちろん物質的な側面に関わりませんが、それよりもはるかに抽象的なレヴェルで展開をみせます。それは、あるメディアウムが使用する人々によつて変形させられる時のことです。これが『動くイリュージョン』で私が探求した問いなのです。決して完全には重なり合わない様々な文化的レヴェルにおいて、ムーヴィング・パノラマが

どのように存在していたのかということ、私はこの著作で吟味しました。「ムーヴィング・パノラマは」物質的には、カンヴァスに色彩が載っているだけです。しかし、講釈つきのパフォーマンスもあったことを考えれば、このときムーヴィング・パノラマのカンヴァスは他のあらゆる種類の装置と実践がつながるメディアウムとなります。それはさまざまなディスクール・広告・口コミによっても取り囲まれています。より高次のレヴェルに眼を向ければ、宗教书の書き手・哲学者・科学者たちがパノラマという考えをメタファーとして使い始めました。彼らがこのメタファーを繰り返し使用し、変奏することで、ムーヴィング・パノラマはひとつのトポスとなりました。それは、物質としてのもしくはパフォーマンスとしてのムーヴィング・パノラマとは、ごく漠然としか対応していなかったのかもしれないのです。

ガナル…ですが、物質に関わるテクノロジーや文化的実践についてのそうした一連の設定を、なぜメディアと呼ぶ必要があるのでしょうか。フーコー的な見地からすれば、それは知の形式です。

フータモ…なぜなら、知には伝達するための鑄型が必要だからです。知は独立して存在しておらず、つねに何かの一部です。まさにこれはフーコーが避けた問題です。キットラーはメディア文化とそのインパクトについて『グラモフォン・フィルム・タイプライター』で指摘をしました<sup>9</sup>が、フーコーはキットラーほどそれらについて多くを語っていないので

<sup>9</sup> Etkki Huhamo: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, MA: MIT Press 2013.

す<sup>10</sup>。

ガナル…フーコーがこの話題を無視していたという指摘に、皆が頷くわけではありません。例えば『知の考古学』ではタイプライターが、『監獄の誕生』では筆記具としてのペンが挙げられるでしょう<sup>11</sup>。ですが、フーコーがこういった問いにさほど興味を持つてはいなかったということとは確かです。それはおそらく彼の方法論においては、メディア装置がディスクールの根底にないからだと思います。メディアは知の形式の単なる可視的要素にすぎないのです。

すでに触れてはいるのですが、ここからはメディア考古学の第二の側面をより掘り下げていきたいと思えます。フーコーのディスクール分析には強い影響があったと、あなたは言及しました。ですが、あなたが現在実践している研究を鑑みれば、「メディア系譜学」というタームのほうがもっとしっくりくるのではないのでしょうか<sup>12</sup>。フーコーの考古学は物質よりはディスクールに関わり、通時的というよりは共時的です。対照的に、あなたのメディア考古学はトポスを同定し現在にまで至るそ

<sup>10</sup> Friedrich A. Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford: University Press 1999 [German 1986], p. 5.

<sup>11</sup> See Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge*, pp. 79–87; *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage 1977 [French 1975]), fig. 2.

<sup>12</sup> On this question, see also Alexander Monca and Jeremy Packer: "Media Genealogy and the Politics of Archaeology," in: *International Journal of Communication*, 10 (2016), pp. 3141–3159, URL: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5224/1698>

の軌跡を追うことを目指しています<sup>13</sup>。これは、フーコーに連なる系譜学的手法ではないのでしょうか？

フータモ…私の研究は共時的なプロセスと通時的なプロセスの両方に等しく関わっています。トポスが時間を旅するというのはそのとおりです。ですが、その起源という好古趣味的な問いに強く惹かれてはいるわけではありません。むしろ私はトポスが出現する文脈においてトポスを探求します。なおかつ、わたしはフーコーの「エピステーマー」概念にはつねに疑いを抱いています。徴候的痕跡から表象的全体へとどのように至れるのでしょうか？ある時点で起こる圧倒的な文化的移行に関する主張を、どうして一般化することができるのでしょうか？こういったことが可能なのは、当の歴史的現実の多くの面を意図的に締め出す場合においてのみです。歴史家として、私はそうした全体主義的文化観を批判するように研鑽を積みました。この点において、フーコーの考古学は、彼が理論的には拒絶していた「精神史」(*Geistesgeschichte*)を、実のところ召喚してしまっているのです。だから、あなたの問いにたいする答えはイエスです。系譜学というタームは、おそらく私のアプローチにとって適切な用語なのでしょう。ですが、私はトポスをパターンとして、すなわち観念や実践の規則的な反復としてみなしてはいません。

