慶應義塾大学アート・センター　年報／研究紀要31

2023／24

ANNUAL REPORT／BULLETIN 31

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要31（2023／24）

目　次

序文

ごあいさつ
〔内藤　正人〕 6

2023 年度年報

展示活動

2023 年度の展示活動 7

アート・アーカイヴ資料展 XXV「歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション／『役者』関係資料展」 8

Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ 16

催事

2023 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事　上杉満代舞踏公演「命」 22

オブジェクト・ベースト・ラーニング実践講座 24

ART WEEK TOKYO 26

慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード —— 建築特別公開日 28

ポートフォリオ BUTOH「『塩首』〈全編〉上映会」 30

瀧口修造生誕 120 周年記念シンポジウム 瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ 01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥） 32

アムバルワリア祭 XIII　西脇順三郎と「何でも諧謔」の世界 —— えっ、芭蕉も？ボードレールも？ 34

没後 38 年　土方巽を語ること XIII 36

前衛演劇の探求 Vol.1 「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」 38

アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践 40

教育活動

アート・アーカイヴ特殊講義（春学期）／アート・アーカイヴ特殊講義演習（秋学期） 46

一般社団法人日本音楽事業者協会・株式会社 NexTone 寄附講座
エンターテインメント・コミュニケーションズ論Ⅰ／エンターテインメントコミュニケーションズ論Ⅱ 48

研究

プロジェクト

令和 5 年度文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業
多様な地域文化資源を活用した包摂的コミュニティ形成：ミュージアム機能強化のための実践とモデル構築事業
MINATO シティプロモーションクルー認定事業
「学生がナビゲートする港区の現代アート」コンテンツ制作事業 50

令和 5 年度文化芸術振興費補助金 メディア芸術アーカイブ推進支援事業
「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」 54

研究会

研究会 mandala musica 56
西脇順三郎研究会 57
アーカイヴの形態学研究会 58
瀧口修造研究会 59
ポートフォリオ BUTOH 60

調査

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動 61

記録・資料

活動記録 103
所員研究・教育活動業績 109
受入資料 116
資料貸出 117
刊行物 121
図書資料統計 123
会議 124
人事 125
所員・職員名簿 126
英文案内 127
慶應義塾大学アート・センター関連法規 129

研究紀要 2023

河口龍夫インタビュー：第 10 回国際日本美術展（東京ビエンナーレ 1970）について
〔渡部　葉子〕 143
「島根県立美術館蔵 柳桜亭江戸廼花也（長州藩主毛利斉元）関連資料 —— 北渓画「俳諧歌場新室開」と堀江友聲『画業修行経年略記』」
〔津田　眞弓〕 156
剥製美術（6）マウリツィオ・カテランの動物作品 —— 交錯するリアリティとアクチュアリティ
〔森山　緑〕 166
瀧口修造の「手づくり本」とアーカイヴ 1：『余白の蛇：7 つの詩と絵』について
〔久保　仁志〕 179
ミケランジェロの彫刻制作技法と視点の関係 ——《アトラス》を中心に
〔新倉　慎右〕 191

扉頁の写真＝（上写真、展覧会「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」）
（下写真、アーカイヴ：瀧口修造コレクションより）

Contents

Preface

Introduction
[Masato NAITO] 6

Annual Report 2023/24

Exhibitions

Exhibitions in 2023 7

Introduction to Art Archive XXV: A Passion for Kabuki: The Tanabe Collection of the Magazine, Yakusha 8

Artist Voice Ⅲ Tetsuro Komai: Etched Lines, Unleashed Strokes 16

Events

Keio University Freshman Event 2023 : Mitsuyo Uesugi Butoh Performance "Life" 22

Object-Based Learning Workshop: Encountering Art through Objects 24

ART WEEK TOKYO 26

Keio University Mita Campus Architecture Open Day 28

The Social World of Butoh Dance: Screening an Unseen Performance from the 1970s 30

Takiguchi Shuzo 120th Anniversary Exhibition Memorial Symposium: Shuzo Takiguchi Research Group Special Meeting——Papier plié 01: Making a tableau of the hinge (like a music scale or a book.....) 32

Ambarvalia XIII: Everything is a Joke in the World of Junzaburo Nishiwaki... and Basho... and Baudelaire? 34

The 38th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death: Talking together about Hijikata Tatsumi 36

Exploring Avant-Garde Theatre Vol.1: Research Screening of Kazuo Ohno's Butoh Performance, "Admiring La Argentina" 38

Archives

Art Archives 40

Courses

Colloquium: Archival Research / Seminar: Archival Research 46

Entertainment Communications Ⅰ / Entertainment Communications Ⅱ 48

Studies

Projects

FY2023 Agency for Cultural Affairs Innovate MUSEUM Project: "Fostering Inclusive Communities by Employing Diverse Regional Cultural Resources: Enhancing Museum Capabilities through Practical Implementation and Model Building"
Minato City Promotion Crew Project: Producing Content for "Student-Guided Contemporary Art in Minato City" 50

Support Program to Promote Archives of Media Arts 2023 "Digitizing and Cataloging of Performance and Exhibition Video Records from the post-1970s" 54

Research

mandala musica 56
Junzaburo Nishiwaki Research Seminar 57
Reseach Group on Morphology of Archives 58
Shuzo Takiguchi Research Group 59
Portfolio BUTOH 60

Research

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University 61

Records and Data

Reports of Activities 103
Educational and Research Performance of Members 109
New Acquisitions 116
Loans 117
Publications 121
Books Data Statistics 123
Meetings 124
Personal Affairs 125
Staff 126
English Introductions to KUAC 127
Rules 129

Bulletin 2023

Interview with Tatsuo Kawaguchi: On Tokyo Biennale 1970, Between Man and Matter
［Yohko WATANABE］ 143

Ryūōtei Edo no Hananari（Mōri Narimoto）seen through the collection at the Shimane Art Museum: with a focus on Hokkei's *Haikaikaba shinshitsubiraki* 俳諧歌場新室開 and Horie Yūsei's *Gagyō shugyō keinen ryakuki* 画業修行経年略記
［Mayumi TSUDA］ 156

Taxidermy in Contemporary Art（6）: Maurizio Cattelan's Animal Works – Intersecting Reality and Actuality
［Midori MORIYAMA］ 166

Shūzō Takiguchi's "Handmade Brochures" and Archive 1: on *The Marginal Serpent: 7 poèmes & images*
［Hitoshi KUBO］ 179

The Relationship Between Michelangelo's Sculptural Technique and Viewpoint: Focusing on *Atlas*
［Shinsuke NIIKURA］ 191

ごあいさつ

所　長　　内藤　正人

アート・センターは昨年、開設 30 周年を迎えました。時節柄盛大な催事は控え、開設以来大小さまざまな形でご縁をいただきました多くの皆さま方に三田キャンパスまでお運びいただき、ファカルティクラブにてささやかな茶話会をとりおこないました。残念ながらご来駕のかなわなかった方々もおられましたが、他方で元スタッフやアーカイヴのご関係者など懐かしい皆さまにも久々にお目にかかることができ、無事に周年行事が催行されましたことをここにご報告申し上げます。現所員を代表して、心より感謝、御礼申し上げます。

大学はいま、再び改革の真っ只中にあります。少子化、所得格差など 21 世紀型の社会における諸問題は、教学を旨とする大学の経営にも大きな影響を及ぼし始めています。さらにまた、グローバルな視点での大学評価については実際には様々な指摘もおこなわれてはいるものの、第三者評価の観点からは無視し得ず、課題を残しつつも我々の眼前に繰り返し提示されています。

学生たちの教育の場である大学については、たとえ私学とはいえども、すでに公の器である、という認識は極めて重要だと考える必要があります。われわれアート・センターが徐々に社会教育へと進出し、アーカイヴや博物館の機能を兼ね備えて広く社会に発信するという姿勢は、研究者のみの狭隘なフィールドに閉じこもるだけでは存立そのものが危うい大学の、進むべき方向性のひとつであることは間違いないと思われます。とくに、サイエンスではなくヒューマニティーズ、つまり人文学の分野にあってはなおさらに、そのような社会との結び付きが極めて重要であることは、論を俟たないと感じています。

明日を生きる上で直ちには役立たないかも知れないが、しかしながら、人がその人生を重ねていく長い道のりでおそらくは不可欠なもののひとつに、アートがある。世界中の膨大な数の美術館の存在は、そのことを証明してくれるのではないかと思われてなりません。無論、美術を普及させるミュージアム機能のみならず、舞踏や音楽、文学等における意義深い各種の催事も、それぞれに関心ある皆さまの要請に応じて今後も準備してまいります。総じて、現代芸術のあらゆる方向に研究や教育、普及活動を展開すべく今後も努力を積み重ねる所存ですので、ぜひともアート・センター諸活動へのご理解やご支援を賜りますよう、お願いを申し上げる次第です。

展示活動

2023 年度の展示活動

1．アート・アーカイヴ資料展 XXV「歌舞伎への情熱 ―― 田邊コレクション／『役者』関係資料展」

2．Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ

アート・センターはその活動の初期から、折りに触れて展覧会を学内で開催してきた。2006 年度以降は東館の展示用スペースにおける展示をコンスタントに開催し、2011 年秋に三田キャンパス南別館に移るに伴い 1 階に専用の展示室が設置され、恒常的に展示活動を実施している。2013 年には展示施設も含めた慶應義塾大学アート・センター全体が、東京都教育委員会より、博物館相当施設指定を受けており、大学ミュージアムとしての活動の一環として、博物館法施行規則が定める学芸員資格取得のための博物館学実習の場として重要な教育的側面を担ってきた。一方、2023 年 4 月 1 日の博物館法改正を受けて、5 年間の経過措置下での再申請が求められている。新法下では、これまで登録博物館となれず相当施設として申請してきた学校法人の博物館にも登録が認められることとなった。登録博物館は 150 日間の開館を求められているが、新法下では日数算定が必ずしも展覧会の実開催日数によらず、収蔵資料へのアクセスが確保されている日数も算定日数に加味されることから、アーカイヴの調査閲覧に開いている日数がこれにあたり、充分に要件を満たすと判断される。この点を踏まえて、登録博物館としての申請を行うことを念頭に準備を進めている。

2023 年度の展示活動は南別館 1 階の専用展示室アート・スペースで開催した展覧会 3 本である（うち「Published by KUAC ―― 出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの 30 年」は 2024 年度にまたがるため、報告は次年度に送る）。あわせて 135 日の展示日数であり、総計 2,575 人の来館があった。

「歌舞伎への情熱 ―― 田邊コレクション／『役者』関係資料展」は、アート・センター開設初期に受け入れられながら長らく顕在化の機会を持たなかった歌舞伎雑誌『役者』関係資料について、歌舞伎の専門家の助けを借りて資料の存在を示す機会となった。また、「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」展は、版画家駒井哲郎の版画作品だけでなく、展示機会の少ない慶應義塾関係の出版物に供されたスケッチ類の展示を実現した。いずれもアーカイヴを所管し戦後芸術を研究する大学附属の研究機関らしい、展示を展開できたといえるだろう。

（記＝渡部）

1．アート・アーカイヴ資料展 XXV 「歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション ／『役者』関係資料展」

2023 年 5 月 22 日（月）～ 7 月 28 日（金）

アート・アーカイヴ資料展として今回展示された「田邊コレクション」は、慶應義塾大学アート・センター（KUAC）の他のコレクションとはいささか異なっている。というのもこのコレクションは、歌舞伎雑誌『役者』の編集資料という、かなり範囲の限定された資料が中心となって形成されているからである。

『役者』は敗戦後の 1947–1949 年に発行されていた歌舞伎を扱った月刊誌である。発行人の田邊光郎が私財を投げ打って出版していたが、当時人々は活字に飢えていたらしく、雑誌などは出せば売れる状況であったという。とはいえ資材不足の世情で雑誌を出版するのは並大抵の苦労ではなかったろう。

この雑誌の特徴は、前月の歌舞伎公演内容紹介の充実ぶりである。この時代に、前月に上演された歌舞伎公演の写真や批評が掲載されているのは驚くべきことであり、歌舞伎を大衆に伝えようという熱意が感じ取れる。『役者』第 1 号の表紙には七代目松本幸四郎の「押隈」が印刷されており、第 2 号以降は絵画が用いられていることから、この雑誌の創刊に際する力の入れようが表れている。

このような背景をもつ『役者』は、田邊光郎の弟である久夫に受け継がれ、同氏よりアート・センターにもたらされた。本展覧会では所管する資料のうち、雑誌原本、未掲載を含む写真、挿絵原画、原稿類を展示している。特に上述のような掲載写真は、オフショットだけでなく当時の舞台写真もふんだんに含まれており、それらは戦後すぐの歌舞伎の実践を考察する際の資料としても貴重なものである。また挿絵の原画を手がけた中嶋八郎はのちに舞台美術の大御所となるし、高橋幸雄は自らも中村時枝として舞台に立ち、役者としての目で歌舞伎を描き続けている。展示原稿では、当時の大学生の歌舞伎評と「空想劇場」なる企画の原稿を出品している。前者からは戦後の大学生がいかに歌舞伎に熱中していたかということが感じられるが、真に『役者』の独自性として注目されるのは空想劇場の方である。

『役者』は後半にかけて編集者に就任した川口子太郎の指導のもと、学究的な側面を深めていった。空想劇場はそうした方針のもとで成立しており、簡単にいえば誌上上演の試みである。演目と配役だけでなく、歌舞伎座の改修から始まり、上演から批評、大衆の評価などあらゆる面で空想による文章が掲載されている。また『女殺油地獄』のように、長らく演じられていなかった演目が、空想劇場で取り上げられたことをきっかけに現実で上演されるということも起きており、その影響力は決して小さくなかった。

本展で 1,000 人を超える来場者を数えたことは、戦後芸術を取り扱うとはいえ歌舞伎に関しては専門知識をもたない当センターとしては非常な驚きであった。戦後に民衆がもっていた歌舞伎への情熱は、確かに現在にも受け継がれているのだろう。

関連イベント

・講演会「戦後の歌舞伎雑誌と劇界の人びと」（7 月 7 日）

登壇者の岡崎哲也氏は幼少の頃より歌舞伎に親しみ、現在松竹株式会社の取締役である。本催事では『役者』や『演劇界』をはじめとして戦後すぐの時代に発刊された雑誌を手がかりに、当時の歌舞伎を取り巻く人々について語っていただいた。戦後の歌舞伎における俳優たちの動きやそれを側面から支えた人たち、それを大衆に伝える役割を担った歌舞伎雑誌それぞれの特徴など、岡崎氏であるからこそ語ることができる内容がふんだんに盛り込まれていた。

その際、岡崎氏は、直接見聞きしたことのみをお話になると断っており、文献や歴史として語られる内容と異なる部分もあった。このことは歴史を扱う研究者への警鐘ともなり、本講演会は歌舞伎に関する内容はもちろん、学問のあり方にも問いを投げかける非常に有意義な講演会となった。

（記＝新倉）

作品リスト

『役者』原本

整理番号	タイトル	発行年月	資料形式	編集者	発行者	出版社
Ta0001a	『役者』第 1 号	1947 年 6 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0002a	『役者』第 2 号	1947 年 7 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0003a	『役者』第 3 号	1947 年 8 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0004a	『役者』第 4 号	1947 年 10 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0005a	『役者』第 5 号	1947 年 11 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0006a	『役者』第 6 号	1948 年 1 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0007a	『役者』第 7 号	1948 年 2 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧クラブ
Ta0008a	『役者』第 8 号	1948 年 3 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧書房
Ta0009a	『役者』第 9 号	1948 年 4 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧書房
Ta0010a	『役者』第 10 号	1948 年 5 月	原本	齋藤竹治	田邊光郎	万粧書房
Ta0011a	『役者』第 11 号	1948 年 8 月	原本	田邊光郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0012a	『役者』第 12 号	1948 年 9 月	原本	田邊光郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0013a	『役者』第 13 号	1948 年 10 月	原本	田邊光郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0014a	『役者』第 14 号	1948 年 11 月	原本	川口子太郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0015a	『役者』第 15 号	1949 年 1 月	コピー	川口子太郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0016a	『役者』第 16 号	1949 年 4 月	コピー	川口子太郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0017a	『役者』第 17 号	1949 年 5 月	原本	川口子太郎	田邊光郎	万粧書房
Ta0018a	『役者』第 18 号	1949 年 7 月	原本	川口子太郎	田邊光郎	万粧書房

所蔵：慶應義塾大学アート・センター
第 15 号、第 16 号：慶應義塾大学図書館所蔵の『役者』合本より複写／第 17 号：個人蔵

手書き原稿

整理番号	タイトル	執筆者	量	掲載誌	発行日
Ta0100	創刊の辞	編集部	一式（原稿用紙 9 枚）	第 1 号	1947.06
Ta0247	海老蔵への期待	日大・中島岩雄	原稿用紙 9 枚	第 6 号	1948.01
Ta0248	羽左衛門のゆくて	慶大・馬島珪一	原稿用紙 3 枚	第 6 号	1948.01
Ta0249	四代目中村もしほの前途	早大・根本茂	原稿用紙 8 枚	第 6 号	1948.01
Ta0250	芝翫の芸域	東大・松崎仁	原稿用紙 5 枚	第 6 号	1948.01
Ta0251	段四郎について	日大・野波朝治	原稿用紙 8 枚	第 6 号	1948.01
Ta0252	松翁小論	早大・菊池明	原稿用紙 4 枚	第 6 号	1948.01
Ta0253	廣太郎と歌舞伎のニュアンス	東大・池田幸彦	原稿用紙 9 枚	第 6 号	1948.01
Ta0254	彦三郎の為に	慶大・古賀宏一	原稿用紙 5 枚	第 6 号	1948.01
Ta0255	訥升	早大・大木豊	原稿用紙 8 枚	第 6 号	1948.01
Ta0256	國太郎について	日大・岡謙造	原稿用紙 6 枚	第 6 号	1948.01
Ta0257	染五郎に思ふ	東大・景山正隆	原稿用紙 5 枚	第 6 号	1948.01
Ta0258	歌舞伎の若手達	中大・竹崎龍之介	原稿用紙 6 枚	第 6 号	1948.01
Ta0415	空想劇場		原稿用紙 7 枚	第 12 号	1948.09
Ta0416	雷神不動北山桜	戸部銀作	原稿用紙 2 枚	第 12 号	1948.09
Ta0417	女殺油地獄	川口子太郎	原稿用紙 8 枚	第 12 号	1948.09
Ta0418	デスク・オブ・デスク		原稿用紙 4 枚	第 12 号	1948.09
Ta0419	演失ノート	金澤康隆	原稿用紙 4 枚	第 12 号	1948.09
Ta0420	空想劇場拝見記	小野英一	原稿用紙 5 枚	第 12 号	1948.09
Ta0446	老木の梅ヶ香	小野英一	原稿用紙 4 枚	第 13 号	1948.10
Ta0447	デスク・オブ・デスク		原稿用紙 5 枚	第 13 号	1948.10
Ta0448	諫言の寝及	武智鉄二	原稿用紙 7 枚	第 13 号	1948.10
Ta0449	夜明け前	川口子太郎	原稿用紙 6 枚	第 13 号	1948.10
Ta0450	鹽治家最後の日	金澤康隆	原稿用紙 3 枚	第 13 号	1948.10
Ta0451	五段目で運のよいのは猪ばかり	安藤鶴夫	原稿用紙 4 枚	第 13 号	1948.10
Ta0452	日ざかりの縄手	戸板康二	原稿用紙 3 枚	第 13 号	1948.10
Ta0453	演出に対する合評		原稿用紙 3 枚	第 13 号	1948.10
Ta0454	敵を討てぬ由良之助	戸部銀作	原稿用紙 14 枚	第 13 号	1948.10

整理番号	タイトル	執筆者	量	掲載誌	発行日
Ta0455	共同演出		原稿用紙 2 枚	第 13 号	1948.10
Ta0464	空想劇場配役（「隅田川」欠）		原稿用紙 5 枚	第 15 号	1949.01
Ta0465	空想劇場口上、演目（「隅田川」配役あり）		原稿用紙 2 枚	第 15 号	1949.01
Ta0466	空想座談会・三木竹二氏を迎えて		原稿用紙 16 枚	第 15 号	1949.01
Ta0468	空想劇場演目・配役		原稿用紙 4 枚	第 17 号	1949.05
Ta0469	空想劇場・「槍の權三重帷子」演出プラン	田邊光郎	原稿用紙 8 枚	第 17 号	1949.05
Ta0503	企画文芸部（組織図）	川口子太郎（？）	原稿用紙 1 枚		

挿図原画

整理番号	形態	作家	技法	掲載誌	発行日
Ta0601	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0602	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0603	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0604	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0605	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0606	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0607	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 1 号	1947.06
Ta0608	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 2 号	1947.07
Ta0609	挿図原画	高橋幸雄	淡彩	第 2 号	1947.07
Ta0610	挿図原画	中嶋八郎	淡彩／着色	第 2 号	1947.07
Ta0611	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 2 号	1947.07
Ta0612	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 2 号	1947.07
Ta0613	挿図原画	小貫春陽	着色	第 4 号	1947.10
Ta0614	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0615	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0616	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0617	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0618	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0619	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0620	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0621	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0622	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 5 号	1947.11
Ta0623	挿図原画	小貫春陽	着色		
Ta0624	挿図原画	小貫春陽	着色	第 5 号表紙下絵？	
Ta0625	挿図原画	小貫春陽	着色	第 5 号表紙下絵？	
Ta0626	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 6 号	1948.01
Ta0627	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 6 号	1948.01
Ta0628	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 8 号	1948.03
Ta0629	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 9 号	1948.04
Ta0630	［Ta0629 の印刷］	中嶋八郎	淡彩	第 9 号	1948.04
Ta0631	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 9 号	1948.04
Ta0632	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 9 号	1948.04
Ta0633	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 9 号	1948.04
Ta0634	挿図原画	中嶋八郎	淡彩	第 10 号	1948.05
Ta0635	挿図原画	荒木芳男	淡彩	第 10 号	1948.05
Ta0636	挿図原画		淡彩	第 12 号	1948.09
Ta0637	挿図原画	戸部銀作	淡彩	第 13 号	1948.10
Ta0638	挿図原画（5 点）	高橋幸雄	淡彩		
Ta0639	挿図原画（2 点）		淡彩		
Ta0640	挿図原画（5 点）		淡彩		
Ta0641	挿図原画（4 点）		淡彩		
Ta0642	挿図原画		淡彩		
Ta0643	挿図原画		淡彩		

舞台写真（［　］付きの掲載誌記載は別カットが掲載されたもの。）

整理番号	タイトル	場所	被写体	掲載誌	発行日
Ta0700	「茨木」（千葉市川巡業）		七代目松本幸四郎	第 1 号	1947.06
Ta0701	「大森彦七」	東京劇場	七代目尾上梅幸、七代目松本幸四郎	第 1 号	1947.06
Ta0702	「大森彦七」	東京劇場	七代目松本幸四郎、七代目尾上梅幸		
Ta0703	「供奴」	東京劇場	七代目坂東三津五郎	第 1 号	1947.06
Ta0704	「矢口 渡」	東京劇場	七代目松本幸四郎、三代目中村時蔵	第 1 号	1947.06
Ta0705	「色彩間苅豆」	東京劇場	十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸	第 1 号	1947.06
Ta0706	「河内山　玄関先」	東京劇場	七代目松本幸四郎、七代目澤村宗十郎、初代中村吉之丞	第 1 号	1947.06
Ta0707	「桂川連理柵」	東京劇場	七代目澤村宗十郎、六代目中村芝翫	第 1 号	1947.06
Ta0708	妖怪圖の引幕	巡業先？	贈呈引幕	第 2 号	1947.07
Ta0709	夏姿四題	三越劇場	七代目澤村宗十郎	第 3 号	1947.08
Ta0710	夏姿四題	三越劇場	七代目澤村宗十郎	［第 3 号］	［1947.08］
Ta0711	夏姿四題	三越劇場	八代目澤村訥子	第 3 号	1947.08
Ta0712	夏姿四題	三越劇場	六代目市川寿美蔵	第 3 号	1947.08
Ta0713-a	夏姿四題	東京劇場	六代目中村芝翫	第 3 号	1947.08
Ta0713-b	楽屋スナップ（大型写真）		三代目中村梅玉	第 3 号	1947.08
Ta0714	「夏祭の団七」におけるスナップ	東京劇場	初代中村吉右衛門、川尻清潭	第 4 号	1947.10
Ta0715	「夏祭の団七」におけるスナップ	東京劇場	初代中村吉右衛門、川尻清潭	第 4 号	1947.10
Ta0716	楽屋スナップ	東京劇場	二代目市川猿之助、三代目市川段四郎	第 4 号	1947.10
Ta0717	楽屋スナップ	東京劇場	二代目市川猿之助、三代目市川段四郎	第 4 号	1947.10
Ta0718	「忠臣蔵」を演ずる人々	東京劇場	初代中村吉右衛門	第 5 号	1947.11
Ta0719	菊五郎、花柳コンビの有楽座の	有楽座	七代目坂東彦三郎、花柳章太郎、二代目尾上九郎右衛門	第 5 号	1947.11
Ta0720	菊五郎、花柳コンビの有楽座の楽屋より（1947 年 10 月）	有楽座	七代目坂東彦三郎、花柳章太郎、二代目尾上九郎右衛門	第 5 号	1947.11
Ta0721	三越劇場より	三越劇場	二代目中村又五郎、九代目市川海老蔵、五代目市川染五郎	第 5 号	1947.11
Ta0722	斧 定九郎	東京劇場	九代目市川海老蔵	第 6 号	1948.01
Ta0723	競初春役者容姿	東京劇場	十六代目市村羽左衛門	第 6 号	1948.01
Ta0724	競初春役者容姿	三越劇場	五代目市川染五郎	第 6 号	1948.01
Ta0725	競初春役者容姿	三越劇場	五代目市川染五郎	第 6 号	1948.01
Ta0726	競初春役者容姿	東京劇場	六代目中村芝翫	第 6 号	1948.01
Ta0727	競初春役者容姿		二代目尾上松緑、杉村春子	第 6 号	1948.01
Ta0728	競初春役者容姿		五代目澤村田之助、四代目澤村訥升	第 6 号	1948.01
Ta0729	競初春役者容姿		五代目澤村田之助、四代目澤村訥升	第 6 号	1948.01
Ta0730	競初春役者容姿		七代目坂東彦三郎	第 6 号	1948.01
Ta0731	「神明恵和合取組」	東京劇場	六代目尾上菊五郎、七代目澤村宗十郎、七代目松本幸四郎	第 7 号	1948.02
Ta0732	義経千本桜	東京劇場	二代目尾上松緑	第 8 号	1948.03
Ta0733	「鮓屋」	東京劇場	九代目市川海老蔵	第 8 号	1948.03
Ta0734	「大物浦」	東京劇場	五代目市川染五郎	第 8 号	1948.03
Ta0735	「川連館」	東京劇場	七代目尾上梅幸、二代目尾上松緑	第 8 号	1948.03
Ta0736	「太刀盗人」	三越劇場	二代目尾上九朗右衛門	第 8 号	1948.03
Ta0737	「鏡獅子」	三越劇場	四代目中村もしほ	第 8 号	1948.03
Ta0738	「三人吉三廓初買」	三越劇場	四代目市川男女蔵、七代目坂東彦三郎、十六代目市川羽左衛門	第 8 号	1948.03
Ta0739	「源平魁躑躅」	東京劇場	七代目松本幸四郎、六代目尾上菊五郎、七代目尾上梅幸、二代目河原崎権十郎	第 9 号	1948.04
Ta0740	実盛物語五態（1）	東京劇場	六代目尾上菊五郎	第 9 号	1948.04
Ta0741	実盛物語五態（2）	東京劇場	六代目尾上菊五郎	第 9 号	1948.04
Ta0742	実盛物語五態（3）	東京劇場	六代目尾上菊五郎	第 9 号	1948.04
Ta0743	実盛物語五態（4）	東京劇場	六代目尾上菊五郎	第 9 号	1948.04
Ta0744	「戻駕色相肩」	東京劇場	七代目大谷友右衛門	第 9 号	1948.04
Ta0745	「番町皿屋敷」	三越劇場	四代目市川男女蔵、七代目中村福助	第 9 号	1948.04
Ta0746	「一本刀土俵入」	三越劇場	二代目尾上九朗右衛門	第 9 号	1948.04
Ta0747	「勧進帳」	新橋演舞場	九代目市川海老蔵	第 10 号	1948.05
Ta0748	「勧進帳」	新橋演舞場	九代目市川海老蔵、二代目尾上松緑、七代目尾上梅幸	第 10 号	1948.05
Ta0749	「絵本太功記」	新橋演舞場	七代目松本幸四郎、六代目尾上菊五郎、七代目澤村宗十郎	第 10 号	1948.05
Ta0750	「助六曲輪菊」（延寿太夫襲名披露、丑之助初舞台）	新橋演舞場	七代目松本幸四郎、五代目尾上丑之助、七代目尾上梅幸、五代目延寿太夫、六代目尾上菊五郎	第 10 号	1948.05

整理番号	タイトル	場所	被写体	掲載誌	発行日
Ta0751	「千手と頼朝と」	東京劇場	水谷八重子、二代目市川猿之助	第 10 号	1948.05
Ta0752	「お国と五平」	帝国劇場	花柳章太郎、伊志井寛	第 10 号	1948.05
Ta0753	「伊勢音頭恋寝刃」	東京劇場	六代目尾上菊五郎	第 11 号	1948.08
Ta0754	「伊勢音頭恋寝刃」	東京劇場	九代目市川海老蔵、十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸、六代目尾上菊五郎、二代目河原崎権十郎	第 11 号	1948.08
Ta0755	「伊勢音頭恋寝刃」	東京劇場	七代目尾上梅幸、六代目尾上菊五郎、五代目助高屋高助	第 11 号	1948.08
Ta0756	「伊勢音頭恋寝刃」	東京劇場	七代目尾上梅幸、六代目尾上菊五郎、二代目市川猿之助	第 11 号	1948.08
Ta0757	「根元草摺引」	東京劇場	六代目尾上菊五郎、二代目市川猿之助	第 11 号	1948.08
Ta0758	「東海道四谷怪談」	三越劇場	五代目市川染五郎、二代目中村又五郎、四代目中村もしほ、八代目市川團蔵	第 11 号	1948.08
Ta0759	「東海道四谷怪談」	三越劇場	四代目中村もしほ、六代目市川團之助	第 11 号	1948.08
Ta0760	「東海道四谷怪談」	三越劇場	二代目中村又五郎、四代目澤村訥升	第 11 号	1948.08
Ta0761	「梅柳中宵月」	三越劇場	九代目市川海老蔵、七代目大谷友衛門	第 11 号	1948.08
Ta0762	「身替りお俊」	三越劇場	七代目尾上梅幸、十六代目市村羽左衛門	第 11 号	1948.08
Ta0763	「鏡山旧錦絵」	新橋演舞場	初代中村吉右衛門、三代目中村時蔵	第 12 号	1948.09
Ta0764	「法界坊」	新橋演舞場	初代中村吉右衛門	第 12 号	1948.09
Ta0765	秋風に並ぶ幟や中村会（新橋演舞場外観）	新橋演舞場		第 12 号	1948.09
Ta0766	「敵討天下茶屋聚」	三越劇場	二代目尾上九郎右衛門、二代目助高屋小傳次	第 12 号	1948.09
Ta0767	「敵討天下茶屋聚」	三越劇場	二代目尾上松緑、七代目坂東彦三郎	第 12 号	1948.09
Ta0768	「敵討天下茶屋聚」	三越劇場	七代目中村福助、二代目尾上九郎右衛門、七代目尾上梅幸、二代目尾上松緑、七代目坂東彦三郎、三代目市川子團次	第 12 号	1948.09
Ta0769	「心中天網島」紙屋内	新橋演舞場	二代目中村鴈治郎、四代目中村もしほ	第 12 号	1948.09
Ta0770	「心中天網島」大和屋	新橋演舞場	六代目中村芝翫、二代目中村鴈治郎	第 12 号	1948.09
Ta0771	第 3 回座談会風景		（出席者：二代目中村鴈治郎、四代目中村もしほ、高砂屋五代目中村福助、戸部銀作、戸板康二、守随憲二、金澤康隆、池田彌三郎、小野英一、川口子太郎、田邊光郎、鈴木新助）	［第 13 号］	［1948.10］
Ta0772	「鎌倉三代記」	東京劇場	四代目中村もしほ、六代目中村芝翫	第 14 号	1948.11
Ta0773	「鎌倉三代記」	東京劇場	四代目中村もしほ		
Ta0774	「黒手組曲輪達引」	三越劇場	九代目市川海老蔵、七代目大谷友右衛門	第 14 号	1948.11
Ta0775	「壬生村」	東京劇場	初代中村吉右衛門、初代中村吉之丞、六代目市川團之助、三代目尾上鯉三郎	第 14 号	1948.11
Ta0776	「摂州合邦辻」	三越劇場	五代目片岡芦燕、五代目澤村田之助、三代目中村時蔵、五代目片岡市蔵	第 14 号	1948.11
Ta0777	役者春姿（五右衛門）		初代中村吉右衛門	第 14 号	1948.11
Ta0778	役者春姿（佐々木高綱）		五代目市川染五郎	第 14 号	1948.11
Ta0779	初春宵役者笑彩（記念写真）		七代目富竹岡太夫、宮尾しげを、九代目市川海老蔵、五代目市川染五郎、中村訥升、四代目中村もしほ、二代目中村又五郎、二代目中村吉十郎、六代目澤村源平、田邊光郎、戸板康二、五代目澤村田之助、戸部銀作	第 14 号	1948.11
Ta0780	初春宵役者笑彩（記念写真）②		同上	［第 14 号］	［1948.11］
Ta0781	初春宵役者笑彩（姿態模写）		初代中村吉之丞、二代目中村又五郎	第 14 号	1948.11
Ta0782	初春宵役者笑彩（姿態模写）②		初代中村吉之丞、二代目中村又五郎	第 14 号	1948.11
Ta0783	初春宵役者笑彩（姿態模写）		初代中村吉之丞	［第 14 号］	［1948.11］
Ta0784	初春宵役者笑彩（染五郎氏稽古）		五代目市川染五郎、七代目大谷友右衛門（？）	第 14 号	1948.11
Ta0785	初春宵役者笑彩（カァーン）		安藤鶴夫、二代目中村又五郎	第 14 号	1948.11
Ta0786	初春宵役者笑彩（カァーン）②		安藤鶴夫、二代目中村又五郎	第 14 号	1948.11
Ta0787	初春宵役者笑彩（仲よく並んで）		初代中村吉之丞、市川荒次郎、松本高麗五郎、五代目澤村田之助	第 14 号	1948.11
Ta0788	初春宵役者笑彩（仲よく並んで）②		初代中村吉之丞、市川荒次郎、松本高麗五郎、五代目澤村田之助	第 14 号	1948.11
Ta0789	「曾我の対面」	東京劇場	二代目中村又五郎、七代目澤村宗十郎、二代目市川猿之助、四代目澤村訥升	第 14 号	1948.11
Ta0790	楽屋での幸四郎	東京劇場	七代目松本幸四郎	第 15 号	1949.01
Ta0791	「助六所縁江戸桜」	東京劇場	九代目市川海老蔵、六代目尾上梅幸、二代目尾上松緑	第 15 号	1949.01

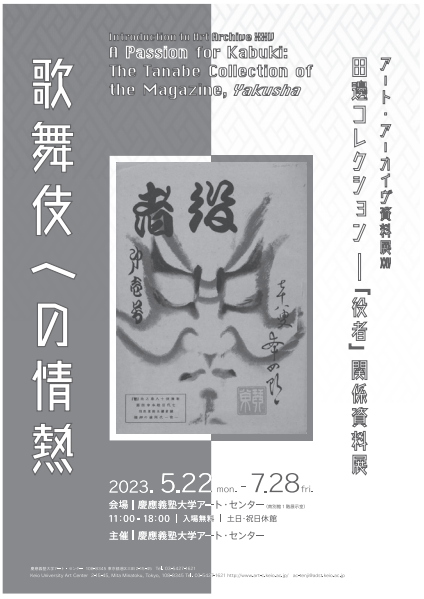
整理番号	タイトル	場所	被写体	掲載誌	発行日
Ta0792	空想座談会(三木竹二氏を迎えて)		五代目市川染五郎、戸板康二、川口子太郎、池田彌三郎、小野英一、四代目中村もしほ	第 15 号	1949.01
Ta0793	「鹽原多助経済鑑」	新橋演舞場	初代中村吉右衛門、四代目中村もしほ	第 16 号	1949.04
Ta0794	「名工柿右衛門」	東京劇場	六代目尾上菊五郎	[第 16 号]	[1949.04]
Ta0795	「道行旅路花聟」(梅幸・羽左衛門襲名披露公演)	東京劇場	三代目市川段四郎、九代目市川海老蔵、六代目尾上梅幸、十六代目市村羽左衛門、六代目尾上菊五郎		
Ta0796	「景清」	東京劇場	二代目市川猿之助	第 16 号	1949.04
Ta0797	「油地獄」	三越劇場	四代目中村もしほ、四代目澤村訥升	第 16 号	1949.04
Ta0798	「油地獄」	三越劇場	四代目中村もしほ、四代目澤村訥升	[第 16 号]	[1949.04]
Ta0799	「宵庚申」	新橋演舞場	三代目阪東寿三郎、七代目尾上梅幸	第 17 号	1949.05
Ta0800	「白浪五人男」(稲瀬川勢揃い)	新橋演舞場	二代目尾上松緑、四代目市川男女蔵	第 17 号	1949.05
Ta0801	「東海道中膝栗毛」	三越劇場	五代目澤村田之助、五代目助高屋高助	第 17 号	1949.05
Ta0802	「盲長屋梅加賀鳶」	東京劇場	初代中村吉右衛門、六代目尾上菊五郎、三代目尾上多賀之丞、五代目市川三升、初代中村吉之丞、中村嘉葎雄	第 17 号	1949.05
Ta0803	「切られ與三」	新橋演舞場	九代目市川海老蔵	第 17 号	1949.05
Ta0804	「東海道四谷怪談」	歌舞伎座	二代目中村鴈治郎	第 18 号	1949.07
Ta0810	「暫」	東京劇場 (1947.1)	七代目松本幸四郎、初代中村吉之丞、松本高麗五郎、六代目市川團之助		
Ta0811	「暫」	東京劇場 (1947.1)	七代目松本幸四郎、初代中村吉之丞、松本高麗五郎、六代目市川團之助		
Ta0812	「落人」(道行旅路花聟)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸		
Ta0813	「落人」(道行旅路花聟)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸		
Ta0814	「落人」(道行旅路花聟)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸		
Ta0815	「落人」(道行旅路花聟)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸、六代目尾上菊五郎		
Ta0816	「落人」(道行旅路花聟)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村羽左衛門、七代目尾上梅幸、六代目尾上菊五郎		
Ta0817	「かさね」	東京劇場 (1947.4)	七代目尾上梅幸、五代目市川染五郎		
Ta0818	「かさね」	東京劇場 (1947.4)	七代目尾上梅幸、五代目市川染五郎		
Ta0819	「生玉心中」(油地獄か?)	三越劇場(1949.2?)	四代目中村もしほ、四代目澤村訥升、初代中村吉之丞、二代目中村吉十郎、中村錦之助?	第 16 号	1949.04
Ta0820	田辺武雄様宛絵はがき		八代目澤村訥子		
Ta0821	「岩倉宗玄」	東京劇場 (1947.3)	初代中村吉右衛門		
Ta0822	封印切	三越劇場 (1947.1)	八代目澤村訥子?、四代目澤村訥升、七代目澤村宗十郎		
Ta0823	「土橋の累」	三越劇場 (1949.7)	八代目澤村訥子、三代目中村時蔵		
Ta0824	「土橋の累」	歌舞伎座 (1951.9)	三代目中村時蔵、四代目澤村訥升		
Ta0825	「袖萩祭文」	東京劇場 (1950.9)	初代中村吉右衛門、九代目市川海老蔵		
Ta0826	「袖萩祭文」	東京劇場 (1950.9)	六代目中村芝翫		
Ta0827	「袖萩祭文」	東京劇場 (1950.9)	六代目中村芝翫		
Ta0828	「熊谷陣谷［屋］」(顔見世興行)	京都南座(1948.12)	初代中村吉右衛門		
Ta0829	「土蜘」	三越劇場 (1947.3)	六代目市川壽美蔵、四代目市川男女蔵		
Ta0830	引窓/土蜘 ［2 場面合成］	三越劇場 (1947.3)	引窓:五代目澤村田之助、六代目市川壽美蔵、三代目尾上多賀之丞、初代中村竹三郎　土蜘:六代目市川壽美蔵、四代目市川男女蔵		
Ta0831	「対面」(梅幸・羽左衛門襲名)	東京劇場 (1947.2)	二代目尾上九郎右衛門、七代目尾上梅幸		
Ta0832	「対面」(梅幸・羽左衛門襲名)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村家橘、七代目尾上梅幸、十六代目市村羽左衛門、五代目尾上新七、二代目河原崎権十郎		
Ta0833	「対面」(梅幸・羽左衛門襲名)	東京劇場 (1947.2)	十六代目市村家橘、七代目尾上梅幸、十六代目市村羽左衛門、五代目尾上新七、二代目河原崎権十郎		
Ta0834	扇屋熊谷	東京劇場 (1948.3)	七代目松本幸四郎、六代目尾上菊五郎		
Ta0835	慶安太平記　堀端	東京劇場 (1947.3)	二代目市川猿之助		
Ta0836	先代萩　床下	東京劇場(1947.10)	二代目市川猿之助		
Ta0837	仁木	東京劇場(1947.10)	七代目松本幸四郎		
Ta0838	「黒塚」	東京劇場 (1947.3)	二代目市川猿之助		
Ta0839	「黒塚」	東京劇場 (1947.3)	七代目澤村宗十郎、二代目市川猿之助		
Ta0840	「黒塚」	東京劇場 (1947.3)	七代目澤村宗十郎、二代目市川猿之助		

整理番号	タイトル	場所	被写体	掲載誌	発行日
Ta0841			七代目澤村宗十郎		
Ta0842			二代目市川猿之助		
Ta0843	「土橋の累」	三越劇場（1949.7）	八代目澤村訥子		
Ta0844	滝口入道	東京劇場（1946.4）	水谷八重子、十四代目守田勘彌		
Ta0845	座頭	東京劇場（1947.2）	七代目坂東三津五郎		
Ta0846	ひらがな盛衰記逆櫓松		初代中村吉右衛門		
Ta0847	「乗合船」	東京劇場（1947.4）	二代目尾上九朗右衛門、七代目大谷友右衛門		
Ta0848	「乗合船」	東京劇場（1947.4）	十六代目市村家橘、七代目中村福助、五代目澤村田之助、七代目澤村宗十郎、七代目坂東三津五郎、七代目尾上梅幸、二代目尾上九朗右衛門、七代目大谷友右衛門		
Ta0849			五代目片岡市蔵		
Ta0850			九代目市川海老蔵		
Ta0851			四代目市川男女蔵		
Ta0852			八代目澤村宗十郎		
Ta0853			七代目尾上梅幸		
Ta0854			七代目大谷友右衛門		
Ta0855			七代目大谷友右衛門		
Ta0856					
Ta0857	（中村歌右衛門を囲む会）				
Ta0858	（戦時中、俳優協会の集まり）大日本俳優組合		二代目市川猿之助、七代目坂東三津五郎、七代目松本幸四郎、十五代目市村羽左衛門、六代目尾上菊五郎、初代中村吉右衛門、二代目河原崎権十郎、初代水谷八重子、古川ロッパ、榎本健一、六代目中村歌右衛門、七代目坂東彦三郎、十六代目市村家橘、初代中村吉之丞、三代目中村時蔵、市川荒次郎、八代目澤村訥子		
Ta0859	吉右衛門一座（1949 年、東京劇場外観）				

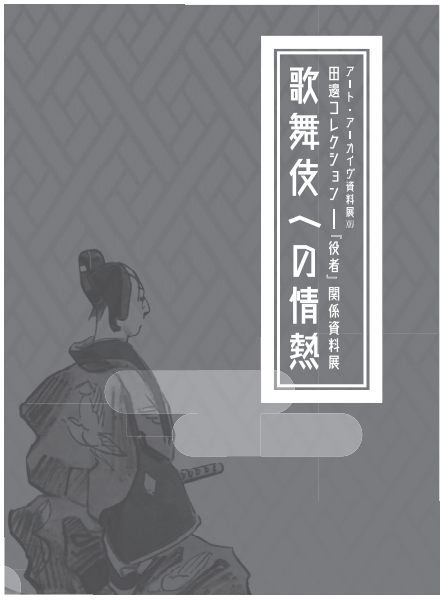
ブロマイド

整理番号	形態
Ta1000-1287	一式（288 点）、デジタルデータで展示

チラシ



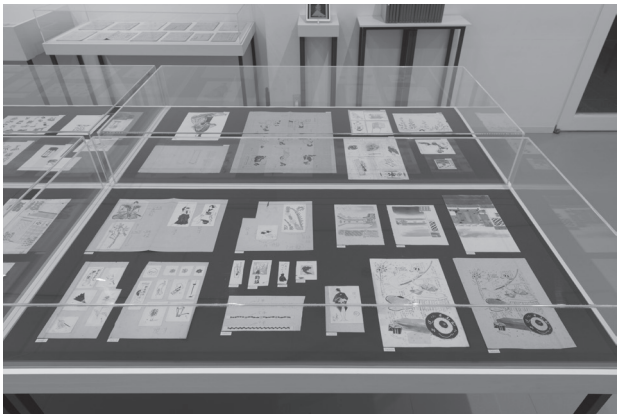
ポスター



カタログ表紙

展示風景①

展示風景②



展示風景③

展示風景④

写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

2．Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ

2023 年 10 月 10 日（火）～ 2024 年 1 月 26 日（金）

本展では、日本における銅版画芸術のパイオニアである駒井哲郎（1920–1976）の作品の中から、銅版画と、慶應義塾の機関紙のための挿画類が展示された。さまざまな銅版画の技法を駆使した駒井が自らの根幹と捉えるエッチングを中心に、彼の描き出す「線」に着目し、細かく膨大な線を刻み込んだ銅版画と、伸びやかで遊び心に富んだ筆致を見せる挿画類を同時に展示することで、駒井の線描の広がりを感じてもらうことを目的としている。同時に、エッチングなどの細かい線を見るために作品に近づいてじっくり鑑賞するという過程は、Artist Voice という作家の息遣いを感じてもらうシリーズとの親和性が高かったといえよう。

駒井は 1927 年に慶應義塾幼稚舎に入学しており、普通部に通っているときに『エッチング』誌を通して西洋銅版画に出会った。さらに普通部の図画教師である仙波均平よりエッチングの手ほどきを受け、後年その幸運について述懐している。彼は普通部在学中から作品制作を開始し、西田武雄のエッチング研究所などでも研鑽を積んでおり、展覧会冒頭の《丸の内風景》（1938）のように若年の段階で非常に高度な技術を身につけている。駒井は西洋版画の中でも特にルドンやクレーを好んでおり、またパリで後に対面する長谷川潔にも憧れをもった。一方で 1954 年に渡欧した際にはフランスにおける銅版画の伝統の厚みに打ちのめされて自信を失っているが、これは彼の銅版画に対する思い入れの強さのゆえであろう。その後《樹木 ルドンの素描による》（1956）を皮切りにエッチングの線に再び向き合ったというが、しばしば描いた樹木シリーズでは、何もない空間に枝を伸ばす樹木の姿に、線に集中しようとする駒井の姿勢が現れている。

駒井はブックワークの仕事を精力的にこなしていた 1960–70 年代に、慶應義塾の『塾』や『三田評論』に表紙絵や挿画を提供していた。既存の作品を利用した『塾』の表紙とは異なり、挿画類ではモノタイプやペン、水彩など銅版画以外の技法が用いられ、写実から抽象まで、銅版画とは違ったストロークが示されており、駒井芸術の別の側面を目にすることができる。本展では幼稚舎で発行している『仔馬』の表紙原画とともに駒井作品が掲載された出版物を展示し、慶應と駒井のつながりの深さも可視化している。駒井の版画作品はファンも多く、各所で展覧会が開催されているが、本展では大学とのつながりや、通常目にすることがない挿画の原画を展示することで、小スペースでの展示ながら多面的に駒井の芸術を紹介することができた。

関連イベント

Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎×都市のカルチュラル・ナラティヴ・トーク「駒井哲郎を語る家族のまなざし」（2023 年 11 月 29 日）

駒井哲郎ご子息の駒井亜里氏をお迎えし、芸術家・駒井哲郎に注がれる家族の眼差しをお話しいただいた。亜里氏のお話により、普段知ることのできない、家庭人としての駒井の姿がありありと想像できた。また駒井作品の展覧会は頻繁に開催されるが、最近でもブックカバーなどに駒井作品がしばしば使用されるのを見ると、ずっと前に亡くなった父が今も愛されているのを感じる、という亜里氏の言葉が印象的であった。

・ワークショップ「修復家の手とまなざし：オブジェクト・ベースト・ラーニングワークショプ」（2024 年 1 月 30 日）

当展覧会に出品された《白い黒ン坊》や挿図類の修復を担当していただいた、修復研究所 21 の修復家である有村麻里氏を招聘し、その技術と「もの」としての作品への眼差しをお話しいただいた。ワークショップ（WS）参加者にも「もの」として作品を見てもらうため、WS 冒頭で実験的にオブジェクト・ベースト・ラーニング（OBL）を実施した。その上で有村氏の話を聞いてもらうことで、作品を「もの」として見る修復家の眼差しを参加者に追体験してもらった。さらに OBL と組み合わせたことで、エデュケーションの機会としても WS を機能させることができた。　（記＝新倉）

作品リスト

No.	作家名	資料名	制作年	素材・技法	寸法（cm）	所蔵
1	駒井 哲郎	丸の内風景	1938	エッチング	9.0 × 5.0	慶應義塾大学アート・センター
2	駒井 哲郎	慶應義塾大学三田キャンパス南校舎	1970	メゾチント	10.9 × 7.7	慶應義塾大学アート・センター
3	オディロン・ルドン	ブリュンヒルデ（神々の黄昏）	1894	リトグラフ	38.2 × 29.2	慶應義塾大学
4	パウル・クレー	内面の光に照らされた聖女	1921	リトグラフ	31.0 × 17.5	慶應義塾大学
5	長谷川 潔	エッフェル塔と雲	1933	エングレーヴィング	17.0 × 30.0	慶應義塾大学アート・センター
6	駒井 哲郎	仏国風景	1954	エングレーヴィング	9.5 × 6.5	慶應義塾大学アート・センター
7	駒井 哲郎	森の中の空地	1970	エッチング	20.4 × 24.1	慶應義塾大学アート・センター
8	駒井 哲郎	平原	1971	エッチング	21.2 × 20.6	慶應義塾大学アート・センター
9	駒井 哲郎	大樹を見あげる魚	1967	エッチング	12.5 × 7.9	慶應義塾大学アート・センター
10	駒井 哲郎	樹		エッチング	11.5 × 8.0	慶應義塾大学アート・センター
11	駒井 哲郎	樹木 ルドンの素描による	1956	エッチング	23.2 × 19.8	慶應義塾大学アート・センター
12	駒井 哲郎	樹木	1957	エッチング	17.5 × 26.7	慶應義塾大学アート・センター
13	駒井 哲郎	二樹	1970	エッチング	23.9 × 16.7	慶應義塾大学アート・センター
14	駒井 哲郎	樹	1971	エッチング	13.4 × 8.1	慶應義塾大学アート・センター
15	駒井 哲郎	『三田評論』『塾』等挿図（下記、表紙絵・挿画リスト参照）				慶應義塾大学アート・センター
16	駒井 哲郎	白い黒ン坊	1950	アクアチント・ドライポイント	17.7 × 14.6	慶應義塾幼稚舎
17	駒井 哲郎	『仔馬』表紙原画			27.5 × 18.4	慶應義塾幼稚舎
18		『仔馬』73-78 巻（13 号 1-6）	1961.6-1962.3	冊子		慶應義塾幼稚舎
19		『三田評論』『塾』		冊子より		慶應義塾福澤研究センター
20		南画廊　駒井哲郎銅版画個展案内状	1958.12.15-20	印刷物	14.0 × 19.0	慶應義塾大学アート・センター
21		資生堂ギャラリーでの個展案内（瀧口修造宛）	1953.1.25	エッチング、紙	17.3 × 24.0	慶應義塾大学アート・センター
22		駒井哲郎より瀧口修造宛のはがき	1954.8.7	インク、絵葉書	8.8 × 13.8	慶應義塾大学アート・センター
23		駒井哲郎より瀧口修造宛の書簡	1953.10.7	インク、紙	17.7 × 23.0	慶應義塾大学アート・センター
24		駒井哲郎より瀧口修造宛の賀状	1959.1.5	エッチング、紙	12.5 × 27.0	慶應義塾大学アート・センター

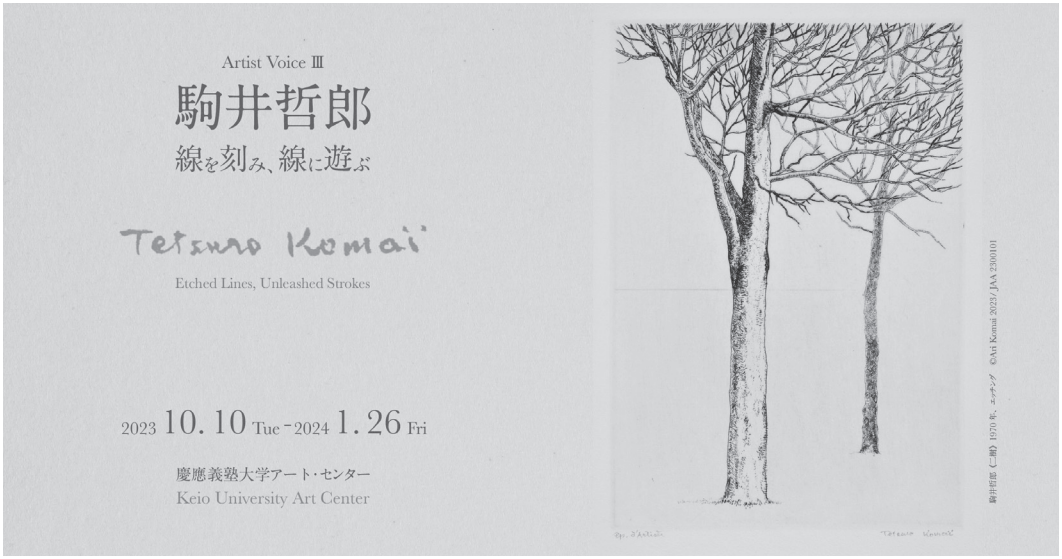
『三田評論』『塾』等表紙絵・挿画リスト（慶應義塾大学アート・センター所蔵分）

・本リストは、『三田評論』『塾』等に使用された表紙絵・挿画のうち、慶應義塾大学アート・センターが所蔵する資料の全点リストである。
・出品作品には * を付した。
・挿画にはタイトルが付されていないため、括弧の中に描かれている対象を注記している。
・複数号に掲載されている作品もあるが、本リストではそのうちの一つの書誌情報のみ示している。

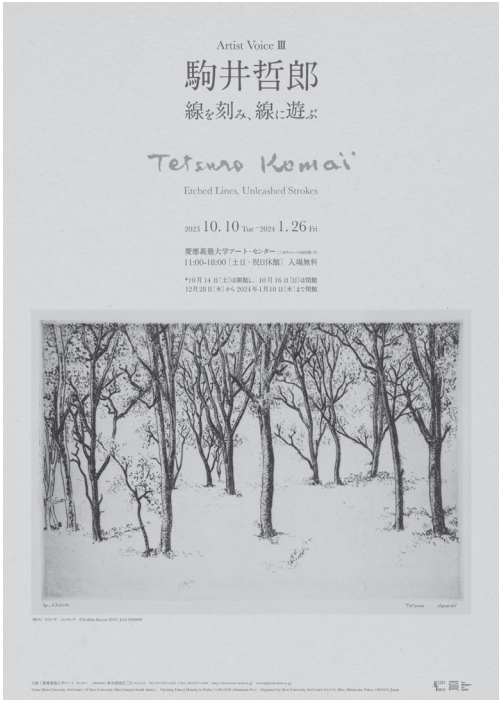
整理番号	タイトル／［仮タイトル］	制作年	素材・技法	寸法 1	寸法 2	雑誌名	巻、号	発行年月日
TK-1	［海に太陽］		エッチング	9.7	9.7	塾	第十二巻、第一号	1974.2
TK-2	向かい合う魚	1965	エッチング	6.7	11.5	塾	第六巻、第四号	1968.8
TK-3	Nature Morte	1975	アクアチント、ソフトグランド・エッチング	17.3	14.5	塾	第十二巻、第五号	1974.10
TK-4	『九つの夢から』フロントピース	1970	エッチング	6.3	12.3	塾	第九巻、第四号	1971.10
TK-5	『マルドロオルの歌』表紙	1951	エッチング	5.4	6.7	塾	第十三巻、第一号	1975.2
TK-6	不詳	1970	アクアチント	13.6	8.7	塾	第八巻、第三号	1970.6
TK-7	［樹木］		エッチング	16.0	17.0	三田評論	第 604 号	1962.5
*TK-8	［形象］		モノタイプ	6.9	24.2	三田評論	第 736 号	1974.4
*TK-9	［形象］		モノタイプ	6.8	24.2	三田評論	第 736 号	1974.4
*TK-10	樹（Cat. No. 14）	1971	エッチング	13.4	8.1	塾	第九巻、第六号	1971.12
TK-11	［形象］		モノタイプ	6.7	24.0	三田評論	第 722 号	1973.1
TK-12	［形象］		モノタイプ	6.8	24.0	三田評論	第 722 号	1973.1
TK-13	花	1965	アクアチント	22.0	8.5	塾	第九巻、第一号	1971.2
*TK-14	［静物］		インク	8.0	10.3	塾	第七巻、第一号	1969.2
*TK-15	［子供の頭部］		インク	5.7	8.8	塾	第七巻、第四号	1969.8
*TK-16	［風景］		インク	6.5	7.3	塾	第六巻、第四号	1968.8
*TK-17	［テーブルベル］		インク	8.0	3.9	塾	第六巻、第三号	1968.6
*TK-18	［形象］		インク	8.2	6.2	塾	第六巻、特別号	1968.8

整理番号	タイトル／[仮タイトル]	制作年	素材・技法	寸法１	寸法２	雑誌名	巻、号	発行年月日
*TK-19	［葉］		インク	6.0	7.2	塾	第六巻、特別号	1968.8
*TK-20	［抽象］		モノタイプ	13.3	9.2	三田評論	第 655 号	1966.12
*TK-21	［抽象］		モノタイプ	21.3	13.4	塾	第六巻、第四号	1968.8
*TK-22	［人］		インク	7.3	3.9	塾	第十巻、第四号	1972.8
*TK-23	［うなぎ］		水彩	7.2	12.1	塾	第六巻、第二号	1968.4
*TK-24	［びわ］		水彩	5.0	4.7	塾	第五巻、第五号	1967.10
*TK-25	［なんてん］		水彩	10.0	7.9	塾	第五巻、第六号	1967.12
*TK-26	［2 匹の魚］		水彩	7.7	10.6	塾	第六巻、第一号	1968.2
*TK-27	［あじさい］		水彩	9.9	10.1	塾	第五巻、第六号	1967.12
*TK-28	［さくらんぼ］		水彩	8.8	10.9	塾	第五巻、第五号	1967.10
*TK-29	［建物］		インク	7.3	10.1	塾	第七巻、第三号	1969.6
*TK-30	［建物］		インク	12.2	0.3	塾	第七巻、第一号	1969.2
*TK-31	［鳥］		インク	6.8	11.5	三田評論	第 733 号	1974.1
*TK-32	［草］		インク	8.2	10.6	塾	第六巻、第五号	1968.11
*TK-33	［風船］		インク	7.5	9.8	塾	第六巻、第五号	1968.11
*TK-34	［バラ］		インク	8.5	7.5	塾	第五巻、第四号	1967.8
*TK-35	［縁 1］		インク	4.0	3.8	三田評論	第 681 号	1969.4
*TK-36	［縁 2］		インク	5.4	5.7	三田評論	第 695 号	1970.7
*TK-37	［旅］		インク	4.9	4.8	三田評論	第 695 号	1970.7
*TK-38	［閑、縁 1］		インク	12.2	18.5			
*TK-39	［閑、縁 2］		インク	12.2	18.7	三田評論	第 667 号	1968.1
*TK-40	［風景］		インク	9.0	14.4			
*TK-41	［形象］		モノタイプ	9.0	9.0	三田評論	第 750 号	1975.7
*TK-42	［形象］		モノタイプ	9.1	9.0	三田評論	第 750 号	1975.7
*TK-43	［形象］		モノタイプ	9.1	9.0	三田評論	第 750 号	1975.7
*TK-44	［形象］		モノタイプ	9.0	9.0			
*TK-45	［形象］		モノタイプ	9.1	9.1	三田評論	第 750 号	1975.7
*TK-46	［形象］		インク	7.5	3.7	塾	第十巻、第四号	1972.8
*TK-47	［すいか］		水彩	5.8	8.6			
*TK-48	［ハチドリ］		水彩	7.9	9.2	三田評論	第 676 号	1968.11
*TK-49	［かえる］		水彩	8.0	9.4	塾	第五巻、第六号	1967.12
*TK-50	［波と雨］		水彩	9.9	6.3	三田評論	第 695 号	1970.7
*TK-51	［ばった］		水彩	5.8	7.1	三田評論	第 675 号	1968.10
*TK-52	［たがめ］		水彩	9.5	5.2	三田評論	第 738 号	1974.6
*TK-53	［カブトムシ］		水彩	8.9	9.5	三田評論	第 684 号	1969.7
*TK-54	［植物］		インク	9.9	6.4	三田評論	第 740 号	1974.8
*TK-55	［桜草］		インク	8.6	7.9	三田評論	第 683 号	1969.6
*TK-56	［形象］		水彩	6.8	12.3	塾	第五巻、第五号	1967.10
*TK-57	［ヨット］		水彩	9.9	13.8	三田評論	第 762 号	1976.8
TK-58	［形象］		モノタイプ	7.0	24.1	三田評論	第 758 号	1976.4
TK-59	［形象］		モノタイプ	6.8	24.1	三田評論	第 758 号	1976.4
*TK-60	［形象］		モノタイプ	6.8	24.2	三田評論	第 747 号	1975.4
*TK-61	［形象］		モノタイプ	6.8	24.2	三田評論	第 747 号	1975.4
*TK-62	［微生物］		エッチング	7.2	4.2	三田評論	第 711 号	1972.10
*TK-63	［魚］		エッチング	7.1	6.1	三田評論	第 715 号	1972.5
*TK-64	［男性頭部］		インク	5.2	5.1	三田評論	第 765 号	1976.12
*TK-65	［鳥］		インク	5.9	7.3	塾	第十三巻、第二号	1975.4
*TK-66	［うさぎ］		インク	5.2	4.8	三田評論	第 752 号	1975.10
*TK-67	［頭部］		インク	5.5	4.8	三田評論	第 758 号	1976.4
*TK-68	［鳥二羽］		インク	4.4	5.4	塾	第五巻、第三号	1967.6
*TK-69	［形象］		モノタイプ？	11.4	6.4	三田評論	第 654 号	1966.11
*TK-70	［抽象］		モノタイプ？	10.2	8.8	塾	第五巻、第四号	1967.8
*TK-71	［抽象］		モノタイプ？	8.9	9.0	三田評論	第 762 号	1976.8
*TK-72	［木の実］		インク	5.0	6.4	塾	第六巻、第三号	1968.6
*TK-73	［タンポポ］		インク	8.2	5.3	三田評論	第 649 号	1966.5

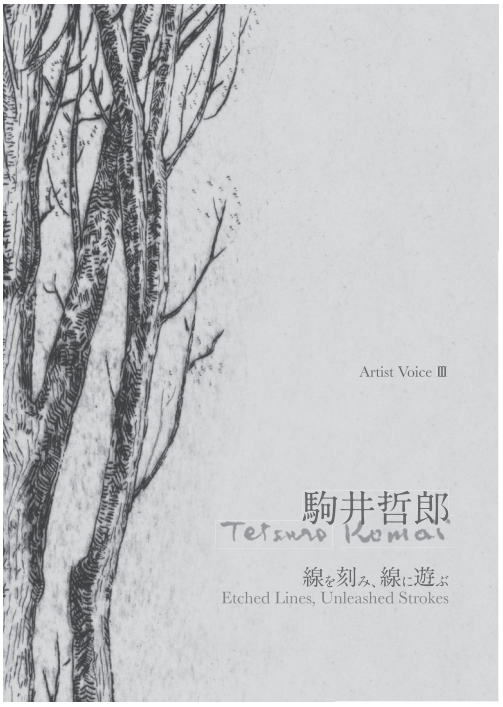
整理番号	タイトル／［仮タイトル］	制作年	素材・技法	寸法１	寸法２	雑誌名	巻、号	発行年月日
*TK-74	［狛犬］		インク、鉛筆	7.1	7.8	塾	第五巻、第三号	1967.6
*TK-75	［二本の木］		インク	8.3	5.8	三田評論	第 649 号	1966.5
*TK-76	［瓢箪］		インク	8.3	5.6	塾	第六巻、第六号	1968.12
*TK-77	［果物］		水彩	9.9	7.8	塾	第五巻、第六号	1967.12
*TK-78	［アネモネ］		インク？	13.2	9.6	塾	第五巻、第五号	1967.10
*TK-79	［抽象］		モノタイプ	6.2	12.1	三田評論	第 707 号	1971.8
*TK-80	［抽象］		モノタイプ	8.5	12.9	三田評論	第 741 号	1974.1
*TK-81	［抽象］		モノタイプ			三田評論	第 656 号	1967.1
*TK-82	［抽象］		インク	6.8	12.3	三田評論	第 706 号	1971.7
*TK-83	［抽象］		モノタイプ	9.1	12.2	三田評論	第 730 号	1973.10
TK-84	コミック I	1958	アクアチント	17.5	9.7	塾	第十巻、第二号	1972.4
*TK-85	森の中の空地（Cat. No. 7）	1970	エッチング	20.4	24.1	塾	第九巻、第三号	1971.6
TK-86	樹	1969	エッチング	6.7	10.5	塾	第八巻、第四号	1970.8
TK-87	室内	1970	エッチング	18.2	12.8	塾	第九巻、第四号	1971.8
TK-88	消えかかる夢	1951	アクアチント、ドライポイント	11.8	14.7	塾	第十二巻、第四号	1974.8
TK-89	私は汚らしい『マルドロールの歌』より	1951	エッチング、ソフトグランド・エッチング	16.6	11.5	塾	第十一巻、第四号	1973.8
TK-90	不詳	1961	シュガーアクアチント	13.7	19.0	塾	第十巻、第三号	1972.6
TK-91	フロントピース「老いたる海」『マルドロールの歌』より	1951	エッチング、アクアチント	16.2	11.3	塾	第十一巻、第五号	1973.6
*TK-92	大樹を見あげる魚（Cat. No. 9）	1967	エッチング	12.5	7.9	塾	第六巻、第六号	1968.12
TK-93	時計の眼『Composition de la Nuit』より	1969	エッチング	25.4	17.6	塾	第十巻、第五号	1972.10
*TK-94	平原（Cat. No. 8）	1971	エッチング	21.2	20.6	塾	第十一巻、第一号	1973.2
TK-95	三匹の魚 B	1958?	エッチング	25.9	35.8	塾	第十巻、第六号	1972.12
*TK-96	フロントピース「樹木 ルドンの素描による」詩集『愛し合ふ男女』より（Cat. No. 11）	1956	エッチング	23.2	19.8	塾	第九巻、第二号	1971.4
TK-97	海の中の静物	1968	エッチング	12.4	8.1	塾	第七巻、第六号	1969.12
TK-98	小鳥（この詩画集に参加した画家のイメージ）『人それを呼んで反歌という』より	1966	シュガーアクアチント、ディープエッチング	9.0	10.0	塾	第六巻、第三号	1968.6
*TK-99	二樹（Cat. No. 13）		エッチング	23.9	16.7	『大学はかくありたい：別冊塾生案内』		1976.4
*TK-100	樹（※個展案内状［1958］および『塾』表紙［1970］に一部トリミングして使用）（Cat. No. 10）	1958	エッチング	11.5	8.0	塾	第八巻、第二号	1970.4
TK-101	10. 粗らな剛毛と長い爪と太い指を備えた大きな掌が不意と左辺の上方に…『九つの夢から』より	1970	エッチング	38.3	28.9	塾	第十一巻、第三号	1973.6
TK-102	風景	1954	エッチング	32.1	45.0	塾	第十一巻、第二号	1973.4
TK-103	鳥と果実（小）	1959	エッチング、アクアチント	26.7	30.0	塾	第十巻、第一号	1972.2
*TK-104	［抽象］		インク	9.9	9.1	三田評論	第 694 号	1970.6
*TK-105	［抽象］		インク	5.1	5.0	三田評論	第 695 号	1970.7



DM



ポスター

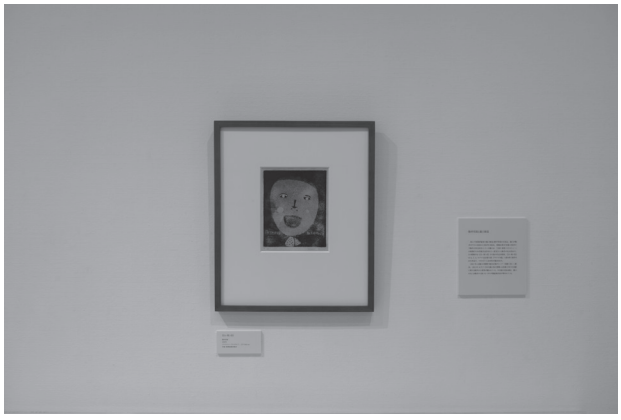


カタログ表紙

展示風景①

展示風景②

展示風景③



展示風景④

写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

催事／上演

2023年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演「命」

2023年5月24日（水）18：00～20：15

日吉キャンパス　来往舎イベントテラス

主催：慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）、慶應義塾大学アート・センター

協力：慶應義塾高等学校

出演者

上杉　満代
舞踏家

多田　正美
曽我　傑
音楽

曽我　傑
音響・照明

司会・対談

小菅　隼人
所員、理工学部教授

2023年度は（2019年度に企画しながら、完全な形では実現しなかった）上杉満代、多田正美、曽我傑のコラボレーションによる舞踏公演を行った。上杉満代の緊張感・躍動感を併せ持った踊りに、多田正美と曽我傑の力強い音楽と曽我の繊細な照明が見事なコラボレーションとなって、観客を魅了した。ポストパフォーマンス・トークでは、会場からの質問やコメントを募ったが、高校生を含めて、非常に思索的で示唆に富んだ発言が続いた。日吉キャンパスにおける新入生歓迎行事は、1994年の大野一雄舞踏公演をもってスタートし、そのテーマである「心と体と頭と」は、今日までの重要なコンセプトとなったが、コロナ禍、ウクライナ戦争を経験した今日、このコンセプトは、さらに重要性を増している。今回は、「命」の問題に「心と体と頭と」において、正面から取り組む作品となった。

この新入生歓迎舞踏公演には、コロナ禍における無観客映像配信での公演を含めて、日本を代表する舞踏家たちが出演し、毎年、大きな反響がある。2020年から3年間は、笠井叡の三部作によって、コロナ禍の厳しい状況の中、観客制限を行ったが、今回は、コロナ禍前と同様に、完全に観客を入れて実施し、多数の来場者があった。「命」と「多様性」をテーマにして、新たに大野一雄の直系の女性舞踏手を迎えて、この伝統を継続できたことは大きな成果であった。

この催事に先立つ、5月9日には、「現代芸術1：舞踏学序説」の授業において、上杉満代氏に三田キャンパス109教室にお越しいただき、小菅が聞き手となって、①舞踏に出会うまでの人生、②舞踏者として舞踏をどう考えるか、③舞踏の身体をどのように捉えているか、という三つのテーマで対談をした。その中で、学生にとってインパクトがあったのが、「責任をもってはみ出す」というメッセージである。上杉氏は福岡県に生まれ幼少時からクラシック・バレエを習い、やがて上京して谷桃子バレエ団に所属した。そして偶々観た舞台公演において、土方巽、大野一雄という二人の舞踏のパイオニアに出会い、舞踏手としての活動を始めた。但し、上杉氏は大野一雄に師事しながらも、あくまで独りで技術を磨き、深く内面を見つめ、自らの責任で表現者として生活を引き受けつつ、舞踏者の道を歩んできた。その繊細な表現の中に込められた強い意志と覚悟は、上杉氏の舞踏に現れている。この「責任をもってはみ出す」という言葉は、慶應義塾新入生が、噛み締めるべき言葉であり、この催事の基本理念でもある。これは、上杉氏の言葉を借りれば、「きちんと自分の責任で戻って来れる」ようにチャレンジすることを意味し、言い換えれば、闇雲に権威・権力に反抗するということ

を意味するものではなく、逆に、師が勧めてくれる既存の道を歩いていけばそれで良しと言っているのでもなく、あくまで自分は独りであることを自覚し、自分の意志と責任で、新しい道に踏み出していく人生こそ価値があるということである。本催事の上杉満代、多田正美、曽我傑という現代日本に稀有な三人の表現者のコラボレーションから新入生にはそのことを感じ取ってもらったと感じた。

なお、慶應義塾高校から、椅子の搬入搬出など、舞台製作の助力を得た。わずかではあっても、実際の舞台づくりに参加してもらうことで、高校生が芸術を通じて教養のあり方を学んでくれたのが、日吉キャンパスにおけるアートの一貫教育という意味で、大きな成果となった。このことでは、2023年３月に、小菅より、阿久沢慶應義塾高等学校校長にあらかじめ趣旨を説明して理解を得ている。なお、慶應義塾高等学校の古川教諭の協力を得た。

（記＝小菅）

チラシ

上杉満代氏

上杉満代氏＋多田正美氏

曽我傑氏

催事／ワークショップ

オブジェクト・ベースト・ラーニング実践講座（GAKU との協同）

2023 年 8 月 18 日（金）14：00 ～ 17：00

三田キャンパス　南別館 1 階アート・スペース

主催：GAKU、慶應義塾大学アート・センター

講師

渡部　葉子

専任所員（キュレーター）／教授

本催事は、10 代を対象とし、生徒がプロの人たちと出会って学び、時に自分たちで制作したり、プロジェクトを推進したりする、エクストラ・スクールを実施している GAKU（https://gaku.school/）と協同で行ったワークショップである。オブジェクト・ベースト・ラーニング（OBL）は視覚のみならずあらゆる感覚を用いながらモノを通して実践するアクティブ・ラーニングの方法論のひとつであり、教授型教育から学習者主体に教育的観点がシフトする中で、注目を集め、近年、英国、オーストラリアなどで盛んに実施されるようになった。数年来、慶應義塾ミュージアム・コモンズにおける講座や、他大学の授業、また地域の文化講座としても実践してきたこの OBL のメソッドを GAKU の協力を得て初めて 10 代に実践した。

