
慶應義塾大学アート・センター 年報／研究紀要 32

2 0 2 4 / 2 5

ANNUAL REPORT / BULLETIN 32

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要32（2024／25）



目 次

序文

ごあいさつ
〔内藤 正人〕

6

2024 年度年報

展示活動

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	8
アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景	26
SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿	30

催事

2024 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井叡ポスト舞踏公演『未完成』	34
JAMIA × KUAC JAM2024 ～ JAMIA Annual Meeting ～「映像アーカイブの現在と未来」	36
ART WEEK TOKYO	38
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	40
パピエブリエ 02：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ —— 書簡または余白と空白	42
没後 39 年 土方巽を語ること XIV	44
アムバルワリア祭 XIV 西脇順三郎と「馥郁タル火夫」たち —— モダニズムの再検討は何をもたらすか？	46
第 3 回富田勲シンポジウム「『源氏物語幻想交響絵巻』を語る」	48
美術史学会美術館博物館委員会 2025 年シンポジウム「デジタル・コレクションの活用の現在：実現可能なデジタル展示の事例と短期的展望」	49

アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践	52
--------------	----

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）	60
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	62

研究

研究会

研究会 mandala musica	64
西脇順三郎研究会	65
アーカイヴの形態学研究会	66
瀧口修造研究会	67
ポートフォリオ BUTOH	68

プロジェクト	
令和6年度文化庁文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業（地域課題対応支援事業）「都市における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の実践とアーカイヴ構築事業」	70
令和6年度文化庁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Ⅱ」	74
調査	
慶應義塾所蔵作品調査・保存活動	76
記録・資料	
活動記録	90
所員研究・教育活動業績	95
受入資料	103
資料貸出	105
刊行物	117
図書資料統計	118
会議	119
人事	120
所員・職員名簿	121
英文案内	122
慶應義塾大学アート・センター関連法規	124
研究紀要 2024	
東京ビエンナーレ 1970 検証／ドキュメント：峯村敏明インタビュー（抜粋） 〔渡部 葉子〕	139
剥製美術（7）剥製を飾る文化——《金華山號》を手がかりに 〔森山 緑〕	154
瀧口修造の「手づくり本」とアーカイヴ2：『……の後 その前（決して二度とない）』について 〔久保 仁志〕	166
《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉（1978）調査報告 〔ローザ・ヴァン・ヘンスバーゲン／石本 華江〕	184
ルネサンスにおける彫像の視点理解と古代受容——プリニウスによる《クニドスのアフロディーテ》に関する記述から 〔新倉 慎右〕	197
ポール・サンドビー『南ウエールズ十二景』研究ノート——英国におけるアクアチント版画初期の試み 〔桐島 美帆〕	205

Contents

Preface

Introduction [Masato NAITO]	6
--------------------------------	---

Annual Report 2024/25

Exhibitions

Published by KUAC: Tracing 30 Years of the Keio University Art Center through its Publications	8
Introduction to Art Archive XXVI Yoshikuni Iida: Landscape of Time	26
SHOW-CASE PROJECT Extra-1 Motohiro Tomii: The Presence of Objects and Matters	30

Events

Keio University Freshman Event 2024: Kasai Akira Post Butoh Performance "Unfinished"	34
JAMIA × KUAC JAM2024 ~ JAMIA Annual Meeting ~ "Present and Future of Moving Image Archives"	36
ART WEEK TOKYO	38
Keio University Mita Campus Architecture Open Day	40
Papier Plié 02: Correspondences between Shuzo Takiguchi and Shusaku Arakawa/Madeline Gins — Margin and Blank	42
The 39th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death: Talking together about Hijikata Tatsumi	44
Ambarvalia XIV Junzaburo and the Fukuiku: A Fresh Look at Modernism and Its Impact	46
The 3rd Isao Tomita Symposium "The Tale of Genji Symphonic Fantasy"	48
The Japan Art History Society 2025 Symposium "Digital Collections Today: Practical Digital Exhibitions and Near-Future Perspectives"	49

Archives

Art Archives	52
--------------	----

Courses

Colloquium: Archival Research / Seminar: Archival Research	60
Entertainment Communications I / Entertainment Communications II	62

Studies

Research

mandala musica	64
Junzaburo Nishiwaki Research Seminar	65
Research Group on Morphology of Archives	66
Shuzo Takiguchi Research Group	67
Portfolio BUTOH	68

Projects

Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan in the fiscal 2024 “Project for developing a model for reinforcing museum functions: Creation of inclusive communities based on the use of local cultural resources.”	70
Support Program to Promote Archives of Media Arts 2024 “Digitalization and Recording of Video Art Related Materials of Ko Nakajima and VIC”	74

Research

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University	76
--	----

Records and Data

Reports of Activities	90
Educational and Research Performance of Members	95
New Acquisitions	103
Loans	105
Publications	117
Books Data Statistics	118
Meetings	119
Personal Affairs	120
Staff	121
English Introductions to KUAC	122
Rules	124

Bulletin 2024

Interview with Toshiaki Minemura: On <i>Tokyo Biennale 1970, Between Man and Matter</i> [Yohko WATANABE]	139
Taxidermy in Contemporary Art (7): The Culture of Displaying Taxidermy With the Imperial Horse of Meiji Emperor ‘Kinkazan-go’ [Midori MORIYAMA]	154
Shūzō Takiguchi’s “Handmade Brochures” and Archive 2: on <i>AFTER THE.... BEFORE THEN (JAMAIS PLUS)</i> [Hitoshi KUBO]	166
Overview of <i>Butoh Performance by Nimura Momoko: Celebrating the Establishment of Asbestos Hall’s Matsushiro Branch “First Flower”</i> [Rosa VAN HENSBERGEN / Kae ISHIMOTO]	184
Renaissance Conceptions of Sculptural Viewpoints: The Reception of Pliny’s Description of the <i>Aphrodite of Knidos</i> [Shinsuke NIKURA]	197
Research Notes on Paul Sandby’s <i>Twelve Views in South Wales</i> in the Collection of the Koriyama City Museum of Art [Miho KIRISHIMA]	205

ごあいさつ

所 長 内藤 正人

シンポジウムや講演会等の各種催事や展覧会が一斉に停滞したのは、2020年からの予期せぬコロナ大流行に始まる数年間でしたが、いまや平時に戻ったアート・センターの活動は、むしろコロナ以前に増して活況を呈しています。「継続は力」という言葉が示すように、すでに30年以上の歩みをもつ弊組織には、活動の基軸である各アーカイヴや研究会においてすでに大きな人の輪が形成され、それに伴う諸活動が徐々に新展開、あるいは反復前進しています。歴史のうねりの中では、いずれ担当するスタッフたちも少しずつ入れ替わっていくとはいえ、個々のテーマに関心を寄せる内外の人々からの熱い要請がある限り、これらの活動は今後も長く継続され、研究や教育、普及それぞれについて大きな役割を演じていくことでしょう。

2024年度には、博物館法の下で大学附属の「博物館相当施設」であったアート・センターも、晴れて「登録博物館」に認可され、世上多くの名だたる博物館たちの仲間入りを果たすこともできました。これもひとえに、展示と普及の両面を重視しつつ、広く社会の人々へと開かれた活動を諦めずに推進し続けた弊組織の、過去の実績が認められたがゆえ、と考えます。それら活動の土台形成は、いうまでもなく所属スタッフたちの業務の内外における大小さまざまな尽力が積み重ねられてこそ成し得たものである、と、この場を借りて彼らに御礼を申し上げるとともに、皆様にも改めてご報告を申し上げたいと思います。

さて、いま日本の大学はすでに始まった人口減少に伴い、海外からの留学生を強化する方向に舵を切りながら進んでいます。多くの負担や困難を覚悟のうえで、海を越えてはるばるやってくる彼ら若き異国の学生たちが、入学後には「レジャーランド」とまで揶揄されたかつての日本の大学教育の実情に満足できるはずもなく、したがって、すでに大学は「入るところ」ではなく、「きちんと出るところ」へと着実に変質してきています。ただしその一方で、大学の「学び」にはさまざまなベクトルが用意されるべきであり、当然のことながら、座学での学習以外にいったい何を学べるのか、という点も軽視されるべきではないでしょう。つまり、博物館という社会教育の場としても機能するアート・センターの活躍の舞台は、まさにこの先に広がっていると考えることも、あながち空論ではないと感じています。

最後になりましたが、今後ともアート・センター諸活動へのご理解やご協力、ならびにご支援を賜りますよう、お願いを申し上げます。

2024 年度の展示活動

1. 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
2. アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間
の風景
3. SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコ
トの姿

慶應義塾大学アート・センターは、2013 年、東京都教育委員会より博物館相当施設指定を受けていたが、2024 年 12 月 23 日付けで「登録博物館」として新規登録された。東京都の大学ミュージアムとしては 2023 年度に最初に登録された共立女子大学博物館、2024 年 9 月の駒澤大学禅文化歴史博物館に続き、明治大学博物館とともに 3 番目に登録された館となった。

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専用の展示室が同館 1 階に設置されて恒常的に展示活動を実施している。それを受けて、上記のように、博物館相当施設、登録博物館と歩を進めて来た。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も担ってきた。今後は、展示活動を含め、より一層活動を充実させていきたい。

2024 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 4 本である（アート・アーカイヴ資料展 XXVII「交信詩あるいは書簡と触発：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ」は会期が 2025 年度に及ぶため来年度に報告する）。あわせて 140 日の展示日数であり、総計 1,869 人の来館があった。

2023 年度末から開催した「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」は開設から 30 年を迎えたアート・センターの歴史を出版物で総覧しようとする展覧会であった。この 30 年を印刷物でたどる試みは、計らずも 30 年の印刷文化の変化を浮き彫りにするものともなった。続く「アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景」は、飯田善國の生誕 100 年を契機に起動した IIDA101 プロジェクトに参画した展覧会である。飯田がプロデュースした「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」を中心に数少ない慶應義塾出身の彫刻家の足跡を豊富なアーカイヴ資料を用いながらたどる展示となった。秋の「SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿」は 3 年にわたる展覧会の試みの初年度で、空間を 2 つに分割し、作家自身が A 面 B 面と呼んだように対照的な作品世界を創出した。

所管資料を活かした展覧会から久方ぶりの現存作家との展覧会まで、バラエティに富んだラインアップの展覧会が実施された 1 年であった。

（記＝渡部）

1. 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

2024年3月4日（月）～4月26日（金）



慶應義塾大学アート・センター（KUAC）は2023年10月に節目となる開設30周年を迎えた。本展はKUACの30年に及ぶ活動を、その都度発行してきた出版物で振り返ることを主眼としている。出版物は出版主体の手を離れて世の中に流通することを目的として作られたものであり、それゆえ発行主体、この場合はKUACを公共化していくメディアであ

ると考えることもできる。本展ではこのような出版物の実績とその変化を展示することによって、KUACの30年の軌跡を辿った。

KUACの発行してきたメディアは多岐にのぼるが、展示では現存する全ての出版物を展示しながら、観賞の手がかりとして10年ごとの出版物をピックアップして壁面に展開させる手法を取った。開設年である1993年の出版物をみるならば、KUACの設立趣意だけでなく講演会や演奏会に際しての配布物がある。またカタログにより初年度に早くも展覧会を開催していたことがわかり、展覧会開催をメイン事業のひとつとする現在のKUACとの連続性をよく示している。初年度と比較して、10年を経た2003年には、年報だけでなくARTLETやBookletといった定期刊行物が充実していることが理解される。また各種アーカイヴの設置による関連イベントの増加から、国内でアーカイヴがまだ一般的に認知されていなかった当時すでに積極的に活動している様が窺える。また委託事業としてアート・マネジメントの連続講座を開催していたことも特筆されよう。2011年に専用の展示施設としてアート・スペースが開設され、展覧会が定期的で開催されるようになった2013年の出版物には、展覧会の広報物やカタログが複数登場しているのが特徴である。アーカイヴやアート・マネジメント関連活動も継続しており、展覧会とアーカイヴという現在のKUACの基幹事業が確立していることが注目される。最新年度となる2023年では、展覧会とアーカイヴのほか、地域にひらくという現代が要求する課題に対応し、地域文化の掘り起こしと共有を通して文化集団をつなぐ「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト関連の広報物が多くなっている。これにより、地域の核となる文化施設としての面が新たにKUACに加わっていることがわかる。

出版物という物理的な形での展示は、一過性のイベントの記録が可視化されるに及び、活動の幅や数が視覚的に認識・共有されることで活動が公共化されていくため、機関そのものにとっただけでなく、社会的にも非常に重要かつ有益である。このような印刷物は組織アーカイヴとしての意味をもつものであるが、KUACのような文化施設においては、日々の活動に追われて自らのアーカイヴ化がなかなか果たせないのが現状であり、文化振興、普及の面から見ても大きな損失である。今回展覧会という形でそれをいくらかでも実現できたのが、本展の成果といえよう。

（記＝新倉）

年報／研究紀要

Title	Date
年報 01 1993/1994	1994.03.31
年報 02 1994/1995	1995.03.31
年報 03 1995/1996	1996.03.31
年報 04 1996/1997	1997.04.05
年報 05 1997/1998	1998.04.05
年報 06 1998/1999	1999.04.05
年報 07 1999/2000	2000.04.05
年報 08 2000/2001	2001.04.05
年報 09 2001/2002	2002.04.05
年報 10 2002/2003	2003.04.05
年報 11 2003/2004	2004.04.05
年報 12 2004/2005	2005.04.05
年報 13 2005/2006	2006.04.05
年報 14 2006/2007	2007.04.05
年報 15 2007/2008	2008.04.05
年報 16 2008/2009	2009.04.05
年報 17 2009/2010	2010.04.05
年報 18 2010/2011	2011.04.05
年報 19 2011/2012	2012.04.05
年報 20 2012/2013	2013.04.05
年報 21 2013/2014	2014.04.05
年報 22 2014/2015	2015.04.05
年報 23 2015/2016	2016.07.01
年報 / 研究紀要 24 2016/2017	2017.07.01
年報 / 研究紀要 25 2017/2018	2018.07.01
年報 / 研究紀要 26 2018/2019	2019.07.01
年報 / 研究紀要 27 2019/2020	2020.12.31
年報 / 研究紀要 28 2020/2021	2021.08.31
年報 / 研究紀要 29 2021/2022	2022.08.31
年報 / 研究紀要 30 2022/2023	2023.12.15

ARTLET

Title	Date
ARTLET 準備号	1994.04.30
ARTLET 1	1994.07.30
ARTLET 2	1995.03.01
ARTLET 3	1995.08.30
ARTLET 4	1995.12.25
ARTLET 5	1996.03.30
ARTLET 6	1997.01.31
ARTLET 7	1997.03.31
ARTLET 8	1997.12.15
ARTLET 9	1998.03.25
ARTLET 10	1998.08.31
ARTLET 11	1999.03.10
ARTLET 12	1999.10.01
ARTLET 13	2000.04.01

Title	Date
ARTLET 14	2000.07.20
ARTLET 15 ノーテーション	2001.04.10
ARTLET 16 アナログ／デジタル	2001.10.15
ARTLET 17 ファッション	2002.03.31
ARTLET 18 ミュージアムマネジメント	2002.10.01
ARTLET 19 音霊（おとだま）	2003.03.20
ARTLET 20 ADR（Art Documentation and Registration）	2003.10.01
ARTLET 21 メディアとアート	2004.03.31
ARTLET 22 CAD とデザイン	2004.10.01
ARTLET 23 芸術療法とその周辺	2005.03.31
ARTLET 24 瀧口修造 1958 —— 旅する眼差し	2005.09.15
ARTLET 25 映画における真実（リアル）	2006.03.31
ARTLET 26 Note ～ノートする～	2006.10.01
ARTLET 27 油井正一&アスペクト・イン・ジャズ	2007.03.31
ARTLET 28 検索というポリティクス	2007.09.15
ARTLET 29 波（ウェイブ）	2008.03.31
ARTLET 30 大学にとって研究所とは？	2008.10.01
ARTLET 31 絶叫／爆音	2009.03.31
ARTLET 32 botanical garden —— 神と魔女が出合う園	2009.09.30
ARTLET 33 東京タワーとスカイツリー	2010.03.31
ARTLET 34 建築と記憶・歴史	2010.09.30
ARTLET 35 「テレビの時代」の終焉	2011.03.31
ARTLET 36 東北と芸術	2011.09.30
ARTLET 37 西脇順三郎	2012.01.20
ARTLET 38 3・11 以降の芸術 3・11 以降の学問	2012.09.20
ARTLET 39 展覧会という仕掛け	2013.03.31
ARTLET 40 アート・センター開設 20 年 —— 芸術の未来に向けて	2013.09.30
ARTLET 40 別冊 アート・センター 20 年の歩み	2013.09.30
ARTLET 41 実験工房 —— アートの創造	2014.03.31
ARTLET 42 舞踏、その世界性	2014.09.30
ARTLET 43 ルパンとジャズ・スタディーズ	2015.03.31
ARTLET 44 ライブ×メディア —— 演劇と映像の関係性をめぐって	2015.09.30
ARTLET 45 アートと企業活動の、現在	2016.03.31
ARTLET 46 スポーツ —— 拡張する身体	2016.09.30
ARTLET 47 アートと地域連携	2017.02.28
ARTLET 48 ユニバーシティ・ミュージアム	2017.10.31
ARTLET 49 北斎 HOKUSAI	2018.03.31
ARTLET 50 Butoh の現在 II —— 土方巽への問い	2018.09.30
ARTLET 51 慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ・コレクション	2019.03.31
ARTLET 52 映画祭からうまれるもの	2019.09.30
ARTLET 53 スイングしながら、学問を。	2020.08.15
ARTLET 54 「歩み寄るアートと科学」への問い	2021.03.31
ARTLET 55 Hip Hop ストリートと学知	2021.09.30
ARTLET 56 有元利夫の素描 —— その「音楽」の源へ	2022.03.15
ARTLET 57 瀧口修造のアクチュアリティを現在に接続する	2022.09.30
ARTLET 58 アート・センター開設 30 周年 —— 挑戦を続けて	2023.03.31
ARTLET 59 駒井哲郎 —— 線が描き出す芸術家の軌跡	2023.09.30

BOOKLET

Title	Date
Booklet 01 コラボレーション ― 芸術の可能性	1995.12.20
Booklet 02 サウンドスケープ ― アート情報の世界をひらく	1997.01.20
Booklet 03 アート・マネジメント	1998.01.20
Booklet 04 脱芸術／脱資本主義 ― 半プロダクション礼賛	1999.03.31
Booklet 05 ヨーゼフ・ボイス ― ハイパーテキストとしての芸術	1999.12.31
Booklet 06 ジェネティック・アーカイヴ・エンジン ― デジタルの森で踊る土方巽	2000.03.31
Booklet 07 アート・アーカイヴズ／ドキュメンテーション ― アート資料の宇宙	2001.03.31
Booklet 08 黒沢清・誘惑するシネマ	2001.03.31
Booklet 09 ソフィ・カル ― 歩行と芸術	2002.03.31
Booklet 10 身体をキャプチャーする ― 表現主義舞踊の系譜	2003.03.31
Booklet 11 芸術のプロジェクト	2004.01.31
Booklet 12 芸術のロケーション	2004.01.31
Booklet 13 記憶としての建築空間 ― イサム・ノグチ／谷口吉郎／慶應義塾	2005.01.15
Booklet 14 To and From Shuzo Takiguchi	2006.03.31
Booklet 15 文化施設の近未来 ― アートにおける公共性をめぐって	2007.03.31
Booklet 16 ワークショップのいま ― 近代性の組み替えにむけて	2008.02.29
Booklet 17 福澤諭吉と近代美術	2009.03.31
Booklet 18 文化観光 『観光』のリマスタリング	2010.03.31
Booklet 19 視×触 ― 視ること、触れること、感じること	2011.03.31
Booklet 20 ゴジラとアトム ― 原子力は「光の国」の夢を見たか	2012.03.31
Booklet 21 光源体としての西脇順三郎	2013.01.20
Booklet 22 コスモス ― いま、芸術と環境の明日に向けて	2014.03.31
Booklet 23 アイドル♥ヒロインを探せ！	2015.03.31
Booklet 24 美術と批評	2016.03.31
Booklet 25 シェイクスピア ― 拡張する世界	2017.03.31
Booklet 26 mandala musica	2018.03.31
Booklet 27 芸術とアーカイヴ ― ジェネティック・エンジン	2019.03.31
Booklet 28 Royal Bodies 象徴と実在の間	2020.09.30
Booklet 29 モルフ／アンティ・モルフ ― 「場」をめぐるイメージ論	2022.02.28
Booklet 30 没後 40 年 西脇順三郎 ― 無限の過去、無限の未来	2023.03.31

展覧会カタログ

Title	Date
建築を描く	1994.03.25
光の糸が見える ― 飯田善國展	[1994.12.03]
日本人の生と死のリズム ― 芳賀日出男写真展	[1995.12.01]
嶋田美子展	[1996.12.19]
慶應義塾アート名作展	[1998.10.15]
瀧口修造 1958 ― 旅する眼差し	2005.12.05
慶應義塾創立 150 年記念関連企画展 慶應義塾をめぐる芸術家たち	[2009.06.20]
記憶の南校舎	2011.09.12
センチュリー文化財団寄託品展覧会 日本の写経	2011.11.01
東西の絵入り本 ― 1400 ～ 1700 年 I : 絵入り本の比較研究に向けて	2011.11.28
西脇順三郎アーカイヴ開設記念 没後 30 年 西脇順三郎 大いなる伝統	2012.01.10
同時代の眼 I ハミッシュ・フルトン ― 五つの旅	2012.03.01
アート・アーカイヴ資料展 VIII 土方巽＋中西夏之「背面」	2012.05.14
同時代の眼 II 此処から ― ブラウンとビュレン	2012.06.25

Title	Date
センチュリー文化財団寄託品展覧会 日本の書状	2012.10.30
東京 ローズ・セラヴィー——瀧口修造とマルセル・デュシャン	2012.12.03
慶應義塾の建築プロジェクト 谷口吉郎と日吉寄宿舎	2013.02.18
港区の学校建築——震災と復興	2013.03.04
同時代の眼Ⅲ 日は昇り、日は沈む——ブルース・マクレーン、1985-90	2013.04.22
文学部古文書室展Ⅰ 野村兼太郎収集資料の世界	2013.09.24
センチュリー文化財団寄託品展覧会 和歌のキャンパス——懐紙にしたためられた歌	2013.10.29
慶應義塾と戦争Ⅰ 慶應義塾の昭和十八年	2013.11.23
アート・アーカイヴ資料展Ⅺ タケミヤからの招待状	2014.03.03
同時代の眼Ⅳ 光の在処——イミ・クネーベル	2014.05.19
文学部古文書室展Ⅱ 「武」を記録する	2014.09.17
慶應義塾と戦争Ⅱ 残されたモノ、ことば、人々	2014.10.07
センチュリー文化財団寄託品展覧会 書と生きる——江戸人の文雅愛好	2014.11.05
古代への憧憬	2014.12.08
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅡ ノグチルーム再び	2015.03.02
同時代の眼Ⅴ プリンキー・パレルモ	2015.05.11
慶應義塾と戦争Ⅲ 慶應義塾の昭和二十年	2015.06.01
文学部古文書室展Ⅲ 幕末を記録する：二条家文書の世界	2015.10.05
センチュリー文化財団寄託品展覧会 元和偃武400年 太平の美——書物に見る江戸前期の文化	2015.11.04
慶應義塾大学文学部創設125年記念展示 モノがたる文学部 資料にみる人文学研究／師弟の言葉 西脇順三郎と井筒俊彦	2015.12.02
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅢ 東京ビエンナーレ'70 再び	2016.02.22
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅣ 鎌鼬美術館設立記念：KAMAITACHI と TASHIRO	2016.06.01
文学部古文書室展Ⅳ 書き留められた移動	2016.10.03
センチュリー文化財団寄託品展覧会 描かれた古：近世日本の好古と書物出版	2016.11.14
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅤ なだれうつ！アヴァランチ	2017.01.11
スタンディング・ポイントⅠ 寺内曜子	2017.05.15
KUAC CinemathequeⅠ：ビデオはおもちゃだ！VIC #1	2017.07.10
文学部古文書室展Ⅴ 国のうち・そと	2017.10.10
センチュリー文化財団寄託品展覧会 空海と密教の典籍	2017.11.13
信濃町往来——建築いま昔	2017.12.09
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	2018.01.22
KUAC Art Archive 20周年 アート・アーカイヴ資料展ⅩⅦ ジェネティック・エンジン（ブリーツ・マシーン0号）	2018.05.14
ブリーツ・マシーン1号	2018.10.01
センチュリー文化財団寄託品展覧会 禅僧の書と書物	2018.11.12
文学部古文書室展Ⅵ 江戸時代の貨幣と人々の暮らし	2019.01.21
ブリーツ・マシーン2号：中嶋興×松澤有——写真上の部屋	2019.03.25
スタンディング・ポイントⅡ アナ・メンディエタ	2019.03.25
センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示 本の虫・本の鬼	2019.06.03
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅨ 中嶋興——MY LIFE	2019.09.09
奥村雄樹——彼方の男、儚い資料体	2019.11.11
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	2019.12.20
センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書	2020.11.09
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅪ 横文彦と慶應義塾Ⅰ：反響するモダニズム	2021.02.01
河口龍夫 鰐呼吸する視線〔記録集〕	2021.03.31
Artist VoiceⅠ：河口龍夫 無呼吸	2021.05.20
Artist VoiceⅡ：有元利夫 うたのうまれるところ	2022.02.14
我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える〔記録集〕	2022.03.31
スタンディング・ポイントⅢ ハンネ・ダルボーフェン	2022.05.09
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅩⅡ 疱瘡譚～生んだもとの生命からすでに切りはなされてあるを	2022.07.04

Title	Date
アート・アーカイヴ資料展 XXIII 横文彦と慶應義塾Ⅱ：建築のあいだをデザインする	2022.10.03
アート・アーカイヴ資料展 XXIV 西脇順三郎没後 40 年記念展「フローラの旅」	2023.01.16
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	2023.05.22
Artist Voice III: 駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ	2023.10.10
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	2024.03.04

報告書・その他刊行物

Title	Date
現代芸術研究会 報告書 1994	[1995.03]
愛知県委託事業 平成 6 年度 アート・マネジメント実践講座 報告書	[1995.03.01]
ヨーゼフ・ボイス／感性と社会	1996.11.15
山形県委託事業 平成 8 年度 アート・マネジメント講座 報告書	1997.03.01
現代芸術研究会 報告書 1995/96	1997.03.01
山形県委託事業 平成 9 年度 アート・マネジメント講座 報告書	1998.03.01
四季のための二十七晩	1998.11.28
〈バラ色ダンス〉のイコノロジー 土方巽を再構築する	2000.12.01
土方巽〔舞踏〕資料集 第 1 歩	2000.12.02
慶應義塾大学 デジタル・コンテンツ研究運用機構 (2001-2002)	2002.12.01
愛知県委託事業 愛知県アート・マネジメント実践講座 文化施設企画運営参考資料集	2003.03.01
慶應義塾大学 デジタルアーカイヴ・リサーチセンター報告書 (2001-2004)	2004.03.01
慶應義塾大学 デジタル・コンテンツ研究運用機構報告書 (2002-2004)	2004.03.01
進化する アーカイヴ 慶應義塾大学デジタルアーカイヴリサーチセンター報告書 (2001 ~ 2006)	2006.03.01
港区委託事業 アート・マネジメント講座 (実践講座 (2006) /2007/2008) 事業報告書	2009.03.01
肉体の叛乱—舞踏 1968／存在のセミオロギー	2009.03.31
慶應義塾大学アート・センター ケース教材 1 アルテピアッツァ美唄	2009.04.01
慶應義塾大学アート・センター ケース教材 2 能登演劇堂	2009.04.01
慶應義塾大学アート・センター ケース教材 3 富士ゼロックスコレクション	2009.04.01
芸術創造資源のための対話型アーカイヴ構築推進プログラム 報告書	2010.03.31
芸術創造資源のための対話型アーカイヴ構築推進プログラム キックオフ・シンポジウム 対話型アーカイヴの可能性 報告書	2010.03.31
報告書 舞踏に関する国際的な共同研究拠点の形成 2009	2010.03.31
土方巽 舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見	2010.03.31
慶應義塾大学アート・センター ケース教材 4 群馬交響楽団と東京シティ・フィルハーモニック管弦楽団 (A)	2010.04.01
アート・ドキュメンテーション学会 2010 年度年次大会 アート・アーカイヴ——多面体 その現状と未来〔記録集〕	2010.09.30
幻の万博映画「誕生」——アストロラマで踊る土方巽へ	2012.02.29
公開講座 震災復興と学校建設 記録集	2012.03.31
アート・アーカイヴ・プロジェクトシンポジウム Art Archives-two プラットフォームの形成に向けて〔記録集〕	2013.03.23
ARCMA Report 2012	2013.03.31
アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業 Alan Yaffe 氏講演会記録	2014.02.26
アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業 日本のアーツ・マネジメント教育の歴史の記憶 I	2014.02.26
非営利の芸術組織や業界についてのケース教材	2014.02.28
アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業	2014.03.14
地域におけるアーツ・マネジメント人材 事業報告書	2014.03.20
日本のアーツ・マネジメント教育の歴史の記憶 II	2015.02.28
展覧会・公演等アート・イベントの実施とアーツ・マネジメント実習報告書	2015.02.28
Boarding Education 芸術組織の理事に対する教育訓練	2015.03.01
アート・アーカイヴ・マネジメント WG	2015.03.01
「展覧会・公演等アート・イベントの実施とアーツ・マネジメント実習」サブプロジェクト	2015.03.20
HIJIKATA TATSUMI'S NOTATIONAL BUTOH: An Innovational Method for Butoh Creation	2015.03.31

Title	Date
ARCMA Report 2014	2015.03.31
Psi 2015 TOHOKU [国際パフォーマンス・スタディーズ学会 2015 東北大会] けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）	2015.08.28
アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業 報告書	2016.03.20
アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業 全体報告書	2016.03.20
Performance Studies international Fluid States 2015 Tohoku, Japan: Select conference proceedings	2016.07.25
大学における「アート・リソース」の活用に関する総合的研究 研究フォーラム「建築のマージナリア」	2017.03.01
1970 年代日本美術関連資料の整備：VIDEO INFORMATION CENTER	2017.03.07
ユニヴァーシティー・アート・リソース研究Ⅱ 大学における「アート・リソース」の用に関する総合的研究	2017.03.27
慶應義塾の建築 FOCUS No.1 信濃町往来	2018.03.01
ARTEFACT 01 都市のカルチュラル・ナラティヴ／増上寺	2018.03.12
ビデオインフォメーションセンター・ファイル	2018.03.30
ARTEFACT 02 インターンシップ	2019.03.25
[アルテファクト] Cultural Communicator Workshop CCWS インターン生によるカルチュラル・ナラティヴ	2019.03.25
都市のカルチュラル・ナラティヴ '18	2019.03.28
ジェネティック・エンジン	2019.03.31
ARTEFACT 03 海 / 都市の気配	2020.03.05
ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ 2019 プロジェクト・レポート	2020.03.31
都市のカルチュラル・ナラティヴ '19	2020.03.31
ARTEFACT 別冊 都市のカルチュラル・ナラティヴ× Rhetorica トーク・イベント文化と集団のアーバン・リサーチ —— いま、都市のコミュニティはどうなっているか？	2021.03.01
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 報告書	2021.03.24
都市のカルチュラル・ナラティヴ '20	2021.03.31
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Ⅱ 報告書	2022.03.09
ARTEFACT 無題	2022.03.21
都市のカルチュラル・ナラティヴ '21	2022.03.31
都市のカルチュラル・ナラティヴ 技術資料	2022.03.31
Living Landscape —— 日常を彩る建築・彫刻	2023.03.01
都市のカルチュラル・ナラティヴ '22	2023.03.06
Object-based Learning with Keio [β] 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」の実践に向けて	2023.03.06
私たちが見てきて話したインクルーシヴ鑑賞ワークショップの記録	2023.03.24
慶應義塾の建築 FOCUS No.2 大学の建築：キャンパス・スケープ	2023.09.30
マージナリア・ジャーナル特別号 2：パピエブリエ——蝶番のタブローをつくること（曲尺や書物などのように）	2023.12.07
Living Landscape2 —— 近代建築を知る	2024.02.05
都市のカルチュラル・ナラティヴ '23	2024.02.19

催事関連印刷物

	F=Flyer	P=Poster	L=Leaflet	C=Catalogue	H=Handout		
Title	Date	DM	F	P	L	C	H
慶應義塾大学アート・センター			○				
慶應義塾大学アート・センター						○	
アート・センター開設記念式典	1993.10.29						○
小林規子《なみかへし》	1993.10.29		○				○
ケージとカニングハム	1993.11.11		○		○		
福澤諭吉の美術観	1993.11.15						○
文化財と国際交流	1993.12.11		○				○
アメリカのオーケストラの危機をいかに解決するか——音楽マネジメント研究会	1994.02.01		○				
建築を描く展	1994.03.25						○
北新館竣工式 堀井恵・佐藤俊	1994.03.25						○
ヨーロッパの文化政策——イギリス、フランス、ドイツの比較	1994.04.13		○				

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
美術館建築をめぐる対話	1994.05.23		○				
三田キャンパス北新館ホール・オープニング記念 詩をめぐるコラボレーション	1994.06.17, 20		○				
ゴルドーニとミラノ・ピッコロ座上演の「二人の主人を一度に持つと」	1994.06.22		○				○
バロック的イマジネーションと現代	1994.10.12, 11.05		○				○
シェイクスピア・イン・アクション	1994.10.29		○				
特別講座 指揮者と聴衆	1994.11.29		○				○
光の糸が見える ―― 飯田善國展	1994.12.03-17	○		○		○	
現代舞踊における身体の動き	1995.03.20, 21, 04.06, 07		○				
現代舞踊における身体と動き レクチャー・パネルディスカッション 第4回 境界をこえる―舞踊、パフォーマンスおよび造形芸術にまたがる身体表現の新しい在り方	1995.04.07		○				
CCGA 開館記念シンポジウム 21 世紀のグラフィック・ビジョン	1995.04.18		○				
指揮者ブレーズ	1995.05.06		○		○		○
アーブラハム・ダーヴィット・クリスティアン講演会 彫刻のありか	1995.06.05		○				
ダムタイプ・セミナーショー Contemporary Art / Sex Academy	1995.06.08		○				○
研究フォーラム アート・マネジメント講座の実践方法と課題	1995.06.12		○				○
詩をめぐるコラボレーション '96 魂の洞窟、罅が	1995.06.30		○				○
作品を語る	1995.07.09		○				○
デモンストレーション 純正調 (just intonation) の復権へむけて	1995.09.26		○		○		○
ウィリアム・フォーサイスの Public Talk 運動と形と美の関係 ―― Aesthetic Today	1995.10.02		○		○		○
Future of the Book of the Future	1995.10.08		○				
芳賀日出男写真展「日本人の生と死のリズム」	1995.12.01-15	○		○		○	
芳賀日出男写真展「日本人の生と死のリズム」江戸里神楽の上演	1995.12.12		○				○
異分野コラボレーション A.T.E. レクチャー&サロン	1996.01.13		○				
中央ヨーロッパ、その芸術と現在	1996.01.17		○		○		
アート・マネジメント研究フォーラム 文化政策の基本と課題	1996.03.18						○
坂東玉三郎氏にきく	1996.05.17		○				○
『演じるということ』講演とデモンストレーション 表現する人形と俳優と糸あやつり師	1996.06.13		○				○
連続講座「アートをひらく」1996 年（前期）	1996.06.24, 07.01, 08, 22		○				
詩をめぐるコラボレーション '96 エレギア・モデルナ	1996.07.10		○				○
『演じるということ』演劇ワークショップ 現代口語の表情	1996.07.19, 20						○
『演じるということ』演劇ワークショップ シェイクスピアを立ち上げる	1996.11.08		○				
ヨーゼフ・ボイス／感性と社会	1996.11.19-21		○				○
体験ツアー 京都 DEEP	1996.11.29-12.01		○				
嶋田美子展	1996.12.19-23	○				○	
「女?」「日本?」「美?」―― 新たなジェンダー批評に向けて	1996.12.21-23		○				○
連続講座「アートをひらく」1996 年度（後期）	1997.03.03, 10, 17, 24		○				
コンピュータミュージックの明日 ―― これからのインタラクティブとはなにか	1997.03.14		○				
アート・マネジメント研究フォーラム 美術館の 21 世紀をひらく	1997.03.25		○				○
日中国交正常化 25 周年記念 中国清華大学芸術団音楽・舞踊公演	1997.04.28				○		○
詩をめぐるコラボレーション '97 歌垣を今 ―― ある芸術家の思い出に	1997.06.26		○				○
ウィトゲンシュタインと建築 ―― その内的関係について	1997.07.02		○				○
西ジャワの伝統音楽を聴く&語る	1997.07.11		○				○
ボンビドーセンター 20 世紀美術コレクションについて ―― 重点、対比、方向性	1997.09.15		○				○
新萬來舎、ノグチ・ルーム・オープン 谷口吉郎とイサム・ノグチ	1997.09.27, 10.09		○		○		
連続講座「アートをひらく」1997 年度（前期） 美術作品をめぐる法律入門―デジタル時代の著作権問題を中心に―	1997.09.29, 10.06, 20, 27		○				○
メレディス・モンク イン パフォーマンス・ワークショップ 声・身体・表現	1997.10.16		○				○
演じることの喜び インターナショナル・シアター・カンパニー・ロンドン	1997.11.10		○				
モスクワ芸術座 100 周年記念 モスクワ芸術座と小山内薫	1997.12.06		○		○		○

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
日米インターカレッジ・コンピュータ音楽フェスティバル	1997.12.13-16		○				○
ふれあいの場としての街を考える	1997.12.13, 14, 20		○				○
連続講座「アートをひらく」1997年度（後期） 美術作品をめぐる法律入門—事例研究と契約書作成の注意点	1998.03.09, 16, 23		○				
平成9年度（1997）年度 慶應義塾大学アート・センター事業一覧	1998.03.31				○		
現代戯曲創作法 平田オリザ	1998.05.16, 19, 23		○				○
英国作曲家フォーラム '98 トーマス・アデス&アーヴィン・アルディッティ イン ワークショップ	1998.05.25		○				○
連続講座「アートをひらく」1998年度—I 芸術団体（施設）のマネジメント—新しいマーケティング入門—	1998.09.21, 28, 10.06, 12		○				○
慶應義塾アート名作展	1998.10.15-21		○			○	
テクノカルチャー／ネットカルチャー	1998.10.17, 18, 21, 22		○				○
済州島の民俗芸能を見る・語る —— 韓国のクツにみられる芸能表現の現在	1998.10.19		○				○
土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐる	1998.11.28-12.12, 15		○				○
映画の／と時間 E・ロメール監督のコント連作を中心に	1999.01.29		○				○
連続講座「アートをひらく」1998年度—II 芸術団体（施設）のマネジメント —— 会員組織とマーケティング・インプリケーション ——	1999.03.06-20		○				○
国際交流とアート・マネジメント —— 大使館文化部・文化機関の課題と今後	1999.03.20		○				
三田山上のランドゥーガ	1999.04.16		○				
インド古典舞踊の一夕	1999.06.04		○				
映画の／と時間 その2「ラ・ジュテ」を解剖する	1999.07.02		○				
アート・マネジメント教育研究会特別セミナー「新しい音楽教育プログラムの展開」	1999.07.31		○				○
連続講座「アートをひらく」1999年度—I オペラ沸騰（？）—音楽劇の21世紀を展望する（1）	1999.09.27-10.18		○				
1945年以後現代にいたるオペラ演出の主流と現代の問題点	1999.10.08		○				
藏族（チベット族）民俗芸能のタベ —— 中国雲南省の秘境・奔子欄に芸能の源を辿る	1999.10.21		○				○
ソフィ・カル講演会	1999.11.15		○				
連続講座「アートをひらく」1999年度—II オペラ沸騰（？）—音楽劇の21世紀を展望する（1）	2000.02.28-3.27		○				○
平成11（1999）年度 慶應義塾大学アート・センター 事業一覧	2000.03.31				○		
館野泉 レクチャーコンサート	2000.06.01		○				
アートをひらく —— MBA ケース・メソッドによるアート・マネジメント・エキスパート・セミナー	2000.09.30-2001.01.13		○				
神話と現実のクロスロード —— ウクライナの現代アート	2000.10.07		○				
映画の／と時間 その3 黒沢清のA-TEMPOREL（ア・タンボレル）な世界	2000.11.08		○				
〈バラ色ダンス〉のイコノロジー —— 土方巽を再構築する	2000.12.02-08		○	○		○	
土方巽アーカイヴ 出帆の集い	2000.12.08						○
詩をめぐるコラボレーション 2001「俳」を読む	2001.05.31		○				
身体をキャプチャーする —— 表現主義舞踊の時代と今	2001.07.12, 13		○		○		
アートをひらく —— MBA ケース・メソッドによるアート・マネジメント・エキスパート・セミナー	2001.09.22-2002.01.19		○				
映画の／と時間 その4 アレクサンドル・ソクーロフと悠久の時間	2001.12.18		○				
鶴岡善久講演会 瀧口修造アーカイヴ研究講演会	2002.01.30		○				
慶應義塾大学アート・センター（事業紹介）	2002.03.31					○	
慶應義塾大学アート・センター 事業一覧抜粋 1993-2001	2002.03.31					○	
両大戦のはざまを歩く —— ミュージック・イン・コンテクスト	2002.04.22		○		○		
アート・マネジメント・セミナー 国際交流とアート・マネジメント第2回 日本における文化プロモーションの課題	2002.05.20			○			
新入生歓迎行事 限界を生きる人たちと共に —— 講演と『神の子たち』	2002.06.21		○				

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
アートをひらく ― MBA ケース・メソッドによるアート・マネジメント・エキスパート・セミナー	2002.09.28-2003.01.19		○				
活動の場としてのドクメンタ 11 / ドクメンタ 11 にみる国際展キュレーションの意義と目的	2002.10.12		○		○		
映画の／と時間 その5 ジャック・タチ ― 喜劇の民主主義または日常生活のクリティーク	2002.12.17		○				○
油井正一アーカイヴ開設記念 いまモダンジャズ	2003.04.26		○		○		○
藤崎康講演会 映画の／と時間 その6『カリガリ博士』上映＋レクチャー	2003.05.08		○				○
新入生歓迎行事 和栗由紀夫＋好善社 舞踏公演 野の婚礼 ―― 新しき友へ	2003.06.18		○		○		
京劇 ―― その歌唱と身体表現	2003.07.18		○		○		
アートをひらく ― MBA ケース・メソッドによるアート・マネジメント・エキスパート・セミナー	2003.09.27-2004.01.17		○				
映画の／と時間 その7 フリッツ・ラングの世界 ―― 表現主義とナチズムのかなたへ	2003.11.13		○				○
瀧口修造生誕 100 年記念講演会 瀧口修造とオブジェの世界	2003.12.01		○		○		○
デジタル・アート・アーカイヴへの展開 ―― 資料記述をめぐる	2003.12.20		○		○		○
生命を寿ぐ ―― 高校生の声の力	2004.01.20		○		○		
慶應義塾大学アート・センター 事業一覧抜粋 1993-2003	2004.03.31					○	
新入生歓迎行事 和栗由紀夫＋好善社 舞踏公演 魂の旅	2004.04.28		○		○		
映画の／と時間 その8 アクション映画の原点 ルイ・フィヤードの魔力	2004.05.14		○				
イタリア文化のいま ―― 映画《Nirvana》研究会	2004.06.08		○		○		
アートをひらく ― MBA ケース・メソッドによるアート・マネジメント・エキスパート・セミナー	2004.09.25-2005.01.29		○				
アレクサンダー・フォン・フェーゲザック、坂茂講演会 進化する美術館建築 ―― ヴィトラ・デザイン・ミュージアムとボンビドー・センター・メス	2004.10.29		○		○		
ダニエル・ルケッティ、ステファニア・モントルシ、イニャツィオ・ジョエ講演会 イタリア文化のいま ―― ルケッティ監督夫妻にきく	2004.11.01		○		○		
アート・ドキュメンテーションの新境地を拓く	2004.12.04		○				
世界の中心からのメッセージ ―― 現代ギリシャの映画をみる	2004.12.14		○		○		
ADR 研究会例会	2005.02.26		○				
地球環境問題を語る ―― 3 分間スピーチ大会	2005.04.19, 20		○		○		
新入生歓迎行事 和栗由紀夫＋好善社舞踏公演 幻容の道	2005.05.18		○		○		
映画の／と時間 その9 リチャード・フライシャーの魅力	2005.06.22		○				
マリア・デ・コラル講演会	2005.07.20		○				
慶應義塾におけるドイツ年 デュッセルドルフ大学オーケストラ演奏会	2005.09.27		○		○		
ダンス・絵画・音楽を融合する現代芸術の現在を考える 踊る筆・描く音・奏でるからだ ウィーンのアート・アンサンブル TAMAMU が表現する〈描〉〈楽〉〈踊〉〈語〉の共振と現代芸術上の位置	2005.10.07		○				
イタリア文化のいま ―― インスピレーションの源泉としてのマフィア	2005.11.28		○		○		
瀧口修造 1958 ―― 旅する眼差し	2005.12.05-16		○		○		○
慶應義塾大学アート・センター（事業紹介）	2006.03.31					○	
慶應義塾大学アート・センター 事業一覧抜粋 2001-2005	2006.03.31					○	
新入生歓迎行事 金沢舞踏館 舞踏公演 記憶の海	2006.05.10		○	○			
港区アート・マネジメント実践講座（入門編）	2006.06.17, 07.22, 09.02		○	○			
ショージ・サダオ講演会〈わが最良の友〉たる芸術家 ―― バックミンスター・フラーとイサム・ノグチ	2006.11.14		○	○			
アート・アーカイヴ資料展 I ノートする 4 人 ―― 土方、瀧口、ノグチ、油井	2006.11.28-12.09		○	○	○	○	○
アーティストはアーキヴィスト！	2006.12.02		○	○	○		
港区アート・マネジメント講座関連企画 富士ゼロックス版画コレクションによる 引用と創造 ―― ウォーホル、ホックニー、オルデンバーグ	2007.02.04-10		○		○	○	
アート・マネジメント講座 2007 第 1 回公開講座 オーボエとの「時間（とき）」	2007.06.02		○	○			
港区アート・マネジメント講座 2007 入門講座	2007.06.23		○	○			

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
ルーヴル美術館・サマースクール in Japan 一般公開セッション [東京]	2007.07.30		○				
ルーヴル美術館・サマースクール in Japan	2007.07.30-08.01			○			
油井正一没後 10 年 アスペクト・オブ・ジャズ 2007 —— 佐藤允彦と仲間たち	2007.10.18		○	○	○		
港区アート・マネジメント講座 展示系ワークショップ関連企画 富士ゼロックス版画コレクションによる 鉄を刷る —— E. チリダ、R. セラ、若林奮	2007.11.04-17	○		○	○		
没後 25 年記念展 西脇順三郎と美術	2007.12.01-07	○		○	○		
大竹伸朗スクラップ・ブック特別展示 大竹伸朗×いしいしんじ講演会 第 2 回公開講座 描くことと書くこと	2007.12.14-15		○	○	○		
アート・アーカイヴ資料展 II 1978	2008.01.12	○		○	○		○
港区アート・マネジメント講座 2007 第 3 回公開講座 思いをかたちに —— アート NPO が できること ——	2008.03.01						○
慶應義塾大学アート・センター 事業一覧抜粋 2003-2007	2008.03.31				○		
アート・マネジメント講座 2008 第 1 回公開講座 絵画空間のコスモロジー	2008.05.17		○	○	○		
新入生歓迎行事 室伏鴻舞踏公演 quick silver / HIYOSHI version	2008.05.26		○	○	○		
アート・マネジメント講座 2008 入門講座	2008.06.14		○	○			
アート・アーカイヴ資料展 III 1968 —— 肉体の叛乱とその時代	2008.07.12-25	○		○	○		
特別企画協力 命の実感プログラム：土の土方像と水滴の時間	2008.08.31-09.03	○					
港区アート・マネジメント講座 2008 展示系ワークショップ関連企画 富士ゼロックス版画コレクションによる 語り手たちの秋の声：クレー、タビエス、トゥオンブリ	2008.10.05-18	○	○	○	○		
港区アート・マネジメント講座 2008 第 2 回公開講座 版画がつなぐコミュニケーション	2008.10.11		○	○	○		
アート・マネジメント講座 2008 上演系ワークショップ関連企画 晩秋に響く武満&ドビュッシー 元麻布・安藤記念教会で聴く	2008.11.15		○		○		○
慶應義塾のコレクション／慶應義塾創立 150 年記念ユーザーの領分 —— 版画・写真・マルティブル作品の過去／現在	2008.12.03-13	○	○	○	○		○
国際舞踏カンファレンス International Butoh Conference [IBC I] Butoh Abroad Today: Its Extension and Succession	2009.01.20-25	○		○	○		
港区アート・マネジメント講座 2008 第 3 回公開講座 アート・サポーターにできること	2009.01.31		○				
アート・マネジメント講座 2009 第 1 回公開講座《意心帰》をめぐる —— 安田侃（かん）の仕事	2009.05.09		○	○	○		
国際ダンスプロジェクト 室伏鴻舞踏公演 ワーク・イン・プログレス 磁場、あるいは宇宙的郷愁	2009.05.28		○	○			○
クリエイティヴ産業研究公開講座 I 第 1 回公開講座 楽しいデザインが経済を変える／デザインが世界を変える	2009.06.25				○		
芸術創造資源のための対話型アーカイヴ構築推進プログラム キックオフ・シンポジウム 対話型アーカイヴの可能性	2009.10.03		○	○	○		
谷口吉郎とノグチ・ルーム	2009.10.06-17	○		○	○		
芸術創造資源のための対話型アーカイヴ構築推進プログラム 大学の建築フォーラム	2009.10.10	○			○		
港区アート・マネジメント講座 2009 第 2 回公開講座 イサム・ノグチの空間 —— 総合的環境デザイナー（設計者）としてのイサム・ノグチ	2009.10.10		○	○	○		
港区文化芸術振興基金助成事業 草月アート・センター 印刷物という『半影』	2009.11.27-12.07	○		○			
港区アート・マネジメント講座 2009 上演系ワークショップ関連企画 晩秋に響く ギターとフルート in 元麻布・安藤記念教会	2009.11.28		○		○		
土方巽 舞踏大解剖 IV —— 《痲瘡譚》土方巽最高傑作 全編上映	2009.12.02		○	○			
人類学的表現の新天地を求めて —— 映像とアートが紡ぐ記録と表現の新たな関係	2009.12.14		○	○	○		
港区アート・マネジメント講座 2009 展示系ワークショップ関連企画 東京タワーについて	2010.01.09-11	○		○			
港区アート・マネジメント講座 2009 第 3 回公開講座 アート・イベントの安全と安心	2010.01.23		○	○			
芸術創造資源のための対話型アーカイヴ構築推進プログラム 新しいアーカイヴ学のために —— アート・アーカイヴ実践の現場から	2010.02.06	○		○	○		○
東京文化発信プロジェクト 学生とアーティストによるアート交流プログラム『病める舞姫』を秋田弁で朗読する —— 米山九日生少年に捧ぐ	2010.03.09		○		○		○
土方巽舞踏大解剖 V 細江英公 写真と舞踏を語る	2010.05.27		○	○	○		