<sup>13</sup> Erkki Huhtamo: "Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study," in: Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (eds.): *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, Berkeley, CA: University of California Press 2011, pp. 27-47.

ガナール…ですが、トポスとはパターンであるというのがあなたの論点ではないのでしょうか？さまざまなメディアにおいてある種のクリシェが、歴史の中で繰り返し現れるということなのでは？

フータモ…ええと、トポスは文化的なパターンではあるかもしれませんが、時計のように機能するわけではありません。これらの定型文句は規則正しいメカニズムに従っているわけではないのです。それらはふつと現れるのであって、だからこそなぜ特定の時代に現れてそれ以外の時代には現れないのかを問うことに価値があるのです。ですが、そうした問いへの解答はマクロレベルでの説明からは生まれません。文化というのは多層的な現象で、そこでは変化があらゆる層で一度に生じることはありません。そうした諸々の変化は複雑すぎて、そのような全体的な仮定では捉えられないのです。

#### 4. 現在主義 vs. 遠近法主義

ガナール…お話を聞いて、あなたのアプローチは考古学的ではなく系譜学的であるという私の印象は裏打ちされました。しかし、まだ残っている問いがあります。なぜ古いメディアやデッドメディアが最初に発掘されるべきなのでしょう？メディア考古学は、ユッシ・パリッカが述べるところの「〈驚異の部屋〉的発想でメディア史を紡ぐ手法」になつてしまっている<sup>14</sup>。

<sup>14</sup> Jussi Parikka and Garnet Hertz: "Archaeologies of Media Art," in: *CTheory* (April 1, 2010), URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=631>



フータモ…単なる自分自身の趣味のために奇品珍品を集める好古家と、私を誤解してほしくはありませんね。高校時代以来ずっと、私は同時代の文化活動と歴史研究の両方に等しく携わってきました。おおまかに言えば、私はこうしたことをニュー・ヒストリシズムと同調する重要な問題だと理解しています。私たちの現在と過去は絶えず互いに関係しあい、説明しあい、問いを投げあっているのです。例えば、私はムーヴィング・パノラマを調査しましたが、それは単にムーヴィング・パノラマが忘れられているので、生き生きとした記憶を取り戻さなければならぬといった動機からではないのです。ムーヴィング・パノラマについて書いたのは、それが今日の私たちのメディア経験を含む後代の現象と対話状態にあるからなのです。これはフーコーにも深く感じ取られる姿勢で、私も彼と共有しています。そして、私は今「スクリーン学」(screenology)と呼ぶことがらについて新しい本を書いているのですが、このような姿勢は導き手となるアイデアでもあるのです。

しかしながら、こうした対話的アプローチにはリスクがあります。その主たるリスクのひとつとして、現在のモデルを過去に重ね合わせてしまい、歴史的現実を踏みにじってしまうということが挙げられます。そしてすでに述べたように、フーコー、キットラー、そしてジョン・サン・クレーリーに対する非難が似通っているのは偶然ではありません。彼らの歴史とは選択的です。なぜなら、彼らはある歴史的瞬間の複雑性に敬意を払っているのではなく、特定のアジェンダを追い求めているからな

のです。この点において、私はカルロ・ギンズブルクのようなミクロ歴史家と立場を共にしています。ミクロ歴史家は時間を遡つてある状態、すなわち、残された無数の痕跡のなかにだけ存在するある瞬間を見破ることを試みるのです<sup>15</sup>。この失われ無縁となった世界を把握するためには、その痕跡全てを繋ぎ合わせる必要があります。私は開かれていたいし、何が存在しているのかを示したい。自分のモデルに合わないからといって、数々の証拠を隠したり無視したりしたくはないのです。