アート・センターが所管する作品 5 点（スタンリー・ブラウン《1 フィート（足）、1 フィート × 1 フィート（足）》、河口龍夫《真珠になった種子》、ヨーゼフ・ボイス《経済価値：シュパイゼクーヘン》、北村四海《永遠の夜》、河原温《I Got Up》）を用意し、そのうち 4 点に対して 11 人の中学生から大学生までの 10 代が取り組んだ。教室ではなく展示室で実施することから、あらかじめ作品を 1 点ずつ展示ケースに展示し、まず、展示作品として見ることから開始した。照明も展示らしく施された展示空間としての環境から出発する新しい試みでもあった。ケース内にある状態の観察から開始し、ケースを開けて作品に相対してワークを行った。OBL の実施においては、英国での OBL 推進者の一人、J. ウィルコックスによって開発されたワークシート（「モノ＝オブジェクトの読み方（How to read an object）」）をアレンジしながら用いている。今回は対象が 10 代ではあるが、基本的に年齢についての斟酌をすることなしにシートを用いた。OBL の趣旨からも 10 代向けという観点からアレンジすることはふさわしくないと考えられるところでもある。このワークシートを用いつつ作品の読み込みを進める参加者たちは、なじみのない眼の前のオブジェクトに対して、観察、取り組みを進めるうちに、深い読み込みを実現し、最後には興味深いプレゼンテーションを各班ごとに行ってくれた。

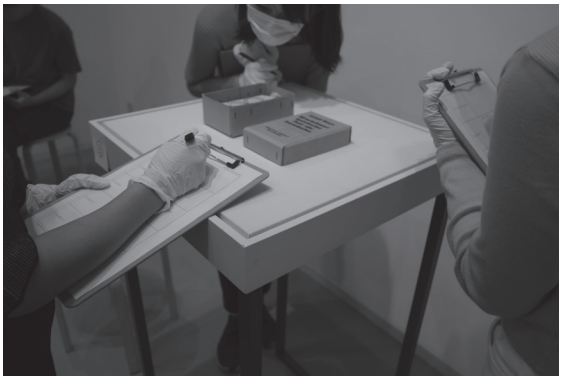
ワークショップの後に各作品についての解説を施したが、OBL によって作品に対して深く取り組んでいるため、作品についての解説を高い関心と興味をもって受け止めている様子であった。展示室でのワークショップと作品解説の後、作品がいつも収蔵されている場所を知るということで、アート・センターの収蔵庫見学も行った。収蔵庫に入る体験もまた、参加者に有意義なものであったようである。

これまで、大学生や社会人を対象としたOBLの実践を行っており、大人を対象とした場合の有効性はよく分かっていたが、今回はじめて試みた10代を対象としての実施もまた、有効なことが実証されたと考えている。そこでは10代の参加者もまた、非常に深く作品の本質に迫っていくことが印象的であった。

実施後、6人の参加生徒からの感想のフィードバックを得た。「今回のワークショップを通して自分のアートや文化財に対する見方や考え方に変化があったか？」と言う問いには全員が、「変化があった／どちらかといえば変化があった」との応答があり、OBLを通した作品との出会い、特に現代美術との出会いの演出、また、若年層への創造的な美術鑑賞への誘導の効果を実感した。協力を得たGAKUのスタッフへのインタビューも行い、さらなる検証を行った。常に10代に対する創造的な教育を試みる現場にあり、実践しているスタッフの観点からの振り返りはOBLの可能性について示唆に富むものであった。

（記＝渡部）

展示室でワークショップを開催



グループで作品を読み込む

みんなで言葉を出してみる

催事／講演会・シンポジウム

ART WEEK TOKYO

2023年11月2日（木）10：00～12：30、14：00～17：00

シンポジウム「エキシビション・エクリチュール：展覧会はいかに語り得るか」

三田キャンパス　西校舎ホール

ラウンドテーブル「なぜ、アートなのか？」

三田キャンパス　旧ノグチ・ルーム

主催：アートウィーク東京モビールプロジェクト、東京都 、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学アート・センター

〈シンポジウム〉

登壇者

保坂　健二朗
滋賀県立美術館館長

キャロル・インホワ・ルー
北京インサイドアウト美術館ディレクター

アダム・シムジック
アムステルダム市立美術館キュレーター

チュス・マルティネス
北西スイス応用科学芸術大学附属バーゼル美術インスティテュートディレクター

モデレーター

アンドリュー・マークル
アートウィーク東京エディトリアルディレクター

〈ラウンドテーブル〉

登壇者

レオナルド・バルトロメウス
山口情報芸術センター キュレーター

アレクシー・グラス・カントワー
アートスペース・シドニー エグゼクティブディレクター

ユン・マ
ヘイワード・ギャラリー ロンドン キュレーター

イザベラ・フジェイリ
サンパウロ・アシス・シャトーブリアン美術館 キュレーター

モデレーター

帆足　亜紀
横浜トリエンナーレ組織委員会総合ディレクター補佐

アートウィーク東京は、2022年度から開始された東京から現代アートを発信しようとするプロジェクトである。2023年度は11月2日から5日までの4日間、50の美術館やギャラリーが参加し、各施設での展覧会のみならず、様々なプログラムが実施された。その中でアートの基盤をつくる上で欠かせない「ディスコース」に関するプログラムが特別企画AWT TALKSである。この企画のうち、シンポジウムとラウンドテーブルがアート・センター及び慶應義塾ミュージアム・コモンズの共催により、慶應義塾大学にて実施された。

本年度のシンポジウムのテーマは「エキシビション・エクリチュール：展覧会はいかに語り得るか」と題され、4人の登壇者によるプレゼンテーションとディスカッションが行われた。キュレーターとして展覧会を企画する立場をもつ4人の登壇者たちが各自の立場や経験から展覧会と語りについて、そこに必然的に現れる現在時点での展覧会という形式の限界と可能性が語られた。テーマは英文では“Exhibition Écriture: How Do Objects Speak?”と表されており、「object＝モノ」即ち、作品そのものの在り方や扱い方、それとの関係性の根本など、展覧会におけるもっとも基本的な了解事項や関係性が問い直される事態にも接触する言説が展開された。

現代美術の初心者から専門家まで広いレンジを対象とするシンポジウムに対して、後段のラウンドテーブルは内外のキュレーターがより親密に対話を交わすことを目的としたクローズドな集会である。もともと談話室としてデザインされた旧ノグチ・ルームという会場設定もそれにふさわしいものと言えよう。ラウンドテーブルでは、「なぜ、アートなのか？（Why Art?）」という広いテーマを掲げることによって、発展的な対話の展開が目論まれた。多様なバックグラウンドの4人の登壇者がスピーカーでありながら質問を持ち寄り、意見主張よりも対話の展開を促す手法が試みられたが、登壇者の主張を聞くというフェーズも多く、広く参加者との対話が展開するという形の実現には更なる工夫が必要と考えられた。討論は全て英語で行われたが、これには日本のキュレーターが国際的な文脈で対話をする機会を創出する狙いがあるが、この点に関してもより積極的な参加を刺激できると良いと考えられる。議論のポイントの一つとなった国際的な文脈や多様性に活動を開いていくことの日本の美術関係組織の課題が、正にそれを議論している場で実感される事態でもあったとも言えよう。

（記＝渡部）

ディスカッションするシンポジウムの登壇者たち（Courtesy Art Week Tokyo）

旧ノグチ・ルームでのラウンドテーブル

催事／見学会

慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード —— 建築特別公開日

2023年11月14日（火）、15日（水）、16日（木）11：00～17：00

三田キャンパス

主催：慶應義塾大学アート・センター、「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会

助成：令和５年度文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業

チラシ

慶應義塾大学アート・センターの「慶應義塾の建築」アーカイヴでは、義塾が有する歴史的・文化的価値が高い建築物を社会に開いていく普及活動を行っている。旧ノグチ・ルームが示すように、文化財は価値の共有がされず忘れ去られると、驚くほど簡単に損なわれてしまうことを認識し、また文化財を管理する立場にある我々にとって、こうした活動は貴重な文化財を次の世代に残していくための義務でもある。そのような観点からアート・センターでは例年「建築プロムナード」を開催し、マップを配布して三田キャンパスの建築物を鑑賞してもらう機会を設けている。普段入ることのできない演説館や旧ノグチ・ルームにも入ってもらうことで、屋外彫刻も含めて文化財の存在とその価値を認識してもらうこのイベントは、毎年多くの参加者を迎えている。

3年ぶりに対面での開催となった2022年度に引き続き、「令和５年度文化庁 Innovate MUSEUM 事業」の助成を受けて本催事を開催した。新型コロナウイルス感染症の扱いが変更され、人々が出歩く機会が多くなってきたことが関係してか、本年度は、過去最高の参加者を数えていた前年の２倍を超える人々を本催事に迎えることができた。一般の参加者だけでなく、もともと本催事が開催される目的のひとつでもあった本学学生の参加も多くなっていたことが注目される。行動が著しく制限されたコロナ禍を経て、こうした催事に対する学生たちのアンテナが敏感になっていることを指摘できるかもしれない。それに加えて参加者の増加は、本イベント自体が継続的に開催されてきたことにより、慶應義塾内部や地域、あるいは建築に興味を有する層に対して一定の存在感を獲得することができた証左ともいえるだろう。

さらに本催事が自由参加型であり、期間内であれば自由に観覧できる形態であることも、参加者が自身の都合に合わせて無理なく建築を鑑賞できる点で有利に働いていることが考えられる。一方で例年開催されているガイドツアーにも、上述の通りの参加者の増加に伴い申し込み件数が増加する傾向が顕著である。かねてより秋だけでなく春にも本催事の開催を検討する必要があると認識していたが、ガイドツアーの参加希望者の増加に際し、各時期におけるツアー開催回数の増加も検討しなければならないだろう。これに関してはヒューマン・リソースや資金とのバランスがあるため、催事自体やツアーの回数増加には大きな課題があるといわざるを得ない。

（記＝新倉）

三田キャンパスの演説館は、慶應義塾でもっとも古い建築物

谷口吉郎の建築で唯一三田キャンパスに残る第二研究室（一部）も見所のひとつ

三田キャンパスには多くの近代建築がある

建築の内部空間を体験する

旧ノグチ・ルームで担当者の説明に耳を傾けるツアー参加者

催事／上映・講演会

ポートフォリオ BUTOH
「『塩首』〈全編〉上映会」

2023 年 12 月 2 日（土）14：00 ～ 17：30

日吉キャンパス　来往舎シンポジウムスペース

主催：慶應義塾大学アート・センター（ポートフォリオ BUTOH）

協力：令和５年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」

助成：2023 年度科学研究費「暗黒舞踏を芸術的カテゴリーとして確立するための実証的研究」

登壇者

ビショップ山田
舞踏家

森下　隆
所員

小菅 隼人
所員、理工学部教授

VIC コレクションより、北方舞踏派の結成記念公演〈塩首〉の上映会を行った。VIC（Video Information Center ｜ 1972−現在）は、70 年代から 80 年代にかけビデオを用いて、多種多様なイベントの記録および実験的なテレビ放送（アパートでの CATV 放送の試み「Paravision Ten」1978 年）等を行った運動体である。舞踏だけでなくアングラ演劇、パフォーマンスアート等の多様な記録映像を含むコレクションであり、2019 年以降土方アーカイヴに来訪された方々にも積極的に周知している。

〈塩首〉は土方巽の一部監修を受け 1975 年に初演を迎えた山形県鶴岡市稲生町番田での公演の様子が撮影されており、当時の舞踏家たちのつながりを示す稀有な資料である。劇場への道中から、リハーサル、打ち上げまでを含む映像資料がコレクションには含まれており、通常アート・センターでしか閲覧できない資料を紹介する貴重な機会となる。昨年イギリス、クィーンズ・カレッジ（ケンブリッジ大学）Fitzpatrick Hall にて行われた国際会議「The Social World of Butoh Dance: Screening an Unseen Performance from the 1970s」では 2 日間にわたり、理工学部教授小菅隼人及び土方巽アーカイヴの石本華江、アート・センター訪問所員のローザ・ヴァン・ヘンスバーゲン（ケンブリッジ大学）が発表を行い、海外の舞踏研究者たちと討議を行った。この催事を日本でも開催してほしいとの要望に応えるため、公演映像の全編上映を企画した。

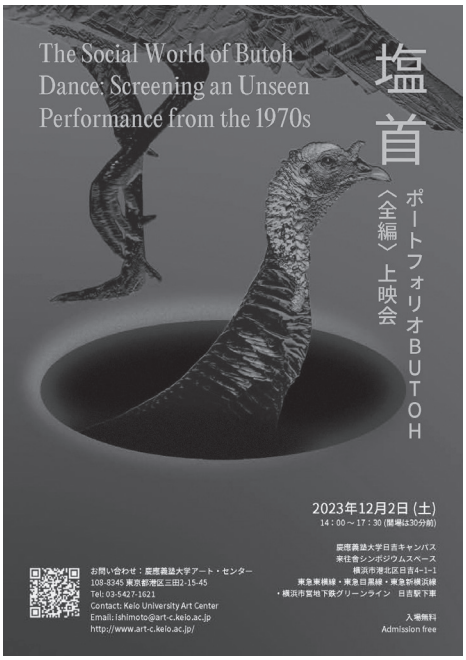
まず石本華江より、VIC コレクションの概要説明及び〈塩首〉映像の全資料について紹介を行い、その後 2 時間の公演映像を上映した。休憩を挟み〈塩首〉の演出及び主演のビショップ山田氏をお招きし、ポートフォリオ BUTOH の森下隆（土方巽アーカイヴ）及び小菅隼人と共に当時の記憶を伺った。来場者数は 55 名となり、往年の舞踏ファンだけでなく学生や若い世代の参加者もあった。

ビショップ山田氏は土方との出会いから、アスベスト館での生活や出演された数々の公演について、また大駱駝艦設立時の思い出、〈塩首〉の構成や作品制作について語られた。公演映像は初日に収録されたが、実は二日目に土方の提案によって演出が大幅に変更したことなど、現場の雰囲気が伝わってくるようなエピソードも印象に残った。さらに土方が最後に舞台に立った、大駱駝艦・天賦典式〈陽物神譚〉（1973 年）でのエピソードもご紹介くださった。質疑応答では多くの質問が寄せられたが、中でもショーについての質問に応える形でビショップ山田氏だけでなく舞踏家の小林嵯峨氏からも、キャバレーの様子が紹介された。一緒に踊られていた二

人からのお話は、当時を知らない世代にとって時代を理解するための貴重な情報となった。世代を超えて時代の雰囲気が共有された、収穫の多い時間となった。

なお第二部トーク部分のみ、2024年1月11日よりアート・センターのYouTubeチャンネルにアップロードし公開を開始した。既に数日で100回以上の再生がされており、関心の高さがうかがえる（2024年1月16日閲覧）。

（記＝石本）



チラシ

鼎談の様子

催事／講演会・シンポジウム

瀧口修造生誕 120 周年記念シンポジウム

瀧口修造研究会特別例会
パピエプリエ 01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように・・・・）

2023 年 12 月 9 日（土）13：00 ～ 16：00

三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab

主催：慶應義塾大学アート・センター（瀧口修造研究会）

合同企画：

瀧口修造生誕 120 周年記念展示

ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉

2023 年 11 月 2 日（木）～ 2024 年 2 月 6 日（火）

富山県美術館 3 階 展示室 6

主催：富山県美術館、慶應義塾大学アート・センター

登壇者

八木　宏昌
富山県美術館

田中　義久
Nerhol

笠井　裕之
桑田　光平
山本　浩貴
山腰　亮介
カニエ・ナハ
原　塁
久保　仁志（司会）
瀧口修造研究会メンバー

2023 年は瀧口修造生誕 120 周年にあたる。それを記念し、瀧口資料を分有する慶應義塾大学アート・センターと富山県美術館は共同企画を行った。前者はシンポジウム、後者は展覧会である。

詩人、展覧会のオーガナイザー、美術批評家、造形作家と多様な活動を繰り広げた瀧口修造（1903-1979）は、通称「手づくり本（handmade brochure）」と呼ばれる不可思議な本を制作していた。それらは出版社や印刷所のプロセスを経ていない、瀧口自身の手仕事による本であり、雑誌の切り抜き、銀紙、ラベル・シール、手書きのメモ等、いわゆる断片の寄せ集めによって構成され、完成されているようにも、未完成であるようにも見える本である。〈本〉を「ひとつの行為を内蔵してしまったもの」（「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」1972 年）として捉え、「永遠に綴じられず、丁づけされない本」（「白紙の周辺」1963 年）を志向していた瀧口にとって、本が仮設的な状態にあることはとても重要であったと考えられるだろう。

本シンポジウムでは、書店を中心に流通する一般的な本と「手づくり本」とを対極的存在として捉え、その間で揺れ動く存在として瀧口の『マルセル・デュシャン語録』（1968 年）を位置づけた。そして、この本を通して瀧口がどのように制作を思考していたのか、さらには「本」とは何かについて考えた。

第 1 部では瀧口修造研究会メンバーによる『マルセル・デュシャン語録』A 版所収作品の分析が行われた。また、富山県美術館の瀧口修造ルームと中継をし合同企画展についての紹介が行われた。第 2 部では本を単なる情報の容器としてだけではなく、言語とともに発明されるべき造形物としても捉えた制作を行っている作家を中心に瀧口修造研究会メンバーによるディスカッションを行った。

また、以下 2 種の印刷物、本シンポジウムに合わせた冊子および富山県美術館での展示に合わせたポスターを発行し、小展示も行った。

印刷物：

『マージナリア・ジャーナル 特別号 2：パピエプリエ 01 ―― 蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように ....）』［パピエプリエ 01・カタログ］、『本としてのウィルソン・リンカーン・システム（瀧口修造生誕 120 周年記念展示 ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉カタログ）』［Ⅰ・Ⅱ］

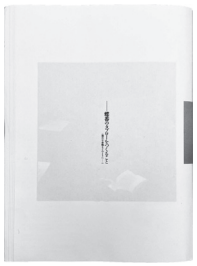
展示物：
『Rrose Sélavy Tokyo 瀧口修造：DOCUMENTS』『Rrose Sélavy Tokyo 瀧口修造：MISCELLANIES』『Rrose Sélavy Tokyo 瀧口修造：ORIGINALS』（post-1968 年）、「Rrose Sélavy」の凸版、「Rrose Sélavy Tokyo 瀧口修造」のラベルシール

＊瀧口修造研究会：慶應義塾大学アート・センターでは、2001 年にご遺族から資料をご寄贈いただいたことが機縁となり、「瀧口修造コレクション」を開設、そのアーカイヴ構築を現在も継続している。2021 年 6 月からはさらなる研究・創作活動の活性化を目的とし、学内外の研究者・アーティストで構成された「瀧口修造研究会」を立ち上げた。本シンポジウムは、その特別例会である。

＊＊パピエプリエ：〈パピエプリエ（papier plié）〉とは、瀧口が「手づくり本」に準ずるものに付けた名称である。直訳すると「折り畳まれた紙」だが、折紙を指す場合もある。『シュルレアリスム簡約辞典』（1938 年）の「美しい死骸」の項目に、次のような説明がある。「いく人かの人間に、一句乃至はひとつのデッサンをかかせることでなりたつ、パピエプリエの遊び。」（アンドレ・ブルトン、ポール・エリュアール編『シュルレアリスム簡約辞典』江原順訳、現代思潮社、1971 年、6 頁。原文を参照しつつ一部訳語を変更した）。遊びの最中、前の人が書いた／描いたものは折り畳まれて隠され、次の人は見ることができない。

（記＝久保）

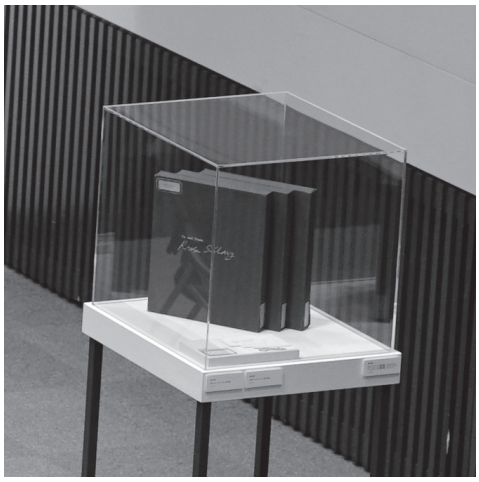
画面：八木宏昌氏［富山県美術館］



『マージナリア・ジャーナル 特別号 2：パピエプリエ 01 —— 蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように ....）』［パピエプリエ 01・カタログ］

『本としてのウィルソン・リンカーン・システム（瀧口修造生誕 120 周年記念展示 ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉カタログ）』［Ⅰ・Ⅱの 2 種 1 セット］

前列右から笠井裕之氏、山本浩貴氏［いぬのせなか座］、カニエ・ナハ氏、田中義久氏、山腰亮介氏、久保仁志、画面：桑田光平氏



展示物

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭Ⅻ
西脇順三郎と「何でも諧謔」の世界
―― えっ、芭蕉も？ボードレールも？

2024年1月20日（土）14：00～17：00

三田キャンパス　東館6階 G-Lab、オンライン配信（Zoom ウェビナー）

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：慶應義塾大学藝文学会

登壇者

野村　喜和夫
訪問所員／詩人

長谷川　櫂
俳人

岩切　正一郎
国際基督教大学教授・学長

西脇順三郎の生誕日にちなんで毎年開催している「アムバルワリア祭」。今年度は1月20日（土）、まさに西脇の誕生日当日に、三田キャンパス東館のG-Labで開催された。新型コロナウイルス感染症に見舞われてから、オンライン配信を模索した時期を経て、今回も会場での対面開催とZoomウェビナーによる同時配信を実施した。会場にお越しくださった方は54名、オンラインで視聴された方も44名いらっしゃり、これまでになく多くの方にご参加いただき、充実したシンポジウムとなった。

野村喜和夫氏には訪問所員として故新倉俊一氏のあとを継いでいただき、アムバルワリア祭の企画を毎年お願いしている。「えっ、芭蕉も？ボードレールも？」という奇抜な副題を考案され、本シンポジウムの企画として芭蕉とボードレールの専門家をお呼びすることになった。

まず野村氏から口火を切っていただいた。西脇的諧謔は言葉と言葉の新奇で面白みに富んだ関係全般であると語ったあとで、『旅人かへらず』の「淋しき」までもが、おかしみの感情に通じているのではないかと指摘された。西脇とも関係が深かった井筒俊彦の言語哲学を援用して西脇的諧謔は「言語＝世界から本質（固定性）を抜き、存在者を自由に流動させ交通させる試み、世界＝言語のこわばりを解くアナーキーな言葉の技法」であると述べられた。

続いて俳人の長谷川櫂氏は、まず小千谷の話から始められた。小千谷は西脇の生まれた地であり、また最期を迎えたのも小千谷であった。長谷川氏が新聞社勤務時代に滞在した新潟について語られたあと、自身の俳句創作が大きく西脇からの影響を受けていることの証左となる俳句を紹介してくださった。俳句の「俳」の語源や「諧」の意味など興味深いお話のあとに、芭蕉の「古池や」の諧謔性と、深刻さや生真面目を笑う西脇的諧謔の世界すなわち詩人のその態度をつなげて説明され、来場者にとってもこれまでになく西脇の詩と俳句との親和性を見出したのではないだろうか。

岩切正一郎氏は、西脇がよく述べていた「つまらない現実」を取り上げ、それはボードレールのいう「習慣」であるとした上で、その習慣を破ることで現実が面白くなり、新鮮な思考が生まれると語った。西脇はエッセイでたびたびボードレールの「超自然」と「イロニー」について書いているが、岩切氏は『悪の華』その他からの引用をいくつか示されて、ボードレールの「イロニー」と西脇の「諧謔」を対比し、双方ともに現実やありのままの状態と距離をとり対峙する立場であり、伝統的価値の転倒からおかしみを出す態度であること、さらに「脱・幻想」の意識が接近するものであると述べ

られた。

最後に３名でのディスカッションが行われた。美の問題、伝統と革新的な文学の交錯について、それぞれの見地から意見を述べられた。現在の文学の状況が小説偏重になっているのではないかという質問に関して長谷川氏が「詩と演劇（戯曲）こそ文学の根源である」と力強く発言されると会場からは拍手が湧き起こった。野村氏からも中国の詩人の言葉「詩は最後のシェルターである」が紹介され、詩的言語の重要性が、今日の、不幸が蔓延するこの世界で再確認された点は、とくに本シンポジウムで記憶に残る出来事であった。

催事終了後のアンケート結果もたいへん好評で、とくに参加された年代が幅広いこと、初めてアート・センターの催事に参加した人が多かった点、また「内容が充実していた」等、シンポジウムのテーマそのものにも関心が高かったことが伺え、成功裏に終えたということができるだろう。今回のシンポジウムの様子は YouTube で公開しているので、ぜひ多くの方にご視聴いただければと思う。

https://www.youtube.com/watch?v=vsSWKVMoe9Q&t=80s

（記＝森山）

ポスター

シンポジウム後半の３名によるディスカッション

催事／講演会・シンポジウム

没後 38 年　土方巽を語ること XIII

2024 年 1 月 21 日（日）14：00 ～ 17：00

三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab、オンライン配信（Zoom ウェビナー）

主催：慶應義塾大学アート・センター

企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ、ポートフォリオ BUTOH

協力：土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源

登壇者

吉増　剛造

詩人

「土方巽を語ること」は毎年命日に集う場として開催されており、13 回目となる。ようやく人数制限を設けない開催が可能になったため 128 名の参加者で会場は満席となり、立ち見でご覧いただく方もいた。またオンラインで 65 名の参加もあり、合計 193 名の参加者となった。なお録画は YouTube にて公開を開始している。海外からの関心は常に高い舞踏であるだけに多言語での開催を検討し、かつ国内も地方からの参加者が多かったことを鑑みると、ハイブリッド形式も継続するべきであることを確認した。

フリートーク「土方巽と舞踏を語る」

はじめにロサンゼルスのギャラリー Nonaka Hill にて開催された黒田康夫氏の写真展“TATSUMI HIJIKATA THE LAST BUTOH”の話題提供があった。なお黒田氏は本催事メインビジュアルの写真を提供してくださり、会場内でも写真やポスターなど一部展示を行った。その後 2023 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事「上杉満代舞踏公演〈命〉」について、上杉氏から一言いただいた。また土方が出演した小川紳介監督の映画『1000 年刻みの日時計 牧野村物語』のロケ地を森下が訪ねたこと、さらに土方にインスパイアされ再制作した川口隆夫氏の〈バラ色ダンス 純粋性愛批判〉を始め土方に関連した新作公演などが紹介された。

その後土方の秋田時代を知る棚谷文雄氏、また上京してすぐの土方と交友があった小島政治氏の追悼に続き、土方が現在の白金高輪近辺に宿泊していた 50 年代の話が紹介された。さらに安藤三子・堀内完ユニーク・バレエ・グループ時代、また上野万年町での様子、ヨネヤマ・ママコ氏を偲び、1958 年の《劇団人間座・現代舞台芸術協会合同公演》バレエ・パントマイム〈ハンチキキ〉公演の復元演奏も聴いていただいた。暗黒舞踏以前の貴重な話を伺える方々が続けて亡くなられていることは舞踏研究にとって大きな損失であり、50 年代の土方について思いを馳せる時間となった。他にも天沢退二郎氏、竹村勝彦氏、羽月雅人氏、篠山紀信氏の訃報が告げられた。

そして吉増氏と土方との関わりにトピックを移し、吉増氏のご活動について紹介した。吉増氏が 1976 年にアスベスト館で詩を朗読された音声を流し、また「肉体の叛乱」を朗読される「鎌鼬の里芸術祭 2018」での映像が上映された。2010 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事「詩と舞踏のセッション／ 21 世紀の ultrasmart〈閃光のスフィア-レクイエム〉」での吉増氏と笠井叡氏の様子も上映された。続いて会場から、慶應義塾高等学校の古川晴彦氏より、学生に一流の芸術

に触れてもらう塾の取り組みについて紹介があった。玉野黄市・弘子夫妻からも発言があり、アスベスト館に縁のある人たちや関係者が集い、そこに若い世代が混じり合い語る場所として本催事があることの意義を改めて認識させられた。

ゲスト講話：吉増剛造

香典返しであったレコード「慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を拡げてくる」（1986年、アスベスト館制作）が38年かけてどのような衝撃を与えてきたか、そこからお話が始まった。「土方さんという途方もない人が、私の中にどんな風にして住みこんで、発育して」いったか、21日間かけて原稿を書いてきたと仰っておられた。そして「文字が舞踏」して読めないことがあるという、字がぎっしり詰まった原稿を元に、その手書き原稿が大写しになった会場スクリーンを見ながら朗読された。

土方巽著『土方全集』（1998年、河出書房新社）から「詩編の切り貼り」をして原稿を用意されたと仰る吉増氏は、「土方巽／遠さ」『舞踏言語 ― ちいさな廃星、昔恒星が一つ来て、幽かに“御晩です”と語り初めて、消えた』（2018年、論創社）よりご自身のテキストを紹介され、様々なエピソードも語ってゆかれた。1968年頃の土方の着流し姿、「八王子のボードレール」と呼ばれた三好豊一郎氏の授賞式での中桐雅夫氏と土方の様子。さらにカセットテープで土方の声を流し、「……とってもさみしねくてねェ、ジュースばっかり飲んでるでしょう、わたし、それ、身体にわるいの。」という印象的なフレーズなど土方の語りについて言及された。そして「病める舞姫」、また「風だるま」、「犬の静脈に嫉妬することから」にもお話を展開された。さらに「土方舞踏言語」について、三島由紀夫氏に関する山口猛氏の言及や舞踏行脚（1985年神戸）の「鼬の話」などから、「身体の闇を毟って喰うの」や「瘡蓋とキャラメル」、また「衰弱体の収集」といった土方を代表するような言説の数々が紹介されていった。

吉増氏は1時間半全く集中力を切らさず語り続け、観客も小さな文字を必死に追いながら耳を傾けていた。詩だけでなく朗読のパフォーマンスに定評のある吉増氏だからこその「土方の語り」への着眼点。若林奮氏の作ったトンカチを叩きながら、吉増氏が発する言葉と身体の動きに魅了された。最後に土方による「西脇順三郎論は白眉のもの」と吉増氏がご紹介され、あっという間の90分が過ぎていった。

（記＝石本）

チラシ

会場の様子

催事／講演会・シンポジウム

前衛演劇の探求 Vol.1 「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」

2024 年 3 月 8 日（水）17：00 ～ 19：30

大阪大学中之島芸術センター

主催：大阪大学中之島芸術センター、慶應義塾大学アート・センター（ポートフォリオ BUTOH）

協力：大野一雄舞踏研究所／ NPO 法人ダンスアーカイヴ構想、令和 5 年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」

助成：2023 年度科学研究費「大量死と隔絶の脅威に対抗する記憶と共有の演劇に関する総合的研究」、「アジア演劇の越境重層的研究と実践リサーチ型次世代ネットワークの構築」

登壇者

永田　靖
大阪大学中之島芸術センター

小菅　隼人
所員、理工学部教授

石本　華江
所員、学芸員

大阪大学中之島芸術センターと共同開催で、上映会が開催された。後半の鼎談部分は、慶應義塾大学アート・センター（以下、KUAC）の YouTube チャンネルで録画配信をしている。申込は 83 名あったものの、実際には 47 名の参加となったのは少々残念だったが、とは言え暗黒舞踏と大野一雄氏の人気を窺わせる反応であった。また関東において我々の催事は一定程度の認知があると自負しており、熱心なファンもいてくださっているが、関西でのイベントは大阪大学中之島芸術センターのご協力あっての実現であった。貴重な機会となったことを、この場を借りて再度御礼を申し上げたい。

イントロダクション「慶應義塾大学アート・センターと VIC コレクションについて」

土方と大野氏に会うことができなかった若い世代がますます増えてゆく状況の中で、まずは「舞踏と出会う場」を作るのが土方アーカイヴのミッションの一つである。よって関西での上映会がいかに意義深いかを石本からお伝えした後、KUAC の紹介に加え VIC コレクションの概要を説明した。

鼎談「前衛演劇と暗黒舞踏 『ラ・アルヘンチーナ頌』とその時代」

全編上映後に「大野一雄と慶應義塾大学新入生歓迎行事」と題し、小菅からの紹介があった。この催事のテーマである「心と体と頭と……」に言及し、知識・言語偏重型学習からの脱却、教職員・学生一体型の自発的活動経験、地域・社会への大学・キャンパスの開放という三つの目的について説明した後に、3 分程度の新入生歓迎行事の舞踏公演ダイジェスト映像を流した。

その後小菅による「映像内休憩の前に現れる磔のシーンは、キリストの受難ポーズを彷彿とさせる」という感想から鼎談が始まった。笠井叡氏の言葉を挙げ「舞踏の三つの根本は内面的であること、同時代的であること、差別にあくまで反対すること」が舞踏の本質になるのではと、再度キリスト教と戦争体験に関連したコメントを行った。石本からは、土方にとって本作がどういう意味を持つのかという視点についてお話しした。70 年代に生まれた舞踏譜によって振付けられた本作が、50、60 年代に共に作品を創っていた大野氏としばらくの期間をおいて再度タッグを組んだ作品であること、舞踏譜研究の意味において、初演の映像は振付の骨格が見える貴重な資料であることをお伝えした。

続いて、事前に寄せられた質問にお応えする形でトークが進められた。「大野氏と土方との関係について」という質問

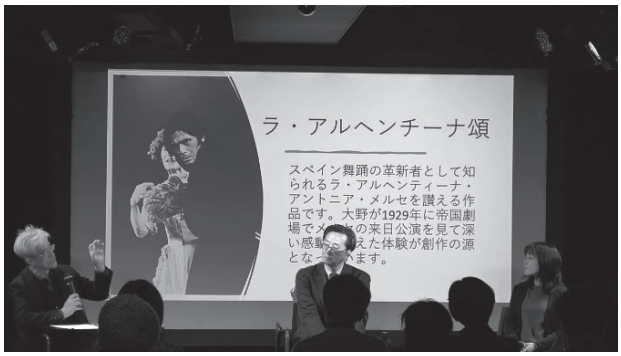
には、土方と大野氏との出会い、また大野氏が踊った『花のノートルダム』に登場する男娼ディヴィーヌの役について石本からご説明。「東北・農村・病・貧困」という負のモチーフに傾斜し、既成価値を冒涜するような土方に対して、多様な価値を受け入れる多面性を持つ大野氏とのダンスの違いについても話が及んだ。永田氏は続けて土方と大野氏による違いが二人の距離を生んだのではと述べられ、また60年代と70年代の時代の違いについても指摘をされた。日本における新劇の動向とも比較しながら、60年代は占領後の行く末を論じて色々な実験が行われていた時代であると評し、70年代は中国との国交回復によってアジアの中では冷戦が終了し、インターカルチャリズムの始まりの時期であったとお話しされた。「日本がアイデンティティを探そうとしている時期に、土方は寵児となった」と永田氏はコメントされた。それに応える形で、小菅から土方と大野氏の「アイデンティティをどこに探すか」という論点が提示された。土方の東北、大野氏の南方体験という違いから、本作でのラテン的な明るさという対照的な印象が生まれたのでは、と述べられた。

70年に東京キッドブラザーズや寺山修司など、日本の小劇場がNYのラ・ママ実験劇場などで招聘され始め、80年代には大野氏もナンシーを始めとして海外へ招聘され舞踏にも国際化が起こる。土方は海外に作品を展開しない中で、函館のクリスチャンという国際性のある家庭や環境の影響で大野氏は活躍したのではといった議論から、「舞踏を散らす」というキーワードが登場した。大駱駝艦や北方舞踏派、金沢舞踏館なども大野の国際化と共に、「舞踏の広がり」という流れに位置づけられるのでは、と議論が展開していった。

最後に舞踏の海外での評価に関する質問に関して、石本からアーカイヴ来訪者の傾向についてご紹介をした。舞踏が世界に広まっている現状に加え、これまでスピリチュアル、またセラピー的な要素が評価される傾向があったが、最近では土方や舞踏譜について問い合わせも多いことをお伝えした。加えてアンケートも20名近くお答えくださり、大野氏の表現や人間性に感嘆したこと、ずっと見たかったと切望されていたこと、新たな大野評価など多様な感想が寄せられた。企画に感謝される声も多く、大阪だけでなく兵庫や京都からも参加されていることも分かり、これからも関西で同様の企画を継続できるよう尽力したい。

（記＝石本）

チラシ



鼎談の様子

アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践

全体報告

アート・センターでは大学の研究機関として、1998 年度よりアート・アーカイヴ構築を行っている。本アーカイヴの特徴は、アーカイヴを単なる過去の集積として捉えるのではなく、創造のプロセスへとアプローチし、さらには新たな創造へと接続される駆動力と捉え、「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」というコンセプトを掲げて活動を行ってきた点にある。そして、アーカイヴの理論と実践を架橋する一つの思考の方法の探求としてアーカイヴ研究＝アーカイヴ構築を行ってきた。

近年では、東京ビエンナーレ・コレクション、峯村敏明コレクション、中嶋興コレクション、VIC コレクション等の資料もあらたに加わり、特に戦後の日本の芸術活動の歴史を構築し、研究する上で非常に重要な資料体となっている。美術館等で開催される展覧会に所管資料が展示される機会が増加しており、国内外を対象に今年度も資料貸出（データ貸出を含む）による協力を行った（貸出に関する頁参照）。

また、国内外の研究的関心を引き受けるとともに、国内外の研究者同士が交流し、研究を促進する場ともなっている。

2006 より毎年開催している「アート・アーカイヴ資料展」は収蔵資料の重要な展示機会となるとともに、アーカイヴに特有の問題と表現を思考する場として機能している（該当頁参照）。

また、2007 年より設置された「アート・アーカイヴ特殊講義」においては、当アーカイヴで培われた問題や方法論を、教育の場に向けて開くとともに、当センターが所管する具体的な資料体を通したアート・アーカイヴについて学ぶための希有な機会を提供していると言えるだろう（該当頁参照）。

近年、資料受け入れのニーズの高まりに対し、所管する対象のステイタスを寄贈・寄託・預託という 3 つの段階に分け、将来的に当センターを最終的な着地点とすることのない資料も、重要性と緊急性によって預託資料として引き受け、物理的な最低限の保存処置やリスト化などを行うことで、資料の消失や散逸を防ぎ、適切な機関へ移管されるまで一時的に引き受ける試みをはじめた。

以下に、アーカイヴ全体の各コレクションを紹介するとともに、アーカイヴにおける活動および、各コレクションの今年度の主要な活動を報告する。

アーカイヴ全体としての試み

A. 収蔵資料整理およびデータベースの整備

・各コレクションごとのアーカイヴ構築を進めるとともに、各コレクションの資料リストの更新データを PDF で Web サイトにて公開した。

・土方巽アーカイヴ内のアナログ音源およびビデオテープの一部、および中嶋興コレクション内のビデオテープの一部デジタル化をアーカイヴ内のシステムによって行った。

B. 展示・催事

「アート・アーカイヴ資料展」、およびアーカイヴ関連催事は該当頁を参照。

C. 外部資金によるプロジェクト推進

令和 5 年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業 メディアアート分野「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」を行った。詳細は該当頁参照。

D. 来訪者

アーカイヴへの来訪者数の延べ人数は 257 名である。同一人物でも複数回訪れた場合はそれを 1 名として数えている。以下の各コレクションごとの人数は何回来室したとしても同一人物の場合は 1 人と数えた。そのため延べ人数とは異なっている。以下の通りである。

土方巽：140 名
ノグチ・ルーム：8 名
慶應義塾の建築：1 名
瀧口修造：19 名
西脇順三郎：3 名
渋井清／春画研究：23 名（KUAC Collection Online よりアクセスした人数）
草月アートセンター：6 名
峯村敏明：2 名
飯田善國：4 名
中嶋興：7 名
VIC：31 名
資料全般：1 名

（記＝久保）

各コレクション（受け入れ順）

名称｜内容説明｜ステータス

●土方巽｜舞踏の創始者、土方巽（1928-1986）とその稽古場アスベスト館にまつわる資料体、および関連して高井富子・池宮信夫・石井満隆・辻村和子・副島輝人・吉本隆明に関する資料体｜寄贈・寄託および預託

●ノグチ・ルーム｜慶應義塾大学三田キャンパス第二研究室談話室（のちにノグチ・ルームと呼称）に関する研究資料体｜機関作成および寄贈

●慶應義塾の建築｜ノグチ・ルーム・コレクションのブランチ・プロジェクト。慶應義塾の建築の記録化、資料整備および建築に関する教育普及活動を実施。図面のデジタル・データ、写真、二次資料からなる資料体｜機関作成

●田邊光郎／『役者』｜月刊の歌舞伎雑誌『役者』の発行人・編集者、田邊光郎（1923-1995）旧蔵の編集資料からなる資料体｜寄贈

●瀧口修造｜日本におけるシュルレアリスムを牽引した詩人・美術批評家、瀧口修造（1903-1979）の資料体｜寄贈

●油井正一｜ジャズ評論界の草分けとして活躍した、ジャズ評論家、油井正一（1918-1998）のジャズ・放送文化関連資料体｜寄託

●西脇順三郎｜西脇順三郎研究の第一人者、新倉俊一氏が収集した西脇順三郎（1894-1982）の草稿、研究ノート、出版物（稀覯書、研究書）からなる資料体｜寄贈

●渋井清／春画研究｜浮世絵研究者渋井清（1899-1992）が江戸期（17~19 世紀）の艶本研究のために作成した、作品カードからなる資料体｜寄贈

●草月アートセンター｜勅使河原宏をリーダーとして設立された草月アートセンター（1958-1971）が発行した印刷物を中心とする資料体｜寄託

●峯村敏明｜美術批評家、峯村敏明（1936-）旧蔵の主に「もの派」に関する書簡、写真、印刷物からなる資料体｜寄託

●東京ビエンナーレ｜主に峯村敏明旧蔵の「東京ビエンナーレ」に関する写真、堀川紀夫・安齊重男提供の画像資料等からなる資料体｜寄託および寄贈

●飯田善國｜彫刻家、飯田善國（1923-2006）に関する、書簡、写真、印刷物を中心とする資料体｜寄贈

●中嶋興｜映像作家、中嶋興（1941-）の写真およびビデオテープを中心とする資料体｜寄託

● VIC（Video Information Center）｜ビデオを用いた活動グループ、VIC（VideoInformationCenter|1972-| 代表：手塚一郎）のビデオテープおよび写真、紙資料からなる資料体｜寄託

※ 2023 年度に報告すべき活動のあるアーカイヴについては次段以降を参照のこと

土方巽アーカイヴ

A. アーカイヴ活動

コロナ禍の渡航制限も解除され、海外から来訪者が増えた。週5日の開室でも対応できず、1日に何組も受け入れなければ対応が追いつかない日も増えてきた。本年度の来訪者は合計140名であり、9割方が外国人、かつ何日間も繰り返し来訪される傾向がある。

また -METHEOR.（ブルガリア）や川口隆夫氏の公演に加え、小野塚誠氏の写真展や鎌鼬の里芸術祭など、そして土方作品上映会においては運営なども含め支援を行っている。詳細は活動記録を参照のこと。

公開

今年度は特に、コレクションへの寄託・預託の申し出が多かった。本田貴侶資料、また木部与巴仁氏による長尾一雄資料、和栗由紀夫資料のスキャンを進め公開を目指す。さらに室伏鴻アーカイブへの書簡の複写提供を行った。また高知県立美術館石元泰博フォトセンターより複写データ9点を21年より引き続きお預かりし、閲覧に供することが可能になっている。様々なお力添えに、この場を借りて御礼を申し上げたい。

資料整理

南別館収蔵庫が手狭になったことに端を発し日吉の西別館倉庫での現物確認を行い、副島資料より37箱を三田の西別館に移動した。

B. 海外活動

「El Butoh De Hijikata: Teatro en el Cuepro」展（メキシコ）、さらに黒田康夫氏の写真展「TATSUMI HIJIKATA THE LAST BUTOH」（アメリカ）にも全面的に協力した。

C. 研究会・ワークショップ

芸術文化観光専門職大学学術情報館シリーズ「パフォーミング・ライブラリー」第7回「但馬を記録する、但馬を創造する『創造的アーカイヴ』の可能性〜いかに地域の文化資源を作品制作に利活用するか〜」にアーカイヴ担当の石本が登壇した。他のアーカイヴ関係機関と交流し、横の繋がりを保てる機会を今後も積極的に持ってゆきたい。

D. 展示・資料出品

研究者、美術館、テレビ制作会社、個人のアーティストへ24件の貸出があった。

E. オンライン

今年度YouTubeにアップロードした動画は以下の通りである。

没後38年土方巽を語ることXIII、ポートフォリオ BUTOH「『塩首』〈全編〉上映会」及び前衛演劇の探求 Vol.1「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」から鼎談部分のアップロードに加え、2019年度および2023年度の慶應義塾大学新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演「命」を公開した。

最後に慶應義塾高等学校で開催された新入生歓迎行事の運営、また教養の一貫教育 Vol.8 舞踏家・今貂子による身体ワークショップ「生きること　踊ること」も共に企画・運営を行った。一貫校の特性を生かした協働企画を、今後も継続してゆきたい。

（記＝石本）

ノグチ・ルーム・コレクション
(「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む)

ノグチ・ルーム・コレクション

2023年度は新型コロナ感染症の扱いが変更されたことにより、当アーカイヴが開催する各種イベントへの参加者は大幅に増加し、イベント回数の再検討も視野に入るほどであった(各催事報告を参照)。旧ノグチ・ルーム本体はコロナ禍においても定期メンテナンスを欠かしていなかったので、コロナ禍が明けてからの催事やアーカイヴ訪問者の増加に対しても以前と変わらない対応が可能であった。また「旧ノグチ・ルームへの招待」と題した学生限定のイベントに協力し、旧ノグチ・ルームに関する歴史や意義の解説、さらに彫刻や家具についてのオブジェクト・ベースト・ラーニングを通して理解を深めてもらった。

2023年度は「大学のキャンパス・スケープにおける建築についての研究:ノグチ・ルームを中心に」というテーマで学内資金の助成を受けた。ノグチの彫刻や空間デザインを探るため、北海道のモエレ沼公園を訪問して担当学芸員にヒアリングを行っただけでなく、高松のイサム・ノグチ庭園美術館では一般客が立ち入れない場所に案内してもらい、ノグチの空間に対する感性を調査した。高松及び小樽では、曾禰中條や谷口吉郎らと近い年代の建築も合わせて調査したことで、今後の研究のための基礎を築いた。

慶應義塾の建築プロジェクト

2023年度の催事では、2022年度に引き続き建築プロムナードでの建築鑑賞やArt Week Tokyoのシンポジウムを開催し、多くの外部の人々に旧ノグチ・ルームや学内の貴重な建築物に触れてもらった。また令和5年度文化庁Innovate MUSEUM事業の助成で開催したツアーでは、近隣の近代建築として普連土学園中学校舎を訪問させてもらい、港区の豊かな文化資源について参加者が認識できたことと思う。

当センターが毎年発行している『Booklet』では、2023年度発行の31号で慶應義塾において多くの建築物を設計した建築家の槇文彦を特集した。槇文彦と彼の事務所で緊密に協働した元代表や元所員の論考が、なかなか知ることができない普段の槇文彦の姿や彼の思想を伝えてくれている。また若手建築家や建築史家の視点や、慶應義塾のキャンパス・スケープの観点、さらに槇の代表作ヒルサイド・テラスのオーナーのインタビューなどによって、本号は多角的に世界的建築家を捉える視点を提供する一冊となった。

(記=新倉)

田邊コレクション『役者』

本年度は5月に開催した展覧会『アート・アーカイヴ資料展XXV「歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション/『役者』関係資料展』(該当項目参照)のため、各種アーカイヴワークが活発に行われた。

『役者』資料については寄贈を受けた1999年に当時の本学教授でKUAC所員でもある楠原偕子氏により整理され、リストが作成されていた。展覧会の開催に当たってこのリストを元に出品写真の確認を行い、調査の過程でリストに修正を施した。また『役者』に掲載された写真(未使用分も含む)は、全件スキャンを行いデジタル化が完了している。

また、松竹株式会社取締役の岡崎哲也氏のご協力を得ることで、これまで像主が不明であった公演写真において、被写体の同定が飛躍的に進んだことは特筆すべきで、その成果はリストのデータに反映され、リストが充実したことは当アーカイヴにおいて望外の進展であった。当アーカイヴでは長らく歌舞伎について知識を有するアドバイザーを持たなかったため、岡崎氏だけでなく、展覧会前に資料を概観していただいた歌舞伎・演劇評論家の犬丸治氏にも訪問所員になっていただき、継続的にご助言をいただける体制を構築した。

そのほか、『役者』原本のうちコピーのみ所蔵し欠本となっていたもののうち、17号の原本を取得しアーカイヴに収めた。今後の作業としては、展覧会の開催に当たって確認された新たな情報をリストに反映させることが予定されている。

(記=新倉)

瀧口修造コレクション

以下の2つの催事「瀧口修造生誕120周年記念展示　ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉」（富山県美術館｜2023年11月2日–2024年2月6日）および「瀧口修造生誕120周年記念シンポジウム 瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）」（慶應義塾大学三田キャンパスG–Lab｜2023年12月9日）において、瀧口修造『マルセル・デュシャン語録』（以下『語録』）をテーマに据えたため『語録』関連資料の調査・整理を改めて行った。その中で『語録』と「手づくり本」関連資料との関係性を新たに明らかにすることができた。瀧口が『語録』を作成するにいたるプロセスにおいてどのような資料をどのように収集・整理・調査を行ったのかを明らかにすることができた（詳細は催事の該当頁を参照）。

また、荒川修作／マドリン・ギンズから瀧口宛て書簡の整理を進め、株式会社コーデノロジスト（荒川修作＋マドリン・ギンズ東京事務所）、Reversible Destiny Foundationが所管している瀧口から荒川／ギンズ宛て書簡のデジタル・データを互いに共有し、研究に供するプロジェクトを進めた。現在当室を含めた3つの機関において瀧口－荒川／ギンズ往復書簡を閲覧可能である。

（記＝久保）

油井正一コレクション

当センターが所管していたレコード類一式（882枚）を、すでに油井のレコードの一部を所管していた新冠町レ・コード館（北海道）へと移管した。これにより新冠町レ・コード館が油井の残した全てのレコードを所管することとなる。

（記＝久保）

西脇順三郎コレクション

2011年に西脇順三郎資料を新倉俊一氏より寄贈されて以降、さまざまな個人や機関から寄贈された資料や、アート・センターで収集した二次資料の整理、登録作業がこれまで滞っていたため、2023年度は総点検を行い、各資料（モノ）とリストの付き合わせ作業を実施した。また、2012年に西脇コレクション創設とともに開催された展覧会の際に、いくつかの資料を預かっており、それらの処遇を確認して寄贈資料として受け入れる手続きを進めた。

具体的には資料にID（URI no.）を付与し、資料の保管場所を確認してリストに反映させる作業である。また資料の来歴（寄贈受け入れ年月日、寄贈者等）の情報を整理したことにより、担当者だけでなく誰が見てもその資料のデータを理解しやすい状況に整えることができた。これらの作業にはアーカイヴに臨時職員として従事しているスタッフの力が大きく貢献しており、博物館の再登録申請に向けても効率よく資料データの整理が達成されている。

資料そのものの貸出ではないが「西脇順三郎の詩を自身の作品に利用したい」「西脇順三郎の手紙の一部を論文に引用したい」等の問い合わせは2023年度も数件あり、著作権者への仲介をするとともに、こうした二次利用により作成された資料の複写物をアーカイヴ資料として収蔵する作業も行った。

本年度も数件、資料の寄贈を受けた。これらを、今後のアーカイヴ活動に活かしていきたいと考えている。

西脇資料を所管する機関として、西脇の故郷、新潟県小千谷市により創設された文学賞「西脇順三郎賞」にアート・センターは共催として参加しており、担当の森山が実行委員に就任している。2023年度、第2回目を実施することができ、2024年3月16日に小千谷市で贈呈式が行われ、実行委員として参加した。現代詩や西脇順三郎という詩人を広く知っていただく一助にすべく、継続していくことが期待されている。

（記＝森山）

飯田善國コレクション

2015年に横田茂ギャラリーおよび町田市立国際版画美術館から飯田善國資料を引き受け、アーカイヴ資料として保管してきた。飯田善國は2023年に生誕100年を迎え、2024年に「IIDA 101」として生誕101年の記念の展覧会プロジェクトが関連機関で行われることとなったのを機会に、アート・センターでもアーカイヴ資料展として2024年度に飯田善國展を開催することが決定した。これを受けて資料の分類、整理に着手し、まずは分類のための系列表を整える作業を開始した。

資料の全体を見まわすと、写真（紙焼き）と書簡（封書、葉書）、ノート類などの紙媒体、印刷物が大半を占めている状況であり、系列表もそれに基づいて設定した。まず写真資料の一部をおおよその年代順に整理し、バインダーファイルに収納してID番号を付与した。この写真の中には、アート・アーカイヴ資料展のテーマの一つとして設定した「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」の重要な写真が多く含まれているため、資料整理を進めることで展覧会の構築に貢献できることになった。

書簡（封書、葉書）とノート類はアーカイヴ・スタッフによって地道な整理作業が続けられている。書簡は原則、消印から日付の情報を採取し、便箋と封筒をポリプロピレン製の袋に分けて収納したのち付箋に情報を記載して中性紙ボックスに収納しているが、最終的には他のコレクション（例：瀧口修造コレクション）のように、書簡に適した保管方法へ移行させたいと考えている。ノート類や他の資料についても中身を確認したのち、やはり中性紙ボックスに収納し、博物館登録の再申請に向けてボックスにID番号を付与した。これらの作業は今後も継続し、資料のリスト化を来年度以降実施する予定である。

飯田善國は学生時代、軍務についていた時代、慶應義塾に復学した時期、それ以降もかなりの量の手帳やメモ類を残しており、書簡や写真とともに、2024年度の飯田善國展ではこれら資料の調査とその研究成果の発表が見込まれる。アート・アーカイヴにおける資料の引き受け、整理と保管の重要性、アーカイヴ構築が展覧会へと結実し、公共の資料として社会に開かれるというダイナミックな動きがリアルタイムで生じているのが飯田善國資料だと言えるだろう。

（記＝森山）

草月アートセンターコレクション

書簡、企画書、予算書その他印刷物以外の資料整理を進め、リスト化を行った。これにより、現在所管している草月アートセンターコレクションのすべての資料のおよそのリスト化が行われた。今後はより粒度を細かく設定し、整理を進めていきたい。

（記＝久保）

中嶋興コレクション
VIC（Video Information Center）コレクション

ともに、令和5年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業 メディアアート分野「1970年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」においてビデオテープのデジタル化、紙媒体資料の整理、リスト整備を行った。詳細は該当頁参照。

（記 = 久保）

教育活動

アート・アーカイヴ特殊講義（春学期）
アート・アーカイヴ特殊講義演習（秋学期）

渡部　葉子（春・秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

久保　仁志（春・秋学期）
所員、アーキヴィスト

森山　緑（春・秋学期）
所員、学芸員

石本　華江（春・秋学期）
所員、学芸員

2007年より始まった「アート・アーカイヴ特殊講義」が今年で18年目を迎えた。アーカイヴが、単なる貯蔵庫や諸物の集積であることに留まらず、芸術を思考するための一つの方法論であることを、この講義において探求してきた。端的に述べるならば、春学期と秋学期は理論と実践である。春学期においてアーカイヴという概念を形成するための理論的背景について学び、秋学期において、その応用としてアーカイヴ構築を行うための基礎的技術についてリスト作成を中心としたワークショップを通して習得した。今年度からは、アート・センター・アーカイヴが所管する具体的資料を通じた学びを特に重視した。

実際の講義内容について春学期と秋学期から事例を紹介する。

春学期：

アート・センター・アーカイヴが所管する具体的な諸資料を通してアーカイヴの理論的背景について考えた。例えば、瀧口修造コレクションの約3000件に及ぶ書簡リストと実際の書簡の比較を通じて、アーカイヴにおけるリストの重要性と資料が孕む、あるアーカイヴの「外」との豊かな関係性について学んだ。

また、残存物を通して自らのある一日を表現するリスト作成の課題を行った。そこでは、残存物の定義自体が揺らぎながらも、出来事を指し示す痕跡を掬い取ろうとする試みがなされた。ある人は事件現場を事後的に撮影したような写真の束として偶然的で無意識的な出来事の束を表現し、ある人は自らが関わった物を網羅的に列挙しながら物質的構成と生活意識の相関関係を表現し、ある人は出来事が言語的に記録されたチケットや領収書を挙げ、移動を表現した。すべてのレポートに共通していた認識は過ぎ去った出来事を表現することの困難さであり、残存物と意識の乖離であり、残存物と出来事の切断であった。これらを通じて資料が発生する背景、すなわち資料化される前の物のコンディションについて、そしてそれらを資料化する時に起こる諸問題について学んだ。

秋学期：

各学生の「マイ・ライフ」を対象としたビデオのワークショップを行い、「マイ・ライフ勉強会Ⅱ」（2024年1月31日｜慶應義塾大学アート・センター）において各学生による「MY LIFE」動画を上映し、中嶋興に講評してもらった後、ビデオとアーカイヴについての議論を行った。このワークショップの背景にあるのは、中嶋の《MY LIFE》（1971年制作開始、1977年初公開）である。本作は基本的に中嶋の家族を対象と

した記録から成る動画作品であり、幾度かパッケージ化されているが、およそ50年経った今もなお制作中である。この作品において中嶋はアーティストであるとともに、未完の「MY LIFE」へと折り畳まれる膨大な資料群を制作するひとりのアーキヴィストでもある。

このワークショップを通じ、アーカイヴにおいて何を表現できるのかについて学ぶとともに、現在驚異的な速度で増大していくプライベート・ビデオの問題をどのように考えていくべきかについて、さらに動画を動的なリストとして捉え、生のような捉え難い対象をどのようにアーカイヴするのかについて考えた。

このように本講義では、アーカイヴが歴史を生成していく装置であることとその際に現れる諸問題を、理論的な観点から深めるとともに、ワークショップによる実践を通して学んだ。以下のシラバスを通してその一端をご覧いただきたい。

授業科目の内容

本講義は新旧メディアの混在によって多様化する諸事象とその表現を観測・記録・保存・伝達・包含・表現するための方法論の構築を目指す。具体的には、芸術をめぐる諸事象及びそれらを中心に組織される資料群を「アーカイヴ」という理論と実践を通して思考する。「アーカイヴとは何か、アーカイヴを成立させる条件とは何か、アーカイヴは何をなしうるのか、アーカイヴをいかに構築するのか」これら4つの問いを軸にこの思考は組織される。本講義の主な課題は、具体的な芸術活動の実践的モデルを基点とし、これらの思考を通してアーカイヴ構築の基本的方法を身につけることであり、芸術について考えることである。

春学期

各回のテーマ

第1回　イントロダクション：アーカイヴにおける4つの問い1：アーカイヴと歴史1
第2回　瀧口修造コレクション（アート・センター所管）の諸問題
第3回　瀧口修造コレクション：インターフェイスとしてのリスト（ディスカッション）
第4回　実践1：リストを作成する1―リストのリスト
第5回　課題発表1
第6回　土方巽アーカイヴ（アート・センター所管）の諸問題
第7回　土方巽アーカイヴ：舞踏（ダンス）のアーカイヴ化（ディスカッション）
第8回　飯田善國コレクション（アート・センター所管）の諸問題およびアーカイヴの諸作業（ディスカッション／ワークショップ）
第9回　国立新美術館アートライブラリー見学
第10回　第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展コレクション（アート・センター所管）の諸問題
第11回　第10回東京ビエンナーレ「人間と物質」展：展覧会のアーカイヴ化
第12回　作品モデル1：ブルース・マクレーン《キング・フォー・ア・デイ》
第13回　実践2：リストを作成する2―ある私の1日
第14回　課題発表2／アーカイヴにおける4つの問い2：アーカイヴと歴史2

秋学期

各回のテーマ

第1回　草月アートセンターコレクション（アート・センター所管）の諸問題
第2回　VIC（Video Information Center）コレクション（アート・センター所管）の諸問題
第3回　VICコレクション：ビデオ・アーカイヴ ― 記憶と記録（ディスカッション）
第4回　作品モデル2：クリストファー・ノーラン《フォロウィング》
第5回　実践3：リストを作成する3―ある他者の1日
第6回　課題発表3
第7回　土方巽アーカイヴ：「動きのアーカイヴ」（ディスカッション／ワークショップ）
第8回　作品モデル3：土方巽「舞踏譜と制作」
第9回　作品モデル4：ガブリエル・フォン・マックス「絵画と博物学」
第10回　実践4：中嶋興コレクション（アート・センター所管）：アーキヴィストと《MY LIFE》
第11回　国立新美術館アーカイブズ見学
第12回　ノグチ・ルーム・コレクション（アート・センター所管）の諸問題
第13回　ノグチ・ルーム・コレクション：建築空間のアーカイヴ化（ディスカッション／ワークショップ）
第14回　課題発表4／ディスカッション　アーカイヴにおける4つの問い3：アーカイヴと歴史3

（記＝久保）

教育活動

一般社団法人日本音楽事業者協会・株式会社 NexTone 寄附講座 エンターテインメント・コミュニケーションズ論Ⅰ エンターテインメント・コミュニケーションズ論Ⅱ

（2022 年度～）

渡部　葉子（春学期）
専任所員（キュレーター）／教授

原田　悦志（秋学期）
訪問所員、講師（非常勤）

本講座は、エンターテインメント（以下エンタメ）の「未来」と「世界」を考察していく講座である。 音楽を中心としたエンタメを、「1　作り手（クリエーター、アーティスト）」「2 送り手（プロデュース、マネージメント）」「3　拡げ手（アントレプレナー、ライツビジネス）」「4　受け手（ファンダム、リサーチ）」の 4 つの領域で分析し、下記 2 点を主な要素として構成した。コーディネーターは講師（非常勤）の原田悦志（訪問所員）が担当した。

Ⅰ　ゲスト講師による講義

（敬称略、肩書が複数ある場合は代表的なものを記載）

【春学期】

TAKE（FLOW ／ギタリスト）
谷口由貴（博報堂コンテンツビジネスラボ）
野本晶（Merlin Japan ゼネラルマネージャー）
今井了介（音楽プロデューサー）
鈴木愛理（歌手）
川田十夢（開発者／ＡＲ三兄弟）
藤倉尚（UNIVERSAL MUSIC JAPAN 社長兼最高経営責任者）
手島将彦（産業カウンセラー）
鬼頭武也（Google YouTube 日本音楽パートナーシップ統括責任者）

【秋学期】

☆ Taku Takahashi（DJ、プロデューサー、作曲家）
中川悠介（アソビシステム代表取締役）
佐藤一毅（国際オタクイベント協会代表）
鈴木貴歩（ParadeAll 代表取締役）
川村由紀（作詞家、プロデューサー）
高嶋直子（Billboard JAPAN 編集長）
山内真治（アニプレックス チーフ・プロデューサー）
分部悠介（IPFORWARD グループ代表弁護士）
市川衛（インパクトスタートアップ協会事務局長）

Ⅱ　アクティブ・ラーニング

（学生が主体となり、「世界」と「未来」をテーマにした、作品、企画、調査結果などを発表）

グループ 1（アーティスト活動）

顧問：山崎あおい（シンガーソングライター）
・「ありふれた夜」音楽作品。受講生による共作。
・音楽作品。個人制作。
・映像作品。個人制作。

グループ２（マネージメント、プロデュース）

顧問：中井秀範（一般社団法人 日本音楽事業者協会専務理事）

・アジアを中心としたJO1の海外戦略“Go to the TOP”（デジタル技術の活用で差別化を図り、フリーミアム化、ファンダムを活性する企画を提案。）

・FEMELE IDOL GROUP TRISTAR（感情労働を軽減すべく、リアルとバーチャルで人格を分け、自らもメンタルヘルス関連の資格を持つアイドルを提案。）

・バーチャルアイドルグループ（「あんさんぶるスターズ!!」を題材に楽曲提供やカバーソング、グローバルユニット結成等、バーチャル空間を活用した海外展開を提案。）

・Z世代女子を虜にする4つの大作戦（楽曲・ビジュアルを一新させイメチェンを図り、大学生やZ世代の女性ファンを増やすための施策を提案。）

・ラブソングを慶應、そして日本中へ「山崎あおい」が手掛けるオリジナル番組（慶應生から集めた恋愛エピソードを基に楽曲を作るSNS番組の企画を提案。）

・ファンの強化と拡大（既存のファンのロイヤリティ向上と新規ファン獲得に向けた新コンセプトを提案。）

グループ３（ライツビジネス、アントレプレナー）

顧問：荒川祐二（株式会社NexTone 代表取締役 COO）

・Music-1 GP（ミュージックワングランプリ）（普遍的で、持続的な「ビジネス」として、飲料に貼られたQRコードを入り口とした音楽賞レースを提案。）

アーティストと地域をつなぐMV撮影地マッチングサービス（人口減少等の課題を抱える地域とミュージックビデオを撮りたいアーティストを繋ぐプラットフォームを提案。）

グループ４（ファンダム、リサーチ）

顧問：原田悦志（訪問所員、講師（非常勤））

・研究報告（受講生を対象に、ヒップホップに係る調査と趣味嗜好と環境の関係性に係る研究結果を発表。）

・ファンダムサービスチームプレゼン（新しい市場として台湾に注目し、台湾のリスナー獲得を目指す施策を提案。）

（記＝粂川）

研究／プロジェクト

都市のカルチュラル・ナラティヴ

令和５年度文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業
多様な地域文化資源を活用した包摂的コミュニティ形成：ミュージアム機能強化のための実践とモデル構築事業

MINATO シティプロモーションクルー認定事業
「学生がナビゲートする港区の現代アート」コンテンツ制作事業

令和 5 年度文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業

現在、港区では各地域で大規模な再開発が行われており、街のありかたや産業が大きく変化している。新たなコミュニティと新たな活動が常に生まれ、変容してゆくことは都市のダイナミックな魅力であるが、同時にその背後で様々な分断を生じさせてもいる。情報化の進展によりかつてない速度で変化していく社会の中で、世代、デジタル・リテラシー、障がい、ライフステージ、価値観などが様々に異なるコミュニティの分断の拡大を防ぎ、人々の孤立化を防ぐことは、都市における大きな課題である。

また、大規模なビジネスが集積する国際都市である港区は、現代文化の発信地であると同時に、江戸時代からの文化財を継承する歴史文化都市でもある。伝統文化から現代文化にいたる多様な文化資源を対象に、様々なプレイヤーが様々なレベルで活発に活動を行っている一方で、それらをつなぐコミュニティが育っているとはいいがたい。

「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクトは、「社会の変化によるコミュニティの分断」と「多様な地域文化資源に根ざした文化活動をつなぐコミュニティの不在」というこれらの課題に対して、文化の継承と時代に即した更新、そして社会への再接続を担うミュージアムの機能を強化するモデルを提示することによって、対応することを目指している。

本年は「包摂的な文化体験の創出」「オブジェクト・ベースト・ラーニング・ワークショップの実施とモデル構築」「地域の文化資源を可視化し、相互につなぐラーニング・ワークショップの開催」「プロジェクトの運営・モデル化」の 4 事業を軸に活動を行った。個別のプログラムの詳細に関しては、慶應義塾大学アート・センター発行の『都市のカルチュラル・ナラティヴ '23』報告書を参照してほしい。

01　包摂的な文化体験の創出

都市においては、新たな活動が常に生まれ、それにしたがって新たなコミュニティが常に生成されている。それ自体が都市の多様性という魅力をもたらすが、一方でコミュニティ間の分断が生じてもいる。このことは本来あって然るべき都市の豊かさやしなやかさが減少していることを意味しており、その解決が課題ともなっている。前年度はこの点を踏まえ、近年需要が増しているインクルーシヴの取り組みを試行したため、本年度はそれを一段より深く考えることを目的とした活動を行った。

01-01「寺院における包摂的な体験を立ち上げる ワーキング・グループ & ワークショップ」では「インクルーシヴな寺院体験について考えるワーキング・グループ」(2023年12月18日)と「目の見える人と見えない人:ぶらぶら & まっすぐモードで体験する増上寺の境内散歩」(2024年1月29日)を開催し、視覚障害者と寺院の当事者を交えてインクルーシヴな取り組みについて対話し(泉岳寺)、また空間を体験する機会を設けたほか(増上寺)、増上寺パンフレットの点訳を行った。

01-02「トークセッション『地域の文化資源を活用したインクルーシヴ・ワークショップの実践』」(2024年1月27日)では視覚障害者向けインクルーシヴ・ワークショップの実践事例を共有したのち、ディスカッションが行われた。そこでは個別の事例を集積し、毎回できることを探して実践していくことの重要性や、見える側からの一方的な提供にならず、見える人も見えない人も対話を通して共通の鑑賞体験を作り上げる重要性が語られた。

01-03「地域の文化と記憶を映像資料で読み解くラーニング・ワークショップ:コレクティヴ・メモリー3技術編」(2023年9月27日/12月20日)は、個人の記憶を地域や集団の記憶として公共化するワークショップシリーズの3回目である。今回は個人を通じた地域の記録の発掘と保存の問題やコミュニティ・アーカイヴの問題を議論した。

これらの活動のどれもがコミュニティのあり方を問うものであり、そこでの理解を通じて横につなげる試みでもある。今回の活動を通じて、当センター、参加者とも理解を深め、実践への基礎を築くことができた。

02 多様性を見出し、受け入れる:「オブジェクト・ベースト・ラーニング」ワークショップの実施とモデル構築

本プログラムでは、普段我々が「もの」、特に芸術作品を鑑賞しているときには、「もの」としての側面は等閑視に付していることを認識し、多様な鑑賞体験のもと、対話を通して新たな視座と内省に導くことを目的としている。そのための手法として、近年海外においてウェルビーイング領域で用いられる「オブジェクト・ベースト・ラーニング(OBL)」を用いた。

02-01「地域文化資源を対象とした『オブジェクト・ベースト・ラーニング』モデル化のためのWG」(2023年12月4日)では、OBLにおいてはオブジェクトとの直接的な接触が計られるという特徴から、OBLのウェルビーイング領域への進展や地域社会での貢献を視野に入れて、インクルーシヴOBLの可能性についての実践試行とレビューを行った。

02-02「トーク&ワークショップ『Artist Voice Ⅲ: 駒井哲郎×都市のカルチュラル・ナラティヴ』」(2023年11月29日/2024年1月30日)では当センターで開催した「Artist Voice Ⅲ: 駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ」展を題材にワークショップを行った。作家遺族の講演とともに、作品修復を担当した修復家を講師として招聘、事前に参加者にOBLを実践してもらうことで、修復家と同じ「もの」として作品を見る目線を養った上で話を聞いてもらった。

OBLに関連したこれらのプログラムの実施により、OBLが持つ、さまざまな領域や目的に対応できる可能性の大きさを認識するとともに、多様性への理解という課題にも対話を通じて対応できることが理解された。

03 地域の文化資源を可視化し、相互に繋ぐラーニング・ワークショップの開催

都市は現代に至るまでの歴史が積層された上に成り立っているが、普段の生活ではこうした点は目に映らないことが多い。本プログラムでは見逃してしまいがちな都市の文化資源を可視化し、またレクチャーやピア・ラーニングを合わせて実施することで、地域へのより深い眼差しの獲得を目指した。

03-01「寺院に江戸の庭園を訪ねる:寺院の文化と現代における活動を学ぶワークショップ」(2024年2月5日)では大松寺を訪ね、都市が蓄積する歴史的・文化的地層を見通す窓であり、過去から現在へと繋がる都市の物語の証言者でもある寺院ならではの体験と学びの機会を得た。

03-02「ピア・ラーニング・ワークショップ『大学生と一緒に、見えない『都市のいきもの』の図鑑をつくろう』」(2023年7月26日/31日)においては大学生が中学生向けのワークショップを企画・実施した。与えられた指示や設定された正解を探す普段の生活における要求とは別の思考を展開し、造形化していく体験のもとで、アートが社会に向き合う姿勢を共有することができた。

03-03 ツアーとレクチャーで構成される「港区の文化財を見る/学ぶ/知る:地域の建築を開くワークショップ」(2023年11月16日/12月19日)では、近代建築の校舎を使用し続けている普連土学園にツアーで訪問した。そしてその設計者である大江宏の学校建築にかける情熱をレクチャーし

てもらい、学校建築という文化財がそこで学ぶ若者に与える影響の大きさについて学んだ。

現代の都市であっても、歴史的・文化的な遺産はそこかしこに散りばめられており、それらを「発見」すれば日常の風景は変わる。アンケートでもこうした回答は多く、都市の魅力を認識するには、こうした気づきが欠かせないだろう。

（担当＝本間／記＝新倉）

トークセッションの様子

記憶の公共化について議論する様子

講師とともに普連土学園の校舎を巡った

アートを通したピア・ラーニングの試み

視覚障害者の方々と OBL を実践

視覚障害者の方々と増上寺を訪問

寺院に積み重なった歴史を学ぶ

修復家とともに作品を見る

MINATO シティプロモーションクルー認定事業

現代アートに対するエンゲージメントの機会を増やし、強めていくことによって、港区の文化に対する関心の持続性を高め、「繰り返し来訪される都市」実現の一助となることを目指した企画。現代アートを主領域とする重要なミュージアムとギャラリーが立地し、六本木アートナイトをはじめとするアート・フェスティバルが展開される港区は、日本における現代アート発信の拠点となっている。一方、現代アートに対して、難しさやハードルの高さを感じ敬遠する人々が少なからず存在すること、また、現代アートとの関わりが「映え」など一過性の消費に限定される傾向があることなど、ターゲット・オーディエンスやリテンションの面での課題もある。

本事業では、現代アートをこれから学び、様々なレベルで関係性を構築しようとしている学生をナビゲーター／記者とし、「学び」の要素を取り入れた現代アート紹介冊子「ARTLK Note」を作成・配布することによって、幅広い世代の人々、とりわけ若年層から現役世代の人々が、自らの体験を通じて現代アートに親しみ、長期的に関わる機会を作り出すことを目指した。

（担当／記＝本間）

研究／プロジェクト

令和５年度文化芸術振興費補助金 メディア芸術アーカイブ推進支援事業 「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」

概要

本事業は、戦後から現代にいたる日本のメディア芸術の諸活動を、「インターメディア」という枠組みにおいてとらえ直し、芸術史・映像史という縦軸と、同時代の様々な芸術諸活動という横軸との交差点に位置するビデオアート関連資料群に着目し、それらのデジタル化・レコード化を通じ、日本のメディア芸術史をよりよく精査可能にするための基盤構築を目指した。「インターメディア」問題とは、固有の芸術領域の閉塞状態を突破したり、そのさらなる展開を模索するために異なる芸術領域をいかに相互に関連づけ触発しあうのかについての方法論の探求と、新たなテクノロジーへの批判的な吟味だと言える。この探求の主戦場の一つとなったのはダンスや演劇や美術や音楽におけるパフォーマンス、そして展覧会である。慶應義塾大学アート・センターが所管している「中嶋興」（1941–）および「VIC」（Video Information Center, 1972–）関連資料の中からパフォーマンスと展覧会の記録に着目し、ビデオテープと写真のデジタル化・レコード化・リスト化を行うことによって、1970 年以降どのように「インターメディア」問題が模索されていたのかについて明らかにすることを目指した。そのため、中嶋と VIC のビデオテープのデジタル化、レコード化、サムネイル化、およびリスト整備、中嶋のビデオテープ以外の資料（主に写真資料）のリスト整備を行った。また、最新版の《MY LIFE》（中嶋興とその他数人による）を作成するためのイベント「マイ・ライフ勉強会Ⅱ」等を行った。本事業は令和 2, 3, 4 年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興／ VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化［Ⅰ,］Ⅱ , Ⅲ」（以下「令和 2, 3, 4 年度事業」）を発展的に引き継ぐものである。