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
アート・アーカイヴ資料展Ⅴ アーカイヴの現場	2010.06.04-13	○		○	○		○
港区アート・マネジメント講座 2010 第1回公開講座 音楽の心と技をひらく	2010.06.05		○	○	○		
アート・ドキュメンテーション学会 2010 年度年次大会 アート・アーカイヴ——多面体：その現状と未来	2010.06.12-13		○	○			
新入生歓迎行事 詩と舞踏のセッション 21世紀のULTRASMART 閃光のスフィアー・レイエム	2010.06.30		○	○	○		
港区アート・マネジメント講座 2010 第2回公開講座 歌舞伎座という現場	2010.10.23		○	○	○		
港区アート・マネジメント講座 2010 リサーチ・ワークショップ系関連企画 まち、いえ再発見	2010.12.03-05	○		○	○		
アート・マネジメント講座 2010 上演ワークショップ系関連企画 都会の子どものための音楽会——動物たちが出てくるコンサート	2010.12.18		○		○		
没後25年 土方巽を語ること	2011.01.21	○					
港区アート・マネジメント講座 2010 第3回公開講座 再発見！港区にある豊かな芸術資源	2011.01.22		○	○			
拡張するジャズ——油井正一アーカイヴ開室によせて	2011.01.22		○	○			
何かいってくれいませがす	2011.01.30		○	○			○
土方巽 舞踏 大解剖Ⅵ HIJIKATA '68-'70-'72	2011.08.06		○				
アート・アーカイヴ資料展Ⅵ 記憶の南校舎	2011.09.12-10.27	○		○		○	○
カルロ・ゴルドーニ——世界の大劇場ヴェネツィア	2011.09.16		○		○		
センチュリー文化財団寄託品展覧会 日本の写経	2011.11.01-17	○	○	○		○	
ウィリアム・フォーサイス×土方巽 身体のアラストレーション	2011.11.11-13		○	○			○
東西の絵入り本 1400～1700年Ⅰ絵入り本の比較研究に向けて	2011.11.28-12.16	○		○		○	
西脇順三郎アーカイヴ開設記念 没後三十年 西脇順三郎——大いなる伝統	2012.01.10-02.14	○		○		○	○
拡張するジャズ LIVE Vol.1 神保彰×林正樹	2012.01.13	○	○	○			○
没後26年 土方巽を語ることⅡ	2012.01.21	○					
アート・アーカイヴⅡ——プラットフォームの形成に向けて	2012.01.28		○	○			
震災復興と学校建築	2012.02.05		○				
同時代の眼Ⅰ ハミッシュ・フルトン——五つの旅	2012.03.01-04.20	○		○		○	
第1回 湯浅譲二ワークショップ 第1回 3・11以降の芸術——ユアサー・フクシマ・フォーラム」	2012.03.11		○				
アート・アーカイヴ資料展Ⅷ 土方巽+中西夏之 背面	2012.05.14-06.15	○	○	○		○	○
新入生歓迎行事 岩名雅記、長岡ゆり舞踏セッション The Return--365日の魂へ	2012.06.13		○	○			
19世紀の音楽受容——室内楽で聴くオーケストラ音楽	2012.06.23		○	○	○		
同時代の眼Ⅱ 此処から——ブラウンとビュレン	2012.06.25-07.27	○		○		○	
3・11以降の芸術 3・11以降の学問	2012.07.14		○	○	○		○
センチュリー文化財団寄託品展覧会 日本の書状	2012.10.30-11.16	○		○		○	
アート・アーカイヴ資料展Ⅸ 東京 ローズ・セラヴィ——瀧口修造とマルセル・デュシャン	2012.12.03-22	○		○		○	
歴史を生かしたまちづくりセミナー+慶應義塾の建築プロジェクト 日吉の近代建築	2012.12.08		○		○		
没後27年 土方巽を語ることⅢ	2013.01.21		○				
アート・アーカイヴ資料展Ⅹ 慶應義塾の建築プロジェクト 谷口吉郎と日吉寄宿舎	2013.02.18-22	○		○	○	○	
港区の学校建築——震災と復興	2013.03.04-29	○		○		○	
同時代の眼Ⅲ 日は昇り、日は沈む——ブルース・マクレーン、1985-90	2013.04.22-06.28	○		○		○	
新入生歓迎行事 土方巽舞踏大解剖Ⅶ ビショップ山田舞踏講座	2013.04.25		○	○			
拡張するジャズ・講義編	2013.05.28, 06.04		○				
文学部古文書室展Ⅰ 野村兼太郎収集資料の世界	2013.09.24-10.11	○		○		○	
慶應義塾大学アート・センター開設20周年記念行事 芸術の未来にむけて	2013.10.26		○	○	○		○
センチュリー文化財団寄託品展覧会 和歌のキャンパス——懐紙にしたためられた歌	2013.10.29-11.19	○	○	○		○	
慶應義塾と戦争Ⅰ 慶應義塾の昭和十八年	2013.11.25-12.18	○		○		○	○
海外女流ダンサー・ウィーク東京	2013.12.09-19		○	○	○		
西脇順三郎 生誕120年記念 アムバルワリア祭	2014.01.18		○	○	○		○

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
没後 28 年 土方巽を語ること IV	2014.01.21	○					○
Changing Challenges to Managing the Arts in the United States: Origins and History	2014.01.26		○				
アート・アーカイヴ資料展 XI タケミヤからの招待状—— TAKEMIYA INVITATIONS	2014.03.03-28	○		○		○	
SHOW-CASE project No.0 富井大裕 ブラインドコンポジション	2014.03.03-05.09				○		
池田龍雄氏によるトーク タケミヤ画廊、瀧口修造と 1950 年代	2014.03.07		○				
2014 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 中嶋夏舞踏公演 煙のように 灰のように	2014.04.16		○	○	○		
舞踏に質問	2014.05.02, 07		○				
同時代の眼 IV 光の在処—— イミ・クネーベル	2014.05.19-07.11	○		○		○	
レクチャー・コンサート 19 世紀の音楽受容 2 シューベルトの歌曲と室内楽	2014.06.21		○	○	○		○
文学部古文書室展 II 「武」を記録する	2014.09.17-10.03		○	○		○	○
SHOW-CASE project No.1 富井大裕 3 個の消しゴム	2014.09.17-11.28				○		
慶應義塾と戦争 II 残されたモノ、ことば、人々	2014.10.07-31	○		○		○	
大野雄二&ルバンティックファイブ in KEIO	2014.10.31		○	○	○		○
センチュリー文化財団寄託品展覧会 書と生きる—— 江戸人の文雅愛好	2014.11.05-28	○		○		○	
古代への憧憬	2014.12.08-19, 2015. 01.10-30	○		○		○	
SHOW-CASE project No. 2 志村信裕 透明なケース	2015.01.19-06.26				○		
没後 29 年 土方巽をかたること V	2015.01.21	○					
アムバルワリア祭 IV 西脇順三郎と萩原朔太郎—— 二人の詩法をめぐって	2015.01.24		○	○			
アート・アーカイヴ・マネジメント WG シーズン 1 Relationship	2015.02.04, 27, 03.07		○	○			
アート・アーカイヴ資料展 XII ノグチ・ルーム再び	2015.03.02-04.17	○		○		○	
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	2015.03.07			○	○		
2015 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 大野慶人舞踏公演 花と鳥～内部と外部	2015.04.24		○	○	○		
同時代の眼 V プリンキー・パレルモ	2015.05.11-06.26	○		○		○	
2015 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 ゲキ×シネの世界 髑髏城の七人	2015.05.19		○		○		
慶應義塾と戦争 III 慶應義塾の昭和二十年	2015.07.01-31	○		○		○	
舞踏交流海外ダンサーシリーズ Vol.2 世界から BUTOH がやってくる！	2015.08.18, 20				○	○	
PSi 2015 TOHOKU けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）	2015.08.28-09.01		○	○			
PSi 2015 TOHOKU + AOMORI FRINGE	2015.08.28-09.01		○				
文学部古文書室展 III 幕末を記録する：二条家文書の世界	2015.10.05	○		○		○	
アーツ・マネジメント実習講座 企業内アート・リソースを活かす実践講座	2015.10.07		○				
地方・地域における文化芸術活動と大学 文化による地域創生：北東北からの報告	2015.10.15		○				
センチュリー文化財団寄託品展覧会 元和偃武 400 年 太平の美—— 書物に見る江戸前期の文化——	2015.11.04-27	○		○		○	
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	2015.11.27-28		○	○			○
SHOW-CASE project No. 3 大竹伸朗 時憶／フィードバック Time Memory／Feedback	2015.11.27-2016.01.29				○		
慶應義塾の建築プロジェクト シンポジウム 慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルームの誕生をめぐって	2015.11.28		○	○	○		
慶應義塾大学文学部創設 125 年記念展示 モノがたる文学部 資料にみる人文学研究／師弟の言葉 西脇順三郎と井筒俊彦	2015.12.02-18	○		○		○	
没後 30 年 土方巽を語ること VI	2016.01.20, 21		○				
アムバルワリア祭 V 西脇順三郎と井筒俊彦 ことばの世界	2016.01.23	○	○		○		
アート・アーカイヴ資料展 XIII 東京ビエンナーレ '70 再び	2016.02.22-03.25	○		○		○	○
慶應義塾大学アート・センター（事業紹介）	2016.03.31				○		
2016 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 大野慶人レクチャー&パフォーマンス 舞踏という生き方	2016.04.22	○		○			
アート・アーカイヴ資料展 XIV 鎌鼬美術館設立記念 KAMAITACHI と TASHIRO	2016.06.01-07.15		○	○		○	
Connecting through Art Archives: Archives for the Preservation and Creation of Culture 国際研究会・ワークショップ アート・アーカイヴの諸相	2016.06.20		○				
レクチャー・コンサート 19 世紀の音楽受容 ヴィルトゥオーソのための ピアノ協奏曲	2016.07.09		○				
三田山上で出会う近代建築と彫刻	2016.08.01-31			○			
ガイドツアー&ワークショップ 三田山上で出会う近代建築と彫刻	2016.08.26, 27			○			

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
アジア海域ダンスプログラム	2016.09.16, 17		○				
慶應義塾大学 文学部 古文書室展Ⅳ 書き留められた移動	2016.10.03-10.28	○		○		○	
慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日公開日	2016.10.07-08			○			
フォールディング・コスモス×慶應義塾の建築プロジェクト 転位する部屋——一畳敷と新萬來舎	2016.11.04, 05, 12	○	○				
センチュリー文化財団寄託品展覧会 描かれた古—近世日本の好古と書物出版—	2016.11.14-12.16	○		○		○	
公開研究会 現代美術におけるアーカイヴの展開	2016.12.03		○				
報告会／フォーラム コンタクト・ポイント：東京ビエンナーレ 1970	2016.12.12		○				
研究フォーラム 建築のマージナリア	2016.12.17		○				
アート・アーカイヴ資料展 XV なだれうつ！アヴァランチ	2017.01.11-03.17	○		○		○	
現代美術をめぐるトーク：アーティストとの創造的な仕事について	2017.01.16	○					
没後 31 年 土方巽を語ること VII	2017.01.21	○					
アムバルワリア祭 VI 「西脇順三郎と芭蕉」	2017.01.29	○					
慶應義塾大学アート・スペース（2017 年度展覧会予定／2016 年度展覧会）	2017.03.31					○	
スタンディング・ポイントⅠ 寺内曜子	2017.05.15-06.30	○		○		○	
2017 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 小林嵯峨舞踏公演 孵化する	2017.06.02		○	○	○		
KUAC Cinematheque 1：ビデオはおもちゃだ！VIC #1	2017.07.10-28	○		○		○	
文学部古文書室展Ⅴ 国のうち・そと	2017.10.10-11.02	○		○		○	
平成 29 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 空海と密教の典籍	2017.11.13-12.08	○		○		○	
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	2017.11.15, 18			○			○
都市文化の物語：港区文化資源の近世と現代	2017.11.18		○	○			
信濃町往来——建築いま昔	2017.12.09-2018.05.31		○	○		○	
慶應義塾大学と三田の名建築	2017.12.16		○				
アムバルワリア祭Ⅶ 西脇順三郎と古代ギリシャ	2018.01.20	○		○			
没後 32 年 土方巽を語ることⅧⅢ	2018.01.22	○					
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	2018.01.22-03.16	○		○		○	
慶應義塾大学アート・スペース [2018 年度展覧会予定／2017 年度展覧会]	2018.03.31					○	
KUAC アート・アーカイヴ 20 周年記念 アート・アーカイヴ資料展ⅩⅦ「ジェネティック・エンジン」プロジェクト紹介展示	2018.05.14-25		○	○	○		
釈宗演遠諱 100 年記念特別展 釈宗演と近代日本——若き禅僧、世界を駆ける	2018.06.04-08.06		○	○		○	○
2018 年慶應義塾大学新入生歓迎行事 雪雄子舞踏公演 秘光	2018.06.08		○	○	○		○
特別対談 釈宗演とグローバリゼーション	2018.06.11						○
地域文化資源インターンシップ 慶應義塾のギャラリーを知る：トーク&ガイド 釈宗演と近代日本	2018.07.21		○				○
Vistas, Intervals, Apertures —— 眺め／間隔／すき間 オープンキャンパスのために	2018.08.27		○		○		○
南画廊と志水楠男	2018.09.01	○					○
「拡張するジャズ」公開研究会 Seiko presents 生誕 100 年記念 油井正一を語る〈第 2 回〉シンポジウム 油井ジャズ史観はいま	2018.09.26						○
レクチャー・コンサート ストラディヴァリウス～ヴァイオリンのマスターピースに触れる	2018.09.26						○
地域文化資源インターンシップ 都市の寺院を訪ねる：増上寺山内寺院の歴史と文化	2018.09.27, 29		○				
KUAC Cinematheque 2x『ブリーツ・マシーン』1 号	2018.10.01-12.14	○					
アート・アーカイヴ資料展ⅩⅧⅢ 土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968-2018	2018.10.01-11.02		○	○	○		○
地域文化資源インターンシップ レクチャー&坐禅ワークショップ 古川のほとり・龍源寺からのまなざし：寺院文化の現在	2018.10.13		○				
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	2018.10.17, 20		○	○			
大学の建築フォーラム：アーカイヴとアウトリーチ	2018.10.20		○	○			
研究フォーラム 生成（ジェネティック）するアーカイヴ：創造の軌跡をもとめて	2018.10.26		○		○		○
泉岳寺 学問・文化の拠点としての寺院	2018. 11. 11		○				
平成 30 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 禅僧の書と書物	2018.11.12-12.14	○		○		○	○

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
慶應義塾大学アート・センター周年事業 / KUAC Art Archive 20周年 慶應義塾大学アート・センター 20周年事業シンポジウム「ジェネティック・エンジン」	2018.11.17		○	○	○		○
地域文化資源インターンシップ 学問・文化プラットフォームとしての寺院：泉岳寺と禪の文化	2018.11.18		○	○			
KUAC Cinematheque 2 x『ブリーツ・マシーン』1号関連トーク・イベント 《Para Vision Ten》とビデオ・テクノロジー	2018.12.14		○				
アムバルワリア祭 VIII 西脇順三郎 影響と受容	2019.01.19	○		○			
文学部古文書室展 VI 江戸時代の貨幣と人々の暮らし	2019.01.21-02.08	○		○		○	
公開討議 土方巽アーカイヴ	2019.01.21		○				
地域文化資源インターンシップ 特別見学+トーク ギャラリーと公共性	2019.02.08		○				
スタンディング・ポイント II アナ・メンディエタ	2019.03.25-05.24	○		○		○	○
『ブリーツ・マシーン』2：中嶋興×松澤有一写真上の部屋	2019.03.25-05.24		○				
慶應義塾大学 2019 年度新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演 命	2019.05.24		○	○			○
「都市のカルチュラル・ナラティヴ」ドキュメンタリー映像 上映会 港画：都市と文化のビデオノート	2019.05.26		○	○			○
2019 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示 本の虫・本の鬼	2019.06.03-28	○		○		○	○
カルナラ・コレッジ：地域文化資源再発見ワークショップ	2019.08.23, [10.11 →延期] 11.29, 2020.01.24		○				
UMAC 東京セミナー 文化コモンズとしての大学ミュージアム：ミュージアムにおける領域横断型研究・教育	2019.09.09, 10		○	○			○
アート・アーカイヴ資料展 XIX × ブリーツ・マシーン 3：中嶋興—MY LIFE	2019.09.09-11.01	○	○	○	○		
国際文化会館 特別講義・見学会 国際文化会館と3人の建築家たち	2019.10.03		○				
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	2019.10.03, 05		○				○
アーキテクトーク！ Whose Tokyo? The City as a Collective Project	2019.10.03		○				○
彼方の男、儂い資料体	2019.11.11-22					○	
寺院再訪：寺町の形成と変容	2019.11.25		○	○			
東京湾再発見・アート×サイエンス講演会 江戸前の海と文化	2019.12.08		○	○			
ムバルワリア祭 IX 古代が新しい 作家が語る西脇順三郎	2020.01.18	○		○	○		○
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	2020.01.20-02.21		○	○		○	
没後 34 年 土方巽を語ること IX	2020.01.21		○		○		○
瀧口修造没後 40 年記念シンポジウム 瀧口修造と制作の現場 [開催中止]	2020.03.07	○		○			○
ドキュメンタリー映像上映会 港画：都市と文化のビデオノート	2020.07.18						○
SHOW-CASE project No.4 河口龍夫 鰐呼吸する視線	2020.08.17-10.30	○		○	○	○	
六本木アートナイトワークショップ 六本木イメージャリ	2020.09.10, 29, 30, 10.09, 14, 23	○	○				
オンライン展覧会 Keio Exhibition Room X: 人間交際	2020.10.26-02.28		○	○			
2020 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書	2020.11.09-12.11	○		○		○	○
應義塾三田キャンパス 建築プロムナード オンライン——建築特別公開日	2020.11.11, 14		○				
2020 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会 文人の書 オンライン・ギャラリートーク	2020.11.09, 11.30						○
没後 35 年 土方巽を語ること X [ライブ配信]	2021.01.21		○				
文化と集団のアーバン・リサーチ——いま、都市のコミュニティはどうなっているか？	2021.01.24		○				○
アート・アーカイヴ資料展 XXI 横文彦と慶應義塾 I：反響するモダニズム	2021.02.01-03.26	○		○		○	
アムバルワリア祭 X 西脇順三郎と詩の未来 [ライブ配信]	2021.03.27	○		○			○
Artist Voice I: 河口龍夫 無呼吸	2021.04.19-07.30	○		○		○	○
ドキュメンタリー映像上映会 港画 都市と文化のビデオノート	2021.07.17		○				○
都市のカルチュラル・ナラティヴ カルナラ・コレッジ 21 カルチュラル・ナラティヴの旅支度 (全 5 回)	2021.08.17, 24, 09.04, 11		○				
六本木アートナイト・ワークショップ 六本木再描画：Chit Chat Mapping	2021.10.04, 10, 18, 21, 25, 28, 11.10, 21		○				
我に触れよ (Tangite me)：コロナ時代に修復を考える展	2021.10.18-12.03		○	○	○		

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
キックオフ!エンターテインメント・コミュニケーションズ論	2021.10.26		○				○
旧ノグチ・ルーム特別公開日	2021.11.01 - 06						○
第1回富田勲シンポジウム 富田勲の人、仕事、時代。	2021.11.03						○
彫刻を洗って、磨いて、見る——触覚鑑賞ワークショップ	2021.11.05						○
我に触れよ (Tangite me): コロナ時代に修復を考える展 修復家と見る《福澤諭吉還暦祝灯台》	2021.11.17		○				
時が重なる寺院、瑞聖寺に歴史と文化を訪ねる	2021.12.04		○				
地域の文化を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 (全5回)	2021.12.10, 17, 2022.01.14, 24, 28						○
笠井勲ポスト舞踏公演 使徒ヨハネを踊る [無観客収録配信]	2021.12.24		○				
没後36年 土方巽を語ること XI	2022.01.21			○		○	○
アムバルワリア祭 XI 詩は訳されたがっている?!——西脇順三郎と翻訳の詩学	2022.01.22	○		○			○
Artist Voice II: 有元利夫 うたのうまれるところ	2022.02.14-04.22	○		○		○	
スタンディング・ポイント III ハンネ・ダルボーフェン	2022.05.09-06.24	○		○		○	○
アート・アーカイヴ資料展 XXII 痲瘡譚〜生んだものと生命からすでに切りはなされてあるを	2022.07.04-29		○			○	○
アート・アーカイヴ資料展 XXIII 横文彦と慶應義塾 II: 建築のあいだをデザインする	2022.10.03	○		○		○	
2022年度新入生歓迎行事 笠井勲ポスト舞踏公演 今、ショパンを踊る	2022.10.19		○				
大回顧展「萩原朔太郎大全 2022」記念シンポジウム 萩原朔太郎と詩の未来	2022.10.22		○				
ステラーク×VIC (ビデオインフォメーションセンター): モデュレート/メディエイト (日本居住時代の1970年代パフォーマンス記録上映&アーティストトーク)	2022.10.29						○
地域の文化を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 2	2022.11.16, 12.07, 21		○				
慶應義塾大学三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日	2022.11.28-30		○				○
第2回富田勲シンポジウム 初音ミクと『イーハトーヴ交響曲』——mind of universe に向けて	2022.12.02						○
瀧口修造研究会特別例会パビエプリエ 00: 交信紙——岡崎和郎の矢印について	2022.12.10		○				
The Social World of Butoh Dance: Screening an Unseen Performance from the 1970s	2022.12.17						○
アート・アーカイヴ資料展 XXIV 西脇順三郎没後40年記念展「フローラの旅」	2023.01.16-03.17		○	○			○
日常の風景の中に文化財を観る 地域の彫刻と建築を学ぶワークショップ	2023.01.20		○	○			○
没後37年 土方巽を語ること XII	2023.01.21		○				○
マイ・ライフ勉強会	2023.01.22						○
文化財への新しいアプローチに触れる 1day プログラム 「オブジェクト・ベースト・ラーニング」入門	2023.01.25		○				
アムバルワリア祭 XII 西脇順三郎と女性性——左川ちかを思い出しながら	2023.01.28	○		○			○
東京海洋大学マリンサイエンスミュージアム 目の見える人と見えない人のまっすぐ & ぶらぶら対話ツアー	2023.02.04		○	○			○
インクルーシヴを語る会 歴史文化あふれる増上寺とともに考える	2023.02.16		○	○			
西脇順三郎没後40年記念展「フローラの旅」 インクルーシヴ鑑賞ワークショップ 読書/詩を読む編、散歩編	2023.02.25			○			
寺院の文化と現代における活動を学ぶ見学会 泉岳寺を訪ねる	2023.03.10		○				
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	2023.05.22-07.28		○	○		○	○
2023年度新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演 命	2023.05.24		○	○			
歌舞伎への情熱——田邊コレクション/『役者』関係資料展 トークイベント 戦後の歌舞伎雑誌と劇界の人びと	2023.07.07						○
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	2023.07.26, 31		○				○
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——バックトゥザフューチャー 1: 未来を記録したもの	2023.09.27		○				
Artist Voice III: 駒井哲郎 線を刻み、線に遊ぶ	2023.10.10-2024.01.26	○		○		○	
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〉[展示: 富山県美術館]	2023.11.02-2024.02.06		○			○	

Title	Date	DM	F	P	L	C	H
触覚鑑賞ワークショップ ― 彫刻を洗う、楽しむ	2023.11.09						○
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	2023.11.14-16		○				
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	2023.11.16		○	○			
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	2023.11.29		○				
ポートフォリオ BUTOH『『塩首』〈全編〉上映会』	2023.12.02		○	○			
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バビエプリエ 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）	2023.12.09		○				○
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 ― バックトゥザフューチャー 2：未来を記録せよ	2023.12.20		○				
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？	2024.01.20		○		○		
没後 38 年 土方巽を語ること XIII	2014.01.21			○			
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	2024.01.27			○			
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	2024.01.29			○			
寺院に江戸の庭園を訪ねる	2024.02.05		○				
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	2024.03.04-04.26		○		○		○



ポスター



カタログ表紙



DM



展示風景①



展示風景②



展示風景③



展示風景④

2. アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景

2024年5月27日（月）～7月26日（金）



飯田善國（1923-2006）は、色とりどりのロープとステンレスを組み合わせた立体作品や、周囲の風景を映しながら動くステンレスのモニュメンタルな作品で知られる彫刻家であり、日本各地にステンレスの野外彫刻を制作したことで知られている。飯田は慶應義塾卒業生でもあり、三田キャンパスにステンレスの彫刻作品を設置しただけでなく、アート・センター主催で1994年に個展を開催、三田キャンパスでインスタレーションを制作した。また当センターの飯田善國コレクションでは、これまで公開されてこなかった飯田が所有していた資料を多く所管しており、本展はこれらが衆目を浴びる貴重な機会となった。

第1章では慶應と飯田の結びつきを焦点に、飯田が残した資料と1994年の展示「飯田善國展 —— 光の糸が見える」を特集した。学徒出陣した飯田に復学を促す慶應義塾からの手紙や当時の写真だけでなく、講義をメモしたノートからは形成期の芸術家の姿が見て取れる。個展に寄せてメッセージを執筆してもらった西脇の原稿をスクラップし、また留学からの一時帰国中に共に散歩に出かけた写真を残すなど、飯田が西脇を慕っていたことがよく伝わってくる。1994年展のインスタレーションの写真からは、三田キャンパスにロープを張り巡らせ、各所を関係づけることで空間を芸術作品へと変質させた様子が窺える。さらに『三田評論』表紙用に描いた油彩やコラージュの原画は初公開であり、画家としての出自を晩年にも示したものとして意義深く、未発表作品の公開も

今後考えうる。

本展第2章では所管するアーカイヴの中から、飯田がプロデューサーとして腕を振るった1969年の「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」に関する資料を展示した。このシンポジウムでは招聘された各国の芸術家が、現代を象徴する素材である鉄を用いた作品を制作している。文明の最先端を示すと同時にそれに対する批判も含むだけでなく、翌年に大阪で開催された万国博覧会の会場に設置されたという意味においても、戦後現代美術の展開に大きな足跡を残したこのシンポジウムを、写真を中心に振り返った。飯田は1961年頃からオーストリアで彫刻制作を開始すると同時に彫刻シンポジウムに参加し、その理念を学んだ。最初期の彫刻写真や知人へと送った手紙からは、彼がこの種のイベントに可能性を見出していたことが読み取れる。そしてプロデューサーを務めた1969年の「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」では、自らの制作を続けながらも各作家のケアに奔走しており、「芸術家が共同生活しながら制作する」というスタンスを堅持していることが、大量の写真からも理解される。

来場者のアンケートでは、「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」に関する展示が興味深いとの回答が目立った。飯田善國の名が有名であっても、シンポジウムはまだその意義に対して知名度が追いついていないため、さらなる整理を進めて公開していくことが必要となるだろう。総じて本展では、飯田善國の比較的知られていない側面に光を当て、より多面的にこの芸術家を見るきっかけを作ることができたといつてよい。

関連イベント

講演会（2024年6月29日（土）） 前田富士男（慶應義塾大学名誉教授）「飯田善國における『無限なるものとの対話』—— 彫刻物体のイコノロジーを再考する」／横田 茂（YOKOTA TOKYO 取締役／特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute 理事長）「飯田善國との対話」

本催事では、当センターの元所長で、1994年展にも関わった前田氏、そして飯田と長年の親交があった横田氏を迎え、飯田善國について語ってもらった。前田氏は彫刻の概念から出発し、飯田が滞在していたオーストリアという土地との関わり、また彼の素描や絵画と彫刻作品を比較しながら、飯田の芸術について非常に緻密な議論を展開された。他方、横田氏はギャラリストとしての観点から飯田の人となりを中心に、作品の変遷などを簡潔にお話しされた。両者が対照的な観点と語り口であったことで、講演会においても作家の多面性が印象づけられた。（記＝新倉）

第1章 慶應義塾と飯田善國

No.	作者	タイトル	制作年	サイズ (cm)	素材／技法
1		学生時代の写真			
2		慶應義塾高等部から飯田宛の通知	1945		
3	飯田善國	スクラップブック			
4	飯田善國	学生時代の講義ノート	1948		
5		飯田善國と西脇順三郎関連写真			プリントアウト
6		「飯田善國 ― 光の糸が見える ―」展ポスター	1994	72.8×51.5	
7		「飯田善國 ― 光の糸が見える ―」展カタログ	1994	30.0×21.0	
8		「飯田善國 ― 光の糸が見える ―」展関連写真	1994		プリントアウト
9		『三田評論』2006年6月号	2006		
10		『三田評論』2006年7月号	2006		
11	飯田善國	《ぼうぼう頭》		56.7×44.6	銅版画
12	飯田善國	《無題》	1978 頃	44.0×62.0×30.0	ステンレス、ロープ
13	飯田善國	《知識の花弁》(屋外彫刻)	1981	630.0×610.0×610.0	ステンレス
14	飯田善國	《星への信号》(屋外彫刻)	1984	610.0×55.0×55.0	ステンレス
15	飯田善國	《わたしはとりよ》[『三田評論』2006年7月号表紙原画]	2005	27.5×27.5	油彩、カンヴァス
16	飯田善國	[『三田評論』表紙のための絵画]	2005	27.5×27.5	油彩・コラージュ、カンヴァス
17	飯田善國	[『三田評論』表紙のための絵画]		27.5×27.5	油彩、カンヴァス
18	飯田善國	[『三田評論』2006年6月号表紙原画] (2006年4月24日受取)		27.5×27.5	油彩・コラージュ、カンヴァス

第2章 国際鉄鋼彫刻シンポジウム

No.	作者	タイトル	制作年	サイズ (cm)	素材／技法
19		クラージュ劇場での「彫刻のためのエスキース」展関連写真	1961		
20		カップフェンベルクでの鉄鋼彫刻シンポジウム関連写真	1961		プリントアウト含む
21	飯田善國	二村次郎宛書簡	1961	21.1×29.9	
22	飯田善國	1968年5月3日からの日記ノート	1968	26.5×18.8	
23	乾由明	飯田善國宛書簡	1969	25.8×17.9	
24	飯田善國	フィリップ・キングへの作品照会書簡	1969	27.4×21.1	
25*	飯田善國	《時間の風景 No. 1》エンジニアリングサンプル	1969	55.5×100.5×40.5	ステンレス、鉄、ワイヤー
26*	飯田善國	MOBIL V. WIND (図面)	1969	53.2×75.0	鉛筆、紙
27		飯田善國作品に関する覚書	1969	28.8×21.5	
28		国際鉄鋼彫刻シンポジウム関連写真	1969		
29		国際鉄鋼彫刻シンポジウム記念アルバム		33.5×56.0	
30		『国際鉄鋼彫刻シンポジウム』(パンフレット)	1969	29.7×22.4	
31		『国際鉄鋼彫刻シンポジウム 1969-1970』(図録)	1970	24.0×25.5	
32*		国際鉄鋼彫刻シンポジウム／日本万国博覧会 撮影動画	1969-1970		

*25 個人蔵

*26 TRIAD IIDA-KAN 蔵

*32 撮影：飯田善國ほか／提供：飯田カタリーナ／協力：目黒区美術館（編集したものを会場で映写）



ポスター



カタログ表紙



DM



展示風景①



展示風景②



展示風景③



展示風景④

3. SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿

2024年10月21日（月）～2025年1月24日（金）



慶應義塾大学アート・センターでは、若い世代が学ぶ大学という場でこそ、現代という同時代を生きるアーティストたちの作品と出会い、多様な視点に触れる機会を作ることが重要と考え、現代美術展を企画してきた。新たな試みとして、既成品を用い独自の眼差しでその新たな側面を見出す作品で知られている美術家・富井大裕と3年間にわたる展示プロジェクトを始動した。展覧会は時間と場所が区切られている「出来事」である。その「出来事」を3年の連続形で考えることによってどのような展開が可能なのか、小さな展示室から新しい「出来事」の挑戦を発信しようとするのが「SHOW-CASE PROJECT Extra」である。

SHOW-CASEは展示ケースのことだが、それはいわゆる展示ケースを指すと同時に、「ケースを見せる」と捉えることもできる。ある対応や態度を見せること、ケースを示すということだ。かつて、このような考え方で、一つの展示ケー

スを提案し、そこから様々なアプローチを引き出すプロジェクトのプロトタイプを一緒に作ったのが富井大裕であった(<http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/show-case-project/>)。ある展示の枠組みが与えられてそこに様々なアプローチをする——アート・センターの45㎡の展示室1室という展示空間もまた、ひとつのSHOW-CASEと捉えられるのではないか。あるいは更に、展覧会という枠組み自体がSHOW-CASEとして機能していると捉えることもできるかもしれない。そのようなことから、今回の企画はいわば、ショーケースプロジェクトの番外編として「SHOW-CASE PROJECT Extra」と名付けられた。

初回となる本年度の展示では、当然、3年連続で展示することが意識され、初めの一步としての作家のアプローチが展開されている。狭い展示室を分割し、一見、別作家の作品かと思わせる全く違った傾向の作品をそれぞれに配置した。作家本人が各部屋をA面、B面と呼ぶ様に、最初の空間には富井大裕らしい既成品を用いた作品が配され、奥の空間には石膏を用いた作品が展示された。石膏作品群は「風船と自立」と題されており、球形と棒状のパーツが組み合わさり、バリエーションが展開して20余り制作された中から4点が展示された。石膏は富井がその活動の初期に用いていた素材でもある。AB両面をみせたこの展示は昨年度に大規模な個展を2つ終えた富井が、次の展開へと始動しようとする原初点を垣間見させたものとも言えるだろう。

関連イベント

- ・トーク：富井大裕のB面を覗く（11月30日（土） 於 慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6F G-lab）

会期中には、これまでも富井作品について多くの言説を供してきた林卓行（東京藝術大学教授）と作家によるトークが行われた。富井作品を熟知する林によって、富井の制作について、特に今回の展覧会について興味深いディスカッションが引き出され、富井作品や今回の展示を理解する上で大変、有意義な機会の提供となったと思われる。

- ・ワークショップ：ポストカードスカルプチャー | ハガキの条件／彫刻の形（12月7日（土） 於 慶應義塾大学アート・センター）

作家によるポストカードを用いたワークショップ。参加者のみならず、実施したスタッフにとっても、富井の制作の考え方やその方法に体験的に触れる貴重な機会となった。

（記＝渡部）

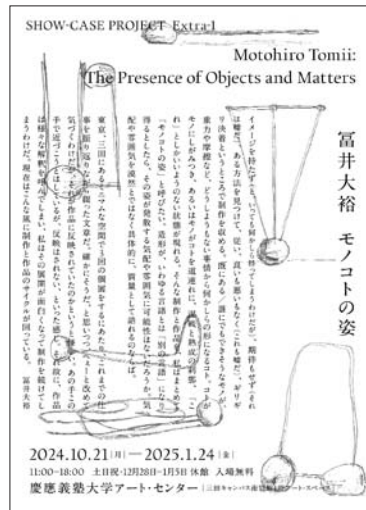
	作品名	制作年	素材・技法	寸法 (cm)
1	塵取りの関係 #1	2020	塵取り、ボルト、ナット	103.5×31×45.5
2	紙屑と空間 (試作) #1	2020	紙	8.5×14×16.5
3	紙屑と空間 (試作) #2	2020	紙	9.5×27.5×19
4	風船と自立 #1	2024	石膏、サイザル麻	36×5×11
5	風船と自立 #2	2024	石膏、サイザル麻	16×11×7
6	風船と自立 #15	2024	石膏、サイザル麻	11.5×22.5×13.8
7	風船と自立 #18	2024	石膏、サイザル麻	5×31×13.8



ポスター



カタログ表紙





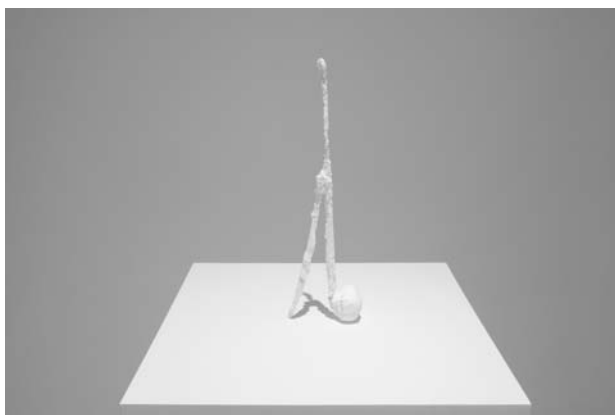
展示風景①



展示風景②



展示風景③



展示風景④



展示風景⑤



展示風景⑥



トークの様子



ワークショップ



ワークショップ



ワークショップ

催事／上演

2024 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井 叡 ポスト舞踏公演『未完成』

2024 年 5 月 15 日（水）18：00～20：30

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

笠井 叡
舞踏家

曾我 傑
音響・照明

あいさつ、ポストパフォーマンス・トーク司会

小菅 隼人
所員、理工学部教授

慶應義塾大学新入生歓迎行事 2024 年度は、笠井 叡 に依頼した。笠井が慶應義塾大学来往舎イベントテラスで踊るのは、今回で 5 回目になる。過去には、吉増剛造とのコラボレーションで故大野一雄を追悼した 2010 年『閃光のスフィア——レクイエム』、コロナ禍の時期においては、2020 年『日本国憲法を踊る』、2021 年『使徒ヨハネを踊る』、2022 年『今、ショパンを踊る』を、無観客、あるいは、感染防止への配慮という大きな制約の中で上演したが、ほぼ完全に制約の解除された 2024 年度のこの公演では、約 20 名の慶應義塾高校生を含めて、300 名を超える観客を来往舎イベントテラスに迎えて、大きな興奮を伴い、非常に活気ある催事となった。

今回の公演では、シューベルト『未完成』、ホアキン・ロドリーゴ『アランフェス協奏曲』、シューベルト『冬の旅』を使い、それぞれの曲において衣裳替えを行い（最後の『冬の旅』では予定されていたが行わなかった）、上演中 5 分の空白があったが、その間も緊張感が切れることなく、笠井の踊りがエネルギーに続けられた。『未完成』は、笠井が 45 年前に、当時の西ドイツに移住しようと決意した時に、有楽町の第一生命ホールで最後に踊った曲である。『アランフェス協奏曲』は、笠井のデビュー・リサイタルの時に笠井の師として 3 年間個人指導をした大野一雄が振り付けたものである。『冬の旅』は、笠井が自ら「テーマソング」として愛着をもって頻繁に使用している曲である。今回、『未完成』という、若い塾生たちにまことに相応しい曲名を笠井は選択して、慶應義塾大学新入生を激励するとともに、この題名によって、未来での「完成」を夢見て共に歩みたいとのメッセージであると筆者は受け取り、催事の目的をしっかりと理解してくれた笠井の気配りを感じた。笠井は、客席に頻繁に出て行って、観客と絡みながら、全空間を埋め尽くすように内面的な思いを現実の空間に響かせていた。踊りの途中で言葉を発するのは、笠井の舞踏スタイルだが、今回は、時勢を意識した「戦争は悪魔の踊りだ」というフレーズが観客の心に強く響いた。さらに、カーテンコールの時、受け取った花束から、花卉をむしり取って客席に撒いて喜びを共有した行為も観客の深い感動を生んだ。笠井の動きは予測がつかず、舞台担当者には難しいオペレーションだったが、曾我傑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、3 人の若い参加者によって、非常に思索的で示唆に富んだ発言が続いた。

この公演は、笠井が「ポスト舞踏」と銘打ち、既に確立したジャンルとなった「舞踏」から新しい領域に踏み出そうと

している決意を感じさせるものであった。その意味では、単に、緊張感のある素晴らしい公演であることを超えて、舞踏史に残る公演となったとも言える。笠井は、自らが歩んできた〈暗黒舞踊－暗黒舞踏－舞踏〉成立の歴史的経緯を超えて、その先に広がる前衛芸術の未来をこう述べている：「舞踏という名前があるかということは、私にとってはどうでもいいことだと思います。あまりに舞踏という言葉に囚われすぎる」（小菅、37）。この発言を裏付けるような今回の公演は、新入生の新たな門出を寿ぐと共に、自らが築いてきた舞踏と言うジャンルから脱却しようとしたものであり、アート・センター刊行の『Booklet 32 舞踏の現在、そして未来 —— アバンギャルドを超えて』に論拠を与える作品ともなった。

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、大きな自然災害や事故、パレスチナでの戦闘を経験した現在、このコンセプトは、さらに重要性を増し、新入生歓迎舞踏公演の意義も益々増している。なお、全編が慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ統合研究センターによって記録されている。最後に、笠井から新入生に対して、次のようなメッセージが寄せられたことを記しておく：「新入生の方々、入学おめでとうございます。いつの時代もそうですが、社会が混沌とした渦の中に巻き込まれているような時代ですが、自我の光を照らしながら、ゆっくり歩み続けてください」。

・（註）小菅隼人「『復活』と向き合うこと —— 舞踏家笠井 叡に聞く ——」『日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』No.51（2019）。

（記＝小菅）



公演の様子



チラシ



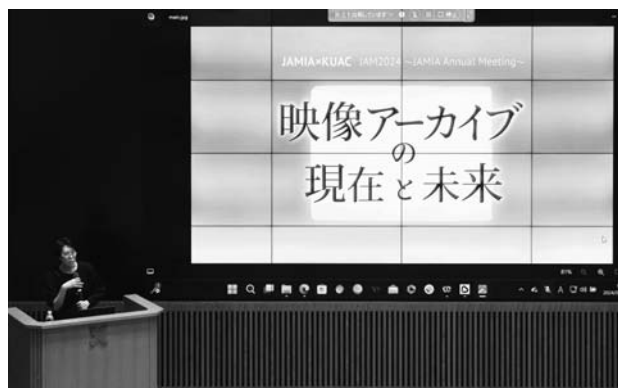
催事／講演会・シンポジウム

JAMIA × KUAC JAM2024 ～ JAMIA Annual Meeting ～ 「映像 アーカイブの現在と未来」

2024年6月22日（土）10:45～18:00

三田キャンパス 東館6階 G-Lab

主催：一般社団法人日本映像アーキビスト協会、慶應義塾大
学アート・センター



開会挨拶



ライトニングトーク

慶應義塾大学アート・センターは映像アーカイブの実務者や研究者のコミュニティ「一般社団法人日本映像アーキビスト協会（JAMIA）」との共催により、協会では初となる一般公開イベントを開催した。主に初学者を対象とした映像アーカイブへのガイダンスを行うとともに、フィルムやデジタル修復に関する現時点での課題やAIを活用した映像アーカイブの未来像などの議論を通じて、参加者同士の問題意識を共有すること、またネットワークの強化を図ることを目的に企画された。

まずはアート・センター所員の本間友より開会挨拶の後、松山ひとみ氏（神戸映画資料館 研究員）よりベーシックガイダンス「映像を集め、残し、活かす仕事」が行われた。映像の世紀のはじまりから、今日の視聴覚文化を未来へと受け渡す映像アーキビストの仕事を概観する内容で、初学者だけでなくこれからより業界の知識を深めたい人にとっても有益な情報が共有された。続いてライトニングトーク第1部として、次の8組がそれぞれ3分間の発表を行った。フィルム映写ワークショップについて、神田麻美氏（映写技師）やリリースプリントの価値と重要性について井上大助氏（株式会社IMAGICA エンタテインメントメディアサービス）からの報告があった。水谷知生氏（奈良県立大学 奈良フィルムアーカイブ研究ユニット代表）や荒木臣紀氏（奈良国立博物館 上席研究員）、森宗厚子氏（広島市映像文化ライブラリー 映像文化専門官）、さらに濱田尚孝氏（国立映画アーカイブ 客員研究員）から各機関の取り組みについての説明が続いた。また三好大輔氏（株式会社アルプスピクチャーズ）からも、地域映画について発表があった。最後に筆者から「プロジェクト紹介 コレクティヴ・メモリー技術編について『バックトゥザフューチャー1：未来を記録したもの』催事報告」として、昨年開催した都市のカルチュラル・ナラティヴにおける内容を報告した。

昼休憩を挟み、午後はセッション①「映画フィルムの今、これから」として、郷田真理子氏（川崎市市民ミュージアム 学芸員）をモデレーターに、山本泰貴氏（コダック ジャパン）、高田淳氏（株式会社IMAGICA エンタテインメントメディアサービス カラリスト）にご登壇いただき、フィルムの現在と魅力を伺うセッションとなった。フィルムは消えゆくメディアと誤解されているが、フィルムでのCM制作が増えている現状も紹介され、現役メディアとしてのフィルムを再確認する力強い発言が印象に残った。その後セッション②「イロイロ大変!? 映画の色。」では、山下泰司氏（株式会社WOWOW プラス 映画Blu-ray プロデューサー）をモデレーターに鈴木美康氏（元 株式会社IMAGICA タイマー／元 国立映画アーカイブ技

術職員)、阿部悦明氏(株式会社 IMAGICA エンタテインメントメディアサービス カラリスト)をお招きした。伝説的なベテランタイマーとして知名度の高い鈴木氏のお話しに加え、現役カラリストと共に映画のデジタル修復版における「色」の再現に関する問題について、実際に修復事例の色味を比較しながら「当時の色を再現出来ているのか」という痛烈な問題提起が行われた。さらにセッション③「映像アーカイブにAIを利用することについての期待と課題、今後の展望」では、前川充氏(オムニアート/日本映像アーキビスト協会 理事)をモデレーターに渡辺智咲氏(国際大学 GLOCOM 主幹研究員/教授/研究部長 Creative Commons Japan 理事長)と共にAIを利用した映像アーカイブのツールと利用例も紹介された。

最後に、ライトニングトーク第2部として7組が映像にて発表を行った。白昼幻燈や紙フィルムについて、山端健志氏(板橋区立教育科学館 研究員/武蔵野美術大学大学院造形研究科博士課程)の発表に続き、真喜屋力氏(沖縄アーカイブ研究所)や羽鳥隆英氏(熊本県立大学文学部日本語日本文学科准教授)から地域に根ざした研究や報告があった。さらに田中晋平氏(山形国際ドキュメンタリー映画祭 プログラム・コーディネーター)や田中範子氏(神戸映画資料館 支配人)、山崎紀子氏(シネ・ヌーヴォ 支配人)から映画祭や映画館の活動について、小田香氏(映画作家)からも制作に基づいた発表があった。

沖縄から山形までの24名による登壇者、さらに会場参加者91名、オンライン配信にて25名の方々にお集まり頂き、大変活気に満ちた会であった。またフィルム映写機による投写、展示コーナーなどもあり、発表だけでなく見どころの多い企画であり1日があっという間に過ぎていった。参加者名簿を一覧すると映像アーカイブに関わる、または興味を持つ方々へ確実にリーチできた手応えを感じ、アート・センターのプレゼンスを高める良い機会となった。最後に日本映像アーキビスト協会とちぎあきら氏により閉会挨拶があり、その後の懇親会でも多くの参加者がそれぞれ横のつながりを作る和気藹々とした様子に催事の成功を感じた。

(記=石本)

チラシ



会場の様子

催事／講演会・シンポジウム

ART WEEK TOKYO

シンポジウム「想像する他者・他者を想像する： 現代アートが描く国境を超えた未来」

2024年11月7日（木）10：00～12：30

三田キャンパス 西校舎ホール

ラウンドテーブル

2024年11月7日（木）14：00～18：30

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バイルプロジェクト実行委員
会、東京都、慶應義塾大学アート・センター、慶應義
塾ミュージアム・コモンズ

〈シンポジウム〉

登壇者

スザンヌ・プフェファー

フランクフルト近代美術館館長

片岡 真実

森美術館館長／国立アートリサーチセンター長

ソフラブ・モヘビ

スカルプチャーセンターディレクター

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

ニキータ・インチェン・ツァイ

広東時代美術館副館長兼チーフキュレーター

崔敬華

東京都現代美術館キュレーター

ジョセリーナ・クルス

マニラ現代アート・デザイン美術館ディレクター、キュレーター

モデレーター

帆足 亜紀

横浜美術館国際グループ兼学芸グループグループ長

東京から現代アートを発信しようとするプロジェクト「アートウィーク東京」は、3年目を迎えて定着しつつあり、11月初旬の東京は海外の美術関係者も含めて現代アートの催事が行われる場と認識されるようになりつつある。2024年度は11月7日から10日までの4日間、53の美術館やギャラリーが参加し、展覧会に限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議論を通して、最前線のトピックスや課題などを考え、伝えようとするプログラムがAWT TALKSである。このプログラムのうち、昨年に引き続き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KeMCoの共催により、慶應義塾大学にて実施された。多彩なプログラムの中で、唯一大学として参画し、大学らしい講演とディスカッションの場を提供していると言えよう。