ガナール…わたしたちは現在主義と遠近法主義を区別する必要があると思います。現代の見地から過去を解釈することは、お粗末な歴史記述<sup>ミストリクラフ</sup>です。ですが、いつわたしたちが歴史的瞬間に貞節であつたというのでしょうか。私たちが完全な説明、すなわち「全体史」を提示しないかぎり不可能ではありませんか？もしくは、繰り返し登場して現在の状態にまでつながる要素を選択的に示すことができるのでしょうか？二番目のアプローチは、内在的予型論と呼んでもいいかもしれません。それはニーチェ、マックス・ヴェーバー、フーコーの著作にみられますし、あなた自身が書いたものにも見出されるでしょう。あなたが言ったようにトポスがパターンならば、それがある種の型、すなわちステレオタイプと考えることはできないのでしょうか？

フータモ…ええ。トポスとはステレオタイプ、クリシエヤ図式で、私た

<sup>15</sup> See, for example, Carlo Ginzburg: *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1980

[Italian 1976].

ちの経験をかたどるものです。ですが、トポスはさまざまなかたちで姿を現します。それは、ディスクールの文彩においても物質としての装置においてもその姿を現すのです。トポスは変化する文脈のなかで再解釈され再定式化されるのです。

ガナール…あなたの述べるトポスの多様性は、装置 (dispositif) を彷彿とさせます。ご存知のように、この影響力のある概念は二つのヴァージョンに大別されます。ひとつがジャン＝ルイ・ボードリーの「映画装置」(dispositif cinématographique) に由来する無歴史的な装置理論です<sup>16</sup>。もうひとつが、異質な要素を繋ぐ関係のパターンを分析するというフーコー的な歴史分析です<sup>17</sup>。装置概念はこのようにさまざまに応用されていますが、今日のメディア研究の主たる難問の一つは、これらの応用の組み合わせであるように思います。

フータモ・執筆中の「スクリーン学」についての著作では、私は装置をトポスとして、すなわち、繰り返し活性化し再解釈されるある種のメディア実践のためのモデルとして、装置を基本的に扱っています。この意味において、装置とはさまざまなメディア使用の要素同士の関係

<sup>16</sup> See Jean-Louis Baudry: "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité," in: *Communications*, 23(1975), pp. 56-72; and, for example, Theresa Hak Kyung Cha (ed.): *Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, New York: Tannan Press 1980.

<sup>17</sup> See "Le dispositif panoptique" in Michel Foucault: *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975, pp. 197-229, and "Le dispositif de sexualité" in Michel Foucault: *La Volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976, pp. 99-173.

性を組織するためのモデルなのです。このようなモデルは、新しいガジェットなどを生み出そうとするメディア文化のエージェントたちによつて活性化します。こういつたことは、メディア・アパラトウスもしくはメディア装置を歴史化し、この概念を自らの思考方法へと統合するという私の目下の試みの、いくつかの側面なのです。

#### 訳註

(1) 二〇一八年一月一七日アクセス。なお、原文中の図版は省略した。注における *ur* については、二〇一八年一月一七日にアクセス可能であることを確認済みである。

(2) □内は訳者による補足。フータモの経歴に関しては、フータモのウェブサイト (<http://www.erikinhano.com/>) や、エルキ・フータモ『メディア考古学』(太田純貴編訳、N T T出版、二〇一五年)の編訳者解説などを参照。サイモン・ガナールはオーストリア科学アカデミーのポストドクトラル・フェロー。専門は近代オーストリア文学(カール・クラウスとペーター・アルテンベルク)、ポスト構造主義哲学(ミシェル・フーコーとブルーノ・ラトゥール)、デジタル・ヒューマニティーズ(カル・チュラル・マッピングとオープン・アクセス・パブリッシング)、メディア論とコミュニケーション史(二〇世紀)。

※本研究はM E X T科研費17K18485の助成を受けた。