本事業の背景

およそ 1970 年以降の芸術作品は、古典的な絵画や彫刻などの形体とは異なる、再現困難な一過性の形体（パフォーマンス／インスタレーション等）において実現される類の作品が多く、そのドキュメントや周辺資料によってしか作品へアプローチできないという条件がある。また、この時期は新旧のテクノロジーを連結させ、諸ジャンルの枠組みを横断させたタイプの作品が多い。それらのドキュメントとして主に流通していたのは写真による静止画だが、この時期にはビデオによる動画記録も多く残されており、時間性を孕んだ一過性の形体を有する作品の記録として、その重要性は計り知れない。こうした動画記録はビデオアートに与するものが多くある。この時期に培われたビデオアートでは、実験映画史と連

続した問題を孕む作品群、複数の芸術ジャンルを連結させる「インターメディア」な機構、一過性の形体を有する作品（出来事）の記録、新たなコミュニケーション技術の構築実験、既存のメディアテクノロジーへの批判的考察等が行われていた。つまりビデオアートという枠組みにおいて、メディア芸術の重要な諸事象と諸問題が展開されているのである。

翻って戦後、〈綜合文化協会〉〈世紀の会〉〈夜の会〉や〈実験工房〉等を経て、草月アートセンター、そして「クロス・トーク／インターメディア」や「70年大阪万博」にいたるまで「芸術の総合」が重要な問題の一つとされ、様々な形で展開されてきた。これらを端的には「インターメディア」問題とまとめることができる。それは固有の芸術領域の閉塞状態を突破したり、そのさらなる展開を模索するために異なる芸術領域をいかに相互に関連づけ触発しあうのかについての方法論の探求と、新たなテクノロジーへの批判的な吟味だと言い換えられる。しかし、1970年以降「インターメディア」問題は重要であり続け、様々な形で展開されながらも、1997年にICC（NTTインターコミュニケーション・センター）が設立され「インターコミュニケーション」という領域横断的なテーマが登場するまで、直接的に焦点化されることがなかったと言えるだろう。この探求の主戦場の一つとなったのはダンスや演劇や美術や音楽におけるパフォーマンス（以下諸領域にまたがりパフォーマンスと総称する）、そして展覧会である。これら1970年以降の「インターメディア」の状況を踏まえ、その歴史化を行うための資料体構築を目指した。

○中嶋興

応急処置を必要とするビデオテープのデジタル化（355本）、デジタル化したデータのサムネイル化（1,356件、事業開始前の未サムネイル化分を含む）および、分類困難かつ内容が未詳である写真資料の内容調査を行った。そして、中嶋の代表作の一つである《MY LIFE》の最新版制作を中嶋興とその他数人によって行うことを目的としたイベント「マイ・ライフ勉強会Ⅱ」（2024年1月31日開催）――「マイ・ライフ勉強会」（2023年1月21日）の2回目 ―― を行った。KUACでは大学院生に向けた「アート・アーカイヴ特殊講義」を開設しており、そこではアート・アーカイヴが単なる貯蔵庫や諸物の集積であることに留まらず、芸術を思考するための一つの方法論であることを探求している。その講義において《MY LIFE》をモデルにアーカイヴについて考えた。なぜなら、中嶋は自分の人生を記録し、アーカイブ化を行うアーキビストであり、《MY LIFE》とはその実践的モデルだからだ。受講生はこの講義を元にそれぞれの「MY LIFE」ビデオを作成し、それらを上映、中嶋による講評とディスカッションを行った。

また、CCJ（Collaborative Cataloging Japan）の特別プログラムである中嶋興特集（2023年12月-2024年1月）へ映像と知見を提供した。現在1,414本のテープがデジタル化され、閲覧可能となっている。しかしおよそ2,600本のビデオテープはアナログ・データのままであり、容易に閲覧できない状態にあるため、今後も継続的なデジタル化作業が必要である。

○ VIC

ビデオテープのリスト整備、および応急処置を必要とする一部のビデオテープのデジタル化（80本）、デジタル化したデータのサムネイル化（243件）を行った。またVICが記録した「北方舞踏派」関連ビデオテープ（VIC0083-0090）は、北方舞踏派の結成記念公演『塩首』やリハーサルの映像のみならず、ビショップ山田をはじめ、土方巽、麿赤兒ら舞踏にとって重要な人物が集結した公演後の打ち上げまで捉えた重要な記録映像である。これをテーマに舞踏について考えるための企画「ポートフォリオ BUTOH「『塩首』〈全編〉上映会」」（2023年12月2日）に協力するとともに、「前衛演劇の探求 Vol.1「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」」（2024年3月8日）へ映像提供という形で協力する。また、CCJのVIC特集（2024年3-5月）へキュレーションと映像提供を行った。また、土方巽のスタジオ兼ホールである「アスベスト館」において製作および土方の死後に資料体の整理及び舞踏の普及に貢献してきた森下隆に助言をもらうとともにVICテープに関する聞き書きなどを行った。

現在908本のテープがデジタル化され、閲覧可能となっている。しかしおよそ268本のビデオテープはアナログ・データのままであり、容易に閲覧できない状態にあるため、今後も継続的なデジタル化作業が必要である。

●コラボレーション

CCJの特別プログラムである中嶋興特集に映像と知見を提供。（2023年12月-2024年1月 | https://www.collabjapan.org/events/2023/december-members）

CCJの特別プログラムであるVIC特集にキュレーションおよび映像提供。（2024年3-5月に開催 | https://www.collabjapan.org/events/2024/march-members）

（担当／記＝久保）

研究／研究会

研究会 mandala musica

“油井正一アーカイヴ”公開研究会“拡張するジャズ”

2023 年度はコーディネート担当の粂川麻里生（所員）がドイツで在外研究をしていたため、例年のような公開研究会は開催していない。この間粂川は、ドイツ・ダルムシュタットにおいてヨーロッパ最大のジャズ・アーカイヴおよび研究所、Jazzinstitut Darmstadt を訪問した。同研究所はドイツのジャズ評論・研究の第一人者であったヨアヒム・ベーレント氏（1922-2000）が逝去された際、ご遺族からダルムシュタット市に寄贈された膨大な資料が元になっているものであるが、ベーレント氏は油井正一氏とは「盟友」的な関係にあった人物である。同地のスタッフの方々は、日本の大学の「油井正一アーカイヴ」からの訪問者である粂川を大変に歓迎してくださり、「今後の協力関係」を提案してくれた。今回の縁を大切にし、国際的・文化横断的なジャズ研究の基礎を作っていきたい。

（担当／記＝粂川）

研究／研究会

西脇順三郎研究会

アート・センターの研究会として活動を行っている西脇順三郎研究会は、2012 年アート・センターに「西脇順三郎アーカイヴ」が設置・開室されて以来、継続的に開催されてきた。西脇順三郎資料約 800 点の寄贈者であり、明治学院大学名誉教授でアート・センター訪問所員であった故新倉俊一氏によりこの研究会は設立され、2016 年度からはアート・センターの正式な研究会として活動している。

本年度は、新型コロナウイルス感染症が第 5 類に指定されたことを受けて、以前のようにアート・センター 2 階の会議室で実施し、遠方や事情のある方には Zoom にて参加してもらう形式をとった。本研究会は毎回担当者がテーマを設定して発表を行い、各メンバーとの議論を深める形式をとっており、多角的な切り口をもって、西脇順三郎の詩そのものや、詩論等を分析対象とすることで、西脇の詩世界の深奥を探求することを目的としている。

2023 年度は第 59 ～ 64 回の計 6 回を実施した。第 59 回杉本徹氏（2023 年 5 月 15 日）は、『現代詩手帖』にも掲載された、「新倉俊一氏の秘蔵ノートに記された西脇の言葉について」。第 60 回ヤリタミサコ氏（2023 年 7 月 14 日）は、「安藤一郎・カミングズ・白石かずこと西脇について」。 第 61 回「新倉俊一先生追悼の集い」（2023 年 8 月 22 日）は 2021 年に亡くなられた新倉俊一氏を偲び皆で語り合う会とした。第 62 回 朝吹亮二氏（2023 年 10 月 16 日）は「『超現実主義詩論』の「超現実」と「超自然」について」。第 63 回佐藤元状氏（2023 年 11 月 22 日）は「西脇順三郎とレイト・モダニズム」、第 64 回 ヤリタミサコ氏（2024 年 3 月 25 日）は「北園克衛と西脇順三郎の交流と、「の」について。その 1」を発表してくださり、いずれの会も活発な議論が交わされ、西脇のみならず多分野かつ他領域の事柄や人物についても各メンバーからの的確な指摘や参照事項が示され充実した研究会が行われた。

年に一度開催される「アムバルワリア祭」にも、本研究会の参加者の協力、参加を仰いでおり、このシンポジウムは西脇順三郎資料の活用や、各メンバーの活動の広報を担う側面としても機能している。さらに西脇順三郎の故郷、新潟県小千谷市が創設した「西脇順三郎賞」は本研究会のメンバーである野村喜和夫氏、朝吹亮二氏が選考委員として関わり、アート・センターはこの賞の共催として協力している。本年度、第 2 回の賞が選定され、2024 年 3 月 16 日には小千谷市にて贈呈式が開催され、野村氏、朝吹氏とともに森山も実行委員として出席した。

（担当／記 = 森山）

研究／研究会

アーカイヴの形態学研究会

2008年7月以来、慶應義塾大学アート・センターの各アーカイヴ関係者と同大学独文学専攻の研究者が、「アーカイヴ構築という作業の思想的意義を考える」ことを目的として、「アーカイヴの思想研究会」を発足、月例の読書会と勉強会、年に何度かのシンポジウム等を開催し続けている。以後、ヴァルター・ベンヤミン、ミシェル・フーコー、アライダ・アスマン、エルンスト・R・クルツィウス、ゲーテ、白川静、クロード・レヴィ＝ストロース、といった著述家のテクストを読み進めつつ、文学、美学、美術史、建築学、メディア学、筆跡学といったジャンルの参加者によって、それぞれの専門の立場から「アーカイヴ」という装置にアプローチする発表も行われてきた。

2012年から2013年にかけては、中心メンバーが海外での研究を行うことになったため、各自がそれぞれの研究拠点において活動を継続した。本研究会は、2014年からは「アーカイヴの形態学研究会」と名称を改め、活動も新たな段階に入った。読書会では、現在ベルリン市の大学・博物館・図書館・諸アーカイヴ等を連結しての総合知プロジェクトの中心人物として注目されているホルスト・ブレーデカンプの『モナドの窓』を読みながら、議論を重ねた。諸々のメディアや装置を連結させての汎知学的プロジェクトは、まさにライプニッツ的な営為であることにあらためて気づく。2016年には、来日したブレーデカンプ氏とともに当研究会の複数のメンバーが東京大学で行われたシンポジウムにも参加し、直接に意見交換も行うことができた。2025年には再びブレーデカンプ氏を三田キャンパスに招き、アーカイヴ、美学、総合的なシンポジウムを行うことも予定している。

すでに、マテリアルの蒐集、分類、整理、そしてアーカイヴ化（資料化）にまつわる独特の歴史哲学的議論の基礎は築かれた。歴史が産出され、保証される場としてのアーカイヴは、決定的に政治的な装置であり、公的機関としてのアーカイヴだけでなく、私的なアーカイヴやユニヴァーシティ・アーカイヴにもまた歴史産出装置としての権力機能が備わっている。それを社会の中でどう位置付けていくかは、我々は今後も議論し続けていくだろう。しかし、他方、「アーカイヴ化」されるマテリアルはゴミと見分けがつかない物体からデジタル電子信号まで、じつに多岐にわたるようになってきた。今後のアーカイヴ論はこのような多様なマテリアルをどのようにアーカイヴ化して、歴史と知を生み出していくかという議論になるだろう。その際、手がかりとなるのは（まだ、意味も概念も生まれていないのが“マテリアル”の段階だとすれば）、「かたち」であろうと我々は考えた。マテリアルの形、さらにそれをアーカイヴ化するときのアーカイヴの「かたち」が問題となる。その「かたち」をどう見出していったらいいのか。それは、実践的かつ「形態学」的な問いであると同時に、人間は何のために歴史と知を生み出していくのかという最大限に大きな問いでもある。2021年度からの読書会では、ブリュノ・ラトゥール『社会的なものを組み直す』を読みながら議論している。上に描写した問題群やそれに対するわれわれの取り組みも、まさに（ラトゥールの出自でもある）人類学の対象だ。人文諸分野を再編成しつつある人類学の成果を、我々も強く意識せざるを得ないことを確認しつつある。大学にアート・センターがあり、諸アーカイヴがあることの意味を幾度もあらたにとらえ直しながら、新段階の活動を続けていきたい。

（担当／記＝粂川）

研究／研究会

瀧口修造研究会

慶應義塾大学アート・センターが所管するアート・アーカイヴのひとつとして「瀧口修造コレクション」が設置されたのは2001年4月のことだった。コレクションは戦後の瀧口の活動全般を反映する多様な資料からなり、書簡、手稿、画稿、ノート、スクラップブック、写真、書籍、一過性印刷物、逐次刊行物、そして分類がむずかしい収集物を含め、その数は1万点を超える。アート・センターでは、これらのアーカイヴ化を進めるとともに、研究アーカイヴとして、資料展やシンポジウムの開催、書籍や論文集の刊行をおこなってきた。

「瀧口修造研究会」はこうした研究活動をさらに活性化し、その継続的かつ創造的な核となることを目的として、2021年6月に活動を開始した。研究会のテーマは、瀧口の戦前戦後を通じた領域横断的なアクチュアリティをいかにして現在に接続するか ——。メンバーは所属を問わず集まった研究者とクリエイターで構成され、テーマに応じてゲストが参加することもある。月1回の例会の模様は研究会の機関誌「マージナリア・ジャーナル」に報告されている（アート・センターのWEBサイトを参照のこと）。

http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-seminar/takiguchi/

2023年度は計8回の例会、そして12月には瀧口修造の生誕120年を記念する特別例会（シンポジウム）を開催した。

例会では、定例の作業として、瀧口の美術批評の代表作『近代芸術』の戦前戦後に刊行された4種類の版を比較しつつ輪読するとともに、随時メンバーとゲストが研究報告をおこない、活発な議論が交わされた。また特別例会の準備作業も進め、テーマの設定、登壇者の人選、構成、刊行物の企画など具体的なプランを策定した。

特別例会は「パピエプリエ 01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）」と題して2023年12月9日に開催された（三田キャンパス東館G-Lab）。瀧口の『マルセル・デュシャン語録』*To and From Rrose Sélavy*（1968年）を手がかりに、この「本＝オブジェ」を書店を介して流通する一般的な本と「手づくり本」との両極の間で揺れ動くものと位置づけた上で、その制作を通じて瀧口がいかなる思考を巡らせ、それを具体化したのか、さらには「本」とは何かという本質的な問いがシンポジウムの主題となった。第1部では研究会メンバーによって多面体としての『マルセル・デュシャン語録』の諸相が語り明かされ（笠井裕之、桑田光平、山本浩貴［いぬのせなか座］、山腰亮介、久保仁志）、またシンポジウムと連動して開催された富山県美術館の記念展示「ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉」の展示室の模様がオンラインで紹介された。第2部では言語とともに発明されるべき造形物として本を制作する作家たち —— カニエ・ナハ、山本浩貴、田中義久がそれぞれの仕事の現場の機微を報告し、研究会メンバーも加わって濃密なディスカッションが展開された。

この特別例会に際し、機関誌「マージナリア・ジャーナル」の2冊目の特別号として、研究会メンバーにゲストを加えた執筆者による論考集『蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）』が制作され、会場で配布された。

（担当／記＝笠井）

研究／研究会

ポートフォリオ BUTOH

ポートフォリオ BUTOH は、研究上映会や催事を通して、研究活動を積み重ねている。2023 年度の研究活動として、以下の 5 点をおこなった。

①新入生歓迎行事　上杉満代舞踏公演「命」（主催）
②「教養の一貫教育 Vol.7　新入生歓迎企画　Voix/Voie 詩と音楽の交差するところ 3　吉増剛造×七里圭×檜垣智也」（協力）
③教養の一貫教育 Vol.8　舞踏家・今貂子による身体ワークショップ「生きること　踊ること」（協力）
④「『塩首』〈全編〉上映会」（主催）
⑤前衛演劇の探究 Vol.1「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」（主催）

特筆するものとして、今年度、2023 年 12 月に行った『塩首』〈全編〉上映会では、映像に加えて、ビショップ山田氏を招き、森下隆と小菅隼人によって鼎談を行った。入場者も予想されたよりも多く、来往舎のシンポジウムスペースがほぼ埋まる盛況となった。また、慶應義塾内での行事に加えて、2024 年 3 月には、大阪大学中之島芸術センターと共同主催で、大阪中之島の同センターにおいて研究上映会を行ったことは、今後、大阪大学との共同行事としてシリーズ化を期待できる成果である。①から⑤の詳細は催事や活動記録の各項目を参照されたい。

「教養の一貫教育 Vol.7　新入生歓迎企画　Voix/Voie 詩と音楽の交差するところ 3　吉増剛造×七里圭×檜垣智也」は主として、慶應義塾高等学校の生徒対象であったが、大学生、一般の方も多く参加した。三田文学会の重鎮である吉増剛造氏は、ご高齢ながらもエネルギッシュなパフォーマンスを展開し、質疑応答も非常に活発で、大学生は高校生から強い刺激を受けた。ポートフォリオ BUTOH としては、舞踏を含めた前衛芸術への関心を若い世代に喚起する手伝いができたことが大きな成果であった。

慶應義塾大学教養研究センター／慶應義塾高等学校主催の「教養の一貫教育 Vol.8　舞踏家・今貂子による身体ワークショップ ―― 生きること　踊ること」には、教職員を含めて 80 人以上の申し込みがあり、会場の都合上 30 人に絞った。今貂子氏は京都を本拠地としており、東京での活動は限定的であるが、広報の段階から、反響は非常に大きかった。今貂子氏は、2 日間にわたるワークショップを誠実に組み立てて、自らの踊りも交えて受講者に丁寧に舞踏の方法を伝えてくださったので、参加者の満足度は大きかった。ポートフォリオ BUTOH は、この催事を通して、今貂子氏との繋がりを強め、また、応用舞踏学の方法を追求できたと思っている。慶應義塾高校の夏の甲子園優勝直後の開催となり、興奮の中で、舞踏をさらに若い世代に広める役割を果たすことができた。

上記①から⑤に現れている以外の活動として以下のようなものがある。本研究会の構成員である、小菅隼人と石本華江は、三田キャンパスにおいて春学期に、共同担当として「現代芸術 1：舞踏学序説」を行っている。この授業では、舞踏を歴史的・社会的に説明するとともに、舞踏の本質にまでおりていって、現代の自分たちとの関連で舞踏の役割を考える試みを行っているが、その一つの方法として、実際の舞踏家（2023 年は上杉満代氏）を招いて、舞踏に対する向き合い方を中心に担当者との対談を行った。これによって、舞踏の教育利用を超えて、研究や実践にも踏み込むことができ、また、研究としても授業との相乗効果を達成することができた。この「現代芸術 1」では、さらに、南米コロンビア・ロスアンデス大学のベッツイ・モントヤ氏を招いて講義と議論をお願いし、また、小菅と石本もロスアンデス大学での講義を担当している。特に、内政的にも外交的にも日本よりもさらに厳しい面のある南米コロンビアにおいて、舞踏がどのような役割を果たすのかという視点は、双方の学生たちの興味をひいた。今後、ロスアンデス大学とアート・センターとの連携も期待される。

さらにポートフォリオ BUTOH は毎年恒例の「土方巽を語ること」に協力をしているが、その活動については、当該項目を参照されたい。

（担当／記 = 小菅）

調査

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1．駒井哲郎『三田評論』『塾』挿画 修復
2．郡慧子《月あかり》修復
3．毛利武彦《仔馬》修復
4．［和田家肖像画］修復
5．屋外彫刻作品洗浄保存処置
　5-1. 三田キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　5-1-1. 朝倉文夫《平和来》
　　5-1-2. 菊池一雄《青年》
　　5-1-3. 朝倉文夫《小山内薫胸像》
　　5-1-4. 柴田佳石《福澤諭吉胸像》
　　5-1-5. 飯田善國《星への信号》
　　5-1-6. イサム・ノグチ《無》
　5-2. 幼稚舎屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　5-2-1. 岩田健《渚の姉弟》
　　5-2-2. 岩田健《ピーターパン》
　5-3. 中等部屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　5-3-1. 堀進二《今宮新胸像》
　　5-3-2.《ユニコーン 1》
　　5-3-3.《ユニコーン 2》
　5-4. 湘南藤沢キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　山名常人《福澤諭吉胸像》
　5-5. 矢上キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　國方林三《藤原銀次郎胸像》
　5-6. 日吉キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　5-6-1. 吉田三郎《平沼亮三胸像》
　　5-6-2. 山名常人《福澤諭吉胸像》
　　5-6-3. 朝倉文夫《藤山雷太像》
　5-7. 普通部屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　岩田健《かたつむり》
　5-8. 志木高等学校屋外彫刻作品洗浄保存処置
　　5-8-1. 峯孝《牧童》
　　5-8-2.《松永安左エ門胸像》
　　5-8-3. 大熊氏廣《福澤諭吉座像》
6．下田治《The Wing of Minerva（ミネルバの翼）》調査 その 2
7．旧ノグチ・ルームの保存修復処置
8．猪熊弦一郎《デモクラシー》調査

アート・センターでは研究活動の一つとして、慶應義塾が所有する美術品や建築物の調査およびそれらの保存修復に関する助言や指導を行ってきた。博物館相当施設認定を受けて、この点に関してもさらに充実した活動を目指している。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、2002 年 4 月に発足した「慶應義塾美術品管理運用委員会」メンバーとして、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処しており、アート・センターにおいてはその基礎となる作品データベース整備も進めてきた。現在、基礎情報を Keio Object Hub で公開している。所蔵美術品のメンテナンスに関しては例年通り委員会において修復・保存処置が必要な美術品の選定が行われ、選定された美術品はアート・センターを通じて専門家に作業を依頼するプロセスが取られた。本年度は 8 件 44 点の修復・保存作業が実施されたので、以下に概要と修復家による報告を掲載する。なお、修復報告内の画像は一部抜粋して掲載し、修復報告の原本はアート・センターで保管している。

1．駒井哲郎『三田評論』『塾』挿画　修復

慶應義塾幼稚舎、普通部に学んだ駒井哲郎（1920-1976）は日本における銅版画のパイオニアと評される。慶應義塾大学アート・センターでは、駒井が手がけた『三田評論』『塾』等の表紙絵・挿画を所蔵している。挿画には、ペンや水彩によって描かれたものがあり、このうちしみや付着物が見られた計 16 点について、修復研究所二十一に保存修復処置を依頼した。修復後、本作品は慶應義塾大学アート・スペースで開催された展覧会「Artist Voice Ⅲ: 駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」（「展示活動」の項を参照）に出品された。

本作品 16 点に共通する「修復行程」「しみ抜きで使用した溶剤」「マット装作品固定の材料」については、掲載にあたり、冒頭部分にまとめて記載した。

修復記録

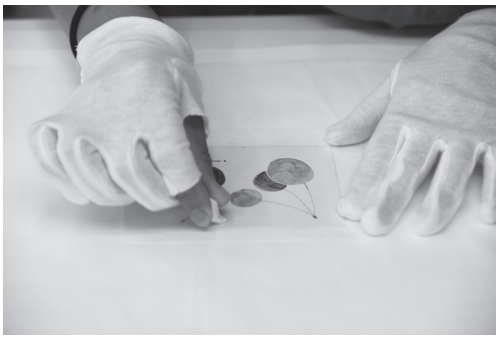
2023 年 9 月 24 日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　有村麻里

［修復行程］

1	写真撮影（前）	5	しみぬき
2	状態調査	6	マット装
3	修復計画の立案	7	写真撮影（後）・報告書作成
4	乾式洗浄		

［しみ抜きで使用した溶剤］
斑状のしみ：過酸化水素水・希アンモニア水溶液
接着剤のしみ：テトラヒドロフラン

［マット装作品固定］
材料：和紙ヒンジ・メチルセルロース



1. 修復中　乾式洗浄

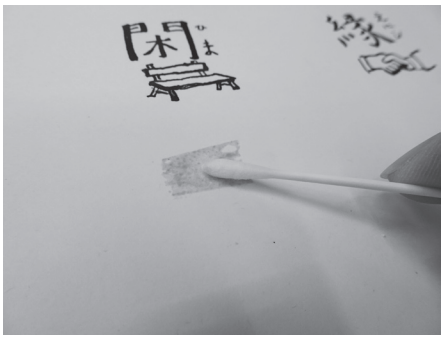
作品の画面、裏面の汚れを練り消しゴムで除去した。

2. 修復中　しみぬき

接着剤のしみ、斑状のしみは過酸化水素水を使用してしみぬきを行った。

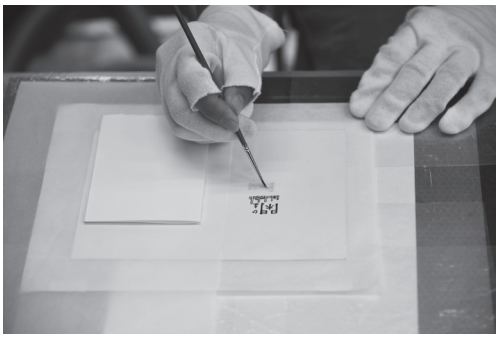
3. 修復中　接着剤除去

作品の裏面に残っている接着剤は医療用メスで表層を薄く削いだ。



4. 修復中　接着剤除去

画面側は、テトラヒドロフランを含んだ綿棒で表面に残る接着剤を拭き取った。

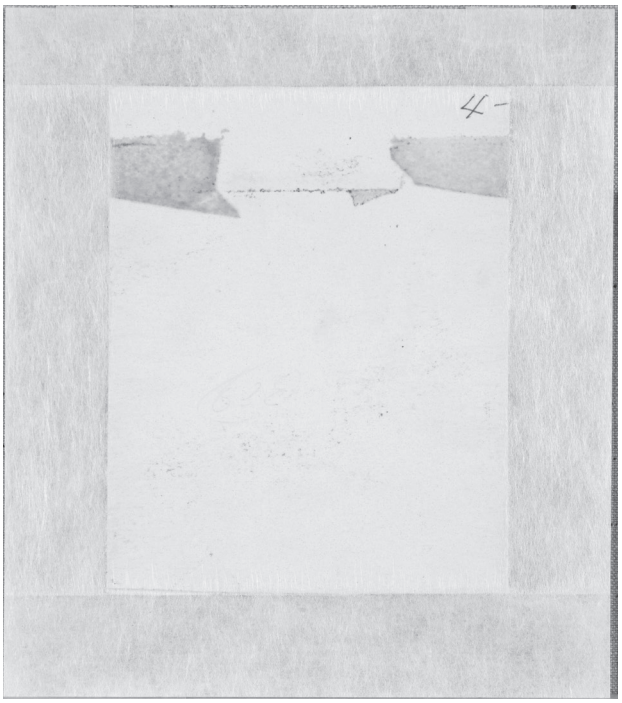


5. 修復中　接着剤除去

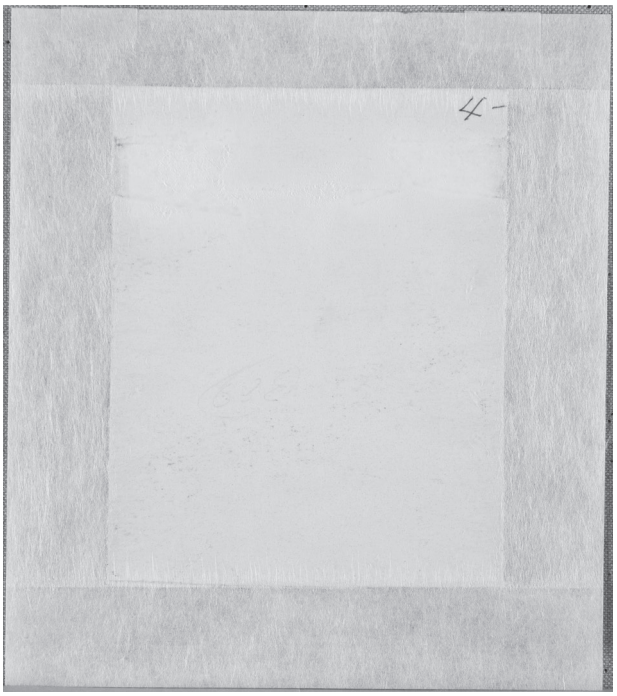
サクションテーブル上で、下方から吸引しながら画面側からテトラヒドロフランを滴下し、繊維にしみこんだ接着剤をできるだけ洗浄した。

6. 修復中　接着剤除去

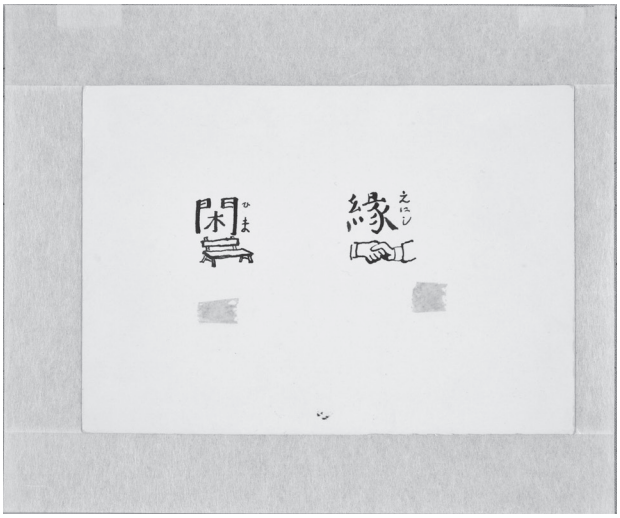
除去しきれない黄変した接着剤のしみは、過酸化水素水でしみぬきを行った。



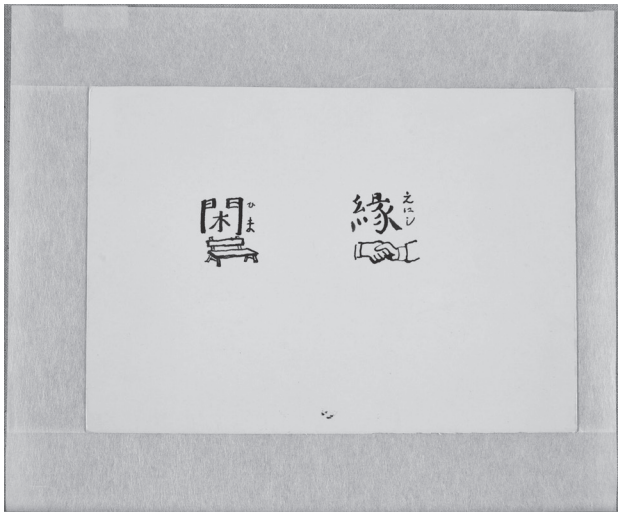
TK-25［なんてん］修復前　裏



TK-25［なんてん］修復後　裏



TK-38［閑、縁 1］修復前　表

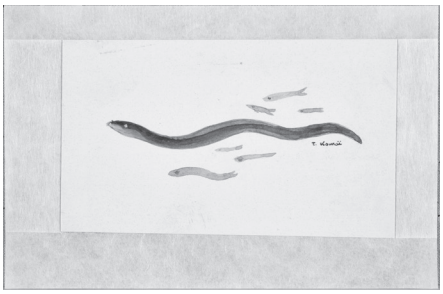
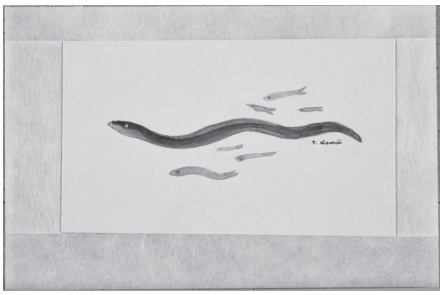


TK-38［閑、縁 1］修復後　表

作品の基礎情報については、アート・センターが記載した。

作品名：TK-23［うなぎ］

材質：水彩、洋紙　　寸法：7.2 × 12.1cm　　掲載紙：『塾』第六巻、第二号　　発行年月：1968 年 4 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

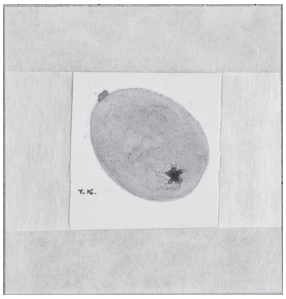
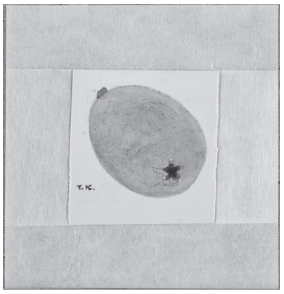
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部周縁にセロハンテープの付着痕、斑状のしみ、汚れが見られる。中央部に凹みがある。
裏面、上辺部に二箇所、3 ㎝ほどのセロハンテープの付着痕があり、接着剤がやや黄変している。
左右片中央部に支持体の表層の剥がれがあるが、変形などの影響は見られない。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-24［びわ］

材質：水彩、洋紙　　寸法：4.9 × 4.7cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第五号　　発行年月：1967 年 10 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
左辺側に黄色味を帯びたしみが点在している。引っ掻き傷が左下に 1 箇所。裏面上辺に黄変したセロハンテープが付着し、支持体に浸透している。画面側までは影響は見られない。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-25［なんてん］

材質：水彩、洋紙　　寸法：10.0 × 8.0cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第六号　　発行年月：1967 年 12 月

修復前	修復後

［修復前の状態］

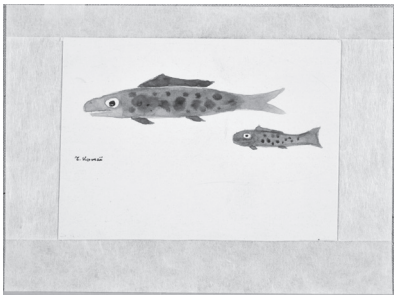
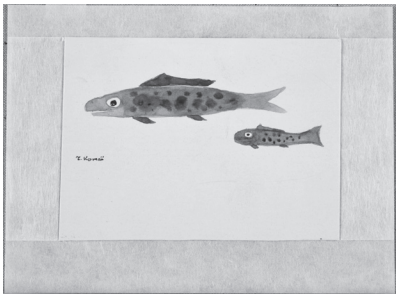
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
上辺に一筋、接着剤の付着痕があり、周縁に擦れが見られる。裏面上辺の左右にセロハンテープが接着されていた痕があり、付着した接着剤が黄変し、支持体に浸みこんでいる。周囲に汚れが付着している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-26［2 匹の魚］

材質：水彩、洋紙　　寸法：7.7 × 10.6cm　　掲載紙：『塾』第六巻、第一号　　発行年月：1968 年 2 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

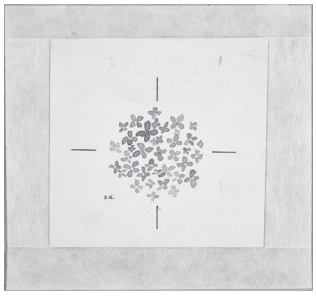
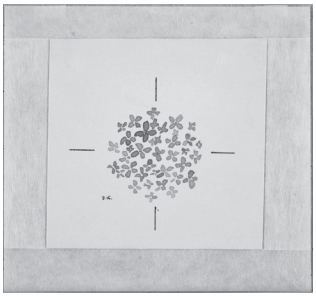
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
右上角に引っ掻き傷、変形が見られる。描画部周縁に汚れが付着している。裏面、上辺中央にセロハンテープの接着剤が付着している。黄化が強く、支持体に浸み込んでいるが、画面側に影響は見られない。広範囲に汚れが付着している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-27［あじさい］

材質：水彩、洋紙　　寸法：9.9 × 10.3cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第六号　　発行年月：1967 年 12 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

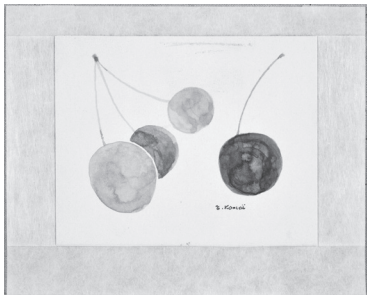
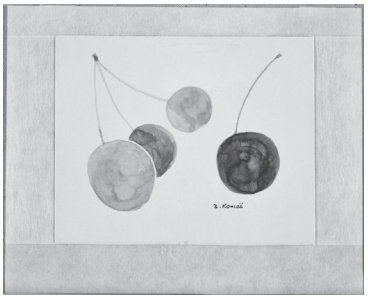
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
左上角に折れ跡があり、周囲に変形が見られる。右上角に擦れ、黄変したセロハンテープの接着剤が付着している。裏面に長さ 3 ㎝ほどのセロハンテープの貼付跡があり、付着している接着剤が黄変して支持体に浸みこみ、画面側にもテープの形状が薄く見えている。描画部は特に問題はない。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-28［さくらんぼ］

材質：水彩、洋紙　　寸法：8.7 × 10.9cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第五号　　発行年月：1967 年 10 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、ヒンジでマット台紙に固定されている。
上辺にセロハンテープの付着痕、裏面側からの接着剤のしみ、サイン部上に引っ掻き傷、上辺中央に凹みが見られる。描画部に使用した水分が影響したものか、輪郭に沿った変形がある。
裏面、上辺部に 3 ㎝ほどのセロハンテープの付着痕があり、接着剤が黄変している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-35［縁 1］

材質：水性インク、洋紙　　寸法：4.0 × 3.9cm　　掲載紙：『三田評論』第 681 号　　発行年月：1969 年 4 月

修復前	修復後

［修復前の状態］

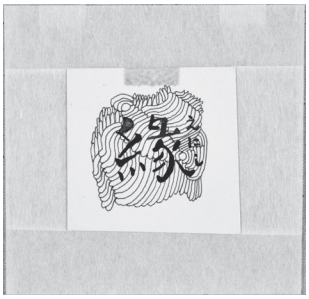
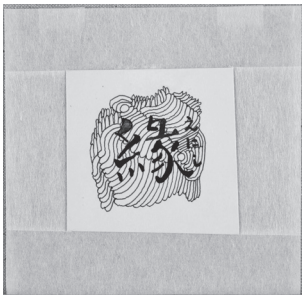
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
上辺中央部にセロハンテープの付着痕があり、黄変が目立つ。

［修復行程］

描画部周縁に見られる汚れを練り消しゴム等で除去した。
画面のセロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取った。
繊維にしみこんでいる部分は下方から吸引が行えるサクションテーブル上で接着材部分のみ、筆で溶剤を滴下してしみぬきを行った。
※旧処置除去：裏面、セロハンテープの接着剤を溶剤、医療用メスで除去した。

作品名：TK-36［縁 2］

材質：水性インク、洋紙　　寸法：5.4 × 5.6cm　　掲載紙：『三田評論』第 695 号　　発行年月：1970 年 7 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

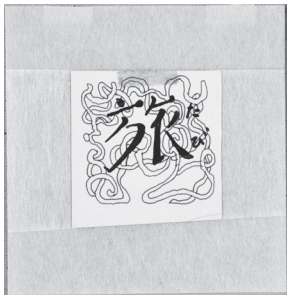
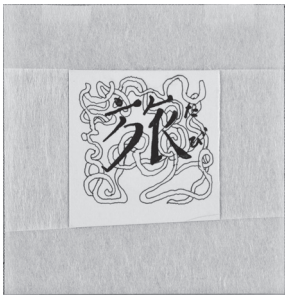
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
上辺中央部にセロハンテープの付着痕があり、黄変が目立つ。 描画部の先端に僅かに重なっている。筆圧による凹みが描画部に見られる。
左右辺下方にセロハンテープの付着痕があり、接着剤がやや黄変している。汚れが所々に付着している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる汚れを練り消しゴム等で除去した。
画面のセロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取った。
繊維にしみこんでいる部分は下方から吸引が行えるサクションテーブル上で接着材部分のみ、筆で溶剤を滴下してしみぬきを行った。
※旧処置除去：裏面、セロハンテープの接着剤を溶剤、医療用メスで除去した。

作品名：TK-37［旅］

材質：水性インク、洋紙　　寸法：4.9 × 4.7cm　　掲載紙：『三田評論』第 695 号　　発行年月：1970 年 7 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

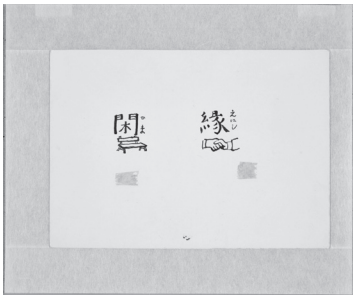
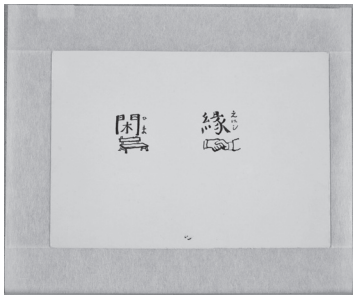
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
上辺中央部にセロハンテープの付着痕があり、黄変が目立つ。筆圧による凹凸が見られる。
裏面右下角に僅かに接着剤の付着あり。接着剤にやや黄変が見られる。

［修復行程］

描画部周縁に見られる汚れを練り消しゴム等で除去した。
画面のセロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取った。
繊維にしみこんでいる部分は下方から吸引が行えるサクションテーブル上で接着材部分のみ、筆で溶剤を滴下してしみぬきを行った。
※旧処置除去：裏面、セロハンテープの接着剤を溶剤、医療用メスで除去した。

作品名：TK-38［閑、縁 1］

材質：水性インク、洋紙　　寸法：13.3 × 18.7cm

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

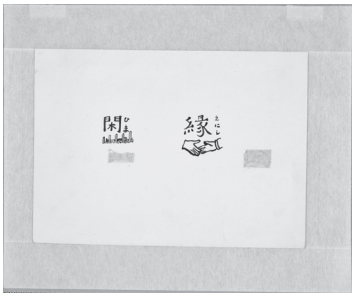
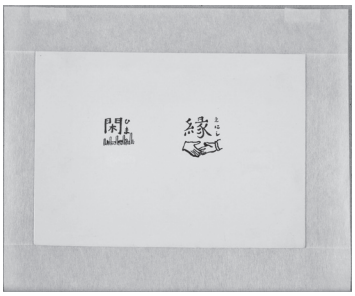
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部下方、中央部に二箇所、セロハンテープの付着痕があり、黄変が目立つ。上辺に裏面に塗布されていた接着剤による変形が生じている。
裏面、上辺部に液体糊を塗布した痕跡があり、厚く塗布された接着剤が固化して支持体を引っ張り、変形が生じている。汚れが所々に付着している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる汚れを練り消しゴム等で除去した。セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取った。繊維にしみこんでいる部分は下方から吸引が行えるサクションテーブル上で接着材部分のみ、筆で溶剤を滴下してしみぬきを行った。
※旧処置除去：裏面に塗布されていた接着剤をメスで削いで除去した。

作品名：TK-39［閑、縁 2］

材質：水性インク、洋紙　　寸法：13.3 × 18.5cm　　掲載紙：『三田評論』第 667 号　　発行年月：1968 年 1 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部下方、中央部に二箇所、セロハンテープの付着痕があり、黄変が目立つ。上辺に裏面に貼付されていた紙テープ、接着剤による変形が生じている。
裏面、上辺部に紙テープが貼付され、支持体を引っ張り、変形が生じている。汚れが所々に付着している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる汚れを練り消しゴム等で除去した。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取った。
繊維にしみこんでいる部分は下方から吸引が行えるサクションテーブル上で接着材部分のみ、筆で溶剤を滴下してしみぬきを行った。
※旧処置除去：裏面に貼付されていた紙テープ、接着剤をメスで削いで除去した。

作品名：TK-48［ハチドリ］

材質：水彩、洋紙　　寸法：7.8 × 9.2cm　　掲載紙：『三田評論』第 676 号　　発行年月：1968 年 11 月

修復前	修復後

［修復前の状態］

周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、台紙に固定されている。
描画部周縁にセロハンテープの付着痕、引っ掻き傷、斑状のしみ、汚れが見られる。
裏面は汚れが目立つ。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-49［かえる］

材質：水彩、洋紙　　寸法：7.9 × 9.5cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第六号　　発行年月：1967 年 12 月

修復前	修復後

［修復前の状態］

周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部周縁にセロハンテープの付着痕、斑状のしみ、汚れが点在している。制作中の絵具に含まれる水分の影響か輪郭に沿ってふっくらとした支持体の変形が見られる。
裏面は僅かに汚れが付着している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-52［たがめ］

材質：水彩、洋紙　　寸法：9.9 × 5.3cm　　掲載紙：『三田評論』第 738 号　　発行年月：1974 年 6 月

修復前	修復後

［修復前の状態］

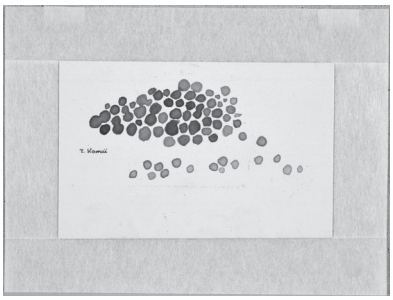
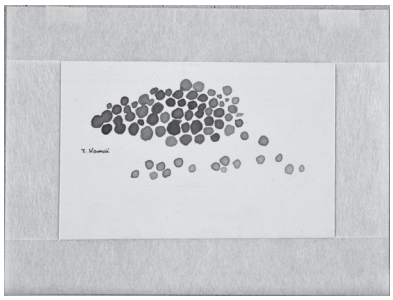
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部上方、右辺下部にセロハンテープの付着痕、汚れが見られる。
裏面、下辺中央部にセロハンテープの付着痕があり、接着剤がやや黄変している。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-56［形象］

材質：水彩、洋紙　　寸法：6.7 × 10.3cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第五号　　発行年月：1967 年 10 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

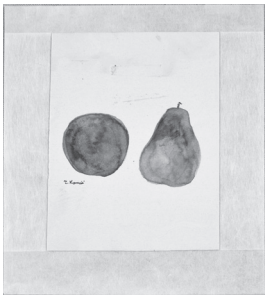
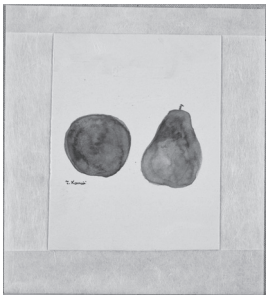
周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部下方にセロハンテープの付着痕、斑状のしみ、汚れが見られる。
裏面、上辺部に 3 ㎝ほどのセロハンテープの付着痕があり、接着剤がやや黄変している。
左右の角に支持体の表層の剥がれがあるが、変形などの影響は見られない。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

作品名：TK-77［果物］

材質：水彩、洋紙　　寸法：9.9 × 7.8cm　　掲載紙：『塾』第五巻、第六号　　発行年月：1967 年 12 月

修復前	修復後
	

［修復前の状態］

周縁に端を食い裂いた和紙が貼られ、マット台紙にヒンジで固定されている。
描画部周縁にセロハンテープの付着痕、表層の剥がれ、汚れが点在している。
裏面中央を横断するように表層の剥がれが見られる。

［修復行程］

描画部周縁に見られる制作中の描き替えの痕跡は残すように注意し、汚れを練り消しゴム等で除去した。
斑状のしみは使用する溶液が周囲に拡がらないよう、細筆で一点一点のしみに溶液を注して行った。
セロハンテープの接着剤は拭き取れる部分は溶剤を含ませた綿棒で拭き取り、紙の繊維にしみ込んでいる部分は支持体に影響が及ばない程度、医療用メスで薄く削いで除去した。

2. 郡慧子《月あかり》修復

本作品は幼稚舎所蔵作品である。作品の裏には、「昭和四十七年九月十八日寄贈 『仔馬』表紙のために」とあり、続けて、一陽会会員、住所、作者名が書かれている。また、添付されているラベルには「第 21 巻　昭和 44 年　郡慧子氏」と記載があることから、作者の郡慧子（1930–2017）により、幼稚舎の発行する雑誌『仔馬』の表紙絵として幼稚舎に寄贈されたことがわかる。黴、顔料の剥落等が見られたため、修復研究所二十一に保存修復処置を依頼し、あわせて額縁を新調した。

●作品
作者：郡慧子
作品名：月あかり
制作年：[1969 年]
材質：油彩・カンヴァス
寸法：53.3 × 45.6cm

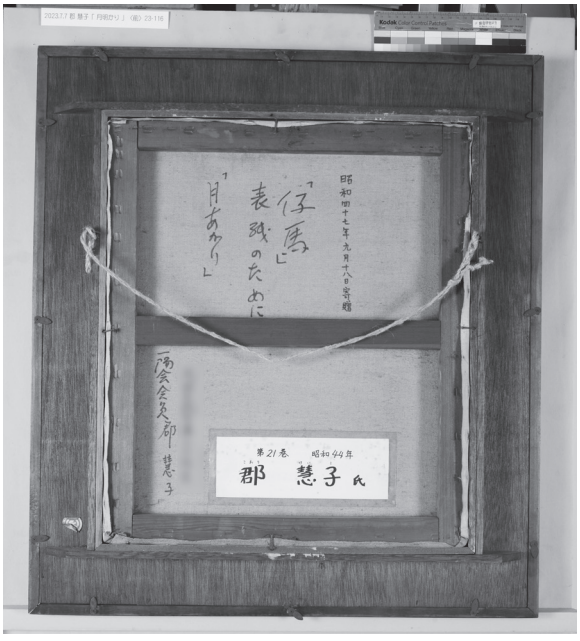
修復記録

2024 年 5 月 1 日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　宮﨑安章

[処置前の状態]
ワニス層：なし。
絵具層：赤色の絵具に亀裂や浮き上がり、剥落が多くある。描画時の溶き油（乾性油）の混合量が少ないため、固着状態が脆弱になったと考える。右辺の下に黴が発生した痕がある。
支持体：市販の画用キャンバスである。繊維は亜麻。黒色で裏書きがある。裏面は、作者名など書かれた紙がラミネート加工され、直接画布に接着されている。
木枠：員数 5 本（中桟 1 本）市販の画用木枠。杉材。楔穴、楔はない。
額縁：2 重構造でガラスが入っている。内側の枠には紺色のベルベットが貼られている。裏蓋はなく、内額はラワン合板である。吊り金具は真鍮製のヒートンで吊り紐は亜麻紐が使われている。

[修復処置内容]
1．修復前、中、後をデジタルカメラで撮影した。
2．修復前の作品の状態を調査した。
3．膠水を浮き上がった箇所に注入し、電気ゴテで加温加圧して接着を行った。
4．脱脂綿を巻いて作った綿棒に希アンモニア水をしみ込ませて拭き取り除去した。

修復前　額付き　表



修復前　額付き　裏

修復後　額付き　表

修復後　額付き　裏

5．掃除機を使い裏面の清掃を行った。エタノールで殺菌処置を行った。
6．炭酸カルシウムと強化ワックスを練り合わせた充填剤を詰め、周囲の絵肌に合わせて整形した。
7．チアベンザゾールを主成分とした防黴剤を塗布した。
8．溶剤型アクリル樹脂絵具を使って補彩を行った。
9．ダンマル樹脂ワニスを塗布した。
10．額縁は新調し、厚さ3mmのUVカットアクリル板と裏蓋はポリカーボネイト板も新調した。

3. 毛利武彦《仔馬》修復

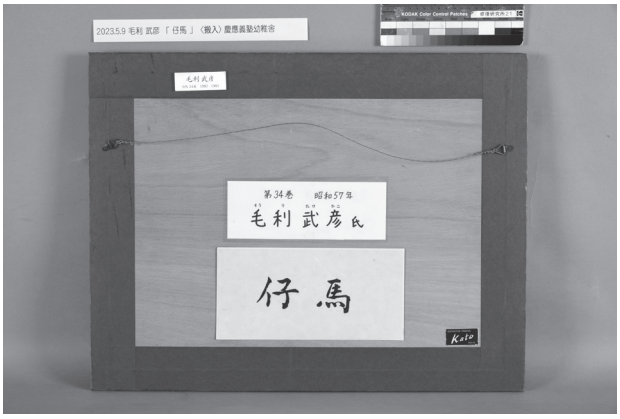
本作品は幼稚舎所蔵作品である。作者の毛利武彦（1920–2010）は東京美術学校日本画科を卒業。1948年から1982年まで慶應義塾高等学校の教諭（芸術科美術担当）を務めた。退職後、武蔵野美術大学造形学部日本画科教授に就任、後に同大学名誉教授となった。本作品裏に添付されているラベルには「第34巻　昭和57年　毛利武彦氏　仔馬」と記載があることから、慶應義塾高等学校退職の年、幼稚舎の発行する雑誌『仔馬』の表紙絵として幼稚舎に寄贈されたと推測される。画面の中央に作品を二分するように折れ線があり、また、絵具層の亀裂等が見られたため、修復研究所二十一に保存修復処置を依頼した。

●作品
作者：毛利武彦
作品名：仔馬
制作年：不詳
材質：水性絵具、顔料、銀箔、和紙
寸法：34.6 × 45.0cm

修復記録
2024年3月23日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　有村麻里

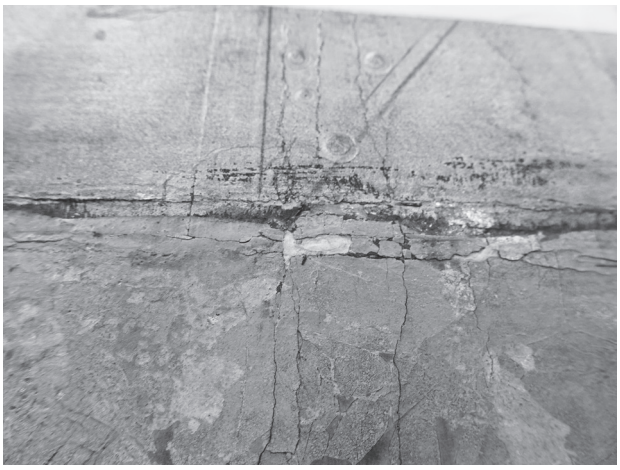
［処置前の状態］
支持体：全体に縦方向の緩やかな波打変形が見られる。中央、左辺に縦方向の折れ跡があり、絵具層に影響を及ぼしている。和紙を使用した裏打ちが施されており、その際、接着剤の濃度が高かったせいか左右辺が画面側に弧を描いてしまう状態である。絵具層の亀裂に沿って変形が生じている。作品のマット装は、窓マット側に紙テープで2箇所ほど固定しているのみである。本紙左上角に2箇所セロハンテープの付着があり、接着剤が黄変して本紙にしみこんでいる。
描画部：全体の固着の状態は良い。中央、左辺に二つ折りに

修復前　額装　表



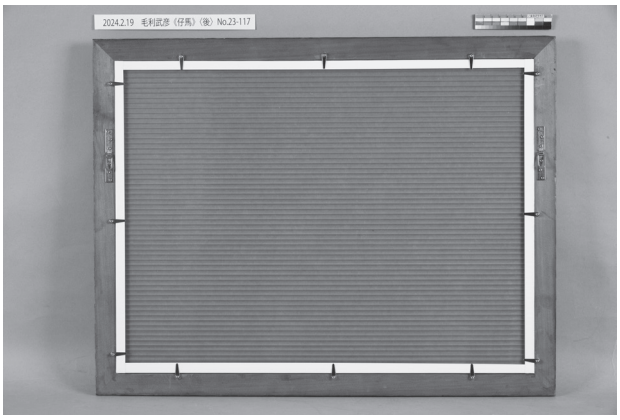
修復前　額装　裏

修復中　固着強化　亀裂に膠水を注し入れる。



修復中　補紙　絵具層が剥落している部分に和紙をほぐした繊維に正麩糊を含ませて詰めた。

修復後　額装　表



修復後　額装　裏

したような折れ跡があり、絵具層に深い亀裂、所々に剥落が見られる。馬を描いた部分は制作中に絵具に含まれた水分の影響か、支持体が収縮し、描画の輪郭や裂に沿って変形が生じている。
額縁：ガラス、裏蓋にベニヤ板が使用されている。作品との間には洋紙が２枚挟まっている。布張りマットの画面側に汚れやしみが見られ、内側にも黄褐色の斑状のしみが生じている。枠はアンティーク調の雰囲気を意図した虫喰い穴が加工されている。強度に問題はない。

［処置事項］
１．調査・記録
・調査書作成：修復前の作品の状態を調査書に記録した。
・写真記録：デジタルカメラを用いて、修復前、修復中、修復後の状態を記録した。
２．浮き上がり接着　固着強化
・材料：膠、正麩糊
絵具層が浮き上がっている部分に膠、または膠と正麩糊を混合した接着剤を注し入れ、ポリエステル紙、緩衝材を挟み、おもしを置いて自然乾燥させた。
３．乾式洗浄
・材料：刷毛（画面側） 裏面のみ、練り消しゴムを用いて軽くクリーニングした。
４．変形修正
支持体全体を僅かに加湿した後、アクリル板、吸い取り紙、ポリエステル紙で挟み、平らな状態でプレスした。
５．しみぬき
・材料：テトラヒドロフラン（セロハンテープの接着剤）
６．補紙
・材料：正麩糊、和紙
７．補彩
・材料：パステル、水彩絵具（補紙部分）

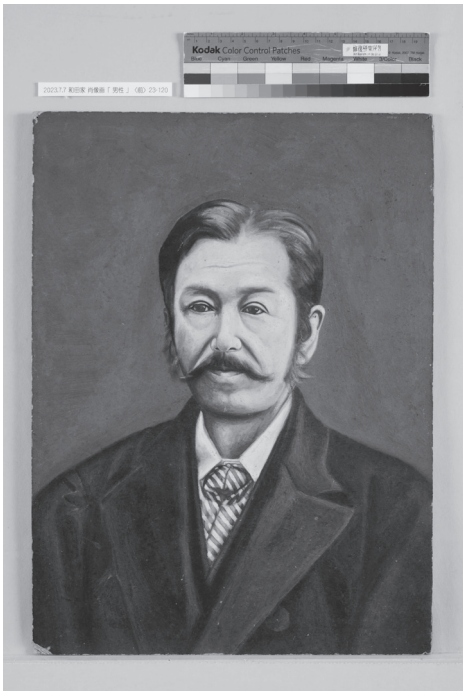
［作品に付加した修復材料］
製品名：正麩糊、和紙
使用用途：補紙
除去方法：加湿により除去する。

製品名：色鉛筆
使用用途：補彩
除去方法：消しゴムで除去

［修復後の所見］
変形修正を行い、亀裂部分に固着強化、補紙、補彩を行ったことで構造的な面、鑑賞の面でも安定した画面となった。紙作品の特徴としては、温湿度の変化に影響されやすく、支持体に変形が生じることもあるため、今後も経過観察が望まれる。

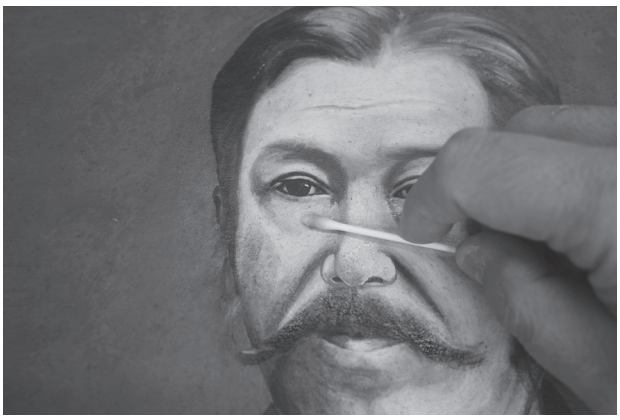
4.［和田家肖像画］修復

幼稚舎所蔵作品である本作品は、幼稚舎の初代舎長和田義郎（1840–1892）とその家族を描いたとされる肖像画である。和田の他に若い女性、老いた女性の肖像画と合わせて３点からなり、ここではぞれぞれ［和田家肖像画　男性］［同　女性（若）］［同　女性（老）］と記す。作者、作品名、制作年は不詳。男性の肖像画と若い女性の肖像画は、それぞれ和田義郎及び妻喜佐［きさ］の肖像写真と似ているため、写真をもとに描かれたと推測される。支持体の変形、顔料の剥落、しみ等が見られたため、修復研究所二十一に保存修復処置を依頼し、修復後、新たに額装した。



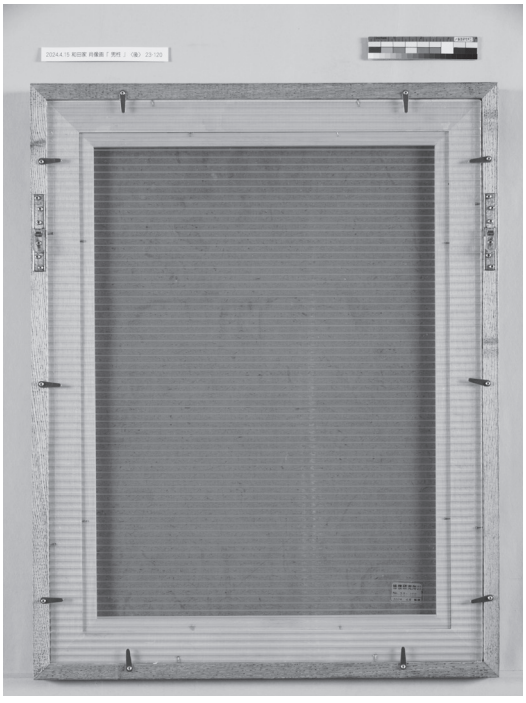
修復前　表

修復前　裏



洗浄途中

修復後　額装　表



修復後　額装　裏

●作品
作者：不詳
作品名：[和田家肖像画　男性]
制作年：不詳
材質：油彩・厚紙
寸法：45.0 × 33.2cm

修復記録
2024 年 5 月 1 日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　宮﨑安章

[処置前の状態]
ワニス層：なし。
絵具層：画面全体にしみがある。しみは黴の痕跡である。擦れによってできた筋状の凹みがある。画面の周囲に剥落が多数あり、左下角がつぶれたように変形している。
支持体：茶色の厚紙。裏面は埃や塵などで多少汚れている。
額縁：なし。

[修復処置内容]
1．修復前、中、後をデジタルカメラで撮影した。
2．修復前の作品の状態を調査した。
3．膠水を浮き上がった箇所に注入し、電気ゴテで加温加圧して接着を行った。
4．支持体のつぶれの変形箇所に膠水（10 %）を注し、接着強化した。
5．掃除機を使い裏面の清掃を行った。エタノールで殺菌処置を行った。
6．脱脂綿を巻いて作った綿棒に希アンモニア水（0.1 %）をしみ込ませて洗浄を行った。
7．チアベンザゾール（T.B.Z）を主成分とした防黴剤を塗布した。
8．溶剤型アクリル樹脂絵具を使って補彩を行った。
9．ダンマル樹脂ワニスを塗布した。
10．額縁は新調した。UV カットアクリル板と裏蓋はポリカーボネイト板も新調した。

●作品
作者：不詳
作品名：[和田家肖像画　女性（若）]
制作年：不詳
材質：油彩・厚紙
寸法：45.0 × 33.2cm

修復記録
2024 年 5 月 1 日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　宮﨑安章

[処置前の状態]
ワニス層：なし。
絵具層：画面全体にしみがある。しみは黴の痕跡である。擦れによってできた筋状の凹みがある。画面の周囲に剥落が多数ある。顔の左側に破れによる亀裂がある。
支持体：顔の左側に裏面から強い力で押された影響で支持体の裂けがあり、破れが生じている。茶色の厚紙。裏面は埃や塵などで多少汚れている。
額縁：なし。

[修復処置内容]
1．修復前、中、後をデジタルカメラで撮影した。
2．修復前の作品の状態を調査した。

修復前　表

修復前　支持体の浮き上がり箇所（左辺下）

修復中　浮き上がり接着作業

修復中　支持体の変形修正

修復後　額装　表

3．膠水を浮き上がった箇所に注入し、電気ゴテで加温加圧して接着を行った。
4．支持体のつぶれの変形箇所に膠水（10％）を注し、接着強化した。
5．掃除機を使い裏面の清掃を行った。エタノールで殺菌処置を行った。
6．脱脂綿を巻いて作った綿棒に希アンモニア水（0.1％）をしみ込ませて洗浄を行った。
7．炭酸カルシウムを膠水（10％）で練り合わせて充填剤を剥落箇所に詰め、周囲の絵肌に合わせて整形した。
8．チアベンザゾール（T.B.Z）を主成分とした防黴剤を塗布した。
9．溶剤型アクリル樹脂絵具を使って補彩を行った。
10．ダンマル樹脂ワニスを塗布した。
11．額縁は新調した。UV カットアクリル板と裏蓋はポリカーボネイト板も新調した。

●作品
作者：不詳
作品名：[和田家肖像画　女性（老）]
制作年：不詳
材質：油彩・厚紙
寸法：45.1 × 33.2cm

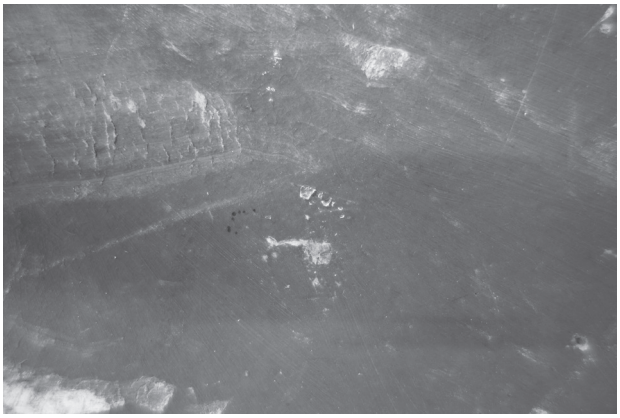
修復記録
2024 年 5 月 1 日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　宮﨑安章

[処置前の状態]
ワニス層：なし。
絵具層：画面全体にしみがある。しみは黴の痕跡である。黒色がチョーキングしている。クラフト紙の様な茶色の紙が付着している。擦れ傷が多数あり凹んでいる。
支持体：顔の右側にえぐり取られた様な痕跡の剥落がある。茶色の厚紙。裏面は埃や塵などで多少汚れている。
額縁：なし。

[修復処置内容]
1．修復前、中、後をデジタルカメラで撮影した。
2．修復前の作品の状態を調査した。
3．膠水を浮き上がった箇所に注入し、電気ゴテで加温加圧して接着を行った。
4．支持体の変形箇所に膠水（10％）を注し、接着強化した。
5．掃除機を使い裏面の清掃を行った。エタノールで殺菌処置を行った。
6．脱脂綿を巻いて作った綿棒に希アンモニア水（0.1％）をしみ込ませて洗浄を行った。
7．炭酸カルシウムを膠水（10％）で練り合わせて充填剤を剥落箇所に詰め、周囲の絵肌に合わせて整形した。
8．チアベンザゾール（T.B.Z）を主成分とした防黴剤を塗布した。
9．溶剤型アクリル樹脂絵具を使って補彩を行った。
10．ダンマル樹脂ワニスを塗布した。
11．額縁は新調した。UV カットアクリル板と裏蓋はポリカーボネイト板も新調した。

修復前　表

修復中　顔右側の損傷箇所からガラス片が見つかる。



修復中　取り出されたガラス片

修復中　画面の付着物除去

修復後　額装　表

5. 屋外彫刻作品洗浄保存処置

本学では2001年度より三田キャンパスの屋外彫刻洗浄保存処置を専門家に依頼して実施し、その後各キャンパスと一貫教育校に設置されている屋外彫刻作品についても処置を進めてきた。現在では二年に一度の頻度で洗浄および保存処置を行っている。本年度は三田キャンパス5点、幼稚舎2点、中等部3点、湘南藤沢キャンパス1点、矢上キャンパス1点、日吉キャンパス3点、普通部1点、志木高等学校2点計18点の洗浄保存処置を行った。上記作品に加え、三田キャンパスの飯田善國《星への信号》の状態調査、志木高等学校の大熊氏廣《福澤諭吉座像》の清掃を行った。

保存観察記録

2024年5月5日
＊作業期間　2023年11月9日
　　2024年1月11日～1月17日
＊記録者　黒川弘毅

有限会社ブロンズスタジオ　保存修復室
＊作業者　黒川弘毅、伊藤一洋、亀島悠平、宮本颯

5-1. 三田キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置

5-1-1. 朝倉文夫《平和来》

＊調査・作業期日　2023年11月9日
　触覚鑑賞ワークショップとして実施。

●作品
作者：朝倉文夫
作品名：平和来
材質：ブロンズ
制作年：1952年
寸法：185.0 × 58.0 × 57.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
　ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
　撥水性は良好に維持されていた。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　地山クラックから白色の析出物は見られない。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
　保護剤を更新して撥水性を維持する。
　学生たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作業内容
1．洗浄作業
　非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

《平和来》光沢調整

２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-1-2. 菊池一雄《青年》
＊調査・作業期日　2023 年 11 月 9 日
　触覚鑑賞ワークショップとして実施。

●作品
作者：菊池一雄
作品名：青年
材質：ブロンズ
制作年：1948 年
寸法：173.0 × 40.0 × 35.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
　ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
　撥水性は良好に維持されていた。

＊鳥の排泄物	なし。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所	顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊変形個所	なし。
＊その他の異常	認められない。
＊固定状態	良好。

●作業の基本方針
　保護剤を更新して撥水性を維持する。
　学生たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

《青年》洗浄

●作業内容
１．洗浄作業
　非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-1-3. 朝倉文夫《小山内薫胸像》
＊作業期日　2024 年 1 月 11 日

●作品
作者：朝倉文夫
作品名：小山内薫胸像
材質：ブロンズ
制作年：1958 年
寸法：70.0 × 50.0 × 37.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
さびの形成が緩やかに進行している。
撥水性は良好に維持されていた。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所
内部充填物が除去されたことにより洗浄後に左下方に小さな穴が顕在化した。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。
2021 年に内部の充填物を除去し、内側に固定金具を加工して台石にアンカー固定した。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、発錆個所は加熱して色調を補整した。輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-1-4. 柴田佳石《福澤諭吉胸像》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 11 日

●作品
作者：柴田佳石
作品名：福澤諭吉胸像
材質：ブロンズ
制作年：1953 年
寸法：96.0 × 88.0 × 44.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
撥水性は良好に維持されていた。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

《福澤諭吉胸像》洗浄

5-1-5. 飯田善國《星への信号》
＊調査期日　2024 年 1 月 11 日

●作品
作者：飯田善國
作品：星への信号
材質：ステンレス
制作年：1984 年
寸法：610.0 × 55.0 × 55.0cm

●作品の状態
二つの垂直回転ブレード（A と B）及びこれらが固定された支柱上部の水平回転筒は、手で動かすことはできるがスムースに回転せず、風ではほとんど動かなくなっている。

ブレードの支軸貫通孔からはいずれにも鉄さびの流れ出しがみられる。ブレード B には支軸貫通孔下側に内部のベアリングの腐食を推測される鉄さびの激しい沈着が生じている。手で回転させるとベアリングの損壊を予想させるような抵抗が感じられ、偏りがみられる。

水平回転筒と支柱上部の隙間からは鉄さびの流れ出しがみられ、内部の支軸に顕著な発錆がみられる。回転筒に設けられた六角穴付きボルトには層状さびの形成がみられる。

●作業の基本方針
潤滑剤を注入し、回転におけるスムースな動きの復元を試みる。

●作業内容
ブレードの支軸貫通孔、及び水平回転筒と支柱の隙間から、内部のベアリングに向けて細い管のついたスプレー式潤滑剤を注入した。

注入後に垂直回転ブレードと水平回転筒を動かして挙動を観察した。

ステンレス表面の潤滑剤の流れ跡を溶剤でよく拭き取りクリーニングした。

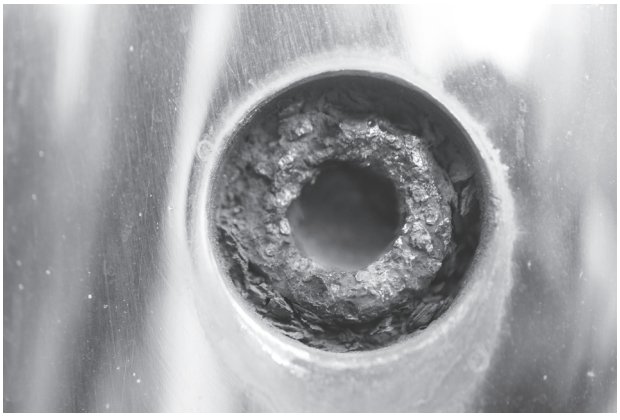
●作業結果
垂直回転ブレードと水平回転筒の挙動に変化がなく、動きは向上しなかった。

●保存上の留意事項
作品は 1984 年に設置されて以後、40 年が経過している。この間にベアリングの保守は行われていないと推定される。

ブレードと回転筒を取り外し、内部のベアリングを交換する必要があるだろう。

また西側の樹木はブレードの可動域に干渉している可能性があり、剪定を必要とするかもしれない。

《星への信号》作業風景


《星への信号》水平回転筒の六角穴付きボルト発錆状態

5-1-6. イサム・ノグチ《無》

＊調査期日　2024 年 1 月 12 日

●作品

作者：イサム・ノグチ

作品：無

材質：白河石

制作年：1950-51 年

寸法：220.0 × 149.0 × 74.0cm

＊過去の経緯について

1999 年 9 月、三田第二研究室（旧ノグチ・ルーム）前庭に設置されていた本作品について、最初の保存調査が実施された。2003 年 7 月、作品を撤去しブロンズスタジオ瑞穂工房に移送した。2004 年、X 線撮影と画像解析による内部構造調査を行い、同年 9 月までに表面の状態について詳細に調査し写真記録が作成された。また保存の処方提案をイサム・ノグチ財団が 11 月に承認し、作業が翌年 3 月にかけて実施された。作品は 2005 年 3 月 27 日に現在の場所に再設置された。

この時、表面に施された処置の概要は以下の通りである。全体にシラン溶液 ― 有効シリカ分 28 %のメチルトリエトキシシラン半重合体のトルエン・メタノール混合溶媒溶液（商品名：SS-101、コルコート㈱製、触媒 C 4 %添加）を、刷毛を用いて含浸させた。表層剥離個所へは注射器を用いて低粘度エポキシ樹脂を注入した。

作品の観察は再設置の 6 年後から隔年で行われ、記録がとられた。

① 2011（H.23）年度－ 2012 年 3 月 1 日　観察（奉仕作業）
② 2013（H.25）年度－ 2014 年 3 月 3 日　観察、洗浄（奉仕作業）
③ 2015（H.27）年度－ 2016 年 1 月 26 日　観察（奉仕作業）
④ 2017（H.29）年度－ 2018 年 2 月 22 日・3 月 26 日　観察、洗浄
⑤ 2019（R.1）年度－ 2020 年 2 月 27 日　観察、洗浄
⑥ 2021（R.3）年度－ 2022 年 3 月 1 日　観察、洗浄

今回は 7 回目である。

④以降、表層の浮き上がりには拡大が認められ、⑤の観察では新たな剥離が確認されていた。

●作業の基本方針

表面状態を観察し、表層浮き上がり個所の変化と新たな剥落の有無を調査する。

洗浄し、表面に発生している藻類、条痕状に沈着した汚れを除去する。

《無》表面状態 マーク全景　2024 年 1 月

《無》エポキシ樹脂充填剤の状態

●作業前の状態

＊表面の状態

降水の流水路に沿って、黒味を帯びた沈着物が条痕状の縞模様を形成している。

褐色や緑色の藻類がみられた。藻類は日照から陰側となる部位に多く発生し、流水路に顕著である。

前回の観察に引き続き、今回も指先で打診して、剥離には至らない表層浮き上がり個所を重点的にチェックした。表層浮き上がり部分は④と比較して顕著な拡大が認められる。日照による表層の膨張・収縮のほか、浮き上がり個所間隙での水の挙動がこれを促進していると思われる。

表層浮き上がり個所に充填したエポキシ樹脂は黄変して目立っている。2004 年度の修復時にこれに施したアクリル塗料は喪失されている。樹脂は概ね堅牢に保たれているが、経年の劣化（紫外線と水による）でクラックが生じ、脆化が進行していると思われる。