本年度のシンポジウムのテーマは「想像する他者・他者を想像する：現代アートが描く国境を超えた未来 (Imagining Others: Transnational Visions of Contemporary Art)」と題され、社会的な状況を色濃く反映しながら展開する昨今の美術状況に深く関わるプレゼンテーションと議論が展開された。かつてない分断を抱える今日において、包摂性や多様性をいかに実現していくのかは現代美術の領域においても現在の問題であり、このような問題に深くコミットしながら実践的な活動を展開している3人の登壇者によるプレゼンテーションとその後のディスカッションが行われた。三者三様の文化的バックグラウンドをもつ3人がそれぞれの活動と実践に即しながらプレゼンテーションを行い、その後の議論の展開の中でも現場での活動を通じた実感のこもった発言によって、大きなテーマを扱いながら地に足がついた説得力のある議論展開となった。今年は昨年に比して学生の参加も見られ、大学で開催することによって、現代美術の最前線の議論に学生が触れる貴重な機会の提供となった。

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や専門家がより親密に対話を交わすことを目的としたセミクローズドな集会である。昨年の反省を踏まえて、より参加者と登壇者の対話がスムーズに広がるような工夫が施された。「問いの共有から始まる国際的な議論の場」と題されたように、登壇者それぞれが問いを用意し、それを投げかけて、登壇者相互も対話をしながら自然に参加者に開いていく形であった。登壇者の1人が東京都現代美術館のキュレーターという東京を足場にする視点が入っていたことも対話の展開をスムーズにしたといえる。また、登壇者が3

人とも対話内容だけでなく、非常にオープンな態度で参加者の参入と対話・議論展開を多いに刺激し、これまでで、最も成功したラウンドテーブルだったと言えよう。現在、美術館や美術の現場が抱える、戦略や経済を含めた現実的な問題や、公共性の問題などについて、活発な議論が展開された。旧ノグチ・ルームでの開催は3回目であるが、この空間の利用の仕方も次第に習熟し、ある意味「コモンスペース」として設計された空間の活用としてもふさわしいものとなっていると言えよう。

(記=渡部)



シンポジウム



ラウンドテーブル



ラウンドテーブル

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

2024年11月12日(火)、13日(水) 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6年度文化庁 Innovate Museum 事業

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。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「建築ブロムナード」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。普段入れ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。

例年のように、本イベントは「令和6年度文化庁 Innovate MUSEUM 事業」の助成を受けての開催となった。他の催事や学事日程との兼ね合いから、今年は去年より1日減って2日間の催事としている。たびたび流行してはいるものの、人々の意識に対する新型コロナウイルスの影響をほとんど感じなくなつて久しく、街にもキャンパスにもたくさんの人が溢れており、本催事への参加にも、こうした影響は感じられなかった。

今年度はそうした状況のもと、2日間開催であった2年前と同水準の参加者を数えることができた。コロナ明けから年々さまざまな外出先が増加していく中で、例年と同じ程度の集客ができたことは収穫ではあるが、世間の人流の増加に比例した参加者の増加を狙った施策を考える必要があっただろう。次回は早めのリリース公開、SNSでの宣伝強化、あるいは所員の方々の授業で紹介してもらう簡単なスライドの作成など、参加者の増加を図りたい。

本働事では毎年ガイドツアーを実施してて、本年も多くの応募者を数えた。毎回1グループ15-20人程度でのツアーだが、例年応募者がそれを上回り、抽選になっていたのが改善点であった。そこで今回は試みに、1日1回だったツアー実施を各2回とし、合計4回の実施とすることで、応募者全員にツアーに参加してもらうことができた。応募人数を見て急遽決定したことであったため別の時間を取ることができず、2グループとも同時に出発する形になった。もともと少ない人員で実施しているイベントであるため、この形式では人員配置にやや無理があったことが反省点である。参加者を増やすことでより広く慶應義塾の建築を知ってもらうことはメリットなので、ツアー時間の別設定や、スタッフを増員するなどの対策を考えたい。

[illegible]

チラシ

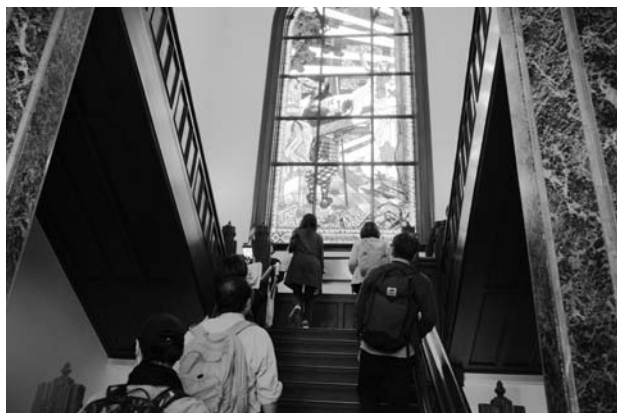
(記=新倉)



重厚な外見の塾監局



図書館旧館内部にある尖頭アーチをくぐる



小川三知のステンドグラスは戦災の被害から修復された



演説館内の吹き抜け空間



旧ノグチ・ルームは慶應義塾の貴重な文化財

催事／講演会・シンポジウム

パピエプリエ 02：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ—書簡または余白と空白

2024年12月7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

協力：荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible
Destiny Foundation、富山県美術館

合同企画：

手紙と漂流詩

2024年11月7日—2025年2月11日 | 富山県美術館展示室6

主催：富山県美術館、慶應義塾大学アート・センター

協力：荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible
Destiny Foundation



会場風景



配布物

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年）は荒川修作（1936-2010年）／マドリン・ギンズ（1941-2014年）と多くの書簡をやりとりしていた。両者の文面には多くの取り消し、書き直し、補記などが見られる。手書きの手紙という性質上、それらは単なる訂正の場合もあるだろうが、積極的な「余白 [margin]」への介入、または「空白 [blank]」の構築だと見ることもできるだろう。実際両者ともに自らの作品に取り消し、書き直し、補記を取り入れている。瀧口は「余白」という概念を、荒川／ギンズは「空白」という概念を作り上げた。瀧口は主に『余白に書く』を通して、荒川／ギンズは諸作品と『死なないために』（1988年）を通して。一見似ているこの二つの概念はどのように異なっているのだろうか。本シンポジウムを通して、手紙を通して現れてくる瀧口-荒川／ギンズの諸問題、そして「余白」と「空白」について考えた。

より具体的には、以下のような内容であった。

久保は瀧口-荒川／ギンズ書簡の分析を通して、荒川／ギンズ諸作品の構造、そして瀧口の「余白」、荒川／ギンズの「空白 (blank)」という重要概念についての分析を行った。

本間、松田氏は荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible Destiny Foundationにおける荒川／ギンズアーカイヴの整理状況について、また荒川と瀧口の関係性について発表を行った。

塚原氏は、瀧口宛の荒川／ギンズ書簡の中に『意味のメカニズム』の名の発生と問題意識を読み取るとともに、書簡それ自体が『意味のメカニズム』に類似した機能も有していることについて分析した。

桑田氏はイメージの訳語としてはやや特殊な「影像」という瀧口の概念を通して、瀧口-荒川における影の問題について分析を行った。

平倉氏は荒川／ギンズの瀧口の名を用いた諸作品および『意味のメカニズム』の詳細な分析を通して「cleave」という概念を再考するとともに、その新たな訳語「裂き接ぎ」を提示した。

山本氏は瀧口の「余白」と荒川／ギンズの「空白」概念を比較し、前者を私の「外」への「宛先」によって現る可能性として、後者を私の「内」の諸力として発生する内外の交通可能性として措定した。

八木氏は、富山県美術館で開催中の関連企画「手紙と漂流詩」（2024年11月7日-2025年2月11日）を会場からZoomによる生中継で紹介した。

残念ながら来場者との質疑応答を行う時間が残されておらず、瀧口修造研究会のメンバーである山腰亮介、カニエ・ナハ、岩渕夏樹による発表への応答をもって閉会した。

＊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）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、1976年、6頁〔初版1971年〕。原文を参照しつつ一部訳語を変更した。）。遊びの最中、前の人を書いた／描いたものは折り畳まれて隠され、次の人は見るができない。

【1部】

13:00-13:20：久保仁志「余白 空白 ノー!! というシニフィエが」

13:20-13:40：本間桃世、松田剛佳（荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所）「瀧口修造と荒川修作+マドリン・ギンズの“再集合”」

13:40-14:00：塚原史「ポストカードを読み解く——荒川修作から瀧口修造へ」

14:00-14:20：桑田光平「影像について——荒川、デュシャン、瀧口」

【休憩】

14:20-14:40

【2部】

14:40-15:00：平倉圭「左右の裂き接ぎ」

15:00-15:20：山本浩貴（いぬのせなか座）「私的宛先から交通網そのものの彫刻へ——marginとblankにおける「白」の位置」

15:20-15:30：八木宏昌（富山県美術館）「富山県美術館瀧口ルーム（展示室6）の紹介」

15:30-16:00：ディスカッション

富山県美術館との共同企画展「手紙と漂流詩」

瀧口は「地の稲妻」の中で詩を「絶海の孤島に漂着した人が海に投げた瓶詰のメッセージ […] 漂流詩」（1972年）にたとえた。瀧口のもとにはおよそ3,500件（慶應義塾大学アート・センター所管分）の書簡が届き、書斎にはその他多くの人々からの膨大な「記念品」が、さらに瀧口自身の持ち込ん

だ物品類が溢れていた。それは、瀧口の語る「漂流詩」とよく似ている。

本展では荒川修作／マドリン・ギンズから瀧口のもとへと届いた手紙のような諸作品を対象とした。

例えば、1974年、出版社エディション・エパーヴによって《漂流物標本函》という9つの小部屋を持つ箱型のオブジェが制作された。複数の作家が各々の小部屋に漂流物としてのオブジェを収めた作品である。参加作家の中には瀧口、および荒川／ギンズらがいた。そこで荒川／ギンズは30枚の古写真に手を加えて別の何かへと変成させている。

そして、これらは瀧口へと荒川／ギンズが送った手紙ともよく似ている。これらをオブジェとして見るだけでなく、手紙またはその同封物として見たときに現れる別の表現について考えた。

（記＝久保）



会場風景



配布物

催事／講演会・シンポジウム

没後 39 年 土方巽を語ること XIV

2025 年 1 月 21 日（火）18:00～20:00

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

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

同日開催：特別上映会「70 年代後半における土方巽の振付」

2025 年 1 月 21 日（火）13:00～17:20

三田キャンパス 東別館 9F カンファレンスルーム

上映作品：《小林嵯峨舞踏公演》〈にがい光〉

《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置
記念》〈最初の花〉

協力：令和 6 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 II」

登壇者／出演者

吉江 庄蔵



会場の様子

2011 年から毎年土方巽の命日に集う場として開催されており、14 回目となる。生前の土方を知る方々の訃報が相次いだ中ではあるが、毎年恒例の催事として定着し、若い世代の参加も増えている。長年にわたり継続してきた催事ゆえの期待、また企画の意義を改めて感じる年になった。現地では 82 名の参加者に加え、オンラインでは 31 名の参加があり合計 113 名の参加となった。

フリートーク「土方巽の舞台美術」（ファシリテーター：森下隆）

開会の挨拶後、森下から会場内に展示された吉江庄蔵氏の作品が紹介された。《山本萌金沢舞踏館設立記念公演・暗黒舞踏派結成 20 周年記念連続公演・アスベスト館 10 月公演・燐儀大踏鑑》〈正面の衣裳——少年と少女のための闇の手本〉のために制作された舞台美術、屏の描かれた戸板 1 点に加え 6 点の被膜彫刻の展示があり、吉江氏の世界観を視覚的にも体験できる場となった。その後、2024 年に亡くなった方々を追悼する時間を設けた。中嶋夏氏、天児牛大氏、唐十郎氏、吉田ルイ子氏、白石かず子氏、松岡正剛氏、細江英公氏、鈴木べら氏、小原明子氏、藤森秀郎氏、谷川俊太郎氏と、逝去のお知らせが続いた一年であった。

特に中嶋氏が出演した《アスベスト館 4 月公演・燐儀大踏鑑》作品 No.13 〈それはこのような夜だった〉の紹介から、小林嵯峨氏より笠井勲氏から中嶋氏を紹介され渋谷で初めて会った話や都会の理知的な印象を受けた思い出などが語られた。続き土方との出会いについて語る細江氏の様子を、藤原峰氏撮影の映像で鑑賞した。最後に谷川氏にご登壇いただいた 2016 年開催「没後 30 年 土方巽を語ること VI」から、土方についての印象を語っている姿を映像で流した。

その後 2024 年の舞踏について、参加者も交えて報告がなされた。まずローザ・ヴァン・ヘンスバーゲン氏（アート・センター所員、イェール大学准教授）により催事「Butoh Scores」について発表があった。小林嵯峨氏、金沢舞踏館（山本萌、白柳ケイ）による米国イェール大学でのワークショップやレクチャーについて紹介。土方アーカイヴより〈正面の衣裳〉、〈ひとがた〉、さらに VIC コレクションから〈にがい光〉、〈最初の花〉を用いた上映会について、またその振付を再現したデモンストレーションについて報告がなされた。山本氏からも「舞踏譜をいかに伝えていくか」というテーマを念頭に土方の振付を用い指導したこと、さらに土方の踊りの作り方は「イメージ、動きの断片を身体に集めて、ある世界を作り上げていく」方法であると述べた。

その後森下から清水晃氏の作品、そして《高井富子舞踏公

演》〈まんだら屋敷〉ポスターについて紹介、また清水氏の舞台衣裳を身につけた遊舞舎の女性舞踏家3名が登場し〈石の衣裳〉〈雛の衣裳〉を披露した。

ゲスト講話：吉江庄蔵

アスベスト館にて舞台美術を担当してきた吉江氏はまず、顔半分の白塗りを開始。《燐儀大踏鑑第二次暗黒舞踏派結成記念公演・四季のための二十七晩》〈疱瘡譚〉を観た際に、「土方こそ日本人だ」と金縛りにあうような感動を覚えたこと、その後写真家の小野塚誠氏の紹介で作品を観たと舞踏の出会いからお話された。2年経って電話を受け《アスベスト館3月公演・燐儀大踏鑑》作品No.7〈バッケ先生の恋人〉にマントヒヒのお面を作るように頼まれたこと、また《アスベスト館7月公演・燐儀大踏鑑》作品No.9〈小日傘〉の公演に向けてジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナーの絵を土方に提示され、「身体の傷が化膿し（中略）身体の中に光を向かって疼く海が欲しい」と言われ「身体の中に火が吹く」ような思いをしたこと等が語られた。本来彫刻を専門としていた吉江氏は土方の元では専門外の平面を要求されたことなども紹介された。《暗黒舞踏派結成20周年記念連続公演一・アスベスト館6月公演・燐儀大踏鑑》作品No.14〈ひとがた〉の波や桜の戸板、土方の詩的な言葉を投げかけられ「創造の放射能を浴びた」ように制作した記憶や〈正面の衣裳〉での金屏風や犀、藤など5景の説明があった。続けて《暗黒舞踏派結成20周年記念連続公演・アスベスト館封印記念12月公演・燐儀大踏鑑》作品No.16〈鯨線上の奥方〉では金属板を使って月光のシーンなどの美術を制作し、「全てが舞踏」であること、「舞台美術も空間の衣裳」であること、「余白のある美術」を心がけたと述べた。最後に心に残る土方の言葉を紹介され、「自分に騙されるなよ」「自分に飼い慣らされるなよ」という言葉が身体から抜けないと仰る姿は聴衆にも深い感動を与えていた。

同日開催された特別上映会についても記しておく。VICコレクションから、〈にがい光〉及び〈最初の花〉と4時間以上にわたる上映会に60名の方が参加された。また同じ建物内でKeMCo新春展2025「へびの憩う空き地」が開催されており、「土方異燐儀大踏鑑（付）コレクション展示即売」展記録写真や映像（本年度新規デジタル化）など、あまり公開されてこなかった資料を鑑賞してもらう機会があった。

（記＝石本）



チラシ



ゲスト講話の様子

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭 XIV

西脇順三郎と「馥郁タル火夫」たち —— モダニズムの再検討は何をもたらすか？

2025年1月25日（土）14：00～17：00

三田キャンパス・東館6階 G-Lab 対面&オンライン（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
詩人

脇田 裕正
慶應義塾大学非常勤講師

佐藤 元状
慶應義塾大学教授

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25日（土）に、三田キャンパス東館のG-Labで開催された。今回も会場での開催とZoomウェビナーによる同時配信を実施し会場にお越しくださった方は40名近く、オンラインで視聴された方も50名に及び、多くの方にご参加いただいて充実したシンポジウムとなった。

詩人で、アート・センター訪問所員の野村喜和夫氏は今回、モダニズムの再検討というテーマで企画をされ、これまで本シンポジウムでは扱ってこなかった「モダニズム」を軸に二名の登壇者を選ばれた。まず野村さんが「西脇順三郎はモダニストだったのか？」の演題で話された。日本におけるモダニズムは形式的なものだけを受容したために厚みに欠け、一時的ブームに終わってしまった。西脇は当時の詩人たちの磁場となっていたが「モダニストではなかった」と思うと述べられた。一方、登壇をお願いしたお二人にはまた異なる観点からモダニズムと西脇の関係をぜひ話していただきたいと語られた。

脇田裕正氏は近年、春山行夫研究で戦前そして戦中、戦後の文学史に新たな地平を拓かれている。春山も西脇も「文学のモダニズム」を考えていたと春山さんは話され、「詩はなぜ詩なのか」を問うていた春山の詩論は西脇から大きな影響を受けていると指摘。詩の自律性、純粹詩、人間すら存在しない詩の消滅等々の詩の理念は、西脇と春山の共有するところであると語られた。しかし差異もあって、西脇は詩と詩論を明確に分離していたが、春山は詩の原理を形式面から追求していたという。西脇の『Ambarvaria』（1933）を春山的に読んでみれば、多種多様な欧米のモダニズム文学の方法論の宝庫であるとの指摘には、西脇研究者や愛好家そして聴衆も、目を開かれたのではないだろうか。最後に春山の戦時下の詩が紹介された。中国戦線の体験から、方法や形式も含めて「すべてが破壊され」た荒涼たる光景がそこにはある。西脇が沈黙した戦中の十年間、春山はモダニズムを引き受けつつ戦争と向き合っており、二人の対比は鮮やかである。これまで見過ごされてきた、あるいは評価が低かった詩人の研究が展開されていくことが重要であると語られた。

佐藤元状氏は『近代の寓話』（1953）を取り上げ、戦後の代表作である詩について精読していった。なかでも「近代の寓話」は西脇のモダニズム宣言であると述べられ謎解きのようにテキストを分割して精緻な分析を試みられた。テキストの精読はコンテキストの精読であるという、英国モダニズム文学研究で培われた方法論により、これまでない西脇論が出現した。テキストの直線性の強調、切断を軸にした組立て

などを指摘しつつ、とくに注目したのが中盤にある「ベドウズの自殺論の話を・・・」の箇所である。詩のなかの「彼」が原民喜ではないかと指摘され、アインシュタインの散歩の写真を、おそらく西脇も見たであろう TIME 誌から発掘された。戦後まもなくの西脇に、さまざまな要素で実は戦争が影を落としていることが示唆され、奇しくも脇田氏と同様に、西脇の詩の時代性が強く印象づけられた。

最後に三人でのディスカッションが行われた。野村氏は「モダニズム」の捉え方が180度変化したと述べ、画一的な西脇像ではなく新たな地平が拓かれたようだと感想を述べられた。印象深かったのは脇田氏が「佐藤さんの発表を聴いて、詩の朗読つまり声に出すことを、モダニズム詩を考えるにあたって考えるべきだと気づいた」と語ったことである。最後に視聴者からの質問をいただいた。「西脇がコード化し、隠蔽しなければならなかったのはなぜなのか」に対して佐藤氏が「それがモダニズムである。形式化し、コード化する、それがモダニズム」と指摘された。

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=X8XIatTrfvw&t=10s>

(記＝森山)



ポスター



催事／講演会・シンポジウム

第3回富田勲シンポジウム 『源氏物語幻想交響絵巻』を語る

2025年2月26日（金）18:00～19:45

三田キャンパス 西校舎ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：富田勲研究会

登壇者は作曲家の千住明氏と指揮者の藤岡幸夫氏という塾員の音楽家ふたり。筆者が司会進行を担当した。富田勲氏とは少年期以来の交流がある千住明氏は、第1回の富田シンポジウムにも登壇し、富田勲氏との様々な思い出と音楽家・富田勲の本質について語っている。藤岡幸夫氏は2015年に関西フィルハーモニックオーケストラを指揮して、『源氏物語幻想交響絵巻』の大規模なライブレコーディングを行ない、作曲家富田氏の絶賛を受けている。今回も「富田勲の集大成」とも「最高傑作」とも評されることもある大作『源氏物語交響絵巻』について、これ以上はない登壇者を得て百数十名の聴衆を得たシンポジウムは大いに盛り上がった。

（担当／記＝糸川）

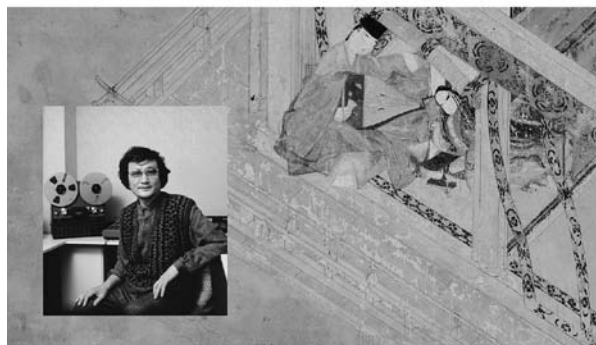
登壇者

千住 明
作曲家

藤岡 幸夫
指揮者

第3回・富田勲シンポジウム

『源氏物語幻想交響絵巻』を語る



藤岡 幸夫氏(指揮者)

×

千住 明氏(作曲家)

司会 糸川麻里生
(アート・センター副所長)

2025年2月26日（水）
18時00分～19時45分
慶應義塾大学三田キャンパス
西校舎ホール



主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：富田勲研究会

申込ページ：<https://tomita-genji.peatix.com/view>

催事／講演会・シンポジウム

美術史学会美術館博物館委員会 2025 年シンポジウム「デジタル・コ レクションの活用の現在：実現可能な デジタル展示の事例と短期的展望」

2025 年 3 月 1 日(土) 14:00～17:00

三田キャンパス 東館 6 階 G-lab & オンライン

主催：美術史学会（美術館博物館委員会）

共催：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

後援：一般社団法人全国美術館会議、文化資源学会、公益社
団法人日本博物館協会、
日本ミュージアム・マネジメント学会、アート・ド
キュメンテーション学会

〈シンポジウム〉

登壇者

田良島 哲

独立行政法人文化財機構東京文化研究所

佐藤 琴

山形大学

大井 将生

人間文化研究機構／国立歴史民俗博物館

宮北 剛己・本間 友

慶應義塾ミュージアム・コモンズ

2022 年 4 月に「博物館法の一部を改正する法律」が成立し、約 70 年ぶりの単独改正が行われ、2023 年 4 月 1 日から新たな博物館登録制度に移行した。その大きな眼目が博物館資料に係る電磁的記録を作成し、公開することであり、美術館博物館はデジタル化にどのように取り組むかが、大きな課題となっている。本シンポジウムは、美術史学会、美術館博物館分会として開催されたシンポジウムであり、これまでもその時々美術館や博物館の抱えるテーマを取り上げて来たと言うことであるが、今回も正に多くの美術館博物館が現在、頭を悩ませている問題について取り組むものとなった。

「デジタルトランスフォーメーション (DX)」が社会の様々な領域において流行語にもなる昨今、この博物館法改正の姿勢はまさに時流に即したものと言えるものの、盛んな旗振りの一方、デジタル化の実現は各組織に委ねられ、必要な要件を持たぬ中で取り組むことを強いられて大きな負担となり、ほぼ手つかずという組織も少なくない。デジタル化と公開に係わる課題の中から、博物館法の改正とも深く関わる「デジタル・コレクションの活用」に焦点をあて、専門家を迎えて実際に試みられている実践に根ざした報告と今後の実現的な可能性について考察し、議論することを目指した。

最初に登壇した田良島哲氏は「『ミュージアム DX』は何の役にたつのか ―― 東京国立博物館の経験から ――」と題して、東京国立博物館で実践してきたコレクションのデジタル化について具体的に、しかもその根本的な意義についても明快に説明を加えながら紹介した。特にミュージアムにおける DX を業務の見直しとしっかり結び付け、その成果が組織内部的にも受け取れるものとすることは、一過性の作業として経過するのではなく、適正に根付き、継続的な発信を続ける上で重要なポイントであることが指摘された。また、情報共有は組織内的には、自分以外の誰かが利用することに道を開き、外部的には社会に対して存在を示してアピールする意義があることも示唆された。

ボローニャから遠隔で参加した佐藤琴氏は「周囲の相談にのっていたら、さらに輪が広がってさまざまな立場の方々とデジタルアーカイブをつくっていました ―『山形アーカイブ』はゆるく・長く ―』というタイトルが示すごとく、様々な事態の問題解決に取り組む中で、たどり着いた現在のデジタル・アーカイブの取り組みを紹介した。デジタル・アーカイブ構築は、大学ミュージアムの特性を活かし、地域連携にも繋がる、危機を乗り越えるための手段であると、メッセージされた。

次に慶應ミュージアム・コモンズの宮北剛己氏、本間友氏

が「デジタル・ミュージアムと展覧会アーカイヴ」として、デジタル展覧会の試みと、展覧会記録のデジタル的取り組みについて報告した。コロナ下にあってバーチャル空間でのデジタル展覧会開催を強いられたことから生まれたオンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX: 人間交際」を紹介し、この仕組みが現在でも泉鏡花記念館で利用されていることも言及された。展覧会記録については、マッターポートでの3次元の展覧会記録の取り組みなどが紹介された。

最後に「デジタル・コレクション × 学校教育でワクワク広がる展示の拡張と共創」と題して、大井将生氏からこれまでとは違う教育的活用の観点からの活動紹介がなされた。デジタル・アーカイヴを教育に活かすことが、その存続にも寄与し、新しい価値化にも繋がることを指摘するとともに、それが探求学習等にフィットする素材であり、文化財を扱う現場と教育の現場を接続する実践についても紹介された。それは、単に学習に利用するというだけでなく、相互創造的で境界を越える可能性をも示唆するものであるという。

報告を経た後で、オンラインを含めた参加者からの質疑にも答えつつ、ディスカッションが行われた。実践に即した報告だからこその質問やコメントも多く、今後の取り組みにもヒントを与えるシンポジウムであったと言ってよいだろう。そして、DXへの対応について、従事者や組織にとって意義があるような、創造的な取り組みとして挑むことの可能性も示唆されたのではないだろうか。

(記＝渡部)



アート・アーカイヴの実践

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 年度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 年度より設置された「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、当室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稀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、所管する対象資料のステイタスを寄贈・寄託・預託という 3 つの段階に分け、将来的に当室を最終的な着地点とすることのない資料も、重要性和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。

本年度は改めて博物館登録申請を行ったため、再度各コレクションの管理を見直すとともに、全コレクションを余すことなく、最低限ボックス単位で資料登録を進めるための作業を行った。イナクティヴになっていたコレクションの諸問題を見直すとともに、新たに活用を進めていくための準備を行った。

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各コレク

ションの今年度の活動を報告する。

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、一部のコレクション内において未登録となっていた資料を新たに追加した。
- ・土方巽アーカイヴ内のフィルム 1 件、および VIC コレクション、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 6 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Ⅱ」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 306 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：152 名

ノグチ・ルーム：6 名

瀧口修造：19 名

油井正一：3 名

西脇順三郎：8 名

渋谷清／春画研究：21 名（KUAC Collection Online よりアクセスした人数）

草月アートセンター：20 名

峯村敏明：2 名

飯田善國：1 名

中嶋興：4 名

VIC：30 名

東京ビエンナーレ：3 名

（記＝久保）

各コレクション（受け入れ順）

当アーカイヴが所管するコレクションの各ステイタスは以下の四種である。

寄贈：所有権を有するコレクション。

寄託：所有権はないが、所管義務のあるコレクション。

預託：所有権も所管義務もないが、諸般の事情により一時的に預かっているコレクション。

機関作成：慶應義塾大学または慶應義塾大学アート・センターによって作成された資料を中心としたコレクション。

名称 | 内容説明 | ステイタス

- 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
- 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
- 慶應義塾の建築 | ノグチ・ルーム・アーカイヴのブランチ・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、二次資料によってなる資料体 | 機関作成
- 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（稀観書、研究書）からなる資料体 | 寄贈
- 洪井清/春画研究 | 浮世絵研究者洪井清（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」（1970）に関する写真、堀川紀夫・安齋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（1941-2025）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を行った集団、VIC（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

上記についての慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴでは、資料について研究関心をお持ちの方の利用申し込みを受け付けている（事前予約制）。開室日時等はWEBサイト（<http://www.art-c.keio.ac.jp/archives/visit-contact/>）を参照。

* 2024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

海外からの来訪者増加は、特筆すべきであろう。本年度の来訪者は合計 152 名であり、9 割方が国外からの来訪かつ合計で 192 日間の来訪があった。

[公開]

これまで都度の許諾を得ながら限定的に公開を行ってきた石井満隆資料であるが、所内での閲覧が常時公開になったことを記しておく。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を 21 年より継続してお預かりし、閲覧に供することが可能になっている。

[資料整理]

昨年から和栗由紀夫資料のスキヤンを継続している。万博フィルムの確認を日吉にて実施、加えて博物館登録申請のための土方資料のリスト再確認、ボックス・バインダー番号等の付与を行った。また約 15 年ぶりに filemaker を更新中である。中西夏之作品《男子総カタログ '63》修復の実施、慶應義塾ミュージアム・コモンズ 新春展に関連し〈大あんま〉の撮影を行った。

B. 海外活動

米国 Hollins 大学より依頼され、ブルガリアにて舞踏の指導をした。中日当代表演交流会、ギリシャ Ionian 大学 AVARTS セミナー、またイスタンブール演劇祭レクチャーにて、舞踏の歴史や土方アーカイヴについてトークを行った。トルコでは〈東北歌舞伎計画四〉の全編上映を実施した。ポートフォリオ BUTOH でもフィリピンにて《北方舞踏派結成記念公演》〈塩首〉全編上映会を行った。

C. 研究会・ワークショップ

所員のローザ・ヴァン・ヘンスパーゲン氏と共に研究会 POHRC (Perspectives on Hijikata Research Collective) として「BUTOH SCORES」を米国イェール大学にて実施した。小林嵯峨、金沢舞踏館(山本萌、白樺ケイ)によるワークショップやレクチャーを開催。また土方アーカイヴより〈正面の衣裳〉、〈ひとがた〉、VIC コレクションから〈にが光〉、〈最初の花〉の上映会、さらに振付の再現デモンストレーションを行った。加えて「シンポジウム ドーナツ・プロジェクト 2024 舞台芸術アーカイブの可能性〜劇場の記憶を紡ぐため

に〜」、また石原悦郎とツァイト・フォト・サロン アーカイブズ (I & ZFA) オンライン公開会議に登壇した。ポートフォリオ BUTOH として小菅隼人・石本華江編『Booklet 32 舞踏の現在、そして未来——アバンギャルドを超えて』を発行したことを記しておく。詳しくは該当研究会の頁を参照のこと。

D. 展示・資料出品

研究者から博物館、テレビ制作会社、個人のアーティストまで 32 件の貸出があった。

E. オンライン

今年度は YouTube に「没後 39 年土方巽を語ること XIV」を公開した。

最後に慶應義塾高校において新入生歓迎行事の運営、舞道家・上杉満代による舞踏ワークショップの企画・運営を行った。一貫校ならではの教育普及を実施できる機会は大変貴重である。

(記=石本)

ノグチ・ルーム・コレクション

2024年度はこれまでと比較してイベントの数自体は控えめなものとなったが、例年開催しているイベントを着実に実施した。かねてより検討されていた建築プロムナードにおけるガイドツアーの回数を増やすことで、旧ノグチ・ルームを含めた三田キャンパスの建築や文化財をより詳しく知りたい希望者に例年より多く参加してもらうことができた（催事報告を参照）。

公開活動が比較的少なかった分、2024年度はより研究に時間を割くことができた。今年度も慶應義塾大学の学事振興基金にて、去年度に引き続き「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」のテーマで助成を受けている。学校法人甲南学園の長谷川三郎記念ギャラリーにはイサム・ノグチに関する資料が所蔵されており、同館を訪問してアーカイヴ調査を行ったことは大きな成果である。また丸亀市立猪熊弦一郎現代美術館にもイサム・ノグチ関係の資料が存在しているため、同地にも調査に赴いた。そこで彼がノグチ・ルームをデザインした時期の展覧会の資料や、当アーカイヴにない慶應義塾発行の複写資料を発見し、受け入れている。これらの活動により、当アーカイヴが物理的に拡張するだけでなく、より豊かな研究が可能になることが期待される。

慶應義塾の建築プロジェクト

2024年度は、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たことで、引き続き多くの人々に旧ノグチ・ルームや学内の貴重な建築物に触れてもらうことができた。また令和6年度文化庁 Innovate MUSEUM 事業の助成のもと、外部の研究者を招いてクローズドな研究セッションを開催した。ここでは建築アーカイヴのあり方を議論するだけでなく、建築物の保存に対する各人の所見を共有した上で、それに資するための一般の建築リテラシーの向上に向けた施策について議論した。

また6月には学会シンポジウムに招聘され、「慶應義塾の建築」アーカイヴとそれが掲げるユーザー・マインドの建築アーカイヴのあり方について発表し、その可能性について議論が行われた。このシンポジウムは、建築関係者以外との交流を通してアーカイヴを客観的に位置付ける格好の機会となった。

（記＝新倉）

瀧口修造コレクション

荒川修作＋マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible Destiny Foundation とともに2023年度から進めていた瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズの書簡共有プロジェクトを背景に以下3つの連動企画を行った。展覧会「手紙と漂流詩」（富山県美術館 | 2024年11月7日-2025年2月11日）、シンポジウム「パピエプリエ 02：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ — 書簡または余白と空白」（慶應義塾大学三田キャンパス G-Lab | 2024年12月7日）、展覧会「アート・アーカイヴ 資料展 XXVII：交信詩あるいは書簡と触発 —— 瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ」（慶應義塾大学アート・センター | 2025年3月17日-5月30日）である。瀧口と荒川／ギンズの書簡には多くの取り消し、書き直し、補記などが見られる。手書きの手紙という性質上、それらは単なる訂正の場合もあるだろうが、積極的な「余白 [margin]」への介入、または「空白 [blank]」の構築だと見ることもできるだろう。実際両者ともに自らの作品に取り消し、書き直し、補記を取り入れている。これらの書簡を通じて3者が互いに触発し合い、思考と作品を紡いでいく様子について考えた。

荒川修作＋マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible Destiny Foundation とともに引き続きこれらの書簡整理・研究を進めていく。現在当室を含めた3つの機関においてすべての瀧口－荒川／ギンズ往復書簡を閲覧可能である。

油井正一コレクション

油井正一アーカイヴでは、油井正一氏資料に加え、副島輝人氏、相倉久人氏らの日本ジャズ史に関する資料をお預かりし、アーカイヴ構築を進めている。2021年度からは、ポップスの領域で大きな足跡を残した牧村憲一氏からも資料の寄贈を受け、研究対象が「ジャズ」から「ポピュラー音楽全般」に広がっている。活動としては、資料調査に対応するほか、“拡張するジャズ”のタイトルのもと、年に数回、公開研究会を行なっている。2020年度から2022年度にかけては服部真二文化・スポーツ財団の助成を得て、全学生向け講座「ジャズ・ムーヴズ・オン！」を開講した（講師は訪問所員の中川ヨウ氏）。2025年度に向けては、研究会での活動をベースに活動資金を獲得しつつ、資料のアーカイヴ化と公開性の強化をしていきたいと考えている。

（記＝糸川、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、登録作業を2023年度に実施し資料リストを整えた。それにもとづいて2024年度も各資料（モノ）とリストの付き合わせ作業を実施した。

資料貸出に関して今年度は足利市立美術館での飯田善國展覧会カタログへの資料掲載について、著作権者への仲介を行なった。アート・センター所管以外の資料つまり他館が所蔵する資料については通常、その館から直接コンタクトを取ってもらうが、今回はアート・センターからの貸出も同時にあったので利便性の意味からも仲介をして差し支えないと考える。また、西脇にとって重要な、親交の深かった飯田善國の展覧会ということで著作権者もたいへん喜んでくれた。

このように他館が所蔵する資料について許諾の可否を得る作業を、西脇コレクションでは実はこれまでも多く実施してきた。とくに小千谷市立図書館所蔵の資料について利用希望があった場合に小千谷から連絡を受け、アート・センターが著作権者に可否を伺うという流れである。今回この一連の作業について明文化しておいたほうが良いと考え、著作権者、小千谷市立図書館、アート・センターの三者間で覚書を取り交わした。担当者が変わってもスムーズに業務が遂行できるように、貸出仲介等以外でも備えておく必要があると考えている。

2024年9月28日、西脇の故郷であり、絵画を含む貴重な資料を所蔵する小千谷市立図書館は複合施設「小千谷市ひと・まち・文化共創拠点ホントカ。」となった。西脇順三郎を偲ぶ会主催の講演会が11月2-3日に開催されたので、アート・センターからは森山が現地に伺い、新しい施設の中に作られた「西脇順三郎コーナー」を見学、絵画作品の収蔵状況なども確認し、著作権者にも報告を行なった。

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。2024年度、第3回目を実施することができ、2024年3月8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。今年度、その資料に関して正式に寄贈手続きを経てアート・センターのコレクションとして着地した。また、慶應義塾大学出版会に長年保管されていた資料についても寄贈の手続きをとり、資料のなかにあった『三田評論』の表紙絵の原画については、慶應義塾の所蔵作品として登録を行った。飯田善國は2023年に生誕100年を迎え、2024年に「HIDA 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り、これを受けて資料の分類、整理を進めた。2023年度に系列表を整え、それに基づいて整理をする中で主に「国際鉄銅彫刻シンポジウム」の重要な写真と書簡を把握することができた。

展覧会「アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 ― 時間の風景」(詳細は37ページ)には、上記以外にも、アート・センターが1994年に行った展覧会「光の糸が見える―飯田善國展」の資料も整理分類を実施し、展示構成に役立てることができた。

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、この作家の足跡をたどる意味でも重要資料に位置付けられる。これらも展示に活かすことができ、また慶應義塾に復学した時代のノートは全スキャンをを実施しコレクションに加えた。飯田は詩人・西脇順三郎と長きにわたり交流を持っていたため、西脇順三郎関連の資料も多く含まれている。とくに1970-80年代の写真資料は貴重なものであるため、西脇順三郎コレクションとも関連させて、今後の活用が見込まれる。資料の整理、分類、登録、デジタル化はまだ道半ばであるので、引き続きアーカイヴ・スタッフの協力のもと、進めていきたい。

(記=森山)

草月アートセンターコレクション

草月アートセンター(1958-1971)の印刷物を中心とした資料体。草月アートセンターは勅使河原宏をディレクターとして旧草月会館において設立された組織である。その機関誌『SAC』の創刊号(1960)で「『総合化』という現代芸術すべてのジャンルに共通した課題がはっきりと打ち出されている」(安部公房)と語られているように、単一のメディア(ジャンル)を掘り下げるだけではなく、単一メディアの分解および諸メディアの結合という「インターメディア」性を模索したイベントが多数行われていた。主要なシリーズ・イベントとしては「草月ミュージック・イン」「草月コンテンポラリー・シリーズ」「草月シネマテーク」などが挙げられ、およそ290件に及ぶイベントが行われた。2008年の預託を経て、2013年、一般財団法人草月会から印刷物を主とした資料を寄託されたことを機に開設。中心となるのはイベントに際し発行されていた各種印刷物(290件)である。その他、「EXPOSE1968」関連写真(5バインダー)、関連記事(6バインダー)、その他書類(2ボックス)、総計:303件を所管。60年代の芸術に起きた様々な横断的試みを知る上で重要な資料である。書類のリスト化を行うとともに、草月会で準備されている草月アートセンターの再考企画「Hiroshi Teshigahara: Visionary Worlds」への協力を行った。また、3件のデータ貸出を行った。

(記=久保)

中嶋興コレクション

中嶋興（1941-2025）の1961年から2016年にいたる写真を中心とした資料体。中嶋は、1960年代後半より記録、アニメーション、写真、ビデオ・アート、彫刻、インスタレーション、コレクティヴ、企業CM、執筆、アニメーション史研究、地域再生、教育などの多様な活動を行っていた。特に《生物学的サイクル》（1971-1985）と《MY LIFE》（1976-2019）等は、数度発表されているが、再編され続けられた作品であり、中嶋の制作に対する特異な姿勢を表現する未完の映像作品でもあった。1970年より「ビデオアース東京」というグループを組織し、CATVを基軸としたビデオ・コミュニケーションをグローバルに展開した。活動当初より写真を撮り続けており、松澤有の「ψ（プサイ）の部屋」の記録写真や「もの派」作品の記録写真など、記録されなければ消えてしまう美術史において重要な一過性の作品等の記録、また銭湯や街の光景などの文化風俗の記録を膨大に行う。本人より2014年に預託、2018年より寄託。写真：約40,000枚、クリッピングや印刷物その他紙媒体資料：約1,200件、映像：約4,000件、総計：約45,200件を所管。「ψの部屋」および「もの派」作品の記録写真、またビデオテープのおよそ半分がデジタル化され、閲覧可能である。

文化庁事業の令和6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II」の助成を受け、ビデオテープのデジタル化を行うとともに、書簡の整理を行なった。現在、4000本のビデオテープのうち1960本がデジタル化され、閲覧可能である。今後、KUACのWEBサイトにおいてサムネイル付のビデオテープ・リストを公開予定である。2件のデータ貸出を行った。

2025年2月4日に中嶋は永眠した。その多様な活動、そして多くの他者の生を孕む未完の作品《My Life》を約50年にわたり制作し続けた不屈の魂に深く敬意を表し、心よりご冥福をお祈り申し上げる。

（記＝久保）

VIC（VideoInformationCenter）コレクション

VIC（ビデオインフォメーションセンター1972-）の1972年から現在にいたるビデオ・テープを中心とした資料体。VICは1972年、ICU小劇場という演劇サークルに所属していたICUの学生を主要メンバーとして組織されたグループである。当時、学生運動がもたらした状況の一つに、コミュニケーションの困難さがあると考え、その解決のためにビデオ・システムを用いた活動を開始した。具体的には、ICUの学生食堂における放送から始まり、「ソフトミュージアム」構想、さまざまなイベントの網羅的なビデオ記録、三鷹のアパートでのCATV実験である《Cable Paravision Ten》などを行った。その中心にあったのは、コミュニケーションとは何か、いかにそれは可能なのかという問いである。2015年、グループの中心的メンバーであった手塚一郎氏よりビデオ・テープを預託され、整理およびデジタル化を進め、2018年、寄託を機に開設。ビデオ・テープ：1,176本、企画書などの書類：45件、クリッピング：96件、写真：47件、印刷物：72件、総計：1,436件を所管。文化庁事業の令和6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II」の助成を受け、現在643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533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。また、VICデータベースの第2版の制作を行った。KUACのWEBサイトにおいてサムネイル付のビデオテープ・リストを閲覧可能である（<https://ringed-safflower-41a.notion.site/1c127167648980c3a96dc91c33419f7f?v=1c12716764898012b7b0000c10b71fd0>）。3件のデータ貸出を行った。

*本年度から、デジタル化されたテープの定義を変えた。VICの中には同じイベントを記録しているであろう異なるメディアのビデオテープ（Openリール、U-matic、Hi8、MiniDV等）がある。昨年度までは未デジタル化イベントを優先的にデジタル化していたため、同じイベントを記録している場合は同データのマイグレーションと見なし、デジタル化を行ったものとしていた。しかし、同じイベントでも「Openリール」では音量が小さすぎたり映像が切れているが、異なるメディア（Hi8）ではそうでないものがあるということが改めてわかったため、同じイベントを記録しているであろう異なるメディアのビデオテープも未デジタル化テープの対象に加えることとした。そのため、昨年度までとはデジタル化されたテープの本数が異なる。

（記＝久保）



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（春学期）

所員、講師（非常勤）

森山 緑（春・秋学期）

所員、講師（非常勤）

石本 華江（春・秋学期）

所員、講師（非常勤）

新倉 慎右（秋学期）

所員、講師（非常勤）

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学んだ。春学期・秋学期ともにアート・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

身の回りにあるリストと芸術作品におけるリストを対象とし、リストのリストを作成する課題を行った。4つの項目（通し番号、サムネイル、名称、対象が有する項目）だけは最低限設定し、他の項目は自ら選んだ対象に従って、各自が考えて設定することとした。

ある学生はリストを作成する際の困難として、対象に応じた項目設定の必要を感じたことと、項目の範囲をどのように設定すれば適切なリストとして機能するのかの判断について述べた。また別の学生はリストとして香盤表を例に挙げ、不慮の事態によって変更されていく動的なリストについて述べた。両者ともにアーカイヴを作成する際に重要な問題である。

また、もう一つの課題として、残存物を通してある一日の出来事を表現するリストの作成を行った。各「残存物」をあるアーカイヴが所管する資料と見立てた課題であったが、その定義を巡って学生ごとの差異が現れた。物だけを「残存物」とした者、それらに写真やLINEでのやり取り、スマートフォンが自動的に記録する歩行距離などを加えた者、あるいはその日やり残したことと捉えた者、将来に残しておきたい物と捉えた者など、様々な傾きが現れたが、何を資料として捉えるのかという根本的な枠組みについて思考するための一つのきっかけとなったと言える。

さらに本年度は、伊村靖子氏（国立新美術館）との共同企画として春学期を受講した学生から有志を募り、集団による美術を集団によって考えることをテーマとして「点展」の調査を行った。アーカイヴの資料が収蔵庫で管理されている物にとどまらず、人や具体的な場所も含むことを、これらの調査を通して学んだ。詳細な報告は国立新美術館から刊行予定の報告書を参照されたい。

秋学期

展覧会史研究とアーカイヴ、建築とアーカイヴという大き

な二つのテーマのもと、アート・センターが所管するアーカイヴ資料を活かした授業を行った。アーカイヴとは何か、基本に立ち返るところから出発しつつ、それが現在進行形で生まれる作品といかに関わるのかなど、現在進行形の問題意識の中でどのように展開するのかを考察することを試みた。

展覧会史研究と関連づけた前半では、展覧会という出来事を再構築する上でアーカイヴがいかなる意義をもつか、アーカイヴ資料の読み込みの実験を体験し、分析や考察を加えるなどを行った。その際に、オブジェクト・ベースト・ラーニングの方法論を用いた資料へのアプローチも試みた。建築については、学内の建築リソースを活かし、更に関係する所管のアーカイヴ資料も用いながら、建築とアーカイヴの関係について学んだ。特にアート・センターが標榜する「ユーザーマインドの建築アーカイヴ」についてそのコンセプトを学ぶだけでなく、実践的な取り組みを行ってもらい、建築について実感を伴った学びを実現する試みに取り組んだ。以下のシラバスを通して講義内容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ーリストのリスト
- 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 西脇順三郎コレクション（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について
- 第10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11回 VIC コレクション：ビデオ・アーカイヴー 記憶と記録（ディスカッション）
- 第12回 VIC コレクション：ビデオ・アーカイヴー 記憶と記録（ディスカッション）
- 第13回 課題発表2-1／アーカイヴにおける4つの問い2：アーカイヴと歴史2
- 第14回 課題発表2-2／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 イントロダクション（アーカイヴについて）
- 第2回 東京ビエンナーレ・コレクション（アート・センター所管）の諸問題
- 第3回 東京ビエンナーレ・コレクション：展覧会のアーカイヴ化（ディスカッション／ワークショップ）
- 第4回 アーカイヴと展覧会史研究
- 第5回 飯田善國コレクション（アート・センター所管）の諸問題
- 第6回 飯田善國コレクション：展覧会を再構築する（ディスカッション／ワークショップ）
- 第7回 課題発表
- 第8回 国立新美術館アーカイヴズ見学
- 第9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10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11回 慶應義塾の建築：ユーザー・マインドのアーカイヴの試み
- 第12回 慶應義塾の建築・実践（ディスカッション／ワークショップ）
- 第13回 課題発表
- 第14回 まとめ

（記＝久保・渡部）

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～)

糸川 麻里生
副所長、文学部教授

原田 悦志
訪問所員、講師（非常勤）

本講座は、一般社団法人日本音楽事業者協会および株式会社 NexTone からの寄付金によって、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り、3 年計画の最終年度であった。音楽を中心としたエンタメを、「1 作り手（クリエイター、アーティスト）」「2 送り手（プロデュース、マネージメント）」「3 抜け手（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、受講生はこれらのテーマについてそれぞれ独自のリサーチと発表を行った。メイン講師およびコーディネーターは非常勤講師の原田悦志氏（訪問所員）が担当した。