＊鳥の排泄物	なし。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊その他の異常	顕著なものは認められない。
＊固定状態	良好。

●作業内容

1．表面状態調査

2．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

洗浄により、褐色や緑色の藻類は除去され、降水の流水路の条痕も目立たなくなった。

表層の顕著な剥落個所は認められなかった。

●保存上の留意事項

表層剥落個所の増加・拡大、浮き上がり個所の拡大が進行している。これらの加速度的な拡大・増加の可能性が予想され、屋内もしくは半屋内での保存を真剣に検討する必要がある。表層の剥落防止にエポキシ樹脂注入という対処療法を施しても根本的な解決にはならず、石材内部の水分移動を阻害する層を形成して逆効果を招きかねない。

表層の剥離は次のように説明される。制作時の工具のアクションは、安山岩の組織を圧縮して（表面に圧縮応力による横歪みを生じさせて）肌を形成したが、その内側では衝撃応力により多孔質の組織が脆化したと考えられる。水分が内側組織を物理的・化学的にさらに劣化させたことで、肌の剥離が生じていると推定される。

再設置前の処置では過度なエポキシ樹脂注入を行わない方針をとった。含浸処理で用いられたシラン樹脂は石材内部の水分挙動を考慮して選ばれている。（「石材への樹脂含浸効果と石の含水率との関係」 西浦忠輝 『石造文化財の保存と修復』1985）

5-2. 幼稚舎屋外彫刻作品洗浄保存処置

5-2-1. 岩田健《渚の姉弟》

＊調査・作業期日　2024 年 1 月 11 日

●作品

作者：岩田健

作品：渚の姉弟

材質・技法：ブロンズ

制作年：1982 年

寸法：119.0 × 65.0 × 37.0cm

《渚の姉弟》ワックス塗布

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化がみられ、安定したさび層の形成が認められる。
撥水性は良好に維持されていた。
昆虫の営巣が姉像の目に見られた。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-2-2. 岩田健《ピーターパン》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 11 日
作業は幼稚舎造形科日向野豊先生と児童参加で実施された。

●作品
作者：岩田健
作品：ピーターパン
材質・技法：ブロンズ

●作業前の状態
＊表面の状態
頻繁な接触により緑青色の着色が喪失されクプライト（酸化第一銅）層の露出個所が顕著となっている。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。
児童たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に加熱塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

《ピーターパン》洗浄

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-3. 中等部屋外彫刻作品洗浄保存処置
5-3-1. 堀進二《今宮新胸像》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 12 日

●作品
作者：堀進二
作品：今宮新胸像
材質・技法：ブロンズ
制作年：1977 年

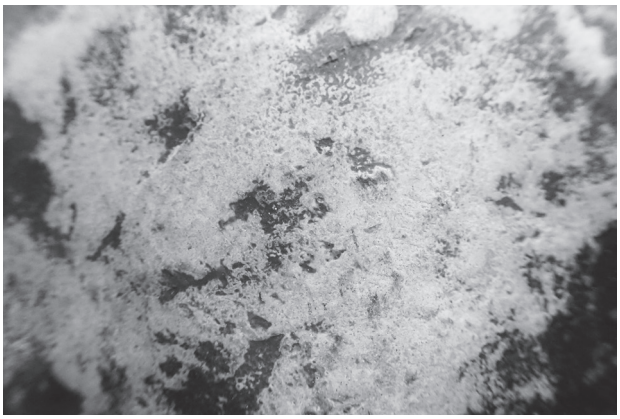
●作業前の状態
＊表面の状態
　ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
　撥水性は良好に維持されていた。

＊鳥の排泄物	なし。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所	顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊変形個所	なし。
＊その他	銘板目地からのカルシウムの析出がみられる。
＊固定状態	良好。

●作業の基本方針
　保護剤を更新して撥水性を維持する。
　生徒たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作業内容
１．洗浄作業
　非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、発錆個所は加熱して色調を補整した。

《今宮新胸像》ワックス塗布


《今宮新胸像》発錆状態　顕微鏡

　輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-3-2.《ユニコーン 1》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 12 日
　生徒たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作品
作者：不詳
作品：ユニコーン 1
材質・技法：セメント
制作年：1924 年頃
寸法：144.0 × 61.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
骨材の顕著な脱落は観察されなかった。補修個所に施された充填剤には喪失が認められ、各部の亀裂が目立ちだしている。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊固定状態　良好。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項
作品は白色ポルトランドセメント製で骨材に石灰岩の砕粒を多く含む。過去に長期にわたる屋外暴露を経ていると推定され、表層の喪失による骨材の露出と亀裂が顕著となっている（2012 年 5 月提出の報告書に詳述）。
背後に建物があり、向かって左側上方は庇で遮蔽されているのに対し、右側は降水の影響を受ける。今後、表面には降水の影響での左右のコントラストが顕著になると思われる。また、作品内部には鉄製の補強材が存在し、表面に鉄さびの発生個所が僅かにみられるが、顕著な増大は認められない。
2014 年にシラン溶液―有効シリカ分 28 %のメチルトリエトキシシラン半重合体のトルエン・メタノール混合溶媒溶液（商品名：SS-101、コルコート㈱製、触媒 C 4 %添加）が含浸処置された。この保存処置後、骨材の脱落、亀裂の進行は抑えられていた。
最近になって補修充填材の喪失と亀裂が目立ちだしているように思われる。カルシウムの析出などの亀裂の状態の変化、鉄さびの発錆状態など、作品表面を注意深く観察する必要がある。

5-3-3.《ユニコーン 2》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 12 日
生徒たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作品
作者：不詳（復元：三浦大和）
作品：ユニコーン 2
材質・技法：セメント
制作年：1978 年
寸法：142.0 × 61.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
降水の影響を被る頭頂部、手足などの突出部に骨材の浮き上がり・脱落が見られる。顕著な亀裂は見られない。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊その他の異常　顕著なものは認められない。
＊固定状態　良好。

《ユニコーン 2》洗浄

●作業内容
1．洗浄作業
　非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項
　作品は白色ポルトランドセメント製で骨材に石灰岩の砕粒を多く含む。表層の喪失による骨材の露出が進行している(2012 年 5 月提出の報告書に詳述)。
　背後に建物があり、向かって左側上方は庇で遮蔽されているのに対し、右側は降水の影響を受けやすい。表面には降水の影響による左右のコントラストが認められる。
　骨材の脱落を防止するため、樹脂の含浸を検討する。

5-4. 湘南藤沢キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
山名常人《福澤諭吉胸像》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 15 日

●作品
作者：山名常人
作品：福澤諭吉胸像
材質・技法：ブロンズ
制作年：1985 年
寸法：高さ 120.0cm

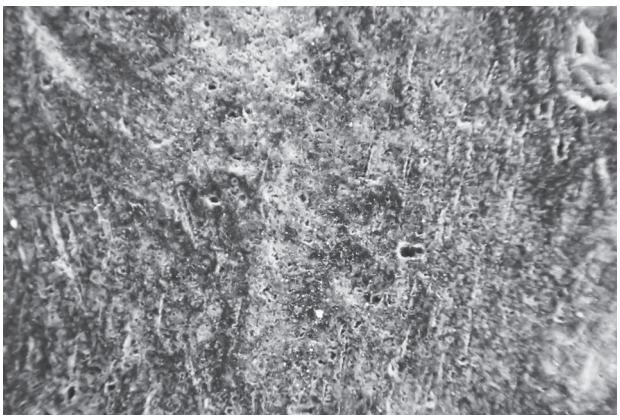
●作業前の状態
＊表面の状態
　オリジナル塗料の喪失が進行し、自然に形成されたさびの色が優勢になりつつある。垂直面と下向き斜面には褐色の塗料が残留し、凹部には濃緑色の塗料が残留している。塗料が残る潤色部分と喪失個所の乾色のコントラストは弱まる傾向がみられる。
　さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂など　なし。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊その他の異常　なし。
＊変形個所　なし。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
　保護剤は塗布せず、塗料の劣化喪失を放置して自然の発錆を促す。

●作業内容
1．塗料除去テスト、洗浄作業
　溶剤（アセトン）で塗料の除去をテストして撥水性を観察した後、高圧洗浄機を用いて洗浄した。

●作業結果
　塗料は除去されず、残留個所には撥水性が顕著に認められた。

《福澤諭吉胸像》塗料残留箇所撥水性


《福澤諭吉胸像》発錆状態　顕微鏡

●保存上の留意事項

2010年12月にワックスを施したがその後保守は行われず、自然のさびの色調が優勢となった。2020年に残留しているワックスを除去し、自然のさびの色調を尊重する方針に転換した。

5-5. 矢上キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
國方林三《藤原銀次郎胸像》

＊調査・作業期日　2024年1月15日

●作品

作者：國方林三
作品：藤原銀次郎胸像
材質・技法：ブロンズ
制作年：1950年
寸法：高さ58.0cm

●作業前の状態

＊表面の状態

2006年頃に塗布されたと推定される塗料の劣化が緩やかに進行している。人工的で単調な着色が自然な古びに変化しつつある。

＊鳥の排泄物	なし。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所	顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊その他の異常	認められない。
＊変形個所	なし。
＊固定状態	良好。

《藤原銀次郎胸像》洗浄

●作業の基本方針

洗浄だけを施し、ワックスを塗布しない。

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項

塗料の劣化を待ち、自然な古びへの移行を期待する。

5-6. 日吉キャンパス屋外彫刻作品洗浄保存処置
5-6-1. 吉田三郎《平沼亮三胸像》

＊調査・作業期日　2024年1月16日

●作品

作者：吉田三郎
作品：平沼亮三胸像
材質・技法：ブロンズ
制作年：1955年
寸法：約54.0 × 40.0 × 25.5cm

●作業前の状態

＊表面の状態

ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。

撥水性は概ね良好に維持されていたが、明度が高い乾色を呈する保護剤の劣化個所が顕著となって撥水性の減退・喪失が認められた。

＊鳥の排泄物	顕著に見られた。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所	顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊変形個所	なし。
＊その他の異常	認められない。
＊固定状態	良好。

《平沼亮三胸像》ワックス塗布　発錆箇所補正

●作業の基本方針
保護剤を更新し撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、発錆個所は加熱して色調を補整した。
輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-6-2. 山名常人《福澤諭吉胸像》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 16 日

●作品
作者：山名常人
作品：福澤諭吉胸像
材質・技法：ブロンズ
制作年：1985 年
寸法：120.0 × 97.0 × 52.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
撥水性は良好に維持されていた。

＊鳥の排泄物	なし。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂など	右目下瞼の鋳造欠陥を樹脂補修した個所がある。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊その他の異常	台石に K 字型をした落書きの痕跡がある。
＊変形個所	なし。
＊固定状態	良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-6-3. 朝倉文夫《藤山雷太像》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 16 日

●作品
作者：朝倉文夫
作品：藤山雷太像
材質・技法：ブロンズ
寸法：約 73.0 × 47.5 × 39.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色

調には緑色への変化が認められ、安定したさび層の形成がみられる。
撥水性は概ね良好に維持されていた。

＊鳥の排泄物　痕跡がみられた。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新し撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、発錆個所は加熱して色調を補整した。
輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-7. 普通部屋外彫刻作品洗浄保存処置
岩田健《かたつむり》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 16 日

●作品
作者：岩田健
作品：かたつむり
材質・技法：ブロンズ

●作業前の状態
＊表面の状態
概ね良好な撥水性が維持されていた。地山やベンチに土壌性塵埃の堆積がみられた。
＊鳥の排泄物　なし。

《かたつむり》撥水状態観察

《かたつむり》洗浄

＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。
生徒たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

5-8. 志木高等学校屋外彫刻作品洗浄保存処置
5-8-1. 峯孝《牧童》
＊調査・作業期日　2024 年 1 月 17 日

●作品
作者：峯孝
作品：牧童
材質・技法：ブロンズ
制作年：1956 年
寸法：141.2 × 154.0 × 64.8cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化がみられ、安定したさび層の形成が認められる。

《牧童》ワックス塗布

撥水性は良好に維持されていた。
＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

●保存上の留意事項
保護剤を維持して、自然のさびが持つ色調へ緩やかな移行を図る。

5-8-2.《松永安左エ門胸像》

＊調査・作業期日　2024 年 1 月 17 日

●作品

作者：不詳

作品：松永安左エ門胸像

材質・技法：ブロンズ

制作年：1944 年

寸法：71.0 × 59.8 × 41.0cm

●作業前の状態

＊表面の状態

ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化がみられ、安定したさび層の形成が認められる。

撥水性は良好に維持されていた。

＊鳥の排泄物	付着が見られた。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所	顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊その他の異常	認められない。
＊変形個所	なし。
＊固定状態	良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。台座には高圧洗浄を施した。

2．保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、発錆個所は加熱して色調を補整した。

輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

●保存上の留意事項

保護剤を維持して、自然のさびが持つ色調へ緩やかな移行を図る。

5-8-3. 大熊氏廣《福澤諭吉座像》

＊調査・作業期日　2024 年 1 月 17 日

●作品

作者：大熊氏廣

作品：福澤諭吉座像

材質・技法：ブロンズ

制作年：1893 年

寸法：80.5 × 112.0 × 90.5cm

●作業内容

1．清掃作業

刷毛とブラシで表面を清掃した。

●作業結果

作業後、作品には生気が感じられた。

6. 下田治《The Wing of Minerva（ミネルバの翼）》調査 その２

●作品

作者：下田治

作品：The Wing of Minerva（ミネルバの翼）

材質・技法：ブロンズシート

寸法：629.0 × 438.0 × 330.0cm

設置年：1996 年

＊調査・作業期日　2024 年 1 月 15 日

＊記録者　黒川弘毅

有限会社ブロンズスタジオ保存修復室

作業者　黒川弘毅、伊藤一洋、亀島悠平

調査・作業報告

アメリカで作成された本作品は、板材の溶接により成形した個々のピースを設置現場でボルト・ナットの締結により接合して組み立てられた。

＊経緯

2020 年 2 月に湘南藤沢キャンパスに設置された屋外彫刻の保守作業を行った。このとき本作品は作業対象ではなかったが、作品に変形が生じているのを見て、短時間の調査を奉仕で実施した。5 月に提出した報告書に調査結果の概要を記した。また同年 7 月、慶應義塾大学理工学部で分析化学、材料力学、構造解析を専門としている研究者の協力を得た調査の必要性を提案した。

この後、作品の安全性（地震時の衝撃における加速度と台風時の風荷重への耐力不足）を配慮して、人が近寄らないよう周囲に結界が設けられた。

2023 年 3 月 7 日、作品の安全性を検討するための基本となる知見を得ることを目的とした作業が、ローリングタワーを架設して行われた。作品の 3D 測定（ミュージアム・コモンズの宮北剛己氏が担当）、及び作品を構成するピースの識別を行った。また板材縁の歪み測定、板材の肉厚測定、締結材の磁性検査、高圧洗浄機を用いた洗浄、合金構成元素を定量するための金属試料採取を実施した。この作業結果をもとに 5 月 10 日にミュージアム・コモンズで調査結果報告が行われた。これらには理工学部機械工学科の大宮正毅教授も視察・参加した。

●作業の基本方針

作品の変形が継続している（作品の危険性が増大している）か、停止している（変形した状態で安定している－安全性とは異なる）かを判断するため、ピースの変形量、基準となる定位置の地上高及び台石上面に設けた定点と間隔を定期的に観察するための測定個所を決定し、それらを測定する。

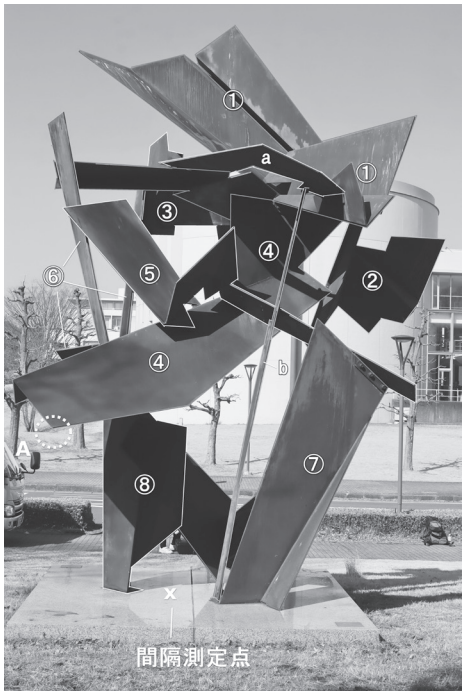
測定個所は脚立で簡単に作業ができる位置を選ぶ。

●作業内容

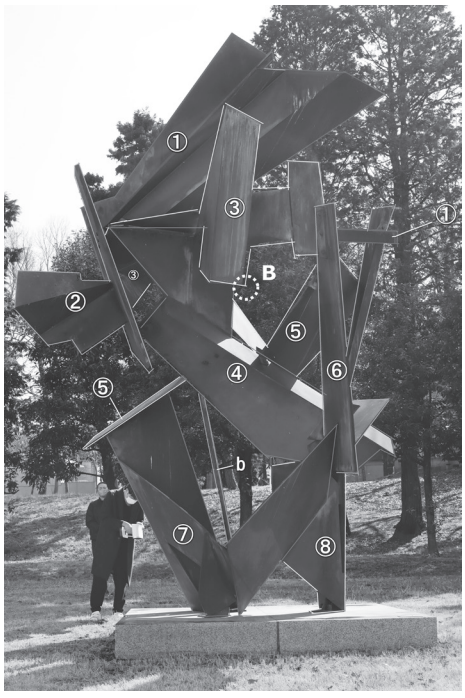
1．歪み測定個所の決定と歪み測定

2023 年 3 月にピース⑦の歪み測定を行ったが、今回もこれを実施し、この部位に限定して測定位置を設けた。このピースは今後の変形が進行する可能性が低いと思われるが、異常が起きた場合は作品の倒壊に直結するエレメントである。

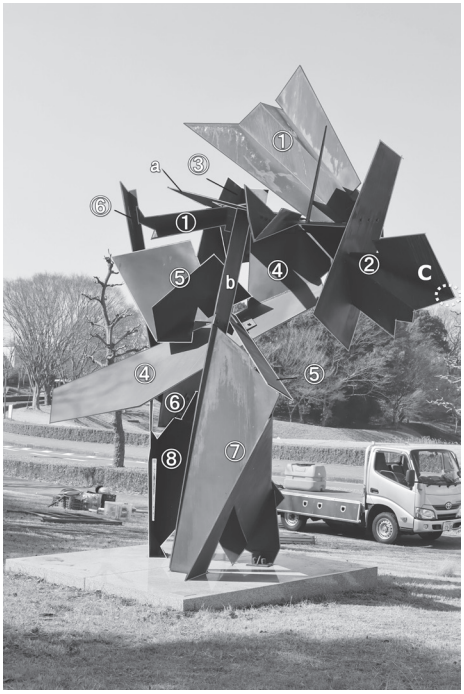
前回の数値との差は測定誤差と思われる。また日照を受け



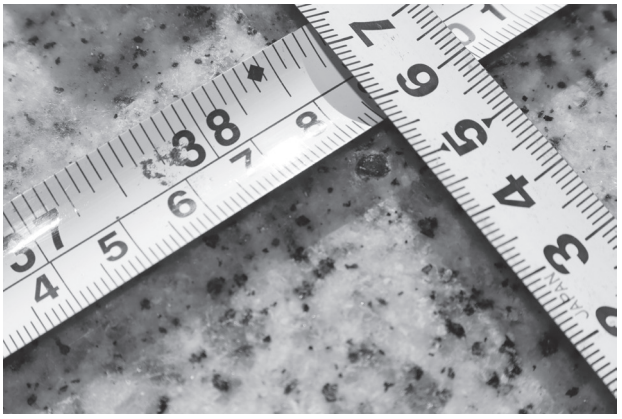
東側　ピース番号　測定位置 A と間隔測定点



西側　ピース番号　測定位置 B



東北側 ピース番号　測定位置 C


A, B, C, 間隔測定点　南台石北東寄り

B ③西　間隔想定　3705mm

た金属の熱歪みによる弾性変形（永久歪みとは異なる）を考慮する必要があるだろう。

1 ピース⑦北上縁	45.5mm	（前回 45.5mm）
2 ピース⑦西上縁	9.5mm	（前回 10.5mm）
3a ピース⑦東縁下部	7mm	（前回 6mm）
3b ピース⑦東縁上部	10.5mm	（前回 10.5mm）

2．地上高測定位置の決定と地上高測定

A ピース④東南　台石上に測定点を彫りつけた。 1459mm

B ピース③西　台石北側芝生中に測定点のクイを打った。 3265mm

C ピース②北　台石北側芝生中に測定点のクイを打った。 3115mm

3．台石上面定点位置の決定と間隔測定

地上高測定位置 ABC から間隔測定が可能な定点の位置を台石上に設けた。

A ピース④東南	1872mm
B ピース③西	3705mm
C ピース②北	4180mm

7. 旧ノグチ・ルームの保存修復処置

三田キャンパスで長らく「ノグチ・ルーム」と呼ばれてきた第二研究室談話室は、建築家谷口吉郎と彫刻家イサム・ノグチのコラボレーションによって創造された空間であり、1951 年 8 月に竣工した。南館新築に伴う第二研究室解体という事態を受けて、庭へ広がる空間を伴った地上の談話室は、南館 3 階ルーフ・テラスという全く異なった立地に、建築家隈研吾、景観設計家ミシェル・デヴィーニュの手を経て新しい形で 2005 年に移築された。この移築後の「旧ノグチ・ルーム」は、2007 年度に家具に加えて室内床面等を集中的に修復・保存処置を施した（年報 15 号、65-69 頁参照）。その後室内環境の改善につとめ、週 1 回の定期的な清掃および空調稼働を行ってきた。2011 年度には家具に専用カバーを設置するとともに、紫外線カットフィルムを全窓面に設置したことで、保存状態が飛躍的に改善された（年報 19 号、44 頁参照）。また、年に一度、専門家に依頼し、状態の点検、床面と家具類の清掃および保護ワックスの塗布を実施し、その他必要に応じてケアを行っている。

通常非公開となっている旧ノグチ・ルームであるが、昨今はさまざまな催事や授業時にも利用されるなど、以前よりも使用頻度が高いゆえに、定期的な状態調査および保存処置は必須である。

※スロープの新調

石の床から木の床に上がるスペースに 2 台のスロープが設置してあったが、金属製で重く、手がかりがないために扱いが難しかった。本年度、管財部工務担当によって、手がかりのある木製のスロープが 2 台設置された。新たなスロープの側面は、作品空間との調和を考慮し、塗装が施されている。

床 清掃

床 ワックス塗布

テーブル、腰掛 ワックス塗布

小上がり 合板継ぎ目の浮き上がり箇所

小上がり 合板継ぎ目の浮き上がり箇所接着

《丸椅子C》座面亀裂の浮き上がり接着

《丸椅子C》座面亀裂の浮き上がり接着　※接着剤　膠水（30％溶液）

状態調査報告

2024年5月1日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　宮﨑安章
作業日　2024年2月27、28日

●作業内容

2024年2月27日～28日に三田キャンパス旧ノグチ・ルームの修復点検を行った。床全面と各家具、衝立の各箇所への保護ワックス塗布を行った。

また2018年10月11日～12日に床の粘着テープ等によって剥離したワックス補修箇所は、その後の使用状況と管理によって大きな損傷箇所は見あたらなかった。コロナ禍で部屋の使用が殆どなかった事がより保存状態が良かった原因と思われる。

家具類の点検は直射日光があたり劣化箇所が顕著であった《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》《座敷の敷物》は注意深く観察を行った。紫外線カットフィルムを窓ガラスに貼ったことによる有害紫外線の遮蔽効果は非常に大きく、目視での確認ではあるが、前回の点検時と比べても大きな変化はなく劣化の進行は抑えられている。また継続的に室内の空調や各家具にかけた紫外線カットカバーの効果も大きいと考える。

部屋を仕切るカーテンはクリーニングを行い、汚れが取り除かれ以前に比べ、白色になり部屋全体も明るくなった。カーテン裾は解れやすく、特に出入口付近は人の往来が多く、裾付近にストレスが掛かるため、解れや劣化を経過観察する必要がある。

テーブルは清掃後、蜜蝋を主成分とした家具用ワックスを塗布した。《腰掛（大）》《腰掛（小）》は敷物と背もたれを刷毛と掃除機で清掃した後にテーブルと同じワックスを塗布した。籐の敷物も移動させながら掃除機を使い清掃を行った。

床部はポリプロピレン紙のモップで表面を清掃した後に、市販のフロアー用水性ワックスを3回塗布した。

腰掛と奥の座敷に敷かれている敷物も、直射日光があたっている箇所も以前のような、表皮が剥がれる様な劣化は観察できなかった。《腰掛（小）》の背もたれの縄の劣化も、新調し補彩を施した縄も褪色など特に変化はない。

直射日光があたる《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》《座敷の敷物》表面の変化や劣化があるかの経過観察を続け、必要に応じて修復処置を行う。また旧ノグチ・ルームの公開等を行う場合、《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》は長時間日光に当たり表面温度が上昇し、劣化の大きな要因となる

修復前　《丸椅子Ｃ》

修復後　《丸椅子Ｃ》

ため、遮光するための衝立などを設置すると保存環境が改善されると考える。

《丸椅子 C》の座面板の亀裂が以前よりも拡がっており、膠水で接着と補強を行った。小上がりの柱部と床の間側面の合板に剥落した箇所と小上がり手前、北側奥の床板が一部破損した箇所は昨年、膠水で接着し状態に問題はないが、他の箇所も含めて引き続き経過観察を行う。

金属製のスロープを撤去し新たに製作された木製スロープが設置されている。

・塗布ワックス：NEW V-COAT（ニュー V・コート）第一化学工業所（製造）タイカ商事（販売）
・膠水：ウサギ膠（1:4 重量比）

8. 猪熊弦一郎《デモクラシー》調査

本作品は 1949 年に竣工した谷口吉郎設計による学生ホールの東西面の壁画として、谷口の求めに応じて、猪熊弦一郎（1902-93）によって制作された。猪熊は落成式において「壁画の表現形式はかなり突飛だが、こだわらない解放された気持ちを塾生諸君に与えることができれば幸いである」と述べた。第 2 回毎日美術賞受賞作品。

学生ホールは 1961 年西校舎増築工事のため、北側低地に移築され、その後 1992 年北館建設に伴い取り壊された。その際、《デモクラシー》は西校舎内の食堂に移設された。2008 年西校舎の耐震壁工事のために、作品を壁面から移動する必要が生じ、その機会を捉えて、専門家による修復処置を施した。作品撤去時のビス除去において作品へのダメージが大きかったこと、食堂という場所に設置してある以上、今後もある程度の期間をおいて定期的な洗浄や修復処置が必要と考えられることから、設置撤去時の作品負荷を軽減すべく、耐震壁面工事の際に、壁画取り付け面にコンパネを仕込んだ（年報 17 号、85-87 頁参照）。

2008 年の修復から時間が経過しているため、今後の修復を検討するにあたり、過去 2 回の修復を手がけた修復研究所二十一に現状調査を依頼した。修復に当たっては、作品を一枚一枚取り外し搬出するため、足場を組む大掛かりな作業が想定される。実施時期を計画的に検討していく必要がある。

●作品
作者：猪熊弦一郎
作品名：デモクラシー
制作年：1949 年
材質：油脂塗料、油絵具、シナ合板（三層構造）
寸法：東壁面：442.2 × 652.3 × 0.8cm（2008 年修復後）
　　西壁面：447.1 × 646.0 × 0.8cm（2008 年修復後）

●調査期日　2024 年 2 月 29 日

状態調査報告書
2024 年 6 月 5 日
有限会社修復研究所二十一
所長　渡邉郁夫　　担当者　宮﨑安章

1992 年に学生ホール取り壊しの際に取り外した。その後、創形美術学校修復研究所（現（有）修復研究所二十一）で修復を行い、西校舎内の食堂に設置された。2008 年に耐震壁工事による作品を壁面から取り外すこととなり作品の修復を行った。修復後 15 年経過した現在の状態は、両壁面共に支持体合板の浮き上がりが多数見られる。特に天井に近い上部支持体に浮き上がりが多くある。

天井は約 7 メートルあり、床との温度及び湿度に違いがある。日常的に多くの人の出入りがある食堂は、調理時の湿気等による環境の変化は大きいと思われる。作品にあたえるストレスがあり、支持体の浮き上がりに関して原因の一つになっている。空調によって空気の対流はあるが、例えば、朝に電源を入れ退出時（退館時）には電源を切る事により温湿度の変化変動がある。季節や天候によってはそれらの変化も大きいと思われる。

西壁は 2008 年の修復時に古いワニス層を完全に取り除いていないピースが数枚あり、経年によって黄化が進み、他のピースと比べ色の違いが顕著に見える。また、作品の前には結界が設置されているが、西壁は隣の部屋に通じる出入り口には、保護するものがないため額縁に擦れ痕や剥落など多数見られる。

それに比べ、東壁の通路側は多少ではあるが壁と支持体形状は斜めになっているため、直接人やものが触れることが少ない様子で殆ど損傷は見られない。両壁面共に絵具層の剥落は出入り口付近の擦れなどを除けば殆ど見られない。

修復処置について
支持体浮き上がり箇所の接着と固定が必要である。東壁中央上部や右側の弦楽器を弾く女性の数枚は絵具層に浮き上がり等の影響が出る前に処置する事が望ましい。西壁の上部中央から右側数枚の支持体浮き上がりは東壁同様に接着処置が必要である。

また西壁の黄化したワニス層は画面全体の色調が均一に見えるように除去及び洗浄作業を行う。東壁も多少ではあるが汚れ等の付着があるため洗浄が必要である。洗浄及びワニスの除去に伴い、旧処置の補彩も取れてしまうため、再度の補彩が必要になる。ワニスを塗布して画面の保護を行う。

現場での修復作業も考えたが、支持体の浮き上がり接着などをより的確に行う為には壁面から作品を取り外し修復作業を行う必要がある。ステンレス製の木ネジ（φ 2 × 19mm）を使用して取り付けられ、固定位置も確認出来るため、作品

東壁　支持体浮き上がりの様子（右側上部）

東壁　額縁の欠損箇所

の取り外しは容易に出来ると考えられる。但し額縁は表面から固定しており、鑑賞の邪魔にならないように木ネジはパテで埋め、塗装が施されているため、取り外しに多少の手間が掛かる。

2008 年の修復時に壁の塗料が支持体の裏面に付いてしまい、取り外しの障害となり、塗料の一部が壁側から剥がれた箇所が出来てしまった経験から、20mm 四方の厚さ 3mm の檜小割を取り付け同様の事態が生じた場合でも作品（支持体）へのストレスを軽減し、取り外す事が出来る。再度取り外す際に、支持体と塗料が付いてしまう可能性は十分にあり、剥離、剥落後の処置も考えておく必要がある。

2008 年修復時は、一人乗り高所作業リフトと移動式タワーを使って、作品を取り外した。修復後の取り付け作業の際は足場を設置し、作品と額縁のネジ頭部を補彩した。作業日程や現場の状況により、どのようにするかは検討事項とする。

（概要部分・記＝橋本）

西壁　支持体浮き上がりの様子（中央上部）

活動記録

凡例＝本記録はアート・センターの年間活動を一覧としたものである。年度をまたいだ活動については終了年月日を基準とする。
主催について特に記載がない場合はアート・センター単独の主催とする。また、担当について特に記載がない場合はアート・センターの所員とする。

1．展示活動

●アート・アーカイヴ資料展 XXV「歌舞伎への情熱 ――田邊コレクション／『役者』関係資料展」
日時：2023 年 5 月 22 日（月）～ 7 月 28 日（金）（土日祝日休館）11：00 ～ 18：00（開催日数 49 日）
場所：三田キャンパス　南別館 1 階アート・スペース
入場者数：1,096 名
作成印刷物：チラシ（A4）、ポスター（A2）、カタログ（A5 冊子）（デザイン制作：新倉慎右）
担当：渡部葉子、新倉慎右、常深新平（学芸員補）

【関連イベント】
・トークイベント「戦後の歌舞伎雑誌と劇界の人びと」
日時：2023 年 7 月 7 日（金）18：30 ～ 20：30
場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab
登壇者：岡崎哲也（松竹株式会社常務取締役）
入場者数：121 名

● Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ
日時：2023 年 10 月 10 日（火）～ 2024 年 1 月 26 日（金）（土日祝日休館）11：00 ～ 18：00（開催日数 67 日）
※特別開館：10 月 14 日（土）
臨時休館：10 月 16 日（月）、12 月 28 日（木）～ 2024 年 1 月 10 日（水）
場所：三田キャンパス　南別館 1 階アート・スペース
入場者数：1,337 名
作成印刷物：DM ハガキ（大判）、ポスター（A2）、カタログ（A5 冊子）（デザイン制作：新倉慎右）
制作物：駒井作品立体化物
担当：渡部葉子、新倉慎右、桐島美帆、常深新平（学芸員補）

【関連イベント】
Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎×都市のカルチュラル・ナラティヴ
・トーク「駒井哲郎を語る家族のまなざし」
日時：2023 年 11 月 29 日（水）18：30 ～ 20：00
場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab
登壇者：駒井亜里（駒井哲郎ご子息）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
入場者数：25 名
・ワークショップ「修復家の手とまなざし：オブジェクト・ベースト・ラーニングワークショップ」
日時：2024 年 1 月 30 日（火）14：00 ～ 16：00
場所：三田キャンパス　南別館 1 階アート・スペース
講師：有村麻里（有限会社修復研究所二十一）
参加者数：9 名（事前申込制）

2．催事

● 2023 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事　上杉満代舞踏公演「命」
日時：2023 年 5 月 24 日（水）18：00 ～ 20：15
場所：日吉キャンパス　来往舎イベントテラス
出演者：上杉満代（舞踏家）、音楽：曽我傑、多田正美、音響・照明：曽我傑
入場者数：295 名
主催：慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）、慶應義塾大学アート・センター
協力：慶應義塾高等学校
担当：小菅隼人、石本華江

●オブジェクト・ベースト・ラーニング実践講座（GAKU との協同）
日時：2023 年 8 月 18 日（金）14：00 ～ 17：00
場所：三田キャンパス　南別館 1 階アート・スペース
講師：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
参加者数：11 名（事前申込制）
主催：GAKU、慶應義塾大学アート・センター
担当：渡部葉子

● ART WEEK TOKYO
日時：2023 年 11 月 2 日（木）10：00 ～ 12：30、14：00 ～ 17：00
主催：アートウィーク東京モビールプロジェクト、東京都 、

慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学アート・センター
担当：渡部葉子、本間友
・第一部　シンポジウム「エキシビション・エクリチュール：展覧会はいかに語り得るか」
場所：三田キャンパス　西校舎ホール
登壇者：保坂健二朗（滋賀県立美術館館長）、キャロル・インホワ・ルー（北京インサイドアウト美術館ディレクター）、アダム・シムジック（アムステルダム市立美術館キュレーター）、チュス・マルティネス（北西スイス応用科学芸術大学附属バーゼル美術インスティテュートディレクター）
モデレーター：アンドリュー・マークル（アートウィーク東京エディトリアルディレクター）
入場者数：252 名
・第二部　ラウンドテーブル「なぜ、アートなのか？」
場所：三田キャンパス　旧ノグチ・ルーム
登壇者：レオナルド・バルトロメウス（山口情報芸術センター キュレーター）、アレクシー・グラス・カントワー（アートスペース・シドニー エグゼクティブディレクター）、ユン・マ（ヘイワード・ギャラリー ロンドン キュレーター）、イザベラ・フジェイリ（サンパウロ・アシス・シャトーブリアン美術館 キュレーター）
モデレーター：帆足亜紀（横浜トリエンナーレ組織委員会総合ディレクター補佐）
入場者数：53 名

●触覚鑑賞ワークショップ――彫刻を洗う、楽しむ
日時：2023 年 11 月 9 日（木）10：00 ～ 12：00、13：30 ～ 15：30
場所：三田キャンパス
講師：黒川弘毅（有限会社ブロンズスタジオ／武蔵野美術大学名誉教授）
参加者数：10 名（事前申込制）
担当：橋本まゆ

●ポートフォリオ BUTOH「『塩首』〈全編〉上映会」
日時：2023 年 12 月 2 日（土）14：00 ～ 17：30
場所：日吉キャンパス　来往舎シンポジウムスペース
登壇者：ビショップ山田（舞踏家）、森下隆（所員）、小菅隼人（所員、理工学部教授）
入場者数：55 名
協力：令和 5 年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」
助成：2023 年度科学研究費「暗黒舞踏を芸術的カテゴリーとして確立するための実証的研究」
担当：小菅隼人、石本華江

●瀧口修造生誕 120 周年記念シンポジウム
瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ 01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）
日時：2023 年 12 月 9 日（土）13：00 ～ 16：00
場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab
登壇者：八木宏昌（富山県美術館）、田中義久（Nerhol）、笠井裕之、桑田光平、山本浩貴、山腰亮介、カニエ・ナハ、原塁、久保仁志（以上、瀧口修造研究会メンバー）
入場者数：67 名
作成印刷物：冊子
担当：笠井裕之、久保仁志

【関連展覧会】
・瀧口修造生誕 120 周年記念展示
ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉
日時：2023 年 11 月 2 日（木）～ 2024 年 2 月 6 日（火）9：30 ～ 18：00
場所：富山県美術館 3 階 展示室 6

●アムバルワリア祭Ⅻ　西脇順三郎と「何でも諧謔」の世界――えっ、芭蕉も？ボードレールも？
日時：2024 年 1 月 20 日（土）14：00 ～ 17：00
場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab、オンライン配信（Zoom ウェビナー）
登壇者：野村喜和夫（訪問所員／詩人）、長谷川櫂（俳人）、岩切正一郎（国際基督教大学教授・学長）
入場者数：54 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：慶應義塾大学藝文学会
作成印刷物：DM ハガキ（大判）、ポスター（A2）
担当：森山緑

●没後 38 年　土方巽を語ることⅫ
日時：2024 年 1 月 21 日（日）14：00 ～ 17：00

場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab、オンライン配信（Zoom ウェビナー）
登壇者：吉増剛造（詩人）
入場者数：128 名
企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ、ポートフォリオ BUTOH
協力：土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：森下隆、石本華江

●慶應義塾大学アート・センター　開設 30 周年記念茶話会
日時：2024 年 3 月 2 日（土）15：00 ～ 17：00
場所：三田キャンパス　ファカルティクラブ
内容：挨拶　内藤正人（所長、文学部教授）、池田幸弘（常任理事）
歓談
参加者からのメッセージ収録
※会に先立ち、展覧会「Published by KUAC —— 出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの 30 年」の内覧会を実施した。

●前衛演劇の探求 Vol.1 「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」
日時：2024 年 3 月 8 日（金）17：00 ～ 19：30
場所：大阪大学中之島芸術センター
登壇者：永田靖（大阪大学中之島芸術センター）、小菅隼人（所員、理工学部教授）、石本華江（所員、学芸員）
入場者数：47 名
主催：大阪大学中之島芸術センター、慶應義塾大学アート・センター（ポートフォリオ BUTOH）
協力：大野一雄舞踏研究所／ NPO 法人ダンスアーカイヴ構想、令和 5 年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業「1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」
助成：2023 年度科学研究費「大量死と隔絶の脅威に対抗する記憶と共有の演劇に関する総合的研究」、「アジア演劇の越境重層的研究と実践リサーチ型次世代ネットワークの構築」
担当：小菅隼人、石本華江

3．プロジェクト

●都市のカルチュラル・ナラティヴ プロジェクト
「多様な地域文化資源を活用した包摂的コミュニティ形成：ミュージアム機能強化のための実践とモデル構築事業」
主催：「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会、慶應義塾大学アート・センター
助成：令和 5 年度文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業

・ピア・ラーニング・ワークショップ「大学生と一緒に、見えない『都市のいきもの』の図鑑をつくろう」
日時：2023 年 7 月 26 日（水）、31 日（月）
場所：三田キャンパス
参加者数：慶應義塾大学生（企画・実施）7 名、慶應義塾中等部生（ワークショップ参加）11 名
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：本間友

・地域の文化と記憶を映像資料で読み解くラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー 3　技術編」
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：久保仁志、石本華江
【プログラム】
1．バックトゥザフューチャー 1：未来を記録したもの
日時：2023 年 9 月 27 日（水）　17：00 ～ 20：00
第一部　ビデオのデジタル化実践とアーカイヴ収蔵庫見学
場所：三田キャンパス　南別館 2 階アート・センター内収蔵庫
参加者数：11 名（事前申込制）
第二部　トークセッション／ディスカッション
場所：三田キャンパス　南校舎 451 教室
講師：三浦和己（国立映画アーカイブ）
参加者数：16 名（事前申込制）
2．バックトゥザフューチャー 2：未来を記録せよ
日時：2023 年 12 月 20 日（水）18：00 ～ 20：00
場所：三田キャンパス　東館 4 階オープンラボ
講師：平諭一郎（東京藝術大学未来創造継承センター准教授）
参加者数：18 名（事前申込制）

・慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード —— 建築特

別公開日
日時：2023年11月14日（火）、15日（水）、16日（木）
11：00～17：00
場所：三田キャンパス
入場者数：【特別公開】旧ノグチ・ルーム：760名、演説館：814名、【ガイドツアー】11月14日、15日：各20名（事前申込制）
作成印刷物：チラシ（A4）、マップ（三田キャンパス建築プロムナード建築特別公開日）、解説シート
担当：新倉慎右、森山緑

・港区の文化財を見る／学ぶ／知る：地域の建築を開くワークショップ
講師：松隈洋（神奈川大学教授）
作成印刷物：チラシ（A4）、ポスター（A2）
担当：新倉慎右、森山緑
【プログラム】
1．ガイドツアー「普連土学園×慶應義塾大学」
日時：2023年11月16日（木）11：00～15：00
場所：普連土学園、慶應義塾大学三田キャンパス
参加者数：14名（事前申込制）
2．レクチャー「学校建築に求めた大江宏のモダニズム ― 法政大学から普連土学園まで」
日時：2023年12月19日（火）18：30～20：30
場所：三田キャンパス　東館6階G-Lab
入場者数：31名

・Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎×都市のカルチュラル・ナラティヴ　トーク＆ワークショップ
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：新倉慎右、大前美由紀（学芸員）
【プログラム】
1．トーク「駒井哲郎を語る家族のまなざし」
日時：2023年11月29日（水）18：30～20：00
場所：三田キャンパス　東館6階G-Lab
登壇者：駒井亜里（駒井哲郎ご子息）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
入場者数：25名
2．ワークショップ「修復家の手とまなざし：オブジェクト・ベースト・ラーニングワークショップ」
日時：2024年1月30日（火）14：00～16：00
場所：三田キャンパス　南別館1階アート・スペース
講師：有村麻里（有限会社修復研究所二十一）
参加者数：9名（事前申込制）

・地域文化資源を対象とした「オブジェクト・ベースト・ラーニング」モデル化のためのWG
日時：2023年12月4日（月）19：00～21：00
場所：三田キャンパス　東別館5階 実習室
ファシリテーター：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、長谷川紫穂（慶應義塾ミュージアム・コモンズ講師）
オブザーバー：武内厚子（東京都写真美術館）
参加者数：6名（事前申込制）
担当：渡部葉子

・寺院における包摂的な体験を立ち上げるワーキング・グループ＆ワークショップ
協力：視覚障害者とつくる美術鑑賞ワークショップ
担当：森山緑
【プログラム】
1．インクルーシヴな寺院体験について考えるワーキング・グループ
日時：2023年12月18日（月）14：00～16：00
場所：萬松山泉岳寺
講師：牟田賢明（萬松山泉岳寺監寺）、林建太・井戸本将義（視覚障害者とつくる美術鑑賞ワークショップ）、齋藤歩・小貫智之（公益財団法人港区スポーツふれあい文化健康財団）
参加者数：5名
2．目の見える人と見えない人：ぶらぶら＆まっすぐモードで体験する増上寺の境内散歩
日時：2024年1月29日（月）13：30～16：00
場所：大本山増上寺
講師：赤羽道宣（大本山増上寺住職）、林建太・井戸本将義・浦野盛光（視覚障害者とつくる美術鑑賞ワークショップ）、大石将弘（俳優）
参加者数：8名（事前申込制）
作成印刷物：チラシ（A4）

・トークセッション「地域の文化資源を活用したインクルーシヴ・ワークショップの実践」
日時：2024年1月27日（土）10：00～12：00
場所：三田キャンパス　北館ホール

登壇者：林建太・井戸本将義（視覚障害者とつくる美術鑑賞ワークショップ）、武内厚子（東京都写真美術館）、渡部葉子・森山緑・石本華江・本間友（慶應義塾大学アート・センター）
入場者数：32 名
作成印刷物：チラシ（A4）
担当：本間友

・寺院に江戸の庭園を訪ねる：寺院の文化と現代における活動を学ぶワークショップ
日時：2024 年 2 月 5 日（月）13：30 〜 15：00
場所：大松寺
講師：酒井亮一（大松寺住職）
参加者数：15 名（事前申込制）
作成印刷物：DM ハガキ（大判）
担当：本間友

● 1970 年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化
助成：令和 5 年度文化芸術振興費補助金メディア芸術アーカイブ推進支援事業

・マイ・ライフ勉強会Ⅱ
日時：2024 年 1 月 31 日（水）10：45 〜 13：15
場所：三田キャンパス　南別館 2 階アート・センター内
参加者：中嶋興（ビデオ・アーティスト）、中森じゅあん（中嶋興氏夫人／《MY LIFE》出演者）、中川陽介（アーティスト）ほか
担当：久保仁志

4．協力

◆マルタ・アルゲリッチ meets 慶應義塾スペシャルコンサート
日時：2023 年 5 月 10 日（水）19：00 〜 20：00
場所：三田キャンパス　西校舎ホール
主催：慶應義塾
共催：公益財団法人アルゲリッチ芸術振興財団、公益財団法人文字・活字文化推進機構

◆「THE DARKNESS OF THE POEM〈土方巽とその分身〉」、「THE END OF THE ENDS, OR THE FUTURE OF ART」
日時：2023 年 5 月 25 日（木）
場所：ゲーテ・インスティトゥート東京 1 階ホール
主催：ゲーテ・インスティトゥート東京

◆小野塚誠写真展【帰ってきた土方巽】
日時：2023 年 6 月 30 日（金）〜 7 月 6 日（木）
場所：富士フォトギャラリー銀座スペース 2
主催：NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会

◆川口隆夫『バラ色ダンス 純粋性愛批判』
日時：2023 年 8 月 9 日（水）〜 9 月 3 日（日）
場所：シアターＸカイ、ロームシアター京都ノースホール、那覇文化芸術劇場なはーと小劇場
主催：川口隆夫（東京公演）、ロームシアター京都（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）・京都市（京都公演）、那覇市（那覇公演）

◆ 2023 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事／教養の一貫教育 vol.7　Voix ／ Voie　詩と音楽の交差するところ 3　吉増剛造×七里圭×檜垣智也
日時：2023 年 11 月 1 日（水）15：15 〜 17：15
場所：慶應義塾高等学校　日吉協育棟 4 階日吉協育ホール
主催：慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）
共催：慶應義塾高等学校（日吉協育プログラム）

◆舞踏家・今貂子による身体ワークショップ「生きること 踊ること」
日時：2023 年 11 月 27 日（月）、28（火）15：30 〜 17：30
場所：慶應義塾高等学校　日吉協育棟 4 階日吉協育ホール
主催：慶應義塾大学教養研究センター
共催：慶應義塾高等学校

◆ KeMCo 新春展 2024「龍の翔る空き地　唐様前夜：林羅山とそのコミュニティ」
日時：2024 年 1 月 10 日（水）〜 2 月 9 日（金）
11：00 〜 18：00
場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ（三田キャンパス 東別館）
主催：慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学附属研究所 斯道文庫

◆旧ノグチ・ルームへの招待　Introduction to ex－Noguchi Room

日時：2024年1月17日（水）、24日（水）、31日（水）
　　18：30～20：00

場所：三田キャンパス　旧ノグチ・ルーム

＊学事振興資金（共同研究）：「大学のキャンパス・スケープにおける建築についての研究：ノグチ・ルームを中心に」によるイベント

◆エフェメラ：印刷物と表現

日時：2024年3月18日（月）～5月10日（金）
　　11：00～18：00

場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ（三田キャンパス 東別館）

主催：慶應義塾ミュージアム・コモンズ、特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute

所員研究・教育活動業績

（2023年4月1日―2024年3月31日）

凡例＝本記録は、所員・訪問所員の研究・教育活動の成果として公表された業績一覧である。原則として印刷・電子媒体において氏名が表記された業績とし、経常的な研究・教育活動は含まない。

記載は、①単行図書、②論文（逐次・一過性刊行物）、③学会研究会発表、④翻訳（単行図書・逐次刊行物収録）、⑤事典辞書類分担執筆、⑥書評・展評・上演評、⑦小論・解題・記事、⑧展覧会・公演（企画・開催・運営・編集）、⑨シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ（企画・制作・運営・司会）、⑩情報システム・データベース構築、⑪制作品。※なお、本記録の掲載内容は、所員・訪問所員の投稿にもとづく。

●所員

内藤　正人（所長）

①『さすが！北斎、やるな！！国芳 ― 浮世絵のマテリアリティ』慶應義塾大学ミュージアム・コモンズ、2023年5月、［Volume 1］30頁および［Volume 2］32頁。

『もっと知りたい歌川広重 改訂版』東京美術、2024年2月、96頁。

⑦「北斎が教えてくれたこと」『日本人なら知っておきたい「北斎漫画」の世界』3、フレーベル館、2023年5月、22–25頁。

「ポスト『平成の春画展』―― 令和初期の薄暗い状況」『春画と日本人』（文化記録映画・DVD）、MAXAM、2023年9月。

⑨「博士ちゃん」（監修）、テレビ朝日、2023年5月。

「清長筆五代目団十郎の浮世絵」（インタビュー）、朝日新聞社、2023年5月。

「立ち上がる波　進化の先には」（インタビュー）、美の履歴書799、朝日新聞社、2023年6月。

「浮世絵と武士階級」（講演会）、「鳥文斎栄之展」、千葉市美術館、2024年2月。

後藤　文子（副所長）

③「ヴィルヘルム・オストヴァルトと園芸用カラーチャート」（慶應義塾大学論理と感性のグローバル研究センター2023年度末公開成果報告会）、2024年3月14日、慶應義塾大学三田キャンパス 南館地下4階ディスタンスラーニング室（オンライン発表）。

⑨慶應義塾オープンキャンパス2023文学部模擬授業「絵筆と如雨露のデザイン学」、2023年8月5日、慶應義塾大学三田キャンパス 西校舎。

第74回美学会全国大会当番校企画 シンポジウム「イメージの〈通路〉」、進行・討議モデレーター、2023年10月14日、慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎5階ホール。

脇田　玲（副所長）

⑨ SIAF AS A TOOL ――『WIRED』日本版 ポッドキャスト×札幌国際芸術祭、https://wired.jp/article/siaf-as-a-tool/#wakita

攻殻機動隊 SAC_2045：Special Collaboration トークセッション、MUTEK JP、Pro Conference 2023、渋谷ストリームホール 5F、2023年12月。

⑪『Over Billions of Years』（オーディオビジュアルインスタレーション）、札幌国際芸術祭、モエレ沼公園 SPACE 1、2024年1–2月。

『Climatic Reflector』（オーディオビジュアルインスタレーション）、札幌国際芸術祭、さっぽろ地下街オーロラタウン オーロラプラザ、2024年2月4日–2月11日、三菱電機統合デザイン研究所＋慶應義塾大学脇田玲研究室。

『us』（オーディオビジュアルインスタレーション）、山梨国際芸術祭 八ヶ岳アート・エコロジー、清春白樺美術館 第二展示室 清春芸術村、2023年11–12月。

Neuro Music – Dive Into Your Brain（オーディオビジュアルライブパフォーマンス）、MUTEK JP、Pro Conference、渋谷ストリームホール 6F、藤井進也 & XVX ＋脇田玲、2023年12月。

『MOTHER FLUCTUATION』（オーディオビジュアルインスタレーション）、Ars Electronica Festival、Data Art and Science Project、DeepSpace8K、オーストリア、2023年9月。

MOTHER FLUCTUATION – Live（ライブパフォーマンス）、Ars Electronica Festival、Future Lab Night、オーストリア、2023年9月。

『Governing Equations』（個展）、JAPAN ART BRIDGE、JR旧万世橋駅、2023年7月。

『PROPOSAL』（個展）、JAPAN ART BRIDGE、JR旧万世橋駅、2023年7月。

渡部　葉子（教授／キュレーター）

②「『時限性』の価値 —— エフェメラをめぐって」『ephemera』特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute、2023 年 5 月、61–67 頁。

「展示ノート　印刷物についての 2 つの態度」『エフェメラ：印刷物と表現』慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024 年 3 月、66–69 頁。

⑦「はじめに」『アート・アーカイヴ資料展 XXV 歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション／『役者』関係資料展』、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 5 月、2–5 頁。

「社会に開く創造的な小窓 —— アート・センター開設 30 周年を迎えて」『三田評論』1282 号、慶應義塾、2023 年 11 月。

「Published by KUAC（Keio University Art Center）」『Published by KUAC —— 出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの 30 年』、慶應義塾大学アート・センター、2024 年 3 月。

「第 2 回渡部葉子「展覧会とアーカイヴ —— モノをめぐる空間」『国立新美術館 連続講座記録集「美術館を考える」2022』（PDF 出版）、国立新美術館、2024 年 3 月、20–35 頁。

「敷居＝境界に立って」『敷居を踏む Step on the Threshold』（展覧会オンラインカタログ）https://shikii.geidai.ac.jp/watanabe/　2024 年 3 月。

⑧「アート・アーカイヴ資料展 XXV 歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション／『役者』関係資料展」（展覧会、企画・展示・運営・カタログ編集）、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 5 月 22 日 –7 月 28 日。

「臨場」展（参加）、熊川宿若狭美術館、I（2023 年 9 月 28 日 –10 月 9 日）／ II（10 月 13 日 –11 月 20 日）。

「Artist Voice III: 駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ」（展覧会、展示・運営・カタログ編集）、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 10 月 10 日 –2024 年 1 月 26 日。

⑨三田芸術学会× KeMCo シンポジウム「創造と持続可能性」（企画・運営・登壇）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ（オンライン）、2023 年 6 月 10 日。

佐賀大学美術館開館 10 周年特別記念展トークシリーズ「地域・歴史・芸術～私たちは何をどう保存するのか？」第 3 回「総合大学における文化芸術施設の新たな役割」、佐賀大学、2023 年 7 月 8 日。

オブジェクト・ベースト・ラーニング実践講座 with GAKU（企画・運営・ファシリテーター）、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 8 月 18 日。

トーク・イベント「エフェメラの住み処：ライブラリー、ミュージアム、アーカイヴ」（企画・運営・登壇）、展覧会プレ催事（主催：慶應義塾ミュージアム・コモンズ、特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute）、慶應義塾大学三田キャンパス G-Lab、2023 年 9 月 16 日。

オンライン・コース「Akichi in Collections Management」（企画、講師）、Futre Learn オンライン講座、2023 年 9 月 18 日（英語版公開）。

トーク「駒井哲郎を語る家族のまなざし」（企画・運営・登壇）展覧会関連催事、慶應義塾大学三田キャンパス G-Lab、2023 年 11 月 29 日。

地域文化資源を対象とした「オブジェクト・ベースト・ラーニング」モデル化のための WG（インクルーシブ OBL ワークショップの試み）（企画・運営・ファシリテーター）、慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年 12 月 4 日。

学生との協働プログラム「旧ノグチ・ルームへの招待」（企画・運営・講師）、①旧ノグチ・ルームを知る（2024 年 1 月 17 日）、②ノグチ彫刻を味わう（1 月 24 日）、③旧ノグチ・ルームに集う（1 月 31 日）、慶應義塾大学三田キャンパス旧ノグチ・ルーム。

トークセッション「地域の文化資源を活用したインクルーシヴ・ワークショップの実践」（企画・運営・モデレーター）、慶應義塾大学 三田キャンパス 北館ホール、2024 年 1 月 27 日。

笠井　裕之

①『蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）』（マージナリア・ジャーナル特別号 2 パピエプリエ 01）共著、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 12 月、117 頁（「オブジェの店 —— 現実と架空のあわいに」16–19 頁）。

⑦「略伝瀧口修造 —— シュルレアリスムの純金の鍵」『三田文學』第 156 号、三田文學会、2024 年 2 月、130–133 頁。

⑨「Live! インカレポエトリ@有楽町」（企画、運営）、インカレポエトリ、2023 年 7 月 8–9 日、Global Village 有楽町ハウス。

「文芸発信のトポス　慶應義塾 —— 文芸発信の場としてのキャンパス」（座談会）、三田文學会／慶應義塾大学通信教育部、2023 年 8 月、慶應義塾大学日吉キャンパス 第 4 校舎 22 番教室。

「蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）—— 瀧口修造生誕 120 周年記念シンポジウム 瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ 01」（企画、発表）、瀧口修

造研究会（慶應義塾大学アート・センター）、2023 年 12 月 9 日、慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-Lab（「オブジェの店 —— 現実と架空のあわいに」）。
「Live! インカレポエトリ —— 詩、つながる」（企画、運営）、インカレポエトリ、2023 年 12 月 16 日、慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-Lab。

小菅　隼人

②小菅隼人「〈自然〉の中の人間，人間の中の〈自然〉シェイクスピア作『リア王』（William Shakespeare, The Tragedy of King Lear）の空間意識―試論」『連接』慶應義塾大学教養研究センター、2023 年 04 月 30 日、91-113 頁。
小菅隼人・石本華江「《北方舞踏派結成記念公演》〈塩首〉（1975）調査報告」『慶應義塾大学アート・センター 年報／研究紀要 30』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 12 月 15 日、154-165 頁。
小菅隼人「大野一雄という生き方―舞踏家秀島実に」『日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』55 号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2023 年 12 月 31 日、39-67 頁。

⑧「新入生歓迎行事　上杉満代舞踏公演 —— 命」、慶應義塾大学教養研究センター／慶應義塾大学アート・センター、2023 年 5 月 24 日、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎。
「教養の一貫教育 Vol.7　新入生歓迎企画　Voix／Voie 詩と音楽の交差するところ 3　吉増剛造×七里圭×檜垣智也」、慶應義塾大学教養研究センター／慶應義塾高等学校、2023 年 11 月 1 日、慶應義塾高等学校日吉協育ホール。
教養の一貫教育 Vol.8　舞踏家・今貂子による舞踏ワークショップ「生きること　踊ること」、慶應義塾大学教養研究センター／慶應義塾高等学校、2023 年 11 月 27 日、28 日、慶應義塾高等学校日吉協育ホール。
ポートフォリオ BUTOH「『塩首』研究上映会」、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 12 月 2 日、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎。
「前衛演劇の探究 vol.1 ポートフォリオ BUTOH「『ラ・アルヘンチーナ頌』上映会」、大阪大学中之島芸術センター／慶應義塾大学アート・センター、2024 年 3 月 9 日、大阪大学中之島芸術センター。

森山　緑

②「剥製美術（5）食から考えるヒトと動物の関係 —— ダニエル・シュペリの“Eat Art”活動を中心に」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 30』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 12 月 15 日、136-145 頁。
「記憶と歴史をつむぐ建築物 —— 青山学院キャンパスの変遷」『慶應義塾の建築　フォーカス No.2 大学の建築：キャンパス・スケープ』慶應義塾大学アート・センター、2023 年月 9 月 30 日、38-43 頁。
『2018-2021 年度および 2021-2023 年度科学研究費補助金 基盤研究（C）「剥製美術の研究」報告書』2024 年 3 月。

③「神長官守矢史料館の復元にみる動物の「かたち」—— 鹿、猪」ヒトと動物の関係学会：動物観研究公開ゼミナール、東京農工大学、2023 年 12 月 3 日。
「剥製美術研究 —— 生と死のリアリティとアクチュアリティ ——」ヒトと動物の関係学会第 30 回学術大会、慶應義塾大学日吉キャンパスシンポジウムスペース、2024 年 3 月 2 日。

⑦「大学建築の考察 3 関西学院大学（西宮上ヶ原キャンパス）」『慶應義塾の建築　フォーカス No.2 大学の建築：キャンパス・スケープ』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 9 月 30 日、34-35 頁。
「大学建築の考察 3 青山学院大学（青山キャンパス）」『慶應義塾の建築　フォーカス No.2 大学の建築：キャンパス・スケープ』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 9 月 30 日、36-37 頁。
「歴史を受け継いでゆく、モノのちから —— よみがえった《塚本太郎レリーフ》」『Tempus』2023 年 6 月号、慶應義塾史展示館、2023 年 6 月 30 日、2 頁。
「寺院における包摂的な体験を立ち上げるワーキング・グループ＆ワークショップ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ '23』慶應義塾大学アート・センター、2024 年 2 月 19 日、4-9 頁。

⑨シンポジウム「よみがえる命　知られざる剥製の世界」企画および学術大会長、ヒトと動物の関係学会第 30 回学術大会、慶應義塾大学日吉キャンパスシンポジウムスペース、2024 年 3 月 2 日。
「剥製美術（5）食から考えるヒトと動物の関係 —— ダニエル・シュペリの“Eat Art”活動を中心に」アート・イン・キャンパス講座、婦人三田会、社中交歓萬來舎、2023 年 5 月 25 日。
自由学園明日館公開講座「多角的、現代美術史 1970 年代（1）」2023 年 6 月 24 日、「多角的、現代美術史 1970 年代（2）」2023 年 7 月 29 日、「多角的、現代美術史 1970 年代（3）」2023 年 8 月 26 日、「多角的、現代美術史 1970 年代（4）」

2023年11月25日、「多角的、現代美術史1970年代（5）」2024年2月17日、自由学園明日館。
都市のカルチュラル・ナラティヴ「慶應義塾の建築　建築プロムナード：建築ガイドツアー（ツアー担当）、慶應義塾大学三田キャンパス、2023年11月15日。
「瀧口修造生誕120周年記念シンポジウム 瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）」（運営補助）、慶應義塾大学三田キャンパス東館6階G-Lab、2023年12月9日。
西脇順三郎生誕記念アムバルワリア祭XIII「西脇順三郎と「何でも諧謔」の世界　えっ、芭蕉も？ボードレールも？」（企画、運営）、慶應義塾大学三田キャンパス東館6F G-LabおよびZoomで同時配信、2024年1月20日。
「没後38年　土方巽を語ること XIII」（運営補助）、慶應義塾大学三田キャンパス東館6F G-Lab、2024年1月21日。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／インクルーシヴな寺院体験について考えるワーキング・グループ（企画、運営）、萬松山泉岳寺（東京都港区）、2023年12月18日。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／目の見える人と見えない人　ぶらぶら＆まっすぐモードで体験する増上寺の境内散歩（企画、運営）、大本山増上寺、2024年1月29日。
西脇順三郎研究会（運営、記録）、第59回杉本徹氏（2023年5月15日）、第60回ヤリタミサコ氏（2023年7月14日）、第61回「新倉俊一先生追悼の集い」（2023年8月22日）、第62回 朝吹亮二氏（2023年10月16日）、第63回佐藤元状氏（2023年11月22日）、第64回 ヤリタミサコ氏（2024年3月25日）、慶應義塾大学アート・センター会議室およびオンライン。
「西脇順三郎賞実行委員会」および「西脇順三郎ふるさと賞贈呈式」、新潟県小千谷市立図書館、2024年3月16-17日。
アート・イン・キャンパス講座（婦人三田会）、運営、全10回（2023.4. 本間友、2023.5 森山緑、2023.6 渡部葉子、2023.7 新倉慎右、2023.9 久保仁志、2023.10 石本華江、2023.11 新倉慎右、2023.12 新倉慎右、2024.1 本間友、2024.3 常深新平）。

久保　仁志

②「ゴミ哲学 —— けっして何も捨てなかった男とアーカイヴ、あるいはエフェメラについて」『ephemera』特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute、2023年、19-36頁。
「勅使河原宏と草月アートセンター：《ホゼー・トレス》から見る亡霊的領域について」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要30』慶應義塾大学アート・センター、2023年、146-153頁。
山腰亮介との共著「［瀧口修造/マルセル・デュシャン］『マルセル・デュシャン語録』」『マージナリア・ジャーナル 特別号2：パピエプリエ01 —— 蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）』慶應義塾大学アート・センター、2023年（以下、『マージナリア・ジャーナル 特別号2』）、8-13頁。
「『マルセル・デュシャン語録』と南画廊の展示」『マージナリア・ジャーナル 特別号2』、14-15頁。
「瀧口修造《ウィルソン・リンカーン・システムによるローズ・セラヴィ》（『マルセル・デュシャン語録』所収）— あるいは蝶番のタブロー」『マージナリア・ジャーナル 特別号2』、20-25頁。
「瀧口修造によるマルセル・デュシャン関連『手づくり本』」『マージナリア・ジャーナル 特別号2』、50-52頁。
「『マルセル・デュシャン語録』Documents」『マージナリア・ジャーナル 特別号2』、58頁。
「瀧口修造《ウィルソン・リンカーン・システムによるローズ・セラヴィ》」『本としてのウィルソン・リンカーン・システム（瀧口修造生誕120周年記念展示 ウィルソン・リンカーン・システムとしての〈本〉カタログ）』富山県美術館・慶應義塾大学アート・センター、2023年（以下『本としてのウィルソン・リンカーン・システム』）、A09。
「瀧口修造《ロトデッサンとバラとデュシャンのプロフィル》」『本としてのウィルソン・リンカーン・システム』、A18。
「［瀧口修造/マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン語録』」『本としてのウィルソン・リンカーン・システム』、B29。
「瀧口修造によるマルセル・デュシャン関連「手づくり本」」『本としてのウィルソン・リンカーン・システム』、B31。
“Multiple Para-Visions! — On VIC's Remoteness And Closeness / Big Events And Small Events”, *Collaborative Cataloging Japan*（HP）, 2024. https://www.collabjapan.org/kubo-multiple-paravisions-english（2024年3月1日閲覧）
⑧令和5年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業 メディアアート分野「1970年代以降のパフォーマンスおよび展覧会のビデオ記録のデジタル化・レコード化」［主導］
⑨「瀧口修造生誕120周年記念シンポジウム 瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ01：蝶番のタブローをつくるこ

と（曲尺や書物などのように‥‥）」（2023 年 12 月 9 日慶應義塾大学三田キャンパス G-lab）［司会］
「マイ・ライフ勉強会 II」慶應義塾大学アート・センター、2024 年 1 月 31 日［司会］

石本　華江

②小菅隼人・石本華江「《北方舞踏派結成記念公演》〈塩首〉（1975）調査報告」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 30（2022 ／ 2023）』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 12 月、154-165 頁。

⑦「デジタルアーカイブサロン 2023 年 9 月報告」『アート・ドキュメンテーション通信 No.136』アート・ドキュメンテーション研究会編、2024 年 2 月、11 頁。
「コレクティヴ・メモリー 3 技術編：地域の文化と記憶を映像資料で読み解くラーニング・ワークショップ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ '23』「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会、2024 年 2 月、14-17 頁。

⑧ 2023 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演「命」（企画・運営）、2023 年 5 月 24 日、慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎。
新入生歓迎行事新入生歓迎行事「教養の一貫教育 Vol.7 Voix/Voie 詩と音楽の交差するところ 3 吉増剛造×檜垣智也×七里圭」（運営）、2023 年 11 月 1 日、慶應義塾高等学校新協育棟日吉協育ホール。
「El Butoh De Hijikata: Teatro en el Cuepro」展（展示協力）、2023 年 11 月 24 日 ～ 12 月 5 日、Museo del Periodismo y las Artes Graficas（メキシコ、グアダラハラ）。
慶應義塾ミュージアム・コモンズ 新春展 2024「龍の翔かける空き地　唐様前夜：林羅山とそのコミュニティ」（展示協力）、2024 年 1 月 10 日～ 2 月 9 日、慶應義塾ミュージアム・コモンズ。

⑨「鎌鼬の里芸術祭 2023」（運営）、2023 年 8 月 30 日～ 9 月 4 日、鎌鼬美術館ほか。
土方巽作品上映会「東北歌舞伎計画 4」（運営）、2023 年 9 月 24 日、11 月 26 日、12 月 10 日、ChannelForRent。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／地域の文化と記憶を映像資料で読み解くラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー 3 技術編（全 2 回）」――「バックトゥザフューチャー 1：未来を記録したもの」（企画、運営）、2023 年 9 月 27 日、慶應義塾大学三田キャンパス南別館 2 階アート・センター内収蔵庫、南校舎 451 教室。
「北方舞踏派公演『塩首』について」アート・イン・キャンパス講座（講師）、2023 年 10 月 18 日、慶應義塾大学三田キャンパス社中交歓萬來舎。
教養の一貫教育 Vol.8　舞踏家・今貂子による身体ワークショップ「生きること　踊ること」（企画・運営）、2023 年 11 月 27-28 日、慶應義塾高等学校新協育棟日吉協育ホール。
ポートフォリオ BUTOH「『塩首』〈全編〉上映会」（企画・運営）、2023 年 12 月 2 日、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎シンポジウムスペース。
瀧口修造生誕 120 周年記念シンポジウム「瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ 01：蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように‥‥）」（運営）、2023 年 12 月 9 日、慶應義塾大学三田キャンパス東館 6 階 G-Lab。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／インクルーシヴな寺院体験について考えるワーキング・グループ（企画・運営）、2023 年 12 月 18 日、萬松山泉岳寺。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／地域の文化と記憶を映像資料で読み解くラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー 3 技術編（全 2 回）――「バックトゥザフューチャー 2：未来を記録せよ」（企画、運営）、2023 年 12 月 20 日、慶應義塾大学三田キャンパス東館 4 階オープンラボ。
アムバルワリア祭 XIII 西脇順三郎と「何でも諧謔」の世界 ―― えっ、芭蕉も？ボードレールも？（運営）、2024 年 1 月 20 日、慶應義塾大学三田キャンパス東館 6F G-lab。
没後 38 年土方巽を語ること XIII（企画・運営）、2024 年 1 月 21 日、慶應義塾大学三田キャンパス東館 6F G-lab。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／トークセッション「地域の文化資源を活用したインクルーシヴ・ワークショップの実践」（登壇・運営）、2024 年 1 月 27 日、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／目の見える人と見えない人／ぶらぶら＆まっすぐモードで体験する増上寺の境内散歩（企画・運営）、2024 年 1 月 29 日、大本山増上寺。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／寺院に江戸の庭園を訪ねる（運営）、2024 年 2 月 5 日、大松寺。
土方巽作品上映会「ひとがた」（運営）、2024 年 2 月 25 日、ChannelForRent。
シリーズ「パフォーミング・ライブラリー」第 7 回「但馬を記録する、但馬を創造する『創造的アーカイヴ』の可能性～いかに地域の文化資源を作品制作に利活用するか～」（登壇）、2024 年 2 月 29 日、芸術文化観光専門職大学学術

情報館。

「Published by KUAC ――出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの30年」茶話会（運営）、2024年3月2日、慶應義塾大学三田キャンパス。

前衛演劇の探求 Vol.1 「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」（企画・運営）、2024年3月8日、大阪大学中之島芸術センター。

新倉　慎右

①慶應義塾大学アート・センター編「アート・アーカイヴ資料展 XXV：歌舞伎への情熱 ―― 田邊コレクション／『役者』関係資料展」カタログ（編集）、慶應義塾大学アート・センター、2023年5月。

新倉慎右編『慶應義塾の建築フォーカス No. 2 キャンパス・スケープ：大学の建築』（編著）、慶應義塾大学アート・センター、2023年9月。

慶應義塾大学アート・センター編「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」展カタログ（編集）慶應義塾大学アート・センター、2023年10月。

慶應義塾大学アート・センター編『都市のカルチュラル・ナラティヴ2023』（編著）慶應義塾大学アート・センター、2024年2月。

慶應義塾大学アート・センター編「Published by KUAC：出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの30年」展カタログ（編集）、慶應義塾大学アート・センター、2024年3月。

慶應義塾大学アート・センター編『Living Landscape2：近代建築を知る』（編著）慶應義塾大学アート・センター、2024年3月。

慶應義塾大学アート・センター編『Booklet 31 槇文彦の諸相 ―― 建築と人をつなぐ』（編著）、慶應義塾大学アート・センター、2024年3月。

新倉慎右編『文部科学省科学研究費助成事業 基盤研究（B）彫刻と色彩 ―― 彫刻概念の歴史的検証 成果報告書』2024年3月。

②「総論：「キャンパス・スケープ」の確立に向けて」『慶應義塾の建築フォーカス No. 2 キャンパス・スケープ：大学の建築』、慶應義塾大学アート・センター、2023年9月、6–9頁。

「キャンパス・スケープ比較研究：武蔵野美術大学鷹の台キャンパス／関西大学千里山キャンパス」『慶應義塾の建築フォーカス No. 2 キャンパス・スケープ：大学の建築』、慶應義塾大学アート・センター、2023年9月、10–17頁。

「特集：慶應義塾大学湘南藤沢キャンパス」『武蔵野美術大学研究紀要』第53号、2023年3月、pp. 85–98.『慶應義塾の建築フォーカス No. 2 キャンパス・スケープ：大学の建築』、慶應義塾大学アート・センター、2023年9月、25–33頁。

「ヴァザーリの『列伝』における彫刻家のモデル制作に関する記述について」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』第30号、2023年12月、166–169頁。

「大江宏のキャンパス・スケープ」『Living Landscape2：近代建築を知る』慶應義塾大学アート・センター、2023年2月、14–15頁。

「建築環境は表象となりうるか ―― 慶應義塾における槇文彦のキャンパス・スケープ」『Booklet 31 槇文彦の諸相 ―― 建築と人をつなぐ』慶應義塾大学アート・センター、2024年3月、60–87頁。

「ルネサンスにおける彫刻の色彩の喪失 ―― 古典主義彫刻成立期のパラゴーネの影響及びミケランジェロとの関係 ――」『文部科学省科学研究費助成事業 基盤研究（B）彫刻と色彩 ―― 彫刻概念の歴史的検証 成果報告書』2024年3月、36–43頁。

③「ミケランジェロの初期作品における「多視点性」―― ルネサンス期彫刻の視点の捉え方との関わりから ――」、2023年度第3回美術史学会東支部例会、2023年11月25日。

⑦「戦後すぐに発行された紙面に充溢する、歌舞伎への情熱」『三田評論』第1279号、2023年9月、49–50頁。

「慶應義塾大学アート・センター：挑戦的精神で現代社会における芸術の意義を問う」『ZENBI：全国美術館会議機関紙』第24号、2023年9月、23頁。

「武蔵野美術大学：変化の中で変わらないもの」『慶應義塾の建築フォーカス No. 2 キャンパス・スケープ：大学の建築』、慶應義塾大学アート・センター、2023年9月、18–21頁。

「関西大学：多様性を育む建築環境」『慶應義塾の建築フォーカス No. 2 キャンパス・スケープ：大学の建築』、慶應義塾大学アート・センター、2023年9月、22–24頁。

「トーク＆ワークショップ『修復家の手とまなざし×オブジェクト・ベースト・ラーニング』報告」『都市のカルチュラル・ナラティヴ2023』（編著）慶應義塾大学アート・センター、2024年2月、20–21頁。

「港区の文化財を見る／学ぶ／知る：地域の建築を開くワークショップ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ

2023』(編著) 慶應義塾大学アート・センター、2024 年 2 月、26–29 頁

⑧「アート・アーカイヴ資料展 XXV：歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション／『役者』関係資料展」(企画・展示・運営)、慶應義塾大学アート・スペース、2023 年 5 月 22 日–7 月 28 日。

「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」(企画・展示・運営)、慶應義塾大学アート・スペース、2023 年 10 月 10 日 –2024 年 1 月 26 日。

⑨ 2023 年度慶應義塾大学文学部公開講座：越境する文学部「私たちは世界をどうみているのか？ —— アートを通して考える」(講師)、慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年、6 月 24 日。

「慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード —— 建築特別公開日」(企画・運営)、慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年 11 月 14 日 –11 月 16 日。

「慶應義塾三田キャンパス　建築プロムナード —— 建築特別公開日：ガイドツアー」(講師)、慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年 11 月 14 日。

「港区の文化財を見る／学ぶ／知る：地域の建築を開くワークショップ」(企画・運営)

ガイドツアー「普連土学園×慶應義塾大学」(企画・運営・司会)、普連土学園／慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年 11 月 16 日。

レクチャー「学校建築に求めた大江宏のモダニズム—法政大学から普連土学園まで」(企画・運営・司会)、慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年 12 月 19 日。

「Artist Voice III：駒井哲郎×都市のカルチュラル・ナラティヴ トーク＆ワークショップ」(企画・運営)

「駒井哲郎を語る家族のまなざし」(企画・運営・司会)、慶應義塾大学三田キャンパス、2023 年 11 月 29 日。

「修復家の手とまなざし：オブジェクト・ベースト・ラーニングワークショップ」(企画・運営・司会・ファシリテーター)、慶應義塾大学アート・スペース、2024 年 1 月 30 日。

「ノグチ・ルームから学ぶ文化財保存」『慶應塾生新聞』(情報提供)、2024 年 2 月 27 日。

⑪「アート・アーカイヴ資料展 XXV：歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション／『役者』関係資料展」広報物デザイン (フライヤー・ポスター) デザイン、2023 年 5 月。

「アート・アーカイヴ資料展 XXV：歌舞伎への情熱 —— 田邊コレクション／『役者』関係資料展」カタログデザイン、2023 年 5 月。

「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」展広報物 (DM・ポスター) デザイン、2023 年 10 月。

「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」展カタログデザイン、2023 年 10 月。

「Published by KUAC：出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの 30 年」展広報物 (DM・ポスター) デザイン、2024 年 3 月。

「Published by KUAC：出版物でたどる慶應義塾大学アート・センターの 30 年」展カタログデザイン、2024 年 3 月。

『Booklet 31 槇文彦の諸相 —— 建築と人をつなぐ』表紙・目次・中扉デザイン、2024 年 3 月。

桐島　美帆

②「駒井哲郎の慶應義塾出版物表紙絵・挿画調査 ——『塾』」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 30 (2022／2023)』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 12 月、170–184 頁。

「駒井哲郎と慶應義塾 —— エッチングの原点、線描の解放」『Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ』展カタログ、慶應義塾大学アート・センター、2023 年 10 月、4–14 頁。

⑦「大学建築の考察 5 神戸女学院大学」『慶應義塾の建築 フォーカス No.2　大学の建築：キャンパス・スケープ』慶應義塾大学アート・センター、2023 年 9 月、44–47 頁。

⑧「Artist Voice Ⅲ：駒井哲郎　線を刻み、線に遊ぶ」(展覧会、企画、カタログ編集) 慶應義塾大学アート・センター、2023 年 10 月 10 日— 2024 年 1 月 26 日。

記録・資料

受入資料

2023 年度は下記資料を受け入れました。提供して下さった方々に深く感謝申し上げます。（敬称略）

受入元	受入区分	作品／資料	所属コレクション	資料作成者	資料名	資料の概要	員数（小口数）
木部与巴仁	寄託	資料	土方巽	長尾一雄	［土方巽および舞踏と能楽関連資料］	土方巽関連資料を含む、舞踏と能楽に関する原稿や雑誌資料などの印刷物	1 件
本田貴侶	寄贈	資料	土方巽	本田貴侶、中西夏之	［土方巽関連資料］	《燔犠大踏鑑・東北里帰り公演》〈疱瘡譚〉関連資料など 40 点 〈二つの正三角形に支えられた心臓―磁気の眠り〉1 点	1 件（41 点）
荻原さがみ	寄贈	資料	西脇順三郎	新倉俊一	［西脇順三郎関連資料］	A History of East Coker, Somerset Compiled by Roger Burt・Vicar・2005 ほか書籍／西脇順三郎肖像写真など関連資料 写真（紙焼き）5 点｜書籍 2 点｜小冊子 4 点｜書簡コピー 1 点｜詩篇の写真（紙焼き）5 枚がおさめられたミニアルバム 1 点	1 件（13 点）
岩崎喜美子	寄贈	資料	西脇順三郎	岩崎鴻一	［エズラ・パウンドから岩崎良三への書簡｜エズラ・パウンドの肖像写真］	エズラ・パウンドの肖像写真およびエズラ・パウンドから岩崎良三あての書簡。 写真（紙焼き、ラボプリント）3 点｜エズラ・パウンドにより岩崎良三あて書簡 6 点	1 件（9 点）
飯田カタリーナ	寄贈	資料	飯田善國	飯田善國	［飯田善國の学生時代の講義ノート］	慶應義塾大学在学中の講義を書き留めたノートおよび色彩論のノート。	1 件（10 点）
麻生隆	寄贈	資料	西脇順三郎	麻生茂	［西脇順三郎関連資料］	西脇が英国留学する際に乗船した船での西脇順三郎の写真および乗船名簿「（第卅一次往航）北野丸同舩欧□行舩客芳名」。同船に乗っていたのが寄贈者の父・麻生茂。 写真（紙焼き、ラボプリント）1 点｜乗船名簿 1 点	1 件（2 点）

記録・資料

資料貸出

以下は現物資料の貸出およびそれに伴ったデータ貸出の一覧である。

資料貸出元コレクション	貸出先	目的	貸出／集荷日	種別	資料名	作者	制作年	員数
土方巽	京都国立近代美術館	「Re: スタートライン 1963 – 70/2023」展	2023 年 4 月 4 日	書簡／リーフレット	松澤宥 土方巽宛書簡〈この一隅から・変化のために〉、松澤宥 土方巽宛書簡〈〔お告げ〕あなたの心に真白い正方形をえがきその正方形から水をくんで飲む〉、書簡、封筒、長野展リーフレット	松澤宥、信濃美術館	1969 年	5（物／データ）
瀧口修造	板橋区立美術館	「シュルレアリスムと日本」展	2023 年 6 月 29 日	書籍	『馥郁タル火夫ヨ 第一詩集』（大岡山書店）		1927 年	1（物／データ）
慶應義塾所蔵作品（信濃町）／（幼稚舎）	中津市歴史博物館	「福澤諭吉とお札に選ばれた偉人達」展	2023 年 7 月 6 日	絵画	《北里柴三郎肖像》（信濃町） 《福澤諭吉像》1920 年（幼稚舎）	和田英作		2
瀧口修造	埼玉県立近代美術館	「イン・ビトウィーン」 展	2023 年 10 月 5 日	印刷物／書簡	KUAC-ST5810 美術文化第一回展 出品目録 1940 年 KUAC-ST5818 第 5 回日本アンデパンダン展出品目録 1953 年 KUAC-ST5838 超現実絵画の展開（リーフレット）1960 年 KUAC-ST7486 美術文化 秋期会員展（目録）1959 年 KUAC-ST1967 白木正一から瀧口修造への書簡 1953 年 7 月 13 日 KUAC-ST4486 白木正一から瀧口修造への書簡（葉書）1963 年 1 月 1 日			6
西脇順三郎／土方巽／ VIC	慶應義塾ミュージアム・コモンズ	「KeMCo 新春展 2024: 龍の翔る空き地　唐様前夜：林羅山とそのコミュニティ」展	2023 年 12 月 15 日	書籍／スクリプトシート／印刷物／映像	西脇順三郎：KUAC-JN0081［漢語・ギリシャ語ノート］実物 土方巽：動きのアーカイヴより 和栗由紀夫実演「動物と植物の媒介的生命」 データ 2005 年、舞踏譜スクリプトシート N2413, N2421, N2544, N2734, N3246　実物、B420 ホルヘ・ルイス・ボルヘス著『幻獣辞典』 実物 1970 年 VIC：VIC_0106.VIC_0131《アスベスト館館びらき 1 周年記念・アスベスト館 12 月公演・婚犠大踏鑑》作品 No.11〈暗黒版かぐやひめ〉データ 1975 年	西脇順三郎、 和栗由紀夫（実演）／慶應義塾大学アート・センター（製作）／土方巽／ホルヘ・ルイス・ボルヘス／ VIC		7（物） 2（データ）
瀧口修造	ふくやま美術館	「イタリアと日本の前衛―20 世紀の日伊交流」展	2024 年 3 月 12 日	作品、印刷物、写真、書簡	KUAC-ST9209 ムナーリ資料 実物／データ ブルーノ・ムナーリ［「瀧口」のモノグラム］1965 KUAC-ST9210 ムナーリ資料 実物／データ ブルーノ・ムナーリ［オリジナルのゼログラフィーア］ KUAC-ST9211 ムナーリ資料 実物／データ ブルーノ・ムナーリ［オリジナルのゼログラフィーア］ KUAC-ST9212 ムナーリ資料 実物／データ ブルーノ・ムナーリ［オリジナルのゼログラフィーア］ KUAC-ST5836 印刷物 実物／データ ブルーノ・ムナーリ氏のダイレクト・プロジェクション 1960 KUAC-ST6703 印刷物 実物／データ ミリオラマ展 1961 KUAC-ST5508 実物／データ フォンタナとカポグロッシ 1964 KUAC-ST1118 写真 データ［アコナビコンビを見る瀧口修造］1963/2/2 KUAC-ST1118 データ［アコナビコンビを見る瀧口修造と山口勝弘］ KUAC-ST1127? KUAC-ST1538 写真 データ［「フォンタナとカポグロッシ」展の瀧口修造と松本武］1964/6/1-20 KUAC-ST1506 写真 データ［「ブルーノ・ムナーリ展」オープニング風景写真］1965 KUAC-ST1605 写真 データ［タピエ、東野、出光と（砂浜にて）］1958/8/4-5 KUAC-ST1080 写真 データ 瀧口修造ポートレート 1958 年頃 KUAC-ST1184 写真 データ［フォンタナアトリエ写真］	ブルーノ・ムナーリ他		12（物／データ） 7（データ）

資料貸出元コレクション	貸出先	目的	貸出／集荷日	種別	資料名	作者	制作年	員数
					KUAC-ST2467 手紙 実物／データ Galleria dell'Ariete 1962/6/30 KUAC-ST2654 手紙 実物／データ Lucio Fontana 1964/2/11 KUAC-ST2759 手紙 実物／データ Lucio Fontana 1965/2/17 KUAC-ST2944 手紙 実物／データ Bruno Munari 1967/12/22 KUAC-ST4414 葉書 実物／データ 山口勝弘から瀧口修造への手紙 1961/11/7			

以下はデータのみの貸出一覧である。

資料貸出元コレクション	貸出先	目的	貸出／集荷日	種別	資料名	作者	制作年	員数
慶應義塾所蔵作品	よこすか近代遺産ミュージアム	常設展示内　シアター映像	2023 年 4 月 3 日	絵画	《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図》	伝ベーター・B.W. ハイネ	19 世紀末	1
土方巽	佐村河内守	YouTube 新曲 澁澤龍彦「Draconia」組曲	2023 年 4 月 3 日	写真、映像	NC0070028、NC0510089「肉体の叛乱」（赤ドレス、土方吊るし）1968 年、NC0050010「ギバサン」（ライオン）、TRC0010090、TRC0010092、TRC0010275「疱瘡譚」（少女、ライ病）、TRC0010230「ギバサン」（ライオン）1972 年、Sbw − 0062「バラ色ダンス」（デュエット）1965 年、HP0000262「肉体の叛乱」（赤ドレス）1968 年、Sbw-0678「ギバサン」（戸板のキリスト）、「疱瘡譚」（部分）1972 年	中谷忠雄、鳥居良禅、作家不明、大内田圭彌		11
中嶋興	Lee Ufan Catalogue Raisonné	カタログ・レゾネ掲載	2023 年 6 月 5 日	写真	2023 年 6 月 29 日	中嶋興	1969 年	154
土方巽	一般社団法人ハイウッド	川口隆夫「バラ色ダンスプロジェクト」の広報	2023 年 6 月 13 日	写真、プログラム	NC0090005、NC0230038「バラ色ダンス」、EB11「砂糖菓子のプログラム」	中谷忠雄、加納光於	1965 年	3
瀧口修造	神奈川県立近代美術館	「コレクション展 加納光於」（単館企画　所蔵品展）展	2023 年 6 月 15 日	印刷物	KUAC-ST 1106：1956 年第 2 回銅版画展（タケミヤ画廊） KUAC-ST 1533：1957 年第 3 回銅版画展（タケミヤ画廊） KUAC-ST 6216：1960 年加納光於個展（南画廊）			3
土方巽	横田さや香	土方巽「東北歌舞伎計画四・小日傘」上映会	2023 年 7 月 3 日	写真、映像	OC0490030　OC0490033　OC0490049　OC0490054　OC0490078　OC0500016 「小日傘」1975 年、「東北歌舞伎計画四」1985 年	小野塚誠、アスベスト館		8
土方巽	佐村河内守	YouTube 新曲 澁澤龍彦「Draconia」組曲	2023 年 7 月 14 日	写真	Sc-0177「ギバサン」（ライオン）	山崎博	1972 年	1
土方巽	一般社団法人ハイウッド	川口隆夫「バラ色ダンスプロジェクト」の広報	2023 年 7 月 26 日	ポスター	EP007「バラ色ダンス」	横尾忠則	1965 年	1
土方巽	岡元ひかる	DANCE BOX 主催「国内ダンス留学＃9」講座「日本舞踊史概論」	2023 年 7 月 31 日	写真、スクリプトシート、スクラップブック	NC0050098 リハーサル中の写真、NC0050097 芦川羊子の写真 1971 年、N1729「花の上の花火」、N2955「壁の世界の発展」、N0829 舞踏譜スクラップブック「動物編」ca. 1970-1986	中谷忠雄、土方巽		5
草月アートセンター	Yoko Ono / Studio One	アーカイヴ利用（参照用）	2023 年 8 月 1 日	印刷物	『SAC Journal』24 号の表紙	表紙写真：中川一郎／デザイン：神田昭夫	1962 年	1
慶應義塾所蔵作品	読売新聞大阪本社	「ニュースの門」記事	2023 年 8 月 4 日	絵画	《ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図》	伝ベーター・B.W. ハイネ	19 世紀末	1
瀧口修造	ジャパンソサエティ	「アウト・オブ・バウンズ　フルクサスと日本人女性芸術家たち」展	2023 年 8 月 17 日	スクラップブック	Nishiyama_1_23-24. Nishiyama_1_25_26	西山輝夫		
土方巽	土方巽あきた芸術祭	秋田市文化創造館での上映会	2023 年 8 月 28 日	映像	土方巽：「疱瘡譚」（短縮版）1972 年 VIC：VIC_0282、VIC_0283「鯨線上の奥方」1976 年	大内田圭彌 アスベスト館／ VIC		3

資料貸出元コレクション	貸出先	目的	貸出／集荷日	種別	資料名	作者	制作年	員数
土方巽	Rosemary Candelario	『Arcade: The Humanities in the World』掲載論文「Butoh Ecologies」	2023年9月15日	写真	NC0120050「鯨線上の奥方」	中谷忠雄	1976年	1
草月アートセンター	竹内幸絵	「評論・社会科学」147号（同志社大学社会学会）	2023年9月19日	印刷物	「アニメーション三人の会（初回）」［チラシ］ 「アニメーション三人の会・2」［チラシ］ 「アニメーション三人の会・3」［チラシ］ 「第一回アニメーションフェスティバル」［チラシ］			4
土方巽	メキシコ・MARES// encuentros en danza butoh	「Hijikata's butoh: theater in the body」展	2023年9月22日	写真、スクラップブック、映像、ポスター、音声	NC0070052、NC0070078「肉体の叛乱」（少女、男根）1968年、NC0040006、NC0050028、NC0030039「ギバサン」（フィナーレ、あざみ、ライオン）、OC0370049「ギバサン」（フィナーレ）、OC0290013、OC0520062「疱瘡譚」（ライ病）1972年、TRC0010033、TRC0010014、TRC0010013「肉体の叛乱」（赤ドレス、男根）1968年、TRC0010088 TRC0010240 TRC0010090「疱瘡譚」（大鴉、ライ病）「ギバサン」（ライオン）、TRC0010240「ギバサン」（ライオン）1972年、Sbw-0079、Sbw-0132、HP0000249、Sbw-0100、HP0000280、HP0000244「肉体の叛乱」（少女、赤ドレス、馬鹿王の行列）1968年、Sc-0177、Sbw-0501「ギバサン」（ライオン、あざみ）、Sbw-0215、Sbw-1263「すさめ玉」（牧師、だるま）1972年、N0114、N0119舞踏譜スクラップブック「なだれ飴」、N0221「花」、N0407「材質編Ⅱフォートリエ」、N0503「乞食、花子、マチエール」、N0610「人物編 材質のある人物」、N0703、N0713「鳥－鳴」、N1013、N1015「ピカソの人物」、N1104、N1110「壁石」、N1221、N1213「神経」、N1304「光、流星」、N1515「スケッチブック青」ca. 1970-1986、「疱瘡譚」（部分）1972年、EP007「バラ色ダンス」1965年、EP016「肉体の叛乱」1968年、EP018「矯犠大踏鑑（付）私の娘展示即売」1972年、EP030「静かな家」1973年、「慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を拡げてくる」（部分）1975年	中谷忠雄、小野塚誠、鳥居良禅、作家不明、土方巽、大内田圭彌、アスベスト館		45
土方巽／峯村敏明	平居香子	「江口博旧蔵資料から見る昭和日本のポストモダンダンス」所収論文「見て、書き、作る批評家たち」（早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点令和4～5年度公募研究課題【江口博旧蔵資料にみる戦時下から戦後の舞踊】）に資料として掲載するため	2023年10月11日	手稿／ポスター	土方巽：〈池宮信夫資料〉「モワティエモワティエ舞踊会趣旨　公演のスタイルと姿勢」1970年、『20世紀舞踊』第一号表紙1960年、「20世紀舞踊の会」旗と山野博大1960年、市川雅 峯村敏明：dance today' 75 ポスター画像1975年：image.7885	モワティエモワティエ舞踊会、20世紀舞踊の会		4
草月アートセンター	金田美紀	『Jazz and Culture』に掲載	2023年11月7日	印刷物	「草月ミュージックイン2：ブルースの継承」［チケット］ 「草月ミュージックイン11：エトセトラのジャムセッション」［ポスター］			2
土方巽	共同通信社	連載企画「水脈のありか」11月分	2023年11月7日	写真	NC0230052「バラ色ダンス」（デュエット）	中谷忠雄	1965年	1
土方巽	NPO法人ダンスアーカイヴ構想	ダンスアーカイヴ構想、EPAD及びJapan Digital Theater	2023年11月15日	チラシ	EL079「東北歌舞伎計画三」	アスベスト館	1985年	1
瀧口修造／飯田善國	小倉達郎	多摩美術大学へ提出予定の修士論文掲載	2023年11月28日	書簡／印刷物	KUAC-ST6316：瀧口修造宛ての書簡（葉書）1（「カワラ・オン デッサン展」） KUAC-ST6397：瀧口修造宛ての書簡（葉書）1（「河原温シリーズ第3回 日本人の肖像 第一部死仮面」） RCA_ST_E 3：印刷物（「河原温 渡墨作品頒布会」）1 飯田善國宛て書簡（葉書）1（「第3回グループ黄色人種作品展」）			4

資料貸出元コレクション	貸出先	目的	貸出／集荷日	種別	資料名	作者	制作年	員数
土方巽／ノグチ・ルーム	花牟禮優大	慶應義塾ミュージアム・コモンズ「社会学と歩こう」展	2023年12月8日	映像／写真	土方巽：海外女流ダンサー・ウィーク東京　2013年12月公演（映像） ノグチ・ルーム：KUAC_NR_B015移設前写真5, 15, 23, 27, 33, 41移設後写真1, 12, 17, 19, 47、ca. 1990年	SU-EN他		12
草月アートセンター	ザドフ イタマル	博士課程研究論文掲載	2024年1月9日	印刷物	「L.S.D（幻想剤）酩酊実験による芸術創作活動の変容」［カード］		1959年	1
土方巽	横田さや香	土方巽「ひとがた」上映会	2024年1月11日	写真、映像	OC1000001、Sbw-1033、Sbw-1048、Sc-0586、Sc-0663、Sc-0693、Sc-0714、Sc-0770、Sc-0775「ひとがた」	小野塚誠、作家不明、アスベスト館	1976年	10
慶應義塾所蔵作品	中津市教育委員会	中津市の「不滅の福澤プロジェクト」の一環として、慶應義塾所蔵の川村清雄《福澤諭吉肖像》のレプリカを作成し、中津市内の小中学校及び公民館に設置するため。	2024年1月22日	絵画	《福澤諭吉肖像》	川村清雄	1898年頃	1
土方巽	大阪大学中之島芸術センター	「大野一雄舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』研究上映会」チラシ製作	2024年1月26日	ポスター、チケット	EP046「ラ・アルヘンチーナ頌」ポスター、E_289「ラ・アルヘンチーナ頌」チケット	アスベスト館	1977年	2
土方巽	塾生新聞	学生新聞掲載	2024年2月15日	写真	NC0070031「肉体の叛乱」（赤ドレス）1968年、NC0460081アスベスト館での風景（土方）1969年、OC0520062「疱瘡譚」（ライ病）1972年	中谷忠雄、小野塚誠		3
土方巽	Editora FTD	『Coleção Arte- SIM- EFAF- Ensino fundamental』	2024年2月15日	写真	NC0070013「肉体の叛乱」（赤ドレス）	中谷忠雄	1968年	1
土方巽	Routledge, UK	『Routledge Encyclopedia of Modernist Dance』掲載 Rosemary Candelario著「Hijikata Tatsumi」	2024年2月21日	写真	TRC0010090「疱瘡譚」（ライ病）	鳥居良禅	1972年	1
土方巽	飯田将茂	ドーム映像の調査・研究国際科学映像祭で上映	2024年2月27日	映像	万博映像「誕生」（土方出演部分）	学習研究社	1970年	1
土方巽	株式会社DIRECTIONS	WEB動画・TV番組「POST-FAKE」内での利用	2024年3月5日	映像	新入生歓迎行事 笠井叡舞踏公演「日本国憲法を踊る」（部分）	笠井叡	2020年	1
土方巽	岡元ひかる	ドラマトゥルク・ミーティング ワークショップ	2024年3月19日	写真、スクリプトシート、スクラップブック	HP0001256「四季のための二十七晩」稽古中の写真1972年、N1729「花の上の花火」、N2955「壁の世界の発展」、N0829舞踏譜スクラップブック「動物編」ca. 1970-1986	作家不明、土方巽		4
土方巽	株式会社スローハンド	NHK番組「アナザーストーリーズ」	2024年3月27日	写真	TRC0010245、TRC0010263「静かな家」	鳥居良禅	1973年	2

記録・資料

刊行物

● ARTLET

『ARTLET』59 号

〈FEATURE ARTICLES〉　駒井哲郎 —— 線が描き出す芸術家の軌跡

・エッチングで広がった、父の夢の推移（駒井亜里）

・駒井哲郎とモノタイプ（大矢雅章）

・駒井哲郎と建築 — 慶應義塾での銅版画制作をめぐって（片多祐子）

〈INFORMATION〉

・活動報告

8 頁、2023 年 9 月 30 日発行

編集＝内藤正人・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子・小島与志生

『ARTLET』60 号

アート・センター　2013 − 2023

〈INFORMATION〉

・活動報告

16 頁、2024 年 2 月 29 日発行

編集＝内藤正人・後藤文子・脇田玲・渡部葉子・小菅隼人・市川佳世子・小島与志生

● Booklet

『Booklet』31

槇文彦の諸相 —— 建築と人をつなぐ

〈目次〉

はじめに（渡部葉子）

1．集合体の試み（若月幸敏）

2．私の見た槇さん（池田靖史）

3．変貌する建築家として、その先のよろこびを求めて（岡部修三）

4．古びれない建築のつくりかた（五十嵐太郎）

5．建築環境は表象となりうるか —— 慶應義塾における槇文彦のキャンパス・スケープ（新倉慎右）

6．【特別インタビュー】ヒルサイドテラスの槇文彦 —— たてもの・まち・コミュニティをひらく（朝倉健吾／聞き手・新倉慎右）

7．文献表／作品一覧（角田かるあ／大前美由希 編）

8．要旨（和文・英文）

166 頁、2024 年 3 月 31 日発行

編集＝渡部葉子・新倉慎右（本巻担当）／内藤正人・後藤文子・脇田玲・小菅隼人・市川佳世子

表紙デザイン＝新倉慎右

●慶應義塾大学アート・センター年報

『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 30（2022／23）』

199 頁、2023 年 12 月 15 日発行

●その他（報告書等）

『慶應義塾の建築 フォーカス No.2　大学の建築：キャンパス・スケープ』

55 頁、2023 年 9 月 30 日発行

執筆＝新倉慎右、渡部葉子、森山緑、桐島美帆

編集＝新倉慎右

協力＝大前美由希

表紙絵＝わじまやさほ

デザイン＝福田敬子（ボンフエゴ デザイン）

発行＝慶應義塾大学アート・センター

助成＝公益財団法人ポーラ美術振興財団「美術館職員の調査研究助成」

『Living Landscape 2 —— 近代建築を知る』令和 5 年度文化庁 Innovate MUSEUM 事業「多様な地域文化資源を活用した包摂的コミュニティ形成：ミュージアム機能強化のための実践とモデル構築事業」、「港区の文化財を見る／学ぶ／知る：地域の建築を開くワークショップ」成果報告冊子

35 頁、2024 年 2 月 5 日発行

執筆＝松隈洋、藤本貴子、新倉慎右

編集＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト、慶應義塾大学アート・センター（新倉慎右）

発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会

助成＝令和 5 年度文化庁 Innovate MUSEUM 事業

『都市のカルチュラル・ナラティヴ’23』

30 頁、2024 年 2 月 19 日発行

執筆＝本間友、渡部葉子、新倉慎右、森山緑、石本華江

編集＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト（新倉慎右）

協力＝常深新平、木原有紀子、長谷川紫穂
発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト
　　実行委員会
助成＝令和 5 年度文化庁 Innovate MUSEUM 事業

＊展覧会関連刊行物については「展示活動」の項を参照。

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	71	2,430
洋書（冊）	3	485
逐次刊行物（タイトル数）	1	368
AV 資料	0	2,156

2024 年 3 月 31 日現在

会　議

■ 2023 年 4 月　運営委員会（臨時）メール開催
人事について承認。所員の兼担所員就任について報告。

● 2023 年 5 月 18 日（木）第 1 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
人事、終了した事業および今後の予定について報告。刊行物『Booklet』30 号、『ARTLET』58 号刊行報告。『年報／研究紀要』30 号、『ARTLET』59 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出について報告。寄贈等について報告。

● 2023 年 7 月 20 日（木）第 2 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
今後の催事について承認。人事、終了した事業および今後の予定について報告。プロジェクト（外部資金獲得）について報告。刊行物『年報／研究紀要』30 号、『Booklet』31 号、『ARTLET』59 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料・作品貸出、寄贈等について報告。第 1 回美術品管理運用委員会の報告。

■ 2023 年 7 月 20 日（木）第 1 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
人事について承認。前年度事業報告および今後の展覧会、催事について報告。プロジェクト（外部資金獲得）について報告。刊行物『Booklet』30 号、『ARTLET』58 号刊行報告。『年報／研究紀要』30 号、『Booklet』31 号、『ARTLET』59 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料・作品貸出、寄贈等について報告。第 1 回美術品管理運用委員会の報告。

● 2023 年 9 月　所内会議（臨時）メール開催
展覧会の共催について承認。

● 2023 年 11 月 9 日（木）第 3 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
今後の催事、募金箱設置について承認。人事、2024 年度設置講座、2024 年度予算申請方針について報告。終了した事業および今後の予定について報告。プロジェクト（外部資金）について報告。刊行物『ARTLET』59 号刊行報告。『年報／研究紀要』31 号論考執筆者募集。『年報／研究紀要』30 号、『Booklet』31 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、資料・作品貸出、各研究会について報告。次年度所内会議・運営委員会日程について報告。

● 2024 年 1 月 18 日（木）第 4 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
2024 年度事業予定（展覧会、催事）について承認。人事、所員の出講、2024 年度予算について報告。終了した事業および今後の予定について報告。プロジェクト（外部資金）について報告。刊行物『年報／研究紀要』30 号刊行報告。『Booklet』31 号、『ARTLET』60 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、資料・作品貸出、各研究会について報告。2023 年度第 2 回美術品管理運用委員会、募金箱設置、開設 30 周年記念茶話会開催について報告。

■ 2024 年 1 月 18 日（木）第 2 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
人事、2024 年度アート・センター予算、2024 年度展覧会計画、2024 年度教育活動について承認。人事、2023 年度事業について報告。教育活動、プロジェクト（外部資金）について報告。刊行物『年報／研究紀要』30 号、『ARTLET』59 号の刊行報告、『年報／研究紀要』31 号、『Booklet』31 号、『ARTLET』60 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、資料・作品貸出、各研究会について報告。2023 年度第 2 回美術品管理運用委員会、募金箱の設置について報告。次年度所内会議・運営委員会日程について報告。

人　事

就任　副所長　脇田　玲（2023年10月1日）

運営委員　佐藤　孝雄
牛島　利明
野末　聖香
有田　誠
（以上2023年10月1日）

兼担所員　近森　高明
北川　千香子
脇田　玲
（以上2023年5月1日）

市川　佳世子（2023年10月1日）

訪問所員　犬丸　治
岡崎　哲也
佐藤　知久
ヴァン ヘンスバーゲン，ローザ
（以上2023年10月1日）

退任　運営委員　倉田　敬子
岡本　大輔
武田　祐子
三澤　日出巳
（以上2023年9月30日）

所員・職員名簿

2024 年 3 月 31 日現在

所長	内藤　正人★	
副所長	後藤　文子★	脇田　　玲★
専任所員	渡部　葉子★（教授 / キュレーター）	
運営委員	佐藤　孝雄	駒形　哲哉
	堤林　　剣	牛島　利明
	金井　隆典	村上　俊之
	加茂　具樹	一ノ瀬友博
	野末　聖香	有田　　誠
	西川　尚生	藪本　将典
	小町谷尚子	金子　啓明
	水沢　　勉	
顧問	鷲見　洋一	西村　太良
兼担所員	川畑　秀明★	粂川麻里生
	高橋　　勇	近森　高明
	徳永　聡子	中尾　知彦
	福田　　弥	佐々木康之
	池田　幸弘	津田　眞弓
	笠井　裕之★	大和田俊之
	北川千香子	市川佳世子
	小菅　隼人	小熊　英二
	小林　博人	坂部由紀子★
	本間　　友	松谷　芙美
兼任所員	森下　　隆	橋本　まゆ
	森山　　緑	久保　仁志
	石本　華江	新倉　慎右
	桐島　美帆	
訪問所員	佐藤　允彦	藤崎　　康
	田中　淳一	新見　　隆
	中島　　恵	ベアード，ブルース
	前田富士男	石井　達朗
	大谷　能生	菊地　成孔
	加藤　弘子	松澤　慶信
	光田　由里	中川　ヨウ
	原田　悦志	日高　良祐
	降旗千賀子	横井　英之
	宮沢　和史	藤井　丈司
	牧村　憲一	野村喜和夫
	山崎あおい	犬丸　　治
	岡崎　哲也	佐藤　知久
	ヴァン ヘンスバーゲン，ローザ	
学芸員補	常深　新平	
事務長	小島与志生	
職員	大塚加奈恵	山西　宏奈

★は運営委員を兼ねる

STAFF

March 31, 2024

Director	NAITO, Masato★
Vice-Director	
GOTO, Fumiko★	WAKITA, Akira★
Professor（Curator）	WATANABE, Yohko★
Advisory Committee	
SATO, Takao	KOMAGATA, Tetsuya
TSUTSUMIBAYASHI, Ken	USHIJIMA, Toshiaki
KANAI, Takanori	MURAKAMI, Toshiyuki
KAMO, Tomoki	ICHINOSE, Tomohiro
NOZUE, Kiyoka	ARITA, Makoto
NISHIKAWA, Hisao	YABUMOTO, Masanori
KOMACHIYA, Naoko	KANEKO, Hiroaki
MIZUSAWA, Tsutomu	
Counselors	
SUMI, Yoichi	NISHIMURA, Taro
Reseach Fellow	
KAWABATA, Hideaki★	KUMEKAWA, Mario
TAKAHASHI, Isamu	CHIKAMORI,Takaaki
TOKUNAGA, Satoko	NAKAO, Tomohiko
FUKUDA, Wataru	SASAKI, Yasuyuki
IKEDA, Yukihiro	TSUDA, Mayumi
KASAI, Hiroyuki★	OHWADA, Toshiyuki
KITAGAWA, Chikako	ICHIKAWA, Kayoko
KOSUGE, Hayato	OGUMA, Eiji
KOBAYASHI, Hiroto	SAKABE, Yukiko★
HOMMA, Yu	MATSUYA, Fumi
MORISHITA, Takashi	HASHIMOTO, Mayu
MORIYAMA, Midori	KUBO, Hitoshi
ISHIMOTO, Kae	NIIKURA, Shinsuke
KIRISHIMA, Miho	
Visiting Committee Members	
SATO, Masahiko	FUJISAKI, Ko
TANAKA, Junichi	NIIMI, Ryu
NAKAJIMA, Megumi	BAIRD, Bruce
MAEDA, Fujio	ISHII, Tatsuro
OHTANI, Yoshio	KIKUCHI, Naruyoshi
KATO, Hiroko	MATSUZAWA, Yoshinobu
MITSUDA, Yuri	NAKAGAWA, Yo
HARADA, Nobuyuki	HIDAKA, Ryosuke
FURIHATA, Chikako	YOKOI, Hideyuki
MIYAZAWA, Kazufumi	FUJII, Takeshi
MAKIMURA, Kenichi	NOMURA, Kiwao
YAMAZAKI, Aoi	INUMARU, Osamu
OKAZAKI, Tetsuya	SATO, Tomohisa
VAN HENSBERGEN, Rosa	
Curatorial Staff	TSUNEFUKA, Shimpei
Chief Administrator	KOJIMA, Yoshio
Assistants	
OHTSUKA, Kanae	YAMANISHI, Hirona

★Additinal post of Advisory Committee

KEIO UNIVERSITY ART CENTER

Keio University Art Center was founded in 1993 to explore the new possibilities developing in the relationship between the arts and contemporary society. Now that Japan has become such an affluent nation, there is a strong need to foster cultural and artistic sensitivity and appreciation while supporting a wide variety of art-related activities. We are just beginning to realize the enormous impact that cultural and artistic activities have on the economy and their unique ability to contribute to the development of international friendship. As a vital part of today's social structure, the arts are capable of acting as a motive force behind a wide range of social developments.

Nonetheless, the systematic exploration of the relationship between art and society has just begun. To promote artistic activities and related research, it will be necessary to integrate knowledge about the arts with a solid understanding of fields such as economics, public administration, law, and information science. It will further be necessary to structure new artistic paradigms that can serve as a repository for human sensitivity and dignity. To be able to do this, new partnerships must be formed not only among artists and artistic organizations, but also among universities, research centers, public administrative bodies, corporations, nonprofit organizations, foundations, and individual citizens. In order for these members of the social infrastructure to fulfill their respective roles, mutual cooperation and close communication will be of special importance.

In 1991, Keio University became the first Japanese university to offer classes in arts management and in artistic productions, thus emerging as a leader among universities in responding to current social conditions. The Research Center for the Arts and Arts Administration at Keio University is an ideal setting for studying artistic activity in contemporary society. The Center conducts theoretical research into the meaning of artistic activity and, while remaining an integral part of Keio University, freely explores artistic activities outside its walls. As an academic hub of arts-related information, the Center aims to contribute to the nurturing of cultural and artistic sensitivity.

Based on the fundamental precepts described above, the Center will engage in the

following types of activities.

1) Research and educational activities for nurturing cultural and artistic sensitivity
   1. Social and educational activities, staged both on and off campus, that seek in involve the local community
2) Planning and execution of art-related surveys and research
   1. Research into arts documentation
   2. Development of educational policies for museums and other cultural facilities
3) Research and education related to arts management
   1. The hosting of arts management research conferences and lectures for workers and students as well as the drafting of research reports
   2. The storage of educational materials and reference sources pertaining to arts management for use in lectures and research conferences
4) The planning and hosting of arts-related exhibitions and symposia
   1. The planning and hosting of exhibitions and other events
   2. Staging lectures, concerts, and various art performances
5) Guidance on the collection, storage, and maintenance of artwork
   1. Survey of art objects owned by Keio University
   2. Documentation and registration of artwork
   3. Suggestions on the collection of art objects at Keio University
6) The execution of commissioned projects and the promotion of joint activities with related organizations
   1. The planning, proposal, drafting, and execution of social programs for training staff members on how to research fundamental concepts in culture and the arts. These programs will be carried out jointly with outside organizations. In addition, the Center will do its utmost to support independent artisitc activities.
7) Other activities
   1. The editing and publication of newsletters and other materials
   2. The creation of a database that lists staff members involved in artistic activities

慶應義塾大学アート・センター規程

（設置）

第１条　慶應義塾大学に、慶應義塾大学アート・センター（英語名称：Keio University Art Center、以下「センター」という。）を置く。

（目的）

第２条　センターは、義塾が現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動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追究ならびに実践的な研究・教育活動を行うことを目的とする。

（事業）

第３条　センターは、前条の目的を達成するために次の事業を行う。

１　芸術に関わる多様な研究活動
２　芸術に関わる授業科目の設置による教育活動
３　芸術資料の収蔵・保存・調査・普及に関する実践、教育、助言および指導
４　芸術資料の伝承および保護を目的とした、義塾内外からの芸術資料の受入れおよび管理
５　全塾における芸術関連の公演および展示などの企画ならびに教育普及活動
６　義塾内外の組織または機関との連携によるその他の芸術関連の活動
７　センターの目的達成のために必要なその他の事業

（組織）

第４条　①　センターに、次の教職員を置く。

１　所長　１名
２　副所長　若干名
３　所員　若干名
４　事務長　１名
５　職員　若干名

②　所長はセンターを代表し、その業務を統括する。

③　副所長は所長を補佐し、所長事故あるときはその職務を代行する。

④　所員は専任所員、または兼担所員、兼任所員、訪問所員とし、センターの目的達成のために必要な職務を行う。なお、専任所員は専任あるいは有期の大学教員とする。訪問所員は義塾外の機関もしくは団体に所属する者、あるいは顕著な社会的活動の業績が認められた者とする。

⑤　専任所員は、原則として学芸員資格とそれに基づく実務経験を有する者とする。専任所員のうち１名はセンター所轄の展示施設のキュレーターを兼務する。

⑥　事務長はセンターの事務を統括する。

⑦　職員は事務長の指示により必要な職務を行う。

⑧　センターに、顧問を置くことができる。顧問はセンターの円滑な運営のために必要な助言を行う。

⑨　センターに、訪問学者または特任教員・研究員を置くことができる。

（運営委員会）

第５条　①　センターに、運営委員会を置く。

②　運営委員会は、次の者をもって構成する。

１　所長
２　副所長
３　大学各学部長
４　大学各学部、大学大学院各研究科または一貫教育校に所属する専任教員のうち所長が推薦した者　若干名
５　第４条第４項に定める専任所員
６　その他所長が必要と認めた者（塾外者を含む）若干名

③　運営委員会の委員長には、所長が当たる。委員長は運営委員会を毎年定期的に招集し、その議長となる。運営委員会は必要に応じて臨時に招集することができる。

④　運営委員会は、次の事項を審議する。

１　センターの運営に関する事項
２　センターの事業計画に関する事項
３　センターの人事に関する事項
４　その他必要と認める事項

⑤　第２項第４号および第６号に定める委員の任期は２年とし、重任を妨げない。ただし、任期の途中で退任した場合、後任者の任期は前任者の残任期間とする。

（所内会議）

第６条　①　センターの日常業務にかかわる事項を審議するため、運営委員会の下に所内会議を置く。

②　所内会議は、所長、副所長および所長が必要と認めた者若干名をもって構成する。

（教職員等の任免）

第７条　①　センターの教職員の任免は、次の各号による。

１　所長は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
２　副所長は、所長の推薦に基づき塾長が任命する。
３　所員は、所長の推薦に基づき塾長が任命する。ただし、専任所員は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
４　顧問は、所長の推薦に基づき塾長が委嘱する。
５　事務長および職員の任免は、「任免規程（就）（昭和 27 年３月 31 日制定）」の定めるところによる。

②　所長、副所長、兼担所員および兼任所員の任期は２年とし、重任を妨げない。ただし、任期の途中で退任した場合、後任者の任期は前任者の残任期間とする。

③　前項の定めにかかわらず、センターの特定の事業のために一定期間協力する兼担所員または兼任所員（若干名）の任期は２年未満とすることができる。

④　顧問および訪問所員の任期は原則として1年以内とする。

（経理）

第8条　センターの経理は、「慶應義塾経理規程（昭和46年2月15日制定）」の定めるところによる。

（規程の改廃）

第9条　この規程の改廃は、運営委員会の審議に基づき、大学評議会の議を経て塾長が決定する。

附　則

この規程は、平成5年7月1日から施行する。

附　則（平成7年5月19日）

この規程は、平成7年5月19日から施行する。

附　則（平成17年6月3日）

この規程は、平成17年6月3日から施行する。

附　則（平成18年12月5日）

この規程は、平成19年4月1日から施行する。

附　則（平成21年10月2日）

この規程は、平成21年10月1日から施行する。

附　則（平成24年3月27日）

この規程は、平成24年4月1日から施行する。

附　則（2019年2月8日）

この規程は、2019年4月1日から施行する。

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活動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追究ならびに実践的活動を行うことを目的とします。

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附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さまざま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、理論研究と実践活動をひろく展開しています。

1. 知を拓く

慶應義塾大学アート・センターは、文化・芸術的感性の醸成と諸芸術活動に寄与することを目指していますが、総合大学としての幅広い観点から、その実現に取り組みます。その意味で、新しい観点や領域に挑戦していく開拓的な活動を支持します。また、研究成果や知財を学生や一貫校生はもとより、広くパブリックに開示し、文化・芸術的な活動を通じて社会と切り結ぶ役割を果たすことを目指します。

所管資料等を公開する展示活動をはじめ、講演会・講座、公演などを実施するとともに、所管資料の閲覧公開も学内に留まらず広く実施します。また、アート・マネジメントを国内で先行的に取り上げ、先行的に研究を行い、自治体等との協働も行うなど、学問の領域を拓くとともに、地域にも拓いた活動を実践していきます。

2. 知を蓄える

知を拓く活動の基盤として、それを支える知の蓄積が不可欠となります。調査、研究はもとより、知的資源の蓄積としての芸術資料の収集、保存、管理も重要な任務として行っています。更に、アーカイヴ事業を通して、知の蓄積と将来への保全また新しい芸術活動への資源としての利用に貢献します。

3. 知を育む

大学という教育機関に所属する立場から、教育的な活動にも力をいれます。独自の設置科目を設け、新しい人材の育成を目指すとともに、博物館学教育の一翼を担います。また、一貫校を有する慶應義塾の特色を生かし、各種ワークショップなどの実践に取り組み、若年期からの文化・芸術的感性を刺激することに取り組みます。

事業内容

芸術関連の講演・ワークショップ・展示などの企画・開催

文化的・芸術的感性の醸成をめざすアート・センターの催しは、上演を伴う講演、領域横断的なシンポジウム、詩人と異分野アーティストとの共演、身体表現系のワークショップ、インスタレーションを含む展示など、多様性と先端性が特色です。そのほとんどが学生に開放され、参加費無料を原則としています。

また、小学校から高校までの塾内一貫教育校の生徒を対象としたワークショップなどを通じて世代横断的活動を実現するとともに、教職員、卒業生、さらには地域の住民や一般市民に対しても広く参加を呼びかけています。

慶應義塾大学アート・スペースの運営

慶應義塾大学南別館 1 階の展示専用スペース「慶應義塾大学アート・スペース」（2011 年 9 月開設）で開催する展覧会を企画・運営しています。アート・スペースは一般公開されています。

アーカイヴの構築

現代芸術および慶應義塾所管の文化財に関するアーカイヴを構築しています。資料の静態的分類・整理作業にとどまらず、芸術における創造プロセス解明を目指す「ジェネティック・アーカイヴ」、特定の主題に関する研究成果を収集・蓄積する「研究アーカイヴ」を基本的な理念として、アーカイヴの構築と運用を行っています。アーカイヴ資料は学内にとどまらず研究目的の利用に広く開かれています。また、毎年アーカイヴ資料展を開催し、広く公開する機会としています。

芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施

所員やキュレーターが中心となり、外部の専門家の協力を仰ぎながら、特定のテーマについて長期あるいは短期の研究集会を開催し、その成果をシンポジウムや出版の形で発表しています。

慶應義塾の文化財管理

慶應義塾が所管する美術品や建築物の調査・研究、関連資料整備を行います。一部を実際に所管管理するだけでなく、所管外の文化財についても保全管理、修復等に関する助言や指導を行っています。

アート・マネジメントに関する研究、教育および実践

慶應義塾大学教職員と学生、および学外者を対象とした連続講座や、内外の研究者、アート・マネージャー、公益法人担当者を招いての教育研究会等を開催しています。また、自治体等との協働に取り組んでいます。

出版広報活動

事業報告を中心とした『年報』、テーマ特集形式の紀要『Booklet』（年1回）、ニューズ・レターの『ARTLET』（年2回）を刊行しています。また、慶應義塾大学アート・スペースでの展覧会については、図録冊子を刊行しています。ほかに、研究会の成果を小規模の冊子にまとめたり、展示やシンポジウムの折に、図録や資料集も随時刊行しています。

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針

資料の収集は、以下の範囲において考える

1．戦後の日本の芸術に関わる資料
2．アート・アーカイヴに関わる資料
3．アート・センターで実施する事業や研究に関連する資料
4．博物館学教育に資する資料
5．慶應義塾に関連する芸術関係資料
6．慶應義塾所蔵作品等でアート・センターでの収蔵が相応しいと判断される資料
7．その他、アート・センターで所蔵しない場合、当該資料に重篤な問題や棄損が発生すると判断される芸術資料。（但し、この場合は寄託等を視野にいれ相応しい受入方法を検討するものとする。）

付記：
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活動の発展に寄与することを目指して設立されたことに鑑み、その基本的射程を戦後芸術としている。また、芸術系アーカイヴへの研究的・実践的取り組みはアート・センターの特徴的先駆的活動であり、その実践に関わる資料が収集の柱となっている。同時に大学の研究機関として、一時的に緊急的であれ避難させなければ散逸棄損の危機に瀕している芸術資料に対して、可能な範囲でシェルター的な役割を果たす可能性を保持したい考えである。

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領

平成 25 年 2 月 1 日

（趣旨）

第 1 条 この要領は、慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）のアート・センター規程第 3 条第 4 項および第 5 項に定める業務（以下「展示・収蔵等業務」という。）の実施について必要な事項を定めるものとする。

（用語の定義）

第 2 条 この要領において、芸術資料とは、アート・センターが収蔵し、又は収蔵しようとする芸術作品、アーカイヴ資料、その他芸術に関連する資料、図書等のことをいう。

（展示・収蔵等業務の内容）

第 3 条 アート・センターは、展示・収蔵等業務に関して、次に掲げる業務を行うものとする。

(1) 芸術資料の収集に関する業務

(2) 芸術資料の整理、記録、保管等に関する業務

(3) 慶應義塾大学アート・スペース等における芸術資料の展示に関する業務

2 慶應義塾大学アート・スペースの運用に関しては別途これを定める

（芸術資料の情報の収集・調査）

第 4 条 アート・センターは、別紙「慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針」（以下「収集方針」という。）に従い、アート・センターが収蔵の対象とする芸術資料に関する情報を積極的に収集する。

2 1 の情報に基づき、アート・センターは、その情報内容の確認、芸術資料の所有者等の譲渡、寄贈等の意向の確認等収集に際して必要となる事項について調査・折衝する。

（受贈等に係る業務）

第 5 条 アート・センターは、アート・センターに対する芸術資料の寄贈又は寄託（以下「寄贈等」という。）の申出があった場合において、次に掲げる業務を行うものとする。

(1) 寄贈等の申出に基づく芸術資料の調査・折衝

(2) 寄贈書又は寄託書の受領および寄贈証書又は寄託証書の交付

(3) その他「慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託美術資料取扱要領」に指示される寄贈等に必要とされる業務

（整理、記録及び保管等に係る業務）

第 6 条 アート・センターは、芸術資料の分類整理、記録及び保管に関して、次の業務を行うものとする。

(1) 芸術資料の分類整理及び記録の作成

(2) 芸術資料の保管

(3) 芸術資料の貸出し及び撮影許可

（芸術資料の定期診断・修復）

第 7 条 アート・センターは、芸術資料について、計画的に保存状態・破損状況等の診断をしなければならない。

2 アート・センターは、1 の診断に基づき、必要に応じて適切な修復を行うものとする。

（芸術資料の貸出し及び掲載許可）

第 8 条 アート・センターは、アート・センターが所有する芸術資料等の第三者への貸出し及び掲載許可を行うことができる。

2 1 の実施に係わる貸出し及び掲載許可の手続き等は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料貸出要綱」に基づき取り扱うものとする。

（芸術資料の展示に係る業務）

第 9 条 アート・センターは、第 3 条 (3) に定める業務に関し、次に掲げる業務を行うものとする。

(1) 展示芸術資料及び展示場の管理及び保全

(2) 展示及び展示替えに係わる調査、計画及び実施

(3) 芸術資料の借用及び返却に係わる業務

（職員及び職務）

第 10 条 展示・収蔵等業務には、アート・センター規程第 4 条第 3 項に定める専任所員（以下「専任所員」という。）があたる。

2 展示・収蔵等業務の実施上、特に必要があると認めるとき、アート・センター所長（以下「所長」という。）は、アート・センター所員に展示・収蔵等業務への従事を命じることができる。

3 第 3 条に基づき展示・収蔵等業務に従事する所員は、学芸員資格を有する者とする。

（その他）

第 11 条 その他芸術資料の収集及び保管等に関して、この要領に定めがない事項については、専任所員と所長の協議の上定めるものとする。

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 寄贈寄託芸術資料取扱要領

平成 25 年 2 月 1 日

(目的)
第１　この要領は、慶應義塾大学アート・センターにおける芸術資料の寄贈寄託に関し、必要な事項を定めることを目的とする。

(受託)
第２　美術資料の所有者（以下「所有者」という。）から寄贈または寄託の申入れがあったときは、この要領の定めるところにより、アート・センターは、これを受贈または受託することができる。
２　受贈受託することができる芸術資料は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集方針」に適合する資料とする。

(寄贈寄託申請書の提出)
第３　所有者は、芸術資料を寄贈寄託しようとするときは、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託申請書（別記第１号様式。以下「寄贈寄託申請書」という。）を慶應義塾大学アート・センター所長（以下「所長」という。）へ提出することとする。

(了承)
第４　所長は、寄贈寄託申請書を受理し第２　２に適合する芸術資料であり寄贈寄託を適当と認めるときは、慶應義塾大学アート・センター運営委員会に諮問し、了承を得るものとする。また、所長は受贈・受託する資料に応じて、慶應義塾大学美術品運用委員会への諮問、担当理事との協議を行うことができる。

(受贈受託書の交付と受贈感謝状贈呈)
第５　所長は、第４で了承された美術資料を受贈受託するときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書（別記第２号様式。以下「受贈受託書」という。）を寄贈者寄託者へ交付する。
２　受贈に関しては、慶應義塾大学総務課へ報告し、慶應義塾機関紙上の寄付報告への記載及び塾長名の感謝状を贈呈することができる。

(受託期間)
第６　受託期間は２年間とし、初回については受託書交付の日から３度目の３月 31 日までとすることを原則とする。ただし、特別の事情があるときは、所長はこれを短縮することができる。
2　受託期間の終了に際して寄託終了の意志が寄託者から提示されない場合については、自動的に受託期間を更新するものとする。

(期間更新)
第７　所長は、寄託者の承諾を得て、受託期間を更新することができる。
２　寄託者は、寄託期間の更新を希望するときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書（別記第３号様式。以下「更新申請書」という。）を所長へ提出することとする。
３　所長は、更新申請書を受理し内容が適当と認めるときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料受託期間更新書（別記第４号様式。以下「受託更新書」という。）を寄託者へ交付する。
4　第 6-2 による更新の場合は、上記「更新申請書」および「受託更新書」についてはこれを省略する。

(返還)
第８　寄託者は、寄託芸術資料の返還を受けようとするときは、原則として返還希望日の１か月前までに、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還請求書（別記第５号様式。以下「返還請求書」という。）を所長へ提出することとする。
２　所長は、返還請求書を受理し内容が適当と認めるときは、当該寄託芸術資料を返還し、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還通知書（別記第６号様式）を寄託者へ交付する。
３　寄託者は、当該寄託芸術資料を受領するときは、慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書（別記第７号様式）を所長へ提出することとする。
４　所長は、慶應義塾の都合により寄託芸術資料を寄託者へ返還するときは、返還予定日の１か月前までに寄託者へ書面をもって通知することとし、寄託者は、返還予定日までにすみやかに当該寄託芸術資料の引渡しを受けるものとする。

(経費の負担)
第９　寄贈寄託芸術資料の搬入又は返還に要する荷造り及び運搬等にかかる経費は、原則として慶應義塾がこれを負担する。

(芸術資料の保管)
第 10　所長は、寄託芸術資料を慶應大学アート・センター所蔵の芸術資料と同一に安全かつ良好な状態で保管しなければならない。

(芸術資料の展示等)
第 11　所長は、寄託芸術資料について展示を行うことができる。
２　所長は、寄託芸術資料について撮影等を行い、その結果を公表することができる。
３　所長は、寄託美術資料について、寄託者の承諾があった場合に限り、第３者への貸出し及び掲載許可を行うことができる。

(芸術資料の修復)
第 12　所長は、寄託者の承諾を得た上で、寄託芸術資料の修復を行うことができる。

附　則
この要領は、平成 25 年２月１日から施行する。
この要領は、平成 27 年３月 31 日から施行する。

別記
第１号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄贈寄託申請書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
資料の所　在地	
寄　託　期　間 *	受託された日から 年　　月　　日まで

＊ 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第３により、慶應義塾大学アート・センターへの 寄贈／寄託 を申請します。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第２号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
受　託　期　間*	年　　月　　日から 年　　月　　日まで

＊ 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第５により、慶應義塾大学アート・センターへ 受贈／受託 しました。

様

年　　月　　日

慶應義塾大学アート・センター　所長　　印

第３号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
寄託開始年月日	年　　月　　日
更新後の寄託期間	年　　月　　日から 年　　月　　日まで

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第７　２により、慶應義塾大学アート・センターへの寄託の期間更新を申請します。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第４号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
受託開始年月日	年　　月　　日
更新後の受託期間	年　　月　　日から 年　　月　　日まで

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第７　３により、慶應義塾大学アート・センターへの受託期間を更新しました。

様

年　　月　　日

慶應義塾大学アート・センター　所長　　印

第５号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還請求書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
寄託開始年月日	年　　月　　日
直近の寄託期間	年　　月　　日から 年　　月　　日まで
返還希望日	年　　月　　日

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　１により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料の返還を請求します。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第６号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還通知書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
寄託開始年月日	年　　月　　日
直近の寄託期間	年　　月　　日から 年　　月　　日まで
返還日	年　　月　　日

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　２により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料を返還します。

様

年　　月　　日

慶應義塾大学アート・センター　所長　　印

第７号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
寄託開始年月日	年　　月　　日
直近の寄託期間	年　　月　　日から 年　　月　　日まで

＊受託書または直近の受託更新書を添付のこと。

上記について、本日、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　３により受領しました。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料貸出要綱

平成 25 年 2 月 1 日

（目的）

第 1　この要綱は、慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 8 に基づき、慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）で所蔵する芸術資料の貸出に関し、必要な事項を定めることを目的とする。

（貸出承認）

第 2　慶應義塾大学アート・センター所長（以下「所長」という。）は、次の場合に芸術資料の貸出を承認する。なお、第三者から寄託を受けた芸術資料については、寄託者の承諾があった場合に限る。

⑴ 国立の博物館、博物館法（昭和 26 年法律第 285 号）第 2 条第 1 項に規定する博物館、同法第 29 条に規定する博物館に相当する施設、国立の図書館、図書館法（昭和 26 年法律第 118 号）第 2 条第 1 項に規定する図書館またはこれらに準ずる施設が申請する場合

⑵ その他所長が適当と認める場合

（貸出期間）

第 3　芸術資料の貸出期間は原則として 90 日以内とする。ただし、海外への貸出や国内の巡回展等、所長が特に必要と認める場合はこの限りでない。

2　　前項に規定する貸出期間は、当該芸術資料を引き渡した日から起算してその返還を受ける日までの日数により算定する。

（貸出資料の制限）

第 4　貸出を承認する芸術資料の員数は原則として 10 点以内とし、それを越える場合、または全体の陳列予定作品のうち、貸出する芸術資料の員数が 3 割以上を占める場合には、別途協議する。

2　　所長は、前項の規定に該当する場合であっても、次の場合は貸出期間または貸出員数を制限し、貸出をしないものとする。

⑴ アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合

⑵ 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

⑶ 著作権等を侵害する恐れのある場合

⑷ その他貸出をすることが適当でないと認められる場合

3　　所長は、アート・センターの都合により必要がある場合は、芸術資料の貸出期間中であっても、当該資料の返還を求めることができる。

（貸出手続）

第 5　芸術資料の貸出を受けようとする者（以下「借用者」という。）は、別記第 1 号様式による申請書を所長に提出しなければならない。

2　　所長は、適当と判断した場合は、借用者に別記第 2 号様式による承認書を交付する。

3　　借用者は、別記第 3 号様式による預り証を提出し、これと引換えに芸術資料を受領する。

4　　所長は、芸術資料が返還された時は、これと引換えに預り証を借用者へ返還する。

5　　資料画像等の利用に関しては別記第 4 号様式による申請を所長に提出し、第 5 号様式による許可書を交付する。

（貸出条件）

第 6　借用者は、次の各号を守らなければならない。

⑴ 使用目的以外での使用をしないこと。

⑵「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する芸術資料については当該者所蔵の旨を明記すること。

⑶ 芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。

⑷ 貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。

⑸ 貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。

⑹ その他アート・センターの指示に従うこと。

（撮影模写等の承認）

第 7　所長は、第 6 ⑸ 号に規定する申し出があった場合、作者の同意のない芸術資料については承認をしない。

附則

この要綱は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

第１号様式

年　月　日

慶應義塾大学アート・センター芸術資料借用申請書

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　借用機関住所

借用機関名

代表者名　印

下記のとおり芸術資料の借用を申請します。

借用目的	展覧会名：
陳列のための施設及び設備概要	
借用期間	年　月　日 ～　年　月　日
展示期間	年　月　日 ～　年　月　日
芸術資料	作家名、資料名 計　点
輸送方法	
借用中の管理方法	
担当者	名前： 所属： 連絡先：
特記事項	

第２号様式

年　月　日

芸術資料貸出承認書

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記のとおり芸術資料の貸出を承認します。

記

１．使用目的

２．貸出期間　年　月　日から
年　月　日まで

３．内訳

種別	作者名	資料名	摘要

付記

（１）使用目的以外での使用をしないこと。
（２）「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する作品等については当該者所蔵の旨を明記すること。
（３）芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。
（４）貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。
（５）貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。
（６）借用時に本書を提示すること。
（７）その他アート・センターの指示に従うこと。

第３号様式

年　月　日

芸術資料預かり証

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　借用機関住所

借用機関名

代表者名　印

ご所蔵の下記作品を借用しました。

借用目的	展覧会名：
展示場所	
借用期間	年　月　日 ～　年　月　日
展示期間	年　月　日 ～　年　月　日
芸術資料	作家名、資料名 計　点
担当者	名前： 所属： 連絡先：
特記事項	

第４号様式

資料画像・映像等利用許可申請書

年　月　日

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　住　所

氏　名　印

電話番号（　）　－

資料画像・映像等の利用の許可を受けたいので、次のとおり申請します。

目　的			
利用区分	□掲載・掲出　□放映　□Web 掲載　□その他（　）		
掲載媒体	名　称		
	発行部数	形　態	
	発行（公表）日		
	掲載媒体価格	□無料　□有料（　円）	
	備　考		
利用期間	年　月　日 ～　年　月　日		

利用希望資料

番号	資料名	点数	備　考
備　考			

慶應義塾大学アート・センター　資料貸出・掲載条件

１）貸出を行う資料画像は、デジタル・データを基本といたします。使用後は速やかにデータを消去して下さい。
２）貸出された資料は、慶應義塾大学アート・センター（以下当センター）へ事前に申請し許可を得た目的に限定し使用を許可します。当センターの承諾なく第三者への売却・賃貸、また掲載予定媒体以外への使用・掲載は、お断りいたします。
３）撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承諾を得た上で、必要な場合には撮影者名を記載してください。利用資料により、クレジット表記が異なりますので事前に確認してください。
４）掲載媒体が発行（公表）されましたら、当センターまでご送付またはご一報くださいますようお願いいたします。
５）その他、場合に応じて条件を付すことがあります。

上記の条件を承諾の上、資料借用を申し込みます。

第５号様式

資料画像・映像等利用許可書

年　　月　　日

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記の通り、資料画像・映像等の利用を許可します。

目　的				
利用区分	□掲載・掲出　□放映　□Web 掲載　□その他（　　）			
掲載媒体	名　称			
	発行部数		形　態	
	発行(公表)日			
	掲載媒体価格	□無料　　□有料　（　　円）		
	備　考			
利用期間	年　　月　　日　～　　年　　月　　日			

利 用 資 料

番号	資 料 名	点数	備　考
備　考			

慶應義塾大学アート・センター　資料貸出・掲載条件

1） 貸出を行う資料画像は、デジタル・データを基本といたします。使用後は速やかにデータを消去して下さい。
2） 貸出された資料は、慶應義塾大学アート・センター（以下当センター）へ事前に申請し許可を得た目的に限定し使用を許可します。当センターの承諾なく第三者への売却・貸貸、また掲載予定媒体以外への使用・掲載は、お断りいたします。
3） 撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承諾を得た上で、必要な場合には撮影者名を記載してください。利用資料により、クレジット表記が異なりますので事前に確認してください。
4） 掲載媒体が発行（公表）されましたら、当センターまでご送付またはご一報くださいますようお願いいたします。
5） その他、場合に応じて条件を付すことがあります。

慶應義塾大学アート・スペース 運用要領

平成 23 年 9 月 1 日
平成 25 年 2 月 1 日改訂

（目的）
第 1 条　この要領は、慶應義塾大学アート・スペース（以下「アート・スペース」という。）の利用について、必要な事項を定めるものとする。

（設置）
第 2 条　慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）に、アート・スペースを置く。

（管理・運営）
第 3 条　アート・センターは、アート・センター規程第 3 条第 4 項および慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 3 条の定めにしたがい、アート・スペースに関する業務を主管する。

（利用内容）
第 4 条　アート・スペースは、教育および学術研究ならびに地域文化発展に寄与するため、塾生および塾教職員、ならびに一般の利用者に供することを目的とした次の活動に用いられる。

1　芸術等に関する資料（以下「資料」という。）の展示
2　入館者に対する説明、指導および助言
3　博物館学教育への協力
4　前号に定めるもののほか、アート・センター所長（以下「所長」という。）が必要と認める活動

（開館と休館）
第 5 条　①　開館時間は、午前 10 時から午後 5 時までとする。ただし、所長が必要と認めた場合は、この限りではない。
②　休館日は大学が休日と定めた日および資料の収集、展示、保管等の作業のため、開館できないと所長が認めた日とする。

（入館者の遵守事項）
第 6 条　入館者および利用者は、次の事項を守らなければならない。

1　秩序を乱し、または風俗を害する行為をしないこと
2　施設・備品・資料を損傷し、または汚損、滅失しないこと
3　その他、所長が指示すること

（入館の制限）
第 7 条　所長は、入館者が前条の定めに違反し、もしくは違反するおそれがあるとき、または管理上必要があると認めたときは、入館を禁止あるいは制限し、または退館させることができる。

（要領の改廃）
第 10 条　この要領の改廃は、アート・センターの運営委員会を経て、所長が決定する。

附則
この要領は、平成 23 年 9 月 1 日から施行する。
附則
この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター　研究紀要 2023

Keio University Art Center Bulletin 2023

河口龍夫インタビュー：第 10 回国際日本美術展（東京ビエンナーレ 1970）について
〔渡部　葉子〕

Interview with Tatsuo Kawaguchi: On Tokyo Biennale 1970, Between Man and Matter
〔Yohko WATANABE〕 143

「島根県立美術館蔵 柳桜亭江戸廼花也（長州藩主毛利斉元）関連資料 —— 北渓画「俳諧歌場新室開」と堀江友聲『画業修行経年略記』」
〔津田　眞弓〕

Ryūōtei Edo no Hananari（Mōri Narimoto）seen through the collection at the Shimane Art Museum: with a focus on Hokkei's *Haikaikaba shinshitsubiraki* 俳諧歌場新室開 and Horie Yūsei's *Gagyō shugyō keinen ryakuki* 画業修行経年略記
〔Mayumi TSUDA〕 156

剥製美術（6）マウリツィオ・カテランの動物作品 —— 交錯するリアリティとアクチュアリティ
〔森山　緑〕

Taxidermy in Contemporary Art（6）: Maurizio Cattelan's Animal Works - Intersecting Reality and Actuality
〔Midori MORIYAMA〕 166

瀧口修造の「手づくり本」とアーカイヴ 1：『余白の蛇：7 つの詩と絵』について
〔久保　仁志〕

Shūzō Takiguchi's "Handmade Brochures" and Archive 1: on *The Marginal Serpent: 7 poèmes & images*
〔Hitoshi KUBO〕 179

ミケランジェロの彫刻制作技法と視点の関係 ——《アトラス》を中心に
〔新倉　慎右〕

The Relationship Between Michelangelo's Sculptural Technique and Viewpoint: Focusing on *Atlas*
〔Shinsuke NIIKURA〕 191

河口龍夫インタビュー：第 10 回国際日本美術展（東京ビエンナーレ 1970）について

Interview with Tatsuo Kawaguchi: On *Tokyo Biennale 1970, Between Man and Matter*

渡部　葉子
専任所員（キュレーター）／教授

Yohko WATANABE
Professor & curator

筆者が継続的に研究を続けている第 10 回国際日本美術展（東京ビエンナーレ 1970）について、関係者へのインタビューを計画的に行い、記録化することに取り組みたいと考えている。最初の対象者として、同展出品作家、河口龍夫氏にインタビューを行った。河口は同展のキュレーションを担った中原佑介と深い親交を築いた作家でもある。本インタビューは、当時の様子を聞くと共に、その後の長い作家活動を経た上で、改めて同展およびその出品作品について見返し、語ってもらう機会となった。それは、同展やその時代についてのコメントであると同時に、同展のコンセプトを構想し、作家を選んだ中原についての作家側からのコメントでもある。同展についてはアート・センターがアーカイヴ資料を所蔵しており、インタビューの記録化はアーカイヴ資料の充実の一端を担うものとなるだろう。

The author, who has been conducting ongoing research on the *Tokyo Biennale 1970: Between Man and Matter*, is planning to systematically interview and document the experiences of those involved. The first interviewee is Tatsuo Kawaguchi, an artist who participated in the exhibition. Kawaguchi was also a close associate of Yusuke Nakahara, the curator of the event. This interview provides an opportunity to revisit the exhibition and Kawaguchi's exhibited works from the perspective of his extensive subsequent career. It offers insights into the exhibition and the era, as well as comments on Nakahara's vision and artist selection from Kawaguchi's perspective. Keio University Art Center, which holds archival materials related to the exhibition, will further enrich its archives with the documentation of these interviews.