各回の授業内容およびゲスト講師は以下の通り（敬称略）。

【前期】

曜日：火曜日（4 時限/14：45-16：15）

教室：121 教室（第 1 校舎）

- 4 月 9 日 ※ゲスト講師なし（ガイダンスのため）
- 4 月 16 日 今井了介（音楽プロデューサー）
- 4 月 23 日 小藪千豊（ミュージシャン）
- 4 月 30 日 手島将彦（産業カウンセラー）
- 5 月 7 日 川田十夢（AR 三兄弟）
- 5 月 14 日 アクティブラーニング
- 5 月 21 日 千木良卓也（㈱クラウドナイン代表取締役）
- 5 月 28 日 柴那典（音楽ジャーナリスト）
- 6 月 11 日 深澤佑介（AI 研究者、上智大学准教授）
- 6 月 18 日 アクティブラーニング
- 6 月 25 日 野本品（Marlin Japan ㈱ ゼネラルマネージャー）
- 7 月 2 日 アクティブラーニング
- 7 月 9 日 アクティブラーニング
- 7 月 16 日 アクティブラーニング

【後期】

曜日：火曜日（4 時限/14：45-16：15）

教室：123 教室（第 1 校舎）

- 10 月 1 日 ※ゲスト講師なし（ガイダンスのため）
- 10 月 8 日 鬼頭武也（グーグル（同）ディレクター）
- 10 月 15 日 中井秀範（（社）日本音楽事業者協会専務理事）
- 10 月 22 日 荒川祐二（㈱ NexTone 代表取締役 COO）
- 10 月 29 日 崔信化（㈱ LAPONE エンターテインメント代表取締役）

-
- 役社長)
- 11 月 5 日 満永隆哉 (株)HYTEK 代表取締役)
- 11 月 12 日 藤倉尚 (ユニバーサルミュージック (同) 社長兼
CEO)
- 11 月 19 日 ※休講 (三田祭のため)
- 11 月 26 日 ※休講 (三田祭のため)
- 12 月 3 日 野田威一郎 (チューンコアジャパン(株)代表取締役
社長)
- 12 月 10 日 磯崎誠二 (株)阪神コンテンツリンク ビルボード事
業本部 研究・開発部 上席部長)
- 12 月 17 日 中山淳雄 (エンタメ社会学者)
- 12 月 24 日 鈴木貴歩 (ParadeAll (株)代表取締役社長)
- 1 月 7 日 佐井大紀 (株)東京放送ドラマ制作部プロデューサー、
映画監督)
- 1 月 14 日 原田悦志 (慶應義塾大学アート・センター訪問所員)
- 1 月 21 日 山崎あおい (シンガーソングライター)
- (記 = 糸川)

研究会 mandala musica

作曲)。メジャーデビュー作『When I Sing』を2024年にユニバーサルよりリリースし、クラシックよりの自作曲集で大きな注目を集めているピアニスト。慶應義塾大学法学部卒業。バークリー音院に留学、2019年首席卒業。石川紅奈(b)氏とのユニット「soraya」で、2024年に1stアルバムをリリース。ポピュラー音楽の要素をもった広い音楽性を発揮している。2024年5月には東京フィルハーモニー交響楽団とも共演。デビューアルバム『When I Sing』はクラシックの要素をもつオリジナル曲集で、大きな注目を集めている。今回のイベントでは、ジャンルを超えて活躍する理由を前半に伺い、後半に実際に演奏を聴いた。

② 池本茂貴 レクチャー・コンサート

日時：2025年3月6日(木) 18:00-19:45 始、18:15 レクチャー・コンサート開始)

会場：慶應義塾大学三田キャンパス・533教室(西校舎3階)

出演：池本茂貴(トロンボーン奏者、作編曲家)

武本和大(ピアニスト)

聞き手：中川ヨウ(音楽評論家、KUAC 訪問所員)

入場無料・要申込

特別協賛：株式会社セイコーグループ

池本茂貴氏は、1996年生まれ。甲南高校から、「慶應ライトミュージック・ソサイエティでビッグバンド・ジャズをやりたい」と、2014年慶應義塾大学環境情報学部入学。慶應ライト・ミュージック・ソサイエティで約3年間コンサートマスターを務め、山野ビッグバンド・ジャズ・コンテストにて3年連続最優秀賞(1位)を獲得した強運の持ち主。現在は都内を中心に自身のラージアンサンブル“isles”(読み:アイルス)やクインテットにて活躍中の池本氏は、“isles”で2023年7月に初アルバム『Oath』をリリース。2024年7月には、グラミー賞を7回受賞しているマリア・シュナイダー氏との共演を果たし、池本氏の大きな夢が叶った。池本氏はジャズ愛、慶應義塾愛の強い方で、その彼に自身の生き方、音楽観を語っていただくことで、塾生と一般の音楽愛好家に良いインスピレーションを与えていただいた。

前半は、インタビューによるレクチャー。池本氏のジャズ愛、ビッグバンド愛を伺った。

後半はライブ演奏で、池本氏のトロンボーンと、同年代のピアニスト、武本和大氏とのDuoでオリジナル曲、スタンダードを演奏していただいた。

(担当/記=糸川)

油井正一アーカイヴ公開研究会“拡張するジャズ”

① レクチャーコンサート『壺阪健登の世界』

日時：11月11日(月) 18:15~19:45(18時開場)

会場：慶應義塾大学三田キャンパス内 西校舎ホール

出演：壺阪健登氏(ピアノ、作曲)、後半は高橋陸氏(ベース)が共演

中川ヨウ氏(訪問所員、進行&聞き手)

入場無料・要申込

特別協賛：株式会社セイコーグループ

2024年度11月にお迎えしたのは、壺阪健登氏(ピアノ、

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。また、現代詩に関する情報交換も重要な要素の一つとして機能している。

2024年度には6回実施した。第65回ヤリタミサコ氏(2024年5月22日)は「北園克衛と西脇順三郎の交流について」、第66回久村亮介氏(2024年7月24日)は「ギリシア語漢語比較の意図 西脇詩論の一極点」、第67回「新倉俊一先生追悼の夕べ」(2024年8月22日)は例年のように新倉先生が遺された多様な業績を偲び、再確認する機会とした。第68回佐藤元状氏(2024年10月21日)は「Invention of the Modernist Long Poem in Japan」、第69回杉本徹氏(2024年12月16日)は『現代詩手帖』に掲載したテキストをもとに「時間と詩をめぐる断章」、第70回佐藤元状氏(2025年3月17日)は『『近代の寓話』を「原爆詩」として読み返す 西脇順三郎のテクノロジーとエコロジー」を慶應義塾大学アート・センター会議室およびオンラインで実施した。

いずれの会も活発な議論が交わされ、西脇のみならず他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3回西脇順三郎賞が選定され、2025年3月7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)

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キ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・ブレーデ坎プの『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、まさにライブ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、来日したブレーデ坎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。

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、じつに多岐に亘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（2025年現在進行中）。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ゆきたい。

（担当／記＝条川）

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。例会の様子は研究会の機関誌「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）。

2024年度は計4回の例会をおこない、また12月には「パピエプリエ」（特別例会をかねたシンポジウム）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「パピエプリエ 02」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 02：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ——書簡または余白と空白」と題して2024年12月7日に開催された（三田キャンパス東館 G-Lab）。瀧口と荒川修作／マドリン・ギンズが交わしたおびただしい数にのぼる往復書簡の文面には、多くの抹消、修正、補記の跡が残されている。これらを彼らが実作によって試みた積極的な「余白」への介入（瀧口）、もしくは「空白」の構築（荒川／ギンズ）と地続きの実践と捉えることにより、書簡という一過性をおびた資料から浮かび上がってくる瀧口の「余白」と荒川／ギンズの「空白」の相似と差異をめぐり、さまざまな角度から考察が加えられた。登壇者は本間桃世、松田剛佳（荒川修作＋マドリン・ギンズ東京事務所）、塚原史（早稲田大学名誉教授）、桑田光平（東京大学大学院総合文化研究科教授）、平倉圭（横浜国立大学大学院都市イノベーション研究院 Y-GSC 准教授）、山本浩貴（いぬのせなか座）、八木宏昌（富山県美術館）の各氏。締め括りのディスカッションには瀧口修造研究会メンバーが参加した。司会は久保仁志（慶應義塾大学アート・センター）。この「パピエプリエ 02」の主題は、富山県美術館との共同企画として開催されたアート・アーカイヴ資料展 XXVII「交信詩あるいは書簡と触発：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ」（三田キャンパス南別館アート・スペース、2025年3月17日－5月30日）の展示内容に引き継がれることとなった。「パピエプリエ 02」およびアート・アーカイヴ資料展 XXVII は、いずれも瀧口修造研究会メンバーによる瀧口と荒川／ギンズ書簡の書き起こしと翻訳の作業を背景としている。刊行物として「パピエプリエ 02」の会場で封筒の形状のリーフレットを配布した。これは登壇者による論考を収載するアート・アーカイヴ資料展 XXVII カタログをなかに収めることを想定して作成されたものである。

（担当／記＝笠井）

ポートフォリオ BUTOH

2024年度のポートフォリオ BUTOH では、メンバーの研究と研究グループとしての活動が相補的な相乗効果を生んだ。5月15日には2024年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井勲ポスト舞踏公演〈未完成〉を慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎にて実施した。この公演では、300人（塾生と一般を含む）を超える大観客と笠井勲氏の圧倒的な踊りに加えて、公演後、笠井氏と小菅隼人による対談がDMC（デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター）によって収録され、今後の研究資料の創造という面でもポートフォリオ BUTOH の研究活動に資するものがあった。また7月にフィリピン、マニラにて開催された IFTR（International Federation for Theater Research・国際演劇学会）に、小菅隼人と石本華江が参加し、7月17日には学会 Social Program として「The Social World of Butoh Dance: Screening an Unseen Performance from the 1970s」と題した上映会を行った。Video Information Center コレクションより《北方舞踏派結成記念公演》〈塩首〉の全編上映となり、普段アーカイヴにてのみ閲覧可能な映像を観る貴重な機会が提供できた。会場となった University of the Philippines Diliman の University of the Philippines Film Institute での上映会はすぐさま満員となり、終演後には、舞踏研究者や演劇研究者もさらに会場に残り、質疑応答も活発

に行われた。

11月20日には教養の一貫教育 vol.10 舞踏家・上杉満代による舞踏ワークショップ「呼吸を遊び 体と遊び 床を踏み！」として、昨年に引き続き慶應義塾高等学校にて塾生・教職員を対象にワークショップを開催した。この催事は、「2024年度 日吉教育活動等支援予算」によるプロジェクト事業として、小菅隼人が申請し、採択されたものである。慶應義塾高等学校日吉協育棟日吉協育ホールでの舞踏ワークショップの開催はこれで連続して2年目（通算3回目）となる。講師の上杉満代氏は、各参加者のカラダに対する感覚を引き出しつつも、ワークショップの中で参加者の内面が過度に身体行動に溢れ出してくるのをしっかりとコントロールすることで精神的安全性にも配慮してくれた。“舞踏の種をまく”という意味で、大学と高校の連携をサポートできたことは、ポートフォリオ BUTOH の啓蒙活動としても、研究活動としても大きな成果であった。9月27日には新入生歓迎行事「教養の一貫教育 Vol.9 Voix/Voie 詩と音楽の交差するところ IV 吉増剛造×高橋世織×マリリア」にも運営協力を行ったことを記しておく。この行事は、HAPP と慶應義塾高等学校との共催で行われたものである。

さらに2025年2月には、アート・センター刊行物として、『Booklet 32 舞踏の現在、そして未来 —— アバンギャルドを超えて』の執筆、編集を行なった。現代芸術としての「舞踏」について、広い意味での前衛芸術の一つとしてその意味付けと位置付けを行うこと、前衛芸術、とりわけ舞踏が未来においてどのような新しい姿で継承・伝搬されていくのかを考えることを目的としている。その意味で、まず舞踏に限らず、現代芸術としての前衛演劇の流れと掘り込みを確認しておくこと、そして一つの手掛かりとして、笠井氏を中心とした論考を集めた。論考の中には、日本以外を拠点とする研究者からの寄稿、英語論文、また、笠井氏と小菅隼人による対談、年表も含まれ、舞踏研究における一次資料としての価値を持つことも期待されている。

最後に小菅隼人と石本華江は三田キャンパスにおいて春学期設置の「現代芸術1：舞踏学序説」を共同担当している。昨年度はブルース・ベアード氏（マサチューセッツ大学アマースト校）、ベッツィ・フォレロ・モントージャ氏（南米コロンビア・ロスアンデス大学）、また舞踏家のSU-EN氏（スウェーデン）をゲストとして招き、充実した話を伺う機会を得た。設置年度から年々履修生が右肩上がりに増えて、舞踏への関心が年々高まっていると感じさせている。

（記：石本・小菅）



令和6年度文化庁文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業（地域課題対応支援事業） 「都市における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の実践とアー カイヴ構築事業」

令和6年度 文化庁 Innovate MUSEUM 事業

大規模開発と情報化社会の進展により迎えた変革期により、さまざまな分断や孤立を抱えている社会において、ミュージアムの果たす役割は大きい。ミュージアムは文化を継承すると同時に、新たなコレクションの受け入れやその調査研究、展覧会・イベントの開催などを通じて、時代に即した文化の更新と社会への再接続を担っている。新旧の文化を、それぞれの特徴を保持しつつも相互に接続・発展させる、このミュージアムの営みは、社会と都市の急速な変容をもたらす分断を回避するための重要な実践となり得る。

また都市文化の魅力である過去と現在を往還するダイナミズムには、多様なコミュニティどうしの交流の場が必要とされている。この課題へのアプローチに際してもミュージアムの存在は重要で、異なる専門性を持つミュージアムや類縁機関が連携することによって、領域横断的な企画の開催、参加者コミュニティの形成を実際的に進めることができる。

港区には、大小の美術館だけでなく企業が運営する企業博物館や専門図書館、アーカイヴが数多く存在しており、地域の文化を形成している。これらの文化機関の活動理念は、各機関の運営母体（ベアレント・インスティテューション）の歴史やミッションに強く結びついているため、これらの文化機関と連携を築くことが、多様な文化活動を横断する場を作るために必要である。

このような問題意識のもと、本年は「1. 包摂的な文化体験の創出」「2. 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」「3. プロジェクトの運営、連携拡大とモデルの共有」の3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・ナラティブ'24』報告書を参照してほしい。

01 包摂的な文化体験の創出

アート・センターでは令和3年度から令和5年度にかけて、アクセシビリティを検討する勉強会や鑑賞プログラムを開催し、多くの課題を職員各自が実感するとともに、継続的な実施が必須であると考えてきた。というのも、現在の都市をめぐるさまざまな問題の根底に横たわる、多様な人々の分断の修復が求められているという問題意識を持っているからである。それゆえ今年度も引き続き、各種イベントを通して緩やかな連帯を養う活動を実施した。

01-01「多様な文化機関におけるインクルーシヴ実践ワーキング・グループ」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」として、外国人居住者や外国人来訪者も多い地域特性により多言語対応の実施、高齢者や障がいを持つ方々への配慮、乳幼児や子供連れの方々への対応事例を共有した。またこれまで実施してきたインクルーシブ鑑賞プログラムの事例を共有し、多面的アプローチの可能性について話し合った。

01-02「食の歴史・文化を体験するインクルーシブ・ワークショップ」において、さまざまな属性をもつ人々を対象に「誰でも参加できる」鑑賞プログラムを実施し、「食」にまつわる多様な語り合いを通じて、障がいのある／なしや、年齢差などの垣根を超えて「共に生きる」ことを身近な「食」を通して考えるため、NHK 放送博物館を舞台として対話型ツアーを実施した。

これらはさまざまなステージの参加者を横に繋げる試みであると同時に、そうした人々を地域の文化により包み込む活動であった。そこでは去年度までの活動の継続による蓄積を活かして、スムーズなコミュニケーションのもとインクルーシブの考え方や地元の文化を共有することができた。

02 地域の文化資源を可視化し、相互につながるラーニング・ワークショップの開催

「都市のカルチュラル・ナラティヴ」では、都市をさまざまな歴史的・文化的蓄積が地層として堆積する土壌として考え、文化の現在における水平的な広がりだけでなく、それらを縦に貫く軸として歴史性の認識を重要視している。この視座のもと、本セクションでは、さまざまな文化的シーンにおいて港区の文化的歴史性を示す施設を取り上げ、都市の文化を作り上げてきた担い手を可視化した。

02-01「ラーニング・ワークショップ『放送博物館』で考える——アナログ技術のこれまで・これから」では、放送文化 100 年に際してこれまでの文化的蓄積を確認しつつ、それをどのように継承し、新たな記録媒体と接触しながら更新していくのかを考えた。本催事はトーク&ディスカッションとカメラ庫の見学を通して、アナログな「もの」の価値や重要性を認識する貴重な機会となった。

02-02「庭と現代美術：出来事を捕獲すること」では、都市に存在する庭園を恒常的ではない一過性の出来事＝形体が様々に現れては消え去る領域、変化し続ける展覧会場ととらえ、そこに現代美術との類縁を見出すものである。双方の継承を考える時、「どのような場面において継承したいという気持ちが立ち上がるのか」という問いに答える必要性があることを認識した。

02-03「妙定院のシティ・スケープ：都市の定点観測者としての寺院」において、場所を変えることなく港区で 250 年以上の歴史を刻んだ妙定院の視点から、江戸～現在までの都市の景観を探訪した。住職によるレクチャーと、通常は公開されていない本堂の拝観を通じて、変化の中でどのように文化財が継承されてきたのかを知ることができた。

02-04「明治から現代まで：学校建築公開日」では、慶應義塾大学の三田キャンパスの建築を公開するとともに、ガイドツアーを実施することで、日本近代建築の歴史を辿った。周囲の環境の激しい変化の中、ある程度過去を保存しながら更新されていくキャンパスは、まさに都市の縮図としての機能も持つ。さらに専門家を招いた建築公開に関するヒアリングにおいて、そうした建築を残し、公開していくための方途を議論した。

存在し続けることで都市の歴史性を可視化する観測者は施設でもありうるし、建築物でもありうる。こうした存在自体も継承の対象であり、それによる文化的継続性が都市をさらに豊かにするのではなかろうか。

03 プロジェクトの運営、連携拡大とモデルの共有

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「モデル共有化のためのアーカイヴ構築および公開」では、本格的な活動開始から 8 年が経ち、映像記録、報告書、技術資料、ワークシートなど、プロジェクトの活動から生み出されたリソースの蓄積を活用するため、今年度はプロジェクトが蓄積してきた記録のアーカイヴ構築と、ウェブサイトを通じた共有を行った。

03-02「活動評価のためのワーキング・グループ」において、「都市のカルチュラル・ナラティヴ」のような文化プロジェクトには、どのような活動評価方法が適しているのか、2 回のワーキング・グループの開催を通じて検討した。ワーキング・グループでは、評価手法のアイデアについてのレクチャーを受けた。その後参加メンバーを交えて、プロジェクトで実施可能な評価方法に関し、評価の目的や活用方法について議論を行った。

8 年間のプロジェクト実施を一区切りとし、全体を総括し公開のために整理すると同時に、自己評価を加えることでモ

デル化し、同様の狙いをもって活動するさまざまなグループが参照できるようにした。

活動記録

01 包摂的な文化体験の創出

01-01 多様な文化機関におけるインクルーシヴ実践ワーキング・グループ

日時：2024 年 11 月 25 日

参加者：9 名

場所：慶應義塾大学三田キャンパス

参加者：林建太、浦野盛光、平海依（視覚障害者をつくる美術鑑賞ワークショップ）／齋藤歩、小貫智之、宮崎刀史紀、木元太郎、工藤裕子、酒井七瀬（公益財団法人港区スポーツふれあい文化健康財団）

01-02 食の歴史・文化を体験するインクルーシヴ・ワークショップ

インクルーシヴ・プログラム「きょうの料理」でめぐる 100 年！ツアー

日時：2024 年 12 月 9 日

参加者：7 名（うち視覚障害者 1 名、同伴者 1 名）

場所：NHK 放送博物館

講師：川村誠、山本雅士（NHK 放送博物館）／林建太、浦野盛光、松本晶子（視覚障害者をつくる美術鑑賞ワークショップ）

02 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

02-01 ラーニング・ワークショップ「『放送博物館』で考える——アナログ技術のこれまで・これから」

日時：2024 年 12 月 21 日

参加者：16 名

場所：NHK 放送博物館

登壇者：川村誠（NHK 放送博物館）／東山一郎（NHK 放送文化研究所）／西川亜希（フィルムアーキビスト）／石本華江（慶應義塾大学アート・センター）

02-02 シンポジウム「庭と現代美術：出来事を捕獲すること」

日時：2025 年 1 月 23 日

参加者：22 名

場所：慶應義塾大学三田キャンパス

登壇者：能勢伊勢雄（アーティスト・批評家）／平論一郎（東京藝術大学未来創造継承センター）／久保仁志（慶應義塾大学アート・センター）

02-03 ラーニング・ワークショップ「妙定院のシティ・スケープ：都市の定点観測者としての寺院」

日時：2025 年 1 月 30 日

参加者：26 名

場所：妙定院

講師：小林正道（妙定院）

アドバイザー：本間友（慶應義塾大学アート・センター）

02-04 明治から現代まで：学校建築公開日

建築公開日（建築プロムナード）

日時：2024 年 11 月 12・13 日（ガイドツアー含む）

参加者：436 名

場所：慶應義塾大学三田キャンパス

ガイドツアー講師：新倉慎右、森山緑、桐島美帆（慶應義塾大学アート・センター）

建築公開ヒアリング

日時：2024 年 12 月 19 日

参加者：5 名

場所：慶應義塾大学三田キャンパス

講師：藤本美貴（法政大学）／種田元晴（文化学園大学）

03 プロジェクトの運営、連携拡大とモデルの共有

03-01 モデル共有化のためのアーカイヴ構築および公開

活動評価のためのワーキング・グループ

日時：2025 年 1 月 31 日

参加者：7 名 場所 | オンライン開催

講師：佐々木亨（北海道大学）

アドバイザー：本間友（慶應義塾大学アート・センター）



ワークショップ (01-01)



座談会 (01-02)



カメラ庫の見学 (02-01)



ディスカッションの様子 (02-02)



拝観 (02-03)



建築ツアー (02-04)

令和6年度文化庁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Ⅱ」

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」(ディック・ヒギンズ)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。本事業では慶應義塾大学アート・センターが所管している「中嶋興」(1941-2025年)および「VIC」(Video Information Center, 1972年-)関連資料の中からパフォーマンスおよび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のリスト整備を行うとともに、公開用のVICビデオ関連データベースを作成した^{*1}。また、VICについて考えるためのイベントVIC x KUAC Cinematheque 3: 状況劇場「唐版・犬狼都市」上映会 ― 単独性と反復または記録について(2025年2月1日)などを行った。

・VIC資料 | ビデオテープのデジタル化: 125本 / サムネイル: 594枚
・中嶋興資料 | ビデオテープのデジタル化: 577本 / サムネイル: 1,731枚 / オーディオテープのデジタル化: 20本
書簡: 463件 / 各種文書: 12件 / クリップング: 106件 / 写真: 37件 / 音響資料: 1件 / 立体資料: 31件 / 催事印刷物: 11件 / 出版物一般: 3件

事業の成果として、中嶋に関しては全ビデオテープ(オーディオテープを含む)4,014本中597本、つまり全体のおよそ14%のデジタル化を、VICに関しては1,176本中125本、つまり全体のおよそ10%のデジタル化を行うことができたため、両者ともにデジタル化に関しては概ね予定通りであった。

また、パフォーマンス/展覧会に関わる既デジタル化データの内容記述に関してVICは51本新たに行うことができた。

さらに、基本情報/サムネイル/内容記述/解説など各情

報の粗密に差はあるが、現在 KUAC が所管している VIC ビデオテープのデータベースを作成することができたため、2025 年 4 月から公開を行っている。



VIC Video Tape List (ver2)

* 1 <https://ringed-safflower-41a.notion.site/1c127167648980c3a96dc91c33419f7f?v=1c327167648980a5ba81000cf504ab7a>

●関連催事

1. Butoh Scores (2024 年 11 月 1-2 日)
2. 没後 39 年 土方巽を語ること XIV (2025 年 1 月 21 日)
3. VIC x KUAC Cinematheque 3 : 状況劇場「唐版・犬狼都市」
上映会—単独性と反復または記録について (2025 年 2 月 1 日)

上記の催事において本事業でデジタル化した映像の上映会を行うことができた。またデジタル化したビデオテープその他映像資料のデータは KUAC アーカイヴにて閲覧に供される

VIC x KUAC Cinematheque 3 : 状況劇場「唐版・犬狼都市」
上映会—単独性と反復または記録について (2025 年 2 月 1 日)
会場：VIC アンダーグラウンド劇場 (東京都武蔵野市吉祥寺本町 1-33-10 丸二ビル地下 1 階)

入場無料

主催：ビデオインフォメーションセンター、慶應義塾大学
アート・センター

協力：令和 6 年度 文化庁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 II」

12 : 45 | 開場

13 : 00-15 : 05 | 「唐版・犬狼都市」の上映

15 : 30-16 : 15 | 手塚一郎×久保仁志によるトーク・セッション

16 : 20-17 : 30 | 新井静×手塚一郎×樋口良澄×久保仁志によるトーク・セッション



ディスカッションの様子

VIC リーダーの手塚は「唐十郎という人間は特殊だった。唐を残すことができたならどんなに良かったか。VIC として演劇の記録は残せたが。」と語っていた。VIC の記録によって残せたものと残せなかったもの、そして、唐十郎とは一体どういう出来事だったのかについて、上演とトーク・セッションを通して考えた。

1979 年 6 月 9 日、VIC によって記録された状況劇場「唐版・犬狼都市」を上映し、ディスカッションを行った。記録では、外側から見たテントの様子、屋外で立ち並ぶ観客の列、その傍らで寝そべったり四つん這いで歩く犬のような男の姿。灰明るいテントの外から内へ踏み込むと、薄膜一枚で区切られた仮設劇場は地上と地下へと切り開かれて行く。上演の中で立ち上がる都市像と観客が生活する都市像の境界が失われつつ生成し、複数の地上の生と地下の生が重なり合っていく。上演 (出来事) と上映 (出来事の記録) の決定的な差はあるが、上映後、当時を知る参加者達は過去と現在の境界を一時的に無くしていたかのように興奮していた。

手塚は状況劇場の演劇の核が、アマチュア的な軽やかさと乱暴さによって駆動していたことを指摘した。また、新井は状況劇場の研究における 4 つのアプローチとして「作品分析」「理論分析」「アーカイブ構築」そして「作家分析」を挙げ、前 3 者を総合し、歴史的見地およびインターメディアの見地から「作家分析」を行うことを新たな目標として設定した。1972 年以降の唐は慣れた土地から他所へと出かけていき、その土地の他者として何を語るができるのかについて模索していたと語った。樋口は「唐版・犬狼都市」は状況劇場が一般化していく中であって排除する者と排除される者の二元的な対立構造が内在化し、より複雑に入り組んでいく形へと変化したことを指摘した。

このような上映会の機会を増やしてほしいという来場者の方の声を多く聞いた。

(記=久保)

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

- 1. 森芳雄 素描 修復
- 2. 和田英作《北里柴三郎肖像》修復
- 3. 中西夏之《中西夏之の背面（「男子総カタログ'63」より）》
修復
- 4. 山下品蔵《風景（上高地から穂高を望む）》修復
- 5. イサム・ノグチ《無》調査
- 6. 旧ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

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。2024 年 12 月には博物館法の改正に伴い、「登録博物館」として新規登録されたことを受けて、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」事務局として、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の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 6 件 42 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、修復報告は一部抜粋および編集して掲載している。修復報告の原本はアート・センターで保管している。

1. 森芳雄 素描 修復

本作品は、2021 年度にご遺族よりアート・センターへ寄贈された。森芳雄（1908-1997）は 1921 年に慶應義塾普通部に入学。当時普通部は三田の綱町に校舎があり、森は同校舎で 1921 年から 26 年まで学んだ。在学中に白瀧幾之助にデッサンを学び、普通部卒業後は本郷絵画研究所に通う。1931 年から 34 年にフランスに滞在し、サロン・ドートンヌに入選。1950 年からは武蔵野美術大学で教鞭をとり、後進の指導にあたった。本作品は 1950 年代初頭に森が三田キャンパスを訪れて描いたものである。作品の受入の際、一部にしみや古いテープの接着等がみられたため、修復家に状態確認を依頼し、全 60 点のうち、処置が必要と判断された素描 37 点の修復を依頼した。

ここでは、修復を行った 37 点のうち、No.2 を取り上げて詳細を記す。修復処置を行った作品は以下のリストを参照のこと。

森芳雄 素描 修復処置作品リスト

※本リスト記載のうち、裏門は現・西門、図書館は現・図書館旧館、正門は現・東門である

作品 no	内容注記	制作年	技法・材質
1	第三校舎（四号館）付近カ	1950 年代頃	鉛筆・紙
2	裏門付近カ	1950 年代頃	鉛筆・紙
3	裏門	1950-52 年	鉛筆・紙

4	塾監局カ	1950年代頃	鉛筆・紙
5	演説館	1950年代頃	鉛筆・紙
6	演説館、第二研究室、大講堂カ	1951-57年	鉛筆・紙
7	図書館	1950年代頃	鉛筆・紙
8	図書館	1950年代頃	鉛筆・紙
9	図書館	1950年代頃	鉛筆・紙
10	図書館	1950年代頃	鉛筆・紙
11	網坂	1950年代頃	鉛筆・紙
12	図書館	1950年代頃	鉛筆・紙
13	演説館（奥に第二研究室カ）	1952年	鉛筆・紙
14	裏門から第三校舎（四号館）を見る	1950-52年	鉛筆・紙
15	裏門坂道、第三校舎（四号館）		鉛筆・紙
16	裏門付近、第三校舎（四号館）		鉛筆・紙
17	演説館		鉛筆・紙
18	演説館		鉛筆・紙
19	演説館（画面両面）		鉛筆・紙
20	演説館		鉛筆・紙
21	塾監局カ（表）演説館付近（裏）		鉛筆・紙
22	演説館（表）木立（裏）		鉛筆・紙
23	図書館		鉛筆・紙
24	図書館		鉛筆・紙
25	正門へ向かう坂付近カ		鉛筆・紙
26	図書館・五号館前広場カ		鉛筆・紙
27	図書館・五号館前広場カ		鉛筆・紙
28	ベンチ		鉛筆・紙
29	広場（表）不明（裏）		鉛筆・紙
30	左：塾監局 右：五号館カ		鉛筆・紙
31	第一校舎、大イチョウ、学生ホールカ		鉛筆・紙
32	第二研究室	1951年以降	鉛筆・紙
33	第一研究室、図書館、第一校舎		鉛筆・紙
34	坂道		鉛筆・紙
35	演説館、第二研究室、大講堂カ	1952年以前	鉛筆・紙
36	第三校舎（四号館）付近カ		鉛筆・紙
37	道		鉛筆・紙

●作品

作者：森芳雄

作品名：「裏門付近カ」

制作年：1950年代頃

材質：鉛筆、洋紙

寸法：25.1 × 17.7cm

修復記録

2024年3月30日

有限会社修復研究所二十一

担当 有村麻里、池上久美

〔作品の状態〕

支持体周縁に折れや皺が目立ち、周囲に変形が生じている。紙の収縮や取り扱いによる細かな皺が全体に見られる。上辺、左辺に数カ所破れがある。支持体全体に黄化が進行し、四辺が特に黄変している。裏面に汚れ、付着物、斑状の褐色のしみが見られる。上辺中央、右辺中央に紙テープが貼付されている。

〔修復行程〕

- 1 写真撮影
- 2 状態調査
- 3 修復計画の立案
- 4 乾式洗浄
- 5 しみぬき
- 6 変形修正
- 7 破損部接着
- 8 旧処置除去

描画がある部分は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て汚れを練り消しゴム等で除去した。紙テープは僅かに湿りを与え、接着剤を緩ませて除去した。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。支持体全体を僅かに加湿した後、ポリエステル紙・吸い取り紙・アクリル板で挟み、おもしろを置いて自然乾燥させた。

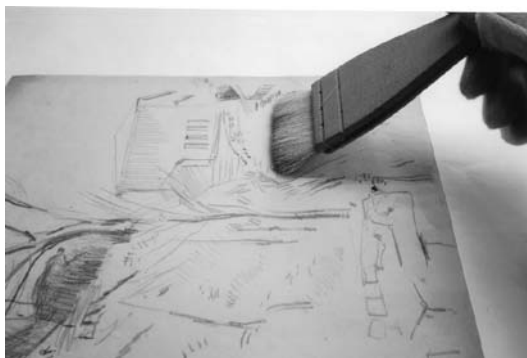
〔しみ抜きで使用した溶剤〕

斑状のしみ：過酸化水素水溶液・希アンモニア水溶液

〔破損部接着〕

材料：和紙

接着剤：メチルセルロース



1. 修復中 乾式洗浄 表
やわらかな刷毛で表面に付着した埃等を除去した。



2. 修復中 乾式洗浄 表
鉛筆の線や意図的に擦ったぼかし部分やその周辺などは避け、練り消しゴムで汚れを除去した。



3. 修復中 乾式洗浄 裏
裏面の描画がない部分は粉消しゴムと刷毛を用い、全体を清掃した。



4. 修復中 付着物除去
画面側、裏面側に付着している物質は周囲にしみを生じているものが多い見られ、医療用メスで除去した。



5. 修復中 しみぬき 画面
しみ一点一点に対し、細筆で溶剤を注し、しみぬきを行った。



6. 修復中 湿式洗浄
水分を含むことで支持体に急激な収縮が生じないように、作品は予め時間をかけて加湿し、僅かに湿りを与えた。その後、サクシオンテーブル上に置き、精製水を噴霧した。



7. 修復中 湿式洗浄

作品の下に敷いた吸い取り紙に洗浄の際に水分に溶解した汚れが吸着している。



修復前 表



修復前 側光線（左）表



修復後 表

2. 和田英作《北里柴三郎肖像》修復

●作品

作者：和田英作

作品名：北里柴三郎肖像

制作年：不詳

材質・技法：油彩・カンヴァス

寸法：90.5 × 72.7cm

本作品は、細菌学者であり本学初代医学部長を務めた北里柴三郎の肖像画で、1933年に慶應義塾に寄贈された。現在、信濃町キャンパスの北里記念医学図書館（1937年竣工、和田順顕設計）に飾られている。2023年には、中津市歴史博物館の特別展「福澤諭吉とお札に選ばれた偉人たち」（会期：2023年7月29日～9月18日）に出品されたが、貸出時に作品に破れや亀裂などが確認されたため、展覧会終了後に修復研究所二十一へ修復を依頼した。修復を経て、2024年6月に北里記念医学図書館の講堂へ再展示を行なった。

修復記録

2024年5月22日

有限会社修復研究所二十一

担当 宮崎安章

[処置前の状態]

ワニス層：1日処置の際に塗られたもの。塗りムラがあり、黄化が見られる。

絵具層：頭部の上方に2箇所破れがあり、補彩が施されている。右肩の上部や上着の襟に掛けて変色によるシミがある。紺色（上着）に乾燥亀裂が多数ある。

支持体：市販の画用キャンバスである。繊維は亜麻。裏面は、画面側から浸み出したワニスのシミがある。上部中央が2箇所破れており、粘着テープ（ガムテープ）が貼られている。

木枠：員数5本（中棧1本）市販の画用木枠。杉材。楔穴、楔はない。裏面木枠の中棧と下辺の框に白色の鳥の糞が付着している。

額縁：2重構造の額縁であるがアクリル板などはない。裏蓋はなく、左右辺の上部に鉄板がネジ止めされている。重

量は20kgほどある。

[修復処置事項]

1. 写真撮影
2. 調査
3. 絵具層の浮き上がり接着
4. 画面洗浄
5. 裏面清掃・殺菌
6. 破損箇所のかけはぎ
7. 耳補強布取り付け
8. 張り直し
9. 充填整形
10. 画面の防黴・殺菌
11. 補彩
12. ワニス塗布
13. 額縁調整
14. 額装

[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、電気鍋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。
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. 破損箇所に繊維状にした亜麻を膠水（1:10）で接着した。
7. 亜麻布を支持体周囲の耳部にホットメルト型接着剤（BEVA-371）を使い取り付けした。
8. 専用の張り器で引き、ステンレス製のスッテップルで画布の耳部を止めて固定した。
9. 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。
10. 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。
11. 溶剤型アクリル樹脂絵具を使って補彩を行った。
12. ダンマル樹脂ワニスを塗布した。
13. 画面保護のためUVカットアクリル板とポリカーボネイト板（裏蓋）を入れるため裏側に泥足を取り付けた。
14. ステンレス製のT字金具で作品を固定した。



修復中 浮き上がり接着



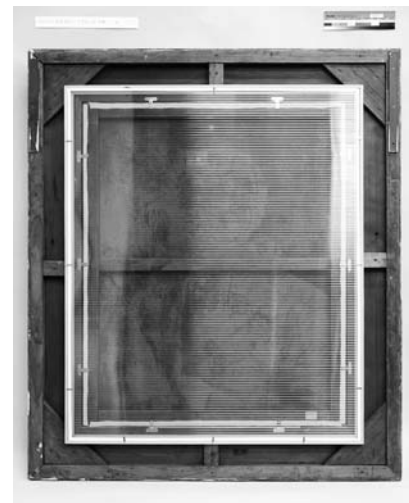
修復前 表



修復前 裏



修復後 表



修復後 裏

3. 中西夏之《中西夏之の背面（「男子総カタログ'63」より）》 修復

戦後の前衛芸術グループ「ハイレッド・センター」を高松次郎、赤瀬川原平とともに結成した中西夏之による作品。本作品はハイレッド・センターの「シェルター計画」で撮影された男性の背面写真を、中西が等身大のブループリントにしたものである。本作品には紙の亀裂などが見られたため、修復研究所二十一年に修復を依頼した。このブループリントの長尺の作品《男子総カタログ'63》は2013年に修復が行われている。

●作品

作者：中西夏之

作品名：中西夏之の背面（「男子総カタログ'63」より）

制作年：1963年

材質・技法：青写真感光紙

寸法：168.0 cm × 66.3 cm

修復記録

2025年3月31日

有限会社修復研究所二十一年

担当 有村麻里

[作品の状態]

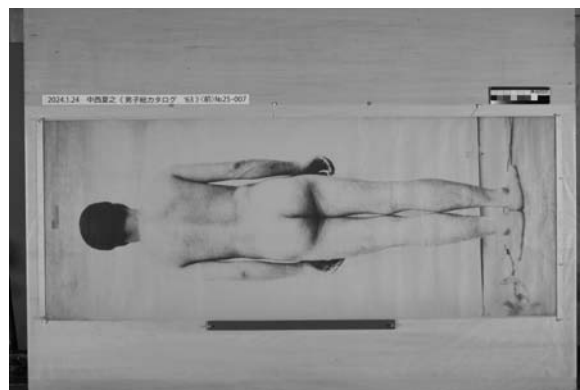
現在は丸筒に巻いて保存されているが、支持体全体に見られる横方向の変形の状態から、以前は芯材なしで巻かれ、展示に伴う移動や取り扱い時に掛かる荷重、支持体の劣化によるたわみなど、複合的な要因が加わり、折れやしわ、巻き癖が強くのこった可能性がある。画面、裏面共に汚れが付着している。裏面の下辺周縁部は、黄化、汚れが特に目立つ。長期間、外気や光に晒されていたことが窺われる。左右辺に2 mm~20 mm 程の破れが数カ所にあり、裏面側に紙テープによる補強が施されているが、接着力が失われて外れている。左上角に10 cm 強ほどの破れがあり、和紙で補強されているが、破れ口のずれの他、接着剤の濃度、水分量の影響によって、周縁に波打ち変形が生じている。本紙は展示を考慮したロールスクリーン型の仕様で、上下辺に展示用のアクリル板が取り付けられている。本紙との接続部分周縁も同様に波打変形やしわが生じている。人物頭部の上方に、裏面側に貼付されたセロハンテープが劣化し、黄変した接着剤が画面側まで及んだ暗い茶系のしみ痕があり、目立っている。上下片に取り付けられたアクリル板を覆う和紙の両端に破れが生じて

いる。全体的に画面の色調は、経年による色褪せが見受けられる。

[修復行程]

1. 写真撮影
2. 状態調査
3. 修復計画の立案
4. 乾式洗浄
5. 旧処置除去
6. 破損部接着
7. しみぬき
8. 展示用アクリル板（ヘッドバー・ボトムバー）取り付け
9. 写真撮影・報告書作成

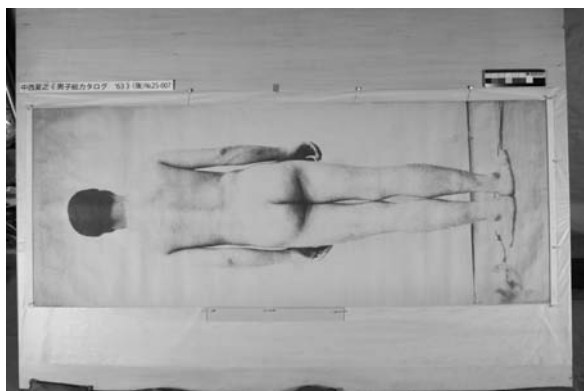
※巻いた状態で保管する際、底面に接触する部分に支持体の重みが集中するため、左右辺に箭を支える受け付きの保管



修復前 表



修復中 しみぬき接着剤浸透部分



修復後

箱に納めると、より本紙への負担が緩和される。また、展示のために取り付けられたアクリル製の板が取り外せるような仕様であると、支持体の変形などの懸念も軽減されると考える。

4. 山下品蔵《風景（上高地から穂高を望む）》修復

本作品は幼稚舎所蔵作品である。作者の山下品蔵（1899-1969）は1923年に梅原龍三郎に師事し、1929年にフランスに留学。国画会会員。1948年に慶應義塾普通部の教諭となり1964年まで在職。1969年に北アルプスで行方不明となり、この年が没年とされている。本作品の額裏面に「昭和二十四年十月自尊館落成記念 繪 山下品蔵先生」と記載があることから、昭和24（1949）年以前に制作され、幼稚舎へ寄贈されたことがわかる。本作品には亀裂や剥落等が多数みられ、額も著しく劣化していたため、修復研究所二十一に修復処置を依頼し、あわせて額縁を新調した。

●作品

作者：山下品蔵

作品名：風景（上高地から穂高を望む）

制作年：1949年以前

材質・技法：油彩・カンヴァス

寸法：72.8 × 90.8cm

修復記録

2025年3月31日

有限会社修復研究所二十一

担当 有村麻里

[作品の状態]

ワニス層：なし

絵具層：全体に固着が悪く、細かい亀裂が広範囲に生じ、周縁が浮き上がっている。特に上辺部の空、中央、右辺に亀裂、剥落が集中している。剥落部分は地塗り層を残して絵具層が剥がれている部分がほとんどである。材質や技法、制作工程、保存環境などの影響が複合的に影響している可能性がある。亀裂や剥落が集中している上辺部はやや厚塗りである。亀裂の様子から、上辺部は画布の伸縮の影響が確認できる。画布の動きに伴う柔軟性が絵具層に欠けていたと考えられる。絵具層自体は油絵具特有の光沢と筆触が見られる。塗りした絵具をペインティングナイフで削って、また絵具を重ねている部分もあり、損傷か表現か判断が難しい部分が所々にある。

地塗層：白色。水溶性。既製。

支持体：画布。全体に均等に張り込まれているが、やや張りがゆるい。右上角に変形が生じている。裏面は埃が堆積し、汚れている。冠水などの跡は見られない。中央に縦方向の1センチ程度の破れがある。側面部は釘に生じた錆によって周縁の繊維が腐蝕し、釘穴が広がっている。画布の張りにゆるみが生じている要因のひとつと考えられる。



修復前 表

支持体付属物：木枠の角材は細めで、作品の寸法に対して華奢で、やや強度が足りない。

額縁：グレージング、裏蓋なし。強度はあるが、入れ子を含めて塗料の剥がれ、汚れが目立ち、作品の鑑賞を妨げる要因となっている。

[修復工程]

1. 調査
2. 浮き上がり接着
3. 画面洗浄
4. 変形修正
5. 裏面清掃・殺菌
6. 破損部接着
7. 支持体張り直し
8. 充填整形
9. 補彩
10. ワニス塗布
11. 額装

[修復処置内容]

調査

修復作業の前に、作品の写真撮影と状態調査をして、現状を記録し修復計画の立案に役立てる。写真はデジタルカメラで撮影し、画面、裏面、測光等の画像を記録する。状態調査は、

ワニス層、絵具層、地塗層、支持体、木枠、額縁等の損傷、その他の現状を詳細に調査し、状態記録表の作成、絵具層の耐溶剤性テスト等を行う。必要に応じて、赤外線、紫外線蛍光、X線等の撮影や絵具層の断層観察、顔料分析を行う。また修復中、修復後の写真記録も作成する。このような調査や記録は、修復前の損傷状態や旧修復個所の確認、今回の修復個所の記録として大切なだけでなく、画家の技法を知るうえでの、また作品保存のための大切な情報源である。作品によっては、美術史上の検討が必要な場合もあるが、そのときは専門家に調査を依頼することもある。記録は、当研究所に長く保存される。

- ・調査表作成（耐溶剤性テストを含む）
- ・通常光撮影（修復：前・中・後）

浮き上がり接着（絵具層剥落防止処置）

絵具層が地塗層から浮き上がっていたり、層間剥離がある場合は、接着剤を含侵させて加温、加圧し接着する。画面に残った接着剤は注意深く除去する。

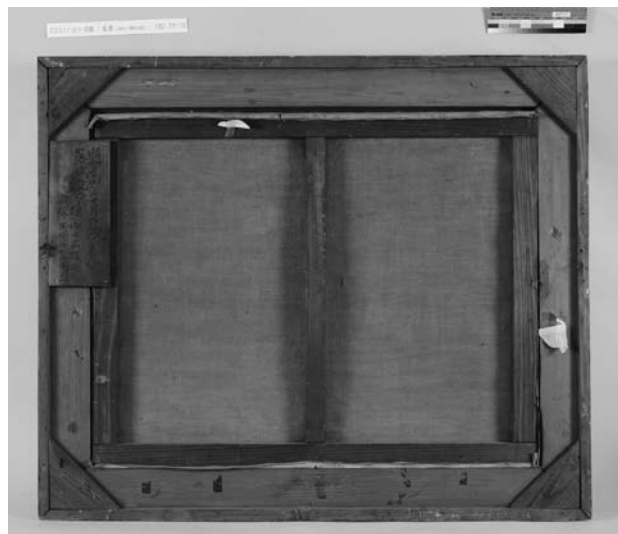
使用した接着剤：膠水

画面洗浄

修復前に行った耐溶剤性テストをもとに、精製水や各種の有機溶剤を単独、または混合し、絵具層に影響を与えないことを確認の上、注意深く洗浄する。

使用した溶剤

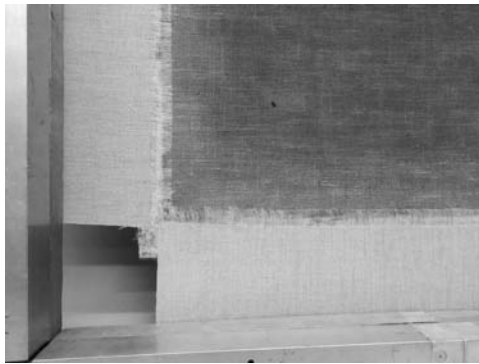
- ・汚れの洗浄：精製水



修復前 裏



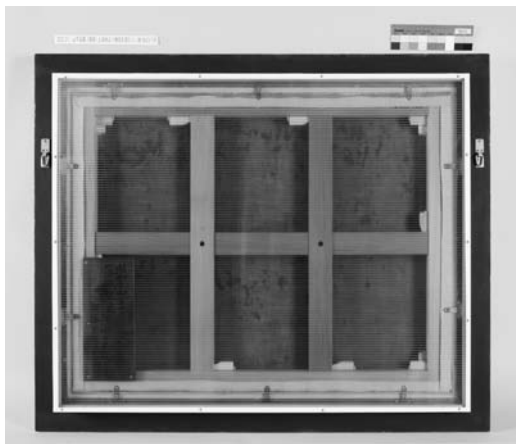
修復中 浮き上がり接着 横から光を照射し、絵具層が浮き上がっている状態を強調させ、接着の効果を確認しながら行った



修復中 耳補強



修復後 表



修復後 裏

変形修正

支持体の変形（凹凸、その他）は、裏面よりわずかに吸湿させて軽く加圧する作業を繰り返して修正する。変形が激しい場合は、加温する場合もある。支持体が収縮している場合や大きな変形が生じている場合は、可動式の仮枠に張り込み、枠を徐々に広げながら修正する。

方法：可動式仮枠

破損部接着

支持体の破損部を修復する場合は、破損部の変形を修正した後かけはぎ、あるいはあて布を施し接着する。裏打ちをする場合も必要に応じてこの作業を行う。

膠水を含ませた麻の繊維をつめて、重しを置いて接着した。使用した接着剤：膠水

支持体張り直し

支持体にたわみが生じている場合は、支持体の張り直しを行う。耳部分が、布の劣化、破損等で張る力に耐えられない場合や耳部の幅が不十分のときは、帯状の布を耳部分裏面より接着し補強する。

耳補強の場合の接着剤：BEVA371 フィルムシート

耳補強の場合の補強布：麻布

裏面・木枠・額縁の清掃と殺菌：

画布裏面に付着・堆積していた埃等を電気クリーナーで吸引した後、エタノール水を含ませたウエスで汚れを除去し殺菌する。

充填整形

絵具層の欠損部分に、炭酸カルシウムまたは硫酸カルシウムと接着剤を練り合わせたものを充填し、周囲の筆触にあわせて凹凸をつくり成形する。充填は欠損部分のみにを行い、原画部分に出ないようにする。

使用した充填剤：硫酸カルシウム＋膠水

防黴・殺菌

黴の防除は防黴剤の含侵等により行う。使用した薬剤
・アルコール（裏面）

補彩

補彩は充填整形を施した部分や、除去できない汚れ（微跡など）に施す。補彩では除去可能な絵具を使用する。

使用した補彩絵具：修復用アクリル樹脂絵具

ワニス塗布

補彩完了後、画面保護のためにワニスを塗布する。

使用したワニス：ダンマルワニス（15％）

エキストラファインダンマーピクチャーバーニッシュ（ルフラン社製）

画面寸法

変更なし

その他

- ・裏面清掃
- ・木枠（新調）
- ・木枠用くさび（新調）
- ・額縁（新調）
- ・ラベル（板に墨書あり。新調木枠に取り付けた。）

その他の特記事項

今回の処置で浮き上がりや亀裂、剥落が生じている部分は重点的に接着を行い、安定した状態が得られた。ただ、構造的に絵具層と地塗層の固着が全体に不安定であるため、今後も経過観察を行うことが望ましい。

5. イサム・ノグチ《無》調査

本作品は、イサム・ノグチが建築家・谷口吉郎と協働で「新萬来舎（旧ノグチ・ルーム）」を設計した際に手掛けた、庭に設置した3体の彫刻作品のうちの1点である。《無》と題されたこの作品は、ノグチ・ルームの西側に設置され、沈む夕日を彫刻の円弧の中に抱き込むように配置された。これは、ノグチが意図した「石燈籠」としての役割を果たすものであり、彼の目指した彫刻と周囲の環境との調和を体現している。

●作品

作者：イサム・ノグチ

作品名：無

制作年：1950-51年

材質：安山岩（白川石）

寸法：220.0 × 149.0 × 74.0cm

作業期日 2025年3月5日、6日

記録者 黒川弘毅

作業者 黒川弘毅、山崎哲郎、吉村榮夫

3D測定 山田修



安定盤寸法出し



3D計測

本作品は、ノグチ・ルームの解体および一部移設に伴い2005年に南館ルーフテラスに再設置された。しかしその後、日照による表層の膨張・収縮や、浮き上がり箇所間隙での凍結を含む水の挙動の影響で、表層の剥離が進行していることがブロンズスタジオにより確認され、屋内への移設が提案されてきた。そのため、このたび移設の検討に向けてブロンズスタジオに詳細な調査を依頼した。

2025年3月5日に設置状態調査と、複製制作のための3D測定が行われた。6日には作品の撤去方法と移動経路の調査、屋内展示に必要な作業内容の調査、安定盤の寸法測定、エントランスホールでの展示状態を把握するための作業が行われた。

6. 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。

修復記録

2025年3月31日

有限会社修復研究所二十一

担当 宮崎安章

令和7（2025）年3月12日～13日に三田キャンパス第二研究室「新萬来舎/ノグチ・ルーム」の修復点検を行った。床全面と各家具、衝立の各箇所へのクリーニング後に保護ワックスの塗布を行った。使用時の注意喚起と日常の管理より床、家具類の保存状態は良好である。

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たいへん大きく、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。また継続して各家具類にかけた紫外線カットカバーの効果もたいへん大きいと考える。

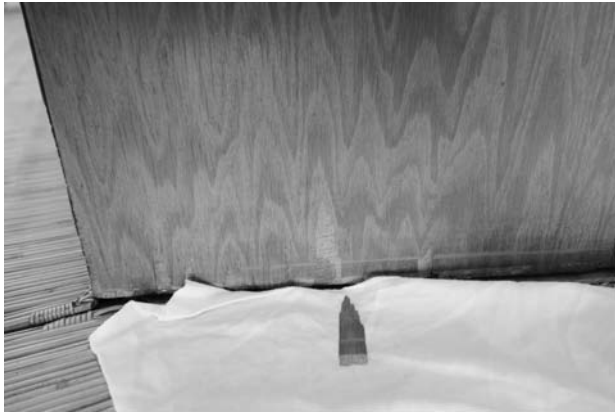
テーブルは清掃後、蜜蝋を主成分とした家具用ワックスを塗布した。腰掛（大）（小）は敷物と背もたれを刷毛と掃除機



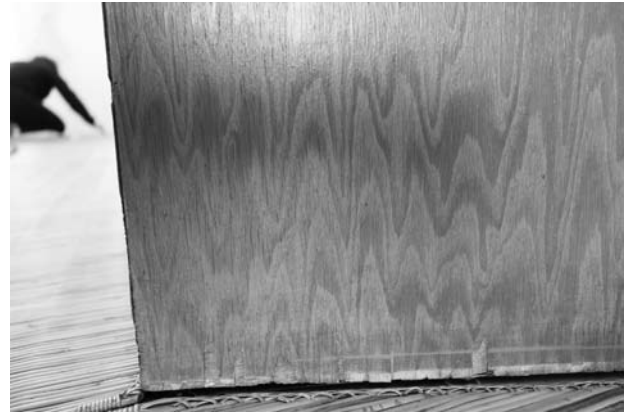
修復中



損傷箇所 小上がり 敷物縁の角がぼつれている



損傷箇所 小上がり 2枚の敷物継ぎ目付近の合板。合板の下部が敷物にひっかかり剥がれた。



損傷箇所 小上がり 合板は膠水で接着した。

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、市販のフローア用水性ワックスを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が、小上がりとの境にある敷物縁のしまつ糸が切れている箇所がある。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を経過観察を続け、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则认为る。

小上がりの柱部と床の間側面の合板に剥落した箇所があり、膠水で接着し固定した。また、手前と奥の敷物縁にみられる破損箇所は後日補強する必要がある。

腰掛(大)の左側座面板は三層シナ合板が使われており、接着剤の経年劣化により剥がれている箇所がある。現状のまま使用し続けると破損する可能性があるため、修復方法を検討し処置することを推奨する。

- ・床塗布ワックス：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）
- ・家具類塗布ワックス：Cambridge Traditional Products /

TRADITIONAL BEESWAX FURNITURE POLISH

・膠水：ウサギ膠（1：5重量比）

（概要部分・記＝桐島）



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

● 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

日時：2024年3月4日（月）～4月26日（金）（土日祝日休館）

11：00～18：00（開催日数のうち2024年度は20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：336名

作成印刷物：DM ハガキ、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、大前美由希（学芸員）、常深新平（学芸員補）

●アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景

日時：2024年5月27日（月）～7月26日（金）（土日祝日休館）

11：00～18：00（開催日数45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：650名

作成印刷物：DM ハガキ、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、森山緑、大前美由希（学芸員）、角田かるあ（学芸員補）、中嶋康太（学芸補助スタッフ）

【関連イベント】

・講演会

日時：2024年6月29日（土）15：00～16：30

場所：三田キャンパス 東館6階 G-Lab

登壇者：前田富士男（慶應義塾大学名誉教授）、横田茂（YOKOTA TOKYO 取締役／特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute 理事長）

入場者数：34名

・ギャラリートーク

日時：2024年6月20日（木）、7月11日（木）両日とも
13：30～14：30

場所：三田キャンパス 南別館1階アート・スペース

登壇者：森山緑、新倉慎右

参加者数：8名

●SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿

日時：2024年10月21日（月）～2025年1月24日（金）

（土日祝日・12月28日（土）～1月5日（日）休館）

11：00～18：00（開催日数65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：894名

作成印刷物：DM ハガキ、ポスター（A2）、カタログ（B4冊子）

（デザイン：川村格夫、撮影：柳場大）

担当：渡部葉子、新倉慎右、角田かるあ（学芸員補）、中嶋康太（学芸員補）

【関連イベント】

・トークイベント「富井大裕のB面を覗く」

日時：2024年11月30日（土）14：00～15：30

場所：三田キャンパス 東館6階 G-Lab

登壇者：富井大裕、林卓行（東京藝術大学芸術学科教授）

入場者数：30名

・ワークショップ「ポストカードスカルプチャー | ハガキの条件／彫刻の形」

日時：2024年12月7日（土）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：富井大裕

参加者数：9名（事前申込制）

2. 催事

●2024年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井靫ポスト舞踏公演『未完成』

日時：2024年5月15日（水）18：00～19：50

場所：日吉キャンパス 来往舎イベントテラス

出演者：笠井靫（舞踏家）、音響・照明：曽我傑

入場者数：312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

作成印刷物：チラシ (A4)、ポスター (A2)

担当：小菅隼人、石本華江

● JAMIA × KUAC JAM2024 ～JAMIA Annual Meeting～「映像アーカイブの現在と未来」

日時：2024年6月22日(土) 10:45～18:00

場所：三田キャンパス 東館6階 G-Lab

登壇者：松山ひとみ(神戸映画資料館 研究員)、郷田真理子(川崎市市民ミュージアム 学芸員)、山本泰貴(コダック ジャパン)、高田淳((株)IMAGICA エンタテインメントメディアサービス カラリスト)、山下泰司((株)WOWOW プラス 映画 Blu-ray プロデューサー)、鈴木美康(元(株)IMAGICA タイマー/元国立映画アーカイブ技術職員)、阿部悦明((株)IMAGICA エンタテインメントメディアサービス カラリスト)、前川充(オムニアート/日本映像アーキビスト協会 理事)、渡辺智暁(国際大学 GLOCOM 主幹研究員/教授/研究部長 Creative Commons Japan 理事長)

参加者数：91名(対面66名、オンライン25名)

主催：一般社団法人日本映像アーキビスト協会、慶應義塾大学アート・センター

担当：本間友、石本華江

● ART WEEK TOKYO

日時：2024年11月7日(木) 10:00～12:30、14:00～18:30

主催：アートウィーク東京モバイルプロジェクト実行委員会、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

・第一部 シンポジウム「想像する他者・他者を想像する：現代アートが描く国境を超えた未来」

場所：三田キャンパス 西校舎ホール

登壇者：スザンヌ・プフェファー(フランクフルト近代美術館館長)、片岡 真実(森美術館館長/国立アトリサーチセンター長)、ソフラブ・モヘビ(スカルプチャーターセンターディレクター)

モデレーター：アンドリュース・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：約300名

・第二部 ラウンドテーブル

場所：三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

討論者：ニキータ・インチェン・ツァイ(広東時代美術館副館長兼チーフキュレーター)、崔敬華(東京都現代美術館キュレーター)、ジョセリーナ・クルス(マニラ現代アート・デザイン美術館ディレクター、キュレーター)

モデレーター：帆足 亜紀(横浜美術館国際グループ兼学芸グループグループ長)

入場者数：42名

担当：渡部葉子、本間友

● 瀧口修造研究会特別例会 パピエプリエ 02：瀧口修造と荒川修作/マドリン・ギンズ—書簡または余白と空白

日時：2024年12月7日(土) 13:00～16:00

場所：三田キャンパス 東館6階 G-Lab

登壇者：桑田光平、塚原史、平倉圭、本間桃世、松田剛佳(荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所)、山本浩貴(いぬのせなか座)、久保仁志[司会]

入場者数：106名

協力：荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible Destiny Foundation、富山県美術館

作成印刷物：封筒型印刷物

担当：笠井裕之、久保仁志

【関連展覧会】

・手紙と漂流詩

日時：2024年11月7日(木)～2025年2月11日(火) 9:30～18:00

場所：富山県美術館展示室6

主催：富山県美術館、慶應義塾大学アート・センター

協力：荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible Destiny Foundation

● 没後39年 土方巽を語ること XIV

日時：2025年1月21日(火) 18:00～20:00

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：吉江庄蔵

入場者数：113名(対面82名、オンライン31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

【関連イベント】

特別上映会「70 年代後半における土方巽の振付」

日時：2025 年 1 月 21 日（火）13：00～17：00

場所：三田キャンパス 東別館 9 階 カンファレンス・ルーム

入場者数：69 名

●アムバルワリア祭 XIV 西脇順三郎と「馥郁タル火夫」たち —— モダニズムの再検討は何をもたらすか？

日時：2025 年 1 月 25 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）、脇田裕正（慶應義塾大学非常勤講師）、佐藤元状（慶應義塾大学教授）

入場者数：87 名（対面 38 名、オンライン 49 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

●第 3 回富田勲シンポジウム：『源氏物語幻想交響絵巻』を語る

日時：2025 年 2 月 26 日（水）18：00～19：45

場所：三田キャンパス 西校舎ホール

登壇者：藤岡幸夫（指揮者）、千住明（作曲家）

入場者数：118 名

協力：富田勲研究会

担当：糸川麻里生

●美術史学会美術館博物館委員会 2025 年シンポジウム「デジタル・コレクションの活用：実現可能なデジタル展示の事例と短期的展望」

日時：2025 年 3 月 1 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

登壇者：田良島 哲（独立行政法人文化財機構 東京文化研究所）、佐藤 琴（山形大学）、大井 将生（人間文化研究機構／国立歴史民俗博物館）、宮北 剛己、本間 友（慶應義塾大学）

主催：美術史学会（美術館博物館委員会）

共催：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

後援：一般社団法人全国美術館会議、文化資源学会、公益社団法人日本博物館協会、日本ミュージアム・マネジメント学会、アート・ドキュメンテーション学会

入場者数：205 名（対面 15 名、オンライン 190 名）

担当：渡部葉子

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

「都市における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の実践とアーカイヴ構築」

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 6 年度文化芸術振興費補助金 Innovate MUSEUM 事業

・慶應義塾大学三田キャンパス 建築プロムナード —— 建築特別公開日

日時：2024 年 11 月 12 日（火）、13 日（水）11：00～17：00

場所：三田キャンパス

入場者数：【旧ノグチ・ルーム】428 名（特別公開）【演説館】436 名（特別公開）、【ガイドツアー（抽選）】11/12、13：各 32 名

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、桐島美帆

・建築公開ヒアリング

日時：2024 年 11 月 19 日（木）10：30～12：00

場所：慶應義塾大学アート・センター

参加者数：5 名

担当：新倉慎右

・座談会「インクルーシヴについて語り合う」

日時：2024 年 11 月 25 日（月）14：00～16：00

場所：三田キャンパス 東別館 6 階 カンファレンス・ルーム

参加者数：9 名

担当：森山緑

- ・インクルーシブ・プログラム『『きょうの料理』でめぐる100年！ツアー』

日時：2024年12月9日（月）13：30～16：30

場所：NHK 放送博物館

講師：講師 | 川村誠、山本雅士（NHK 放送博物館）/ 林建太、浦野盛光、松本晶子（視覚障害者をつくる美術鑑賞ワークショップ）

参加者数：7名（事前申込制）

作成印刷物：チラシ（A4）

担当：森山緑

- ・ラーニング・ワークショップ『『放送博物館』で考える——アナログ技術のこれまで・これから』

日時：2024年12月21日（土）13：00～16：00

場所：NHK 放送博物館

登壇者：川村誠（NHK 放送博物館）、東山一郎（NHK 放送文化研究所）、西川亜希（フィルムアーキヴィスト）、石本 華江（慶應義塾大学アート・センター）

参加者数：16名（事前申込制）

作成印刷物：チラシ（A4）

担当：石本華江

- ・シンポジウム「庭と現代美術：出来事を捕獲すること」

日時：2025年1月23日（木）18：00～20：00

場所：三田キャンパス 東館4階 オープンラボ

登壇者：能勢伊勢雄（アーティスト・批評家）、平論一郎（東京藝術大学未来創造継承センター）、久保仁志（慶應義塾大学アート・センター）

入場者数：22名

作成印刷物：チラシ（A4）

担当：久保仁志

- ・ラーニング・ワークショップ「妙定院のシティ・スケープ：都市の定点観測者としての寺院」

日時：2025年1月30日（木）18：30～20：00

場所：妙定院

講師：小林正道（妙定院 住職／浄土宗大本山増上寺 執事長）

参加者数：26名（事前申込制）

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Ⅱ

助成：令和6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

- ・VIC x KUAC Cinematheque 3 状況劇場「唐版・犬狼都市」

上映会——単独性と反復または記録について

日時：2025年2月1日（土）13：00～17：30

場所：VIC アンダーグラウンド劇場

主催：ビデオインフォメーションセンター、慶應義塾大学アート・センター

入場者数：24名

担当：久保仁志

4. 協力

- ◆小林嵯峨舞踏公演「幻（げん）の字の子供」

日時：2024年7月5日（金）、6日（土）

場所：中野テラブシコール

主催：CONTEZACCUROBA（コンテザックローバー）

- ◆土方巽・石井漠 AKITA 芸術祭——羽州街道おどり旅

日時：2024年9月14日（土）～29日（日）

場所：三種町石倉山展望台、湖北邸、小泉渦公園水心苑、千秋公園本丸、秋田市旧松倉家住宅、羽後町長谷山家

主催：久保田城下おどり旅実行委員会

- ◆2024年度 慶應義塾大学新入生歓迎行事 教養の一貫教育 Vol.9 Voix／Voie 詩と音楽の交差するところⅣ 吉増剛造×高橋世織×マリリア

日時：2024年9月27日（金）15：15～17：30

場所：慶應義塾高等学校 日吉協育棟日吉協育ホール

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）

- ◆疱瘡譚上映会 at「シネマネコ」（青梅市）

日時：2024年10月4日（金）～10日（木）

場所：シネマネコ

主催：合同会社 ART の地産地消、シネマネコ

- ◆KeMCo 展覧会「Land-landscape——お持ち帰りできる風景」

11：00～18：00

日時：2024 年 10 月 7 日（月）～12 月 6 日（金）

場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

主催：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

◆ BUTOH SCORES 2024

日時：2024 年 10 月 28 日（月）～11 月 2 日（土）

場所：イエール大学

主催：POHRC、Yale MacMillian Center Council on East Asian
Studies

◆ 教養の一貫教育 vol.10 舞踏家・上杉満代による舞踏ワー
クショップ「呼吸を遊び 体と遊び 床を踏む！」

日時：2024 年 11 月 20 日（水）15：15～17：30

場所：慶應義塾高等学校 日吉協育棟 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

◆ シンポジウム『なぜアートに魅了されるのか』

日時：2025 年 1 月 18 日（土）13：30～16：00

場所：三田キャンパス 北館ホール

主催：科学研究費・学術変革領域研究（A）『マテリアマイ
ド：物心共創人類史学の構築』

共催：三田哲学会、慶應義塾大学未来共生デザインセンター

◆ KeMCo 新春展 2025「へびの憩う空き地」

日時：2025 年 1 月 9 日（木）～2 月 7 日（金）11：00～
18：00

場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

主催：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

協力：慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾福澤研究
センター ほか

◆ 舞踏計画：剝製の光へ Vol.1『UBUSUNA 異聞』

日時：2024 年 11 月～2025 年 3 月

場所：イギリス（ロンドン）、イタリア（ローマ）、日本（仙台/
東京）

主催：KENTARO KUJIRAI コンペイトウ

所員研究・教育活動業績

(2024年4月1日—2025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『美術1 美術との出会い』（文科省検定教科書）（共同執筆）、日本文教出版、2025年1月、76頁。
『美術2・3 上 学びの実感と深まり』（文科省検定教科書）（共同執筆）、日本文教出版、2025年1月、66頁。
『美術2・3 下 学びの探求と未来』（文科省検定教科書）（共同執筆）、日本文教出版、2025年1月、62頁。
- ②「美人画万歳！浮世絵の核心を物語る、優美なアイコン」『浮世絵の別嬪さん 歌麿、北斎が描いた春画とともに』大倉集古館、2024年4月、7-12頁。
「江戸後期の八橋図——伊勢絵の浮世絵における展開」『伊勢物語造形表現集成』思文閣出版、2024年4月、158-160頁。
Das Genre der Blumen- und Vogelbilder am Beispiel von Hokusai und Hiroshige, Farben Japans, Kerber (Germany), March 2025, pp336-340.
「睡態と酔態——酔余美人図のコンテクスト」『集結！北斎のエナジー』鎌倉国宝館、2025年3月、6-14頁。
- ③「美人画万歳！——浮世絵の核心を物語る、優美なアイコン」（講演会）、「特別展 浮世絵の別嬪さん」、大倉集古館、2024年4月。
「『大吉原展』はなぜ炎上した」（インタビュー）、『日本経済新聞』文化時評、日本経済新聞社、2024年4月。

「海を渡った写楽の幻の肉筆画 佳子さまご訪問ケルキラ島の美術館に」（インタビュー）、『産経新聞』社会面、産経新聞社、2024年5月。

「幕末浮世絵の魚介図——北斎・広重による花鳥画・静物画の例」（公開講座）、「浮世絵にみる江戸前の海と魚」、豊洲文化センター、2024年6月。

「江戸時代美術と音楽」（公開講座・都一中、出光佐千子と協業）、「都一中音楽文化研究所リベラルアーツプログラム」、ホテルオークラ東京、2024年6月。

「出光美術館・絵画コレクションの魅力——中世から近現代まで」（講演会）、「水曜講演会」、出光美術館、2024年7月。

「大名たちの、浮世絵愛玩」（講演会）、「天童広重研究会文化講演会」、広重美術館（山形）、2024年12月。

「偉人の年取（NHK Eテレ）」（出演）、NHK、2025年1月。

「解剖！マスターピース（NHK）」（インタビュー）、NHK、2025年3月。

後藤 文子（副所長）

- ②「歩くことは踊ること 二〇世紀初頭ドイツにおける〈躍動〉としての体操」、『ユリイカ』[特集：わたしたちの散歩] 2024年6月号、青土社、219-226頁。
「ヴァイマル・バウハウスをめぐる〈多共同体ネットワーク〉とパウル・クレー」、『パウル・クレー展——創造をめぐる星座』図録、黒田和士（愛知県美術館）・白鞘南海（愛知県美術館）・廣瀬歩（STORK）編集、中日新聞発行、2025年、346-360頁。
The Network of Poly-Communities at the Bauhaus in Weimar and Paul Klee, translated by Kikuko Ogawa, in: *Paul Klee. Solitary and Solidary. Summary and Essays*, eds. by Kazushi Kuroda (Aichi Prefectural Museum of Art) and Ayumi Hirose (STORK), pub. by The Chunichi Shimbun, 2025, pp. 30-43.
- ③ Ostwalds Farbenlehre und die Farben von Pflanzen. Über Farbentafeln im Gartenbau, 14. Dresdner Farbenforum Farbe in der Landschaftsarchitektur und Gartengestaltung, 3. Mai 2024, Sammlung Farbenlehre Dresden, Technische Universität Dresden.
「最初期バウハウスのヴァルター・グローピウスとデザイン行為——古典体操から農作まで」、第75回美学会全国大会、2024年10月13日、大阪大学中之島センター
「境域を問う——ドイツ国共和制期のデザイン行為」、慶應義塾大学未来共生デザインセンター 2024年度末公開成

果報告会、2025年3月5日、慶應義塾大学三田キャンパス 南館地下ディスタンスラーニング室

脇田 玲（副所長）

⑨「脳神経科学が拓く新たな表現の世界」、ソフトバンク 真鍋大度 東京大学 特別展「Brain Processing Unit - 生命とコンピューターが融合する未来 -」TALK EVENT（パネリスト）、<https://www.softbank.jp/corp/technology/research/bpu/>、2025年2月1日。

⑩『光の断面』（個展）、Japan Art Bridge Gallery of Manseibashi, 2024年5-7月。

『醍醐寺 x 慶應 SFC supported by VIE「デジタル曼荼羅アート & ミュージックライブ』』（ライブパフォーマンス）、醍醐寺国宝展、大阪中之島美術館、2024年7月。

『scenery』（オーディオビジュアルインスタレーション）、GASBON METABOLISM、2024年7月。

『龍雨図 - Dragon Rain』（オーディオビジュアルインスタレーション）、Zen Night Walk Kyoto、建仁寺、2024年8-9月。

『Stream』（インスタレーション）、渋谷ストリーム、2024年9月。

『ブロック宇宙論 - BLOCK UNIVERSE』（彫刻）、清春芸術村、2024年11月。

『NATURE UNDER GROUND』（オーディオビジュアルインスタレーション）、Japan Kyoto Trade Exhibition in Dubai、2025年2月。

糸川 麻里生（副所長）

③「ゲート自然学と人間形成 - V. v. ヴァイツゼッカー “パトゾフィー” における受容」ゲート自然科学の集い 2024 年度総会、於慶應義塾大学三田キャンパス 2024年11月9日。

⑦「『源氏物語幻想交響絵巻』をめぐって」『ARTLET62』慶應義塾大学アート・センター 2025年3月31日。

⑧レクチャーコンサート『壺阪健登の世界』慶應義塾大学アート・センター、2025年11月11日（企画運営）。

『池本茂貴 レクチャー・コンサート』慶應義塾大学アート・センター、2025年3月6日（企画運営）。

第3回富田シンポジウム「『源氏物語幻想交響絵巻』を語る」慶應義塾大学アート・センター、2025年2月26日（企画運営）。

渡部 葉子（教授／キュレーター）

②「飯田善國資料と『国際鉄鋼彫刻シンポジウム』』『アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景』慶應義塾大学アート・センター、2024年5月、4-9頁。

「モノコトの姿 —— 彫刻を問う」『SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿』慶應義塾大学アート・センター、2025年3月、頁無。

⑦「ARTIST IN FOCUS 寺内曜子」（取材・文）、『美術手帖』1101号（2024年4月号）、172-177頁。

「From Keio Museum 23 知性とユーモアを備えてー飯田善國の金属彫刻ー」『三田評論』1288号、慶應義塾、2024年5月、49-50頁。

「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」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』31（2023/24）号、2024年9月、143-155頁。

「From Keio Museum 29 石膏の冒険 —— 風船と自立」『三田評論』1294号、慶應義塾、2024年12月、49-50頁。

「臨場する3つの景色 地景、生景、水景」+記録、『熊川宿若狭芸術祭 臨場1 記録集』、福井県：（公財）福井県文化振興事業団；若狭町／NPO法人若狭美&Bネット、2025年3月、42-45頁。

「『レシピ・空気の芸術』展 アフター・トーク」（三原聡一郎×渡部葉子）、『展覧会記録集 三原聡一郎 レシピ：空気の芸術』、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2025年3月、98-105頁。

⑧「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、2024年3月4日-4月26日。

「エフェメラ：印刷物と表現」（展覧会、企画・展示・カタログ編集）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024年3月18日-5月10日。

「アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景」（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、2024年5月27日-7月26日。

「三原聡一郎 レシピ：空気の芸術」（展覧会、企画・展示）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024年6月3日-8月3日。

「SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿」（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、2024年10月21日-2025年1月

24 日。

- ⑨アーティスト・トーク「河口龍夫：長生きしたカゲロウ」(企画・登壇)、展覧会関連催事、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024 年 4 月 11 日。

アーティスト・トーク「富井大裕：経験をみること」(企画・登壇)、展覧会関連催事、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024 年 4 月 20 日。

講演会：飯田善國展関連講演会(企画・運営・司会)、展覧会関連催事、慶應義塾大学三田キャンパス G-Lab、2024 年 6 月 29 日。

オンライン・コース「大学ミュージアムにおける創造的「空き地」の実践：コレクション・マネジメントへの新しいアプローチ」(企画・講師)、Future Learn オンライン講座、2024 年 7 月 1 日(日本語版公開)。

GAKU × マイナビアートスクエア「連続講座：創造的鑑賞入門」(企画・講師)、2024 年 7 月 -9 月。

トーク「富井大裕の B 面を覗く」(企画・運営・司会)展覧会関連催事、慶應義塾大学三田キャンパス G-Lab、2024 年 11 月 30 日。

ワークショップ「ポストカードスカルプチャー | ハガキの条件／彫刻の形」(企画・運営)展覧会関連催事、慶應義塾大学アート・センター、2024 年 12 月 7 日。

シンポジウム「芸術資源研究センター開設 10 周年記念連続シンポジウム #2 芸術とアーカイブの未来像」(登壇)、京都市立芸術大学、2025 年 2 月 8 日。

インタビュー「Artist Talk #5 寺内曜子」(インタビューアー)、国立アートリサーチセンター・ウェブサイト、2025 年 3 月 27 日公開。

津田 眞弓

- ②「島根県立美術館蔵柳桜亭江戸廻花也(長州藩主毛利斉元)関連資料——北溪画「俳諧歌場新室開」と堀江友聲『画業修行経年略記』」『慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要』31 (2023/24)、2024 年 11 月、156-165 頁。

- ③「Graphic Narratives as a Form of Resistance: Santō Kyōzan's Gōkan before and after the Tempō Reforms (合巻における天保改革の影響——山東京山を中心に)」、The Association for Asian Studies Annual Conference 2025 (アジア研究学会年次大会於オハイオ)、2025 年 3 月 15 日。

- ⑦「三人閑談——江戸の版元「三田評論」(共著)、慶應義塾、2025 年 1 月号(1295号)、2025 年 1 月、50-62 頁。

- ⑨講演会「祭祀遺跡から古代の出雲、杵築大社の成立を考え

る——神と社の考古学」(企画・制作・運営)、慶應義塾大学日吉行事企画委員会、2024 年 5 月 11 日。

シンポジウム「南三陸発！慶應の森からひもとく生物多様性」(企画・制作・運営)、慶應義塾未来先導基金・南三陸プロジェクト(みなさん mirai プロジェクト)、2024 年 5 月 13 日。

シンポジウム「今、地震がおきたら？—キャンパスで考える防災—」(企画・制作・運営)、慶應義塾未来先導基金・南三陸プロジェクト(みなさん mirai プロジェクト)、2024 年 5 月 28 日。

シンポジウム「みんなの森の復権へ」(企画・制作・運営)、慶應義塾未来先導基金・南三陸プロジェクト(みなさん mirai プロジェクト)、2024 年 12 月 9 日。

笠井 裕之

- ① *Cahiers Jean Cocteau 22 : Édition critique de La Machine infernale*, Sous la direction de Hiroyuki Kasai, Paris, Comité Jean Cocteau / Presse-Pluriel, février 2025, 235 p.

- ⑦「反復する夢——ルイス・ブニュエルの『皆殺しの天使』」(映画解説)、『シュルレアリスム 100 年映画祭』、トレノバ、2025 年 10 月、pp. 13-15。

- ⑨「東京 ローズ・セラヴィー——瀧口修造とマルセル・デュシャン」(講演)、SAI/NEW AUCTION、2025 年 1 月 26 日。

小菅 隼人

- ①著書『慶應義塾大学アート・センター／Booklet 32 舞踏の現在、そして未来——アバンギャルドを超えて』慶應義塾大学アート・センター、2025 年 2 月、担当部分：編集代表、「はじめに」pp. 5-8、【特別対談】「『舞踏のこれまで、今、これから』をめぐって——舞踏家笠井毅に聞く」pp. 140-161。

- ②論文 小菅隼人「縫った肉体——舞踏家玉野黄市に聞く——」『慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会 慶應義塾大学日吉紀要』H・39 人文科学第 39 号 No.39、pp.95-122。

- ⑦企画 小菅隼人 新入生歓迎行事『笠井毅舞踏公演 未完成』企画及び対談：小菅隼人×笠井毅、2024 年 5 月、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎。

企画 小菅隼人、石本華江“The Social World of Butoh Dance: Screening an Unseen Performance from the 1970s.” International Federation for Theatre Research Annual Conference 2024, University of the Philippines Diliman, 企画、2024 年 7 月 17 日。

森山 緑

- ②森山 緑「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」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 31』慶應義塾大学アート・センター、2024 年 9 月 30 日、166-178 頁。
- 森山 緑「神長官守矢史料館の復元にみるヒトと動物の歴史の関係」『動物観研究』29 号、ヒトと動物の関係学会、2024 年 12 月 1 日、41-47 頁。
- ⑦「西脇順三郎生誕記念 アムバルワリア祭 VIII 西脇順三郎と「何でも諸諺」の世界——えっ、芭蕉も？ボードレールも？」『三田文学』第 103 巻 第 157 号、2024 年春季号、三田文学会、2024 年 5 月 1 日、85 頁。
- 「よみがえる命——知られざる剥製の世界 (開催趣旨)」『ヒトと動物の関係学会誌』69 号、ヒトと動物の関係学会、2024 年 12 月、50 頁。
- 「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誌』69 号、ヒトと動物の関係学会、2024 年 12 月、62-68 頁。
- 「コラム「こもれび」」「小さきものを愛でる心」『神社新報』神社新報社、2024 年 7 月 22 日付 3 面。
- 「コラム「こもれび」」「明治の武人 乃木希典と馬」『神社新報』神社新報社、2024 年 10 月 28 日付 3 面。
- 「コラム「こもれび」」「空高く舞ひ上がる白鷺のやうに」『神社新報』神社新報社、2025 年 2 月 3 日付 3 面。
- 「多様な文化機関におけるインクルーシヴ 実践ワーキング・グループ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ '24』慶應義塾大学アート・センター、2025 年 2 月 7 日、4-5 頁。
- 「食の歴史・文化を体験するインクルーシヴ・ワークショップ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ '24』慶應義塾大学アート・センター、2025 年 2 月 7 日、6-7 頁。
- ⑨自由学園明日館公開講座「日本の現代アート入門 (7)」2024 年 6 月 22 日、「日本の現代アート入門 (8)」2024 年 7 月 27 日、「日本の現代アート入門 (9)」2024 年 8 月 31 日、「日本の現代アート入門 (10)」2024 年 10 月 26 日、「日本の現代アート入門 (11)」2024 年 11 月 30 日、「日本の現代アート入門 (12)」2025 年 2 月 22 日、自由学園明日館 (いずれも土曜日)。
- 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、2024 年 11 月 15 日 (水)。
- 都市のカルチュラル・ナラティヴ／インクルーシヴ・ワーキング・グループ座談会「みんなにやさしい、アクセシビ

リティについて語ろう」(企画、運営)、慶應義塾大学三田キャンパス東別館 9 階カンファレンス・ルーム、2024 年 11 月 25 日 (月)。

瀧口修造研究会特別例会「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 パピエブリエ 02：瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ」書簡または余白と空白 (運営補助)、慶應義塾大学三田キャンパス東館 6 階 G-Lab、2024 年 12 月 7 日 (土)。

都市のカルチュラル・ナラティヴ インクルーシヴ・プログラム「きょうの料理」でめぐる 100 年！ツアー (企画、運営)、NHK 放送博物館、2024 年 12 月 9 日 (月)。

「没後 39 年 土方巽を語ること XIV」(運営補助)、慶應義塾大学三田キャンパス東館 6F G-lab、2025 年 1 月 21 日 (火)。

西脇順三郎生誕記念アムバルワリア祭 XIV 西脇順三郎と「馥郁タル火夫」たち——モダニズムの再検討は何をもたらすか？(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、2025 年 1 月 25 日 (土)。

西脇順三郎研究会 (運営、記録)。第 65 回ヤリタミサコ氏 (2024 年 5 月 22 日)、第 66 回 久村亮介氏 (2024 年 7 月 24 日)、第 67 回「新倉俊一先生追悼の夕べ」(2024 年 8 月 22 日)、第 68 回 佐藤元状氏 (2024 年 10 月 21 日)、第 69 回 杉本徹氏 (2024 年 12 月 16 日)、第 70 回 佐藤元状氏 (2025 年 3 月 17 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「西脇順三郎賞贈呈式」、小千谷市ひと・まち・文化創拠点ホントカ。2025 年 3 月 7-8 日 (土日)。

アート・イン・キャンパス講座 (婦人三田会)、運営。全 10 回 (2024.4. 石本華江、2024.6 渡部葉子、2024.7 森山緑、2024.9 ローザ・ファン・ヘンスバーゲン、2024.10 新倉慎右、2024.11 渡部葉子、2024.12 久保仁志、2025.1 長谷川志穂、2025.3 森山緑)。

久保 仁志

- ②編著「余白 空白 “ノー!!” と言うシニフィエが」『交信 詩あるいは書簡と触発—瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ』慶應義塾アート・センター、2024 年、6-29 頁。
- 共訳「瀧口修造—荒川修作／マドリン・ギンズ往復書簡抜粋 (1974 年)」『交信詩あるいは書簡と触発—瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ』、119-147 頁。
- 編著「『漂流物標本函』の古絵葉書あるいはカテキズムに

ついて』『手紙と漂流詩』[展覧会リーフレット] 富山県美術館、慶應義塾大学アート・センター、2024年。

「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』『慶應義塾大学アート・センター年報/研究紀要31』慶應義塾大学アート・センター、2024年、146-153頁。

- ⑧令和6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II [主導]

- ⑨「VIC x KUAC Cinematheque 3: 状況劇場「唐版・犬狼都市」上映会 — 単独性と反復または記録について」VIC アンダーグラウンド劇場 (2025年2月1日) [シンポジウム司会/発表]

「都市のカルチュラルナラティヴ: シンポジウム『庭と現代美術: 出来事を捕獲すること』」慶應義塾大学 三田キャンパス 東館4階オープンラボ (2025年1月23日) [シンポジウム司会/発表]

「パビエブリエ 02: 瀧口修造と荒川修作/マドリン・ギンズー書簡または余白と空白」慶應義塾大学 三田キャンパス 東館6階 G-Lab (2024年12月7日) [シンポジウム司会/発表]

瀬尾夏美×小森はるか×久保仁志 座談会: アーカイヴの20年【Tokyo Art Beat 20周年特集】(<https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/seo-natsumi-komori-haruka-kubo-hitoshi-interview-202409> | <https://www.youtube.com/watch?v=1QlaKkygmiQ> | 2024年9月13日) [トーク・セッション]

石本 華江

- ①小菅隼人・石本華江編集『Booklet 32 舞踏の現在、そして未来 — アバンギャルドを超えて』慶應義塾大学アート・センター、2025年2月。

- ③「プロジェクト紹介 コレクティヴ・メモリー技術編について『バックトゥザフューチャー1: 未来を記録したもの』催事報告」(口頭発表)、JAMIA × KUAC JAM2024 ~ JAMIA Annual Meeting ~ 「映像アーカイブの現在と未来」(ライトニングトーク)、2024年6月22日。

「Social Program《北方舞踏派結成記念公演》〈塩首〉全編上映会」「The Social World of Butoh Dance: Screening an Unseen Performance from the 1970s」(上映会・口頭発表)、IFTR (International Federation for Theater Research・国際演劇学会)、2024年7月17日。

「Introduction to the VIC and Tatsumi Hijikata Archive」(口頭

発表)、研究会 POHRC (Perspectives on Hijikata Research Collective)「BUTOH SCORES」、2024年11月1日。

「フィリピンの大学付属アーカイヴ機関について」(口頭発表)、第156回デジタルアーカイブサロン (通算第188回)、2024年11月8日。

「SALT (トルコ) のデジタルアーカイヴについて」(口頭発表)、第160回デジタルアーカイブサロン (通算第192回)、2025年3月28日。

- ⑤ EPAD データベース「白虎社」(ダンスアーカイヴ構想担当分)、2025年2月発行、<https://db.epad.jp/?w=%E7%99%BD%E8%99%8E%E7%A4%BE&n=s&sort=random&v=1> (2025年5月3日閲覧)。

- ⑦「デジタルアーカイブサロン 2024年11月報告」『アート・ドキュメンテーション通信 No.139』アート・ドキュメンテーション研究会編、2025年2月、12頁。

「ラーニング・ワークショップ『放送博物館』で考える — アナログ技術のこれまで・これから」『都市のカルチュラル・ナラティヴ'24』「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、2025年2月、8-9頁。溝端俊夫・石本華江編「舞踏 2000 年代年表」『Booklet 32 舞踏の現在、そして未来 — アバンギャルドを超えて』慶應義塾大学アート・センター、2025年2月、164-175頁。石本華江・篠田菖子「ラーニング・ワークショップ『放送博物館』で考える — アナログ技術のこれまで・これから催事レポート」『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発行、2025年3月、<https://note.com/kuac/n/n1c1be444701a> (2025年5月3日閲覧)。

- ⑧ 2024年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井淑子舞踏公演〈未完成〉(企画・運営)、2024年5月15日、慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎。

新入生歓迎行事「教養の一貫教育 Vol.9 Voix/Voie 詩と音楽の交差するところIV 吉増剛造×高橋世織×マリリア」(運営)、2024年9月27日、慶應義塾高等学校新協育棟日吉協育ホール。

- ⑨「暗黒舞踏の国際化」アート・イン・キャンパス講座(講師)、2024年4月17日、慶應義塾大学三田キャンパス社中交歓萬來舎。

土方巽作品上映会「ひとがた」(運営)、2024年5月19日、8月23日、ChannelForRent。

JAMIA × KUAC JAM2024 ~ JAMIA Annual Meeting ~ 「映像アーカイブの現在と未来」(運営)、2024年6月22日、慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6F G-lab。

Hollins University「Hollins 2024 Dance M.F.A.」(ワークショップ講師)、2024年7月22日～26日、プロブディフ(ブルガリア)。

中日当代表演交流会「日本演劇史レクチャーシリーズ1」(登壇)、2024年9月11日、オンライン講義。

「鎌鼬の里芸術祭 2024」(運営)、2024年9月27日～30日、鎌鼬美術館。

ギリシャ Ionian 大学 Audio & Visual Arts 学部 AVARTS セミナー(登壇)、2024年10月2日、オンライン講義。

イスタンブール演劇祭 日・トルコ外交関係樹立 100 周年記念 山海塾公演レクチャー&上映会(登壇)、2024年10月17日、イスタンブール(トルコ)。

研究会 POHRC (Perspectives on Hijikata Research Collective)「BUTOH SCORES」(企画・運営・登壇)、2024年10月28日～11月2日、イエール大学(アメリカ)。

教養の一貫教育 vol.10 舞踏家・上杉満代による舞踏ワークショップ「呼吸を遊び 体を遊び 床を踏む!」(企画・運営)、2024年11月20日、慶應義塾高等学校新協育棟日吉協育ホール。

都市のカルチュラル・ナラティブ「みんなにやさしい、アクセシビリティについて語ろう」座談会(運営)、2024年11月25日、慶應義塾大学三田キャンパス東別館9階 カンファレンス・ルーム。

令和6年度文化庁 大学における文化芸術推進事業 舞台公演記録のアーカイブ化のためのモデル形成事業「シンポジウム ドーナツ・プロジェクト 2024 舞台芸術アーカイブの可能性～劇場の記憶を紡ぐために～」(登壇)、2024年12月5日、早稲田大学国際会議場 井深大記念ホール。

「パビエプリエ 02: 瀧口修造と荒川修作/マドリン・ギンズー書簡または余白と空白」(運営)、2024年12月7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・ナラティブ「インクルーシヴ・プログラム『きょうの料理』でめぐる100年! ツアー」(企画・運営)、2024年12月9日、NHK 放送博物館。

都市のカルチュラル・ナラティブ「ラーニング・ワークショップ『放送博物館』で考えるアーナログ技術のこれまで・これから」(企画・運営)、2024年12月21日、NHK 放送博物館。

没後39年土方巽を語ること XIV (企画・運営)、2025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・ナラティブ シンポジウム「庭と現代美術: 出来事を捕獲すること」(運営)、2025年1月23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 XIV 西脇順三郎と「馥郁タル火夫」たち —— モダニズムの再検討は何をもたらすか? (運営)、2025年1月25日、慶應義塾大学三田キャンパス東館6F G-lab。

石原悦郎とツァイト・フォト・サロン アーカイブズ (I & ZFA) オンライン公開会議「小さなアート・アーカイブの持続可能性について」(登壇)、2025年3月10日、オンライン登壇。

新倉 慎右

①『アート・アーカイヴ資料展 XXVI: 飯田善國 —— 時間の風景』展カタログ(編著)慶應義塾大学アート・センター、2024年5月。

『都市のカルチュラル・ナラティブ 2024』(編著)、慶應義塾大学アート・センター、2025年2月。

『慶應義塾の建築 フォーカス No.3: 三田の建築的ナラティブ』(編著)慶應義塾大学アート・センター、2025年2月。

②「ヴァザーリの『美術家列伝』における彫刻観とその背景 —— 彫刻家のモデル利用に関する記述の齟齬にみるヴァザーリの意図 —— 」『武蔵野美術大学研究紀要』(55)、2025年3月、69-82頁[査読あり]。

「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」『慶應義塾大学アート・センター年報/研究紀要』31、2024年9月、136-148頁。

「飯田善國作品の素材と仕事、あるいは手の痕跡」『アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景』展カタログ、慶應義塾大学アート・センター、2024年5月、26-27頁。

「キャンパス・スケープ有為転変 —— 移ろいゆく三田キャンパス」『慶應義塾の建築 フォーカス No.3: 三田の建築的ナラティブ』新倉慎右編、慶應義塾大学アート・センター、2025年2月、pp. 6-15。

平田栄一郎、兎田幸司、新倉慎右「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」『2023年度慶應義塾大学文学部公開講座 越境する文学部』2024年3月、34-64頁。

③「16世紀フィレンツェにおける彫像の社会的機能による視点の設定: ミケランジェロの《ダヴィデ》とその対作品案をめぐる一考察」第77回美術史学会全国大会、於名古屋大学、2024年5月25日。

- ⑦「明治から近代まで：学校建築公開日」『都市のカルチュラル・ナラティブ 2024』慶應義塾大学アート・センター、2025 年 2 月、14-15 頁。
「ミケランジェロの《キリスト》とバッサーノ・ロマーノ」『地中海学会月報』（475）、2025 年 1 月、6 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・ナラティブ 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 XXVI: 飯田善國 —— 時間の風景」展（企画・展示・運営）、慶應義塾大学アート・スペース、2024 年 5 月 27 日 - 7 月 26 日。
「SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿」（企画・展示・運営）、慶應義塾大学アート・スペース、2024 年 10 月 21 日 - 2025 年 1 月 24 日。
- ⑨「アート・アーカイヴ資料展 XXVI: 飯田善國 —— 時間の風景展講演会」（企画・運営）、於慶應義塾大学、2024 年 6 月 29 日。
「ユーザー・マインドの建築アーカイヴの可能性：慶應義塾大学アート・センター『慶應義塾の建築』（パネリスト）デザイン史学研究会第 19 回シンポジウム「過去・現在・未来 —— デザイン・アーカイヴのあり方を探る ——」、於埼玉県立近代美術館、2024 年 6 月 30 日。
「未完成アート」『小峠英二のなんて美だ！』（テレビ出演）東京 MX、2024 年 10 月 1 日。
「ダヴィデ像の目はハート型」『チャンハウス』（情報提供）フジテレビジョン、2024 年 10 月 19 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、2024 年 11 月 12 日 - 11 月 13 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、2024 年 11 月 14 日。
トーク「富井大裕の B 面を覗く」（企画・運営）、於慶應義塾大学、2024 年 11 月 30 日。
ワークショップ「ポストカードスカルプチャー：ハガキの条件／彫刻の形」（企画・運営）、於慶應義塾大学、2024 年 12 月 7 日。
- ⑩「アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國 —— 時間の風景」展カタログ、DM、ポスターデザイン、2024 年 5 月。
「没後 39 年 土方巽を語ること XIV」チラシデザイン、2025 年 1 月。

「アムバルワリア祭 XIV 西脇順三郎と「馥郁タル火夫」たち —— モダニズムの再検討は何をもたらすか？」DM、ポスターデザイン、2025 年 1 月。

梶島 美帆

- ①『Land-scape - お持ち帰りできる風景』展カタログ（編著）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024 年 10 月。
- ②「自国の風景を持ち帰る —— 産業革命期のイギリスにおける水彩風景スケッチ」『Land-scape - お持ち帰りできる風景』展カタログ、慶應義塾ミュージアム・コモンズ 2024 年 10 月、144-155 頁。
「1950 年代三田のキャンパス・スケープ —— 素描から立ちのぼるキャンパスの姿」『慶應義塾の建築 フォーカス No.3：三田の建築的ナラティブ』新倉慎右編、慶應義塾大学アート・センター、2025 年 2 月、pp. 16-25。
- ⑦「お持ち帰りできる風景」『美術の窓』No.494（2024 年 11 月号）、2024 年 10 月、生活の友社、141-142 頁。
「【From Keio Museums】セピア色の理想風景 —— クロード・ロランの『真実の書』」『三田評論』第 1292 号、慶應義塾大学出版会、2024 年 10 月、65-66 頁。
「表紙写真 樹木をめぐる物語（6）駒井哲郎と樹木 —— 版と紙のあわいに佇む樹々」『三田ジャーナル』第 338 号、慶應連合三田会、2024 年 11 月、2 頁。
章解説：Chap. 6「風景を写し取るー風景写生のアイテム」（123 頁）および作品解説：No. 3-4 アドリアン・マングラール『景観画集』（71-72 頁）、3-5 ジョバンニ・バッティスタ・ピラネージ『ローマの景観』：《ティヴォリのエステ邸》（72-73 頁）、6-1 クロード・グラス（123-124 頁）、6-2『現代水彩絵具解説ハンドブック』（124-125 頁）、6-3 ジョン・ヘヴィサイド・クラーク『水彩による着色と風景描写についての実践的エッセイ』（123-124 頁）6-4 ジェイコブ・ジョージ・ストラット『シルバ・ブリタニカあるいは森の木々の肖像』（126 頁）、6-5 ジョージ・バーナード『水彩による風景画の理論と実践』（127 頁）6-6 リチャード・プリンシパル・リーチ『水彩画講座』（128 頁）7-4 鎌田栄吉家宛絵葉書（163-164 頁）、『Land-scape - お持ち帰りできる風景』展カタログ、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024 年 10 月。
「展示室より、推しモノ #32」KeMCo Voice | 慶應義塾ミュージアム・コモンズ メールマガジン、vol.50、2024 年 11 月号
- ⑧「Land-scape - お持ち帰りできる風景」展（共同企画、展示）、

慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024年10月7日-12月6日。

「SHOW-CASE PROJECT Extra-1 富井大裕 モノコトの姿」(展示・運営)、慶應義塾大学アート・スペース、2024年10月21日-2025年1月24日。

- ⑨公開シンポジウム「Land-scape: お持ち帰りできる風景」(登壇) 慶應義塾大学三田キャンパス、2024年10月19日。

「Land-scape: お持ち帰りできる風景」展ギャラリートーク(講師)、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2024年11月5日、2024年12月5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・講師)、慶應義塾大学三田キャンパス、2024年11月12日-11月13日。