はじめに

慶應義塾大学アート・センターでは、1970年に東京都美術館で開催された第10回国際日本美術展（東京ビエンナーレ1970）（以下「東京ビエンナーレ1970」）[*1]にかかわるアーカイヴ資料を所管している。筆者は「東京ビエンナーレ1970」研究プロジェクトを立ち上げ、この資料を参照しながら、2016年には同展の展示会場を再構成する展示を行った（「東京ビエンナーレ'70再び」展、慶應義塾大学アート・センター）。その後、ウェブサイトにてその再構成の過程及び、さらなる研究を通して加えた修正について公開している（http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/tokyo-biennale-70/）。

このプロジェクトの一環として、参加作家へのインタビューや質問票の送付が計画され、2016年にはパリにてダニエル・ビュレンにインタビューを行った（未公開）。しかしながら、その後、新型コロナウィルス感染症の状況もあり、インタビュー等を進めることができないでいたが、2023年6月に河口龍夫氏にインタビューを実施した。河口氏は同展に26枚の写真パネルからなる作品《陸と海》を出品している（図1）[*2]。

インタビューは河口氏宛に想定する質問内容を事前に送付し、それを参照しながら行われた。

インタビュー実施：2023年6月14日
於：河口龍夫アトリエ（千葉県長生村）
聞き手：渡部葉子

展覧会と出品作品、コミッショナー中原佑介

渡部：まず、展覧会への参加依頼はいつどのような形で行われたかということを教えてください。

河口：僕はきちっとした日付とかあまり記憶してないんです。それで、図録を読み返してみると「展覧会の性格について」という文章の中に「1969年末から作家への正式参加要請が開始され、この作業は1970年3月まで続いた」とあります[*3]。だから、この間に依頼があったと思います。1969年の末か、それか1970年に入ってからかというので、ちょっと記憶が定かではないです。

渡部：5月の展覧会で依頼が直前過ぎるという感じはなかったのでしょうか。

河口：それはあまり考えなかったですね。結構間際ですけど当時はそういう依頼が結構ありましたから。

中原さんから電話があって、「人間と物質」というテーマで展覧会をすることになった。自分がコミッショナーであると。そこで「河口、参加してくれないか」という依頼です。それで、僕の記憶では、なぜか即答しなくて、一晩考える時間をいただきたいということで、次の日に返事をしました。それは「人間と物質」について、まあ、なんていうかな、僕なりに考えてみたいというのがあったのでしょうね。それで、次の日に快諾して、ぜひ参加したいと言いました。そうしたら、中原さんがすぐに会いに行くっていうことでした。

それで、神戸にいらっしゃって、多分お酒を飲んで、家に泊られたかどうかはちょっと定かではないのですが。

出品作品についてですが、当然、中原さんが来たら「こういう仕事を出したい」とか、あるいは中原さんからこういう作品が、という話があると思っていた。しかし、そういうのは一切ありませんでした。

渡部：出品作品についての注文などは一切なかったということですね。

河口：ないです。だから、「どういう作品を出すか」ということは聞かなくてよいのですか、と言ったら、「河口龍夫を選んだから、もうそれでいいんだ」ということでした。なんというか、どの作品ということで選んでいるのではなくて、作家を選んでいっているということなのかな。

ちょうど時期的には片方では万博が開かれていて、なんでしたか「人類の進歩と調和」というようなテーマを掲げていたかと思うのですが。そこで、やっぱり「人間と物質」って、すごい本質的なテーマなんですね。

中原さんは何を出すのか一切聞かないで河口を選んだから何でもいいよ、という感じで、ちょうど《陸と海》のプランはずっと頭の中にあったものでした。僕は当時、神戸の須磨に住んでいて、潮見台というところで、いつも浜辺を散歩するコースでもありました。まさに「陸と海」の、その間に何かを挿入すれば、何かが見えてくるというのはずっと考えていたわけです。で、実際に色々テストしたりとかもしていました。ただ、美術館でするので、美術館で展示可能なものでなければならないということでした。そうするともう写真しかないなあと思いました。そこで、中原さんに写真でも大丈夫ですかと聞いたら、構わないということでした。

それで、作品はこれですね［記録集の写真を示しながら］

（図2）[*4]、1970年の4月22日に撮影したものを使っています。3日間ぐらい撮影したのですけれども［使ったのはこの日のものです］。そして、まあ絵画をずっとやっていたから、この大きさ（90 × 148cm）にしたというのがあります。今考えたら写真って大きくても小さくても同じなんだけれど、やっぱりこう、大きい方がいいっていうので、この大きさになりました。写真もそれだけ大きくすると経済的にちょっと大変で、全部自分で、撮影・現像から、紙焼きまで全部しましたね。

渡部：展覧会自体についての説明は「人間と物質」というテーマでするという点に集中していた訳ですね。

河口：はい。どういう作家が参加するかという説明はなかった。まあ、だから参加作家の一人として参加してくれないかという、要望でしたね。

渡部：そうすると、海外からもこういう作家が来るという様な説明も特になく――。

河口：国際展だから、もちろん海外からも作家が来ることは分かっていました。

渡部：しかし、誰がどこの作家だからとか、日本の作家が日本代表という訳ではないということですね。

河口：そうそう、そうです。図録にあるように[*5]、国の代表というのは一切ないから、あくまでも芸術家の一人として参加するということですね。だから、国の代表じゃなくて、私自身の作品を出せばよいということです。

渡部：ところで、少し話しが戻るかと思うのですが、参加を受託したのは、なぜでしょうか？

河口：それはまず中原さんからの依頼であることが大きいですね。中原さんの「人間と物質」というテーマも非常に魅力的でした。僕にとっては、日本で開かれるけれど国際展という、そういう展覧会としては大きな展覧会に出すチャンスが依頼されたということで、「よしやろう」という感じですね。

渡部：なるほど。そうすると、展覧会に際して意識されたのは一人のアーティストとして、というところだと。

河口：はい、それで参加できるということで。だから、なんていうのかな、国の代表とか、そういう足枷がないということかな、一人の芸術家として参加できるということで。それは、僕にとっては良いチャンスだということを意識しましたね。

渡部：先ほどちょっとお話がありましたけど、出品作品がどのように構想されたか、ということなのですが、「陸と海」というテーマは、中原さんから依頼されたときには既に考えているテーマだったということですね。

河口：そうですね。だから、浜辺に流木を置いたりとか、その流木はだいたい置くと、なんというかな、波打ち際の通りに横になってしまう。だから、海に対して垂直に置くことだけで、もうすごく人為的なんです。波が干潮と満潮の間に、木であれば浮き沈みが生じます。海岸線が傾斜していて、干潮と満潮で、その海岸線の位置が変わるんですね。そのことを明確にできるというのは、そこに何かを挿入すればいい。あとはやっぱり、干潮と満潮が起こる月とか地球とかの関係、宇宙的な関係もそこに介入してくるし、まあ月も地球も物質っていうふうに捉えられるのか――。そこで、長さ5メートルかな、巾30センチぐらいの板をちょうど干潮と満潮の中間点に、これはずっと観察してでね、置くと。1本の木から切り出した4枚にする。しかし、これはあの、材木屋さんには、その板ならあるよって言われて、なかなか1本の丸太から切ってくれなかったんだけど。

渡部：既にある4枚の板を使えばよい、丸太から切り出す必要はないということですよね。

河口：そう、高くなるからね。で、それはちょっと説明ができないわけ。そうしたいんですって言って。不思議がられたと思うんですね。そこで悩んだのは、1本だけにするか、2本にするかというようなこと。1本だと象徴的になるし、2本だと対・ペア、そういう風になるし、3本だと真ん中が中心になるから、奇数でなくて複数で4本。と言うことで、4本にしたんですね。で、4本を干潮と満潮の中間点に置いて、そして流れないように裏側に糸というか紐をいわえて、石に結んで、その長さは、満潮の時に少しゆるやかに板が動くぐらいにして、隣との間隔はぶち当たらないぐらいにする。そこら辺はルールを決めてやると。さらに、一応理科年鑑で干潮と満潮が全部出ているので、それで調べて対応する。夜も

干潮と満潮があるのだけれど、写真を撮るので、昼の干潮と満潮がいい状態で起こるその日を選んで、セッティングしてやったということですね。

そこで、板は同じ寸法なのに、遠近法で向こうが小さく見えること。それから、板を置いて、満潮になってそれが浮いて、干潮になってそれが再び浜辺に置かれた時、それに僕自身感動した。それは、僕が置いたのではない、と言うことで。《陸と海》は、そういう仕事です。

あとは、制作するときに、板を盗まれそうになったとかいろんなエピソードがありますが、これはちょっと余談になりますので。

渡部：撮影のシャッターを切るタイミングを決めていらしたが最終的にはそれを採用されなかったということですが。

河口：そうですね。あれは、10分おきとか初め、全部決めてたのですけれど、実際にシャッターを押すと、自分のルールに従って撮影するということの意味がほとんど僕の中でなくなって、むしろシャッターチャンスみたいなのが、現実に起こってる、そこで決めればいい、となりました。だから、現実の風景っていうのかな、現場が僕に修正を迫ったというわけですね。

渡部：展覧会を通して中原氏と何かコンタクトというのがありましたか。

河口：いつの時点だったか、神戸にいらしたときか、電話で話をしてか、写真で出品することには賛成してくれましたし、こういうことをやるという内容についても賛成してくれていました。

渡部：展覧会に実際に展示された作品を見て中原さんから何かフィードバックとかありましたか。

河口：あのね、なんて言うのかな、中原さんのあの時点での考えは、自分がその作品を批評するという立場ではなくて、もう自分が1人のコミッショナーとして東京ビエンナーレをやったと。やったことに対する批判とかそういういろんなことは、全部彼が受けて立つみたいな立場だったのじゃないですか。

渡部：なるほど。

河口：だから僕の《陸と海》の作品に対しての批評っていうのは一回もしていない。

渡部：展覧会のコミッショナーという立場を最初から最後まで貫いているということですね。

河口：はい。だから河口龍夫を選んだから、そこの責任を説明責任も含めて自分は果たすと。だからなんと言うかな、すごい守ってくれていたという感じがする。

中原さんは、東京ビエンナーレでいろんな批評があったときに、ある程度の時間は置く考えで、反論はしないとおっしゃってた。

展覧会の実際と実感

渡部：展覧会の実際なのですが、展示作業は実際どのように行われましたでしょうか。

河口：えっとね、海外の作家が実際に展示空間に来てやっているのね。僕の場合は写真を、そこに運んで行って展示するっていう事でした。中原さんはこの部屋でどうかって言って、僕は時間の経過通りにずっと一周できるように展示したかったわけね。だから、一箇所出入口があってここを塞いでと考えた。けれど塞ぐこともちょっとできないと言うので、飛ばしてということを考えたけど、やっぱり全部のパネルを同じ間隔で展示したいから、その出入口にもぶらさげたのね。

そうやって、「あとはそこの床に誰かの作品が来るかもしれない」というのは聞いていたのですけれども。ちょうど僕が展示している時にルッテンベックという作家、コークスか何かこうやって棒を差し込む作品で（図3）[*6]、彼が僕の作品が嫌だという事ではなくて、壁に何もない所にやりたい、という事で中原さんにこっちにどうだって［別の部屋を提案された］。あとは堀川さんの作品がぽつんと一つだけあった、それは見ましたけどね（図4）[*7]。

小清水さんの件は僕は知らなかった。

渡部：小清水さんが河口さんの写真パネルの前でグラインダーかけている写真が残っています（図5）。

河口：そう、それは知らなかった。

渡部：河口さんが部屋を歩いている後ろに写っているこれは何だろう？と言っていたら、小清水さんが、それは僕の作品で、グラインダーかけたら、火花が飛ぶからと言われて場所を移りました、と言うことでした（図1）[*8]。あの時の写真は河口さんがスーツを着ているので、オープニングの日だと思い込んでいたのですが、展示の日だったということで。

河口：そう。神戸から東京行くだけでも、ちゃんとしなさいってことになるから。それに一張羅で行ったので、展示とオープニングで服装は同じな訳です。

渡部：オープニングの日かと思ったら前の日の写真だった訳で、部屋の中央に写っているものも完成した状態と思い込んでいたのも全然違ったという訳です。

河口：なるほど。

渡部：展示作業に参加して、感じたことなどがあれば教えてください。色々なアーティストがいたりというようなことがあると思いますが。確かほとんど一日で、みんな作業するという日程だったかと思うのですが。

河口：はい。それぞれの作家が、自分の作品を思い通りに展示するために、ものすごくやっぱり熱気がそれぞれあって。だから話しかけるとか、そういう雰囲気とか余裕がないっていうか。僕自身も実際に展示しているし。

そうですね、展示に関しては要するに絵画とか彫刻みたいに、作品を置くっていうわけじゃなくて、作家がそこである時間こう生きて、実際に作品にしていくっていう、「人間と物質の関係」というのを実践している、その現場で、と言う感じでしたね。

渡部：確かにみんな作品を設置しなければならないと雑談している暇はないということですね。

河口：もうそれは無理でね。せいぜい、挨拶ぐらいで。

渡部：他の作家との交流はどうでしたか。そうなるとオープニングの時くらいになってしまうかと思いますけど。

河口：ああ、だから、ルッテンベックとはそういうやりとりがあった訳です。僕の記憶では、ハンス・ハーケが、あの水をばーっと流すのをやっていて（図6）[*9]、僕の作品を見て干潮と満潮というので、彼が言ったのは「板が上下する。それはものすごく面白い」ということでした。

渡部：ハーケは、その頃、結構、水とか循環とかに興味をもっていましたから。

河口：そうですね。循環ですね。

展示作業に参加して感じたことというのは、これはまあオープニングとも関係するんですけど、僕は現代美術という一つのこう方向、そういうものがあるようなイメージを持っていたんですよ。そこで、実際に展示作業をしている姿とか、それから実際に展示が終わった状態で作品を見て、正に40通りの作品なんですよ。これはだから中原さんが文章に書いているように、人間と物質のありようが、それぞれにとって多様化している。それ自体を ―― 作家がそこに参加することによって ―― そのあり様をまざまざと、見ることができる。僕は、一つの傾向というのは、現代美術にはなくて、まさに先ほども言ったように、40通りの表現があって、てんでバラバラで好き放題やっている。でも、それでいいんだっていう感じかな。だから、逆に言えば「人間と物質」というテーマを通して、中原さんの、なんていうかな、捉え方の広さを感じました。

渡部：なるほど。それは「開放的な印象」でしたか？ 作家自身としては。

河口：はい、要するに制限を加えない。「人間と物質」はさまざまなのだっていう。ある制限を加えることの無意味さみたいなことかな。僕はだから、逆に中原さんの関心の広さ、僕に対してもなんていうかな、関心の広さの中の一つ、一部分と捉えています。

渡部：40分の1の感じですか？

河口：そうそう。だから「人間と物質」というテーマの中では、一人の作家が代表っていう形をとれない。

渡部：40通りのありようがあると。

河口：そうそう、それを示すためにでもあの展覧会をやる意味があったと。

渡部：オープニングなのか、残っている写真は作家がみんな、一部屋に集められているような様子なのですが（図7）。

河口：うん、集められた！一種の懇談会なのかわからないけど。

渡部：あれは展示が終わった後ですか。

河口：そう、展示が終わった後だね。確かそう。あの時、妻もいたのかな。なんか作家だけ来てくださいって言われたのね。そういうことだから、待ってもらっていたの。でも、外国人の作家は全部連れて来る。そう言ってくれれば、妻も手伝ってくれた人も連れて行けたのに。そう、予算の関係からか、作家だけということでした。

渡部：別の写真で、李さんとかがクリストの作品のところにいる写真があるのですが、あれもオープニングの時なのかなと思うのですが。オープニングに、たくさん人が来たとかそういう印象はありますか？

河口：来たんじゃないかなあ。
　あれだけの展覧会をやったから、少なくとも美術に関係している評論家とかいろんな関係者っていうかな、それは非常にすごいことをやったっていう、好意的な批評が出ると思っていたら、全然違っていた。大岡さんなんか昼寝しといたほうがいいって感じで、あんなのを見るくらいなら……と[*10]。少なくとも、あれをやったことだけは評価してほしかったなあと思って。だから中原さんなんか相当こたえたんじゃないかな。そういう泣き言は言わなかったけどね。

渡部：私はすごく時間が経ってから、検証的にこれを見ていて、1980年代の末ぐらいに初めて接触したという形です。後から見ると、当時もやっぱりみんな、なんかすごいとは思ったのではないかと思うのです。しかし、ちょっとなんか日本人の悪いところで、すごいと思ったからすごいって褒められなかったのかもしれないみたいな気配を若干感じるのですが。

河口：あー、やられちゃったっていう感じかな。
　僕なんかはやっぱり、要するにこれ以後ね、コミッショナー制でこういう形の展覧会に変わっていくのだろうと思っていたけれど。まあ、東野さんが、東京国立近代美術館の8月展でそういう形で展覧会して[*11]、ああいう形でずっとなっていくのだろうと思っていたけれど、ある意味、案の定そうじゃなくて、やっぱりもとのに戻ってしまった。

渡部：そうですね。私に1970年の東京ビエンナーレについて教えてくださった方も、みんなこれから東京はどうなるのだろうって来た海外の作家も、すごく期待したのに、それだけで終わってしまったと言っていました。こんなに綺羅星のような作家たちが来て、いろいろ日本の作家も集ったのに、そういう風になっていかなかったというのは――。

河口：僕もすごい残念だね。ただね、昨日、中原さんの論文を読んでいて、結局は中原さんぐらいの力を持った人がいなかった。なんかそうでないのかなとか、昨日読んでいて思ったんです。

渡部：なるほど。ところで、特に印象に残った作家とか作品とかありましたか。

河口：あのね、なんというか40人、その40人の作家の中で、僕がこれがいいとか、これはそれほどでもないとかという意味をもう喪失しているんですよ。同じ立場にいるということで。
　ただエピソードとして［幾つかあります］。上野の公園で羽ばたき飛行機を売っていたんですよ。パナマレンコが、その羽ばたき飛行機を買ってきて自分の展示会場で飛ばしていたんです。それは、旅先だから、飛ばすところがないということがあるとしても、自分の展示室で飛ばすという大らかさみたいな。あれは、やっぱり僕にはすごい新鮮な驚きでしたね。それからアメリカで学生が何かで殺されて、それに反応してアンドレとセラが抗議を表明した[*12]。あれもやっぱりすごいなと思った。一つの展覧会が彼らにとっては、一切制約になっていないという。まさに、表現の場になっているということが印象的でした。

カタログと巡回

渡部：次に、カタログについてお伺いしたいのですけれども、作家1人に3ページずつ与えられていて、河口さんのページはこの様な具合です（図8-10）。

河口：僕、すごい真面目に。略歴があって、プランがあって、

これは干潮満潮の表があって。

渡部：そして、地図があって、設計図があって、好きに使う3ページめをレイアウトしているということですね。

河口：「Tatsuo Kawaguchi」と入れて。「1. はネーム」とか書いて。これ自分でレイアウトしたんですけどね。

渡部：3ページめは、過去の作品など自由にレイアウトしてくださいということだったと思うのですが。河口さんの3ページめでは、7番としてステートメントがありますが、このステートメントとこれらの作品選択というのは、当時の意図、また、現時点からみて、どうでしょうか*13。

河口：結構なんか、えらいこと書いている。なんと言うのかなあ、やっぱり真面目だったんでしょうね。それと物があることと自分が認識することにかなりの隔たりがどうしてもある。その隔たりを、近代だとこっち側（＝もの側）ではなくて自分の方を価値付けるということになる。だからそれを修正してこちら側（＝もの側）に近づかないと存在というのは明らかにできない。簡単に言うとそういう文章なのですけどね。そういう気持ちが、そういう考えがあったからでしょうね。

渡部：これは1970年のステートメントですけれど、河口さんの場合は、あの時はこう言ったけれど今は変わったと言うことはないですよね。多分、今も同じステートメントが生きるというか、例えば先ほど見せていただいた新しいエフェメラの作品についてもこの問題圏はある程度あると言えるかと思います。

河口：そうです。そして、それでこれから見つけたのは「関係」という言葉ですね。

闇にした作品とか［図10中のリスト番号2番（以下同様）］。それからこれは現代展かな（「現代美術の動向」展、京都国立近代美術館、1969年）［3番］。5メーターの場所を与えられたんですね。それで5メーターの場所を印して、場所そのものを作品にした。それの全く同じ延長でこの地図を京都の鴨川に置いてそこを作品に印したという［5番］。だから《陸と海》もこれの延長ですよね。その位置で起こっていることというか。

そしてこれ、河口龍夫というのは氏名と書いている。こんなのは、楽しかった。

渡部：作品と同じように氏名を並べることがですか。

河口：それが唯一僕のこれをしたかったことですね。

渡部：ポートレート……と見て来て、6番と見ると氏名とあるという。なるほどそれがカタログにちょっと仕組まれた遊びじゃないけれど工夫というかユーモアというか。レイアウトも自ら行い、こういうちょっとコンセプチュアルなことも仕込んでという訳ですね。

河口：だから、何というかみんな等価値にしたかったんですね。

渡部：作品の写真であることも、名前もポートレートも、ステートメントも等価値に置いておくということですね。

河口：そうでないと自分でレイアウトする意味はないと思う。

カタログのページも各人ですごく様々で。狗巻くんのなんか「未定」って（図11）*14、まあ本当に未定だったんだろうけど。

渡部：「未定」と書いていますね。河原さんは電報ですし*15。

河口：そうですね、それぞれで。だからここは本当に自由にしてよいということですね。

そして、顔写真は、僕は載せろって言われましたね。

渡部：一応、なんかお願いみたいなところにはそう書いてありますよね。誰かのページの所に中原さんから来たお願いみたいなのが載っていて、ポートレートって書いてあるのですが、それを聞き入れている人もいれば聞いてない人もいるという感じですね*16。

河口：うん、載せてない人もいる。自信がないんだな（笑）。

渡部：そうしましたら、巡回についてお聞きしたいのですが、東京以外の会場の展示作業とかにいらっしゃいましたか。

河口：いや展示作業は行ってないね。ただね、展示会場のスライドを撮った記憶があるから、行ったことは行ったかもしれない。展示は見て、東京との違いを確認しようとしたのかもしれない。

渡部：京都ですか。

河口：はい、京都。まだあの頃は神戸に住んでいたから。他は行ってないですね。

渡部：京都は京都市美術館ですよね。展示するときにこうしろという指示、指示書をつけたりしたのですか。とにかく物が行くという感じでしょうか。

河口：いや、どちらかと言うと、もう展示は任せてくれという感じでしたね。

渡部：なるほど、では、東京の展示を見て、事務局でするから任せてください、と言うことですね。

河口：海外の作家なんか旅費の問題とかありますから。それを強制したらお金を出さなければならないから。自分でしたい人は行きなさいということで。

渡部：だいたいこの様な展覧会が巡回すること自体も驚きですが。「態度が形になるとき」展[*17]もロンドンとかドイツとかに巡回しているのですよね。今だったらあんまり考えないと思うのですけれど。

河口：カール・アンドレなんか、どうやって並べたのだろうね。ただね、クリストなんか京都に来ていて。と言うのは、クリストと日本の作家で食事した記憶があるのですよね。クリストとかに道楽かなんかに行って、それでアメリカから来ているから、日本の作家でおごるということになって、喜んでいたのを覚えている。

渡部：なるほど、クリストは京都に来たのですね。

河口：やはり京都の知名度でしょう。海外から来たら、ローマ行きたいとかそういう感覚で、京都には寄りたいということで、行った可能性がありますね。

渡部：セラも［東京会場と］違う作品を作っていますよね。東京はサークルだったけど、京都はスクエアでした。

河口：そこら辺は京都のギャラリー16の井上さんとかが詳しいと思う。そこへ寄っていると思うので。

渡部：任せてくれと言われたとして、40人40通りみたいな展覧会が巡回するということについてはどう思われましたか？

河口：良くやるなと思った。どうするのだろうと思って。作品によっては作家でしかできないような作品もあるだろうし。ルウィットのあれなんかはどうしたのだろう[*18]。

渡部：そうですね、全会場が有孔ボードでもないでしょうし。

河口：だから、ひょっとしたら、全部は行かなかったのかもしれない。当時の都美は巨大だからね。
それとやっぱり作家がいて成立する作品が多かったから。僕の作品なんかは並べれば良いですけれど。

東京ビエンナーレの意義、中原佑介の存在

渡部：最後にお聞きしたいのですが、東京ビエンナーレに参加したことは作家活動にとってどのような影響や意義を持ったでしょうか。

河口：僕としてはなんというかやっぱり発表におけるスタートラインみたいな。それからステージとしては全く文句がない。それとそこに参加できたのは僕にとっては誇りですね。
《陸と海》の作品自体は、何というか反響、その当時の反響もありました。それから慶應でトークを行ったような、ああいう形でのあり方。あれは、僕自身も驚くようなことで[*19]。昔のことを今もう一度、検証しようということで、あれは僕にとっては、まさに東京ビエンナーレを含めた検証のあり方みたいなものでした。
グループ展で僕にとってすごく意味があるのを2つあげなさいって言ったら、中原さんがやった東京ビエンナーレと、マルタンがやった「大地の魔術師」です[*20]。「人間と物質」は永遠のテーマで、「物質と人間」ということ、そういうテーマで展覧会ができたということで。「大地の魔術師」は、地球上で文化っていうものがどういう風に成り立っているのか

ということ。それで芸術家を芸術家と呼ばないで、マジシャンと言ってそのことによって芸術家でない、現代美術がない土地にある文化で表現されているものまで掬い取った。

渡部：では、現在から振り返って「東京ビエンナーレ 1970」をどのように位置づけられますでしょうか。

河口：まず参加できたというのは僕にとっては非常に意味がある。それから中原さんとは 1967 年に京都アンデパンダン展を機会として出会っているのですけど[*21]、東京ビエンナーレで中原さんとの関係がやっぱりすごく深くなった。批評と展覧会のありようみたいなのが、どんなに素晴らしい展覧会であっても素晴らしいと批評しない、そういう場合もあると知った。だからジャーナリズムというのが評価の基準になるっていうことはあり得ない。だから、そのことによって翻弄される必要はないということ。

それと、これをもう一度検証していてやっぱり「人間と物質の間」という「間」が大事で、だから「もの」だけを取り上げるそういう動向に対して中原さんがあまり触れなかった。それは、この姿勢を通していると思う。要するに「もの」だけでは成立しない。観念だけでも成立しないかもしれないけれど、やっぱりその「あいだ」みたいなところなのだと。だから、もの派について中原さんがあまり触れなかったのは、この「人間と物質」という展覧会のコンセプトみたいなのを貫いたと僕は感じたね。

昨日あらためてテキストを読んで、評論家としてすごい筋を通したと。やっぱりこの展覧会をしたことの責任を貫き通したのだと思う。だから「物質展」はやらなかったということですね。

そして、中原さんがやった、人選した作家の、要するに打率が良いとよく言われたけど、それは作品じゃなくて作家を選ぶ目があったからだと思います。

あとね「河口龍夫、神戸」というのが良かった。日本とかじゃなくて、僕が住んでいる街というのがね。だからそれぞれがアメリカとかじゃなくてニューヨークとかパリとかその人がたまたま住んでいる街というのがね。

渡部：ありがとうございました。最後に何か言っておきたいコメントとかありましたら。

河口：昨日一日、質問を受けて読み直して、なんかすごく客観的に見られたんです。作家のコメントとかも読んで。何というか、やっぱりこれは中原佑介の展覧会だなと思いました。

中原さんは、東京ビエンナーレの作家を擁護するとか、東京ビエンナーレの批判に対して反論するとか、そういうのは一切しないで来て、水戸芸術館で僕の個展をやった時（「河口龍夫 ― 封印された時間」1998 年）に初めて喋ったんですよ、東京ビエンナーレのことについて。中原さんが講演して、僕はグループ「位」について。それぞれが原点みたいなものについて語って、その後対談したんですけど。

渡部：その後いろいろと、横浜トリエンナーレとかが始まるにあたってなど、2000 年代の初めくらいに東京ビエンナーレのことで、中原さんが引っ張りだこになるということが、そこから起こったという感じがあります。

河口：今、いろんなビエンナーレとかトリエンナーレとかあって、まあコミッショナーを一人にするとかそういう形をとっていますけれども、これほどやれはしませんね。

渡部：そうですね。この展覧会の記録を 80 年代末に見せられた時は、どうやって可能だったのだろうと思いました。

河口：あと、中原さんから聞いたのは出品作家の中にボイスも入れていたのだけど連絡がとれなかったということだった。

渡部：私もそのことをお聞きしたことがあります。奥様と息子さんだけには会ったけど、ボイスに会えなかったそうです。あとエヴァ・ヘスも出したいと思ったけど、体調が悪くてもう無理だったというコメントもされていました[*22]。

河口：エヴァ・ヘスに会ったのは中原さんの自慢なんですよ。綺麗な人だったよって。

渡部：実際に会って、交渉されていたのですね。

本日は貴重なお話ありがとうございました。

註

＊1　「第 10 回日本国際美術展 —— 人間と物質（Tokyo Biennale '70: between man and matter）」、主催＝毎日新聞社／日本国際美術振興会、会場 = 東京都美術館、会期＝1970 年 5 月 10 日－30 日、（巡回＝京都：京都市美術館：6 月 6 日

－28日、名古屋：愛知県美術館：7月15日－26日、福岡：福岡県文化会館：8月18日－16日）

＊2　《陸と海》（1970）、26枚の写真パネル、各90 × 148 cm

＊3　第10回日本国際美術展事務局［巻頭文］『第10回日本国際美術展』毎日新聞社／日本国際美術振興会、1970年、n.p.
事務局として展覧会経緯を説明する巻頭の文章を執筆したのは当時、毎日新聞でこの展覧会の事務局を担っていた峯村敏明である。カタログの編集者として中原佑介と共に名前が記載されている。

＊4　「東京ビエンナーレ1970」では、事前に制作されたカタログ本体と記録集というべきサプリメントが制作された。これは当初から企画されており、臨場主義を貫く展覧会としてその場で制作される作品もあることから、展示リストはサプリメントのみに記載されている。
河口龍夫のページでは、26枚の写真パネルのうち、8枚の図版が掲載されている。

＊5　「第10回日本美術国際展［ママ］（東京ビエンナーレ）は、先行する9回のどれとも違い、またビエンナーレとはいっても、ベニス、サンパウロのそれともまったく違った方式で組織された、ユニークな展覧会である。すなわち国別参加でなく、ひとりの総コミッショナーが、彼一個の考えにもとづいて展覧会にひとつの性格を与え、参加作家を選ぶに当たっては、国籍や地域的配分、多様な美術動向の総体的な紹介といったことに考慮を払う必要がなく、もっぱらひとつの批評の目を貫くことが許され、かつそれが要求されたのである。」
［巻頭文］『第10回日本国際美術展』（註3）。

＊6　ライナー・ルッテンベック（Reiner Ruthenbeck, 1937–2016）の出品した作品は以下の4点《灰の山Ⅰ》（1970）、《灰の山Ⅱ》（1970）、《二つの灰の山》（1970）、《紙の山》（1970）。

＊7　堀川紀夫（1946–）は、《中ノ俣川プラン－13》（1970）として、13個の自然石を事務局宛に郵送し、それを会場の各所に配置する作品を出品した。そのうち1点が河口の展示している部屋に置かれた。

＊8　小清水漸（1944–）は、《鉄板Ⅰ》（1970）、《鉄板Ⅱ》（1970）の2点の鉄を用いた作品を出品したが、展示場所が展示作業中を含め何度か移動している。河口の展示室の中央に置かれた物体が小清水作品の一部であることについては、2005年に東京都現代美術館で開催された「東京府美術館の時代1926–1970」展（2005年）の関連催事の際に、小清水自身から聞いた。その後、堀川紀夫が展示作業・オープニングで撮影した写真画像がアート・センターに提供され、その中に含まれていたのが図5（KUAC–TB70–Horikawa–1–049）である。

＊9　ハンス・ハーケ（Hans Haache, 1936–）は展示室いっぱいにビニール管を配して、水が管を流れる作品《循環》（1970）を展示した。

＊10　大岡信「東京ビエンナーレを問う」『藝術新潮』1970年7月号、pp.69–72.

＊11　「1970年8月：現代美術の一断面」展、東京国立近代美術館、1970年8月4日－8月30日。東野芳明が企画した展覧会。河口龍夫はこの展覧会にも出品している。

＊12　《豚はその子を食べてしまう》（1970）。カール・アンドレとリチャード・セラが共同で政治的抗議を示した作品。セラの展示室に掲げられた。ケント大学生射殺事件の写真を掲載した5月6日付けの毎日新聞夕刊を拡大複写し、「The Pig Will Eat Its Children ／豚はその子を食べてしまう」と言う和英の文章を付けて展示した。

＊13　カタログに掲載したステートメントは以下：
〈存在〉を意識することによって
〈存在〉と〈存在の認識〉との隔たりを明確に
すること　あるいは
その隔たりをなくすため〈存在の認識を〉消去
すること　そして
〈存在そのものを〉を〈存在〉させること

＊14　狗巻賢二（1943–）は参加プランを求められている2ページ目に「未定／ Undecided」とだけ記している。

＊15　河原温（1932–2014）は、最初のページに略歴ものせつつ、3ページにわたって“I AM STILL ALIVE”の電報を掲載している。河原温の生年は現在では1932年12月24日となっているが、このカタログでは1933年1月2日と記されている。

＊16　ダニエル・ビュレン（Daniel Buren, 1938–）のページに中原から各作家に送付された、レターの写真が掲載されている（宛名とサインがないことからひな形かと思われる）。また、カタログの作家ページの冒頭に以下の様に記されている。
「このカタログでは各作家に3ページずつが割り当てられた。／第1ページは原則として経歴、活動歴、文献に／第2ページは参加プランに当てられ／第3ページはそれぞれの作家に自由にレイアウトしてもらった。」

＊17　*Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works –*

Concepts – Processes– Situations – Information, Kunsthalle Bern, 1969

＊18　ソル・ルウィット（Sol LeWitt, 1928–2007）は展示壁面の有孔ボードの全ての穴（65,000 個）に 4 色の紙を丸めて入れる作品を展示した。ルウィット自身はプランを示して帰国し、制作は延べ 13 人の学生によって 5 月 9 日から 11 日までかけてなされた。

＊19　2014 年に《陸と海》の完成作には用いられなかった関連写真が河口龍夫のもとで再発見され、それを受けて《陸と海》という作品について、更にそれが展示された「東京ビエンナーレ 1970」について、河口龍夫が語るトークセッションが、慶應義塾大学アート・センターの主催で開催された。
「トークセッションⅢ　アーティストとアーカイヴ：《陸と海》（1970）を巡って」2015 年 3 月 7 日、慶應義塾大学三田キャンパス

＊20　1989 年にパリのポンピドゥー・センターで開催された J＝H・マルタンによる展覧会。河口龍夫は《関係 ― 種子、土、水、空気》（1986–89）を出品した。
Magiciens de la terre, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1989

＊21　1967 年の京都アンデパンダン展は、153 人が参加して京都市美術館で 3 月 8 日から 14 日まで開催された。中原佑介は賛助者の一人であった。

＊22　「2005 年 11 月 3 日（木）第一部」『国立国際美術館新築移転一周年記念　連続シンポジウム　野生の近代　再考 ― 戦後日本美術史　記録集』国立国際美術館、2006 年、p.21

図 1　「東京ビエンナーレ 1970」会場の河口龍夫とその作品《陸と海》（photo：原栄三郎 画像出典：『東京府美術館の時代 1926–1970』東京都現代美術館、2005 年）

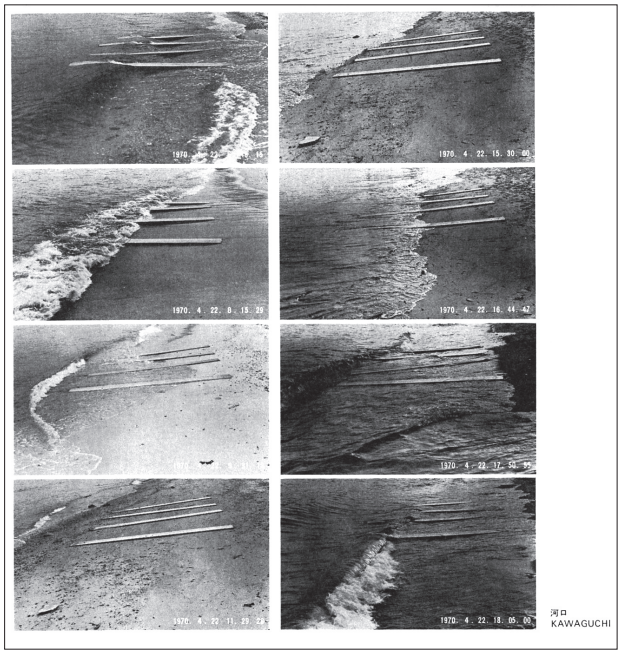


図 2　カタログ・サプリメント（記録集）の河口龍夫のページ

図 3　ルッテンベックの展示（photo：原栄三郎 画像出典：『東京府美術館の時代 1926–1970』東京都現代美術館、2005 年）

図 4　作品の前の河口龍夫と堀川紀夫（photo：堀川紀夫 KUAC–TB70–Horikawa–H–0013–2）

図 5　展示室で作品の仕上げをする小清水漸（photo：堀川紀夫 KUAC–TB70–Horikawa–1–049）

図 6　《循環》の設営作業をするハンス・ハーケ（photo：安齊重男 KUAC–TB70–Anzai–030–033）

図 7　オープニングの懇談会（？）（photo：安齊重男 KUAC–TB70–Anzai–005）

河口 龍夫
KAWAGUCHI TATSUO

1940年2月15日 神戸市生；
神戸在：神戸市須磨区潮見台町5—1—29
born Kobe, Feb. 15, 1940
lives in Kobe: 5–1–29, Shiomidai/Suma-ku/Kobe/Japan

経歴
1962年 多摩美術大学卒業

活動歴—個展
1963年 大阪，ヌーヌ画廊
1964年 東京，夢士画廊
1965年 東京，椿近代画廊
1965年 大阪，画廊あの
1966／67年 京都，ギャラリー16
1968年 東京，村松画廊

活動歴—グループ展
1960–70年 （1966年をのぞく）京都市美術館，京都アンデパンダン展
1964年 東京都美術館「アンデパンダン'64」展
1965年 横浜市民ギャラリー，全日本アンデパンダン展
1965年 神戸国際会館，グループ「位」第1回展
1965年 岐阜体育館，長良川河原「アンデパンダン，アート・フェスティバル」展
1965年 京都市美術館「次元 '65」展
1965年 京都，ギャラリー16「存在の記号」展
1965年 神戸，ダイワ画廊，グループ「位」第2回展（「非人称」展）
1965年 大阪，信濃橋画家「20人の方法」展
1966年 大阪，ヌーヌ画廊，グループ「位」第3回展（「E・ジャリ」展）
1966年 大阪信濃橋画廊，グループ「位」第4回展（「寄生虫」展）
1966年 堺市体育館「現代美術の祭典」展
1966年 京都市美術館「次元'66」展
1966年 岡山総合文化センター美術館「汎瀬戸内現代美術」展
1967年 東京，西武「第4回国際青年美術家」展
1967年 大阪，信濃橋画廊「アート・イン・モーション」展
1967年 京都勤労会館「フィルム'67」（自作映画上映）
1967年 大阪，信濃橋画廊／画廊あの「現代美術大阪100人」展
1968年 東京国立近代美術館「第3回ジャパン・アート・フェスティバル」国内展示，メキシコ，アメリカを巡回
1968年 東京，東京画廊「トリックス・アンド・ビジョン—盗まれた眼」展
1968年 東京都美術館，第8回現代日本美術展
1968年 神戸，そごう「現代の空間68—光と環境」展
1968年 ロンドン，I.C.A.「螢光菊—日本現代美術」展
1968年 京都国立近代美術館「現代美術の動向」展
1968年 京都，ギャラリー16／大阪，信濃橋画廊「可能性の実験」展
1968年 東京，秋山画廊／ときわ画廊「セリグラフとオブジェ」展
1968年 神戸，須磨離宮公園「現代彫刻」展
1968年 岡山総合文化センター美術館「第2回汎瀬戸内現代美術」展
1968年 毎日新聞京都支局ホール「ゾーン」（自作映画上映）
1968年 東京，西武／長岡現代美術館第5回長岡現代美術館賞展
1969年 京都，ギャラリー16「映像は発言する」
1969年 大阪，信濃橋画廊「続映像は発言する」
1969年 東京都美術館，第9回現代日本美術展
1969年 京都，ギャラリー・スペース・ピカ／紅画廊「724秒イメージの結合」展
1969年 京都，鴨川公園「野外造形 '69」展
1969年 大阪，今橋画廊「カリカチュア・にんげん・ポートレート」展

PERSONAL HISTORY
1962 Graduated from Tama University of Art, Tokyo

ACTIVITIES—ONE-MAN EXHIBITIONS
1963 Nunu Gallery, Osaka
1964 Mudo Gallery, Tokyo
1965 Tsubaki Kindai Gallery, Tokyo
1965 Gallery Anneau, Osaka
1966 Gallery 16, Kyoto
1967 Gallery 16, Kyoto
1968 Muramatsu Gallery, Tokyo

ACTIVITIES—GROUP EXHIBITIONS
1969–1970 (annually except 1966) Kyoto Independent, Kyoto Municipal Art Gallery, Kyoto
1964 Independent '64, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo
1965 All Japan Independent, Yokohama Public Gallery, Yokohama
1965 1st Group *i* Show, Kobe International Center, Kobe
1965 Independent Art Festival, Gifu Prefectural Gymnasium, Gifu
1965 *Dimension '65*, Kyoto Municipal Art Gallery, Kyoto
1965 *Signs of Existence*, Gallery 16, Kyoto
1965 2nd Group *i* Show—*Non-person*, Daiwa Gallery, Kobe
1965 *Methods of Twenty Artists*, Shinanobashi Gallery, Osaka
1966 3rd Group *i* Show—*E Jyari*, Nunu Gallery, Osaka
1966 4th Group *i* Show—*Parasite*, Shinanobashi Gallery, Osaka
1966 *Contemporary Art Festival*, Sakai City Gymnasium, Sakai
1966 *Dimension '66*, Kyoto Minicipal Art Gallery, Kyoto
1966 All Setonai Contemporary Art Exhibition, Okayama Cultural Center Art Museum, Okayama
1967 4th International Young Artists Show, Seibu Department Store, Tokyo
1967 *Art in Motion*, Shinanobashi Gallery, Osaka
1967 *Film '67*, Kyoto Labor Center, Kyoto
1967 Hundred Contemporary Artists of Osaka, Shinanobashi Gallery/Gallery Anneau, Osaka
1968 3rd Japan Art Festival, National Museum of Modern Art, Tokyo; travelled in Mexico and U.S.A.
1968 *Tricks and Vision—Stolen Eye*, Tokyo Gallery/Muramatsu Gallery, Tokyo
1968 Contemporary Art Exhibition of Japan, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo (organized by the Mainichi Newspapers)
1968 Contemporary Space '68—*Light and Environment*, Sogo Department store, Kobe
1968 London ICA—Japan Contemporary Art Exhibition, Tokyo Gallery/Minami Gallery, Tokyo;
1968 Trend in Contemporary Art, National Museum of Modern Art, Kyoto
1968 *Experiment of Possibility*, Gallery 16, Kyoto/Shinanobashi Gallery, Osaka
1968 *Serigraph and Object*, Akiyama Gallery, Tokyo/Tokiwa Gallery, Tokyo
1968 Contemporary Sculpture Exhibition in Kobe Sumarikyu Park
1968 2nd All Setonai Contemporary Art Exhibition, Okayama Cultural Center Art Museum, Okayama
1968 *Zone*, Mainichi Newspapers Kyoto Office Hall, Kyoto (film)
1968 5th Nagaoka Contemporary Art Museum Award Show (Germany and Japan), Seibu Department Store, Tokyo/Nagaoka Contemporary Art Museum, Nagaoka
1969 Image speaks! *Experiment for Overflowing Images, Space-screens and Enlarged Movies*, Gallery 16, Kyoto
1969 Image speaks!—second series, Shinanobashi Gallery, Osaka
1969 9th Contemporary Art Exhibition of Japan, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo (organized by the Mainichi Newspapers)
1969 *724 Seconds Images Compound*, Gallery Space "Pika", Kyoto/Beni Gallery, Kyoto
1969 Open-air Formative Art '69, Kamogawa Park, Kyoto
1969 *Caricature, Man, Portrait*, Imabashi Gallery, Osaka

作家のことば／BIBLIOGRAPHY—BY THE ARTIST
美術手帖：1968・10 座談会「作家のとらえた現代の動向」

作家論／BIBLIOGRAPHY—ON THE ARTIST
美術手帖 1965・10 東野芳明「ボディー・アートとは何か」，赤根和生「前衛美術の祭典」，赤根和生「グループ位」
美術手帖 1966・3 赤根和生「グループ位—E・ジャリ展」
インテリア 1968・8 鈴木健二「68・現代の空間〈光と環境〉より」
美術手帖 1968・8 乾由明「現代の空間68展をめぐって」
SD 1968・10 岡田隆彦「現代美術の動向展」
美術手帖 1968・12 岡田隆彦「新新な空間表現」
美術手帖 1969・1 針生一郎「第5回長岡現代美術館賞展」
芸術生活 1969・3 針生一郎「批評家の眼，誌上ギャラリー」
芸術生活 1969・4 乾由明「批評家の眼，誌上ギャラリー」
美術手帖 1969・7 藤村晃雄「観念のロマンティシズム」
美術手帖 1969・12 乾由明「新しい作家たちの結集」
「空間の論理」ブロンズ社，1968

Comment by Tatsuo KAWAGUCHI

To reveal the distance between "existence" and "the cognition of existence" by bringing "existence" into our cognition, or to annihilate "the cognition of exhistence" so that this distance is filled, and to make "an existence" out of "existence itself"

図8 河口龍夫のカタログ・ページ1

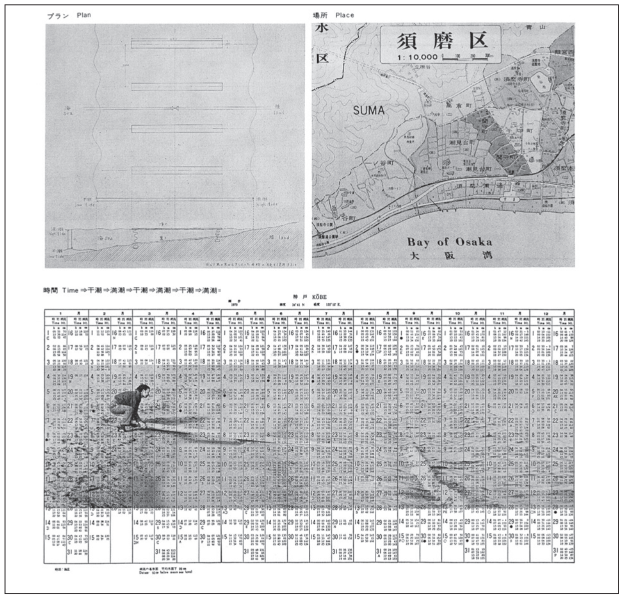


図9 河口龍夫のカタログ・ページ2

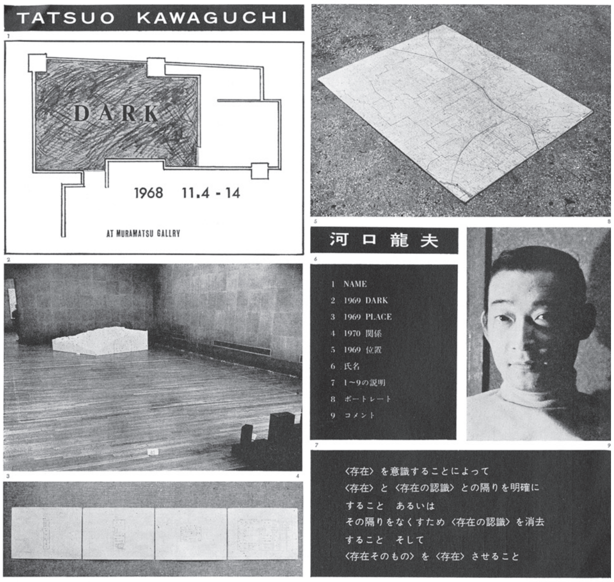


図10 河口龍夫のカタログ・ページ3

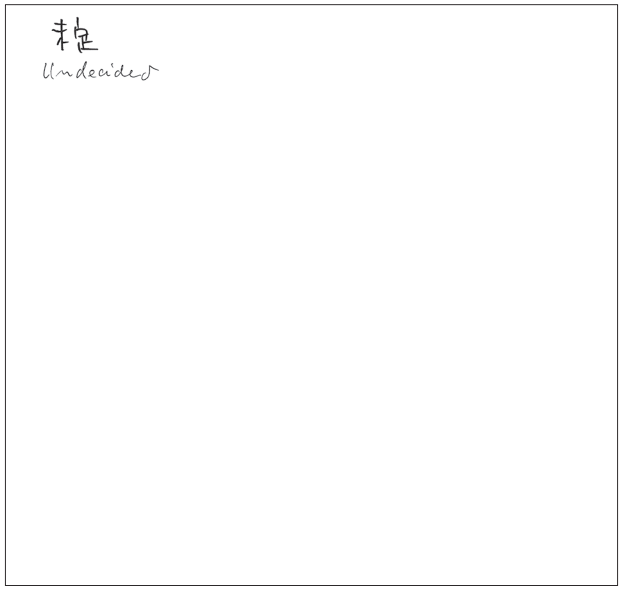


図11 狗巻賢二のカタログ・ページ（2ページ目）

「島根県立美術館蔵 柳桜亭江戸廼花也（長州藩主毛利斉元）関連資料
—— 北渓画「俳諧歌場新室開」と堀江友聲『画業修行経年略記』」

Ryūōtei Edo no Hananari（Mōri Narimoto）seen through the collection at the Shimane Art Museum: with a focus on Hokkei's *Haikaikaba shinshitsubiraki* 俳諧歌場新室開 and Horie Yūsei's *Gagyō shugyō keinen ryakuki* 画業修行経年略記

津田　眞弓
所員、経済学部教授
Mayumi TSUDA
Professor

江戸後期、歌川国貞・渓斎英泉らを擁し豪華な狂歌摺物を大量に制作した十一代長州藩主毛利斉元（狂名：江戸廼花也）。これまで彼の文芸活動の実態は多くの部分で未詳だったが、島根県立美術館に、狂歌師の宗匠として認められた記念の摺物と思しい「俳諧歌場新室開」（北渓画）と、同時代の彼の様子に言及した記録が所蔵されていることがわかった。後者は後に広瀬藩の御用絵師となった堀江友聲による自筆の記録で、文政末期に遊歴先の長州の萩で、斉元や斉元が一時期養子に入っていた家老の福原家、先々代の室貞操院らに絵を依頼されたことが書かれている。友聲の絵の一つは花也の「柳桜亭」のためのもので、摺物の制作年代を考える手がかりとなった。

二つの資料を紹介しつつ、江戸廼花也の躍進の時となったこの文政末期の活動の様子を、彼が判者をした『俳諧歌歌林集』（毛利博物館蔵）や、同時代の狂歌資料をもとに明らかにし、十九世紀の狂歌全国伝播の様子を示す。

Mōri Narimoto 毛利斉元 is known as the eleventh lord of the Chōshū domain. However, under the name Edo no Hananari 江戸廼花也, he also produced many gorgeous *kyōka surimono* in the 1820s/30s. His artistic output remained unacknowledged for a long time, but the Shimane Art Museum holds two items that shed light on this part of his life. The first is a *surimono* celebrating his recognition as a *kyōka* master. The second is a record by Horie Yūsei 堀江友聲 describing him in this period, which we can use to estimate the *surimono*'s production date.

This paper introduces these two sources along with the poetry collection *Haikaika karinshū* 俳諧歌歌林集（which he judged）and other contemporary *kyōka* materials. Together they give us a greater understanding of Narimoto's creative endeavors in the late Bunsei period（c. 1828）.

はじめに

柳桜亭花也こと11代長州藩主毛利斉元（1794-1836）は、鹿都部真顔の門の狂歌師で、特に美しい私家版の狂歌摺物を多作したことで知られる。

旧稿「柳桜亭江戸廼花也（長州藩主毛利斉元）の狂歌摺物」（『浮世絵芸術』161号、2011年1月）および、ウェブサイト「江戸廼花也（長州藩主毛利斉元）の狂歌遊び」[*1]で伝記や、現在わかりうる歌川国貞・渓斎英泉・歌川国芳を中心とした彼の摺物について報告してきたが、狂歌師としての活動についてはまとめられていない。

近時、狂歌摺物に詳しい小林ふみ子氏より、これまで報告されていない摺物が島根県立美術館に存在すると教示を得た。それは2023年に島根県立美術館で公開されることとなった北斎の専門家永田生慈氏（1951-2018）旧蔵コレクションの一枚で、花也が宗匠として立机した披露目の摺物と思われる。残念ながらこの摺物には年記がないが、同館学芸員の大森拓土氏より斉元に関する言及があると教えを受けた同館の寄託資料の中に、偶然、その成立を推定させる文言が残っていた。それは出雲国生まれの絵師 堀江友聲（1802-1873）『画道修行経年略記』という自筆の記録である。

本稿では、島根県立美術館に所蔵されるこの二つの資料により、花也の立机の時期を考察すると共に、同時期の四方側狂歌関連資料や、花也が判者を務める『俳諧歌歌林集（はいかいかかりんしゅう）』を用いて、この文政末期の狂歌師としての花也について明らかにしたい。歴史の立場からこの狂歌という文芸活動を注視している高橋章則氏が言うように、「〈知〉の集積の時代を象徴するのが、十九世紀狂歌の人々」[*2]で、花也の活動もその時代の動きを解明する一つの材料となろう。

なお真顔門下では狂歌を俳諧歌と言う。従って本稿では一般的な狂歌を意味する部分では「狂歌」、資料内の語としてはそのまま「俳諧歌」と書くことにする。

狂歌摺物「俳諧歌場新室開」

では、花也の立机を示唆する新出資料を以下に紹介したい。以下に資料の概要と翻刻を記す。

■所蔵　島根県立美術館　永田コレクション／■題名 「俳諧歌場新室開」／■大きさ　縦30.4㎝×横38.8㎝／■絵師　魚屋北渓／■内容　横に半折した一面に「北渓写」として柳と小さな桜が垣根の門の両脇に植えられている建物を描く。もう一方に、柳桜亭花也が判者として選んだ14人15首の狂歌が並ぶ。

【翻刻】

俳諧歌場新室開

　兼題　花　春田

柳桜亭花也君御判

吉田久象

隅田川柳にも折々目をはちらしけり花にそいとふ風もふくやと

音芳

花守か風にうらみのまさ夢かちり行花をしらて行蝶

七亀

ひゞきにもちるとし聞はさく花にうつみてほしき中山の鐘

羽風

すきかへす春のあら田の虫のみか蛙の歌に雨も動かす

長門萩喜代志

飛鳥山加花三雁の文字埋りし跡も賤の男かおどしの縄を結ぶ小山田

古河歌勢成

留守をして居残る人の魂や来し花見の友に交る胡蝶は

仙台千條

薄霞霞ふ桜はかつぎ着し御所の女の姿なりけり

盛岡実乗

色昏かた短冊形や地昏なり歌の種まく花の桜田

舎風

行雁の外には花の桜田をしりへになせる人はあらしな

仝

大原女か黒木に添へし初花はいたゞくばかり嬉しかりけり

丸亀寝顔

苗代をすきや河岸からまく種のさかえそしるき春の桜田

真静

畔をゆづり互にかへす春の田はよにほめらるゝ種や蒔らん

古河出来成

なべて世の人の心をひきよする花の力のたくましき哉

岡部琴住

春雨の糸水いれて苗代に家をつなく種や蒔らん

弘麿

玉たれのうちやゆかしく匂ふらん九重に咲し八重の花園

「俳諧歌場新室開」と題されたこの摺物には、「柳桜亭花也君」が判者として選んだ歌が並ぶ。一般に「俳諧歌場」は辞書など[*3]に記されているように、四方側を率いる鹿都部真顔の号の一つだが、高橋章則氏に確認した所、このような形の摺物は、真顔ではなく花也が俳諧歌場を開いた披露目のものとされた。確かに建物には斉元の亭号「柳桜亭」を象徴するように、若い桜と柳の姿が見られる。また「花」と「春田」

が兼題で、その「春田」を実乗や舎風が「花の桜田」のように長州藩の上屋敷があった桜田として詠み変えている。また寝顔の「苗代を数寄屋河岸から蒔く種の栄えぞしるき春の桜田」のように、数寄屋橋に拠点を置いた真顔の元から、新しい種が桜田に蒔かれたという意味の歌が、後半の実乗・舎風・寝顔・真静・出来成・琴住によって連ねられている。やはりこの狂歌摺物は、同氏の考えるように、柳桜亭花也が立机なりをして「俳諧歌場」を開いた披露目とみることができるだろう。残念ながら年代の記載がないが、元千葉市美術館の田辺昌子氏の見立てでは北渓の落款は文政中後半のものと思われる。

なお1首目に「隅田川」、第五首目に「飛鳥山加花三」の文字が歌の右肩に書かれている。花也が判者をした後述の『俳諧歌歌林集』から類推すると、最高位とその次の判定のものである。

花也の評価を見てみると、巻頭の「柳にも折々目をば散らしけり花にぞ厭ふ風も吹くやと」のように、冒頭の3首は花（桜）が散る様を詠み、後半に連なるあからさまに桜田に住む花也の門出を祝う歌とは違う趣がある。その他、雨をも動かす蛙の歌、鳥おどし（案山子の類）の縄を結ぶ賤が男、薪用の黒木を頭に乗せて歩く大原女など、ひなびた情景が花也の目にとまったようだ。もっとも、大原女の黒木売は、文化7年（1810）江戸中村座初演「奉掛色浮世図画（かけたてまつるいろのうきよえ）」の中の長唄の歌舞伎所作事（二世瀬川如皐作詞、九世杵屋六左衛門作曲）でもある[*4]。音曲に通じ、国貞たちに描かせた役者似顔絵の浮世絵の摺物に自作の歌詞を添えていたほどの花也だから、おかめの面を被って踊る「黒木売」のおかしみのある踊りが脳裏にあったのかもしれない。

当然ながら、ここに集う人々は花也とそれなりに縁のある人物だと想像される。例えば「真静」は花也と共に、図3の左上部にある「森羅亭万象」「狂歌堂真顔」「秋長堂物梁」が率いる所謂四方側[*5]の狂歌師人名録『東風流六々歌仙人名録』（文政四年序）にその肖像が掲載されている[*6]。

図3の花也は、三十六歌仙を模したこの人名録の筆頭で、

柳桜亭　東都人／江戸廼花也
花と見し去年の雪には引かへて雲と眺る花ぞ楽しき

と、図4に「嶺松堂　因州鳥取産　細田義知／爪音真静」とある。一方、摺物最終歌の弘麿は、「万里亭弘麿」の名前で、花也が参加していた森羅亭の月並会の甲乙録（成績の番付）に名前が出る。例えば、「文政九年丙戌八月九日七会目開筵」（1826年）の「俳諧歌馴染百題」には、弘麿45点、花也40点。また「卯六月九日開巻五首点〆」（天保2年〈1831〉）森羅亭萬象撰「俳諧歌雅調百首」甲乙録[*7]では、弘麿は左の57点、花也が右の57点といずれも高得点である。注目すべきは、この甲乙録の花也と弘麿の名前には開催地と同じ場所故に地名が書かれていないことである。新室開きの摺物にも弘麿の名前に地名がなく、歌々に「桜田」という地名が散見することからも、花也の「柳桜亭」があったのは、江戸ということが想像される。

このほか、7首目の「仙台 千條」は、高橋章則氏が『奥州仙台名所尽集』（仙台市博物館蔵）に載ると報告した「柳韁林千條」がいる[*8]。仙台を拠点にした二代目の千柳亭門下の人物である。

堀江友聲『画道修行経年略記』長州藩関連記事

斉元の俳諧歌場新室開きについて、堀江友聲の言が注目される。友聲は出雲国大東に生まれ、晩年に出雲国広瀬藩の御用絵師となった[*9]。16歳頃に京に出て絵を学び、20代で、伯耆・美濃などを遊歴し、長州萩で多くの絵を書いた。

図5は、現在島根県立美術館に寄託されている自筆の記録『画道修行経年略記』（個人蔵）である。花也に関わる事項が多く含まれているため、少し長くなるが、俳諧歌場開きにとどまらず長州藩に関わる記事を年ごとに引用する[*10]。以下、傍線は私に付した。

【文政10年（1827）】
同十年丁亥
今年四月、雲州発て、石陽を経て長州萩府に遊歴、同地妙性精舎に滞る。時、歳二十六。初秋より季秋に到り画事大に繁茂す。毛利家大老福原豊前殿屏風を描く。同年八月三隅山本何某応招に、彼地に移る。小座敷、青緑砂金襖を画く。其後、仙崎寺戸え招る。屏風に前九年合戦を画く。季冬初旬雲州に帰郷す。今年門人、長州萩 妙性寺日了 紫水号。同藩士 石川長三郎似猿。防州柳井 僧 俊明。長州萩 僧 大愚。同所 松本信平。同所家中 金子順平。

文政10年、友聲が萩で最初に作画の依頼をしたのは、傍線部の毛利家永代家老の福原豊前で、毛利斉元のかつての養家だった。斉元は七代藩主毛利重就の末子親著の長子で、享和3年に福原豊前房純の養子になったが、毛利主家に年長の嗣子が必要となり文化11年（1814）に福原家を離れた。房

純は文政7年に隠居をしているので、この豊前はその息子熙賢かもしれない。現在も萩に同家上屋敷の赤い門が残るが、ここに友聲[*11]は招かれたのだろうか。友聲は萩から離れた地でも依頼を受け、初秋から初冬の僅かな間に、長州・防州の僧や藩士ら6人を弟子にした。

【文政11年】

同十一年戊子年

今年夏四月再長州仙崎に遊歴、同五月萩府に帰遊。画事益々繁茂す。時秋九月上旬従、　大守毛利大膳太夫斉元公、梅に浮鯉の御掛物御用被仰付、其後、柳桜亭就御修造に、袋棚御襖川柳に鮎の図、再御用被仰付、於茲、萩府妙精舎に越年す。時齢二十七才、今年門人、長州萩 宗岡新兵衛 号釣雪。同藩士 羽間熊次郎。同 永冨市右衛門。同 伊藤藍峯。同藩士 川村養信。雲州三刀屋 横山祥介 号鬼巌。

傍線部、文政11年9月に斉元は友聲に梅に浮鯉の掛け物を依頼した後、「柳桜亭御修造につき」、「袋棚御襖」のために「川柳に鮎の図」を描くよう再び依頼をした。この時期に柳桜亭の工事があったことがわかる。

一般に修造とは繕い直すことだが、北渓の落款から考えられる仮説は二つあろう。一に、北渓落款の上限である文政中期とした場合。文政中期に立机と新室開きのため柳桜亭と摺物を作り、十一年末に柳桜亭の修造をした。二に、北渓落款の下限である文政末期とした場合。文政十一年後半か十二年初頭に立机をして、すでにあった柳桜亭を修造して、新しい門出を祝う新室開きをした。今は花也の狂歌活動の全容が未だ整理されていないので確とは決めかねるが、後述する花也の活発な四方側での活動や、師真顔の二条家からの免許下賜という一大事を考えると、後者の時期に既存の建物に手を加えて花也の免許皆伝を祝った可能性が高いと思われる。また俳諧歌場「柳桜亭」の為に依頼したものが、輸送に便利な小さい袋棚用のものというあたり、この建物が萩ではなく江戸にあったことを想像させる。

【文政12年】

同十二年己丑年

今年孟春従同　大守、和歌浦鶴之図画三度御用被仰付、　君自御詠讃被為遊、其歌に

ちとせ経る齢を友と契りつゝ遊ふすかたも和歌のうらつる

斯御讃被為遊、藩士川村養玄え下し賜ふ。則今、川村家に秘蔵す。同四月応伊東何某需、萩城金谷　聖廟え寄付の大絵馬、絹本金砂子彩色蜀五虎将軍の像を画く。横壱丈竪五尺五寸、今猶同所の廻廊に掛る。

今年於彼地に諸国の風子詩歌連俳書画を相聚、大巻一軸と成し、故郷贈老父に、而老情を慰ましむ。其丈凡十有六間、、其砌り、　毛利大守え相願、　御詠歌御短冊を拝領す。則、右大巻の中に有て、今実家森山家に秘蔵す。其御歌に

筆なりの箒をもちてかきくゑる手もともふるふ小野の炭焼　花也

同年九月、御同家　先君御政所　貞操院殿是有栖川親王御姫なり、御川手御殿御修造に付、御屏風御用、図は松梅の御好砂金入りにして、一方松鶴先師山本探渕え被仰付、一方梅月予に被仰付。同季冬御同家大老、宍(完カ)戸主計殿より大絹本、全身雲龍画図懇望有之、雖然と頻に帰国に決し、既に発足の砌成故、及辞退に、同月仲旬郷里大東に帰る。時歳廿八。

文政12年、藩主斉元が友聲の絵に「千歳経る齢を友と契りつつ遊ぶ姿も和歌浦鶴」と画賛を書き、藩士川村養玄に与えた。花也に関したことでは、長州で友聲が集めた「詩歌連俳書画」を一巻に集め父への贈り物にしたが、その際に「筆形の箒を持ちて柿食ゑる手許も震ふ小野の炭焼き　花也」と書いた短冊を拝領したという。情趣のある詠みぶりである。旧稿に八島岳亭が『猿著聞集』（文政11年刊）が残した花也が家臣とのやりとりに狂歌を上手く使った話を紹介したが[*12]、まさに時期が重なる。

それにしても十六間（29 m）とは、友聲が集めた量に驚く。則ち長州に相応の数の文人がいただけでなく、彼らのネットワークの広さを見る思いがするし、また友聲がどれだけ長州の人々に愛されていたかをうかがい知ることができる。友聲は伊藤氏の依頼で、萩城の入口近くにある現在の金谷神社に、大きな絵馬と蜀の五虎大将軍の横壱丈（303 ㎝）×縦五尺五寸（165 ㎝）にも及ぶ絵を描いた。また川手御殿の修造のため有栖川親王の姫である九代藩主毛利斉房の妻幸子（貞操院）の依頼で、師の山本探渕と共に二双の屏風を描いた。帰郷のため固辞するが、大老の宍戸主計[*13]から雲竜図を懇望されていた。主計の妹は福原房純の妻である。

江戸廼花也としての狂歌活動は、その名前の通り江戸を舞台に行われており、長州藩中でどのように斉元が交流していたかは不明であったが、友聲の記録からは、花也が福原家や

先々代の妻貞操院など、彼をとりまく人々と美しい絵や文芸を楽しむ様子が伺える。毛利藩主としての萩に於いても家中の文化的な輪の中心にいたことを物語る貴重な言説と言える。

この稿の最後に、長州藩の人々を魅了した友聲の絵を示しておく。図6はやや時期が後の天保に入ったものであるが、写生の妙を尽くした精緻さが美しい。

文政末期の江戸廼花也

友聲の記録にある文政11・12年頃を立机による新室開きの時期と想像する背景には、その頃に花也が狂歌師として注目度が高まったことがある。例えば二代目立川焉馬披露の本『馬のほまれ』が作られたのは文政11年のことである*14。様々な狂歌連・戯作者・狂言作者・落語家・書肆などが名前を並べる中、花也は「柳桜亭主人戯述」として目立つ場所で見開き一丁（2ページ）に、市川団十郎贔屓で有名な焉馬のために団十郎に多く言及する祝辞と狂歌を贈っている。

また同じく文政11年の春に真顔門下が集う『四方廼春』が制作される。前集の最初の挿絵には、宮中の庖丁式が描かれ、歌人として知られる公卿「富小路治部卿貞直卿」（如泥）*15の讃がある。こうした雅な雰囲気は、曲亭馬琴が文政11年10月2日の日記に記した

> 狂歌堂真顔・六樹園飯盛、二条家より俳諧哥宗匠免許・烏装束等、被下之。并ニ、真顔社中、万象亭ハ准宗匠、其餘三四人、宗匠格とやらんニ被定候*16

という、真顔と飯盛らが二条家から俳諧歌宗匠の免許を下賜された事が背景にあろう。茶梅亭文庫本には、この前集・後集の巻頭には特別に短冊の形を象った中に俳諧歌が掲出される一群の人々の名前に朱筆で実名が注されており、全て大名やそれに準じる人々であった。

その中で真顔は、前集の巻末に3首の歌を載せて、次の3人に捧げている。その詞書に「繊月亭君の御前に侍座して」／「梅廼門君にて梅園鶯といふことを」／「柳桜亭君の御園にて」。本書の跋も書いた繊月亭嶋人こと人吉藩主 相良頼徳は真顔の死後に「四方」「狂歌堂」の名前を継ぎ、花也より年長の梅廼門真門こと長州藩の支藩 防府藩主毛利元義真門は文政10年に判者の免許皆伝を祝して、清元節の名曲「梅の春」を作詞した*17。この3人は、真顔没後の追悼歌集のために制作された文政13年4月および8月の募集広告においても、大名格の人々の筆頭に名前が並ぶ*18。

さて、花也の判者としての活動の様子が垣間見られる資料がある。それは毛利博物館に残る『俳諧歌歌林集』で、内題は「俳諧歌歌林集一巻」。本文11丁には「柳桜亭花也大君御撰」と明記された花也選の狂歌が150首、巻末に花也の狂歌が1首、合計151首が載る。こちらも残念ながら年記がない。その花也の序文は以下の通りである*19。

> 華に啼鶯水にすむ蛙のうたよめるは昔しにて、今も駄荷を引く馬かた、駕籠をかつぐ雲人の口仰ぐ事も、歌の文字に叶へるは偏に敷島のみちの広かりしといふならんか。こたび駿府のすき人達が読るとこひて、書を持来り。点を与ふに此道につたなき予なにしに難波のよしあしを印せんや、こも／＼にいなめども、ひたすらに聞入れねば、此上いな舟のいな共いはれず、引ぬも水郷の水性とながれまかせに、かつ付侍りぬ。
>
> アゝつがもねへゑらみだといはゝいへ
> 誰だとおもふ　江戸廼華也　しかいふ

花也は、駿府の人々に頼まれて点を付けたという。冒頭、『古今和歌集』仮名序の鶯や蛙の引用が、馬方や駕籠をかつぐ雲助へと続くあたり、仮名序の冒頭をパロディにし「竹に雀の馬子唄」「雲駕の、息杖をしてゑいやらやつと」という文言を出す、十返舎一九『道中膝栗毛』初編の序文に通じる*20。狂歌に通じ弥次喜多にも宿場ごとに狂歌を詠ませる一九を輩出した駿府への挨拶というところだろうか。水が豊富な駿府にちなんで「水郷」（すいきょう、酔狂）で「水性」（うわき、浮気）という文章で結んでいるのも同じ趣向だろう。そして署名部分に、「アゝつがもねへ」とわざわざ団十郎の口まねを音までも写している所は、先述した『馬のほまれ』で団十郎を大いに褒める花也の文章を想起させ、殿様に判者を頼んだ人々に対する大いなるサービス精神が垣間見られる。恐らく『馬のほまれ』とそう遠くない時期に制作されたものと想像する。

各兼題と掲出された歌数を示すと次のようになる。

「初春」16・「霞」11・「鶯」16・「楳」（梅）15・「柳」13・「若菜」6・「待恋」11・「思恋」5・「鶴」3・「亀」2・「春雨」13・「野遊」4・「春月」16・「上巳」2・「燕」6・「待花」3・「忍恋」1・「不逢恋」5・「樵夫」1・「泉郎」1／花也の歌1

判者花也の点数の付け方は、「俳諧歌場新室開」と同じで、江戸と伊勢の名所を用いて「隅田川」・「飛鳥山加花三」・「飛鳥山加花二」・「飛鳥山」・「恵曽浦加花一」・「恵曽浦」の順で

示している。

参加者を入集歌の多い順で並べると、

萩廼屋花都真・艸廼屋鎌成・東遊亭芝人・採撰亭直躬・松園直友・寝覚亭秋金・槻廼屋弓猟・望月楼駒彦・万葉亭都音成・千種堂宜俊・宗英・玉成・山内迪徳・森望亭万愛・艸廬周胤・藤紫園鳥柴・酒楽亭滝麿・紀貞丸・滝麿・足高駒丸・小笹園淡雪・松経舎千代彦・難波芦丸・鋪島道直・槻子・庵崎清見・手越長丸・繁躬・直幹・道丸・貞女・三輪子・秋人・春久・葵楽坊・浦邉渚好・紀暖丸・種成・蔦麿・周瀧[*21]

計41人、最多は9首、萩廼屋花都真・艸廼屋鎌成・東遊亭芝人である。

なお、後見返しに「四首点〆甲乙録毎月效三十六歌仙同点至来順」と、月ごとに4首ずつ投稿した上位36人の名前が番付式に掲出されている。ここでの最高点は56点、本書に8回登場する採撰亭直躬である。末尾に「下点之分略之」とあるように、本文に歌がある滝麿（4首）、秋人（2首）、三輪子（2首）、蔦麿（1首）、周瀧（1首）の5人は、甲乙表には載っていない。また甲乙録に名前があって、歌がない田中直村もいる。さらに、甲乙表で20点取得した3人を並べて見ると、

直幹―飛鳥山（1）、恵曽浦加花一（1）
道丸―恵曽浦加花一（2）
直村―恵曽浦加花一（1）

とこの本の中の得点が一致しない。故にこの後見返しの点数は、明らかに本書以外の点を含んでいる。故に、本書がどのような催しの記録だったかは未詳で、今後の資料の出現を待ちたい。

参加者には、森羅亭の催しの広告に名が出ている人物が散見される。例えば文政11年「子年森羅亭月並俳諧歌見聞百首兼題」（茶梅亭文庫蔵）という一年間の兼題を示した応募要項を示した広告には、様々な地域の19の連と総勢166人に及ぶ運営に関わる人物の名前が載っているが、そのうち補助の森望亭万愛・採選亭直躬・小笹園淡雪、執事都講の一徳亭種成が本書と重なる。

一方、本書の参加者の地名を、人数と歌数を多い順に並べると、江戸22人・72首。遠州見附9人・43首。駿州7人・24首。長門2人・10首。京1人・1首。人数の多いところが、万愛（遠州見附）・直躬（駿府）・淡雪（萩）の地名と一致し、彼らがこの本に協力していたことが想像される。しかし、前述の序文や、巻末の花也の歌は

駿府連中歌の盛んなりしを祝して
大君の雨露の恵に今も猶とり分歌の林しげりつ

と駿府連中の盛況を祝した挨拶になっている。本書の地方参加者で最も多いのは遠州で、駿州は二番手である。この本が駿州の人たちによって企画され、近隣の人々の助けを得たということだろうか。

前述の通り花也は、文政期から精力的に真顔や森羅亭の月並俳諧に参加しているが、現在知り得た花也が参加している文政9年8月「俳諧歌馴染百首」、文政10年8月「俳諧歌月次音信百首」、天保2年（1831）6月「俳諧歌雅調百首」などのいずれも森羅亭の甲乙録[*22]では駿州関連の地名は目立たない。当時の摺物が全て残っていないので確としたことは言えないが、参加した催しで中心的な役割を果たしているわけではない駿州近辺の人々と花也が深い交流を持ったことは、記憶すべきことなのだろう。高橋章則氏が19世紀の地方にどれだけ充実した狂歌連と大量の参加者がいたかを様々な形で報告しており、その中に、天保3年秋に伊達郡五十沢村（現福島県伊達市）の、花也を筆頭に有名狂歌師が多数名を連ねる歌碑の存在があるが[*23]、『俳諧歌歌林集』もまた、花也が地方の連と様々な形で繋がっていたことを示唆するからだ。

終わりに

以上、毛利斉元の狂歌師判者としての免許皆伝を示唆する新出の資料「俳諧歌場新室開」や堀江友聲の「画道修行経年略記」を取り上げ、柳桜亭江戸廼花也の狂歌師としての転機となる文政末期（11年～13年）の活動を中心に見てきた。花也の狂歌摺物について述べたこれまでの拙稿やデータベースでは、主として美しい肉筆画や錦絵について紹介してきたが、今回取り扱った狂歌の資料からは、狂歌連の人々との幅広い連帯という側面が確認できた。

花也の狂歌師としての足跡は、単純に彼一人の文芸活動ではないところに意味がある。狂歌本を制作するために企画された月並の会には五首164文（雅調百首）、四首132文（見聞百首）という値段で参加することが出来る[*24]。「学問化する狂歌」[*25]の時代に遠い地域の人と共に兼題を競い、互いの活動に協力し合う数知れない人々がいた。身分を超えた全国の人々との連帯は、特別な才能のある人の文芸活動とは別の価値があろう。花也の狂歌活動を解明することは、文学研究の

領域で十分に研究されていない、全国規模の知的活動としての狂歌連の意義を歴史的に意味づけることでもある。

付記：狂歌資料に関し教示を得た小林ふみ子氏、高橋章則氏、大森拓土氏、そして故中野眞作氏に、また、教示を得た田辺昌子氏、延廣眞治氏、二又淳氏に心より感謝申し上げる。本稿は慶應義塾学事振興資金（2024 年度）の助成の成果である。

註

＊1　http://user.keio.ac.jp/~sakura/hananari/　このウェブサイト上の「江戸廼花也（長州藩主 毛利斉元）摺物データベース」にて斉元の狂歌摺物リストを提供している。『浮世絵芸術』論文より狂歌摺物の数が増えており、現在、狂歌摺物のシリーズ 44 種、摺物の数 78 を報告している。

＊2　高橋章則「十九世紀日本の「狂歌」――「連」が編成する「知」と地域」（『文学』8-3、2007 年 5-6 月）

＊3　粕谷広紀「鹿都部真顔」『日本古典文学大辞典』（岩波書店、1984 年）など。

＊4　『日本国語大辞典』「大原女」（小学館、2003 年、Japanknowledege 所収）

＊5　式亭三馬『狂歌觿』（享和 3 年〈1803〉刊、東京都立東京図書館蔵、東京誌料、442-15）に判者の「側」の目録がある。浅野秀剛氏やロジャー・キース氏によれば、この四方側には秋長堂の名前が見えないが、四方側で活躍、また狂歌摺物の制作も行っていた（図録「粋人たちの贈り物 江戸の摺物」、千葉市美術館、1997 年。「狂歌摺物の金字塔」、『採蓮』5、2002 年 3 月）。

＊6　プルヴェラーコレクション、FSC-GR-780.583

＊7　「馴染百首」・「雅調百首」甲乙録は共に茶梅亭文庫蔵。

＊8　註 2、高橋章則「十九世紀日本の「狂歌」」。

＊9　大森拓土「堀江友聲 ―― 京に挑んだ出雲の絵師」（図録『堀江友聲 ―― 京に挑んだ出雲の絵師』、島根県立博物館、2019 年）

＊10　図録『堀江友聲』（島根県立博物館、1984 年）に全文の翻刻が掲載されている。今回は読みやすさを考えて原本の改行を無視して一文となし、片仮名や万葉仮名としていたものを現在通用の平仮名に変え、適宜句読点を付した。

＊11　長州萩に出入りしていた頃の友聲の号は、「盛伯」である（注 8、大森拓土「友聲の款記と印章」）。本稿では通用している友聲の名前で呼んでおく。

＊12　「〇花成君みついしにやどり玉ふ事」、「〇花成君家士の放蕩を歌にて止させ玉ひし事」。本稿「はじめに」、津田眞弓「柳桜亭江戸廼花也の狂歌摺物」。

＊13　宍戸親朝。石川卓美『防長歴史用語辞典』（マツノ書店、1986 年）

＊14　本稿「はじめに」、津田眞弓「柳桜亭江戸廼花也の狂歌摺物」。

＊15　『日本人名大辞典』、Japanknowledege 所収。

＊16　早稲田大学蔵『馬琴日記』（文政十一年）、イ 04_00600。柴田光彦『曲亭馬琴日記』一、中央公論社、2009 年。

＊17　忍頂寺務『清元研究』、春陽堂、1930 年。

＊18　浅岡修一「化政期の地方狂歌界 ―― 真顔と信濃の結びつきを中心にして」（『近世文藝』36、1982 年 5 月）、高橋章則「「故俳諧歌場真顔居士追福香花集」広告二種 ―― 真顔没後の四方側」（『書物・出版と社会変容』13、2012 年）

＊19　読みやすさのため、適宜濁点と句読点を補った。

＊20　十返舎一九『道中膝栗毛』（享和 2 年〈1802〉刊、早稲田大学蔵、へ 13_04302_2）。

＊21　狂歌には名前のみが示されているが、巻末「甲乙録」で狂歌の号を補った。

＊22　註 7、「馴染百首」・「雅調百首」甲乙録。「音信百首」甲乙録は太田記念美術館蔵（18.6. 11172）。

＊23　高橋章則「「狂歌」に結実する地方の文化」（『講座 東北の歴史』5、清文堂出版、2014 年）

＊24　「卯年森羅亭月並雅調百首兼題」（茶梅亭文庫蔵）。「見聞百首兼題」は前出「文政末期の江戸廼花也」の項。

＊25　註 2、高橋章則「十九世紀日本の「狂歌」」

図１　江戸廼花也作・渓斎英泉画　狂歌摺物　津田眞弓蔵

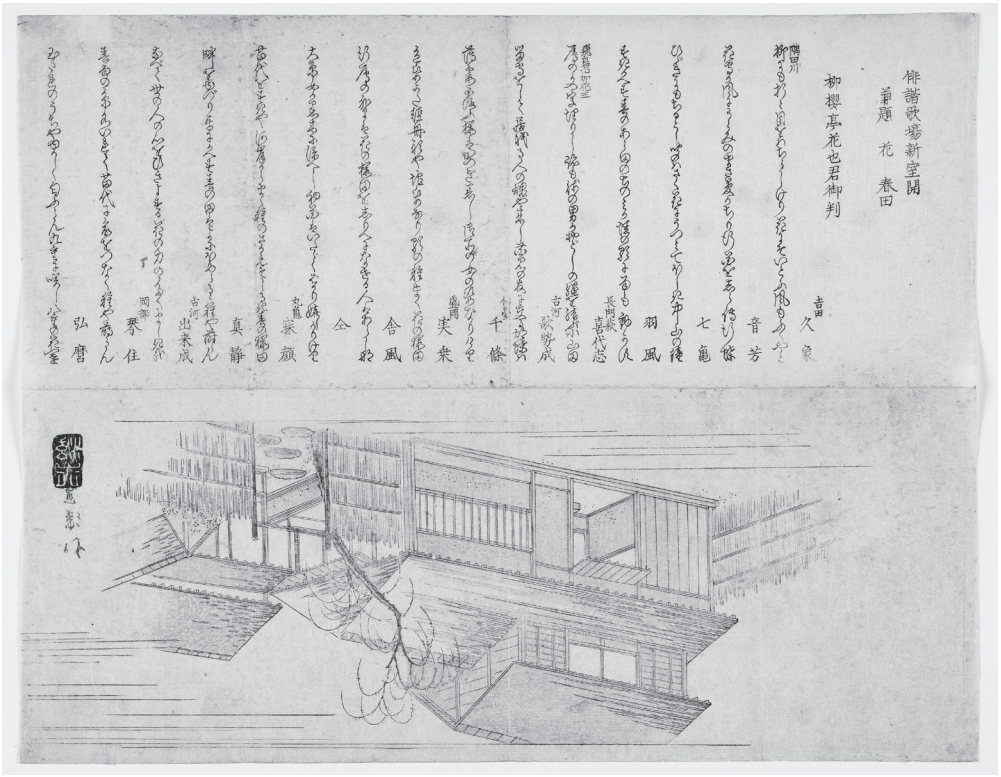


図２　北渓画「俳諧歌場新室開／柳桜亭花也御判」狂歌摺物　島根県立美術館蔵

図３『東風流六々歌仙人名録』本文一丁表「江戸廼花也」 米国スミソニアン協会国立アジア美術館蔵

図４『東風流六々歌仙人名録』本文八丁裏「爪音真静」

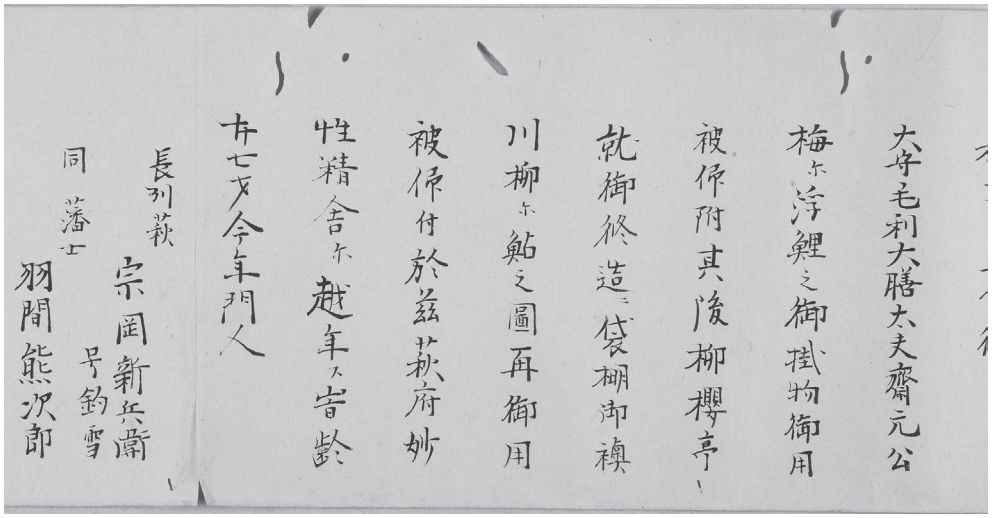

大守毛利大膳太夫齋元公
梅ヶ浮鯉之御掛物御用
被仰附其後柳櫻亭
就御終造ニ袋棚御襖
川柳ヶ鮎之圖再御用
被仰付於茲萩府妙
性精舍ヶ越年ス皆齡
卉七才今年門人
長列萩
宗岡新兵衛
号釣雪
同 藩士
羽間熊次郎

図５ 『画道修行経年略記』 文政十一年記事部分 個人蔵

図６ 堀江友聲「雪笹に鴛鴦図」（部分）天保年間前期（1830 ～ 36） 島根県立美術館蔵

剥製美術（6） マウリツィオ・カテランの動物作品
―― 交錯するリアリティとアクチュアリティ

Taxidermy in Contemporary Art (6): Maurizio Cattelan's Animal Works – Intersecting Reality and Actuality

森山　緑
所員、学芸員
Midori MORIYAMA
Curator

イタリア出身のマウリツィオ・カテラン（Maurizio Cattelan, 1960– ）は、皮肉やユーモアを交えた作品（主に立体作品）を発表し、時にそのスキャンダラスな要素が議論を呼ぶこともある作家である。本稿ではカテランが頻繁に動物の剥製を素材として用いている点に注目し、制作意図および鑑賞者の作品受容について考察する。カテランは剥製の動物に自身を投影し、不安や畏れや絶望、さらには逃避の行為を、まるで生きているかのように製作された剥製のリアリティを用いて表現している。2011 年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で開催された大規模な個展では特異な展示方法が採用され、フランク・ロイド・ライト設計による吹き抜けの大空間に全作品を吊るすインスタレーションは、作品が持つ死のイメージと連動したものとなった。「見せ方」へのカテランのこだわりについても、企画者による論考や修復家への取材から検討する。

Maurizio Cattelan（1960- ）is an Italian artist whose ironic and humorous works（mainly sculptures）are sometimes controversial for their scandalous elements. This paper focuses on Cattelan's frequent use of taxidermized animals as materials, and examines his production intentions and viewers' reception of his works. Cattelan projects himself onto taxidermized animals, expressing anxiety, awe, despair and even escapism through the reality of taxidermy, which is made to look as if it were alive. In 2011, a peculiar exhibition method was used for a major solo exhibition at the Guggenheim Museum in New York. The installation, in which all the works were hung in a large rotunda designed by Frank Lloyd Wright, was linked to the image of death in the works. Cattelan's commitment to the 'way of showing' will also be examined through the essay by the curator and interviews with the conservator.