トーク「富井大裕のB面を覗く」(運営)、慶應義塾大学、2024年11月30日。

ワークショップ「ポストカードスカルプチャー：ハガキの条件／彫刻の形」(運営)、慶應義塾大学、2024年12月7日。

●訪問所員

岡崎 哲也

- ②古曲会「一中節名曲伝承叢書 第六巻」に序文、並びに「小春髪結のこと」、「初代都一中と浄瑠璃作者たち」、「糸と浄瑠璃」、「歌舞伎の都一中」「歌舞伎の唐崎心中」。

- ⑦日本製鐵文化財団「紀尾井だより」連載

「歌舞伎と長唄」、「歌舞伎と清元」、「歌舞伎と常磐津」、「歌舞伎と三曲」、「歌舞伎と河東節」、「歌舞伎と竹本」

季刊ステレオサウンド誌連載

バッハ マタイ受難曲、ショパン チェロ・ソナタ、ブラームス ヴァイオリン協奏曲

マーラー交響曲第5、6、9番

- ⑧演出「星合世十三團」(歌舞伎座七月興行、市川團十郎主演) 筆名の川崎哲男で。

- ⑨講演「歌舞伎座の130年」(5.16 尚友倶楽部 歌舞伎座)

講演「軽井沢と歌舞伎の深い仲」(8.3 軽井沢町主催ゆうすげの集い、軽井沢プリンスホテル)

講演「海外との交流にみる歌舞伎の変遷」(8.22 花の会、世田谷文学館)

講演「軽井沢と歌舞伎、末松謙澄、二代目左團次の別荘のことなど」(10.5 軽井沢ユニオンチャーチ)

講演「能登半島被災地チャリティ、歌舞伎の加賀鳶」(11.10 アメリカンクラブ)

講演「歌舞伎に見る福澤精神」(11.30 福澤論吉協会 交詢社)

講演「歌舞伎、海外との交流125年」(12.9 国際文化会館)

対談「中村扇雀氏『中村鴈治郎家の藝、18世中村勘三郎との歌舞伎、藝の伝承への意欲』(1.22 クラブ関東新春歌舞伎対談)

受入資料

2024 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	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)
中谷拓士	寄贈	西脇順三郎	中谷彩一郎	[西脇順三郎関連資料]	自筆原稿、色紙、葉書、書籍など関連資料 原稿 1 点 書簡 8 点 短冊・色紙 7 点 書籍 37 点 印刷物 2 点 銅版画 2 点	1 件 (57 点)
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	飯田善國	[飯田善國関連資料]	写真、スライド、録音テープほか関連資料 写真 (紙焼き) 83 点 写真 (スライド) 53 点 音響資料 (オープンリールテープ) 9 点 音響資料 (カセットテープ) 9 点 色紙 3 点 立体資料 (ひょうたん) 1 点	1 件 (158 点)
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	飯田善國	[飯田善國関連資料]	写真、書簡、ノート、印刷物ほか関連資料 BOX1 アルバム 13 点 BOX2 アルバム 6 点 BOX3 封筒 6 点、画集 1 点、ビデオテープ 1 点、カセットテープ入り箱 1 点 BOX4 写真ほか BOX5 写真、印刷物 BOX6 写真 BOX7 写真 BOX8 写真 パッケージ 1 かご及びリビンクにあったもの スーツケース 黒 1 点、赤 (えんじ) 1 点	1 件 (総員数、未カウント)

美術作品

受入元	受入区分	作者	作品名	制作年	素材・技法	寸法
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 4 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 9 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 9 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2004 年 4 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 9 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 4 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 4 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 4 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2004 年 10 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2003 年 9 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	不詳 (2004 年 12 月掲載)	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2004 年 10 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2000 年 10 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2004 年 10 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2000 年 10 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 3 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 10 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 1 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3

受入元	受入区分	作者	作品名	制作年	素材・技法	寸法
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 2 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 3 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 2 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 3 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 12 月	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 12 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 12 月	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 12 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	不詳（2006 年 6 月掲載）	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	不詳（2006 年 7 月掲載）	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 1 月	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2006 年 11 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2006 年 12 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙絵原画	2005 年 2 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙のための 絵画	2005 年 1 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙のための 絵画	2005 年 11 月	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙のための 絵画	2005 年 2 月	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙のための 絵画	2005 年 12 月	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙のための 絵画	不詳	油彩・カンヴァス	27.3×27.3
飯田カタリーナ	寄贈	飯田善國	三田評論表紙のための 絵画	2005 年 12 月	油彩、コラージュ・カンヴァス	27.3×27.3

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一覧である。

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数／媒体
1	株式会社 SIGNING	吉増剛造展『ネノ ネ』	2024 年 5 月 13 日	土方巽	布バナー	深瀬昌久「スイカを喰う土方」布バナー	1 件 (物／データ)
					写真	「スイカを喰う土方」紙焼き写真 (撮影：深瀬昌久)	1 件 (物／データ)
					写真	HP20150406-002:「スイカを喰う土方巽」(撮影：小野塚誠)	1 件 (データ)
					写真	OC0520061:「疱瘡譚 (ライ病)」(撮影：小野塚誠) 1972 年	1 件 (データ)
					写真	OC0300061:「疱瘡譚 (どてら、刺青の男たち)」(撮影：小野塚誠) 1972 年	1 件 (データ)
					写真	Sbw-0100:「肉体の叛乱 (赤ドレス)」(撮影：長谷川六) 1968 年	1 件 (データ)
					写真	TRC0010014:「肉体の叛乱 (男根)」(撮影：鳥居良禅) 1968 年	1 件 (データ)
					音声テープ	「慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を広げてくる」(録音：アスベスト館)	1 件 (データ)
					フィルム	大内田圭弥「疱瘡譚」(5 分) 1972 年	1 件 (データ)
2	神奈川県立歴史博 物館	「かながわへのまな ざし」展	2024 年 7 月	慶應義塾所蔵 作品	絵画	伝ベーター・B.W. ハイネ《ベリー提督首里城より帰還の図》カンヴァス／ 油彩、19 世紀末	1 点 (物／データ)
3	慶應義塾ミュージ アム・コモンズ	「Land-scape お持ち 帰りできる風景」展	2024 年 8 月 6 日	瀧口修造	書簡	KUAC-ST4065:「宮川淳から瀧口宛葉書」	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4182:「今井俊満から瀧口宛葉書」1954 年 4 月 18 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4207:「駒井哲郎から瀧口宛葉書」1954 年 8 月 7 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4253:「浜口陽三・南桂子から瀧口宛葉書」1955 年 11 月 26 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4358:「堂本尚郎・眞美? から瀧口宛葉書」1959 年 8 月 18 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4359:「利根山光人から瀧口宛葉書」1959 年 9 月 8 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4377:「瀬木慎一から瀧口宛葉書」1960 年 6 月 15 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4412:「山口勝弘から瀧口宛葉書」1961 年 10 月 14 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4450:「飯田善國から瀧口宛葉書」1962 年 6 月 18 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4453:「西脇順三郎から瀧口宛葉書」1962 年 6 月 24 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4477:「遠山一行・青木外司から瀧口宛葉書」1962 年 12 月 20 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4525:「大岡信から瀧口宛葉書」1963 年 10 月 19 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4552:「磯崎新・二川幸夫から瀧口宛葉書」1964 年 6 月 12 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4554:「工藤哲巳・弘子から瀧口宛葉書」1964 年 6 月 30 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4568:「中原佑介から瀧口宛葉書」1965 年	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4583:「阿部展也・浜田? から瀧口宛葉書」1965 年 9 月 30 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4668:「志水楠男から瀧口宛葉書」1968 年 6 月 26 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4670:「河原温から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 1 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4671:「河原温から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 9 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4673:「河原温から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 15 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4675:「中川直人から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 20 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4676:「河原温から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 22 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4677:「中川直人から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 23 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4679:「河原温から瀧口宛葉書」1968 年 7 月 29 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4684:「中川直人から瀧口宛葉書」1968 年 8 月 12 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4685:「中川直人から瀧口宛葉書」1968 年 8 月 12 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4686:「中川直人から瀧口宛葉書」1968 年 8 月 14 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4687:「中川直人から瀧口宛葉書」1968 年 8 月 16 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4796:「合田佐和子から瀧口宛葉書」1971 年 3 月 11 日	1 件 (物)
					書簡	KUAC-ST4802:「サム・フランシス、出光真子から瀧口宛葉書」1971 年 4 月 2 日	1 件 (物)

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数／媒体
					書簡	KUAC-ST4886：「宇佐美圭司から瀧口宛葉書」1972年10月10日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST4889：「秋山邦晴から瀧口宛葉書」1972年11月4日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST4902：「谷川晃一から瀧口宛葉書」1973年3月13日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST4927：「荒川修作・マドリン・ギンズから瀧口宛葉書」1973年10月30日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST4990：「宮脇愛子から瀧口宛葉書」1974年10月11日	1件（物）
4	足利市立美術館	飯田善國展「色は光、光はことば」	2024年 8月29日	飯田善國	彫刻および写真データ	飯田善國《無題》ステンレススチール、ロープ、ca.1978年	1点（物／データ）
					ドローイング	KUAC_YI_B079：飯田善國「NINGEN-HUMANBEING エスキース」鉛筆、ペン／紙、1977年	1件（物）
					ドローイング	KUAC_YI_B079：飯田善國「MAN-OTOKO エスキース」鉛筆、ペン／紙、ca.1939-1978年	1件（物）
					原稿	KUAC_YI_B079：飯田善國「或夜の出来事」〔原稿〕1939年	1件（物）
					原稿	KUAC_YI_B079：飯田善國「螢の感傷」〔原稿〕1939年	1件（物）
					原稿	KUAC_YI_B079：飯田善國「迷子の螢」〔原稿〕1939年	1件（物）
					手帖	KUAC_YI_B061：飯田善國「戦中の手帖軍手帳」1941-45年	1件（物）
					手帖	KUAC_YI_B061：飯田善國「戦中の手帖ペンあり」1941-45年	1件（物）
					手帖	KUAC_YI_B061：飯田善國「戦中の手帖ペンなし」1941-45年	1件（物）
					印刷物	「第6回荻笥社出品目録」1952年	1件（物）
					印刷物	「第7回荻笥社出品目録」1953年以降	1件（物）
					印刷物	「はだれ」7月号1952年	1件（物）
					印刷物	「制作者懇談会6月例会報告レジュメ」1955年	1件（物）
					印刷物	飯田善國ほか「制作者懇談会画家会員展に寄せて」1955年	1件（物）
					スクラップブック	「西脇順三郎 サエグサ画廊個展への原稿」スクラップブックに貼り付けられた原稿用紙、1955年	1件（物）
					印刷物	「飯田善國郷土後援会会報」1959年頃	1件（物）
					印刷物	「飯田善國郷土後援会会員名簿」1959年頃	1件（物）
					印刷物	「飯田善國滞欧作品展目録」1959年頃	1件（物）
					写真	「飯田善國後援会役員会記念写真2葉」1959年頃	1件（物）
					ノート	飯田善國「1968年5月3日からの日記ノート」1968年	1件（物）
5	郡山市立美術館	「奇想の版画—16、17世紀西洋版画の世界」展	2024年 10月1日	アート・セン ター所管作品	絵画	ハンス・ゼーバルト・ペーハム《アキレウスとヘクトール》エングレーヴィング、ca.1518-30年	1点（物／データ）
6	埼玉県立近代美術館	「メキシコへのまなざし」展	2024年 12月6日	瀧口修造	リーフレット	KUAC-ST7063：「芥川紗織 池田龍雄 河原温 吉仲太造 作品展 4人展」1956年	1件（物）
					リーフレット	TAK 00094：「利根山光人 作品頒布会」1959年	1件（物／データ）
					リーフレット	RICA_ST_E 3：「河原温 渡墨作品頒布会」1959年	1件（物／データ）
					冊子	KUAC-ST5827：「第3回日本国際美術展 1955」1955年	1件（物）
					ポストカード	KUAC-ST5828：「メキシコ美術展」1955年9月	1件（物）
					ポストカード	KUAC-ST5883：「現代メキシコ美術展 常設展示 = 近代日本の美術」1974年	1件（物）
					ポストカード	KUAC-ST5903：「ルフィーノ・タマヨ展」1976年	1件（物）
					写真	KUAC-ST1104：「メキシコ美術展一日墨文化協定記念」(撮影：未詳) 1955年	1件（データ）
					写真	KUAC-ST1368：「利根山光人《遺跡》、《雨》、《マスカローネス》、《碑》」(撮影：未詳) 1959年	1件（物）
					書簡	KUAC-ST2228：「河原温より瀧口修造宛封書」1959年6月25日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST2821：「河原温より瀧口修造宛封書」1966年1月20日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST2202：「利根山光人より瀧口修造宛封書」1959年?月?日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST2561：「利根山光人より瀧口修造宛封書」1963年3月28日	1件（物）
					書簡	KUAC-ST2579：「利根山光人より瀧口修造宛封書」1963年5月22日	1件（物）

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数／媒体
					書簡	KUAC-ST4365:「河原温より瀧口修造宛封書」1959年12月8日	1件(物)
					書簡	KUAC-ST4670:「河原温より瀧口修造宛封書」1968年7月1日	1件(物／データ)
					書簡	KUAC-ST4671:「河原温より瀧口修造宛書簡」1968年7月9日	1件(物／データ)
					書簡	KUAC-ST4673:「河原温より瀧口修造宛書簡」1968年7月15日	1件(物／データ)
					書簡	KUAC-ST4676:「河原温より瀧口修造宛封書」1968年7月22日	1件(物／データ)
					書簡	KUAC-ST4679:「河原温より瀧口修造宛封書」1968年7月29日	1件(物)
					書簡	KUAC-ST4357:「利根山光人より瀧口修造宛封書」1959年8月17日	1件(物)
					書簡	KUAC-ST4102:「福沢一郎より瀧口修造宛葉書」1952年8月1日	1件(物)
					書簡	KUAC-ST4228:「福沢一郎より瀧口修造宛葉書」1954?年1月10日	1件(物)
					印刷物	RCA-ST-E783 (TAK00071):「利根山光人個展－佐久間ダム工事に寄す－」(タケミヤ画廊)1955年10月21日	1件(物)
					写真	KUAC-ST1604:「出光孝子、東野芳明、福沢一郎夫妻、瀧口修造」(撮影:未詳)ca.1958年5-6月	1件(物)
7	慶應義塾ミュージ アム・コモンズ	「KeMCo 新春展 2025 へびの憩う空 き地」展	2024 年 12 月 11 日	アート・セン ター所管作品	版画	駒井哲郎《フロントピース「老いたる海」『マルドロールの歌』より》エッ チング、アクアチント、1951 年	1点(物／データ)
				瀧口修造	本	KUAC-ST9264: 瀧口修造「余白の蛇 [I]」／『余白の蛇 [II]』紙、インク、 皮、1967 年	1件(物／データ)
				土方巽	フィルム	「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録映像(撮影:未詳) 1970 年	1件(データ)
					写真	TRC0010043:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:鳥居良禪)1970 年	1件(物／データ)
					写真	TRC0010045:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:鳥居良禪)1970 年	1件(物／データ)
					写真	TRC0010050:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:鳥居良禪)1970 年	1件(物／データ)
					写真	TRC0010052:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:鳥居良禪)1970 年	1件(物／データ)
					写真	TRC0010053:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:鳥居良禪)1970 年	1件(物／データ)
					写真	HP0000976:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:未詳)1970 年	1件(物／データ)
					写真	HP0001761:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:未詳)1970 年	1件(物／データ)
					写真	Sbw-1346:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真(撮 影:未詳)1970 年	1件(物／データ)
					写真	HP0000977:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:未詳)1970 年	1件(物／データ)
					写真	HP0000979:「土方巽播義大踏鑑(付)コレクション展示即売」展 記録写真 (撮影:未詳)1970 年	1件(物／データ)
					詩画集	瀧口修造ほか「大あんな」紙、インク、皮、金属板、1968 年	1件(物)
8	The Xevarion Institute、香港	「舞踏の冬去春来－ 土方巽有形物質文化 遺産展」	2025 年 1 月 6 日	土方巽	ポスター	EP7: 横尾忠則「バラ色ダンス」ポスター、シルクスクリーン、1965 年	1件(物)
					ポスター	EP16: 横尾忠則「肉体の叛乱」ポスター、シルクスクリーン、1968 年	1件(物)
					ポスター	田中一光「静かな家」ポスター、シルクスクリーン、1973 年	1件(物)
					ポスター	吉野章郎「四季のための二十七晩」ポスター、シルクスクリーン、1972 年	1件(物)
					ポスター	EP56: 吉岡実「病める舞姫」ポスター、シルクスクリーン、1987 年	1件(物)
					ポスター	EP57: 加納光於「病める舞姫」ポスター、シルクスクリーン、1987 年	1件(物)
					ポスター	EP58: 横尾忠則「病める舞姫」ポスター、シルクスクリーン、1987 年	1件(物)
					ポスター	EP59: 細江英公「病める舞姫」ポスター、シルクスクリーン、1987 年	1件(物)
					ポスター	EP60: 中西夏之「病める舞姫」ポスター、シルクスクリーン、1987 年	1件(物)

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数／媒体
					ポスター	EP61：田中一光「病める舞姫」ポスター、シルクスクリーン、1987 年	1 件（物）
					写真	HC20160316_002：「鎌鼬（土方と赤ん坊）」（撮影：細江英公）1965 年	1 件（物）
					写真	HC20160316_003：「鎌鼬（ジャンピング）」（撮影：細江英公）1965 年	1 件（物）
					書籍	B732：細江英公、写真集『鎌鼬』1969 年	1 件（物）
					書籍	B1114：細江英公、写真集『鎌鼬 田代』2016 年	1 件（物）
					写真	「土方巽と弟子たち」（撮影：深瀬昌久）1970 年	1 件（物）
					写真	「スイカを喰う土方」（撮影：深瀬昌久）	1 件（物）
					写真	「バラ色ダンス」（撮影：中谷忠雄）1965 年	1 件（物）
					写真	NC0360001：「形而情學 土方の背面」（撮影：中谷忠雄）1967 年	1 件（物）
					写真	「アスベスト館にて」（撮影：中谷忠雄）1967 年	1 件（物）
					写真	「肉体の叛乱」（撮影：中谷忠雄）1968 年	1 件（物）
					写真	「バラ色ダンス 土方と大野」（撮影：細江英公）1965 年	1 件（物）
					写真	「土方巽・最後の舞踏」（撮影：黒田康夫）1973 年	1 件（物）
					写真	「ギバサン」（撮影：倉橋正）1972 年	1 件（物）
					写真	「抱瘡譚」（撮影：小野塚誠）1972 年	1 件（物）
					舞台美術	HIJ_102000：赤瀬川原平、舞台幕「肋膜判断」布、インク、1965 年	1 件（物）
					印刷物	EI3：中西夏之「バラ色ダンス招待状」紙、金粉、1965 年	1 件（物）
					ポスター	EP14：清水晃「まんだら屋敷」ポスター、シルクスクリーン、1968 年	1 件（物）
					デッサン	清水晃「華鋏 袖滑り」	1 件（物）
					デッサン	清水晃「華鋏 睡蓮」	1 件（物）
					コラージュ	清水晃「鶴鶴」2021 年	1 件（物）
					コラージュ	清水晃「滝帯」2022 年	1 件（物）
					舞台衣裳	HIJ_100004：土井典「模造男根」FRP、馬毛、1970 年	1 件（物）
					フィルム	中村宏「肉体の叛乱」映像、1968 年	1 件（データ）
					フィルム	大内田圭弥「抱瘡譚」映像、1972 年	1 件（データ）
9	KENTARO KUJIRAI コンペイ トウ	舞踏計画：剝製の光 へ Vol.1 『UBUSUNA 異聞』 仙台公演の関 連企画	2025 年 1 月 19 日	土方巽	写真	「鎌鼬」（撮影：細江英公）1965 年	1 件（物）
10	ドナルド・キーン・センター柏崎	「ドナルド・キーン と写真集『鎌鼬』」 展及び告知用 HP	2025 年 3 月 5 日	土方巽	写真	「四季のための二十七晩」（撮影：深瀬昌久）1972 年	1 件（物）
					フィルム	大内田圭弥「抱瘡譚」映像、1972 年	1 件（データ）
					印刷物	E_282：アスベスト館「第 6 回新人舞踊公演」パンフレット、1959 年	1 件（物）
					印刷物	E_281：アスベスト館「6 人のアバンギャルド」パンフレット、1959 年	1 件（物／データ）
					原稿	HIJ_075000：三島由紀夫『危機の舞踊』（自筆原稿）1960 年	1 件（物）

以下はデータのみの貸出一覧である。

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数
1	小林嵯峨	「幻の字の子供」公演フライヤー	2024 年 4 月 19 日	土方巽	写真	NC0010092:「万博（群舞の撮影）」(撮影:中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0200024:「すさめ玉」(撮影:中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	NC0460061:「スペースカプセルでのショー（稽古）」(撮影:中谷忠雄) 1969 年	1 件
2	株式会社 あをぐみ	グリ作品集	2024 年 4 月 22 日	瀧口修造	写真	KUAC-ST1174:「瀧口修造が撮影したグリの家（ポルトリガト）」(撮影:瀧口修造) 1958 年	1 件
3	Julie Dind	『Choreographic Practices』掲載論文「Encountering the body hors sujet: On butoh and autism」	2024 年 5 月 7 日	土方巽	写真	TRC0010273:「静かな家（少女）」(撮影:鳥居良禪) 1973 年	1 件
4	株式会社テレビマ ンユニオン	NHK「世界サブカルチャー史」 内にて土方巽氏及び公演「土方巽 と日本人 ―― 肉体の叛乱」を画 像とともに紹介をするため	2024 年 5 月 8 日	土方巽	写真	NC0070043:「肉体の叛乱（少女）」(撮影:中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0510089:「肉体の叛乱（宙吊り）」(撮影:中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0090036:「肉体の叛乱（フィナーレ）」(撮影:中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0460080:「アスベスト館での風景（土方）」(撮影:中谷忠雄) 1968 年	1 件
5	横田さや香	上映会の告知 SNS 広告	2024 年 5 月 10 日	土方巽	写真	Sbw-1041:「ひとがた（桜）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sbw-1052:「ひとがた（おほけ）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0622:「ひとがた（波）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0623:「ひとがた（波）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0710:「ひとがた（子供）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0716:「ひとがた（フサ）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0717:「ひとがた（フサ）」(撮影:未詳) 1976 年	1 件
6	NHK（株式会社ス ローハンド）	NHK 番組「アナザーストー リーズ」で状況劇場公演を紹介するた め（以前の放送を再編集し放送）	2024 年 5 月 21 日	VIC	ビデオテープ	VIC0331:「蛇姫様 [1]」(撮影:VIC) 1977 年	1 件
					ビデオテープ	VIC0333:「蛇姫様 [2]」(撮影:VIC) 1977 年	1 件
					ビデオテープ	VIC0335:「蛇姫様 [3]」(撮影:VIC) 1977 年	1 件
7	小倉達郎	『美術史』（美術史学会会誌）投稿 論文への図版掲載	2024 年 6 月 11 日	瀧口修造	書簡	KUAC-ST4365:「河原温より瀧口修造宛葉書」1959 年 12 月 8 日	1 件
8	平出岬	人間文化研究機構：デジタル ヒューマニティーズ若手の会ポス ター発表	2024 年 6 月 18 日	土方巽	スクラップブック	NC0107:土方巽「なだれ鮎」ca.1972 年	1 件
9	Les éditions du CND	Annie Suquet 著「Modernités critiques: Une histoire culturelle de la danse (1945-années 1970)」掲載	2024 年 6 月 20 日	土方巽	写真	NC0070051:「肉体の叛乱（少女）」(撮影:中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	HP0000056:「禁色」(撮影:クロカワ) 1959 年	1 件
10	横田さや香	上映会の告知 SNS 広告	2024 年 6 月 21 日	土方巽	写真	Sc-0621:「ひとがた（波）」(撮影:土屋明彦) 1976 年	1 件
11	Jonathan W. Marshall	学術論文「Intermedial Dance and Acéphalic Butoh: Damien Jalet's and Nawa Kōhei's Vessel (2016)」掲載	2024 年 6 月 25 日	土方巽	印刷物	EB06:アスベスト館「DANCE EXPERIENCE の会」1961 年	1 件
12	岡元ひかる	京都芸術センター主催「つくるた めの書くこと」講座・プレイベン トのレクチャー	2024 年 7 月 21 日	土方巽	写真	NC0460080:「アスベスト館での風景（土方）」(撮影:中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0050099:「第二回京大公演（稽古）」(撮影:中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	NC0050097:「第二回京大公演（稽古）」(撮影:中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	NC0050098:「第二回京大公演（稽古）」(撮影:中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	TRC0010090:「疱瘡譚（ライ病）」(撮影:鳥居良禪) 1972 年	1 件
					写真	HP0001256:「四季のための二十七晩（稽古）」(撮影:未詳) 1972 年	1 件
					スクリプトシート	N1729:土方巽「花の上の花火」	1 件
					スクリプトシート	N2955:土方巽「壁の世界の発展」	1 件
					スクラップブック	N0407:土方巽「材質編Ⅱ フォトリエ」	1 件
					スクラップブック	N0829:土方巽「動物編」	1 件
					映像	「鯨線上の奥方」映像（撮影:アスベスト館）、1976 年	1 件
					雑誌	『新劇』1977 年 4 月号表紙、97-98 頁	1 件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数
13	富井玲子	『オペレーションの思想』掲載	2024 年 7 月 24 日	土方巽	印刷物	HJ_070103：松澤有《この一隅よりー変化のために》〔青焼きチラシ作品〕1969 年	1 件
14	Andrea (Nina) Horisaki-Christens	Leonardo Journal (sponsored by The International Society for the Arts, Science and Technology and published by MIT Press, academic journal)	2024 年 7 月 30 日	中嶋興	写真	KUAC_NAK0926_2_02_01：松澤有「♀の部屋」(撮影：中嶋興)	1 件
15	Amélie Ravalec	『Angura - Japanese Avant-Garde』 掲載	2024 年 7 月 31 日	土方巽	写真	NC0070059：「肉体の叛乱 (白スーツ)」(撮影：中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0510089：「肉体の叛乱 (宙吊り)」(撮影：中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0090036：「肉体の叛乱 (フィナーレ)」(撮影：中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0050010：「ギバサン (ライオン)」(撮影：中谷忠雄) 1972 年	1 件
					写真	NC0060027：「残念記」(撮影：中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	NC0100058：「アスベスト館での実験の写真 (山中)」(撮影：中谷忠雄) pre-1969 年	1 件
					写真	NC0280080：「アスベスト館での風景 (石井)」(撮影：中谷忠雄) 1966 年	1 件
					写真	NC0540056：「アスベスト館での風景 (玉野)」(撮影：中谷忠雄) 1970 年	1 件
					写真	NC0560045：「アスベスト館での風景 (群舞)」(撮影：中谷忠雄) 1970 年	1 件
					写真	NC0200024：「すさめ玉」(撮影：中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	TRC0010010：「肉体の叛乱 (男根)」(撮影：鳥居良禪) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010013：「肉体の叛乱 (男根)」(撮影：鳥居良禪) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010240：「ギバサン (ライオン)」(撮影：鳥居良禪) 1972 年	1 件
					ポスター	EP15：横尾忠則「肉体の叛乱」ポスター、1968 年	1 件
					ポスター	EP18：「コレクション展示即売」ポスター、1970 年	1 件
16	森美術館	「MAM リサーチ 011：東京アン ダーグラウンド 1960-1970 年代ー 戦後日本文化の転換期」図録	2024 年 8 月 7 日	草月アートセ ンター	ポスター	KUAC_SAC_B012：「アンダーグラウンド・フィルム・フェスティバル」ポ スター、1967 年	1 件
17	Eleni Koliopoulou	学術論文「Performing qualia: a Butoh-fu informed dramaturgical model」掲載	2024 年 8 月 8 日	土方巽	スクラップブック	N0131：土方巽「なだれ鉛」ca.1972 年	1 件
18	株式会社ライツア パートメント	MEET YOUR ART FESTIVAL 2024 内展示にて、みどり館アー カイヴの資料展示	2024 年 8 月 8 日	みどり館	印刷物	MD_128：みどり会「みどり館バンフレット」1970 年	1 件
					デザイン画	MD_841：みどり会「みどり館デザイン画」1970 年	1 件
					レコード	MD_129：みどり会「アストロラマレコード」1970 年	1 件
					絵コンテ	MD_170：みどり会「アストロラマ『誕生』絵コンテ」1970 年	1 件
					平面図	MD_14：みどり会「アストロラマ断面図・平面図」1970 年	1 件
					イメージ図	MD_65：みどり会「アストロラマイメージ図」1970 年	1 件
					イメージ図	MD_66：みどり会「アストロラマイメージ図」1970 年	1 件
					展示イメージ図	MD_11：みどり会「エントランス展示イメージ図」1970 年	1 件
					写真	MD_82：「みどり館コンパニオン」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_84：「みどり館コンパニオン」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_97：「アストロラマユニットカメラ」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_100：「アストロラマプロジェクター」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_934：「アストロラマ『誕生』より」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_91：「アストロラマ『誕生』より」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_20：「みどり館全景」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_92：「みどり館全景」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_102：「アストロラマスクリーン」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_740：「[[吉原治良作品]]」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_812：「エントランスでの具体美術協会展」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_822：「みどり館オールスタッフ 9 月 13 日」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_776：「アストロラマ外観」(撮影：みどり会) 1970 年	1 件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	頁数
					写真	MD_748:「アストロラマ外観魚眼レンズ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_720:「アストロラマイメージ図」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_714:「アストロラマイメージ図」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_959:「バックヤード」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_975:「70mm フィルム」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1001:「アストロラマ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1002:「アストロラマ投影イメージ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1003:「アストロラマ投影イメージ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1004:「アストロラマ投影イメージ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1006:「アストロラマ投影イメージ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1007:「アストロラマ投影イメージ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					写真	MD_1008:「アストロラマ投影イメージ」(撮影:みどり会) 1970 年	1 件
					映像	秋山智弘監督、谷川俊太郎脚本、黛敏郎作曲「アストロラマ『誕生』」より 5 分割の映像、1970 年	
				土方巽	写真	NC0010045:「万博撮影群舞」(撮影:中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0010058:「万博撮影群舞」(撮影:中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0010066:「万博撮影群舞」(撮影:中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	HP0001135:「硫黄山撮影」(撮影:未詳) 1969 年	1 件
					写真	Sbw-1181:「硫黄山撮影」(撮影:未詳) 1969 年	1 件
19	富山県美術館	「没後 20 年 東野芳明と戦後美術」展	2024 年 8 月 15 日	瀧口修造	写真	KUAC-ST1605:1958.8.4-5 [タビエ、東野、瀧口修造] (撮影:未詳) 1958 年	1 件
					写真	KUAC-ST1170:[サンマルコ広場 被写体:東野夫妻、福沢夫妻] (撮影:未詳) 1958 年	1 件
					写真	KUAC-ST1601:[東京羽田 被写体:出光孝子、東野芳明、瀧口修造] (撮影:未詳) 1958 年	1 件
					写真	KUAC-ST1092:[ジャン・フォートリエを囲む会の写真] (撮影:未詳) ca.1958 年	1 件
20	LAND FES	国際交流基金ベトナム日本文化交 流センターで開催される舞踏展	2024 年 8 月 21 日	土方巽	写真	HP0000056:「禁色」(撮影:クロカワ) 1959 年	1 件
					写真	HP0000086:「ディヴィース抄」(撮影:クロカワ) 1961 年	1 件
					写真	NC0230038:「バラ色ダンストリオ」(撮影:中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	TRC0010151:「なだれ船 3 人金魚」(撮影:鳥居良禪) 1972 年	1 件
					写真	HP0003491:「間展」(撮影:森下隆) 1978 年	1 件
					ポスター	EP24:アスベスト館「四季のための二十七晩(夢の島)」ポスター、1972 年	1 件
					スクラップブック	N0113:土方巽「なだれ船」ca.1972 年	1 件
					スクラップブック	N0119:土方巽「なだれ船」ca.1972 年	1 件
					映像	「疱瘡譚」抜粋映像(撮影:大内田圭弥) 1972 年	1 件
					映像	「東北歌舞伎計画Ⅳ」抜粋映像(撮影:アスベスト館) 1985 年	1 件
					印刷物	EB22_001:「間展」パンフレット、1978 年	1 件
					印刷物	EB22_002:「間展」パンフレット、1978 年	1 件
21	ローザ・ヴァン・ヘンสบέργン	イェール大学での POHRC イベント告知	2024 年 9 月 3 日	土方巽	ポスター	EP45:アスベスト館「埃をあげた蜚のような男」ポスター、1977 年	1 件
					ポスター	EP44:アスベスト館「にがい光」ポスター、1977 年	1 件
					ポスター	EP42:アスベスト館「正面の衣裳」ポスター、1976 年	1 件
					ポスター	EP47:アスベスト館「最初の花」ポスター、1978 年	1 件
					ポスター	EP39:アスベスト館「ひとがた」ポスター、1976 年	1 件
22	NHK (株式会社スローハンド)	アナザーストーリーズ 運命の分岐点「そのとき歌舞伎は世界を席巻した〜十八代目 中村勘三郎の挑戦〜」放送	2024 年 9 月 11 日	VIC	ビデオテープ	VIC0331:「蛇姫様 [1]」(撮影:VIC) 1977 年	1 件
					ビデオテープ	VIC0333:「蛇姫様 [2]」(撮影:VIC) 1977 年	1 件
					ビデオテープ	VIC0335:「蛇姫様 [3]」(撮影:VIC) 1977 年	1 件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイブ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数
23	NHK 出版	NHK 出版新書『風呂と愛国 ～「清 潔な国民」はいかに生まれたか』 への掲載	2024 年 9 月 11 日	渋井清	作品カード	SHIBUI-0186-2: 渋井清 「山東京伝作『艶本枕言葉』」	1 件
24	平倉圭	『表象』掲載の論文への掲載	2024 年 9 月 11 日	瀧口修造	書簡	KUAC-ST 3467: 「荒川修作／マドリン・ギンズより瀧口修造宛封書」 1974 年 1 月 25 日	1 件
					書簡	KUAC-ST 3477: 「荒川修作／マドリン・ギンズより瀧口修造宛封書」 1974 年 3 月 16 日	1 件
25	北原 まり子	『思考のアトリエ: ドラマトゥル ギー再考日本とベルギー／ヨー ロッパの視座から』での発表	2024 年 9 月 23 日	土方巽	写真	NC0460063: 「スペースカプセルでのショー (稽古)」(撮影: 中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0500042: 「スペースカプセルでのショー (稽古)」(撮影: 中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0500043: 「スペースカプセルでのショー (稽古)」(撮影: 中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0200018: 「すさめ玉」(撮影: 中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	NC0200023: 「すさめ玉」(撮影: 中谷忠雄) 1971 年	1 件
					写真	OC0030040: 「すさめ玉」(撮影: 小野塚誠) 1971 年	1 件
					写真	OC0030041: 「すさめ玉」(撮影: 小野塚誠) 1971 年	1 件
					写真	OC0030061: 「すさめ玉」(撮影: 小野塚誠) 1971 年	1 件
					写真	OC0050029: 「すさめ玉」(撮影: 小野塚誠) 1971 年	1 件
					写真	OC0060003: 「幻獣社公演楽屋」(撮影: 小野塚誠) 1971 年	1 件
					写真	OC0260043: 「抱瘡譚 (赤マヤ)」(撮影: 小野塚誠) 1972 年	1 件
26	小川軽舟	鷹俳句会の結社誌『鷹』に掲載	2024 年 10 月 3 日	西脇順三郎	写真データ	Nishiwaki01_1968: 西脇順三郎肖像 (撮影: 遊佐隆昭) 1968 年	1 件
27	NHK 出版	NHK 出版新書『島屋重三郎と浮 世絵 ～「歌麿美人」の謎を解く』 への掲載	2024 年 10 月 8 日	渋井清	作品カード	SHIBUI-0186-2: 渋井清 「山東京伝作『艶本枕言葉』」	1 件
28	Atelier Höherweg 271	『Sohei Hashimoto』展	2024 年 10 月 11 日	草月アートセ ンター	リーフレット	KUAC-SAC0168: 杉浦康平／小野洋子「Sogetsu Contemporary Series 15: 小野洋子作品発表会」リーフレット、1962 年	1 件
29	朝木由香	『飯田善國『色は光、光はことば』 (足利市立美術館) 展覧会図録掲 載の論考、挿図	2024 年 10 月 21 日	飯田善國	写真	《裸婦像》1957 年、青アルバム所収 (撮影: ヴィクトール・オットー)	1 件
					写真	石彫作品「ヨーロッパ彫刻家シンポジウム」1963 年、青アルバム所収	1 件
					写真	スプリングア画廊での飯田善國 壁の作品《KOSMOS》1965 年頃	1 件
					写真	「クロマトボイエマ」展レセプション (撮影: 二村次郎) 1972 年	1 件
					書簡	「クロマトボイエマ」展案内状 ハガキ、1972 年	1 件
					写真	《Das Kind》と飯田善國 カプフェンブルク彫刻シンポジウム 1961 年	1 件
					写真	《Das Kind》設置風景 カプフェンブルク彫刻シンポジウム 1961 年	1 件
				瀧口修造	書簡	KUAC-ST2307: 「飯田善國より瀧口修造宛書簡」1960 年 11 月 5 日	1 件
30	Serralves Foundation	展覧会カタログ Peinture-Poésie: Three livres d'artiste by Joan Miró への掲載	2024 年 11 月 7 日	瀧口修造	写真	KUAC-ST1141: 瀧口修造とジョアン・ミロによる詩画集 手作り 展 (撮 影: 細江英公) 1970 年	1 件
31	青木識至	大学院入試選抜用のライティン グ・サンプルへの掲載	2024 年 11 月 26 日	瀧口修造	クリッピング	西山輝夫氏クリッピング資料掲載画像	1 件
32	横田さや香	上映会の告知 SNS 広告	2024 年 11 月 26 日	土方巽	写真	Sbw-1048: 「ひとがた (月光)」(撮影: 未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0663: 「ひとがた (月光)」(撮影: 未詳) 1976 年	1 件
33	金田美紀	『The Transcultural Avant-Garde: Intermedia Art and Experimental Music in 1960s Japan』への掲載	2024 年 12 月 2 日	草月アートセ ンター	リーフレット	KUAC_SAC0051: 「草月ミュージック・イン 2、ブルースの継承」1960 年	1 件
					リーフレット	KUAC_SAC0111: 「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 —— 5 人のゲストによる WHO PRESENTS WHAT」1961 年	1 件
					リーフレット	KUAC-SAC0168: 「Sogetsu Contemporary Series 15: 小野洋子作品発表会」 1962 年	1 件
34	Eleni Koliopoulou	『FORUM +』掲載	2025 年 1 月 10 日	土方巽	写真	HP0001065: 「舞踏講座」(撮影: 田鶴濱洋一郎) 1983 年	1 件
					ポスター	EP24: アスベスト館「四季のための二十七晩 (夢の島)」ポスター、1972 年	1 件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数
35	Eleni Kolliopoulou	『Performance Philosophy』掲載	2025 年 1 月 10 日	土方巽	写真	NC0230052:「バラ色ダンス (デュエット)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
36	Nana Biakova	セミナー「Tatsumi Hijikata and His Friends」(2 回) での使用及び その告知フライヤー	2025 年 1 月 20 日	土方巽	写真	HP0000056:「禁色」(撮影: クロカワ) 1959 年	1 件
					写真	NC0990007-2:「バラ色ダンス (スカジャン)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0230039:「バラ色ダンス (トリオダンス)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0510080:「バラ色ダンス (胎児)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0990003-2:「バラ色ダンス (胎児)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0990010-1:「バラ色ダンス (笠井)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0990020-1:「バラ色ダンス (人力車)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0990013-1:「バラ色ダンス (女陰)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0240034:「トマト」(撮影: 中谷忠雄) 1966 年	1 件
					写真	NC0250022:「トマト」(撮影: 中谷忠雄) 1966 年	1 件
					写真	NC0250053:「トマト」(撮影: 中谷忠雄) 1966 年	1 件
					写真	NC0250080:「トマト」(撮影: 中谷忠雄) 1966 年	1 件
					写真	NC0250094:「トマト」(撮影: 中谷忠雄) 1966 年	1 件
					写真	NC0350017:「形面情學 (土方ソロ)」(撮影: 中谷忠雄) 1967 年	1 件
					写真	NC0070052:「肉体の叛乱 (少女)」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0060079:「肉体の叛乱 (馬鹿王の行列)」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0470005:「スペースカプセルでのショー (稽古)」(撮影: 中谷忠雄) 1969 年	1 件
					写真	NC0040050:「疱疹譚 (勇婦)」(撮影: 中谷忠雄) 1972 年	1 件
					写真	NC0040058:「疱疹譚 (いい男)」(撮影: 中谷忠雄) 1972 年	1 件
					写真	NC0030039:「ギバサン (ライオン)」(撮影: 中谷忠雄) 1972 年	1 件
					写真	NC0080010:「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080032:「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080052:「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					印刷物	EI3: 中西夏之「バラ色ダンス招待状」、1965 年	1 件
					写真	Sbw-0100:「肉体の叛乱 (赤ドレス)」(撮影: 長谷川六) 1968 年	1 件
					写真	HP0000306:「肉体の叛乱 (宙吊り)」(撮影: 長谷川六) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010010:「肉体の叛乱 (男根)」(撮影: 鳥居良禪) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010017:「肉体の叛乱 (着物)」(撮影: 鳥居良禪) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010090:「疱疹譚 (ライ病)」(撮影: 鳥居良禪) 1972 年	1 件
					写真	Sc-0583:「ひとがた (桜)」(撮影: 未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0700:「ひとがた (せんべい)」(撮影: 未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0686:「ひとがた (ほとけ)」(撮影: 未詳) 1976 年	1 件
					写真	Sc-0670:「ひとがた (月光)」(撮影: 未詳) 1976 年	1 件
					写真	HP0000546:「家族写真 (出征)」(撮影: 未詳)	1 件
					写真	HP0001256:「四季のための二十七晩 (稽古)」(撮影: 未詳) 1972 年	1 件
					写真	HP0002001:「ジャズ映画実験室 (黒い床屋)」(撮影: 未詳) 1960 年	1 件
					写真	HP0000008:「60 年代パフォーマンス」(撮影: 未詳)	1 件
					写真	HP0000004:「ダンシング・ゴーキー」(撮影: 未詳)	1 件
37	NHK アーカイブス	NHK アーカイブスに保存・調査・研究	2025 年 1 月 22 日	油井正一	音声テープ	RCA-YUI-T294: 日本のジャズ	1 件
					音声テープ	RCA-YUI-T298: 日本のジャズ	1 件
					音声テープ	RCA-YUI-T258: よみがえるジャズの名盤	1 件
					音声テープ	RCA-YUI-T259: よみがえるジャズの名盤	1 件
					音声テープ	RCA-YUI-T262: よみがえるジャズの名盤	1 件
					音声テープ	RCA-YUI-T263: よみがえるジャズの名盤	1 件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレクション名)	種別	資料名	員数
					音声テープ	RCA-YUI-T169：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T380：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T381：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T382：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T383：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T376：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T384：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T055：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T056：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T057：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T462：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T385：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T386：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T387：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T387：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T387：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T387：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T171：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T461：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T388：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T264：おじいさんとおばあさんの聴いたボビュラー	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T050：油井・児山対談	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T052：デューク・エリントン	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T170：アームストロング物語	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T173：よみがえるジャズの名盤	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T291：日本のジャズ	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T292：日本のジャズ	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T293：日本のジャズ	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T302：人生読本	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和八年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和九年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十一年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十二年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十三年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十四年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十五年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T367：昭和十六年 昭和の世相	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T416：ジャズの歌姫たち	1件
					音声テープ	RCA-YUI-T165：現代の音楽	1件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V293：昭和の歌	1件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V294：昭和の歌	1件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V295：昭和の歌	1件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V217：ジャズの巨人たち	1件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V219：ジャズの巨人たち	1件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V218：ジャズの巨人たち	1件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数
					ビデオテープ	RCA-YUI-V219: ジャズの巨人たち	1 件
					ビデオテープ	RCA-YUI-V217: ジャズの巨人たち	1 件
38	Ivan Espinosa	The Satish Sea Butoh Festival の HP	2025 年 2 月 20 日	土方巽	写真	NC0120050: 「鯨線上の奥方 (クリスマス)」(撮影: 中谷忠雄) 1976 年	1 件
39	Lucy Weir	『What Moves Them: A Global History of Modern Dance』への掲載	2025 年 2 月 20 日	土方巽	写真	NC0230052: 「バラ色ダンス (デュエット)」(撮影: 中谷忠雄) 1965 年	1 件
					写真	NC0070052: 「肉体の叛乱 (少女)」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0070034: 「肉体の叛乱 (赤ドレス)」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	OC0300061: 「疱疹譚 (いい男)」(撮影: 小野塚誠) 1972 年	1 件
					写真	OC0290013: 「疱疹譚 (ライ病)」(撮影: 小野塚誠) 1972 年	1 件
40	横田さや香	上映会の告知 SNS 広告	2025 年 2 月 26 日	土方巽	写真	OC0190092: 「えびす屋お蝶」(撮影: 小野塚誠) 1974 年	1 件
					写真	Shw-0713: 「えびす屋お蝶」(撮影: 未詳) 1974 年	1 件
				VIC	ビデオテープ	VIC_0039: 「涼しいライオン①」(撮影: VIC) 1974 年	1 件
					ビデオテープ	VIC_0050: 「涼しいライオン②」(撮影: VIC) 1974 年	1 件
41	Daniel Ribeiro Fernandes Aleixo	修士論文「Lethal weapons that dream: Tatsumi Hijikata's ankoku butô dance from the surrealist perspective of Shūzō Takiguchi」への掲載	2025 年 3 月 6 日	土方巽	写真	HP0000066: 「禁色」(撮影: 未詳) 1959 年	1 件
					写真	NC0080005: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080011: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080012: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080016: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080033: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080056: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	NC0080061: 「あんま制作風景」(撮影: 中谷忠雄) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010014: 「肉体の叛乱 (男根)」(撮影: 鳥居良禪) 1968 年	1 件
					写真	TRC0010090: 「疱疹譚 (ライ病)」(撮影: 鳥居良禪) 1972 年	1 件
					写真	Shw-0100: 「肉体の叛乱 (赤ドレス)」(撮影: 長谷川六) 1968 年	1 件
					ポスター	EP1: アスベスト館「6 人のアバンギャルド」ポスター、1959 年	1 件
					ポスター	EP2: アスベスト館「DANCE EXPERIENCE の会」ポスター、1960 年	1 件
					ポスター	EP3: アスベスト館「第 2 回 6 人のアバンギャルド」ポスター、1960 年	1 件
					ポスター	EP6: アスベスト館「650EXPERIENCE の会」ポスター、1961 年	1 件
					ポスター	EP16: 横尾忠則「肉体の叛乱」ポスター、1968 年	1 件
					印刷物	EB8: アスベスト館「堂本正樹リサイクル」パンフレット、1963 年	1 件
					印刷物	HIJ_005239: 池田満寿夫、埴谷雄高、三島由紀夫、三好豊一郎、澁澤龍彦、加藤郁乎ほか「あんま豆本」1963 年	1 件
					印刷物	HIJ_005341: 池田満寿夫、埴谷雄高、三島由紀夫、三好豊一郎、澁澤龍彦、加藤郁乎ほか「あんま豆本」1963 年	1 件
					印刷物	HIJ_005342: 池田満寿夫、埴谷雄高、三島由紀夫、三好豊一郎、澁澤龍彦、加藤郁乎ほか「あんま豆本」1963 年	1 件
					印刷物	HIJ_005343: 池田満寿夫、埴谷雄高、三島由紀夫、三好豊一郎、澁澤龍彦、加藤郁乎ほか「あんま豆本」1963 年	1 件
					詩画集	HIJ_101031: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101032: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101033: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101034: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101035: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101036: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101037: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101038: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101039: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101040: 瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件

番号	貸出先	目的	貸出日	資料貸出元 (アーカイヴ の場合コレク ション名)	種別	資料名	員数
					詩画集	HIJ_101041：瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
					詩画集	HIJ_101042：瀧口修造ほか「大あんま」1968 年	1 件
42	一般社団法人 Ko&Edge	室伏鴻エキシビションでの展示 (インプルスランツ・ダンスフェ スティバル)	2025 年 3 月 11 日	土方巽	写真	NC0070010：「肉体の叛乱 (赤ドレス)」(撮影：中谷忠雄) 1968 年	1 件
43	森美術館	「MAM リサーチ 011：東京アン ダーグラウンド 1960-1970 年代— 戦後日本文化の転換期」図録への 掲載	2025 年 3 月 31 日	草月アートセ ンター	パンフレット	KUAC_SAC_B012：「草月シネマテーク：アンダーグラウンド・シネマ 日 本・アメリカ」パンフレット、1966 年	1 件
					チケット	KUAC_SAC_B012：「草月シネマテーク：アンダーグラウンド・シネマ 日 本・アメリカ」入場券、1966 年	1 件
					パンフレット	KUAC_SAC_B012：「アンダーグラウンド・フィルム・フェスティバル」パ ンフレット、1967 年	1 件
					チラシ	KUAC_SAC_B012：「アンダーグラウンド・フィルム・フェスティバル」チ ラシ、1967 年	1 件
				土方巽	ポスター	EP24：アスベスト館「四季のための二十七晩 (夢の島)」ポスター、1972 年	1 件
					印刷物	EI3：中西夏之「バラ色ダンス招待状」、1965 年	1 件

刊行物

● ARTLET

『ARTLET』61号

〈FEATURE ARTICLES〉 美術品が学び舎に住まうとき

- ・「大学とアート」をめぐる九州大学での活動を省みる（後小路雅弘）
- ・東京大学の美術品を見直す ―― 絵画廃棄事件後日譚（加治屋健司）
- ・慶應義塾の美術コレクションと教育活動 ―― 美術品管理運用委員会の取り組みを活かして（橋本まゆ）

〈INFORMATION〉

- ・活動報告

8頁、2024年9月30日発行

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

『ARTLET』62号

〈FEATURE ARTICLES〉 ISAO TOMITA ― “mind of the universe” はいま

- ・富田 勲 ～ 孤高の才能（千住明）
- ・父の思い出：革新と情熱の軌跡（脇田玲）
- ・『源氏物語幻想交響絵巻』をめぐる（糸川麻里生）

〈INFORMATION〉

- ・活動報告

8頁、2025年3月31日発行

編集＝内藤正人・後藤文子・脇田玲・糸川麻里生・渡部葉子・小菅隼人・市川佳世子・高野泰彦

● Booklet

『Booklet』32

舞踏の現在、そして未来 ―― アバンギャルドを超えて

〈目次〉

はじめに（小菅隼人）

1. 前衛は瑞々しい後衛たり得るか―『中之島アトリパティヴⅢ』をとおして（永田靖）
2. 舞踏の定立、舞踏の終着（森下隆）
舞踏の「作品」はコピー可能か？（ローザ・ヴァン・ヘンスバーゲン）
3. 舞踏が世界に発展していく（ブルース・ベアード）

コロンビアにおける舞踏の歴史と未来：パフォーマンスと癒し（ベッツィ・フォレロ・モントージャ）

4. 舞踏家笠井勲と初期天使館（金子啓明）

Language Creates the Body Anew: Kasai Akira's Post-Butoh（Megan V. Nicely）

5. 【特別対談】《舞踏のこれまで、今、これから》をめぐる―― 舞踏家笠井勲に聞く（笠井勲×聞き手・小菅隼人）

6. 舞踏 2000 年代年表（溝端俊夫／石本華江 編）

参考文献（各論者が推薦する5冊）

要旨（和文・英文）

186頁、2025年2月28日発行

編集＝小菅隼人・石本華江（本巻担当）／内藤正人・後藤文子・脇田玲・糸川麻里生・渡部葉子・市川佳世子

表紙デザイン＝垣本正哉（株式会社 D_CODE）

表紙写真＝大洞博靖

● 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 31（2023／24）』

203頁、2024年9月30日発行

● その他（報告書等）

『都市のカルチュラル・ナラティヴ'24』

19頁、2025年2月7日発行

執筆＝本間友、新倉慎右、森山緑、石本華江、久保仁志

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＝馬渕佳代、篠田菖子

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6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」のセクションを参照。

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	83	2,511
洋書（冊）	2	487
逐次刊行物（タイトル数）	3	371
AV 資料	1	2,157

2025 年 3 月 31 日現在

会 議

● 2024 年 5 月 16 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』31号、『ARTLET』60号刊行報告。『年報／研究紀要』31号、『ARTLET』61号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出、寄贈等、開設 30 周年記念茶話会について報告。

● 2024 年 7 月 18 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』31号、『Booklet』32号、『ARTLET』61号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料・作品貸出について報告。第 1 回美術品管理運用委員会の報告。

■ 2024 年 7 月 18 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』31号、『ARTLET』60号刊行報告。『年報／研究紀要』31号、『Booklet』32号、『ARTLET』61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。

● 2024 年 11 月 28 日（木）第 3 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、2025 年度設置講座、2025

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『年報／研究紀要』31号、『ARTLET』61号刊行報告。『年報／研究紀要』32号論考執筆者募集。『Booklet』32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、寄贈等について報告。2025 年度所内会議・運営委員会日程について報告。

● 2025 年 1 月 16 日（木）第 4 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2025 年度事業予定（展覧会、催事）および今後の催事について承認。人事、所員の出講、2025 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。『Booklet』32号、『ARTLET』62号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会について報告。第 2 回美術品管理運用委員会、南別館の警備について報告。

■ 2025 年 1 月 16 日（木）第 2 回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

人事、専任教員人事内規、2025 年度アート・センター予算、2025 年度展覧会計画、2025 年度教育活動について承認。人事、2024 年度事業（教育活動、展覧会・催事）、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』31号、『ARTLET』61号の刊行報告、『年報／研究紀要』32号、『Booklet』32号、『ARTLET』62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、寄贈等について報告。第 2 回美術品管理運用委員会、南別館の警備について報告。2025 年度所内会議・運営委員会日程について報告。

■ 2025 年 2 月 運営委員会（臨時）メール開催

〔審議事項〕

作品借用について承認。

人 事

就任	副所長	糸川 麻里生（2024 年 4 月 1 日）
	兼担所員	福島 幸宏（2024 年 10 月 1 日）
	訪問所員	千住 明 手塚 一郎 松井 茂 （以上 2024 年 10 月 1 日）
退任	顧問	西村 太良（2024 年 9 月 30 日）
	副所長	後藤 文子（2025 年 3 月 31 日）
	訪問所員	田中 淳一（2024 年 9 月 30 日） 山崎 あおい（2025 年 3 月 31 日）

所員・職員名簿

2025 年 3 月 31 日現在

所長	内藤 正人★		
副所長	後藤 文子★	脇田 玲★	
	糸川 麻里生★		
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	薮本 将典	
	小町谷尚子	金子 啓明	
	水沢 勉		
顧問	鷺見 洋一		
兼担所員	川畑 秀明★	高橋 勇	
	近森 高明	徳永 聡子	
	中尾 知彦	福田 弥	
	佐々木康之	福島 幸宏	
	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		
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	
	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		
	千住 明	手塚 一郎	
	松井 茂		
学芸員補	中嶋 康太		
事務長	高野 泰彦		
職員	大塚加奈恵	山西 宏奈	

★は運営委員を兼ねる

STAFF

March 31, 2025

Director	NAITO, Masato ★
Vice-Director	
GOTO, Fumiko ★	WAKITA, Akira ★
KUMEKAWA, Mario ★	
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	
Research Fellow	
KAWABATA, Hideaki ★	TAKAHASHI, Isamu
CHIKAMORI, Takaaki	TOKUNAGA, Satoko
NAKAO, Tomohiko	FUKUDA, Wataru
SASAKI, Yasuyuki	FUKUSIMA, Yukihiko
IKEDA, Yukihiko	TSUDA, Mayumi
KASAI, Hiroyuki ★	OHWADA, Toshiyuki
KITAGAWA, Chikako	ICHIKAWA, Kayoko
KOSUGE, Hayato	OGUMA, Eiji
KOBAYASHI, Hiroto	SAKABE, Yukiko ★
HOMMA, Yu	
MORISHITA, Takashi	HASHIMOTO, Mayu
MORIYAMA, Midori	KUBO, Hitoshi
ISHIMOTO, Kae	NIIKURA, Shinsuke
KIRISHIMA, Miho	
Visiting Committee Members	
SATO, Masahiko	FUJISAKI, Ko
NIIMI, Ryu	NAKAJIMA, Megumi
BAIRD, Bruce	
MAEDA, Fujio	ISHII, Tatsuo
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	
SENJU, Akira	TEZUKA, Ichiro
MATSUI, Shigeru	
Curatorial Staff	NAKAJIMA, Kohta
Chief Administrator	TAKANO, Yasuhiko
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 to 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 artistic 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

事業報告と研究論文集で構成される『年報／研究紀要』、テーマ特集形式の論考集『Booklet』（年1回）、ニュース・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の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、アーカイブ資料、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、返還予定日までにな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。

(1) 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

(2) 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。

(1) アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合

(2) 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

(3) 著作権等を侵害する恐れのある場合

(4) その他貸出することが適当でないと思われる場合

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。

(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芸術資料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) 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 (5) 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	展示会名：
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。

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) 芸術資料の荷送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	展示会名：
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

年 月 日

資料画像・映像等利用許可申請書

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 ☐ 掲載 ☐ 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（以下本センター）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るも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。

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

- 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。
- 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。当センターの承認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。
- 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、クレジット表記が必要となりますので事前に確認してください。
- 掲載媒体が発行（公表）されましたら、当センターまでご連絡またはご一報くださいますようお願いいたします。
- その他、場合に応じて条件を付することがあります。

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 2024

Keio University Art Center Bulletin 2024

東京ビエンナーレ 1970 検証／ドキュメント：峯村敏明インタビュー（抜粋）
〔渡部 葉子〕

Interview with Toshiaki Minemura: On *Tokyo Biennale 1970, Between Man and Matter*
〔Yohko WATANABE〕 139

剥製美術（7） 剥製を飾る文化 —— 《金華山號》を手がかりに
〔森山 緑〕

Taxidermy in Contemporary Art（7）：The Culture Displaying Taxidermy With the
Imperial Horse of Meiji Emperor ‘Kinkazan-go’
〔Midori MORIYAMA〕 154

瀧口修造の「手づくり本」とアーカイヴ2：『……の後 その前（決して二度とない）』
について
〔久保 仁志〕

Shūzō Takiguchi’s “Handmade Brochures” and Archive 2: on *AFTER THE.... BEFORE
THEN (JAMAIS PLUS)*
〔Hitoshi KUBO〕 166

《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉（1978）調査報告
〔ローザ・ヴァン・ヘンスバーゲン／石本 華江〕

Overview of *Butoh Performance by Nimura Momoko: Celebrating the Establishment of
Asbestos Hall’s Matsushiro Branch “First Flower”*
〔Rosa van HENSBERGEN／Kae ISHIMOTO〕 184

ルネサンスにおける彫像の視点理解と古代受容 — プリニウスによる《クニドスの
アフロディーテ》に関する記述から
〔新倉 慎右〕

Renaissance Conceptions of Sculptural Viewpoints: The Reception of Pliny’s
Description of the *Aphrodite of Knidos*
〔Shinsuke NIKURA〕 197

ポール・サンドビー 『南ウェールズ十二景』 研究ノート —— 英国におけるアクア
チント版画初期の試み
〔桐島 美帆〕

Research Notes on Paul Sandby’s *Twelve Views in South Wales* in the Collection of the
Koriyama City Museum of Art
〔Miho KIRISHIMA〕 205

東京ビエンナーレ 1970 検証 / ドキュメント：峯村敏明インタビュー（抜粋）

Interview with Toshiaki Minemura: 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回日本国際美術展（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んでいる。昨年の河口龍夫氏に続き、第2弾としてコミッショナー中原佑介に伴走し、毎日新聞社の事務局で実際の展覧会実現の実務を担った峯村敏明氏にインタビューを行った。同氏のバックグラウンドから語られた充実したインタビューであるが、今回はその中から東京ビエンナーレ実施の実際に係わる部分を抜粋掲載する。インタビュー全体については、今後「東京ビエンナーレ1970」研究プロジェクト・ページでの公開を計画している。

As part of my ongoing research into the “Tokyo Biennale 1970”, I have been conducting and recording interviews with individuals involved in the event. Following last year’s interview with Tatsuo Kawaguchi, the second instalment features an interview with Toshiaki Minemura, who worked alongside commissioner Yusuke Nakahara and was responsible for the practical operations of the exhibition at the Mainichi Newspapers’ organising office. While the interview offered rich insights grounded in Minemura’s background, this publication features only the excerpts directly related to the execution of the Tokyo Biennale. The full interview will be made available on the “Tokyo Biennale 1970” research project webpage in due course.

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回日本国際美術展（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たが中々進まない状況であった。筆者は2023年6月に河口龍夫氏にインタビューを行い、その記録を昨年度の紀要に掲載したが、本年度はこれに続く形で、主催した毎日新聞社の事務局で、コミッショナー中原佑介に伴走し、実際の展覧会実現の実務を担った峯村敏明氏にインタビューを行った記録（抜粋）を掲載する。なお、アート・センターが所管する東京ビエンナーレ1970資料の根幹は峯村氏からもたらされたものである。

峯村氏の仕事場で行われたインタビューは5時間半に及ぶ充実したものであり、その全てをここに掲載することは不可能である。そのため、今回はその一部について抜粋掲載する。東京ビエンナーレの実際の実施に関わる部分を中心に引き上げ、その前段については概要を記す。また、インタビューの半分を占めた出品作家個々についてのコメントは極めて貴重であるが、中途半端な掲載は適当でないことから、別途、「東京ビエンナーレ1970」研究プロジェクト・ページでの公開を計画している。その際には、概要を示した前段の部分、ここに掲載した部分も含めて、このインタビュー全体を整えて公開する予定である。

インタビュー実施：2025年4月21日 於：峯村敏明 仕事場
聞き手：渡部葉子

はじめに

東京ビエンナーレ1970については、コミッショナーの中原佑介氏のコンセプトが重要であることは言を待たないが、展覧会の実現においては、主催社側の毎日新聞社に峯村敏明氏が存在することで、展覧会の枠組み、展覧会の在り方の大きな流れを捉えての対応がなされて実現したと言える。この

ような観点から、「東京ビエンナーレ1970」に向かう考え方が氏の中でどのように生まれたのか、また、1968年のフランス留学に関しても尋ねるところからインタビューは始められた。

これに対して、峯村氏はその根本的なところからの説明を施し、自らの在り方が「何か時代と状況に対していつも自分が違和感を感じるようなタイプの人間」とであると認識し、その点でジョルジョ・デ・キリコに深く共感していることを詳しく語った。更に、アンドレ・マルローとの出会いについて丁寧に語り「いろいろな意味でアンドレ・マルローと言うのは私の人生の一番大きな導き手になった」と説明した^{*2}。

これに続いて、毎日新聞社に入社してからの仕事について、そこで出会った人々、担当した展覧会などについて語られた。フランス留学についても、その経緯から、各地での体験、様々な出会いについて、既にパリに居た工藤哲己などを含め、話が展開していった。

この中から、今回掲載の抜粋部分に係わる2点について、取り上げて示して置きたい。

ひとつは、留学前の1967年の日本国際美術展（東京ビエンナーレ）第9回展で、それまでと形を変えて、海外からの審査員3人を招聘することに寄与したことである。フランスからミシェル・ラゴン、イギリスからヤシャ・ライハート、アメリカからモーリス・タックマンの3人が招聘された。

もう1点は、フランス留学中のアラン・ジュフロワ『芸術の廃棄』との出会いである。たまたま出かけた画廊に置いてあった小冊子のタイトルにまず衝撃を受け、内容にも大きく心を動かされたと言う。本人にも会い、帰国後、翻訳を雑誌で公開することになる^{*3}。

フランス留学帰国後、展覧会実務開始まで

「アラン・ジュフロワの思想に触れ、それを「僕がここへ留学で来た最大の成果ってのはこれだったのかな」と感じた峯村は、その小冊子『芸術の廃棄』を携えて帰国する。」

峯村：それで、帰ってみたら大変なことになっちゃった。だって私毎日新聞の一記者でもない一職員でしかないわけですね。それで事業部に居て、既にこういう展覧会を改革すると意思表示していたもんだから、あいつが帰ってきたら何か仕掛けるだろうなって、残ってる人は戦々恐々としてたと思うんです。まあ学芸の人なんかは期待して見てたのだけでも、距離がありすぎちゃったわけですよ。僕の意識、フランスで受けたものの衝撃の強さと日本の現状の間の落差

をね、どうやって……。審査員何人が取り替えるという問題じゃないわけですね。

[中略] 私のいない間 [= 1968 年] に国内展をやって、田中信太郎がアメリカのミニマル・アートそっくりの大きな四角のライトアートみたいな平面作品を出したりとか、後で報告はみんな聞いたんですけども。根本的な何かが変わるような組織の問題には手つかずだったんですね。それで僕が帰ってきたので、じゃあ 69 年は国際展だなと。順序からすれば、それはそうですね。67 年が国際審査員入れてやって、次は 69 年が国際展になるはずとみんな思っていたんだけど、僕はちょっと待ってくれと。68 年の夏終わってから帰って行ったんですよね。それで急にそんな、落差が大きすぎてね。大きすぎてたじろいだというより無謀なるかなこの大絶壁断崖から、俺飛び降りようと思っちゃったんだろうね。一挙にそう思ったわけじゃない。だけどそうせざるを得ないだろうと。自分に正直になったら逃げちゃいけないなと思えたね。それで少しずつやった。その少しずつの一つが 69 年の国内展を改革して国際展とは別のことをやって時間を稼ごうと。ただ稼ぐんじゃなくてそれなりに意味のあることをやろう。今までを総括するようなもの、言ってみれば私からすればお葬式をやろうと思ったわけです。

渡部：ここで区切りをつけると言うことですね。

峯村：世間で言えばまとまりがあって面白いものを見せてもらった、そうならなきゃ面白くないですね。それでぴったりだなと思って、これも図にはまりました。針生さんに頼んだんですよ。僕は別に針生さんと馬が合ったわけでは毛頭ないんです。後になってから大喧嘩しましたが、その時は大喧嘩もしない。ただ針生さんというのは御三家のなかでは一番年上だしね、全体的なことを考えるタイプの人だから。鋭さはないけれど随分、沢山の場面というのを知っている人だからね。頼んだら本当にうまくやってくれて、「現代美術のフロンティア」という特別部門を作ってくれて。7 つですかねパートを作ってね。それで僕なんか知らない人まで沢山、出てきましたよ。50 年代から彼がよく付き合ってた人に今回こそいい思いをさせてやろう、と言って拾い出した人たちだから僕知らない人が沢山いたんですよ。つまり 50 年代というと後に針生さんが非常に高く評価するようになった、いわゆるその時期の左翼系アヴァンギャルドとか、さっき話したようにソビエト連邦の陣営に強く共感をしている人たちが沢山いたわけですね。それは同じアヴァン

ギャルドでもアメリカの真似をするアヴァンギャルドとはちょっと違う。そういう人たち、針生さんの好きなルポルタージュ絵画をやっていた人たちとかね。そういうところから掘り起こしてきて、それで 69 年時点でも非常に新しいことをやっている人までちゃんと入れてくれて。まだもの派というのは出てこなかったんですけどね。例えば、ザ・プレイ、関西切つての前衛なんかもちゃんと入っていますね。また私にとって非常に忘れられないのは、ちゃんと彼は目配り効いていて河原温なんかも忘れないでぜひ入れて欲しいというね。私は河原さんをその頃目つけていたのですね。それはいい話だと思って。河原さんに僕が今度、担当になった人間ですと、自己紹介しながら手紙を送ったんだろうと思うんですよね。この 69 年に変則開催します、針生さんがコミッショナーでやるから参加して欲しいと。どう書いたのかを忘れましたけどね。でもね、待ってたら何も返事が来ないんですよね。OK とも何も言って来ない。心配していたら、展覧会が始まる割と近くなってきたら、こんな大判の絵はがき作品を 1 か月間送ってきたんですよ。最初わからなかった。何なんだろうなあと。正式な返事もくれないでこういうのを送ってくるのは無礼だなと思っていたんだけどね、すぐ気がつきました。これを展示しろと言うことなんだと。きれいな絵ハガキで、10 枚ずつ違う柄でね。それですぐビニール屋さんに頼んで、ビニールに入れて表裏見られるようにして展示したんです。それがね、河原さんが《I GOT UP》を展示する、ヨーロッパやなんかでやるスタイルの初めなんです。ビニールに挟んで入れて、吊るすというのを。そういうのもあったりして、だから、ずいぶん良い催しをやってもらった。それでも私の中で何か得るものがなかったんです。つまり悪く言うと総花的だなと。針生さんのセンスから言うところの取り上げるべきものをきちっと取り上げたということだけだけど、私なんか例えば、彼のアヴァンギャルド的なあの時期のね、作家たちの仕事にはさっぱりピーンと来ないところがあって。今この時点ですごいというものを出すことができないのかっていう、そういう不満感が残ってたと思うんですよね。だからそれが一番最初にお話した私の中のなかなか世界と同調できない違和感、いつもしょってしまう人間なんですよ。パリで「芸術の廃棄」というすつとんきょうな文章を読んで、それを日本で翻訳して、出たらもうやったらめったら有名になっちゃったけど、でも僕とすれば、やっぱりセンスがちょっと世の中の動きとどうも違う。僕は新しいものの好きではないんだけど。なんか本当には満足できないなっていうところがあったんですよ。そういう人間なんだけれども新聞社

の仕事は真面目にやってましてね。

それでいよいよそれが終わって70年に何するかということになってくるんだけど。ちょうどその頃、これはまあ、つまりねいろんな経験をした後で、私の中でものを見る目というのがもうほとんど一日ごとに改まるみたいな生き方をしていたでしょ。で誰がいいかといっても決定できないんですよ。その頃一生懸命ものをよく読んでて例えば評論の方だと中原さんの文章が一番気に入ってたんです。東京ビエンナーレの後、あの人はひどい評論家になっちゃったけどね。それから彼のことをやたら褒めまくる人は、彼の出世作で出発点となった「芸術の・・・」なんだったか、評論応募で一席になって、それで彼が登場したんですよ*4。あれあんなに評判がいいって言うけどみんな読んでるのかな、どうなのかなと思うの。私、3回読んだけど3回ともなんじゃこりやと。次から次に「俺これ知ってるよ」って名前を次々出して言ってるだけで、根本のところは何にも思想がないじゃないかと思ってね。後の中原さんとは全然違うんですね。中原さんはあれを書いた後、とにかく出来るやつが出てきたって言うんで非常に注目されて。特に読売の有名な名物編集者ね、海藤さん。海藤さんがすごく彼を評価して。海藤さんってすごく変な癖のある人でね。別にその人が本当にいいかどうか、とにかく人を選んじゃうんですよ。これと決めちゃうのね。2人はダメ、複数は育てられない。中原さんに決めちゃったら、中原さんじゃなきゃ絶対いけなかったのか僕には分からないですけどね。だけどあれで中原さんのその後の進路がらっと変わっちゃったんですね。知ったかぶりは絶対しなくなっちゃったですね。極端なくらい。読書家で非常によく物事を知っている人だったけれど、あの知ったかぶりをしていたのは最初のデビューのそれだけで。あと書いたものもあるかもしれないけどね。だけど海藤さんの目が怖かったのか、大変に新聞記事的な書き方で優しく誰でも高校生でも分かるような文章で、それでその時に書けることには歩留まりがある。全部書こうとしない。書けることを書く。だから非常にこう余韻が残るんですよね。彼はそれを何年続けたのかなあ。数年以上続けたでしょ。それで本人も言っていました。あれで僕は、あの時の原稿料だけで生活が成り立つようになったと。そう言っていたけれども、成り立ったのは彼の批評家としての、文章家としてのスタイルですね。でちょっと成り立ちすぎるくらいに、僕からするとちょっといやらしいくらいに優しく書きすぎる。もっとすっすっ書いてくれれば良いのに。優しく、書く。お前らここまで書いてやらなきゃ分かんないだろと言いたいくらいで、人をバカにするなと思うこと

もあるんだけれどもね。でもね、それが彼のスタイルなんだよね。それがずっと60年代来て、60年代の終わりごろになったらなんか冴えてきた。どういうことかという、結局ね中原さんにぴったりの材料が世の中に充満するようになった。つまり、形式からみんな離れてきちゃって、美術のルートから離れてルーティンから離れちゃって、やる人たちも自分でも何やってるのか分からんという時代になってきましたね。また中原さんがそういうのを物理学的学者だった時のあれで、訳の分からない粒子の動きってのはやっぱり興味ありますよね。それで非常に興味を持って見て、そしてそれを取りあえず変なことやってるというのを受け入れる。受け入れて、それをどういう言葉にするかというのを、とにかく囁んで含めるような言葉遣いでそれを文章化するというその文章道が身につけてるでしょ。だからぴったりはまったのね。ちょうど一生懸命、日本の評論家の文章なんか読んでたのが67年前後くらいからでしょうか。中原さんの文章が一番気持ちよくて。一番何が気持ちいいかというと自分を売ろうという浅はかなあれがなかったね。東野さんは徹底的に自分を売ろうという、商売人ですね。針生さんは野武士みたいに田舎臭くてね。しかも彼の文章はかなりいい加減なところがあって。喫茶店で書いているような人だから。私も後で被害を受けたんだけどね。事実に基づかないことを平気で書くんですよ。中原さんは非常によく調べて、でも調べたデータそのものを出すというほど醜いことはやらないんですよ。だってあの、気取り屋だからね。僕どっかで書いたことあるんだけど、中原さんっていうのは気取り屋であるというのがいい意味も含めてね。私、彼がね自分の読んでる本、真面目な本、今度書くことのための材料になるような本抱えてたの見たことない。いつでも週刊誌丸めて一つもって。

渡部：そういうスタイルなんですね。

峯村：そう。世間の下世話なことはよく知ってますよ。だけど勉強はちゃんと家でやってるんだけど、それを人前に見せるというのが嫌だったんですね。俺これ知ってるよっていうことも嫌だった。まあズルいと言えばズルいですね。そういうスタイルの人でしょ。だからいろんなこと書いてたけど——例えば田中信太郎についてとかね、見えない芸術とかね、松澤宥さんのことを書くとかね、ああいうところは得意な分野だったけど、非常にわかりやすく書いてね。それで騙されるところがあつてね。人ったらしだし、文章も人ったらしだし。という私は愛憎を半ばするような感じで中原さんを

見てたんですよ。だんだんそれが東京ビエンナーレが近くなって、67年以降、御三家も近くなってきたでしょ。そうすると割と話す機会がちょこちょこ出てきたんですよ。そんな時も崩れた態度は、彼、絶対取らない。峯村君、今度俺に仕事回してよ、というようなことも彼は言わなかった。言わないけれど逆にそれだけいやらしいところだった。その後、色々ありましたが、その頃は綺麗に見えたの、格好良く。すがすがしく。それで、会ってもいつでもさっと身を引いて「じゃあな」って言って帰るし。東野さんは必ず一杯やろうとか、いや一杯は言わなかったけど、何か利益を求め、何か今度、俺、頼むよとか、商売人だなと思った。東野さんはしょっちゅう僕にアプローチしてたから、すぐそばの人ですよ。中原さんは尊敬して見てただけで、ちょっと冷たさがあるなど。でもやっぱりあの格好良い、ピシャーとした裁断する批評で、最高に今の一番難しいところに対処してもらえたらどうなんだろう。良さそうだなという、そういう思いはあったんです。でもギリギリまで、私は2人が念頭にあった。

それでその時に私ちょっとつかつたんですけどね、中原さんは1969年の夏、ヨーロッパ・アメリカ旅行してるんですね。彼はそのこともあんまり僕に言わないから、うっかりしてたんだけど。つまり私のところで東京ビエンナーレのためのコミッションをやるって決まってから、会社からわずかなお金をもらってまた同じ場所を巡ってるのね。今度はちゃんと行った先々で世話になりそうだという人とちゃんと話をして。あなたのところのこういう作家、可能性はあるのかとかね、具体的なことも話してると思うんですよ。だけど、69年の夏にぐるっと回ってきたのは一体何にしに行ったのか僕も知らない。知ってる人はみんな知ってると思うんですけどね。ご存知？

渡部：いや、知らないです。

峯村：ところがね、後でわかったんだけど、かなりのいいところを見てる。見てるんだけどいい加減なんです。いい加減ってのは、あの中原、精緻な分析力と観察力を持ってるはずなのに、その時点では、まるっきりいい加減なことを報告書で書いてるわけ。報告書っていうか『草月』かなんかに書いたんだよね^{*5}。それで、気軽に行って来たいみたいだから、『草月』かなんかにパッと書いてだけで『美術手帖』とか『みづゑ』とかに書いてないみたいなんですよ。それだったら、僕すぐ読んでたはずなんだけどね。それでどこがいい加減か

というと、その頃彼はセラってのは何者か全く認識がなかった。あの人たちはほとんど日ごとに変わるぐらいすぐ動いてた人だからね。そんなに資料もなかったはずだし。だけど現場は見てるんですよ。

渡部：「態度が形になる時」展ですか？

峯村：あれはカタログだけだったかもしれない。はっきり見ていたのが――

渡部：アムステルダムをやつですか？

峯村：いや、アメリカでね。

それはね、かなり濃密なものを見てる。つまり東京ビエンナーレに来たものの元になっているものをちゃんと見てるんですよ^{*6}。東京ビエンナーレには違うものが来たけれども、その材料になるもの。ここでその存在を知ったとすれば、なるほどと思えるものを見てる。それは「セラの」壁のコーナーにバーンと鉛の湯をブチ撒けてそこで型をつけてちょっと引っ張る。あれはすごい。僕は写真でしか見てないけども。すごいなという衝撃力のある作品でね。あれ彼は見てるんですよ。[鉛をぶつけた]現場を見てるわけじゃないですよ。出品されたものを。見た時になんとかつかつたんだろうと、彼はね。それについて、鉛をそうしてぶつけたと、見たら分かると思うのが、分からないのね。何かふにゃつとした材料、布みたいなものをあてがって、それで型付けしたみたいな書き方してるんですよ。これ全然話が違っちゃう。どうしてその時にね、アメリカに住んでいる人、あるいはそこにいる人を誰か連れて行って説明聞かなかったのかと。あの人はちょっと傲慢なところがあってね、自分で全部分かるっていう、それは分かるんですけどね。理解力はね。だから下手に誰か連れて行くより自分の目で見たいというのがあると思うんですけどね。あれはちょっと恥ずかしい記事ですね。それからとにかく、その時に彼が見てきたというのについてかなりちょっと、わずか1年でね1年後の東京ビエンナーレをやった人とは思えない、あの言葉なんですよ。例えば「アルテ・ポーヴェラ」ってまだ言えなくて「アルテ・ボヴェーラ」になっているんですよ。これもおかしいんだけど、イタリアまで行っているんですよ。彼。行く時にね、一緒に誰か行っていれば、その土地に住んでいる人と行けばそういう事はまずないですね。それを一人で判断しちゃった。だからわずか1年の間にね、彼はものすごく勉強した訳ね。それ

が良かったと思うんですけど僕はね。毎日新聞でやってもらうことに決めてから行ってもらったら、ちゃんと勉強してちゃんと良いところを見て、間違いのないところをやってくれた訳ですからね。だから東京ビエンナーレでその恥ずかしいところを見せなくて済んだの。

そんなわけだから69年から70年になるまでってのは忙しかったんだな。大阪万博はなんだかんだでなんか遊びがてら見に行ったくらいですけども。その大阪万博が始まる前哨戦みたいにしてね彫刻展、鉄の彫刻展というのがあったんですよ*7。

渡部：それ去年、アート・センターで展覧会やったんですよ。飯田善國アーカイヴの資料で*8。

峯村：そうそう飯田さんがやって。もうほとんど飯田さんの展覧会のような、飯田さんの情熱で。これね、毎日新聞の後援になっているんで。私が半分担当だったから何回か通いましたけどね。中原さんも委員やってたんですよ。

それで、そこまで行くのに飛行機で行かなきゃ間に合わないって飛行機で行ったことあるんですよ。そしたら飛行機の中で僕は来年やる東京ビエンナーレなんだけどね、と言って話したんですよ。あの人情重だからね。東野さんだったら「あ、それ俺にやらせて」って簡単に言うんですよ。中原さんもやりたくてうずうずのはずなんですよ。だけどそういうこと言っちゃいけないんだね、彼はね。実に上手い人だね。話を上手くそっちの方に来るように、自分のところに来るように誘導するんだけど、決定的には絶対言わない。それで僕はねうっかり言っちゃったんだね。今、中原さんか東野さんかその2人と思うんだけど、できたら2人でやるのはどうかなと思ってると言ったの。パッと反応したね。「あっそれはダメだね」って。早かったですよ、その時の反応は。つまり2人でやると、これはコンセプトを立ててやるわけだから、真正面からぶつかっちゃう。ぶつかって構わない2つ並記するような展覧会になるっていうならともかく、そうでないキリッとしたものをやろうと。と言うのは中原さんが見てきたというのは、もうそういうほら何だっけ有名なキュレーターが全部一人でやってるでしょ。なんか2人3人のそれなりの人が出てきて、それを並列的に見せるなんて、そんなまどろっこしいこと、もう流行らなかつたからね。だからそれが頭にあったのかもしれないし、それから原則としてやっぱりそういうもんだと。1人が責任を持ってやらなきゃ良いものにならないというちゃんとした認識があったからか、とに

かくその時の反応は早くてね。そりゃもうこちら、ほら中原さんに惚れてましたからね。あっそれならそれで行きましょうって、もう即決したんですよ。それがその飯田さんのやった展覧会の仕事で行く途中の飛行機の中で決定して、それまでずっとまあ様子見ていたんですよ。その時決まって良かったと思ったので、結果はオーライだったんですよ。

展覧会の実際

渡部：これでいよいよ展覧会を開くことになるわけなんですけれども、やっぱり今のお話でもそうですけど、基本的には毎日新聞にいらした峯村さんは事務局というか、実際にその展覧会が成り立つための様々なことをほぼ一人でやらねばならないという状況になった。

峯村：なっちゃったんですね。あれは大変なことだったけれど。

渡部：ちょっと具体的な細かいことなんですけど。展覧会って出品依頼があって、会場を作ることがあって、印刷物を作るっていう——大きく分けて3つとすると、出品交渉っていうのは中原さんがなさったんですか。作家に対する出品交渉は。

峯村：あの人やるわけないでしょ。徹底的な怠け者だから。私、今、真似してるみたいに怠け者になっちゃってるけどね。全部、私がやるわけね。英語遣いの人、外からアルバイトに呼んでいて、英語でちゃんと文章書くとかね、それはみんな、その人をお願いして。

渡部：実は、カタログのビュレンのページ〔ビュレンの第2ページ〕に掲載されているものがあります（図1）。こういう依頼状が来ましたみたいなのが。誰々宛となって、こういうこととくださいみたいな、名前とか聞いて。いろいろ書いてあって、これがタイプ打ちで作って全部の作家に送られたんだなと思いました。

峯村：そう、その時にね、こちらから出す文章に一応コミッションの名を入れていた可能性がある。だって責任者ですからね。

渡部：Yusuke Nakahara と書いてありますよ。

峯村：中原祐介と書いてある。そうでなければおかしい。これ、だいたい僕が原案を作って、中原さんこれでいいでしょ。はい、じゃあ翻訳に回して、と言う感じで。中原さんは、そんな自分で積極的に動くなんてことは、まずそんなアホなことやるかって言ってる。そんなもんだと思うからね。私はそれで喜んでやってましたけれど。その辺のね、阿吽の呼吸ができて。だからよく後で高松次郎なんか言ってたけど。あの展覧会——中原さんと彼は親しかったからね——、中原さんでなきゃできない展覧会であったと同時に、峯ちゃんがやったからできた。つまり中原さんがいかに怠け者かってのはみんな知ってるからね。でも、私、マメじゃないの。全然マメじゃない。あの時だけは どうしてマメになっちゃったんだろう。不思議で。

渡部：ビュレンなんかは、直接、中原さんに会っているのですが、実際に会っていても、海外のアーティストだと、出品の連絡は、ギャラリーを通じて連絡のレターが来たりしたっていうのも多いような感じでした。

峯村：それは確かに中原さんがぐるっと回ってきた時の感覚で、ここはこの人を通さなければダメなんだと教えられてるからね、そうやったと思います。

渡部：さて、会場の部屋割りはどういう風にやったんですか。

峯村：これは、僕はあんまりね、くちばし出さなかったと思う。だってこれコミッショナーのね。

渡部：そうですね。河口さんに聞いた時は、中原さんに君ここでどうって言われて、「はい」って言ってそこになったと言うことでした。

峯村：それ一発で言うのは非常に冒険ですから。なぜかというところと他の人との調整ということがあるから。だから最初は中原さんと僕で相談しながら。でも私が積極的に何か言っているより中原さんがこれどうというのを考えて、それで僕が見てて実情からしてこれじゃちょっと難しいんじゃないでしょうか、とかなんか言ったかもしれないけれども。積極的に私の方から何かは言っていないはずなんです。

ただ、彫刻室を使ったクリスト——クリストはね、もうそこしか使えなかった。ずっとそのある時点まで、長い交渉

で彼が公園を使おうと言ってたでしょ。それがダメだとなった時に、さて困っちゃった。一応、私の中ではダメになった時のことを考えて、彫刻室はどうかということはなかったわけじゃないですね。だって彫刻室、もし使わなければ、あれだけバカーンと変な、個室になってないしね。おかしいんですね。あれは団体展で人形みたいなのを沢山並べるのにはいいけれども。さてこれを普通の人が割って使うというのは厳しいですね。だから、いざという時はここを使ってもらおうと言うのはあったけれどね。それはずっと伏せたままで。それでダメだとなった時にそれじゃここでお願いしましょうとなって。それは中原さんがどうのこうのと言うよりも、そうせざるを得なかった。

だいたいコミッショナーと。それから当然作家とはね、相談できるときはいつでも相談して決めてるはずだけど。あなたはどこでやりたいか、ということは、前もっては聞かない。それ聞いたらダメだと。めっちゃくちゃになっちゃいますからね。だからまず自分たちの中に腹案があるんだと。それでどうしても不具合があるんだったら申し立ててほしいと。だけど基本的にはあなたにはここでやってもらいたいという念願を込めて、ここどうかと聞いているはずなんですよ。

渡部：なるほど。それでこういう構成になったということですね。

あとカタログですね。これはやっぱり「態度が形になるとき」展に比べても徹底している。つまりこのカタログの本体には作品リストはないと。そしてこの後のサプリメントの方にちゃんとリストとあの峯村さんがお書きになった「経過報告」というものがあるという二部構成なんですけど。これは最初から計画されてこういうカタログの構成にするということだったのですか。

峯村：あのね、最初といっても、展覧会始まるだいぶ前からそう決めてたっていうのじゃなくて、近づくにつれてこれはえらいことになっちゃった。こんな展覧会やることになって言うことで。

渡部：事前には作品が分からないし。

峯村：そう、分からない。それでね、実情っていうことが日に日に明らかになってくる。これはとんでもない作家たちに取り囲まれるんだなというので。それである時点で、これはもう2つに割らなきゃダメだと。前例はどっかにあった訳

じゃないから。まあ要するに記録集を作る他ないんだと気がついた。いつそれを作るのかっていうことも、別に決めてはなかった。京都終わってからですね。京都まで行ってわざわざ作品出してる人がいたからね。新しく作ったセラなんかね。

この黒い本 [= 記録集] ができたのは、僕の怠けがあって秋くらいになってからやっとできたんですよ。そんなに遅くなくても本当はできたんだろうけども、もうね燃え尽き症候群で。この5月に始まって、それから夏は何かもう茫然自失だった感じなんですよ。

渡部：カタログのことはよく分かりました。やっぱりやっていらっしゃる途中でこれはどうも完成作なんかカタログにはとても載せられないと。そうすると違う方法を考えなければいけないということにどうしてもなってくるということですよ。だからやっぱり「態度が形になる時」展と比較すると、あれはバインダーになってることがすごく評判なんですけれど。でもあのカタログは事前に作ってるんですよ、完全に全部。だから、こちらの方がやっぱり物事としては徹底しているというか。

峯村：うん徹底だけど、事前に決まっていなかったことが多すぎたもんで。作家から材料が送られてくるたびに、えらいことになっちゃった、みんなバラバラだなと思ってね。編集集中、最初に中原さんが一度怒り出したことがあって。怒っているというか——彼は完璧なものができるって願望だけは持ってたんですよ。ところがカタログやってたらね、ポロポロと間違いが出てくるんですよ。直せない間違いがね。これこんなに間違いがたくさんあるじゃないかって。僕は猛然と文句言いたかったんだけど黙ってましたけど。俺は寝ないで仕事してるんだぞって。この時は本当に凄まじかった。自宅に帰ることができなかったもんですからね。

渡部：宿取って缶詰だったってことですね。

峯村：あそこのお隣が、学生会館ですね。まだ安かったもんでね、よかった。朝になったらバイトの女の子が来て起こしてくれるまで寝ていたんですよ。

渡部：本当にそれは大変ですね。当時の展示会色々見ると、今では考えられない準備期間で展示会が行われているのですが。このボリュームで17人海外からやって来てというのを、

そう言っても半年くらいの準備でやってらっしゃるわけじゃないですか。今だと考えられないですよ。

峯村：そう？ 今だったらどう？

渡部：ビエンナーレみたいなものは2年に1回なので、やってますけど。でも1年以上はかけるんじゃないですかね。それとなんか作家も忙しくて、来るとなって、すぐ「はい」と言ってやって来るっていうのは難しい感じがしますけれども。

峯村：そうね。いや、本当によく来てくれたと思うんだけど。やっぱりね日本の特殊性ですね。えー日本に行けるの？ それじゃあ、何を置いてもと言うのが。

最後まで粘ったんだけどダメになっちゃったのがボイスだったんですね。中原さんもボイスには出てもらいたいと思っていたの。交渉するときでもいつも飲み屋から電話かけるといふ悪い癖があってね。飲み屋から確認しては、やっぱりダメだ、ダメだって。

渡部：奥さんと息子さんには会えたけど本人には最後まで会えなかったという風に中原さんおっしゃってましたけど。

峯村：会ったら多少はね違ってたかもしれないけど。それとその時に憶測があって、ボイスはアメリカ嫌いという噂がずっとあって。でもその後でねコヨーテを使ったあれをアメリカでやってますよね。だから好きじゃないっていうのは、そういう気持ちはもちろんあったにしても、状況が整えば、逆にそれを片手に持ちながらもう片手で別のメッセージを発するとかね、あるんだけど。日本の場合には、それがネタがなかったのかもしれないし、結局アメリカほどの強大なものを持っていれば、ぶつけるのにぶつけがいがあるけれど。なんか日本というのは平和国家になっちゃってフニャーとしてるから、なんかやりにくい。彼からすればね。

渡部：そうだったのかもしれないですね。今、カタログのことはお伺いしたんですけど、お聞きしたかった会場の大掛かりな移動というのは、この辺の人がオープンの時と終わった時にはだいぶ動いているからこれは大変だったんじゃないかな。どんな風なことだったのかなと思ったんですが⁹。

峯村：ヘル・ファン＝エルクね、この人は確かにブツブツ文

句言ってたね。

渡部：一番奥の部屋だったはずなんですよ。多分これ確証ないんですけど。追っかけていくともうここしか空いてなくて。あと小清水さんは本当にかわいそうに、あっち行ったりこっち行ったりして。

峯村：2回変わったって言ってましたね。小清水君はあの時何を出したんだっけ、鉄のこれでしょ。

渡部：壁に立て掛けたのと床のやつです。

峯村：あんまり大きい所に出すわけにいかないもんね。

渡部：後でもお話しますが、最初河口さんの所で小清水さんグラインダーかけて。河口さんの写真全部展示し終わってるから、河口さんに火花飛ぶからやめてって言われたらしいんです。

峯村：そりゃそうだよ。グラインダーって手軽に持って歩けるものがあつたの？

渡部：ありまして。作業している写真が、堀川さんが撮っていた写真に残ってたんですよ。堀川さんがこの展覧会[「東京ビエンナーレ'70 再び」展]をやった時にご自分の手元にあったカラー写真をデジタル化して寄贈してくださったんですね。それで私たちも初めてそれを知りまして。そうなんだ、本当に言った通りだったと。河口さんは覚えてなかったんです。で小清水さんが、君、僕に出て行って言ったじゃないって言っていて。そうだったかな？と言っていたのですが、写真見て河口さんも、そりゃこれ言うよね、火花飛ぶから、と言う顛末がありまして。後で写真、お見せしますね。

峯村：そんな色々あったんだね。私はその時には、毎日さん何とかしてくださいって抗議を受けてたかもしれないけど。何しろそんな話はいくらもあるもんだから。みんな、後で行くからと言っている間にいろいろ収まっちゃってた、とかかもしれないね。

渡部：私が前田さん^{*10}にお話しを聞いた時、田中信太郎さんの助手をした方ですが、とにかく峯村さんは大変そうだった

と言っていて。もう廊下に人が待っていて、次から次へこれを何とかしてくれあれを何とかしてくれというのをさばいているだけでも大変そうだったと言ってましたね。

[堀川紀夫氏撮影の写真をいくつか見ながら、誰が写っているか等の会話の後]

小清水さんがグラインダーかけてる写真、これです(図2)。ここにグラインダー置いてあるんですよ。

峯村：これ、この小っこいの？

渡部：これ会場でかけちゃっている訳です。この写真を見て、河口さんもそりゃあ出て行って言うよね、と言うことでした。

峯村：小清水君、無神経というか、大らかというか、とっばいね。

渡部：こういう具合で、この写真は結構、貴重なものだと思います。

峯村：本当だ。こんな貴重な他にないよね。この制作過程がね、こんなにちゃんと撮れてるってのはすごく珍しい。

渡部：でも、大辻さんの写真なんかでも結構、制作してる途中のカットがあつて。何しろ一日でほとんどインストールしているので、かなり撮影されています。ですけど、これカラーですし、作家だから入り込めて、ちょっと話したりして撮っていたりするところがある感じです。

巡回について

渡部：巡回についてなんですけど、今お話何って、記録集は秋口にということでしたが、ちょうど福岡で終わったのが8月16日ですね。巡回のことが、今までそこまで調べられていないからと言う事があるんですけど、そんなに記録に残っていない。もちろん記録集にセラの京都スクエアも載っていますが。それから、よく見ると会場の写真が京都のものを使っているものもあるかなと思うんですが。

この巡回というのはどういう形で、それから峯村さんは巡回にある程度かわられたのかとか、そのあたりはいかがなんでしょうか。

峯村：まるで認識がないんですね。というのは元々ね、新聞社、主催者として現代展と国際展は東京の後3会場まわる、というのが当たり前のこと。決まっていることなんです。これはどのビエンナーレも関係なく、そういうことになる。会場は毎年ちゃんと用意されていて、持って行くとそっちの方に本社があるでしょ。つまり、大阪本社とか大阪からあっちの方が九州はどこだったっけ。

渡部：会場は福岡です。

峯村：福岡の本社とか、名古屋の中部本社っていうのがあって。そこには担当者が別にいるわけですよ。事業部なのか何なのか、僕はもう忘れちゃったけれども。事業部ですよ、多分ね。だから東京で仕込んで、私全部にくちばし出す権限と義務がなかったかもしれない。義務がないから行かなかった。義務があれば行かなきゃいけないんですけどね。行ってないということも記憶がないんです。

でもまあ地方巡回といっても、私はその展覧会はね、東京ですっかりもう全部頭の中で済んじゃった気持ちなんです。これおかしいんですけどね。だけど言われてみればこれ初めから地方巡回するって決められているにもかかわらず、どうしてそんなのんびりできるかっていうと、なんというかこの催しはあくまでも東京都美術館のこれを想定してやっているということがずっとあったんですよ。それでクリストとの話でもそうでしょう。東京都の公園、あれを使うなんてことも、他の所のことも、もしあったらそっちも考えなきゃいけないんだけど。それは考える必要がない、ということで初めからスタートしてたんですよ。でも会社としては、地方ではうちには必ず後で回ってくるもんだと予定している、当てにしている、楽しみにしている。少なくとも義務感としてはそう思っている。その人たちにとっては僕がそんなことを話したら、本当に怒っちゃうと思うんですけどね。ついじゃなく初めからちゃんと予定されていたんですよ。回るということがね。それにもかかわらず、私の頭の中ではもう東京で終わってしまっている。せいぜい京都だけね。関西は会場がね私にも馴染みのある、こう東京の都美術館と似たような構造の「京都」市美術館でしょ。あそこは実はこれの始まる前、中原さんなんかともよく一緒に行ったんですけど、狗巻それからもう一人の作家、野村の2人をピックアップした場所、69年から馴染んでいたんですよ。

そして同じ頃にギャラリー16の井上さんとも馴染んでいて。

日本にやって来た外国の作家はおそらく黙っていても、みんな京都に行きたがるだろうと。その時にどうしようかっていうことをちょっと悩んでたことあるんだよね。なんか僕にはどうしようもないから、やっぱり井上さんを頼らざるを得なかった。井上さんに連絡したけど、彼女よくやってくれたみたい。作家たちからすごく頼りにされて、感謝されたみたいですけどね。そこのところはねあらかじめ、この展覧会の続きがあるということでやってたけど。さてその後はもう全然私の認識がないんですよ。

渡部：京都に行った作家さんたちは東京展が開いたら京都に行ったっていう感じなんですか。1ヶ月もその後いたわけじゃないんですよ。セラはずっといたんですかね。京都スクエアを作るわけですし。

峯村：一度戻ってないですよ、セラは。アメリカには戻ってない。ずっといた。彼はその後、何か展覧会の時に書いていたはずなんだけど、京都では妙心寺にかなり入り込んで向こうの住職が何かとちゃんと話がついていたのかな。妙心寺、あれは大きいですからね、塔頭の構造とかね。それに非常に深い感銘を受けて、空間の出来方。空間の中での人間の関わり方の構造に非常に強い興味を持って、それからアメリカに帰ってからその問題を掘り返してやってるんですよ。だから東京ビエンナーレだけではなくてそちらの方でもちゃんとやるがあったんだと。もちろん市美術館の裏庭とか前庭だけに四角なやつを出すということで、ちゃんとやるだけのことをやってましたけども。そのね妙心寺で何のかのというのは、私は全然知らなかったんですよ。作家が何しに行ってるか、そこまで私興味がないんじゃない。[そこまでコントロールする話じゃない。]そして、後々まで作家について書くことができたのはセラですよ。それからイタリアのクネリスですね。

クネリスも京都へ行って。言葉が何かどっかに残ってるんですよ。彼は京都から帰ってきてから東京の展覧会で最終的に作品をあの形にすることに決めてるから、やっぱり京都でブラブラ物を見てる間中も彼の頭の中にあれがまだ完結してないなと言う思いで行ってるんですよ。それは僕ちょっと感銘を受けた。後で知ってね、感銘を受けたんだけど。ただの棒じゃダメなんですよ。クッションで浮かせるというね、繊細だなと思ってね。それはやっぱり京都をうろついていて、それ「バネのクッション」で行こうと決めたというね。そのために京都へ行ってその間に京都の街をずっと歩いた