0．はじめに

20 世紀以降に登場した剥製美術作品は、従来用いられてきた用途、すなわち博物館などでの研究用、教育用とは異なり、美術家がある制作意図を持って、動物の死から得られ、加工が施された、人工物である剥製や毛皮を利用し、美術館やギャラリー空間での展示を目的に（あるいは個人のコレクションのために）制作されてきた。剥製を利用した美術作品についての研究は 2000 年代から多く見受けられ、美術史ではランゲ＝ベルントの包括的研究（Petra Lange-Berndt. *Animal Art: Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*. München, 2009.）が主に欧米の作家を扱っている。また、ジョヴァンニ・アロイ（Giovanni Aloi）は、自然・環境・芸術を横断的に思考しながら、数多くの剥製美術作品を取り上げており、その他にも動物学（Animal Studies）領域での研究等欧米圏での研究が進捗している。また、作品制作に人類学的調査や社会学のフィールドワークを取り入れる美術家が増えてきたことに伴い、文化人類学者や社会学者による考察も増加している[*1]。

日本においても 20 世紀後半から剥製や毛皮を用いる美術作品が散見され、展覧会やギャラリーでの展示も見受けられる。石倉敏明（芸術人類学）や奥野克巳（社会人類学）らが剥製美術作品について研究、考察を発表しているが、美術史の文脈での研究はいまだ不十分と言わざるを得ないのが現状である。

本稿ではマウリツィオ・カテラン（Maurizio Cattelan, 1960–）の剥製美術作品に焦点をあて、カテランがこれらの作品に剥製を用いたのはなぜなのか、剥製は何を意味するのか、またカテランの回顧展的な展示となった 2011 年のグッゲンハイム美術館での展覧会「Maurizio Cattelan: ALL」を中心に、鑑賞者にインパクトを与える点を常に重視するカテランの戦略を考察する[*2]。

1．トリックスター的振る舞い

マウリツィオ・カテランは、イタリアのパドヴァに生まれ、その生い立ちは華々しいものではなかった。家庭環境とりわけ金銭的な面では決して余裕のある暮らしではなく、小学生の頃からさまざまな仕事をしてきたという。現代美術家として現在では国際的に活躍するカテランだが、美術教育は一切受けてこなかった。立体作品や写真を用いて、ときにパフォーマティヴなインスタレーションを発表してきたカテランは、自身のアトリエやスタジオを持たないこともよく知られている。デュシャン以降の美術家にとって「作品制作」とはもちろん、自身の手技を駆使することだけではない。カテランはその系譜の作家として位置付けられるとともに、伝統的な風刺や皮肉、ジョークを交えた表現を取り、「トリックスター」的な振る舞いで人々を惹きつける作家として評されている。

1980 年代、彼は家具デザインの仕事に従事し、その頃にイタリアの画廊で作品を発表した。本格的に美術家として活動を開始したのは 1990 年代になってからで、とりわけ 1993 年、ヴェネツィア・ビエンナーレのアペルト（若手部門）に参加要請された際にカテランがとったパフォーマティヴな行為にはのちの作品にも通底する彼の「失敗の美学」と「逃避行動」がよく示されていた[*3]。彼はビエンナーレ参加をきっかけに、ある種の芸術が金銭の獲得につながることを学んだと言うことができる。「何も作り出せはしない」「プロパーな教育を受けて来なかった」カテランが幼少期の困窮生活に戻る恐怖と戦っていた時期である[*4]。その後も何度か各地の芸術祭に参加し、今年 2024 年のヴェネツィア・ビエンナーレではヴァチカン館のアーティストとして名をつらねている[*5]。

1993 年にニューヨークへ拠点を移したのち、美術の世界へ本格的に登場したカテランは 1994 年ニューヨークのダニエル・ニューバーグ・ギャラリーで動物を用いた作品を展示する。剥製ではなく生きたロバをギャラリーに入れた本作のタイトルは《「注意！自己責任で入場してください。触らない、餌を与えない、禁煙、写真撮影禁止、犬禁止、よろしくお願いします（Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you）》であった。生身の動物を美術作品として用いた例は 1969 年にローマのガレリア・ラッティコでヤニス・クネリスが行った展示や、リチャード・セラによる 1966 年の作品、あるいは 1974 年ヨーゼフ・ボイスがニューヨークで初めて行った展覧会でのパフォーマンスを想起させる[*6]。カテランはこの作品で自身が「何も造形しない」美術家であることを示すとともに、ロバが持つシンボリックな意味を自身の投影あるいは自画像として提示した。無知で愚鈍な動物として歴史的に表象されてきたロバはカテランの美術家としての初期の立ち位置を示しながら、美術界の既存の枠組みを皮肉る作品となっている。

アルテ・ポーヴェラの美術家たちはカテランと同様に日常的な素材を生のまま提示するなど共通点も見られ、1960 年代後半から 70 年代にかけてイタリアを中心に起こったこの芸術運動からカテランへのいささかの影響もないかと問えば、それは否であろう。しかしカテランの作品制作と展示方

法、社会や歴史に対する皮肉的でジョーク混じりの作品は、よりジェフ・クーンズに近しいものだとも言われる。1980年代のクーンズ作品を見ればカテランに類似する側面を見てとることも可能であるが、ナンシー・スペクターが言うようにカテランの作品は「ひとつの知的パラダイムに固執することなく、両者の決定的な要素を融合させている。そのポップな感性は、憧れでありながら皮肉であり、コミカルでありながら批評的であり、とらえどころがなく、しかしすぐに親しみやすい。熟練したアウトローのように、カテランは社会的・文化的に受け入れられるものとそうでないものの間の微妙な境界線を行き来する」のであり、その境界線から大きく逸脱するクーンズとはまた一線を画すものであると言うことができる*7。

2．カテランの動物作品

カテラン作品にはワックスなどで成形された人物像が多くあり、その中には等身大の人間を本物と見紛うほどに精巧に造形したものがある。一方で動物の剥製が用いられた作品も1990年代後半から頻出する。まず、カテランの重要な作品として《Novecento（20世紀）》（1997年）をみてみよう（fig.1）。剥製の馬が、重い貨物を船に乗せたり降ろしたりするときに使うベルト付きの馬具で天井から吊るされている。トリノにあるバロック様式の建物を利用した現代美術館の空間で違和感を醸し出す吊り下げ式の作品は、悲哀、同情、畏怖などさまざまな感情を呼び起こす。カテランは、ニューヨークのセント・マークスプレース（イーストヴィレッジの中心的な通りであり、カテランが居住している地区）の商店のウィンドウに飾られたアルバムのジャケット写真からインスピレーションを得たという*8。本作によく似た作品《無題》は前年の1996年にマッシモ・デ・カルロのギャラリーで開催された展覧会のために制作されており、馬が天井から吊り下げられている（fig.2）。

この2作品はよく見てみれば異なる作品であることが判る。《Novecento（20世紀）》の馬は、より脚が細長く、首もほぼ真下に向けて造形されているのだ。元は「ティラミス」という名の競走馬だったこの馬の脚を、1996年の作品より長くしたのは、重力に引っ張られるようなイメージをより明確にしたかったためだとカテランは述べている。これにより、重力に対して無力であり何もなすすべがないかのごとく宙に浮く馬は不安定さと悲劇性をいっそう帯びるようになる。後述するように「吊り下げる」行為または「吊り下げられた」ものは死のイメージと容易に結びつく。動物の剥製は死を前提としてそこに存在し、人間の手によって加工された死の姿である。それを吊り下げた状態を見せる方法で、さらに死が強調されることになっている*9。

同時代の美術家で、動物を死のイメージと結びつけて表現するダミアン・ハースト（Damien Hirst, 1965– ）との違いをフランチェスコ・ボナミは以下のように考察している。「ダミアン・ハーストが死の象徴としての動物に注目し、正反対の視点から動物を扱っていたのと同じ頃、カテランは人間が動物に投影する感情の種類に集中していたことだ。（中略）ハーストのサメは、死してなお、空間と権力を取り戻そうとするイギリス人個人の誇りと傲慢さを反映しているように見えるが、カテランは死の中に、哀れな親しみの究極の瞬間を見出している」*10。ハーストの作品に傲慢さが反映されているかどうかは別として、カテランの剥製の用い方は、鑑賞者に何らかの感情を呼び起こす、感情移入をさせる作用があるように見て取れる。

そのことは《Bidibidobidiboo》（1996年）にも現れている（fig.3）。リスの剥製が小さなテーブルにもたれかかるように寝ている。リスが実物大であるので、テーブルや椅子、後ろのキッチンの造作もかなり小さい。展示室の床に置かれたこの作品を鑑賞者はかがみ込んで見ることになる。寝ているかと思ったリスが、実は拳銃自殺をしたのだと気づくのに、それほど時間はかからない。リスの足元には小さな拳銃が落ちている。絶望したリスの姿はカテラン自身の投影かもしれない。カテランによれば本作品のテーブルやキッチンのモティーフは、幼少期に過ごした自分の家にあったものを再現したのだと語っている。イタリアの労働者階級の典型的な家庭の台所にある安っぽい素材のテーブルが再現されており、シンクには汚れた食器が積まれている。1990年代、必死に働き苦労をしたところでなかなか報われない社会をカテランは肌で感じていたという。

イタリアは経済政策がうまく進んでおらず1990年ごろまで財政赤字の拡大、インフレ率の高騰、汚職の蔓延などで社会は停滞していた。1992年にヨーロッパ経済通貨統合が調印され、1993年11月からの発効につづいて1997年までに悪化した経済状況を改善しなければならない状態に置かれていた時期である*11。しかしいつの時代でもどこの地域でもあり得る点で、このリスは明日の我が身でもあるかもしれないと思う鑑賞者もいるだろう。ここには労働、仕事、経済のシステムにからめ取られている現代社会が反映されているとも言える。小さなリスの作品は、ディズニー映画「シンデレラ」で歌われる呪文「ビビディ・バビディ・ブー」を想起さ

せるタイトルを付与され、甘美で夢のように華やかな世界へと変化するシンデレラ物語との対比によって、逆説的に悲哀の感情がより増加して醸し出されるのである。

動物の姿にカテラン自身を投影していると思われる作品《無題》（1997年）（fig.4）も挙げておきたい。ロンドンの現代美術館（ICA）での展覧会に際し、何もアイデアが浮かばないと悩んでいたカテランはダチョウの剥製を用いた。長い首が展示室の床面に突き刺さり、ダチョウの頭部は床下に埋まっている。「何かをすることの不可能性について」表現したものだとカテランはインタビューに答え、「失敗、不安」を美術作品へと造形していたのだと言う*12。ここでいう「失敗」とは子供時代に先生や大人たちから叱責や懲罰を受けることへの恐怖、そして青年時代にかけて、多くの職業を経験しながら何者にもなれず、人生における「失敗者」とカテラン自身が思い込んできたことが反映されている。「何も作れない」ことで逆に、構想を具現化した作品を発表した途端に「美術家」として認められるという、不可思議なシステムを懐疑的にとらえ、彼は常に「自分はアーティストではない。これは仕事だから」と言い続けているのである。

美術家が自身を投影するものに自画像がある。歴史上、幾多の自画像が描かれ造形されてきた。むろん自画像は虚像であり幻像であるかもしれない。真実を写す自画像など存在しないとも言えるが、ある意志を持って制作された自画像にはそこに表現したい自身の要素が存在する。誇りや生命力に満ちた像、苦悩や疲れを表す表情、死とともにある自画像など自己のアイデンティティを形成する中で多くの美術家が自画像を描いてきた。カテランが動物の剥製を自身の身代わりのように用いる手法はこの系譜に連なると言えるかもしれない*13。

しかしなぜ剥製を用いるのだろうか。他の素材、たとえばカテランの立体作品には自己の似姿をワックスや樹脂等で成形したものが数多く存在する。《La Rivoluzione siamo noi》（2000年）（fig.5）や《Mini-Me》（1999年）（fig.6）は、自身の顔を樹脂で造形しているし、ローマ法皇をはじめとしてヒトラーや警察官、少女などさまざまな人物をフィギュア化している*14。動物も同様に造形用の素材を用いて制作することも可能であるにもかかわらず、剥製を用いているのはなぜなのか。一つには、すでに誰かの手によって製作された剥製は、いちから職人や造形師に依頼しなくても良い利点がある。発注の際には既製の剥製に多少の変形を施すだけで作品が成立する手軽さがあると考えられる。二つには、剥製の持つ物理的な強度が必要であると考えられるのではないか。生きていた状態を可能な限り再現する剥製は、呼吸こそしていないものの、人工的な素材で造形された像とは異なる質感を持つ。とくにカテランが好んで用いる哺乳類や鳥類は毛皮や羽毛が本物であるために、よりリアルな姿を見せることが可能となっている。この「本物らしさ」はカテランが自身の作品にとって重要と考えている一つの要素でもある。

展示会場に「本物と見紛う」作品を設置し来場者を驚かす方法はカテランがしばしば用いる手段であり、よく知られているのが《Kenneth》（1998年）をはじめとする「ホームレス」の人物を形どった作品シリーズである。「長時間うずくまって動かない人物がいる」と心配した人が警備員に通報するなど、カテランの仕掛けに鑑賞者が翻弄される事態も起きている*15。なかでも犬の剥製を用いた《Stone Dead》（1997年）（fig.7）や《Good Boy》（1998年）（fig.8）は、展示室の椅子で熟睡している様子の犬に来場者の注意が惹きつけられ、しかしそれが現実の生きている犬ではなく「死んだ姿」の剥製がそこにあると気づき驚くという仕掛けだ。

リアリティの語源をたどれば、ラテン語のres＝モノであり、アクチュアリティはactio＝行動・行為の意味を含んでいる*16。動物の身体が持つリアリティは、その動物が何かを演じているようにセッティングされることによって、よりいっそう美術家のアクチュアリティにつながるのである*17。頭部を床にめり込ませたダチョウはカテランが常に怖れている「失敗」への「回避行動」であり、自殺したリスや吊り下げられた馬も、カテランもしくはカテラン以外の人々にも当てはまる、現代社会に生きる人間のアクチュアリティが反映されていると言うことができる。

3．グッゲンハイム美術館での回顧展

2011年11月から翌年の1月にかけて、ニューヨークのグッゲンハイム美術館でカテランの主要作品を一堂に展示する展覧会「Maurizio Cattelan: All」展が開催された。周知の通り、フランク・ロイド・ライトの設計による同館は特徴ある美術館建築であり、通常ここで行われる展覧会では、来場者がまず最上階まで昇り、ゆるやかに下降する傾斜を持つスロープを歩きながら壁面側に設置された展示物を鑑賞していく。建物の中央部は天井までの吹き抜けとなっているため、美術作品は建物の内壁に沿って展示されるのが普通である。吹き抜けの上部は自然光を採光する設計になっており、有機的でありながら近未来的な空間が創出されている*18。

カテランの展覧会企画者であるナンシー・スペクターは1989年以降に制作されたカテランの作品をほぼ一堂に集め、

回顧展のようにカテランという美術家を一望できるよう企画したのであるが、時間軸に沿って作品を紹介するような紋切り型の展示では到底カテランの「すべて」を体感することはできないと考えていた。とりわけ初期の作品はパフォーマンスに近いもので作品再現は不可能であり無意味である。また多くの立体作品も、カテランは要請された場にふさわしい、いわばサイト・スペシフィックな設置をすることによって、作品の意義を際立たせてきたのであるから、一堂に集めると言ってもただそれらを陳列するだけではカテランの「すべて」にはならないと言うのである*19。

そこでグッゲンハイム美術館の天井からすべての作品を「吊るす」という展示方法となった（fig.9 展示風景）。カテランがしばしば見せる、権威や制度、既存の価値観、レッテル、歴史解釈などへの皮肉的な態度を視覚的に表現する構想はもちろんカテランとの協働で果たされたものであった。しかし吊るすといっても展示作品は 128 点もあり、グッゲンハイムのロトンダの天井がこれらの重量を支え切ることができるのかは、誰しも確信が持てなかったという。

通常であれば展覧会開幕の数ヶ月前から直近までに作品を集荷するのであるが、本展では約一年前にすべての作品を集荷した。なぜかといえば吊り下げ用の装置をあらかじめ造作し、ニューヨークの他地域に倉庫を借りてロトンダと同様の条件を作り、吊り下げの実験を繰り返したのである。作品をどのように配置し、吊り下げる長さを調整すればバランスが保たれるのかを試行錯誤したため、シニア・コンサヴァターのネイサン・オターソン氏は「かなり時間を費やした」と語ってくれた*20（fig.10 展示作品イラスト）。

もう一つ興味深かったのは、カテランが用いた剥製作品は制作時もしくは作品発表時から時間を経たものも多く、また個人蔵の作品には劣化が認められるものもあったため、カテランはいくつか新たな個体を提供したという点である。展示作品 128 点中、剥製は 22 点におよぶがその全てではないにせよ、おそらくイタリアの剥製職人から調達したと思われるという。カテランが従来の「美術作品のオリジナリティ」の概念にまったくこだわらない姿勢を垣間みることができ、「仕事であり、その結果であるだけ」だと自身の作品を位置づけるカテランの態度がわかるエピソードであった。

剥製や動物を用いた展示は近年しばしば動物愛護団体等から抗議を受ける例があり、グッゲンハイム美術館で 2017 年に中国人アーティストの作品 3 点が抗議によって展示から撤去されたことは記憶に新しい*21。カテランの本展ではそうした問題がなかったのか尋ねたところ、企画段階から動物保護団体 PETA（People for the Ethical Treatment of Animals）とは話し合いをしてきたという。本展での抗議やクレームはほぼ無く、問題は生じなかったが、現在（2023 年）では事情が異なってくるかもしれないとのことだった。2012 年に英国のテート・モダンで開催されたダミアン・ハースト展でも抗議がほとんど見られなかった（批評はむろん賛否ある）のと同様に*22、それ以降の十数年でよりいっそう動物虐待や動物の福祉、権利に関する運動が広がりを見せるとともに SNS 普及も要因となって美術館の姿勢が問われる時代となっていることが分かる。カテランの作品は前述したように人々にある種の感情移入を起こさせるが、動物の死を前提とした剥製を用いることがそもそも虐待や反福祉とされるのであるならば、今後はこうした剥製美術の展示自体が困難になることは大いに予想できる。

ロトンダの空間全体を使った展示はカテランのキャリアを一望できるものとなった。企画者が「文字通りの立体的なカタログ・レゾネの中に逆さまに封じ込めたこのインスタレーションは、包括性という概念を揶揄している。作家は、洗濯物を干すように作品を干しているのだ」と述べている通り、この展示方法はカテランの思考をもっとも良く表していると言えるだろう。この直前まで開催されていた李禹煥展の静謐な空間と対照的な、アイロニーに満ちた祝祭的空間の中に、剥製の動物たちが奇妙なポーズとセッティングによって吊るされ「まるで集団処刑のよう」にも見える。「絞首台のようにロープで吊るされたオブジェが作品に蔓延する死の暗示を露骨に示している」のは、そこに死を伴った剥製が用いられていることにより、いっそう強度を増しているのである*23。

4．おわりに

20 世紀以降の剥製美術を俯瞰してみると、大きな潮流が二つあることに気付かされる。一つは、マーク・ダイオンらに代表される地球環境問題等の社会的課題に向けられた関心のもと、非－動物として設定されてきた人間の優位性、支配と非支配の関係を顕に示す作品を制作する美術家たちである。ここにはたとえば Snæbjörnsdóttir/Wilson によって実施された、ホッキョクグマの剥製を集めた展示プロジェクト（2006 年に nanoq: bluesome and flat out として展示）などが含まれる。彼らは動物の姿を極端に加工したり変形させたりはせず、剥製の体をそのまま使うことで自然主義を讃美しつつ、フィールドワークによる資料収集とインタビューによって、よりポストモダンの領域に踏み込んでいることがわかる。自然史博物館という本来のコンテクストから動物の剥製を切り

離し、ギャラリースペースのガラスキャビネットへ移設することで、クマの体を魅力的に見せると同時に人々を怖がらせるといった多重性の中に置くことによって彼らの仕事の頂点に達する[*24]。

いま一つの潮流は、デュシャン以降に出現した「ファウンド・オブジェ」として剥製を用いる美術家たちである。彼らの関心は、剥製が与えるインパクトの強さにあるように思われ、ロバート・ラウシェンバーグの《モノグラム》（1955年）やトーマス・グリュンフェルトの「ミスフィット」シリーズなどが該当するであろう。自然史博物館の標本であるはずの剥製を本来の文脈から切り離す点は上述したカテゴリーの作品と共通するものの、そこに何らかの社会的メッセージは含意されず、解釈の余地は鑑賞者によって拡大可能である。

一方カテランの剥製作品は上述の二つのカテゴリーのいずれにも当てはまらない。そもそもカテランの用いる剥製はいくらでも代替可能な素材の一要素であり、これまで述べてきたように、それらの動物たちはカテランのいわば自画像のごとく提示されており、その特定の動物が持つ啓蒙的あるいは象徴的な意味やメッセージ性には乏しいと言える。カテランは自身の姿や、歴史的に著名な人々つまりヒト型をフィギュア化した作品を多く制作し、動物もたとえば実在するものではないが、ウサギ型動物の着ぐるみを世界的ギャラリーであるペロタンのオーナーに着させた作品もある。そうした人工的素材で制作可能であるにもかかわらず、リアルに再現された剥製を用いることで、現実＝リアリティを全面に押し出しながら、鑑賞者にその動物の心情を汲みたくなるような気持ちにさえ、させてしまう。ジョヴァンニ・アロイは「好むと好まざるとにかかわらず、『ありふれたもの』は、世界に意味を与えるものとして、私たちがある確信を得る場所である。ありふれたもの、つまりコミュニケーションを可能にする規範的な性質は、今や動物を論じる際の障壁や障害ではなく、生産的な出発点として見られるようになるはずである。」と述べている[*25]。剥製は非日常的な既製品であるかもしれないが、人々が見たこともないような造形物ではない。それらは誰もが知っている姿かたちをしており、カテランはとりわけ身近な動物（鳩、リス、馬、犬など）を展示空間で示しているのだ。

「現実は私のアートよりもはるかに刺激的だと思う。私はいつも、日常の現実のかけら（本当にクズ）を拝借している。私の作品が非常に挑発的だと思うのなら、現実は非常に挑発的であり、私たちはそれに反応していないだけだということだ。私たちは麻酔をかけられているのだ」とカテランは述べている[*26]。日常生活において周囲の事物や現象に慣れすぎているわたしたちが見過ごしている「何か」を、もっとよく注意をして見回し、考えろ、とカテランの剥製美術作品は挑発してくるのである。

註

＊1　Petra Lange-Berndt. *Animal Art: Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*. München, 2009. Giovanni Aloi, *Speculative taxidermy: natural history, animal surfaces, and art in the anthropocene*, New York, Columbia University Press, 2018. ほか。

＊2　「Maurizio Cattelan: All」展、2011年11月4日-2021年1月22日、グッゲンハイム美術館ニューヨーク。

＊3　カテランはインクジェット印刷の270 x 580cmのポスター《Lavorare è un brutto mestiere（働くことは悪いことだ）》という作品を発表した。これは彼自身の制作というよりも、彼が自分に割り当てられた展示スペースを広告代理店に売却し、その広告代理店が新しい香水のパッケージのテスト用にこのスペースを使用したというものである。このアイデアはイタリアの日刊紙数紙のニュース欄で取り上げられたが、同じ新聞の芸術・文化欄では取り上げられなかった。（Francesco Bonami, “Static on the Line: The Impossible Work of Maurizio Cattelan”, in: *Maurizio Cattelan*, p.74.）「労働」とその報酬＝金銭に対するカテランの姿勢がここでは強調されているように見える。また、造形作品にまつわるさまざまな作業、実際に素材をこねたり切断したり彫ったり塗ったりする仕事を回避する姿勢はその後の彼の芸術活動に一貫してみられるものである。

＊4　Nancy Spector, “The Aesthetics of Failure”, in: *Maurizio Cattelan: ALL*, 2011, p.32.（以下、特に言及しない限り、引用は拙訳による。）

＊5　ヴァチカン館への参加というニュースはカテランのこれまでの作品を知る人には興味深い話題であった。2001年のビエンナーレで展示された《La Nona Ora（九時課）》が多くの議論を呼んだにも関わらず今回はローマ法皇も展示会場へ初めて足を運んだ。《La Nona Ora》はローマ法皇パウロ２世の等身大彫刻を墜落してきた隕石とともに展示したもので、パウロ２世は目を瞑り司教杖を抱くように横たわった姿で表現された。この作品は各地で展示されたが、ポーランドの美術館では本作を展示したことでキュレーターが解任される事態にもなった。

＊6　1966年、フルブライト奨学金でイタリアに赴いたリチャード・セラはローマのギャラリー、ラ・サリータで初個展を開催した。粗末な檻の中に2匹のカメ、2匹のウズラ、ウサギ、雌鶏、2匹のモルモット、雌豚を入れて展示をした。また複数の剥製も同時に展示されていた。1969年、ヤニス・クネリスはローマのガレリア・アッティコで12頭の生きた馬を展示した。1974年、ヨーゼフ・ボイスは《私はアメリカが好き、アメリカは私が好き》を発表する。ニューヨークの空港に降り立ったところから彼は一度も米国の土を踏むことなく、ソーホー地区にあるルネ・ブロック・ギャラリーまで運ばれ、3日間をそこでコヨーテと共に過ごす（一日8時間だけコヨーテとは接触する）というパフォーマンスであった。

＊7　註3、同書p.41.

＊8　「ノヴェチェント」というタイトルについては、カテラン流の皮肉が現れていると考えてよいだろう。1920–30年代にかけてイタリアで起こった芸術運動「ノヴェチェント」は政治体制とともに「秩序への回帰」が叫ばれていた美術的課題を、未来派とは異なった、伝統的かつ近代的な様式を絵画によって創造するという運動であり、1976年ベルナルド・ベルトルッチ監督により製作された映画「Novecento」は第二次世界大戦前のイタリアにおけるファシズム台頭を描いたものだった。「2000年に入る直前に制作されたカッテランの吊り下げられた馬は、砕かれた夢と残酷な暴力のスペクタクルに彩られた世紀を回顧する象徴として、あるいは来るべき世紀への病的な前触れ」として機能するかもしれない。（CATALOGUE, op. cit., p.210. および田之倉稔『ファシズムと文化』山川出版社、2014年、67–72頁参照。）
カテランは《Novecento》を「古代彫刻と比較できる最初の彫刻作品」であり自身にとって重要な転換点となったと述べている。ナンシー・スペクターは、カテランの生地であるパドヴァのサンタントニオ教会前の広場に立つドナテッロによる将軍ガッタメラータの騎馬像、さらにはローマのカピトリーノの丘にあるマルクス・アウレリウスの彫刻にまで言及し、こうした過去の偉大な作家や作品とのつながりをカテランが意識していた可能性に触れている。（Spector, op. cit., p.61.）

＊9　カテランは人物を吊り下げる作品（ボイス作品に似せたグレイのフェルト生地スーツをまとった自身のフィギュア像や、等身大の子供像を木から吊るす等）も制作しており、とりわけ子供像の作品に対しては非難が噴出した。2004年トラサルディ財団の依頼でミラノのマッジョ広場に設置する彫刻を制作したのだが、裸足の子供3人の等身大彫刻（着衣も含めリアルに再現された蝋人形のような彫刻）が樫の木から吊るされるというショッキングな作品であった。カテランは世界中で今なお子供たちが受け続けている飢餓や虐待や戦禍による被害を可視化したのであるが、当然不快に思う市民もいて、ある人物がこの作品を木から外そうとして自身も負傷するといった事件も起きた。
（Ibid., p.56.）

＊10　“Survey – Static on the Line: The Impossible Work of Maurizio Cttelan pp.38–89.”, in: *Maurizio Cattelan,* Phaidon, 2000, p.78.

＊11　堺憲一「1990年代におけるイタリア経済の特質」『東京経大学会誌（経済学）』281号、2014年、199–200頁。

＊12　“Nancy Spector in conversation with *Maurizio Cattelan*”, ibid., p.26.

＊13　三浦篤編『自画像の美術史』東京大学出版会、2003年、および森村泰昌『自画像の告白 「私」と「わたし」が出会うとき』筑摩書房、2016年を参照。

＊14　《La Rivoluzione siamo noi（我々は革命である）》は、ヨーゼフ・ボイスの特徴的なフェルト生地のスーツを身にまとったカテラン自身が、首の後ろをつままれるような形でコート掛けに吊り下げられている作品で、ナンシー・スペクターは「ボイスは1972年版のポスターに、“La rivoluzione siamo Noi” という宣言とともに、見る者に向かって闊歩する自身の姿にサインを入れた。《Novecento》の悲劇の馬のようにぶら下がるカテランのミニチュアフィギュアによって、それ［ボイスの革命的な芸術行動］がどんなに崇高なものであったとしても、そこに参加することができない自分自身をカテランは提示している。」と解説している。（Nancy Spector, Duality and Death, in: *Maurizio Cattelan:ALL*, 2011, p.69）

＊15　最初のバージョン《Andreas e Mattia（アンドレアスとマッティア）》（1996年）がトリノのグループ展で展示された際には来場者が警察に通報して作品が撤去された。こうしたいわば「お騒がせ」をカテランは好んで行ってきたが、実際のところ自分の彫刻がスキャンダルを起こすことを意図しているのではなく、彼は人々が日常生活の現実に向ける眼差しがあまりにも粗雑である点に注意を向けているのだ。（CATALOGUE in: *Maurizio Cattelan*, Phaidon, 2000, p.211.）

＊16　木村敏『偶然性の精神病理』岩波書店（岩波現代文庫版）、2000年、13頁。

＊17　Jane C. Desmond, *Displaying Death and Animating Life: Human-Animal Relations in Art, Science, and Everyday Life*. Animal Lives. Chicago ; London, 2016. p.31.

＊18　「グッゲンハイム美術館がどのような状態であるかを理解するために、諸君がしなければならないことは、すべてが人間のスケールに美しく調和した、清潔で美しい建物全体の表面を想像することである。その表面は上からの採光で太陽光線はどんな角度であっても、又人工照明も同様上部からで、これはキュレーターや芸術家がそうあって欲しいと願う状態である」。「壁は外に向ってゆるやかに傾き、はっきりとした目的のために非常に大きなスパイラルを形作っている。鑑賞者と絵画と建築の、これは一つの新しい統合である」。ブルース・B・ファイファー「グッゲンハイム美術館とマリン郡庁舎」『GA グローバル・アーキテクチュア〈フランク・ロイド・ライト〉』A.D.A. EDITA Tokyo Co., Ltd.、1975年、ページ不記載。

＊19　場（サイト）とカテラン作品に関する文献はSasha Bianca Goldman, *THIS IS NOT A JOKE: MAURIZIO CATTELAN'S SITE SPECIFIC PRACTICE*, A thesis submitted to The Temple University Graduate Board, 2014. ほかにサイト・スペシフィックやインスタレーションについては以下を参照。Meyer, James. "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity," in: *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, ed. Erika Suderburg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000; Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity from 2002*, The MIT Press, 2004.

＊20　2023年9月8日、グッゲンハイム美術館にてキュレーターのナット・トロットマン（Nat Trotman）氏およびシニア・コンサヴァターのネイサン・オターソン（Nathan Otterson）氏への取材による。

＊21　2017年10月6日-2018年1月7日「Art and China after 1989: Theater of the World」展でターゲットとなった作品の一つはビデオ作品で、2匹の犬が向かい合ったランニング・マシンの上でお互いに噛みつこうと必死で走っている様子を映したものである。それを眺めている中国人らしき観衆も映っており、こうした虐待行為をしている中国に対する非難も含めてPETA（People for the Ethical Treatment of Animals）は抗議し、ニューヨーク・タイムズ紙がそれを報じたことにより、グッゲンハイム美術館は「私たちの施設とスタッフの個人は、ソーシャルメディアへの投稿、オンライン署名コメント、電子メールや個人的なボイスメールによる何千ものメッセージによって組織的に標的にされた。場合によっては、これらのメッセージは暴力を脅かすものであった。周知のようにこうしたサイバー攻撃は発信元を突き止めるのが困難であり、その脅威から身を守るのも同様に困難な」事態となったのである。その後、同紙上では館長名で声明が出され、同時にPETAからの声明も掲載された。PETAは「私たちは、美術館が思考、議論、討論を誘発し続けることができ、またそうあるべきだということに同意する。しかし、美術館がサーカスの余興になってはならない。」と締め括っている。
https://www.nytimes.com/2017/10/17/opinion/guggenheim-peta-animals-art.html（2024年5月5日閲覧。）

＊22　2020年2月17日-21日、ロンドンのテート・アーカイヴで2012年のダミアン・ハースト展の調査を行った。展覧会評の新聞、雑誌記事では動物を用いることに対する批判は皆無であった。

＊23　ナンシー・スペクターによる展覧会の紹介テキスト。
https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-all（2024年5月5日閲覧。）

＊24　Bryndís Snæbjörnsdottir, and Mark Wilson. *Nanoq: Flat out and Bluesome: A Cultural Life of Polar Bears*. London, 2006.

＊25　Giovanni Aloi, Deconstructing the Animal in Search of the Real, in: *Anthrozoös*, vol.25, issue sup 1, 2012, pp.73-90.（翻訳協力：中嶋康太氏）

＊26　Nancy Spector, "Political Dimensions", in: *Maurizio Cattelan: ALL*, 2011, p.43.

図版出典

fig.1：Novecento, 1997. Taxidermied horse, leather saddle, rope, and pulley, 201.2 x 271.3 x 68.6cm. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.2：Untitled, 1996. Taxidermied horse, leather saddle, rope, and pulley. Installation view: Maurizio Cattelan, Galleria Massimo De Carlo,, Milan, February 16-March, 1996. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.3：Bidibidobidiboo, 1996. Taxidermied squirrel, cerqmic, Formica, wood, paint, and steel. 45 x 60 x 58cm, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.4：Untitled, 1997. Taxidermied ostrich and wood chips, 124.5 x 134.6 x 50.8cm, François Pinault Fondation. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.5：La Rivoluzione siamo noi, 2000. Polyster resin, wax, pigment, felt suit, and metal coart rack. figure dimension: 123.8 x 35.6 x 43.2cm, coat rack: 189.9 x 47 x 52.1cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.6：Mini-me, 1999. Resin, rubber, synthetic hair, paint, and clothing. 45 x 20 x 23cm, Collection of Karen and Andy Stillpass. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.7：Stone Dead, 1997. Taxidermied dog, 30 x 38 x 15cm, Andrea Thuile and Heinz Peter Hager, Bolzano, Italy. Installation view: Maurizio Cattelan: Tre installazioni per il Castello, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin, October 21, 1996 – June 18, 1997. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.8：Good Boy, 1998. Taxidermied dog, 12.7 x 40.6 x 27.9cm, The Virginia and Bagley Wright Collection, Seattle, Promised gift to the Seattle Art Museum in honor of the 75th Anniversary of the Seattle Art Museum. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.9：Installation view: Maurizio Cattelan: All, November 4, 2011 – January 22, 2012. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Exhibition catalog, *Maurizio Cattelan: All*, Revised edition, Guggenheim Museum Publications New York, 2016.（First edition 2011.）

fig.10, 11：Artwork layout of the exhibition. Courtesy of Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

＊本稿は独立行政法人日本学術振興会による科学研究費助成事業（JSPS 科研費）、課題番号 21K00147 基盤研究（C）「剥製美術の研究――狩猟、信仰、食との関係から考える近現代美術の諸問題」（2021-2023 年度）による研究成果の一部である。

fig.1

fig.2

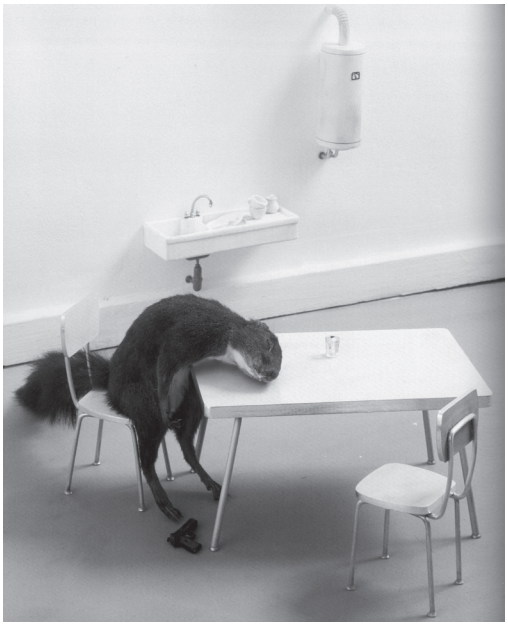


fig.3

fig.4

fig.5

fig.6

fig.7

fig.8

fig.9

The Leadership Committee for *Maurizio Cattelan: All* is gratefully acknowledged.

MAURIZIO CATTELAN
All

November 4, 2011–January 22, 2012

Works in the Exhibition

GUGGENHEIM
© 2011 The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
All rights reserved.

Because this drawing was created before the exhibition was installed, there may be discrepancies in the placement of certain works.

1. Lullaby, 1994
Fabric and rubble
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

2. Untitled, 1993
Acrylic on canvas
Tullio Leggeri Collection

3. Punto di vista mobile, 1989
Cast iron and lacquered wood
My Private, Milan

4. Untitled, 2007
Taxidermied horse
Edition 2/3
The Dakis Joannou Collection

5. Untitled, 1996
Gelatin silver print
Edition 3/3
The Starec Trust

6. Untitled, 1989
Plexiglas and iron
Private collection

7. Him, 2001
Polyester resin, wax, pigment, human hair, and suit
A.P. 1/1, edition of 3
Danielle and David Ganek

8. Don't Forget to Call Your Mother, 2000
Silver dye bleach print, face-mounted to acrylic
Edition 9/10
Danielle and David Ganek

9. Esaurita, 1992
Black-and-white photograph
A.P. 1/1, edition of 1
Private collection

10. Strategies, 1990
77 magazines
Private collection

11. Untitled, 1998
Acrylic on canvas
Private collection, Los Angeles

12. Stone dead, 1997
Taxidermied dog
Andrea Thuile and Heinz Peter Hager, Bolzano, Italy

13. Frank and Jamie, 2002
Polyester resin, wax, pigment, human hair, clothing, shoes, and accessories
Edition 3/3
The Dakis Joannou Collection

14. All, 2007
Carrara marble, nine parts
A.P. 1/2, edition of 3
Private collection
Exhibition copy

15. Untitled, 2004
Taxidermied donkey
Stefan T. Edlis Collection

16. Untitled, 1994
Acrylic on canvas
Collezione Mariano Pichler, Milan

17. Untitled, 2010
Carrara marble
Private collection
Exhibition copy

18. Untitled, 1999
Offset print
Edition 4/10
Private collection, New York

19. Catttelan, 1994
Neon
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
Exhibition copy

20. Untitled, 1991
Pen on paper
Private collection

21. Untitled, 1995
Acrylic on canvas
Jacopo and Zeno Zotti

22. Mother, 1999
Silver dye bleach print
Edition 3/10
Rubell Family Collection, Miami

23. Good versus Evil, 2003
32 hand-painted porcelain figures, wood, chessboard, and travel case
A.P. 4/4, edition of 7
Private collection

24. La Nona Ora, 2005
Gold
A.P. 1/1, edition of 1
The Dakis Joannou Collection

25. Untitled, 1999
Acrylic on canvas
Jacopo and Zeno Zotti

26. If a Tree Falls in the Forest and There is no One Around it, Does it Make a Sound?, 1998
Taxidermied donkey, television, rope, saddle, and blanket
migros museum für gegenwartskunst, Zurich

27. Mother, 1999
Black-and-white photograph
Edition 10/10
The Buhl Collection, New York

28. Frau C., 2007
Polyester resin, paint, human hair, clothing, and shoes
Private collection

29. Gérard, 1999
Plastic, clothing, shoes, and blanket
The Dakis Joannou Collection

30. 13.3.81 my last kiss, 1997
Taxidermied dogs
Collection P. Nouvion, Monaco

31. Untitled, 2004
Polyurethane, polyester resin, paint, fabric, rope, and synthetic hair
Private collection

32. Untitled, 2009
Canvas and broom
A.P. 1/2, edition of 3
Private collection

33. Tourists, 1997
Others, 2011
Taxidermied pigeons
Private collection

34. Untitled, 1995
Metal, paint, and plastic
Edition 1/3
Collection Riccardo and Damila Patti

35. Not Afraid of Love, 2000
Styrene, polyester resin, paint, fabric, and hair
Edition 1/2
Rubell Family Collection, Miami

36. Lessico familiare, 1989
Black-and-white photograph and silver frame
Private collection

37. Charlie Don't Surf, 1997
School desk, chair, mannequin, clothing, rubber, paint, shoes, and pencils
Edition 1/3
Andrea Thuile and Heinz Peter Hager, Bolzano, Italy

38. Spermini, 1997
Painted latex masks
The Dakis Joannou Collection

39. Reflection in his eyes, 1997
2 chromogenic prints, face-mounted to acrylic
Anne and William Palmer

40. Christmas '96, 1996
Rubber, model trees, and artificial snow
Edition 3/3
Private collection, Italy

41. Untitled, 2004
Check with ink addition
Collection of Beth Swofford

42. Stephanie, 2003
Wax, pigment, synthetic hair, and metal
A.P. 1/1, edition of 3
Private collection

43. Untitled, 1994
Photocopy and spray paint
Private collection
Exhibition copy

44. Torno subito, 1989
Engraved Plexiglas
Private collection, Italy

45. Untitled, 2007
2 taxidermied dogs and chick
Private collection

46. Jean-Pierre, 1999
Plastic, clothing, shoes, and blanket
Laura Steinberg and Bernardo Nadal-Ginard

47. Now, 2004
Polyester resin, wax, pigment, human hair, clothing, and coffin
Edition 2/3
The Dakis Joannou Collection

48. Untitled, 2007
Resin, paint, human hair, clothing, packing tissue, wood, and screws
A.P. 1/2, edition of 3
Private collection

49. Untitled, 2004
3 flag poles, polyurethane, polyester resin, paint, fabric, rope, and synthetic hair
A.P. 1/1, edition of 3
Private collection

50. Untitled, 1997
Taxidermied mouse and fabric
Collection of Beth Swofford

51. Ten Part Story, 1999
10 chromogenic prints with postal stamps and labels
Collection of Allison Salke

52. Working Is a Bad Job, 1993
Inkjet print on plastic
Rubell Family Collection, Miami
Exhibition copy

53. Untitled, 2009
Polyurethane rubber
A.P. 1/20, edition of 80
Private collection

54. Untitled, 1997
Taxidermied dog
Private collection, Paris

55. Untitled, 2001
Wax, pigment, human hair, fabric, and polyester resin
Edition 1/3
The Dakis Joannou Collection

56. Love Lasts Forever, 1997
Donkey, dog, cat, and rooster skeletons
A.P. 1/1, edition of 1
Private collection

57. Untitled, 1997
Rubber, pigment, and pencil
Consolandi Collection, Milan

58. Untitled, 1998
Olive tree, earth, water, wood, metal, and plastic
Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli–Turin
Exhibition copy

59. Untitled, 2000
Gelatin silver print
A.P. 11/12, edition of 60
Private collection

60. Less than ten items, 1997
Steel, rubber, and plastic
Edition 3/3
Private collection, Milan

61. Edizioni dell'obbligo, 1991
Notebooks, Plexiglas, and iron
Private collection

62. Daddy, Daddy, 2008
Polyurethane resin, steel, and epoxy paint
Edition 1/3
Private collection

63. We, 2010
Polyester resin, polyurethane, rubber, paint, human hair, fabric, and wood
Edition 3/3
The Dakis Joannou Collection

64. Untitled, 1996
2 taxidermied hares and glass eyes
Private collection

65. Steve, 2002
Silicone rubber, blanket, clothing, and shoes
Private collection

66. Angolo dei ricordi, 1989
Plexiglas, brass, and correspondence
Private collection
Exhibition copy

67. Novecento, 1997
Taxidermied horse, leather saddle, rope, and pulley
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli–Turin, Gift of the Supporting Friends of the Castello di Rivoli

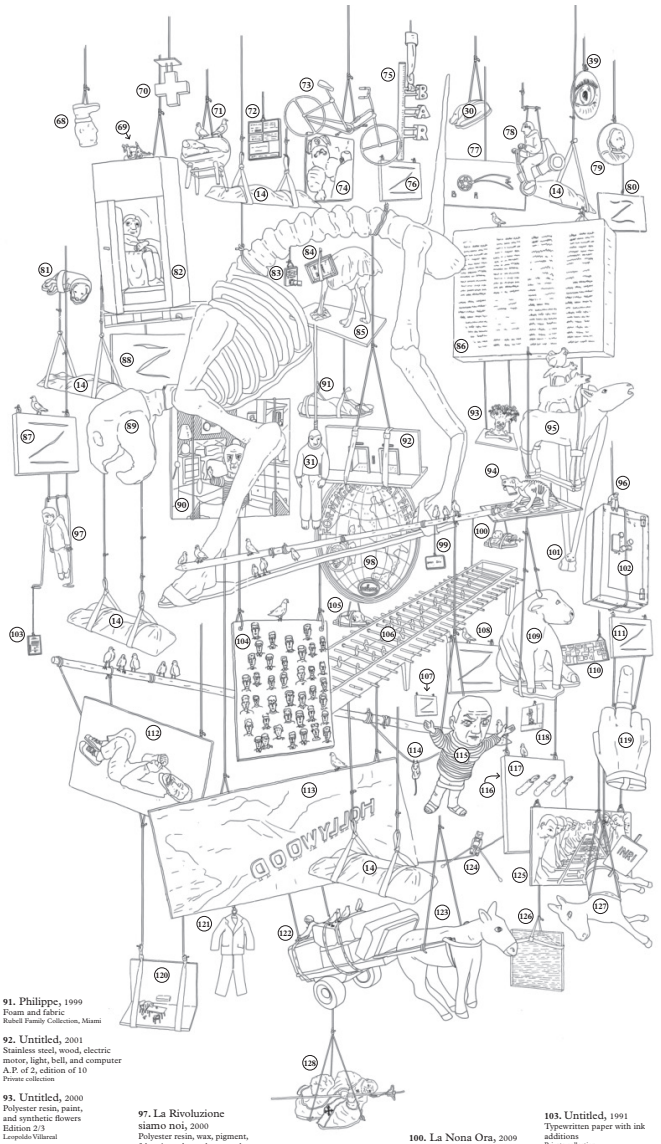
fig.10

Throughout his career, Maurizio Cattelan (b. 1960, Padua, Italy) has used the exhibition format as a mode of artistic expression. Since his first solo show in 1989, in which he hung a sign saying "Be right back" on a locked gallery door (*Torno subito*, 1989), Cattelan's preoccupation with the possibility of failure has led him to concoct a series of ingenious ways to avoid the burden of production and complicate access to his creative output. Subsequent strategies of evasion have included displaying an authentic police report that documented the fictional theft of an invisible artwork (*Untitled*, 1991); bricking up the entrance to a gallery so that visitors could only glimpse its contents—a small mechanical bear on a tightrope—through a window (*Untitled*, 1993); creating an exact replica of another artist's show at a nearby gallery (*Moi-même-soi-même*, 1997); and dressing his gallerists in absurd costumes that transformed them into live artworks (*Tarzan & Jane*, 1993; *Errotin, le vrai lapin*, 1995; and *Untitled*, 1999). At times, Cattelan has eschewed the exhibition context altogether, focusing on collaborations such as the magazines *Charley* (2002–10), *Permanent Food* (1995–2007), and *Toilet Paper* (2010–) and outlandish curatorial projects ranging from a feigned biennial on the island of Saint Kitts (*6th Caribbean Biennial*, 1999) to a miniature art gallery in a sealed-off single square foot of space (The Wrong Gallery, 2002–07).

For this project at the Guggenheim, Cattelan has simultaneously embraced and subverted the notion of an exhaustive survey exhibition. The site-specific installation *All* radically upends the ordered hierarchies and conventional viewing conditions of the museum retrospective by suspending his entire body of work in a disorientating, seemingly haphazard mass in the center of the building's Frank Lloyd Wright–designed rotunda. This unorthodox presentation, which is visible to visitors from the ground floor and from each ascending ramp, brings together almost every work the artist has created since 1989, including sculptures, paintings, photographs, and works on paper, in a sculptural environment that functions as a unified artwork in its own right.

This schematic drawing of the installation identifies each object in the exhibition. For more extensive documentation of Cattelan's artworks, actions, and other projects, a multimedia mobile app is available for download at guggenheim.org/cattelan-app. Introduced by filmmaker John Waters, the app includes an overview of the artist's career, detailed texts on every work in the exhibition, behind-the-scenes footage of the installation, and video commentary by many of Cattelan's key associates.

Drawing by Pierpaolo Ferrari and Matteo Nuti



68. Untitled, 2009
Polyurethane rubber and steel
A.P. 1/2, edition of 10
Private collection

69. Christmas '94, 1994
Painted plaster and incandescent lightbulbs
Edition 3/3
Collection Renato Alpegiani, Turin

70. Untitled, 1997
Neon and Plexiglas
Edition 3/3
Private collection, Italy

71. Good Boy, 1998
Taxidermied dog
The Virginia and Bagley Wright Collection, Seattle, promised gift to the Seattle Art Museum in honor of the 75th Anniversary of the Seattle Art Museum

72. Non si accettano testimoni di Geova, 1989
Engraved brass
My Private, Milan

73. Untitled, 1997
Bicycle
Andrea Thuile and Heinz Peter Hager, Bolzano, Italy

74. Errotin, le vrai lapin, 1995
Silver dye bleach print
Edition 3/3
Private collection, Paris

75. Untitled, 1997
Plexiglas, neon, and stainless steel
Private collection
Exhibition copy

76. Untitled, 1997
Acrylic on canvas
Massimo Bolfo Collection, Lugano, Switzerland

77. Christmas '95, 1995
Neon
Edition of 3
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
Exhibition copy

78. Charlie, 2003
Tricycle, steel, varnish, rubber, resin, silicone, human hair, paint, clothing, shoes, and electric motor
Edition 2/3
Collection of Beth Swofford, partial and promised gift to the Museum of Contemporary Art, Los Angeles

79. Moi-même-soi-même, 1997
Black-and-white photograph
Collection Marc and Josée Ginsedlian, Marseille

80. Untitled, 1996
Acrylic on canvas
Yageo Foundation Collection, Taiwan

81. Untitled, 1997
Taxidermied dog
Laura Steinberg and Bernardo Nadal-Ginard

82. Betsy, 2002
Wax, pigment, polyester resin, human hair, clothing, and refrigerator
Brown Family Collection, Newbury, England

83. Grammatica quotidiana, 1989
Offset lithograph on letterpress-printed board and paper
Private collection, Italy

84. Sparky, 1999
Marble
Collection Hervé Lebrun

85. Untitled, 1997
Taxidermied ostrich and wood chips
François Pinault Foundation

86. Untitled, 1999
Hand-carved granite, medium-density fiberboard, and steel
Edition of 2
Collection of Lisa and Steven Tananbaum
Exhibition copy

87. Untitled, 1997
Acrylic on canvas
Private collection, Milan

88. Untitled, 1993
Acrylic on canvas
Private collection

89. Felix, 2001
Oil on polyvinyl resin and fiberglass
A.P. 1/1, edition of 2
The Nat Foundation

90. Untitled, 1998
Chromogenic print
Edition of 10
Collection Lorenzo Sassoli de Bianchi

91. Philippe, 1999
Foam and fabric
Rubell Family Collection, Miami

92. Untitled, 2001
Stainless steel, wood, electric motor, light, bell, and computer
A.P. of 2, edition of 10
Private collection

93. Untitled, 2000
Polyester resin, paint, and synthetic flowers
Edition 2/3
Leopoldo Villareal

94. Untitled, 1997
Dog skeleton and newspaper
Collezione Renata Novarese

95. Love Saves Life, 1995
Taxidermied donkey, dog, cat, and rooster
Tullio Leggeri Collection

96. Mini-me, 1999
Resin, rubber, synthetic hair, paint, and clothing
Collection of Karen and Andy Stillpass

97. La Rivoluzione siamo noi, 2000
Polyester resin, wax, pigment, felt suit, and metal coat rack
Edition 3/3
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Purchased with funds contributed by the International Director's Council and Executive Committee Members: Ann Ames, Edythe Broad, Henry Buhl, Elaine Terner Cooper, Dimitris Daskalopoulos, Harry David, Gail May Engelberg, Linda Fischbach, Ronnie Heyman, Dakis Joannou, Cindy Johnson, Barbara Lane, Linda Macklowe, Peter Norton, Willem Peppler, Denise Rich, Simonetta Seragnoli, David Teiger, Ginny Williams, and Elliot K. Wolk 2000.116

98. Il Bel paese, 1994
Wool carpet
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

99. Christmas '97, 1997
Printed mouse pad
Edition 3/3
Collection Renato Alpegiani, Turin

100. La Nona Ora, 2009
Marble and silver
A.P.
Private collection

101. Untitled, 1996
Taxidermied rabbit and rabbit parts
A.P. 1/1, edition of 1
Private collection

102. -74.400.000, 1996
Broken safe
Private collection, Japan
Exhibition copy

103. Untitled, 1991
Typewritten paper with ink additions
Private collection

104. Super Us, 1998
50 acetate sheets
Private collection, Paris

105. Cheap to Feed, 1997
Taxidermied dog
Danielle and David Ganek

106. Stadium, 1991
Wood, acrylic, steel, paper, and plastic
Private collection

107. Untitled, 1996
Acrylic on canvas
Collection of Emmanuel Perrotin

108. Untitled, 1997
Acrylic on canvas
Private collection, Italy

109. Untitled, 1997
Taxidermied cow and scooter handles
Private collection

110. Untitled, 1994
Color photograph, face-mounted to acrylic
Edition 3/3
Collezione Del Monte, Bergamo, Italy

111. Untitled, 1994
Acrylic on canvas
Private collection

112. Untitled, 1995
Photographic print
Edition 3/3
Danielle and David Ganek

113. Hollywood, 2001
Color print, face-mounted to acrylic, and wooden frame
Edition 3/10
Private collection, New York

114. Untitled, 1997
Taxidermied mouse and string
Collection of Karen and Andy Stillpass

115. Untitled, 1998
Polyester resin, paint, fabric, and leather
Edition of 2
Private collection

116. Untitled, 2000
Polyester resin, brass fixtures, audio, and electric lights
Edition 3/3
Danielle and David Ganek

117. Ave Maria, 2007
Polyurethane, paint, clothing, and metal
Edition 2/3
The Dakis Joannou Collection

118. Tarzan & Jane, 1993
Silver dye bleach print
Collection of Antonio Perillo, Naples

119. L.O.V.E., 2010
Carrara marble
Private collection
Exhibition copy

120. Bidibidobidiboo, 1996
Taxidermied squirrel, ceramic, Formica, wood, paint, and steel
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

121. Untitled, 2000
Felt suit and wooden hanger
Edition 1/10
Neda Young

122. Untitled, 2003
Resin, paint, synthetic hair, clothing, shoes, electronic device, and steel drum
Edition 1/3
The Rachofsky Collection, Dallas

123. Untitled, 2002
Taxidermied donkey, wood, metal, fabric, paper, rope, and rubber
The Dakis Joannou Collection

124. Untitled, 1993
Plastic, fabric, wood, lead, and string
Andrea Thuile and Heinz Peter Hager, Bolzano, Italy
Exhibition copy

125. Cesena 47 – A.C. Forniture Sud 12, 1991
Black-and-white photograph
Edition of 2
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

126. Oblomov Foundation, 1992
Engraved glass
Andrea Thuile and Heinz Peter Hager, Bolzano, Italy
Exhibition copy

127. Untitled, 2009
Taxidermied horse, steel, and felt-tip pen on wood
A.P. 1/2, edition of 3
Private collection

128. La Nona Ora, 1999
Polyester resin, wax, pigment, human hair, fabric, clothing, accessories, stone, glass, and carpet
Private collection

fig.11

瀧口修造の「手づくり本」とアーカイヴ 1：『余白の蛇：7 つの詩と絵』について

Shūzō Takiguchi's "Handmade Brochures" and Archive 1: on *The Marginal Serpent: 7 poèmes & images*

久保　仁志
所員、アーキヴィスト
Hitoshi KUBO
Archivist

瀧口修造は通称「手づくり本」（handmade brochure）と呼ばれる本を作っていた。これらは、出版社や印刷所のプロセスを経ていない、瀧口自身の手仕事による本であり、ドローイング、雑誌の切り抜き、印刷物のコピー、銀紙、ラベル・シール、手書きのメモ等、いわゆる断片の寄せ集めによって構成され、完成にも、未完成にも見える本であり、脆弱に綴じられ、時にはそれすら放棄された本と呼ぶには余りにも儚い「本」である。慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴ「瀧口修造コレクション」には瀧口が生前に持っていた膨大な資料が所管されているが、「手づくり本」もその一つである。それらは多くの素材とともにあり、複数部存在し得たこと、または別の構成があり得たことを示している。本論では、「手づくり本」の一つである『余白の蛇：7 つの詩と絵』の分析を通して、アーカイヴにおける諸資料がその周囲に無限の「余白」を引き寄せ、終わりなき編集作業を要請する様を描き出す。

Shūzō Takiguchi created books commonly referred to as "handmade brochures." These books were made by Takiguchi himself without going through the processes of publishers or printing houses. They were composed of various fragments such as drawings, magazine clippings, printed copies, silver foil, label stickers, handwritten notes, and so on, appearing both complete and incomplete. These books were fragilely bound, sometimes even abandoned mid-construction to the point of being too ephemeral to call books. The Keio University Art Center Archive "Shūzō Takiguchi Collection" houses a vast quantity of material that Takiguchi left behind him, of which the "handmade brochures" are but one. They exist among related materials, suggesting that multiple copies might have existed or that different configurations could have been possible. In this paper, through the analysis of one of the "handmade brochures," *Le Serpent Marginal* [*The Marginal Serpent*]: *7 poèmes & images*, I will reveal how the various objects in the archive produce infinite "margins" in their surround, demanding an unending editorial work.

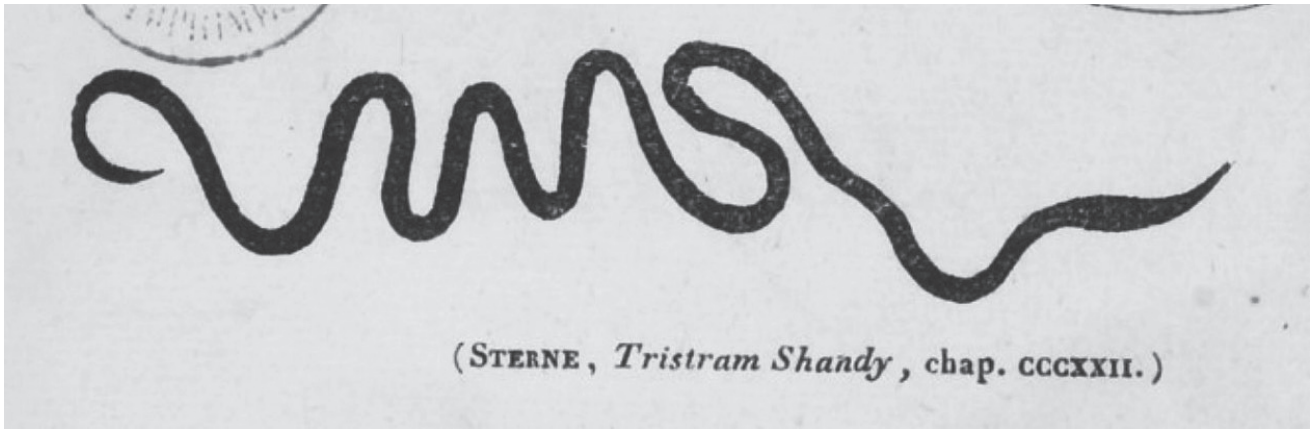


Fig 1：オノレ・ド・バルザック『あら皮』のエピグラフとして引用されたローレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』の挿絵。

―― ローレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』第 9 巻第 4 章の挿絵[*1] Fig1

こは作品よりの逸脱にあらず、作品そのものなり。
―― 小プリニウス、書簡集、第五巻、第六[*2]

光を恐怖に結ぶ
絆によって、
お前は逃げる振り
をする
おお、余白の蛇よ！
ルネ・シャール
―― 瀧口修造『余白の蛇』[*3]

例えば一つのエピグラフはテクスト（本文）とどのような関係にあるのだろうか。ジェラール・ジュネットの『スイユ』によればテクストは、言語的か非言語的かによらないいくつもの生産物 ―― 作者名、タイトル、序文、挿絵、表紙、箱、エピグラフ等 ―― を伴って姿を現すことになる。ジュネットはそれらを「パラテクスト」と呼んだ。パラテクストがテクストを囲い、指し示すことによって一冊の本は出現する。[*4] パラテクストとは、テクストという部屋を体験可能にするような窓や扉や階段や壁のようなものだということである。またそれは、単なる開口部や構造であるだけではない。それはテクストの内側を形成するに留まらず、テクストの内と外を形成しつつも、内と外の厳密な境界としてではなく、それらを行き来するための仮設的領域として「周縁」を形成する。

> つまりパラテクストとは、ある限界、もしくは完全な境界というよりも、むしろ、ある種の敷居 *seuil* ないしは［…］中へ入る、あるいはそこから引き返す可能性をだれにでも提供する「玄関ホール」にほかならない。それは、内部と外部の間に存在する「曖昧な領域」、内部（テクスト）に対しても外部（テクストに関する人々の言説）に対してもそれ自体として厳密な境界をもたない「領域」であって、周縁というか、フィリップ・ルジュンヌが述べたように「現実に読みの全体を支配する印刷されたテクストの房飾り」なのである。実際、常に作者の注釈を、あるいは程度に差はあれ作者によって正当化された注釈を含むこの房飾りは、テクストとテクスト外の間でひとつの領域、単に移行 transition の領域のみならず相互作用 transaction の領域をも構成する。[*5]

エピグラフもまたそのような「パラテクスト」の一つである。あるテクストの冒頭に置かれた基本的には他者の引用であるエピグラフは、西洋では 17 世紀頃に開始されたと考えられる。ジュネットはエピグラフの 4 つの機能を次のように説明する。1 つ目はタイトルについての注釈を行う機能、2 つ目はテクストの注釈を行う機能である。これら 2 つはエピグラフの直接的機能とされる。残りの 2 つはより間接的である。3 つ目は引用された文の作者の存在が身元保証人として果たす機能、4 つ目はどんなものであれそのエピグラフが単に存在していることから生じる効果を持つという機能であり、あるテクストが生産された時代の傾向を示すという機能である。しかし、当然それだけではないだろう。[*6]

ジュネットがあらゆるテクストの普遍的アスペクトの喩と

して示した「パランプセスト［palimpsest］」―― 古代や中世において以前に書かれた内容を削り取り、新たな内容を書き加えた写本。「同じ羊皮紙上で、あるテクストが別のテクストの上に重なっているのだが、といってそれは下のテクストを完全に隠すには至っておらず、下のテクストは透けてみえている。」[*7] ―― という概念が示すように、あるテクスト（「イペルテクスト［hypertexte］」）の下には常に別のテクスト（「イポテクスト［hypotexte］」）の層があり、さらにその下にもまた別のテクストの層が際限なく重ねられ、テクストの地層を形成している。「イペルテクスト」とは、上の（後行する）テクストであり、「イポテクスト」すなわち下の（先行する）テクストに対して模倣、引用、または変形等を行うことによって書かれた新たなテクストのことである。あるテクストは別のテクストが読まれることによって書かれたテクストであり、それが明示的か非明示的かを問わず、あるテクストは別のテクストとの諸関係を有しているということだ。

あるテクストが常に他なる諸テクストとの間にあり、「イペルテクスト」がさらに「イポテクスト」となるような関係、つまり過去のみならず現在と未来の諸地層をも巻き込んだ諸関係の束であることをエピグラフは端的に示してはいないだろうか。[*8]

エピグラフとはまずなによりもあるテクストの断片である。それは、断片であるがゆえに、あるテクスト（「イペルテクスト」と「イポテクスト」の両方）を縮約して表現するとともに、失われた本全体において唯一残った１文であるかのように、「イポテクスト」の文脈を捨象し新たな全体をも投射する。また、エピグラフとは、あるテクスト（「イペルテクスト」）が別のテクスト（「イポテクスト」）をどのように読むのかについて書くことを宣言する簡潔な目印でもある――読むこととはあるテクストの上に、または余白に別のテクストを書き連ねることでもあり、書くこととは自らと他者が書いたテクストとその余白を読み連ねることでもある。つまりエピグラフは、あるテクストの旅程における仮設的／仮説的な目的地、あるいは経由地または出発地の道標として機能し、テクストが示す諸問題が合流するとともに分岐する地点を示す。また、錯綜した時空間であるような読むこと／書くことの歴史の諸系列において、繋留するべき一つの港としてエピグラフは機能する。それは、言語的か非言語的か、自らのテクストの引用なのか他者のテクストの引用なのか、実在するか否かを一切問わない。エピグラフはテクストの前かつ同時に別のテクストの諸地層が、書くことの前かつ同時に書くことと読むことのサーキットの歴史があることを示し、あるテクストがその歴史の中にしか存在し得ないことを示す。また、先に記した喩に沿うならばエピグラフとは、ある部屋（テクスト）から眺めるための窓（パラテクスト）、または出入りするための扉（パラテクスト）だということもできるだろう。つまり、エピグラフは別の時空間に属する２つ以上の部屋を結びつける窓や扉である。

余白の蛇

翻って、瀧口修造は一つの引用文がエピグラフであるとともにエピローグとなる、回帰し、その中をめぐり続けることを強いる「手づくり本」を作った。それは『余白の蛇：７つの詩と絵』（*Le Serpent Marginal: 7 poèmes & images*、1967 年。以下『余白の蛇』）である。『余白の蛇』には完成品として残された物がない。『余白の蛇』を発行するために作られた２つのマケットとそれらを入れていた２つの箱、その中に入っていた書誌情報を記す２枚のカード、「余白の蛇／レイアウト」と記されたラベル[Fig2]、２葉の紙片と１枚の封筒[Fig3]、そして１枚の蛇皮[Fig4] のみが残されている。まずは『余白の蛇』のマケットとともに残された２葉の紙片に瀧口が記した言葉を通してこの「手づくり本」を見ていこう。

> 『余白の蛇』の装幀、箱、の用紙見本（上）フランス、キャンソンの黒絶対にこの紙を使用しなければあの効果はえられません（［以下挿入］なおこの紙は非常ニキズつき易いので制作には非常に注意が要ります）
> ハコは薄手の厚紙にナルベク糊ヲ使ワズ要所ノミニ接着剤ヲツケテ蔽ウコト
> 蛇ノ皮ハ合田佐和子さんに入手方法ヲキクコト
> コノ場合、形ノヨイ部分ノミ切リトリ、更二薄イ和紙デウラ打チシテ貼リツケルコト
>
> 本文用紙
> 図版ノ印刷ハ本文用紙ニ直接刷ルカ、別の紙ニ刷リテ貼リツケルカニ依リ異る
> 現在、見本ニ使ってあるのはイタリア製の紙（銘柄ハ忘れた）ヤヤ堅スギルト思います。
> 図版ノ印刷ハ出来ルダケ細部ガ表ワセルヨウ配慮シテ下サイ
> 必ズテストして見て下さい[*9]

この紙片の上部には装幀と箱の用紙見本が直接貼り付けられている。「フランス、キャンソンの黒絶対にこの紙を使用

しなけれバあの効果はえられません」という言葉からはこの用紙に対する瀧口のただならぬこだわりがうかがえる。おそらく水彩絵具を用いたイメージを生産した瀧口にとってキャンソン社は信頼に足る用紙メーカーだったのだろう。瀧口の語る「あの効果」は明記されてはいないが、その少しざらっとした肌理、細かいシボが蛇の鱗に似ていることなのかもしれない。少なくともこの紙で箱を作ろうと試みていたことがわかる。さらに「蛇ノ皮ハ合田佐和子さんに入手方法ヲキクコト」とあるようにおそらく、合田佐和子から蛇皮をもらい『余白の蛇』の装幀に利用したことがわかる。さらにもう1枚の紙片には下記のように記されている。

> この本は著者の自装により300部製作され、そのすべてに番号が記る[ママ]されている。1から20までを非売版とし、21から50までを著者の署名入り、以上の30部は（[以下挿入]ともに）蛇の皮を貼った箱入り特装とした。51から300まで（[以下挿入]の250部）は同じく箱装、銀文字でフランス語の標題を印刷した。本文図版ともに＿＿＿＿＿＿＿＿紙を用い、表紙と箱にはキャンソンの黒を用いた。印刷は図版本文ともに東京都××区……×××××会社が、製本は東京都・・・・・　・・・・＿＿＿＿がそれぞれ担当した。製作出版は東京都千代田区麹町4丁目5番地才8麹町ビル　せりか書房によるものである。本書の番号は
>
> $\boxed{}$
>
> 奥付ハなるべく小さな活字で頼む
>
> 定價は奥付に記さず。小さなレッテルを一隅ニ貼布すること*10

ここから分かるのは『余白の蛇』は瀧口の装幀（デザイン）により「300部」制作され、すべてに番号が記される予定だったこと。そして「21から50まで」の箱には実際の蛇皮が貼られる予定だったこと。また「51から300まで」の250部は蛇皮なしの箱装であること、印刷と製本を行い、せりか書房より出版が目論まれていたことである。

「手づくり本」

このように瀧口は自らの手によって、出版を目論むか否かにかかわらず、通称「手づくり本」*11と呼ばれる本を作っていた。これは、出版社や印刷所のプロセスを経ていない、瀧口自身の手仕事による本であり、ドローイング、雑誌の切り抜き、印刷物のコピー、銀紙、ラベル・シール、手書きのメモ等、いわゆる断片の寄せ集めによって構成され、完成にも、未完成にも見える本であり、脆弱に綴じられ、時にはそれすら放棄された本と呼ぶには余りにも儚い「本」である。瀧口は1959年「ジャーナリスティックな評論を書くことに障害を覚えはじめ」*12、翌年には「年のはじめにふと買ったスケッチブックに万年筆で文字ではない線描を走らせる。意識すると否とにかかわらず、デッサンの動機を文章の動機と微かながらも接するところに見出そうとしていた」*13と語る。おそらく「手づくり本」の制作は、瀧口が時評的な文章を書くことへの疑念だけではなく、書くこととは何であるのかという根源的な問いに直面していた1960年頃に開始された。

「デッサンの動機」と「文章の動機」との接点という問題は次のようにも言い換えられている。「私は万年筆で線をひきました。そして原稿用紙の文字ではない何ものかをそこに求めました。それは書いているのか描いているのかわかりません。その不分明なところが私には問題なのです」*14。つまり、瀧口にとって書くことと描くことの間にあるもの、それらが未分化な状態、または脱分化していく状態こそが焦点化されており、そこで新たに書く／描くことを練り直すこと、さらには新たな読むことを発明すること、そこにおいて詩が生成する時空間を思考することが「手づくり本」で瀧口が為そうとしていたことの一部ということだ。

マルセル・デュシャン研究であり、オブジェとしての本であり、レディメイドでもあるような特異なレイアウトによる『マルセル・デュシャン語録』（東京　ローズ・セラヴィ［私家版］、1968年）。手書きの取り消し線や絵が読まれるべき要素としてレイアウトされ、文の線的要素が破壊されつつ再構築されていく詩となっている「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」（『点』No.4、点発行所、1972年）等は、これらの探求が一つの印刷物として分化した姿に他ならないだろう。

驚くべきは、「手づくり本」が未完成であり、それを作るための素材に取り巻かれている限り、明示的にその素材に見えるもの以外の瀧口の残存物（資料）まで、「手づくり本」へと引き寄せられるポテンシャルを獲得し、蠢き始めることである。それらは仮に綴じられたのみである。

再び余白の蛇

瀧口が「余白」という概念で捉えていた諸問題を経由してから再び『余白の蛇』へと戻ることにしよう。まず一般的に余白とは、例えば1枚の白紙に描かれる／書かれるイメージや言葉以外だと定義することができるだろう。それは制作に

おいて、イメージや言葉と同時に生産されていく領域である。

では瀧口の「余白」とはなんだろうか。瀧口は『余白に書く』（みすず書房、1966年）という本を書いており、その表紙が瀧口の「余白」という概念について簡潔な説明をしてくれる。[Fig5] サム・フランシスの絵を1度でも見たことがあるならば、彼の絵を用いてこの表紙が作られたことを誰もが疑いなく信じてしまうだろう。しかし、扉に小さく書かれた密やかな言葉を目にした途端、私達はその確信を心地よく裏切られる。「表紙はサム・フランシス。ただしこれは作品というよりもアトリエの床で見つけた絵具の飛沫であった。」（『余白に書く』）。つまり表紙のイメージがサム・フランシスによるものであることは間違いない。しかしそれは、サム・フランシスがキャンバスのフレーム内に意図的に描いた作品ではなく、その制作プロセスの中でフレームの「余白」に飛び散った絵具が定着した偶然的なイメージであるということだ。この「余白」が類比的にサム・フランシスの絵画作品と似ていることはとても興味深い。そして、この「余白」は意図的に制作された作品とは異なる問題を孕んでいるかもしれない。制作プロセスの中で意図的か否かを問わず、あるフレームの外に追いやられていくイメージ、言葉、情動、思考等、たいていの場合は残らずに消え去り続けるこの領域を瀧口は「余白」と呼ぶ。瀧口が執拗に追うのは作品としては定着し難い、逃げ去り続けるこの「余白」でもある ——『余白に書く』の表紙において表れる作品とその「余白」という対は、作品というステイタスを与えられた物（美術館で所管されるもの）と資料というステイタスを与えられた物（アーカイヴで所管されるもの）との違いに似ている（どちらも作品かつ資料であることに違いはないが、そのパースペクティヴの差異によって与えられるステイタスが異なる）。

『余白に書く』における「余白」とは文字通り作品の「余白」でもある。『余白に書く』に所収されているテクストの多くは、かつて瀧口が、ある作家の展覧会のために文字通り作品（テクスト）の「余白」に書いたテクスト（パラテクスト）である。『余白に書く』においては元のカタログ等に掲載されていた際の作品図版が失われ、文章のみになっており、テクスト／パラテクストの関係性が逆転している。さらに、それだけではない。『余白に書く』には、私信やメモも含まれており、これらは公的執筆活動の「余白」としての私的執筆活動をも焦点化している。

一般的に芸術における資料とは作品の「余白」に意図的か否かを問わず産出された残存物である。残存物＝資料は制作の「余白」の欠片である。「余白」はパラテクストの領域だということもできるだろう。しかし、潜在的テクストでもあるパラテクストの群れが蠢く領域である。

「行間を読む」という言葉があるが、その行間が「余白」であり、見ること／読むこととは常に「余白に〔描く／〕書く」ことでもある。そうして「余白」が新たに生まれることで、さらに「余白」に描く／書くことが必要になる。「余白」は際限なく別の「余白」を呼び寄せる。「余白」とはある想念、あるイメージ、ある思考が物体となるにはまだ充分な質量を有していないような物体化のプロセスの領域をも示す概念である。瀧口は膨大な物品を残したが、その背景にあるのはこれら「余白」の思考である。[*15]

『余白の蛇』はこのような瀧口の「余白」の思考に貫かれている。2冊のマケットを通してさらにその構造を見ていこう。1冊は蛇皮の貼られた黒い箱（スリップケース）に入った黒い本（本：8.5 × 6.4cm ｜スリップケース：8.6 × 6.5cm。以下〈I〉）であり[Fig2 右下部]、もう1冊は日仏の題名と著者を記したラベルの貼られた煙草の空箱に収められた白い本（本：8.6 × 6.5cm。以下〈II〉）である[Fig2 左下部]。副題に「7 poèmes & images」とあるように瀧口の7つの詩片と7つの絵（イメージ）から成っている。ルネ・シャールの詩片（「蛇」）から題名をとっており、いわば、シャールの詩片の「余白」に書かれたものであり、シャールの詩片をイポテクストとしたイペルテクストであり、シャールの詩片のパラテクストでもある。

おそらく〈I〉は最初に作られたマケットであり、〈II〉は〈I〉をモデルとし、より印刷を念頭において制作されたマケットだと思われる。ただしここで言うマケットとはあくまでせりか書房より刊行される予定だった未生の『余白の蛇』を完成品とした際の概念であり、〈I〉はマケットであると同時に完成／未完成が宙吊りとなった「手づくり本」でもある。

2冊を比較してみよう。両者とも裏に1から7までの番号が記された2つ折りのカードが束ねられているが、現在保存されている順番や細かな体裁は2冊で異なる。〈I〉は2つ折りの黒いカードが3枚（表紙と扉を含む）と2つ折りの白いカードが8枚束ねられ、〈II〉は2つ折りの白いカードが11枚（表紙と扉を含む）束ねられている。どちらも糸等で綴じられておらず、折ったカードを重ね、表紙で挟むことによって仮設的に束ねられている。

〈I〉はいわゆる表紙のイメージを持たないが、表紙を捲ると英／仏表記と日／仏表記の2つの扉が現れ、さらに頁を捲るとルネ・シャールによるエピグラフが現れる。これらはす

べて横書きである。そのため左綴じの本として頁を捲ることとなる。さらに捲ると左側に縦書きの詩、右側に絵（瀧口によるデカルコマニー）という見開きの頁が７枚分現れる。〈II〉は〈I〉の扉（英／仏表記）に相当する頁が表紙となっており、それらが横書きのため、やはり左綴じの本として頁を捲ることとなる。それを捲ると〈I〉の２つ目の扉（横書き日本語表記のみ）に相当する頁が現れる。決定的に異なるのは、〈II〉の扉には〈I〉になかった「せりか書房」の文字が入ること、そして最後から２つめの見開き頁に「奥付」と記されていることである。これによって〈I〉と〈II〉は２つに分岐した表現を持つことになる。つまり〈II〉は、せりか書房での発行を目論んだ『余白の蛇』のマケットであり、〈I〉はマケットとしての表現を持ちながらも、発行とは独立した準完成品としての「手づくり本」としての表現を持つことになる。[Fig6]

また、１から７まで記されたカードの物体的な配列（順番）が〈I〉と〈II〉では真逆になっているのだが、仮設的に束ねられているが故に、本の重要な構成要素の一つである配列の決定は宙吊りとなる。〈I〉では左綴じの配列において７から１へと降順で、〈II〉では左綴じの配列において１から７へと昇順で並んでいる。この配列は必ずしも瀧口本人によるものではなく、死後、資料の整理者によってもたらされた配列の可能性も否めないが、いずれにせよ７つの詩はそれぞれ半ば自律した詩としても読むことができ、どちらの配列であったとしても違和感なく受け入れることができる。以下で見てみよう（エピグラフを含めて書き起こしを行なった。[　] 内の算用数字はカードの裏に記された番号。「／」は改行を示す。以下同様。）。

『余白の蛇』〈I〉：

［横書き］光を恐怖に結ぶ／絆によって、／お前は逃げる振り／をする／おお、余白の蛇よ！／ルネ・シャール

［改頁、以下全て縦書き］

[7] おお おまえ／笑いたいか／水泡の性か／風に魅入られた石の／終りのない始まりか

［改頁］

[6] 野を走る稲妻は／飢えの碑に宿る／長い年の／月と日と星は／一瞬のスフィンクス

［改頁］

[5] 足跡が轟ろきとともに／失われるとき／小指だけが示す／ちいさな　ちいさな／黙秘

［改頁］

[4] いつも人から／愛の距離を見失わぬ／白子の蛇／見えない絶壁への／道案内

［改頁］

[3] 影像に迷うなかれ／と影像が語る／かくて／水と炎のあいだ／風にちぎれた言葉が／呼ぶ

［改頁］

[2] 花ひらく前兆／「自然は隠れることを／好む」*／*ヘラクレイトス／（文字通りそうなのか いつか確かめること）

［改頁］

[1] 恐るべき忘却の山／鏡か　その裏側か／木魂は地の下に／棲む

『余白の蛇』〈II〉：

［横書き］光を恐怖に結ぶ／絆によって、／お前は逃げる振り／をする／おお、余白の蛇よ！／ルネ・シャール

［改頁、以下全て縦書き］

[1] 恐るべき忘却の山／鏡か　その裏側か／木魂は地の下に／棲む

［改頁］

[2] 花ひらく前兆／「自然は隠れることを／好む」*／*ヘラクレイトス／（文字通りそうなのか いつか確かめること）

［改頁］

[3] 影像に迷うなかれ／と影像が語る／かくて／水と炎のあいだ／風にちぎれた言葉が／呼ぶ

［改頁］

[4] いつも人から／愛の距離を見失わぬ／白子の蛇／見えない絶壁への／道案内

［改頁］

[5] 足跡が轟ろきとともに／失われるとき／小指だけが示す／ちいさな　ちいさな／黙秘

［改頁］

[6] 野を走る稲妻は／飢えの碑に宿る／長い年の／月と日と星は／一瞬のスフィンクス

［改頁］

[7] おお おまえ／笑いたいか／水泡の性か／風に魅入られた石の／終りのない始まりか

〈I〉〈II〉のいずれにも含まれるシャールの引用「光を恐怖に結ぶ／絆によって、／お前は逃げる振り／をする／おお、余白の蛇よ！／ルネ・シャール」は、この本の構造上エピグラフ（始まり）であるとともにエピローグ（終わり）として

の表現を持つ。なぜなら一方で、これらは横書き（左綴じ）のように読み進めることができる本であり、シャールの文は最初に読まれる文であり、エピグラフとなる。それとともにもう一方で、白い余白に黒い文字で書かれた詩とイメージとが対になった見開きである縦書きの配列（右綴じ）を基準にするならば、それは最後に読まれる文、エピローグとなるからだ。それは『余白の蛇』を読み進める読者にとって、最初に見るべき図表（graph）であるとともに、終わりの言葉（logue）であり、またそこから始めざるを得ないような円環的構造を産み出す結節点となっている。また両者において、最初は左綴じの本として頁を捲っていた私達は、縦書きの文末と出会い、詩の冒頭まで行き、そこから振り返るように読むことを求められる。7つ目の詩片に至るまで、私達は行き過ぎては振り返り、カードの順番を追うことになる。そして、最後の詩片を末尾まで読み終わった後に、縦書きの配列に従って、もう一度逆の順番で文章を読むことを誘われる。さらに『余白の蛇』には、先に記した横書きと縦書きの結合がもたらす構造上の回帰だけではなく、詩の内容に回帰が仕組まれているのである。

〈I〉の配列の最後の詩片は「恐るべき忘却の山／鏡か　その裏側か／木魂は地の下に／棲む」となっており、エピグラフとしてのシャールの引用から読み進めるとともに忘れられていく、詩的情動や詩の言葉の欠片、または余白に読み込み、書かれた言葉たちが「木霊」となって「地の下」（識閾下）に「棲む」様子が描写されるが、そこに挿入された「鏡」の反射によって、私達は、読み進めた旅程を逆向きに再び歩き始めることを促される。

また、〈II〉の配列の最後の詩片は「終りのない始まりか」で結ばれているが故に、まさにここから、今まで読み進めた旅程を回帰するように、再び歩き始めることを促される。[5]「足跡が轟ろきとともに／失われるとき／小指だけが示す／ちいさな　ちいさな／黙秘」は、回帰する旅程を経て一方向の足跡が失われ、方向が宙吊りになる歩みの突端としての足の「小指」、すなわち中継地点または回帰する軸の一つを示している。

そして、私達は〈I〉と〈II〉をそれぞれ右綴じ縦書きの配列で読み進める時、「終りのない始まりか」と「鏡」を通って、エピグラフかつエピローグであるようなシャールの引用へ戻り、再び、その旅程を開始することになる。『余白の蛇』において私達は、まるで自らの逃げ去ろうとする尾に噛みつこうとする「蛇」のように、終わりなき回帰に閉じ込められるのだ。

シャールまたは瀧口の「余白の蛇」

翻ってシャールの「余白の蛇」とは何だろうか。シャールの詩片「蛇」がエピグラフ／エピローグとして用いられているということは、瀧口はそれを出発地／経由地／目的地を示す道標として考えていたということであり、当然『余白の蛇』はシャールの詩論となっているということもできる。

瀧口は［4］「いつも人から／愛の距離を見失わぬ／白子の蛇／見えない絶壁への／道案内」と書いている。この詩片は〈I〉と〈II〉の詩の配列において中心であり、回帰におけるもう一つの回転軸、蝶番の機能を担っている。まず「白子の蛇」とは読者にとっての「道案内」である。〈I〉において、シャールの引用がなされている黒い「余白」は闇であり、闇に這う白い文字は「白子の蛇」かつ「光」である。さらに「余白の蛇」とは「影像に迷うなかれ／と影像が語る」と瀧口によって記された「影像（イメージ）」＝「光」のことでもある。シャールの引用が記された〈I〉の黒いカードの次には白い7つのカードに黒い文字で各々7つの詩片が記されていた。黒いカードの白い文字が「白子の蛇」だとするなら、白いカードに書かれた黒い文字は黒い蛇となるのだろうか。そうではない。白いカードに記された詩片の「余白」こそが「白子の蛇」であり、詩の周囲で這う私達が詩と同時に抱く「影像（イメージ）」と言葉が「余白の蛇」なのだ。「余白の蛇」は、見開きの「詩」と絵の間に、そしてシャールの「蛇」と瀧口の『余白の蛇』の間に這う「蛇」であり、その間に生起する思考の2つの様態である。

ここで、シャールの引用文の「余白」（原文）を見てみよう。引用部の前には次の文がある。「逆向（あやまつ）きの王子よ、わが愛をきたえて／主から逸れるようにせよ、私は憎む、主がいかがわしい抑圧か贅沢な希望しかもたらさないことを」。[*16]「余白」に描写される「蛇」は「主」という言葉と組み合わされ、明らかに『聖書』に記された誘惑する蛇のことだとわかる。『聖書』における「蛇」とはアダムとイヴに対し知を与えた存在である。つまり、楽園と調和していたアダムとイヴに対して「差異」―― 善悪をはじめとした ―― を与えたとされる存在であり、彼らが調和から切断され、分類し選択することを余儀なくした存在である。すなわち、キリスト教的世界においては、人間を現在の人間たらしめた存在、人間の条件をもたらした存在である。聖書において否定的に描かれるこの「蛇」をシャールはむしろ「わが愛をきたえ」る存在として肯定的に記述しようとしている。では、どのように「蛇」は愛と関わっているのか。それはまず、アダムとイヴにおける愛だろう。二人は蛇によって神の愛からは追放されたが、

性愛をも含む人間的な愛を知る。二人は知によって生まれた互いの距離を、人間的「愛」の距離の問題として思考することを始めたのだ（「逆向きの王子よ、わが愛をきたえて」）。瀧口もこの「愛」の問題を引き受けている。『余白の蛇』からの先の引用はある種のその答えである（「いつも人から／愛の距離を見失わぬ／白子の蛇」）。「光を恐怖に結ぶ絆によって」とは、知かつ愛（「光」）と罪（への「恐怖」）とを異なるパースペクティヴにおいて、蛇が同時に「逆向き」に表現することを示している。

また、この「蛇」は楽園＝自然から半ば自律した存在となった人間と自然の距離を架橋する存在でもあるのだ。つまりここで語られる「愛」とはアダムとイヴの間の距離の問題であるだけでなく、自然と人間の距離の問題でもあり、その距離の間に「蛇」は這うのである。

翻って瀧口は「影像人間の言葉」（瀧口修造「影像人間の言葉」『美術手帖』4月号増刊、1962年）において詩人が背負う「言葉の『原罪』」という問題を提起していた。この瀧口のテクストでは、『新約聖書』の一節である「はじめに言葉ありき」（『ヨハネ福音書』）と『旧約聖書』の一節である「光あれ」（『創世記』）という始原の問題が「言葉」と「影像」の問題へと接続し、さらにはシャールが捉えた「原罪」の問題へと展開されている（「はじめに言葉があった、とは果してほんとうだろうか。［…］言葉をとおして、詩人はイメージを、しかも不可能のイメージをすらもとめる。［…］だが言葉に先だつものはイメージだ。」［「影像人間の言葉」］）。瀧口は「影像」＝「光」を「言葉」よりも先にあるものと捉えている。そして「それ［影像］は賭けたのである。／生命［…］このたえず矛盾し、否定し、愛し、殺し、限りなく欲望するもの」（同前）を捉えるために「影像」による「賭け」に出る。しかし、それは純粋な「影像」のようなものではなく、「影像」かつ「言葉」であるような「詩」として為される「賭け」だ —— ここで語られる「生命」とは、アダムとイブが追放された「自然」、または「実在」（瀧口修造「詩と実在」『詩と詩論』1931年1月）と言い換えることもできる。「言葉の『原罪』」とは、「実在」からの離反という罪であるだけでなく、その歴史によって織りなされた分厚い壁によって「実在」との距離をもたらしている罪のことだろう。しかし、それにも関わらず瀧口は「言葉」と「影像」（絵）による「詩」を通して「実在」への接近を試みようとする。なぜなら、「実在」を知らしめた「蛇」が「言葉」であり、「影像」だからだ。

その「賭け」は「終わりのない始まり」をもたらすものだろう。この「手づくり本」の構造のように。瀧口は敢えて彷徨うような「影像」を仕掛けることによって、「言葉」と「影像」の「余白」に「詩」が生成する仕組みを作ろうとしたのだ。

〈I〉の扉にあたる黒いカードには瀧口の絵（デカルコマニー）が貼られているが、一見すると蛇皮が貼られているかのように見える。[Fig6] これは『余白の蛇』という題名や箱に貼られた蛇皮が、私達に見間違えるように誘導した結果である。私達は「蛇」という言葉と「蛇皮」（物質）を即座に結びつけることで「蛇」の「影像」を形成し、似たものであることを超えて、同じものであると誤認してしまう。「蛇皮」（物質）と絵（イリュージョン）は違うものであるにもかかわらず。しかし、絵が蛇皮でないと分かった後も、絵（デカルコマニー）を見ると、それが蛇皮のようにも、蛇がうねっているようにも見えるだろう。〈I〉の最後の頁にはサインのような筆記体の「𝓜」—— Marginal（余白）の頭文字である —— と似たデッサンが描かれているが、それすらも這い、くねる「蛇」に見えてしまう —— これは誤認や錯覚とは異なる事態だ。[Fig7] それは文字としての「M」であるのかもしれない。なぜなら、基本的事実として、文字も「影像」の一つだからだ。文字とは「影像」の配列が即座に意味として生起する記号である。この「𝓜」に似たデッサンは文字と「影像」の境界を示している。私達は常に文字≒「影像」に導かれながら、ある傾きをもって物質≒本へと接近しようと試みる。私達は文字も絵もそれらに伴う「余白」の影像もすべて似た物の連鎖として即座に結びつけていく。異なる諸存在が異なったまま似たものへと移行し、連結していくこのめくるめく運動の中に現れている思考が詩ではないだろうか。「𝓜」に似たデッサンはオノレ・ド・バルザック『あら皮』のエピグラフとして引用されたローレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』の挿絵にも似ている。さらに『あら皮』は皮を手に入れた男が自らの欲望を願い叶えるたびに皮が縮み、それとともに命を削る男の話である。この物語は、まるで合田から蛇皮を入手して『余白の蛇』を作る瀧口にどこか重ねられるのではないだろうか。そんな無根拠かつ突飛な脱線した類推すら「余白の蛇」はもたらすのだ。[*17]

アーカイヴと「手づくり本」

これまで見てきたように『余白の蛇』は、瀧口による決定的な配列を与えられず、プロセスの只中に投げ出されたまま中断されているが故に、分岐する諸関係、諸系列を生み出すことになる。『余白の蛇』の周囲に組織された残存物、すなわち2つのマケットとそれらを入れていた箱、2葉の紙片と1枚の封筒、そして1枚の蛇皮。これらはすべて『余白の蛇』

へと関連付け得る資料だと考えられるが、ここまで記述してきた試論は、暗黙の前提を元にしている。蛇皮は本当に合田からもらったのだろうか。瀧口が持っていた蛇皮を見た合田がもっとより良い蛇皮があると瀧口へ向かって語ったことで、「入手経路」の記載へ至ったのではないだろうか。せりか書房からなぜ発行されなかったのだろうか。この後「キャンソンの黒」以上に適切な紙が見つかったかもしれない。〈I〉と〈II〉で異なる配列はどちらか一方の配列が正しいのか、それともどちらでも良いのか。書いてあることがすべて正しく、かつ諸物の物理的距離がその内的関連性の度合い（関連付け合う資料なのか否か）を示しているという暗黙の前提がそこにはある。しかし、私達の眼前にあるのはテクストかつパラテクストであるような多種多様な残存物であり、その諸関係は蓋然性の高い類推という枠組みを取り去ってしまえば多重に重ねられた蜘蛛の巣のように無数に結ぶことができるだろう。物同士だけではなく、物と出来事との諸関係も同様である。だからこそ、アーカイヴの作業には終わりがなく、条件として常にプロセスの中にある。アーカイヴには瀧口の「手づくり本」がそうであるように、未完成と完成が宙吊りになった残存物が溢れており、決定的な秩序等どこにもないからである。しかし、瀧口が「永遠に綴じられず、丁づけされない本」[*18]を、そしてそのような詩を求めていたのだとしたら、アーカイヴのこの状況こそがまさに瀧口の求めているような様態を字義通りに示しているのではないだろうか。

一冊の本がそれ自体パラテクストでもあるようなテクストの諸断片と無数のパラテクストへと分解された「永遠に綴じられず、丁づけされない本」、それがアーカイヴである。アーカイヴとは「余白の蛇」である。それは際限なく「余白」を生み出し、ともに「余白」を這うことを強いる。[*19]

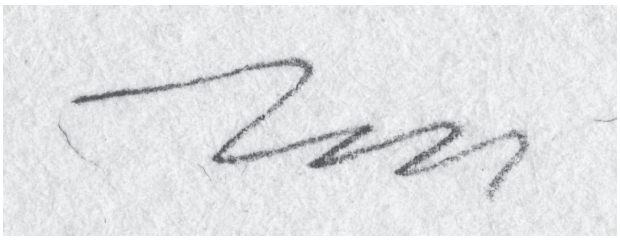


Fig 7：『余白の蛇』〈I〉の最終頁部分。

註

＊1　本論のエピグラフであるこのイメージは、オノレ・ド・バルザック『あら皮』のエピグラフの引用である。『あら皮』がエピグラフとして引用しているのはローレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』第9巻第4章で伍長が振った指揮杖の軌跡を表現した挿絵である。蛇に似たそのイメージは『トリストラム・シャンディ』においては消え去り続ける思考のプロセスの表現であるとも、「自由」の姿であるとも、不可解な文字であるとも、さらには直線的な物語の展開をせず、脱線、中断、逸脱、停滞、飛躍を持つ『トリストラム・シャンディ』の物語構造の表現であるとも考えられるが、バルザック自身は明示的にその引用の理由を語ってはいない。しかし、一意にその意味を決定できないその様態こそが、このイメージの重要性だと思われる。また、それが不可解な文字にも見えることによってイメージと文字の境界を表現し、あるイメージが意味という力を発生させる領域／過程をも示唆していると言えるだろう。つけ加えるならば、『あら皮』のエピグラフは『トリストラム・シャンディ』第9巻第4章の挿絵と比較すると、厳密には異なった形である（後者には1回転の輪があるが前者にはない。）。引用に伴う変形の問題がこのようなひずみとして現れているのは興味深い。

＊2　ローレンス・スターン『トリストラム・シャンディ（下）』朱牟田夏雄訳、1969年、岩波書店、8頁。

＊3　瀧口修造『余白の蛇 | LE SERPENT MARGINAL: 7 poèmes & images』、1967年、未刊行、慶應義塾大学アート・センター所管。

＊4　以下を参照。ジェラール・ジュネット『スイユ』谷口博訳、みすず書房、1997年。

＊5　同前書、12頁参照。先に筆者は部屋をテクストの喩として用い、部屋という時空間を体験可能にする窓や扉や壁等をパラテクストの喩として用いたが、庭や塀までも含む時空間としての建築を一冊の本に喩えることもできるだろう。

＊6　ジュネットによればラ・ロシュフコーの『道徳に関する詳察もしくは警句と箴言』（1678年、第5版）における「われわれの美徳はたいていの場合、仮装された悪徳に過ぎない」という無記名のエピグラフが最初期の有名な例の1つである。また、ラ・ブリュイエールの『人さまざま』（1688年）では「私は警告したかったのであって、噛みつきたかったのではない。役に立とうと思ったのであっ

て、傷つけようと思ったのではない。人間の習俗を善導したかったのであって、これを害しようとしたのではない」というエラスムスの名が明記されたエピグラフが挿入されている。つまり、前者は自筆エピグラフと考えられ、後者は引用エピグラフと考えられる。基本的にエピグラフは引用文だが、それが挿絵（オノレ・ド・バルザック『あら皮』1831年）だったり、楽譜（アレホ・カルペンティエール『春の祭典』1978年）だったりすることがあるのは興味深い。同前書、170–187頁を参照。

＊7　ジェラール・ジュネット『パランプセスト ―― 第二次の文学』和泉涼一訳、みすず書房、1995年、655頁。

＊8　ジュネットは、このようにジュリア・クリステヴァの「間テクスト性［Intertextualité］」の概念を継承している。「イペルテクスト」／「イポテクスト」については以下を参照。「これ［イペルテクスト性］は、あるテクストB（これをイペルテクストhypertexteと呼ぼう）を、注釈のそれではない仕方でそれが接ぎ木されるところの先行するテクストA（もちろんこれはイポテクストhypotexteと呼ぶことにする）に結び付けるあらゆる関係なのである。［…］『アイネーイス』と『ユリシーズ』はおそらく、程度に差はあれたしかに種々の理由からして、一つの同じイポテクスト ―― もちろん『オデュッセイア』 ―― の（数ある中の）二つのイペルテクストなのである。」（同前書、20–21頁）。ジュネットは「イペルテクスト性」（パランプセスト）を文学の普遍的アスペクトの一つとみなしているが（同前書、27頁）、筆者はそれを文学に限定されることのないあらゆるテクストが有する条件として捉え、その傾きを与えて語を用いている。また別のパースペクティヴにおいて「イペルテクスト」と「イポテクスト」の諸関係は、書くことと読むこととの終わりなき無限の連鎖関係を示す。ジュネットは『パランプセスト』において文学史を、書かれたテクストの諸地層としてだけ捉えるのではなく、読むこと（レクチュール）／書くこと（エクリチュール）のサーキットの諸地層としても捉えようとする。読むこと／書くことについては、ジュネットと同時代に活躍したモーリス・ブランショ、ロラン・バルト、ジャック・デリダ等の各概念とも照らし合わせるべきだが、それは別稿へ譲る。

＊9　Fig3の中心参照。

＊10　Fig3の左端参照。

＊11　慶應義塾大学アート・センター（以下KUAC）が所管する「手づくり本」とは、一部の例外を除き、表紙にラベルが貼られ、仮綴じされた冊子状の物である。瀧口修造は「MARGINALIA：NOTES」『余白に書く』（みすず書房、1966年、168–169頁）において、自身が作っていた不可思議な本について様々に名指している。「hand-made brochure」「'folding' (papier plié)」「petit album」等である。「手づくり本」は「hand-made brochure」の訳である。KUACでは「アート・アーカイヴ資料展XX：影どもの住む部屋II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ」展（KUAC ｜ 2020年）において「手づくり本」に焦点を当てた展示を行った。詳細はその際のカタログ『本影の本（アート・アーカイヴ資料展XX「影どもの住む部屋II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ」カタログ｜ KUAS-43）［以下、『本影の本』］』（KUAC、2020年）を参照されたい。「手づくり本」を大まかに分類するならば、以下のようになるだろう。ドローイング類（『OBORO-OMBORO』 ｜ ca.1960年等）、日記・メモ・刊行本の模型類（『Klee』 ｜ ca.1963年、『CINÉMA 'films d' AVANT GARD』 ｜ ca.1966年等）、詩集類（『星は人の指ほどの ――』 ｜ 1965年2月等）、複写・切抜き・抜刷類（『PARIS-EXPRESS』 ｜ post-1964年7月23日、『THE TWIN NEWYORKERS ON MARCEL DUCHAMP』 ｜ post-1965年2月6日、『A swift Requiem : Marcel Duchamp 1887-1968』 ｜ post-1968年12月等）、リバティ・パスポート類（『LIBERTY PASSPORT for KAZUO OKAZAKI』 ｜ 1977年9月等）、造形作品類（『見える本｜ A VISIBLE BOOK / The Visible Book』 ｜ 1961年/1962年等）、そして「手づくり本」の素材類である。しかし、これらはあまりにも乱暴な分類であり、各々が個別の問題を抱え、表現していることに変わりはない。

＊12　「自筆年譜：一九五九」『コレクション瀧口修造1』みすず書房、1991年、500頁（初出：『本の手帖』、1969年8月号。）。

＊13　同前。

＊14　瀧口修造「プエブロ・インディアンたちは」『余白に書く』みすず書房、1966年、32頁［『コレクション瀧口修造4』みすず書房、1993年、75頁。］。また、瀧口修造「白紙の周辺」（『みづゑ』1963年3月号、美術出版社、69頁）［『コレクション瀧口修造4』、136–137頁。］等で瀧口はこの問題に言及している。

＊15　瀧口の重要な概念である「余白」については、以下のテクストを参照。『余白の部屋（アート・アーカイヴ資料展

XVI「影どもの住む部屋 —— 瀧口修造の書斎」カタログ｜KUAS-36)』KUAC、2018年。山腰亮介「瀧口修造の〈余白〉：層｜透明｜痕跡｜註記｜影｜編集（順不同）」『現代詩手帖』11月号、思潮社、2019年、34-41頁。山腰は「余白」という瀧口の概念を中心的な問題に据え研究／制作を行なっている。

＊16　René Char, “Le Serpent”, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 354. 既訳を参考に訳出。

＊17　多摩美術大学アートアーカイヴセンターが所管する瀧口修造文庫内には原書の『トリストラム・シャンディ』が所管されており、瀧口がこの本を読んでいただろうと類推できる。現在、瀧口の資料は富山県美術館、多摩美術大学アートアーカイヴセンター、慶應義塾大学アート・センターの3館においておよそ作品類／図書類／資料類の区分で分有している。

＊18　瀧口修造「白紙の周辺」前掲書、69頁。

＊19　本テクストは山腰との共著「20. 本とは余白の蛇である。—— 余白の蛇：7つの詩と絵｜｜LE SERPENT MARGINAL: 7 poèmes & images」（『本影の本』所収）をイポテクストとしたイペルテクストである。

図版出典

Fig 1　Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*. Vol. 1. Paris: Charles Gosselin, Libraire; Ureain Canel, Libraire, 1831.（https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600285b/f17.item ｜ 2024年7月28日閲覧）

Fig 2, 3, 4, 6, 7　瀧口修造『余白の蛇』関連資料（慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴ瀧口修造コレクション）。

Fig 5　瀧口修造『余白に書く』みすず書房、1966年。

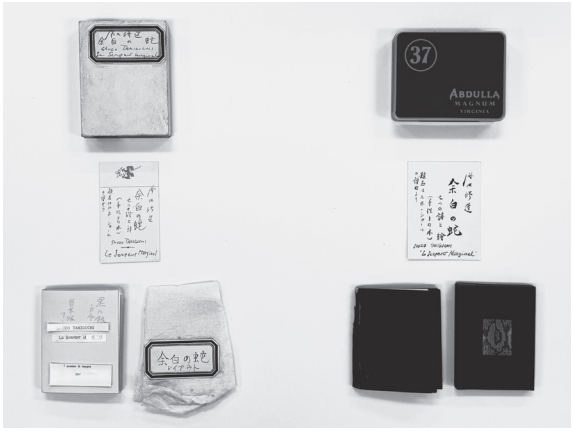


Fig 2：『余白の蛇』〈I〉〈II〉とそれらを入れていた2つの箱、その中に入っていた書誌情報を記す2枚のカード、「余白の蛇／レイアウト」と記されたラベル

Fig 3：2葉の紙片と1枚の封筒

Fig 4：蛇皮

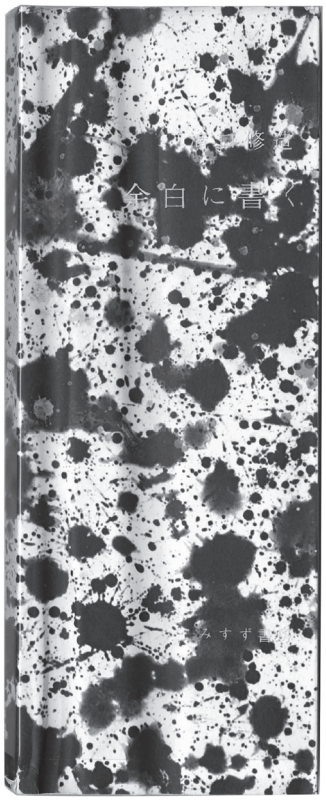


Fig 5：瀧口修造『余白に書く』表紙

Fig 6：『余白の蛇』〈I〉の表紙と 2 つの扉（上部）｜『余白の蛇』〈II〉の表紙と扉（下部）

ミケランジェロの彫刻制作技法と視点の関係
——《アトラス》を中心に

The Relationship Between Michelangelo's Sculptural Technique and Viewpoint: Focusing on *Atlas*

新倉　慎右
所員、学芸員
Shinsuke NIIKURA
Curator

ミケランジェロの彫刻制作技法は、ヴァザーリが『列伝』で「水盤のたとえ」として取り上げているように、当時の慣習とは大幅に異なる。彫像の正面として定めた面から奥に向かって彫り進んでいく彼の手法は、必然的に完成した作品の視点を意識しながら制作していることを示している。

彫像における視点は、これまで完成作品における造形を基準として判断されることが多かった。しかしミケランジェロのように制作過程がそのまま保存されている芸術家においては、作品の視点をめぐる考察に制作プロセスを含めることが可能である。本稿ではフィレンツェの《奴隷》群、特に《アトラス》についてこうした文脈から考察する。これにより、ミケランジェロの作品における視点創出と制作技法の関係の一端が示される。

Michelangelo's sculptural technique, as Vasari highlights in *Lives* by likening it to a "water basin analogy," significantly diverges from the conventions of his time. His method of carving from the designated front face towards the back inherently indicates his awareness of the viewpoint of the completed work as he progresses.

Historically, the viewpoint in figure has often been judged based on the finished form. However, with artists like Michelangelo, whose process is preserved in the unfinished works, it becomes possible to incorporate the process into considerations of the viewpoint of the work. This paper examines the Florentine *Slaves*, particularly the *Atlas*, from this perspective. It will shed light on the relationship between viewpoint creation and artistic technique in Michelangelo's works.

ミケランジェロの彫刻制作については、その特徴的な技法がしばしば取り上げられる。アカデミア美術館に所蔵されている《聖マタイ》(fig. 1) や《奴隷》(figs. 2–5) のような彼の未完成作品は、彫刻家がどのように人物像を大理石の中から彫り出していったかを如実に示している[*1]。未完成作品から判断するに[*2]、基本的に彼はグラディーナと呼ばれる櫛歯の鑿を用い (fig. 6)、像の正面から後方へと一方向的に彫り進めていく手法をとっていると考えられる[*3]。

本稿ではこの技法について確認したのち、彫像の視点との関わりから概観していく[*4]。ここでは特に、フィレンツェの《奴隷》群の中でも特殊な制作経過を辿っているだけでなく、視点についても他の《奴隷》とは異なることが造形から読み取れる《アトラス》を中心に考察される。これにより、ミケランジェロの制作技法と作品の視点との関係の一端が明らかになるだろう。

ミケランジェロの制作技法

ヴァザーリは『列伝』技法編で彫刻について語る際、明らかにミケランジェロのこの手法を参照していると考えられる、以下のような技法を紹介している。

> …すると、像は、水盤に浸した蠟の雛形横にして真っ直ぐに引き上げるような具合に、少しずつ石から出現することになる。つまり、初めは胴体や頭や膝が現れ、それから少しずつ全身の姿が現れるように引き上げてゆくと、やがて像の丸みの半分ほどが、そして最後には裏側の丸みが現れてくることだろう[*5]。

つまり大理石の中に完成した人物像が存在すると仮定した場合、彫り進めるにしたがって、彫刻家に向かってその人物像のうちもっとも突出した部分から現れてくるように彫るべきである、とヴァザーリは述べている[*6]。ヴァザーリはこの記述の前段階として、雛形 (モデル) の制作について論じていることから、彼の認識では、上に示したいわゆる「水盤の喩え」に見られる技法で彫像を制作するには、どのような造形にするかを事前に芸術家が明確に把握していることが前提になっていることがわかる[*7]。

またヴァザーリはこの手法の優れた点についても、引用した部分の後段で言及している。曰く、この手法であれば常に後方には手付かずの部分が残るため、彫っている途中で修正の必要が生じた場合に対応できるというわけである[*8]。制作中の作品の造形がモデルから外れる場合には、芸術家は自らの感性に導かれて造形せねばならないため、こうした措置により制作に失敗する可能性を減じているのである[*9]。この手引きに従わずに失敗した場合には、大理石を繋ぎ合わせることで修正することになるとヴァザーリは述べているが、この内容にもミケランジェロの影響が窺える。すなわちヴァザーリの記述は《ラオコーン》(fig. 7) が示すような、ひとつの大理石から作品を制作するという象徴的価値に言及しているといえよう[*10]。

これらを踏まえて、ミケランジェロの作品を観察してみよう。完成作品についてこうした観点から論じるのは難しいが、上で挙げた未完成作品は、確かにヴァザーリらの証言を裏付けるような制作経過を示している。たとえば《聖マタイ》においては、特徴的な身体の捻れを有する複雑な身体の構成をしているにもかかわらず[*11]、ミケランジェロは肉体の正面から奥へ向かって一方向的に彫り進めている (fig. 8)。また極めて特徴的なことに——《聖マタイ》だけでなく《奴隷》にも共通して——、後方に手付かずの石が残り、明らかに全体が未完成でありながら、彫り出された部分の完成度には著しい差がある[*12]。

《目覚める奴隷》(fig. 2) を観察するならば、この彫像は上述のような技法により、正面から奥に向かって掘り進められていることがわかる。彼は右の下腿部を左膝の前に水平に横切らせ、上半身を自身の右側へ向かってわずかに捻りながら反らせている。両腕は折り曲げられ、右手は右脇付近に、左手は仰け反った頭部の横に位置している。この作品の場合、もっとも突出しているのは右膝であり、次いで右手、トルソや下肢、そして頭頂部の順に奥側に位置する構成となっている。ヴァザーリの水盤の喩えを当てはめるならば、像を水平に置いた場合に同じ高さに位置する部位は、同じ程度彫り進められているはずであろう。しかしながら《目覚める奴隷》では、もっとも前方にある右脚の下腿部が左脚と交差する部分に石が残っているし (fig. 9)、ほとんど完全に造形されたトルソ部分と同じ層にある左脚は、脛から下がいまだに石の中に残されている。他方、もっとも奥に位置する頭部では、顔の粗彫りが始まっているのである (fig. 10)。

このことは、実際にはミケランジェロは、ヴァザーリが定義したような方法に厳密に従っていたわけではないということを示しており、エイヴリーが指摘するように、彫刻制作が常に孕む流動性を物語っている[*13]。大理石での作品制作における不測の事態を防止するためにも、モデルの使用と星取り法などによる造形の転写は有用であり、当時としては通常の制作手法であった[*14]。しかしラートケがベネデット・ダ・

マイアーノの例で指摘するように、大理石での制作途中でモデルの造形を修正する芸術家もいるため*15、ミケランジェロが採る慎重な手法は、大理石での制作開始後における変更の余地を考慮した*16、実践における着想を重視する制作技法であるといってよかろう*17。

ここまでミケランジェロによる大理石作品の制作技法についてみてきたが、以下ではこの技法と、ミケランジェロ作品における視点とがどのような関係を構築しているのかについて考察する。正面から一方向的に奥に向かって彫り進む技法は、造形によって難易度の差はあったとしても、直接造形そのものに影響を与えるものではなかろう。つまり原理上、どのような造形であってもこうした彫り方で制作することは可能である。一方でミケランジェロの技法は浮彫りとの関連性を強く感じさせるのだが*18、浮彫りが基本的には正面から鑑賞されることを想定していることから、ミケランジェロの技法は、正面観を有する彫像の制作に適しているといってよい。もちろんミケランジェロは彫像の設置場所を考慮し、正面観を有する彫像にも捻れを導入することで複雑な姿勢を与え、多様な肉体部位を提示させていることから*19、非常に難易度の高い彫り方を選択していることになる。

技法論の中でミケランジェロの制作手法に言及しているチェッリーニは、この点についても指摘している。彼によれば、ミケランジェロは制作している作品が有するべき主要な視点の方向から、一方向的に彫り進めていったという*20。実際にアカデミア美術館にあるミケランジェロの《聖マタイ》や《奴隷》を観察してみると、チェッリーニの指摘が正鵠を射ているということがわかる。これらの作品では各人物像の肉体は強く捻られているにもかかわらず、トルソ部分は彫り進める方向と一致した正面から捉えられており、その周辺で四肢が複雑に配置されているのである。ザッツィンガーが指摘するように、こうした作品において、正面からみたときのみ全体を貫く軸を認識できるということは注目すべきことであり*21、これによりミケランジェロの制作手法と視点とがいかに密接に関係しているかが理解される。

制作技法と視点の関係

しかしながら、アカデミア美術館に収蔵されている《奴隷》のうち、上述のような制作過程に当てはまらない作品が存在している。《アトラス》（fig. 5）と通称される作品がそれにあたるが、この作品は一見すると、他の《奴隷》と同じような完成度と手法が看取される。一方でこの作品において制作の方向がひとつであると限定すると、すぐにその枠組みが破綻していることに気づく。すなわち《聖マタイ》や他の《奴隷》と異なり、どの面を正面として設定し、そこから彫り進められていると仮定してみても、必ずそれ以外の面からも彫り進められているからである*22。

たとえば他の《奴隷》と同じくトルソの正面が主要観面として、すなわち突き出された右膝の方向が作品の正面であると仮定すると（fig. 11）、最前景であるはずの右足先が石に埋もれているだけでなく、同じ空間の層に位置する左肘にも未完成部分が残っているし、頭部もほとんどが石塊のまま残されている（fig. 12）。その一方でトルソ部分はほとんど完成されており、押しつぶされるかのような上からの圧力に抵抗する腹部の筋肉がよく造形されている。確かに突出部分には手がつけられているものの、これはヴァザーリらが主張するような、一方向的な制作進行とは矛盾する特徴である。

それではトルソの側面であり、右足よりも完成している左脚側はどうであろうか（fig. 13）。この場合、左体側から奥に向かって彫っていることが想定されるが、トルソの正面側の方向よりも、水盤の喩えで述べられた制作手法に合致していることがわかる。左体側方向では、両脚と左腕、顔の部分、そしてトルソといった層状の構成がはっきり確認される。ところがこちらの方向から一方向的に彫ったと仮定してもやはり、矛盾が生じる。というのも、最奥部であり、上述のような制作手法に従えば最後まで手付かずで残されるはずの右体側まで制作の手が及んでいるからである。人物像の背中側に未完成部分が板状に残されているため、ここまで見てきたような制作手法であればそこが最奥部とみなされるはずだが、そうだとすると、右足部分がこれほど未完成であることと整合性が取れない。

こうした観察が導き出す結論は、ミケランジェロは《アトラス》の制作において、一方向的に彫り進めてはいなかったという事実である。もしミケランジェロがウィトコウアーの指摘するように、常に単一視点から彫像が見られることを想定していたのであれば*23、他の《奴隷》に見られる制作手法をあえて変更する理由はあまり考えられない。他方でハーストが述べているように、ミケランジェロが第２の視点を想定していたとすればどうであろうか*24。実際に《アトラス》を観察するならば、身体の左側だけでなく右側からも彫り進められていることは明らかであり、もしミケランジェロが視点の方向から彫っていたとしたならば、《アトラス》はこれらふたつの視点を有することになろう。視点について考察する場合には、当然ながら作品が設置される場所を考慮しなければならないため、以下では《奴隷》が設置されるはずだっ

た《ユリウス 2 世墓碑》についてみていく。

先行研究において、《アトラス》を含む《奴隷》は、教皇ユリウス 2 世のための墓碑に設置するために制作されたと考えられている[*25]。この墓碑に関する研究は膨大な量に上り、ここでそれをなぞることはできないため、本稿は《アトラス》をめぐる状況を確認するにとどめる。1505 年に遡るユリウス墓碑計画は、当初は等身大以上の彫像を 40 体以上も配置する計画であったという[*26]。しかしこの計画はユリウス自身の移り気な性格や彼の死去、その後のミケランジェロをめぐる複雑な状況により 40 年程の間に 6 回の契約と縮小が繰り返され[*27]、最終的にローマのサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂に墓碑が設置されたのは 1545 年のことであった（fig. 14）。

現在ルーヴル美術館にある 2 体の《奴隷》とは異なり（figs. 15, 16）[*28]、《アトラス》を含むフィレンツェの 4 体の《奴隷》は、それより後に手が付けられたと考えられる。複数の巨大な大理石を運ぶ手間を考えれば、ミケランジェロがフィレンツェに移住した 1516 年以降に石を入手して手をつけ、1534 年にローマへ戻る際にフィレンツェに残されたことが推測されよう。そしてミケランジェロが 1542 年のパウルス 3 世への手紙で言及しているように、6 度目の契約で、最終的に墓碑の規模縮小により《モーセ》とその他 2 体の彫像が必要とされたとき、《奴隷》は予定された壁龕には大きすぎるという理由で採用されず[*29]、新たに《ラケル》と《レア》が制作されたのである（figs. 17, 18）[*30]。

本稿の趣旨に照らして注目すべきなのは、フィレンツェの《奴隷》に関するトルナイとシュレーダーの指摘であろう。まずトルナイは、ユリウス墓碑の第五次計画に関して、これらの《奴隷》が正面に配置される 4 本のピラスターの前面に置くための作品であるとした[*31]。その後シュレーダーは作品造形の分析により、この 4 体はピラスターの前ではなく、梁を支えるように配置されるために制作されたと結論づけている[*32]。実際に《アトラス》や《髭のある奴隷》は上からの重さを支える姿として認識できるが、一方で《若い奴隷》や、特に片足で立つ《目覚める奴隷》をそのような機能を担う彫像とするのはいささか難しいのではないだろうか。その場合、むしろこれらは 2 体ずつ役割が異なると考えた方が自然である。墓碑に使用される彫像の数は第三次契約（1516）[*33] の 12 体から第五次（1532）の 6 体まで減じられた（第四次契約書は現存せず）。上述のように第六次契約では《奴隷》が計画から除外されているので、フィレンツェの作品は 1516 年の第三次契約から第五次契約の間に作られたことになるだろう[*34]。

契約との関連で指摘しておかねばならないのは、《アトラス》をミケランジェロが制作していた段階では、墓碑は一面を壁に接し、そこから突出する構造であったという点である[*35]。つまり《奴隷》は三面にわたって設置されるのであり、ヤコモ・ロケッティによる素描でも明らかなように、角部にも彫像が配置されることになる。そして《奴隷》は壁龕には入らないため、墓碑表面から突出した位置に設置されるはずであり、特にこの角部に置かれる作品は墓碑自体の突出により、正面と側面の二方向からの視点に晒されるはずである（figs. 16, 17）。ミケランジェロは設置場所に適した視点を作品に与えることを常としていたことから、この部分に設置される彫像は、単純な正面観の他にも視点を有するものであった可能性が高い。そして 4 体の《奴隷》の視点を分析すると、上述のように他の《奴隷》とは異なる《アトラス》の特殊な造形とそれによって生まれる視点は、梁を支える機能を体現しているだけでなく、こうした角部への設置を前提としたものであると考えられる[*36]。

このように考えると、ミケランジェロが視点と定めた面から一方向的に彫り進めるというチェッリーニの証言にあるような技法は、必ずしも作品が単一視点を有する場合に限られるものではないということがわかる。つまり《アトラス》においては、ヴァザーリの記述とは異なり複数の方向からの作業が認められるが、これは《アトラス》が設置されるべき場所に適応した視点を作品に与えるためであった可能性が高いのである。

本稿ではミケランジェロの特徴的な制作技法と、彼の作品における視点の間にある関係性を、フィレンツェのアカデミア美術館にある未完成作品を例として概観した。特に他の《奴隷》と《アトラス》は造形的だけでなく、制作技法の面から見ても違いがはっきりと表れているため、まずこの作品の制作技法について検討して少なくとも二面から彫り進められていることを指摘した。そして《ユリウス 2 世墓碑》における設置場所に関し、《アトラス》が壁から突出した墓碑の角部に設置される場合、二方向から観者の視線を受けることになるため、他の《奴隷》とは異なる造形の《アトラス》がそれに相応しい造形であることが確認される。これらのことを考え合わせると、《アトラス》における視点と制作の方向は大まかに一致していることが理解される。

したがってミケランジェロが作品に用いる大理石に当たる際、視点と定めた方向から奥に向かって彫り進めるという

チェッリーニの言及と一見矛盾する《アトラス》は、視点が複数あると考えるならば、彼の言及に沿った制作過程をたどっているといえるのである。本稿では未完成の《奴隷》を取り上げたが、他の作品における制作手法の検討は課題として残っている。特に完成した、あるいはそれに準ずる作品の制作技法に関して本稿で実践したような検討をするのは容易ではない。しかし本稿が示すように、視点との関係性を検討手法に加えることが、この問題にあたる一助になるはずである。

註

＊1　ミケランジェロの未完成彫刻がフィレンツェのアカデミアに収められたのは、これらの作品が彼の手法の痕跡を如実に示しているからであり、教材として適していたことが理由であった。Ghilbert, C., “What is expressed in Michelangelo’s Non-Finito”, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No.48(2003), 58; Baldriga, I., “Michelangelo, ovvero della perfezione (il genio)”, in: Exh. Cat., *Il Primato dei Toscani nelle vite del Vasari*, Refice, P., ed., Firenze, 2011, 159. 本稿の趣旨から外れるので取り扱わないが、これらのミケランジェロ作品における未完成（ノン・フィニート）の問題はいまだに議論が続いている。

＊2　4体の《奴隷》はミケランジェロの死後、相続人によってメディチ家に寄贈され、1585-1912年の間ボーボリ庭園のグロッタに設置されていた。シュレーダーはこれについて、浮き出てくるかのようなミケランジェロ作品と、水の蒸発過程を示す鍾乳石を組み合わせることが、彫刻家の創造的行為へのオマージュとなっていると指摘している。Schröder, G., “ ‘Wunder der Schöpfung’- Zur Inszenierung des Unvollendeten bei Michelangelo”, in: Dolores, G., Metz, F., eds., *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, 2013, 638-649.

＊3　ラヴィンはこの手法と、モデルから大理石に形を移したり、あるいはコピーを制作したりするために用いる星取り法における古代の実践との類似を指摘している。彼によれば、古代においてこの手法を用いる場合、一面ずつ完成させていく傾向があったという。Lavin, I., “Notes on Sculptural Procedure from the Early Renaissance through Bernini”, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin, 1967, III, 94-101. 同時にラヴィンは、この手法がモデルの利用と結びついていることを強調している。

＊4　こうした彫り方だけでなく、ミケランジェロは当時の彫刻家が用いていたような道具も利用している。たとえば石に穴を開けるためのドリルがそうで、《バッカス》のような初期作品だけでなく、《奴隷》にも用いられている。Rocchi, G., “Michelangelo e aiuti: i ‘Prigioni’ dell’Accademia”, in: *Studi di storia dell’arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, 1994, 104. 一方でウィットコウアーは、ミケランジェロは《ダヴィデ》以降ドリルを使用していないとしている。Wittkower, R., *Sculpture: processes and principles*, London, 1977［ルドルフ・ウィトコウアー『彫刻』池上忠治監訳、中央公論美術出版、1994年、118-123］.

＊5　Vasari, G., *Le Vite de’ Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi, Vol. I, Firenze, 1878, 154-155, 272-273［ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』第1巻、森田義之ほか監訳、中央公論美術出版、2014年、59、74-75頁］.

＊6　したがってミケランジェロの技法はある意味、浮彫りの延長線上にあり、丸彫りになるまで彫り上げた浮彫りであるとみなすこともできる。チェッリーニはこの点についても言及している。Cellini, B., *I trattati dell’oreficeria e della scultura*, Firenze, 1857, 198.

＊7　技法自体がミケランジェロを参照しているため、ヴァザーリのこの発想は同時に、ミケランジェロの有名なソネットを思い起こさせる。そこでミケランジェロは、芸術家は知性に導かれた手によって大理石に閉じ込められたイメージを解放すると述べているのである。Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, 1960, No. 151.

＊8　Rocchi, *op. cit.*, 104.

＊9　このように、素描やモデルといった事前の構成や、あるいは体系化された比例理論などを度外視したミケランジェロの手法においては、判断力――彼のいうところの「目の中のコンパス seste negli occhi」、あるいはルネサンスの美術理論における「目の判断 giudizio dell’occhi」――が非常に重要であった。Mauer, E., *Manierismus: Figur serpentinata und andere Figurenideale; Studien, Essays, Berichte*, Zürich, 2001, 23. ヴァザーリによればミケランジェロは以下のように語ったという。「目の中にコンパスをもつ必要があるのであって、手にではない。なぜなら手は働くが、目が判断するからだ」。Vasari, G., *Le Vite de’ Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi, Vol. VII,

Firenze, 1881, 270. ブラントが指摘しているようにこの言説は、ミケランジェロのソネットに述べられている「知性に導かれる手」と同一の内容を語っていると考えられる。Blunt, A., *Kunsttheorie Im Italien 1450–1600*, aus dem Englisch übersetzen, München, 1984, 52–54. 彼のこのような発想は、ルネサンスにおいて芸術と知性が緊密に結びつき、それが芸術家個人にも内面化されていることを示していると同時に、作品としてのイデアの解放という、彼個人のネオ・プラトニズム的な思想とも関わっている可能性がある。

＊10 ミケランジェロも1506年の発見に立ち会った《ラオコーン》について、プリニウスは『博物誌』において「ひとつの石」から制作していると記述している。実物の発見により、継ぎ足しをしないで制作された彫像には、古代と比肩する象徴的な価値が付与されることになった。ミケランジェロは《ラオコーン》を検分した際に継ぎ目に気づいたかもしれないが、いずれにせよその直後に制作された《聖マタイ》やその後の作品を見る限り、たとえそれにより造形の自由が制限されるとしても、生涯にわたってひとつの大理石塊から制作している。つまり彼は実際に古代がどうであったかということよりも、理念的な価値としての古代を受け継いでいるのである。Salis, A., *Antike und Renaissance: Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der neueren Kunst*, Zürich, 1947, 136–145.《ラオコーン》のような古代作品と同じくモニュメンタルな、ひとつの巨大な大理石から彫り出された巨大な群像という意味で、実現しなかったとはいえ1520年代後半の《ダヴィデ》対作品計画は、ミケランジェロだけでなくルネサンスにとっても重要なプロジェクトであった。Lavin, I., “Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor’s Tour de Force”, in: Winner, M., Andreae, B., Pietrangeli, C., eds., *Il Cortile delle Statue: Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992, Mainz, 1998, 195–201; idem., “Pliny’s History of Materials and its Readers: From «ex uno lapide» to Bernini’s figura serpentinata”, in: Anguissona, A, Grüner, A., eds., *The Nature of Art: Pliny the Elder on Materials*, Turnhout, 2020, 331–333. またミケランジェロが最後に制作した《ロンダニーニのピエタ》でミケランジェロは、キリストの死体とそれを支えるマリアを造形したのち、キリストを一度破壊し、マリアの肉体から新たにキリストを彫り出している。群像構成が破綻するほどの改変であるにもかかわらず、石を継ぎ足すことをしなかったミケランジェロの姿勢からは、最晩年に至っても「ひとつの石から」というイデアを堅持した彫刻家の姿が伝わってくる。

＊11 《聖マタイ》のこの身体のねじれには、ローマにある古代彫刻の《パスクィーノ》や、ミケランジェロがまさにこの時期に発見に立ち会った《ラオコーン》に見られる激しい身体の捻れが影響していると考えられている。Poeschke, J., *Michelangelo and His World: sculpture of the Italian Renaissance*, New York, 1996, 88–89. つまり表現の面においても、ミケランジェロに対するヘレニズム彫刻の影響は大きかったと判断して差し支えない。

＊12 Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, 4th ed., London, 1996, 93–97. 作品の各部で完成度に差があるということは、未完成の状態をミケランジェロが完成とみなしたとするノン・フィニートの問題とも関わってくるだろう。

＊13 Avery, C., *Florentine Renaissance Sculpture*, London, 1970, 180. 他方でこのことは、常に修正のために石を残しておくというヴァザーリの解説には沿っているとみなすことができる。《ロンダニーニのピエタ》が示すように、石の継ぎ足しをしない場合、大理石彫刻の形状を制作後に変更するのは極めて困難である。

＊14 Weil-Garris, K., “The nurse of Settignano Michelangelo’s beginnings as a sculptor”, in: Exh. Cat., *The genius of the sculptor in Michelangelo’s work*, Marani, P., ed., Montreal, 1992, 21–43.

＊15 Radke, G., “Benedetto da Maiano and the use of full scale preparatory models in the Quattrocento”, in: Bule, S., Darr, A., eds., *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture*, acts of two conferences commemorating the fifth centenary of Verrocchio’s death; Brigham Young Univ., Provo, Utah; April 1988; Accademia delle Arti del Disegno and the Harvard Univ. Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Florence; June 1989, Firenze, 1992, 220ff.

＊16 オグロディが指摘しているように、モデルの形状が作品の最終的な形状になるとは限らないし、また、ミケランジェロが変更の余地を残していたということから、モデルの形状をそのまま大理石作品の形状に移し替える星取り法を彼は使用しなかったと考えられる。O’Grody, J., *Un semplice modello: Michelangelo and his three-dimensional preparatory works*, Diss. Case Western Reserve University,

1999, 143–144.

＊17　本稿では大理石における制作手法に焦点をあてているが、ヴァザーリも『列伝』で記載しているように、その前段階における素描やモデルの制作も、最終的な造形につながる制作プロセスの重要な一部である。特にミケランジェロは準備素描だけでなく、モデルも多く制作していたことが知られている。LeBrooy, P., *Michelangelo Models formerly in the Paul von prawn Collection*, Vancouver, 1972, 12–15. またラヴィンの前掲論文も参照。モデル制作と本稿で論じた手法との関連性の考察も重要な課題であろう。現存するミケランジェロのモデルの多くは、現在カーサ・ブオナローティに所蔵されている。Ragionieri, P., ed., *I Bozzetti Michelangeloschi della Casa Buonarroti*, Firenze, 2000. ミケランジェロ及びルネサンスのモデル活用については、ミュソックの研究に詳しい。Myssok, J., *Bildhauerische Konzeption und Plastisches Modell in der Renaissance*, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 8, Münster, 1999.

＊18　ミケランジェロは最初期の《階段の聖母》やふたつのトンドなど、浮彫りの作品も制作した。ふたつのトンドは未完成だが、《奴隷》とは異なり概ねヴァザーリの水盤の喩えに沿った経過を辿っている。Zöllner, F., Thoenes, C., Pöpper, T., eds., *Michelangelo 1475–1564: das vollständige Werk – Malerei, Skulptur, Architektur*, Köln, 2014, 380–381. したがって《奴隷》の制作手法については、より詳しい吟味が必要である。

＊19　《奴隷》群と近い時期にミケランジェロが制作したローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《キリスト》（1519–20）は、壁龕への設置を考慮し、肉体を奥行き方向に重切させることで空間を多層化し、より3次元的に彫像が鑑賞されるように造形されている。Luchinat, C. A. *Michelangelo scultore*, Ediz. illustrata, Milano, 2010, 200–204. その他《キリスト》の視点と造形の特徴については以下の拙論を参照。新倉慎右「ミケランジェロ作サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《キリスト》再考：再発見されたバッサーノ作品との比較を通じた造形分析」『美学』第63巻第1号、2012年、49–60。

＊20　チェッリーニによれば、ミケランジェロの手法では、満足のいくモデルを制作したのち、大理石の表面に木炭で主要観点からみた彫像の姿を描いた上で彫り始めるという。ミケランジェロのように一方向に彫り進めていくとは言及していないものの、チェッリーニは木炭による大理石への主要観面の描画の使用者として、ドナテッロの名も挙げている。Cellini, *op. cit.*, 197.

＊21　Satzinger, G., “Michelangelo: Architektur der Figur”, in: Riegel, N., Dombrowski, D., eds., *Architektur und Figur: das Zusammenhang der Künste*, München, 2007, 181.

＊22　ウィトコウアー、前掲書、132–134；O'Grody, *op. cit.*, 139. ウィトコウアーは《目覚める奴隷》についても同様の指摘を行っている。実際に当該作品を確認すると、のけ反った頭部の顔部分と右腕部分がひとつの面を構成しており、ウィトコウアーの指摘通り、第2正面としてミケランジェロが制作を進めていたことが示唆される。一方で《目覚める奴隷》は、複数面からの制作としての完成度は《アトラス》ほどには至っておらず、より詳しい調査が必要である。しかしこの作品が《アトラス》と同じく2正面から制作していたことが事実であれば、本文後段で言及されるような、《ユリウス2世墓碑》の角部への設置予定が示唆されるが、これについては稿を改める。

＊23　ウィトコウアー、前掲書、129–132。ウィトコウアーは古代ギリシャの彫刻家とミケランジェロの制作技法の違いについて、古代ギリシャでは丸鑿が使用されたのに対し、ミケランジェロがもっぱらグラディーナによってあらゆる形態をいきいきと大理石に留めることができたことを指摘している。

＊24　ハーストは、パリの国立高等美術学校に収められているミケランジェロによる《若い奴隷》の素描（Tolnay, C., *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Vol. 1, Novara, 1975, 62r.）を例示し、ミケランジェロが彫刻を制作する際には副次的な視点について多大な注意を払っていたと指摘している。Hirst, M., *Michelangelo and His Drawing*, New Haven; London, 1988, 3–4. これについては、ヴェロッキオらの素描に見られるような、対象をさまざまな面から素描したり、満足のいく姿勢を探求したりした当時の素描の慣習との関連も考察しなければならない。ルネサンスの彫刻家も素描をよくしており、現存する中ではギベルティの作例がこうした種類の素描として最初期の例である。一方でミケランジェロだけでなく、ドナテッロやバンディネッリらも、自らの彫像の視点を意識した素描を描いていた。Cole, M., “Why Did Sculptors Draw?”, in: Exh. Cat., *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cole, M., ed., 2014, Boston, 21–29.

＊25　Pope-Hennessy, *op. cit.*, 434; Poeschke, *op. cit.*, 103–105; Zöllner, et. al., *op. cit.*, 388–389.

＊26 《ユリウス2世墓碑》の最初の仕様については以下を参照。Condivi, A., *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Rome, 1553, 16v.; Vasari-Milanesi, Vol. VII, *op. cit.*, 165-167.

＊27 ユリウス墓碑契約の変遷については、以下に簡潔にまとめられている。Zöllner, et. al., *op. cit.*, 383-385.

＊28 Ciulich, L., ed., *I Contratti di Michelangelo*, Firenze, 2005, XX-XXI. この《瀕死の奴隷》と《反抗する奴隷》は、1513年に締結された第二次計画案によるものであるとミラネージによって推測されている。Milanesi, G., *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, 391.

＊29 エヒンガー＝マウラハは、ミケランジェロが4体の《奴隷》を制作したのは1521年までの期間としている。そして1532年に新たな契約が締結されたことを根拠に、そもそもミケランジェロがその時点までこれらの彫像をローマに送ることを拒否していたと指摘している。Echinger-Maurach, C., *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München, 2009, 57-61.

＊30 Poggi, G., Barrocchi, P., eds, *Il carteggio di Michelangelo*, Vol. 4,Firenze, 1979, CMXCIII. この契約書に関しては以下を参照。*Contratti*, CVI.

＊31 Tolnay, C., *Michelangelo: The Tomb of Julius II*, Princeton, 1954, 60-61. 1532年4月29日付けの契約書に関しては以下を参照。*Contratti*, LXXXV-LXXXVI.

＊32 Schröder, *op. cit.*, 638.

＊33 *Contratti*, XXVIII. 第五次契約と異なりこの第三次契約においては、ミケランジェロが提示したと考えられるモデルに言及しており、かなり詳しく仕様について記載されている。第一層では壁龕とその中の彫像、そして壁龕の両側の柱の前の彫像をユニットとし、正面に2ユニット、側面にそれぞれ1ユニットの合計12体の彫像が予定されている。第二層では中心に死せるユリウス2世の彫像とそれを支える2体の彫像、その上の聖母像、さらに両脇の座像2体の6体を数え、墓碑全体で18体の彫像の制作が義務付けられた。また第二次契約で定められた、墓碑の背面を壁面に付けるという形式には直接言及されていないものの、背面への言及がないことから、そのまま引き継がれているようである。

＊34 レオナルド・セッライオの1519年2月13日の手紙から、実際にミケランジェロが制作を開始したのは1519年のことであると考えられている。また失われた第四次契約は1525/1526年とされており、これらの《奴隷》が時期的に第三次から第四次契約に沿って制作されていたことになる。 Tolnay 1954, *op. cit.*, 49-52. 第三次計画では第一層の彫像の高さ3ブラッチョ半に対し第一層自体の高さが6ブラッチョであり、指定された基壇があったとしても《奴隷》が梁を支えられる高さになるとは考えにくい。したがって、もし本当に《アトラス》などが梁を支える役割を有するのであれば、第五次契約の時点までミケランジェロが《奴隷》に手をつけなかったとは考えづらいため、失われた第四次契約では高さが制限され、そこで梁を支えるという着想を得た可能性がある。その場合少なくとも《アトラス》は上述の造形から、ミケランジェロのフィレンツェ滞在末期に彫られた可能性が浮上する。トルナイは《アトラス》について、造形の分析から1530-1534年の作としている。Tolnay 1954, *op. cit.*, 60.

＊35 ミケランジェロと石工であるアントーニオ・ダル・ポンタッシエーヴェとの契約書に、この突出部は幅約30パルミ（およそ6.7m）、高さ約17パルミとある。*Contratti*, XXII. 第三次契約にこの部分の具体的な寸法は出てこないが、上記2ユニットと浮彫りを含む正面が11ブラッチョ（およそ6.6m）であるなら、1ユニットで構成される側面は、第二次契約の半分程度、少なくとも3m程はあったであろう。

＊36 Luchinat, *op. cit.*, 221. ルーヴル美術館にある《反抗する奴隷》の強い身体の捻れは、同時期に制作された《瀕死の奴隷》が見せる正面性とは明らかな対照をなしている。《反抗する奴隷》のこの特徴に関してすでにトルナイは、それによって当該作品の正面だけでなく左側にも視点が生み出されていると指摘している。Tolnay 1954, *op. cit.*, 39. この議論を本稿における《アトラス》の考察と関連づけるならば、《反抗する奴隷》もまた角部への設置が想定されていた可能性が浮かび上がる。

図版出典

使用図版は全て執筆者撮影。

fig.1：ミケランジェロ《聖マタイ》1506 年、大理石、フィレンツェ、アカデミア美術館

fig.2：ミケランジェロ《目覚める奴隷》1520–1530 年頃、大理石、フィレンツェ、アカデミア美術館

fig.3：ミケランジェロ《若い奴隷》1520–1530 年頃、大理石、フィレンツェ、アカデミア美術館

fig.4：ミケランジェロ《髭のある奴隷》1520–1530 年頃、大理石、フィレンツェ、アカデミア美術館

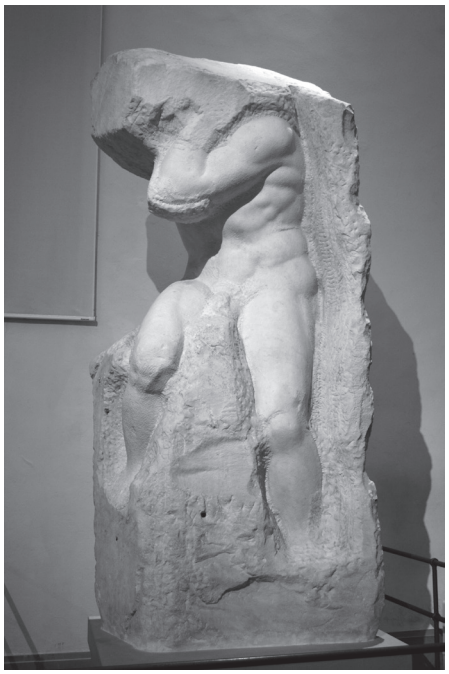


fig.5：ミケランジェロ《アトラス》1520–1530 年頃、大理石、フィレンツェ、アカデミア美術館

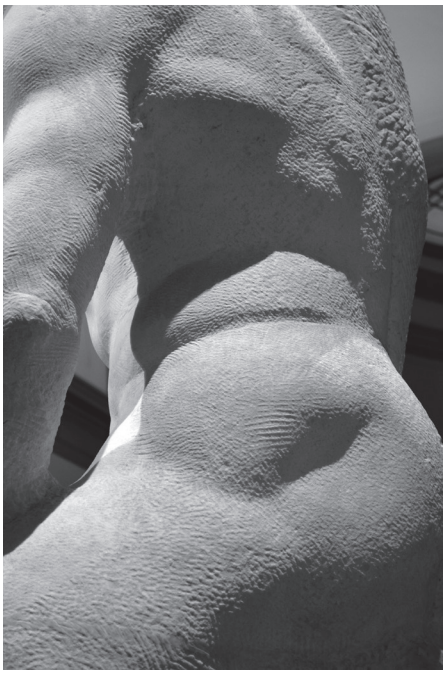


fig.6：ミケランジェロ《髭のある奴隷》部分。櫛歯鑿による彫跡がはっきり残っている

fig.7：《ラオコーン》紀元前 1 世紀頃（？）、大理石、ヴァチカン、ヴァチカン博物館

fig.8：ミケランジェロ《聖マタイ》側面

fig.9：ミケランジェロ《目覚める奴隷》部分

fig.10：ミケランジェロ《目覚める奴隷》部分

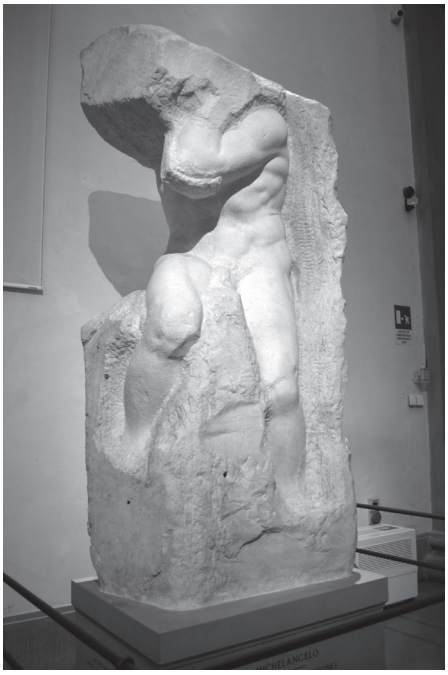


fig.11：ミケランジェロ《アトラス》

fig.12：ミケランジェロ《アトラス》部分

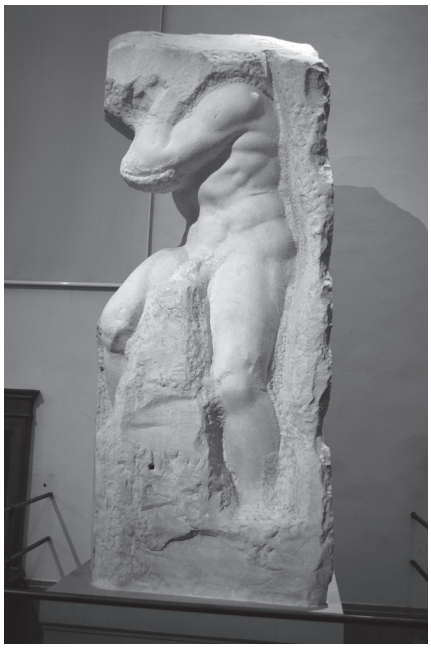


fig.13：ミケランジェロ《アトラス》

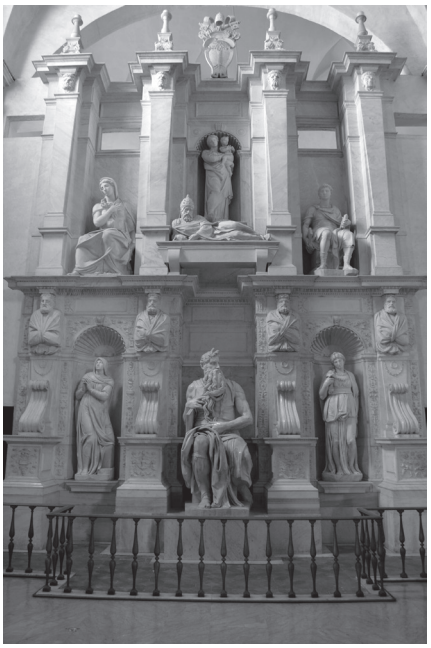


fig.14：ミケランジェロ《ユリウス 2 世墓碑》1505–1545 年、大理石、ローマ、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂

fig.15：ミケランジェロ《瀕死の奴隷》1513–1516 年頃、大理石、パリ、ルーヴル美術館

fig.16：ミケランジェロ《反抗する奴隷》1513–1516 年頃、大理石、パリ、ルーヴル美術館

fig.17：ミケランジェロ《ラケル》1542-1545 年頃、大理石、ローマ、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂

fig.18：ミケランジェロ《レア》1542-1545 年頃、大理石、ローマ、サン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ聖堂

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 31（2023／24）
Annual Report／Bulletin 31（2023／24）
2024 年 9 月 30 日発行
編集・発行＝慶應義塾大学アート・センター
〒108-8345　東京都港区三田 2-15-45
Keio University Art Center
2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345
TEL：03-5427-1621　FAX：03-5427-1620
印刷・製本＝日本ハイコム株式会社
ISSN2434-7701

ISSN 2434-7701

慶應義塾大学
アート・センター
Keio University Art Center