ら、あれ変な男でみんな自分は閉ざされてると思って。京都はみんな扉閉めてる。イタリアから来た人たちみんなね、日本へ来ても、女の子を口説こうと思って、いやもう今日は時間だからって帰っちゃう。バーの女の子がね。おかしい国だなと思ったって。クネリスはまだ歳をとってたわけだけど。でもかわいそうだったのはあの若い子、ペノーネ。チョンガーですからね。女の子に逃げられちゃってね、なんて不便な国なんだろうと思っただけ。だからイタリア人はみんななんかね日本ってなんかこう閉ざす国なんだと、どっかでそう思ってたんですね。それがしかし文化の形なんだっていうぐらいには理解してたのかな。京都行って、本当になんかドアが木造の扉が閉まってる。非常に面白いもんだなと思って、ヨーロッパだとほら固いフレンチ窓でもなんでもパッと開ければ簡単に開いちゃうじゃない。日本の場合はそう簡単じゃないですからね。それでそのことを何か書いてますよね。

渡部：ここに書いているんですよ〔記録集のクネリスのページを示す〕(図3)。

峯村：ああ、これだ。「私は京都ですべての窓すべての入り口が閉ざされているのを見た。」そんなことはないんだけど、そういうことにする訳ね。これを自分でアプロジャイズするために、これを、こういうことを考える。でも気持ちとしてはそうだったんだろうね。

渡部：ビュレンにインタビューした時にビュレンとアルテ・ポーヴェラの作家たちと一緒に京都に行ったって言ってましたね。

峯村：知らない。全員だって揃って行ったとは思えない、行ったのかな。

渡部：でもなんか一緒に行って、ビュレンも京都に貼ってるじゃないですかストライブを。だから多分クネリスも一緒に行ったんですよ、その時。みんな外国人だって言うのでジロジロ見られた。特にメルツは大きいから、すごいのが来たみたいな感じだったっていうことでした。クネリスはそんな大きくないしビュレンも小柄だから。

でもやっぱり京都に行ってみたっていう人たちはいたのでしょうね。

峯村：そりゃあイタリア人だったら当然興味あるはずですよな。

渡部：峯村さんは巡回については定かではないとして、展示の時とかは別として、京都会場には一応、いらっしゃったのですか。

峯村：行ってない。だからセラのあれがどういう風に設置されたか見てないんですよ。むしろギャラリー16の彼女の方が非常に親切な、世話をやく人ですからね。私が面倒見てやらなきゃ誰が面倒見るんだと言うぐらいの義侠心を發揮して手伝った部分があると思うので。

渡部：巡回は一応全作品が行くという前提なんですか。

峯村：いやそれも全然私聞いてない。

つまりセラがそういうこと私たち何にも言わなかったし。京都へ行ってやらなきゃいけない義務はないわけなんだけども。

渡部：他のソル・ルウィットとかどうだったんだろうとか。また京都でも、東京同様、壁面ボードの穴に紙を入れたのかとか。壁の構造とか同じじゃないとできないし。ビュレンも本人いないときに貼ったのか、どうなのかとか。それが〔「東京ビエンナーレ1970」研究プロジェクトとして〕次段階の解明しなければならないことなのですが。

峯村：ソル・ルウィットとかどうしたんだろうね。それはね、ごめんなさい。僕は東京のことしか知らんよっていうことで。

原理が同じであればね、つまりあの中原さんの言った臨場主義ということも関係するけれど、結局セラが向こう行ったら別なものを作るのは彼として当たり前だったんでしょうね。だって空間状況が全然違う、そこ行ってまた東京のものを持って行ってはめるってのは、やっぱりおかしいだろうと。彼はそこを一番、先鋭に、意識的に持っていたからね。

渡部：そうですね、分かりました。多分、現在私たちがこういうタイプの展覧会をやったら、巡回することを、もともと考えないと思うんですよ。

峯村：考えたらおかしいよね。

渡部：いや、そうなんです。でも毎日新聞はそういう巡回のルールがあってそうなった訳ですけど、何と「態度が形になるとき」展も恐ろしいことに2カ所巡回してるんです。スイスのベルンからドイツに行って、ロンドンのICAでも展示してるんですよ。

峯村：僕、知らないけど、ありゃ、そうか。

渡部：これ巡回しようって、よく考えたなっていうね。今から見るとすごく驚いちゃうんですが事実として巡回してるんです。

少しずつ名古屋の様子とかも分かったりしてきているので、それは私の課題として勉強します。

【出品作家個々についてのコメントをインタビュー】

(＊別途、「東京ビエンナーレ 1970」研究プロジェクト・ページで公開予定)

その他のことと、現時点からの「東京ビエンナーレ 1970」

渡部：最後にちょっとオープニングについてお聞きします。5月10日に関係者だけかと思うのですが。

峯村：非常に限られた人で、関係者が中心です。例えば、最初の写真(図4)、この一番右に向いてるのはたまたまいる人じゃない。この人は通訳やってくれた人。翻訳もやってくれた人、英語遣いで。それからそこのどっかにね藤枝君がチラッと壁際に立ってる。

渡部：これですか。

峯村：そうそう。眼鏡かけて向こう向いてるこれ藤枝君だったと思う(図5)。

もう年寄りには来ないですよ。それまで審査員やってたような人たちはね。

出品作家でほとんど一杯になっちゃっていたのかな。でもこちらから特に排除はしなかったけれども、だいたいもうみんな怖がって来なくて。

渡部：河口さんは作家だけって言われて、奥さんはどっかで待っていたそうです。

そしたら、マリオ・メルツとか奥さんも子供もいるし、なんだって思ったらしいですけど。

峯村：そうかもしれない。悪いことしちゃったね。

渡部：この会場は、都美館の中のどっかですね。

峯村：そうですね都美館の中。特別なそういう部屋があったとも思えないからね。急遽設営したんでしょうね。私たちも都美館をそんなに使い慣れてる人間じゃないからね。様子がよく分からなかった。

渡部：最後に一つだけ、ボイスが出品できなくて残念だったという話があったんですけど。それは中原さんがまだご存命のときに、中原さんにもそれをお聞きしたんですけど、あとエヴァ・ヘスにも会っているっていう話を側聞するんですけど。出してもらいたかったけど、病状が悪くてダメだったっていう風に聞きましたが、そういう話ありましたか^{*11}。

峯村：それ、全然僕、覚えてないけど。もし条件が許していたら、当然来てもらいたい人ですよ。残念なことですよ。

渡部：事務局の中でそれはボイスほど、その事が伝わっていた訳ではないのです。ボイスのことは共有されていたので。

峯村：そうね、ボイスは難しい人だろうなということは覚悟はしてたんだけど、結局ダメになっちゃったね。その時に中原さんと飲みながら、やっぱりボイスはアメリカ嫌いだからなって。日本は完全にまあ属国みたいなもんだからね。

渡部：東京ビエンナーレから55年経ちましたけど、何かもう感慨などもないということでしょうか。

峯村：全くないです、これについては。東京ビエンナーレは私の中で完全にもう過去のものです。

私の著作集が出てそれを読んでも人にはすぐ分かると思うんですけど、70年代の終わり頃になる頃から、はっきり絵画の復権、彫刻の復権という風にはっきり文章を書いていて、しかも彫刻の方がより取っ組みやすかったんですよ。というのは日本だけでなくイギリスやアメリカでも彫刻の復興というか、非常に強くやってまして、参考資料が手に入って面白かったです。非常に勉強しててね。それで私はそれをさらに発展させて、80年代から以後は「平行主義」という考えを持つようになってね。これはだから絵画とか彫

刻とかだけじゃなくてどんな芸術、形態、ジャンルでもそれぞれに強い芯、核心があれば、それを元にして他の領域と平行関係を持つべきだという、持つことができるという、そういう考え方を強く持つようになりまして。そこで前衛という考え方は私の中でほとんど死滅しちゃったんですね。前衛というのは、昔から変な言葉だったように言われて、中原さんもそう。だいたい軍隊用語から来ていますしね。日本では今でもまだ使われているけど。岡本太郎とか美術館までできて、あそこでまた拡大生産されているけれど、どうしても違う言葉をみんなで考えようとしなないのかなと思って。どうしてあんなものがいつまでも同じ考え方が続いちゃうんだろうと。でも考えてみれば、他の分野でもみんないい加減にしても生き残るものは生き残っちゃうんですね。だから、お互い責任を分与しあっているわけだけど。私自身一個の人間としてみると、もう前衛という考えは滑稽でしかない。現代美術という言葉も——存在してはいるんですよ、実際、私その中におりますので。ただ価値概念、歴史的な概念として見たときにしっくりこなくなっちゃった。かといって別にそれに代わる言葉があるわけではないんだけど。

だから、中原さんも結構ね、あの展覧会やった後はグズグズ言っていたんですよ。「俺もう一遍、絵画やりたいな」と。中原さんそれはもう無茶だよ、あそこまでやっちゃったらね、そんなこと言い出したら、もう笑われるよって言ういたんだけど、僕の中では「ああ無理もないな」という気持ちがありました。だって、バカじゃないからね、セザンヌの面白さについて深く感じてきた人間が、いくら時代が動いてリチャード・セラとかやることに深く心動かされたと言って、かといってその後、絵画の問題はもう終わっちゃったなんて、そんなにいい加減なことを言うとは考えられないわけで。だから中原さんがそういうことを言うのは当然だろうなと思ったんですよ。でも彼はやっぱり慎重な人だったから。悪く言えば臆病だった、臆病というよりもあそこまで生きてきちゃったしね。東京ビエンナーレを自分で中心になってやり遂げちゃったから、それに束縛されざるを得ないところもあったかなと思うんですよ。私はその概念そのものを私が持ち込んだわけじゃないのでそこは身軽になってもいいんじゃないかと思っているんですけどね。

渡部：なるほど。今日は本当に長時間、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 ジョルジョ・デ・キリコやアンドレ・マルローについては、学生時代の様子も含めて、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴの「峯村敏明オーラル・ヒストリー」でも語られている。https://oralarthistory.org/archives/interviews/minemura_toshiaki_01/
- *3 Alain Jouffroy, *L'Abolition de l'art*, Claude Givaudan, 1968. アラン・ジュフロワ、峯村敏明訳、『芸術の廃棄』『デザイン批評』8号(1969年1月) pp.11-25.
- *4 中原佑介「創造のための批評」『美術批評』第41号(1955年5月号) pp.4-15. 第2回募集美術評論第一席。
- *5 記事が掲載されたのは『えすぷりあい』創刊号。中原佑介「始めもなく終わりもなし：ニューヨークの反イリュージョン展」『えすぷりあい』創刊号(1969年秋) p.143.
- *6 中原佑介が見た展覧会はホイットニー美術館で開催されていた「反イリュージョン」展。*Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum of American Art, New York, 1969/5/17-7/6.
- *7 「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」は、1969年9月-11月の2ヶ月にわたって内外13名の彫刻家が集い、大阪で大型金属彫刻を制作し、翌年開催される万博会場に設置したプロジェクト。報告記録とも言えるべき図録が終了後に刊行された＝『国際鉄鋼彫刻シンポジウム』毎日新聞社、1970年。中原佑介は飯田善國とともに運営委員を務めている。
- *8 「アート・アーカイヴ資料展 XXVI 飯田善國——時間の風景」慶應義塾大学アート・センター、2024年5月27日-7月26日。所管する飯田善國資料には、「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」に関する写真資料が大量に含まれており、それを中心に、飯田家に残された模型や当時の映像記録なども用いて、このシンポジウムを中核に据えた展示を行った。
- *9 2016年の「東京ビエンナーレ'70再び」展のための調査で、展覧会が開始した後に展示場所が変更されている作家がいることが判明した。オンライン公開している『東京ビエンナーレ1970』展示再構成図の06、07を参照：

https://issuu.com/keio.artcenter/docs/tokyo_biennale_map

- *10 前田信明 (1949-)、田中信太郎のアシスタントを務めた。「東京ビエンナーレ '70 再び」展の準備の過程で調査協力を仰いだ。前田氏は 1970 年夏に東京国立近代美術館で開催された「現代美術の一断面」展でも田中氏のアシスタントを務めている。
- *11 「河口龍夫インタビュー：第 10 回日本国際美術展（東京ビエンナーレ 1970）について」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』31 (2023/24) 号、2024 年、p.151。「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.

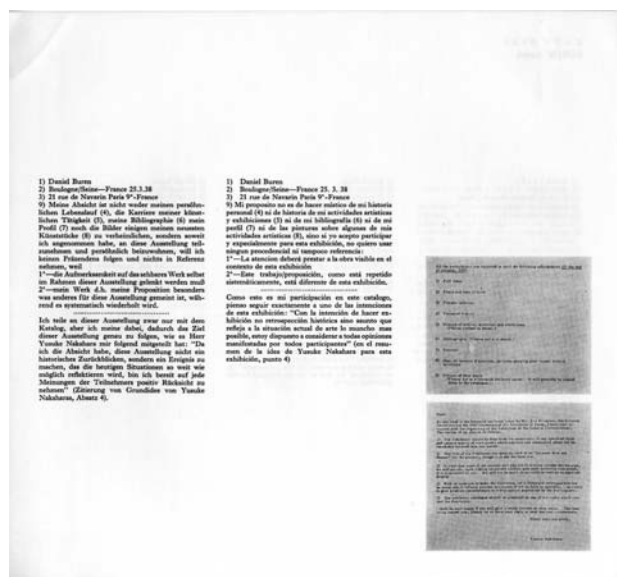


図 1a：ビュレンのカタログの第 2 ページ

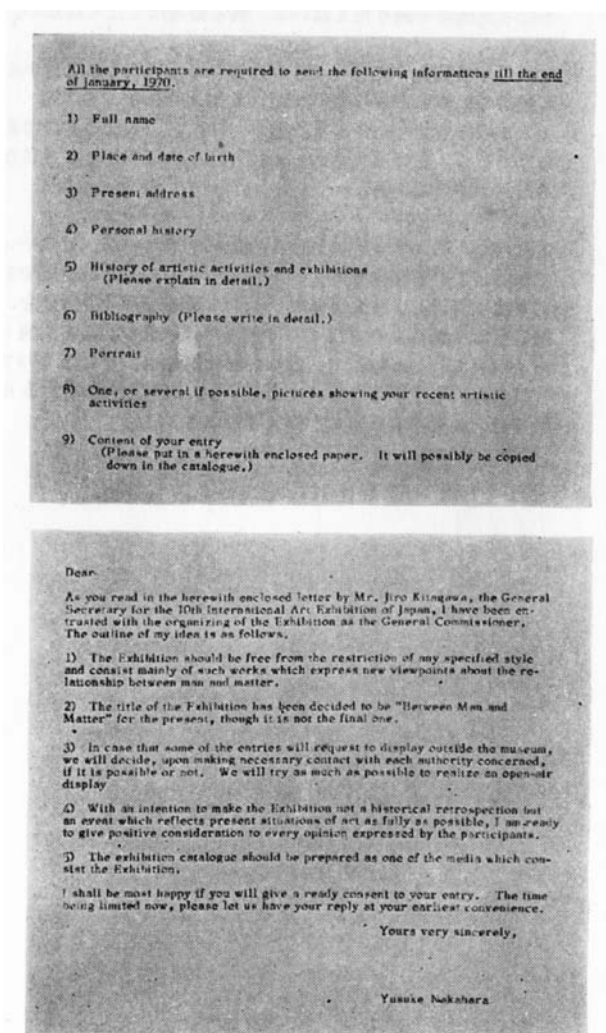


図 1b：レター部分の拡大



図2：河口龍夫の写真作品が展示されている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3：記録集のクネリスのページ



図4：オープニングの様子 (photo: 安齊重男 KUAC-TB70-Anzai-002)



図5：オープニングの様子 (photo: 安齊重男 KUAC-TB70-Anzai-004)

剥製美術（7） 剥製を飾る文化 ——《金華山號》を手がかりに

Taxidermy in Contemporary Art (7): The Culture of Displaying Taxidermy With the Imperial Horse of Meiji Emperor ‘Kinkazan-go’

森山 緑

所員、学芸員

Midori MORIYAMA

Curator

本稿で使用する「剥製美術」という名称は、動物の剥製や毛皮、骨などが作品の素材として用いられている作品のことを指す。20世紀後半から現在まで多くの剥製美術作品が発表され、欧米を中心に分析、考察が進められている。日本でも1990年代から剥製を用いた作品はたびたび展示されてきたが、学術的研究は未だなされておらず、筆者は2017年から剥製美術研究を実施している。

本稿では剥製美術の源流について調査、考察する。剥製美術作品は自然科学用の標本とは異なり、それを飾って見せ、展示することで成立する。日本において剥製を飾る文化がいかに成立したかを概観し、明治期以降現代まで続く、剥製を飾り愛でる歴史を明治天皇の御愛馬《金華山號》を手がかりに検証し考察する。《金華山號》は死後、剥製が製作され宮殿内に飾られて天皇を慰めた、日本におけるもっとも早い「飾る剥製」作品であると言える。剥製が失われた命の代替となって新しい役割を果たす存在となったのである。

In this paper, I use the term “taxidermy art” to designate artworks that use animal taxidermy, bones, or skins and pelts as their primary medium. From the latter half of the twentieth century to the present, numerous examples of “taxidermy art” began to proliferate, particularly in Europe and North America, where scholarly analysis and critical discourse on the subject has also flourished. In Japan, too, works incorporating taxidermy have been frequently exhibited since the 1990s. Nevertheless, academic research in this area remains minimal within the Japanese context. As such, my own research since 2017 has attempted to offer a systematic study of taxidermy art.

This paper seeks to explore and contextualize the origins of taxidermy art. Unlike specimens intended for natural-scientific study, taxidermy artworks are designed for display and aesthetic appreciation. To this end, I survey the emergence of a culture centered on the decorative use of taxidermy in Japan and critically examine the enduring historical trajectory of taxidermy art from the Meiji period to the present day. My analysis is anchored in a case study of Emperor Meiji’s cherished horse, Kinkazango. Following the horse’s death, it was taxidermied in order to be decoratively installed within the Imperial Palace as a consolation to the emperor, thereby becoming Japan’s earliest known instance of “decorative taxidermy.” This act of preservation at the same time transformed the role of taxidermy into one that could provide a symbolic surrogate for lost life.

0. はじめに

剥製美術の源流はどこにあるのか。剥製美術作品は自然科学用の標本とは異なり、それを飾って見せ、展示することで成立する。その源流はヨーロッパではいわゆる驚異の部屋や狩猟の館におけるトロフィーだと考えられる。本稿では日本において剥製を飾る文化がいかに成立したかを概観し、明治期以降現代まで続く、剥製を飾り愛でる歴史を明治天皇の御愛馬《金華山號》を手がかりに検証し考察する。《金華山號》は死後、剥製が製作され宮殿内に飾られて天皇を慰めたと言われる。リアルに再現された剥製が、失われた命の代替となって新しい役割を果たす存在となったのである。また一般的に、多様な機会や場所を得て剥製は飾られてきたが、その空間においてどのような役割を果たしてきたのか。「ディスプレイ」すなわち飾ること、陳列、展示の概念からも検討を加える。

1. 金華山號の剥製

1-1 天皇と御料馬

明治神宮外苑（東京都新宿区）に建つ聖徳記念絵画館は、明治天皇および昭憲皇太后の御聖徳を永く後世に伝えるため大正15年（1926）に竣工した。地階と地上階の二層の展示室には明治天皇の事績が描かれた大画面（縦2.7m×横2.1-2.5m）の日本画40点、洋画40点の計80点が年代順に展示されている。この絵画館の中央広場の奥に《金華山號》（以下作品名は「號」を用いそれ以外は「号」と記す）の剥製が来館者を迎えるように飾られている（図1）。聖徳記念絵画館は明治神宮が所管する施設で、この剥製は昭和38年（1968）8月23日、明治神宮司宮甘露寺受長の願い出により、天皇家において保管されていた金華山号の剥製が明治神宮に下賜されたものであった^{*1}。

「金華山号」とは天皇が所有していた馬、御料馬の名前である。明治時代を迎えた日本は欧米列強の軍事、文化、学術等を目の当たりにして、近代国家として備えるべき数々の社会基盤を構築していったが、その中には馬の育成管理も含まれていた。日本には古来利用してきた在来馬があり、各地で大名や武家衆に使われてきたが、明治期になると明治天皇の元、国家主導で馬の生産と品種改良が行われた。現在の千葉県成田市・富里市地域には下総牧羊場と種畜場が設けられ、明治18年（1885）に農商務省から宮内省へ管理が移転したのち「御料牧場」と呼ばれるようになる。ここで育成された馬は軍部や皇室に買い上げられた。

宮内省では明治6（1873）年7月に御厩課が設置され、の

ち明治19年（1886）には主馬寮と名を改めて、御料馬の飼養、馬車の管理、皇室の方々への馬術の教授等、多くの業務を担った。宮内庁が保管している『厩事日記』『主馬寮／御乗馬留』には、金華山号をはじめ多くの御料馬に関する記述が見られる。主馬寮とは宮内省において馬事に関する事務を所管した部局で、他省庁には見られない宮内省特有の組織である^{*2}。明治天皇の侍従などを歴任した藤波言忠は明治22年（1889）から大正5年（1916）までの長きにわたって主馬頭（主馬寮の長官）を務め、馬事文化の普及に力を尽くした。その他に主馬寮には馭者や馬医など専門的業務に従事する職員が在籍した。

江戸末期より馬業に携わり、調馬師として宮内省に出仕した目加田雅周による自伝的文書『目加田雅周所蔵文書』には金華山号の経歴書が含まれている（図2）。目加田は麹町で馬場を経営し大名などに馬を納入していたが、やがて宮内省に調馬師、馭者として出仕し、明治天皇の侍従に乗馬を教授した人物である。明治天皇は侍従らから乗馬術を会得すると洋装姿で騎乗し、明治元年の行幸（東幸）以降、維新に揺れる地方を中心に幾多の行幸が行われた。目加田は馬の目利きとしての能力で、天皇から「行幸にはどれが良いか」と聞かれ、金華山号を勧めたのであった^{*3}。

1-2 金華山号の生涯

金華山号は明治2年（1869）宮城県玉造郡鬼首村（現・宮城県鳴子町）高橋長右衛門の厩にて誕生した。その後、種馬として水沢県（現在の岩手県水沢市）の家畜商・佐野善兵衛が購入、大林寺で飼育される^{*4}。明治9年（1876）、東北・北海道巡幸の際、警官が乗っていた馬が実に素晴らしいと見初められ、検査ののち宮中の御料馬となった。金華山の名がつけられ明治13年（1880）2月に御料馬に編入された。主馬寮の記録書である『御乗馬留』同年4月6日に初めて金華山の名が現れる。^{*5}（図3）。その後は宮内の馬場で目加田ほか、臣下などが乗馬していたが、やがて天皇専用と言ってよいほどに、行幸にはほぼ毎回、金華山号が用いられていた^{*6}。『御乗馬留』には明治13年（1880）以降、金華山号が毎日のように馬場に出ている様子が記載されている。

初めて金華山号が行幸に用いられたのは明治13年（1880）6月の甲州・東山道巡幸で、明治28年（1895）6月21日に老衰により死ぬまでの16年間、130回にもおよぶ公儀に仕えた^{*7}（図4）。死亡する以前の明治26年（1893）には、馬の彫刻家として知られる後藤貞行により金華山号をモデルとして《馬》が制作されるなど、天皇がこの馬をそれほどまでに

気に入り常にそばに置いて居たために金華山号の死後、天皇はひどく悲しみにくれたと伝えられている（図5）*8。

1-3 剥製にされた経緯

金華山号が死亡したあと、遺体は現在の東京都練馬区小竹町に埋葬された。明治16年（1883）以前には御料馬を埋葬する土地が定まっておらず、たとえば明治15年（1882）に御料馬の「白玉号」が急死した際には青山共葬墓地への埋葬が許可されずに、宮内省が諸所を探し確認したことがあった。翌年、宮内省は御料馬の埋葬地を東京府下に探して最終的に上板橋宿の官林地に決定したのである。これが現在の小竹町（西武池袋線江古田駅前）であった*9。

馬は江戸時代以前から日常の運搬や農耕にも使用されていたが、明治期の近代国家が発展する過程で、とりわけ皇室や政府にとって馬は軍事面でも重要な位置を占めていた。馬匹の質、運用の規模、管理の技術の向上が急がれたのと同時に乗りこなす能力についても欧米の知見が日本にも流入したのである*10。国家の大事業となっていく馬政の中で、もちろん命を終える馬も多数発生するのだが、明治16年（1883）までは御料馬すら埋葬地が定まっていない状況であった。

さて金華山号は埋葬された（土葬）のだが、天皇が悲しむお姿が見られたため、馬体が埋葬地から掘り出され剥製にされたと伝わっている*11。しかし誰がそのことを発案し、いつ行われたかは言及されてこなかった。以下に見るように、この時期には博覧会が開催され博物館および動物園の草創期であり、また動物学研究が発展し、剥製製作技術が欧州から導入されている。天皇の御料馬であることを鑑みると、おそらくは東京の博物館に携わる剥製師によって製作されたものであると考えてよいだろう。次項ではわが国の江戸期から明治期にかけての剥製事情を概観し、金華山号の剥製製作に関する資料について述べる。

2. 陳列物としての剥製

2-1 明治期以前の剥製事情

すでに江戸時代には各地で剥製が作られていたと考えられる。それらは当初、珍しい鳥獣類を手元に残しておくなどの目的で製作されたが、本草学が発展するにつれて博物学的な動物への関心も高まり、現在でいうところの標本としての役割も果たすようになった。ドイツ人医師のフィリップ・フランツ・フォン・シーボルト（Philipp Franz Balthasar von Siebold, 1796-1866）が長崎から江戸へ参府した道中の記録には、たびたびシーボルトが剥製を購入している様子が記されている。

三月三十日我等は六時頃に池鯉鮒を出発し、広き道を低き松林を穿ちて三河の國侯の治所なる岡崎に至る。（中略）午餐の後直に旅を続けたるが、是より過ぎし市部は前過ぎし市部よりも、外観さらに貧弱なり。余は出来悪き鶯の剥製一ツ・狐の剥製二三を買求め、狸・穴熊・獺・貂・蝦夷の海豹等の毛皮を見たり。*12（下線、筆者）

また、江戸の薩摩藩、島津藩邸にて島津斉彬と対面した際には、剥製製作技法を学びたいと言われ、シーボルトがそれに応えたことが記されている。斉彬は周知のように曾祖父・重豪にならない洋学への関心が高く、ヨーロッパの学問、技術を藩政に活かしたと言われている。文政9年（1826）の江戸参府の際の会談の様子から抜粋する。

我等は暫く一室にありける内に招かれ謁するの光栄を得たり。爾侯並びに薩摩の世子（島津斉彬）は甚だ懇ろに我等を迎へたり。（中略）談話の中に時々和蘭言葉を交え、色々の珍らしき物具の蘭名を問へり。我使節との對話の終りしとき、彼は余の名を呼びて向直り『自分は甚だ動物並びに天産物を好むものなるが、獣鳥などを剥製し蟲類を貯蔵する方法を學びたし』と云へりしかば。余は喜んで之に應じたり。*13（下線、筆者）

斉彬は博物学的な関心から動植物を保存したいと考えていた可能性が高いが、それら剥製標本は蔵の中に収蔵して保管するのではなく、おそらく飾って楽しむ側面があっただろう。というのも江戸時代を通じて見世物や珍品奇品を見せ合う会が発展していたからである*14。また、シーボルトが剥製や毛皮を買い求めることが可能であったことは、すでに市中では剥製等を製作することが何ら珍しいことではなく、シーボルトが地域を通過すると知った者たちがこぞってそれらを見せに來たと考えられる。江戸時代の後期は平和で文化が開花した時代といわれ、植物とともに動物や鉱物の研究が進んだ時代でもあった。「自分の居住する地域ではこういった種類の魚や鳥や獣が見つかる」と先を競って収集、保存を試みたのは、蘭学をはじめ西洋の影響が大きい。そしてその収集熱、保存熱は、日本人使節団が西洋を見聞した江戸末期から明治新政府の人々へと受け継がれていったのである*15。

しかし当時の剥製は腐敗を防ぐため内臓等を抜き、中に詰め物をして乾かす程度の簡易な作りであった。すでに17世

紀末から18世紀にかけて本草学が発展し始め、18世紀後半にピークを迎えていたとされる万物への探究心が博物図譜へとつながっていくが、それらは生きたものを写した絵として理解されている。ただ19世紀になると前述したシーボルトの記録にも明らかなように、剥製が各地で作られそれを元に図譜が描かれていた例もあると考えられている。また、鳥類学者で北海道開拓の初期の功労者であるブラキストン（T.W. Blakiston, 1832-1891）が製作した鳥の剥製を写生したものが『博物館禽譜』に見られるが、これは明治13年（1880）のものであり、明治期になって剥製が重要な資料となってきたことが分かる^{*16}。剥製は博物学的な関心に役立っていたと言えるが、一方では飾ってそれを眺める「鑑賞」の眼差しが向けられる対象ともなっていた。

2-2 内国勸業博覧会

岩倉使節団の一員として海外の博物館をつぶさに実見してきた大久保利通は明治政府の中枢で混乱期の日本の舵取りをした。明治5年（1872）2月14日、日本政府として初めてウィーンで開催される万博への出陳要請が全国に布達され、各地から資料が集められた。この時期は新たに作られた「文部省」の中に博覧会事務局が置かれ、町田久成、田中芳男を中心に準備が進められた。3月10日には文部省博物館の名のもとに初めての国内博覧会が湯島大成殿にて開かれ、この日は現在の東京国立博物館の創立日となっている^{*17}（図6）。その翌年にウィーン万博が開催され、日本館では鎌倉大仏の張りぼてレプリカや名古屋城の金の鯨鯨のレプリカ、日本庭園も作られ日本ブームの火付けとなったことはよく知られている。

ウィーン万博へ出品するにあたって政府は全国から産品を集めさせた。記録を見ると鉱物、農産物のほかに薬草を中心とした植物名、そして動物名が記載されている。鳥、魚が多いが中には馬や牛、タヌキ、鹿など哺乳類も見られる^{*18}。それらの一部は生きたまま送られたものもあるが、ほとんどは剥製にされたものが送り届けられ、湯島での博覧会に供されたのであった^{*19}（図7）。これが博物館の原点であるのは間違いないが、博物学的、学術的な探究に必要であった標本としてでなく、むしろ見世物的要素が強い陳列物であったとも言えるであろう^{*20}。動物学者で博物学史研究者であった磯野直秀による『日本博物誌総合年表』によると、人々が見たことのない珍しい生き物がしばしば見世物として陳列され、学者ではなく一般市民の目に晒されていたことが記録されている^{*21}。珍しいものだけでなく、美しさを競う面もあり、

図6に見られるように派手な尾羽を持つ鳥類が陳列されていた。

陳列された見世物としての剥製を考える上で、木下直之の考察は示唆に富む。木下は生人形や人体模型などが見世物として江戸時代から大流行していたことを各種資料から詳細に論じているが、明治になって博覧会が開催された際、見世物の延長として人々が観覧していた側面があることを指摘している。

博覧会は、各地の産物や新技術による製品の展示を通して民衆を教化し、産業の振興をはかることを最大の目的とし、それゆえに、明治政府は、万国博覧会への参加とその国内版の開催に力を注いだ。展示物の効能をより効果的に視覚に訴えようとすればするほど、古くからある見世物の形式が顔をのぞかせてしまう。あるいは、出品者とそれを眺める民衆の意識が、博覧会という新しい発表形式に追いつかないという事情もある^{*22}。

博覧会ではおびただしい数の産品が陳列され、人々は身近で見たことのない品々を好奇心をもって見たことだろう。それが剥製ともなれば、まだ動物園などないこの時期だけに、まるで生きているような本物らしさをたたえた動物に興味を惹かれるのは当然である。諸国から集められた剥製はシーボルトが感じたように出来不出来があったに違いないが、いずれにせよ剥製はこの頃から、飾られて人々が眺める対象になっていたのである。殖産興業に心血を注いでいた明治初期の政府は、新たな技術、機械、産業の振興と学術的科学的な探究を目的とし、剥製はむしろ生物学的関心をもつ研究者にとっても必須の標本であったが、同時に人々の目を楽しませるものでもあったということができる。

各地で剥製が作られ、それらがウィーン万国博覧会へ出品物を募った際に集められていた。万博の前年に、前述した湯島での博覧会に剥製も陳列されたのだが、その少しのち、明治10年（1877）3月には「第1回内国勸業博覧会」が開催された。「勸業」と銘打ったのは欧米諸国で開催されている万博が、国家の最先端の技術を示すことをもって国力を示すものであり、珍品お宝を陳列する見世物ではない、との意志の表れである。この年、上野・寛永寺本坊跡に建てられた煉瓦造の美術館を中心に東館、西館での陳列は、内務卿となった大久保利通の采配で行われ、まさに殖産興業、富国強兵のスローガンを示す博覧会であった。また同年9月20日から60日間の会期で内山下町（現在の日比谷、帝国ホテルのあたり）

の博物館で開催された別枠の博覧会があった。前年に米国フィラデルフィアで博覧会が開催され日本も出品を要請されたが、この折にスミソニアン博物館やニューヨークのセントラル・パーク博物館から剥製のホッキョクグマ、トラ、キリン等を交換品として日本は入手していたので、それらも陳列されたという^{*23}。

3. 剥製師の誕生

では日本では実際にどのような人物が明治初期の剥製製作に関わっていたのだろうか。江戸時代にシーボルトらから剥製技術を教授された人物に薩摩藩の島津重豪らがあり、またシーボルトに直接師事した伊藤圭介はリンネの分類学体系を初めて日本に紹介した本草学者・博物学者であって、明治初期の剥製技術に関係がある可能性も指摘されている^{*24}。また博物局が著した『鳥獣類剥製大略』（年不詳）を紹介する記録が明治5年（1872）の仙台藩庶務課の記録に伝わるほか、この時期までに前述のバリ万博に昆虫標本を出品した田中芳男らが剥製に関わっていたとされる（図8）。さらに西洋式の剥製術を学んだ者として織田信徳や名倉宗次郎の名が伝えられている^{*25}。しかし何といっても日本の剥製師として先駆的業績を残したのは坂本福治（1852-1901）である。

坂本は嘉永5年（1852）小田原に生まれ、明治10年（1877）1月から、教育博物館（上野で第1回内国勸業博覧会が開催された年に文部省博物館から改称）や東京帝大医学部、さらに農商務省管轄の動物学教室へ魚類等を納入する商売をしていた。その縁で動物学者の石川千代松や飯島魁との交流をもち、明治13年（1880）に教育博物館にあった外国製の剥製を見て自ら学び、剥製製作の腕を認められたという。その技術は昭和6年（1931）、二代目の坂本喜一により『坂本式動物剥製及標本製作法』にまとめられた。

ここで《金華山號》の剥製に戻ろう。明治28年（1895）6月、金華山号は老衰のため死亡し、ほどなくして現在の江古田あたりに埋葬された。いつそこから掘り出されたのかは不明だが、金華山号を剥製に仕立てたのは坂本福治と喜一親子であると『坂本式動物剥製及標本製作法』に記載がある^{*26}。また高千穂宣麿は自伝『鷲嶺仙話』に以下のように記している。宣麿は天皇家ゆかりの貴族で、父は明治天皇の侍従として仕えていた。宣麿は学習院時代から博物学とりわけ昆虫に強い関心を持っており、標本作りのための器材を購入するため都下でさまざまな店に出入りしていた。

その時は丁度坂本の工場で明治天皇御料馬だつた「金華

山」の剥製を仰付られ製作の途中であつた。金参百圓で請負つたのであつたが、この仕事には畢生の努力を打込んで、實際は五百圓以上も使つて作り上げたと言ふことである^{*27}。

また、剥製の眼には人工義眼が用いられるが、その作者のことまで言及している。

その頃本郷三丁目に松野芳次郎と言ふ有名な硝子屋があり、余は彼から標本瓶具其他の硝子器具を多数買入れたのであるが、この松野が坂本の後援者であり、「金華山」の剥製の眼球は松野の弟平井金三郎が作った^{*28}。

このように「金華山を剥製にする」行為は、日本がちょうど技術発展の時代を迎えていたこと、博覧会という一大国家事業に伴って、さまざまな動物を集め陳列する必要から剥製の技術が発展期にあったことを踏まえて行われたのである。上野に開園した動物園では日に日に来場者が多くなり、飼育する動物も飛躍的に数を増したなか、明治36年（1903）にようやく解剖室、剥製室を設け、斃死した動物のうち必要なものを剥製にして陳列に供するようになったが、金華山号の剥製化はそれより8年も早かった^{*29}。

4. 剥製の文化史的位置づけ

これまで見てきたように、剥製は博物的探求の高まりとともに生き物を残す（保存）目的で製作されてきた。しかし標本として保存する一方、それらを並べて人に見せる陳列にも用いられてきた。希少な珍しい見世物として、人々は絵でのみ理解していたキリンやトラの真の姿に驚愕したに違いない。また、生き物の姿かたちの美しさを愛でる感性はいうまでもなく古来よりわれわれに備わっているのだが、江戸時代を通じて動植物の育種、品種改良が異様な流行をみせ、とくに家禽においては姿や鳴き声の美しさを求めて人々が幾多の品種を生み出したという^{*30}。それらの美しさを保存するためには剥製の手段がふさわしい。

誇らしげに飾り、自慢をする点では西洋の狩猟文化において流行した壁面にトロフィーを飾ることと同様であるが、わが国では猛禽類の剥製を樹木に留ませた形状で飾る行為がよく見られた。もちろん武家政治における鷹狩りがそのルーツであると考えられるが紙幅の関係で本稿では割愛する。戦利動物を飾る行為は、明治期における動物園の状況にも見ることができる。日清・日露の二つの戦争により戦地から多様

な動物が戦利品として持ち帰られ、あるいは献上されることで上野にはひっきりなしに珍しい動物が到着した^{*31}。

それ以外にも、たとえば清国政府から日本政府にシフゾウが贈られたのも甲申政変の戦後処理に伴う条約締結の結果であって、明治後半になると軍が珍しい動物を入手し、それを皇室に献上したものが下賜された^{*32}。これらは生きた動物で、現在で言うところの生態展示であったが、その後剥製にされたものもある。《霊鷹》は日清戦争の最中、戦艦「高千穂」に舞い降りた鷹を捕獲したもので、当時は鷹に戦勝と結びつけた霊性をみていたという^{*33}。このように政治と結びついた剥製は標本とは異なる意味を持っていたのである。

では《金華山號》はどのような意味を持つ剥製だろうか。個人としての天皇の悲しみを癒すために剥製にされた金華山であった。一般の人々が鑑賞するものでもなく、科学的探求のための標本でもない。あくまでも思い出のよすがとして飾って愛でる対象としての剥製である。こうした意味での剥製は実は21世紀の現代において重要な役割を担っている。

50年以上、剥製製作に携わってきた杉本恵司は自らのキャリアを振り返ってこう述べている。「1970年代から80年代は、剥製の注文が引きも切らずにあった。ホテルの宴会場やフランス料理のテーブル、店のディスプレイ、狩猟の獲物として、年に何百点もの注文があった。」しかし現在ではどうかといえば「亡くなったペットを剥製にして欲しいという注文がほとんどです」という^{*34}。こうして考えてみると《金華山號》は、わが国の剥製史の中で「飾り、愛でる」「思い出のよすがとする」意味をもつ剥製のもっとも早い例だと言うことができよう。死んだ動物を生前のように再現する剥製は表皮や羽の質感を保持し、見るものに「まるで生きているような」感覚を呼び起こす。二次元平面で再現される絵や写真と異なり縮尺がなく等身大であり立体である点で、より真の姿に近い存在である（図9）。

剥製がどのような機能を持ってきたかをまとめると「狩猟の獲物を誇示する」「科学的探究のために保存する」「戦利品として保存する」「見世物として陳列する」「愛でるために飾る」と分類することができる。むしろこれらの要素が重なる部分もあり、戦利品を陳列し見世物としつつ、愛でていたこともあるだろう。剥製は保存されるだけではなく、人に見せる、見られる対象でもあった。では「見せること」について考察を加えよう。

本稿では主に「陳列」の語を用い、あえて「展示」と記さなかった。それは明治期にはまだ「展示」という語が登場していないからである。二つの語の差異をここで詳細に論じる

余裕はないが、文献調査から語の使用の変遷を追った新井重三によれば「展示」の語が初めて文書上で確認できるのは昭和11年（1936）であり、戦後になってもまだ「陳列」「展示」は併用され続け、さほどの意味の違いは持っていなかったという。

しかし昭和26年（1951）博物館法の制定時には「陳列」は廃されてすべて「展示」が用いられた^{*35}。その後もまだ併用や混用が見受けられるが現在美術館や博物館で「陳列」を用いる例はほとんどないであろう。陳列が、並べて見せることに重点を置いている一方、「展示」には企画者の意図や考察を示す物語が含まれている、とも考えられるが、この議論はまた別稿に譲りたい。

剥製が美術作品として登場した20世紀以降の国外での研究例を見るとしばしば「display」の語が用いられていることに気づく^{*36}。展覧会に関連したテキストではもちろん「exhibit」が用いられるが科学的な標本でありトロフィーであった剥製が美術作品となった時、元来並べたり飾ったりして愛でてきた剥製の要素が根底にあるために「display」が用いられるのだろうか。《金華山號》の場合は、宮殿内に飾られ天皇のそばで在りし日の姿を偲ぶよすがとしての私的な存在であった剥製が、明治天皇の事績を顕彰する公的に開かれた絵画館で展示される存在となった。モノ自体は何ら変化せずとも展示される場所や文脈によって新たな意味を獲得した分かなりやすい事例の一つと言えるだろう。

5. おわりに

《金華山號》を手がかりにして、江戸から明治期にかけての剥製がどのように製作され、人々の目に触れてきたのか、またその剥製がどのような意味を持ってきたかを考察した。江戸時代の本草学から発展した博物学的関心から、また狩猟の獲物を保存する点から発展した剥製が、見世物となって陳列され、のちに博物館資料として保存、研究されると同時に一方では個人の記憶に寄り添うモノとしての剥製が作られてきた。2025年3月20日放送のNHKのテレビ番組「NHKスペシャル」の1コマに、オウム真理教のサリン製造事件捜査を担当した元捜査員が、自宅にカナリヤの剥製を飾っているエピソードがある。彼は捜査の際、毒ガス検知用のカナリヤが入った鳥籠を手にしてサリン製造が疑われる現場に立ち入っていた。「戦友みたいなものだと思ったので剥製にして玄関先に飾っているんです。」と元警視庁捜査員は語った^{*37}。これもまた記憶のよすがとしての飾り、愛でる剥製である（図10）。

《金華山號》は宮殿内で明治天皇を慰めた存在であったが、公的に展示されることによって人々の鑑賞対象となり、ここでは歴史の一側面を語るモノとして、明治天皇の人となりを偲ぶ一要素ともなり、また馬と皇室の関係、引いてはヒトと動物の関係を歴史の中にみる一要素ともなっているのである。

【図版】

- 図1. 《金華山号》剥製、聖徳記念絵画館。
- 図2. 『目加田雅周所蔵文書』（写本）昭和4年（1929）宮内庁宮内文書館（識別番号37001）。
- 図3. 『御乗馬留』明治13年（1880）宮内庁宮内公文書館（識別番号4624）、4月6日の記録。
- 図4. 丸木利陽《御料馬「金華山号」写真》全体と頭部、鶏卵紙、台紙貼付写真、本紙40.4×52.3cm、明治23年（1890）頃、皇居三の丸尚蔵館蔵。
- 図5. 後藤卓行《馬》高111.5cm、木造、明治26年（1893）、東京国立博物館蔵。
- 図6. 一曜斎国輝《古今珍物集覧》大判錦絵3枚続、36.5×73.8cm、明治5年（1872）、神戸市立博物館蔵。
- 図7. 昇斎一景画 万屋孫兵衛版《博覧会諸人群集之図 元昌平坂ニ於テ》木版色摺、大判3枚続、明治5年（1872）、神戸市立博物館蔵。
- 図8. 博物局『鳥獣類剥製大略』18--年、国立国会図書館デジタルコレクション。（<https://dl.ndl.go.jp/pid/1911331/1/3>）
- 図9. 《明治天皇御料馬写真》金華山號が描かれた油彩画を、大正元年（1912）8月31日に撮影した写真。油彩画の作者、撮影者ともに不明。宮内庁宮内公文書館蔵。
- 図10. カナリヤの剥製、NHKスペシャル「オウム真理教 狂気の“11月戦争”」2025年3月20日放送、1:08:01ごろのスクリーン。画像提供：NHK。

註

- *1 宮内庁『昭和天皇実録 第十三』（巻46、昭和三十八年の項）東京書籍、2017年、534頁。この時、剥製のみならず「同骨格も明治神宮に賜う」と記されている。また同書の記述では「金華山号は明治天皇御寵愛の御料馬であり、明治二十八年六月斃死の際、天皇の命により剥製とされ、保存されてきた。」とある。聖徳記念絵画館は令和7年（2025）4月1日より令和9年（2027）5月末（予定）の間、耐震工事等により休館している。
- *2 宮内庁書陵部所蔵資料目録・画像公開システム「主馬寮

庁舎」解説文より。

<https://shoryobu.kunaicho.go.jp/Gallery/962772ddccf64f7aa0bf097b8b82e5c3>

- *3 『目加田雅周所蔵文書』（写本）昭和4年（1929）宮内庁宮内文書館、（識別番号37001）の自伝部分より。
- *4 NHK 仙台放送局編『高橋克彦の歴史ズームイン』株式会社熊谷印刷出版部、1987年、160-161頁。
- *5 『御乗馬留』明治13年（1880）、宮内庁宮内公文書館（識別番号4624）、4月6日の記録より。
- *6 註3、同書の「金華山経歴」より。
- *7 土田秀行編『社会福祉法人 錦華学院百年史』錦華学院、1986年、99-100頁。
- *8 後藤貞行は軍馬局に勤めながら彫刻を学び、明治23年に東京美術学校に雇われると、初の美術解剖学講義を担当した。またこの年、高村光雲が主任となって制作を請け負った《楠木正成銅像》の馬体部分も手がけている。宮永孝「馬の彫刻家 後藤貞行と解剖学」『社会志林』第50巻第2号、法政大学社会学部学会、2003年、229頁。
- *9 註4前掲書、18頁。現在その地にある社会福祉法人金華学院の「金華」の名は、金華山号が埋葬された地であることが由来となっている。明治18年に湯島の寺、称仰院内に感化院として創設された施設は大正12年にこの土地を御下賜され昭和24年から児童養護施設となっている。敷地内には金華山号の埋葬を記念した碑が残っている。
- *10 中村生雄、三浦祐之編『人と動物の日本史4 信仰のなかの動物たち』吉川弘文館、2009年、131-133頁。
- *11 「御料馬金華山号の老死」の記事中では、骨格は組み上げられて東京帝室博物館にて収蔵、軟部は埋められたと記されているが剥製の件には触れていない。『東京獣医新報』46、東京獣医新報社、1895年8月、158頁。
- *12 「シーボルト江戸参府紀行」『異国叢書』〔第2〕駿南社、1928年、420-421頁。（国立国会図書館 [info:ndljp/pid/1179836](https://dl.ndl.jp/pid/1179836)）
- *13 同書、449頁。
- *14 椎名仙卓『明治博物館事始め』思文閣出版、1989年、13頁および磯野直秀『日本博物誌総合年表』平凡社、2012年。磯野は30年以上にわたる日本における博物誌研究から、日本人と動物、植物とがどのように関わってきたかを膨大な資料から検証した。
- *15 福沢諭吉はロンドンの博覧会を見学、「西航記」などを元に執筆された『西洋事情』（尚古堂、1866年）に西洋の博物館を紹介した（慶應義塾編『福沢諭吉全集』第1巻

- 2 版、岩波書店、1969 年、311 頁、「福沢諭吉、万博へ行く」(2010/12/07『塾』2010 年 No.268 より転載) 慶應義塾ホームページ。https://www.keio.ac.jp/ja/about/learn-more/publications/juku/stainedglass/2010/268.html ほか) および前掲書、27-30 頁。これらわが国の博物館黎明期の事情については数多くの研究がある。
- *16 国立科学博物館編集『日本の博物図譜 19 世紀から現代まで』東海大学出版会、2001 年、51 頁および加藤克『ブラキストン「標本」史』北海道大学出版会、2012 年、122 頁。
 - *17 椎名仙卓『明治博物館事始め』思文閣出版、1989 年および国立科学博物館編集『日本の博物図譜 19 世紀から現代まで』東海大学出版会、2001 年に詳しい。町田久成(1838-1897)は博物局局長で、日本の博物館を大英博物館のような総合博物館として育てあげようと考えていたという。当然のこととして図書館は必須であると考え、それゆえに文献資料の収集編纂に力を入れた。現在東京国立博物館には「博物館図譜」と呼ばれる一連の博物図譜が所蔵されているのもこの時期の功績の一つである。田中芳男(1838-1916)は当時天産部長で、動物学・植物学等をすでに学び、1867(慶應3)年にはパリ万博に赴き幕府から要請された昆虫標本(自ら製作した)を出品した。のちに博物館、動物園の創設にも関わった。
 - *18 『埃国博覧会出品目録』(マイクロフィルム MF2065)、『埃国博覧会諸府県出品鉱植動目録全』(マイクロフィルム MF3134-05)、東京国立博物館。
 - *19 椎名仙卓『明治博物館事始め』思文閣出版、1989 年、82 頁。東京文化財研究所美術部編『明治期府県博覧会出品目録 明治四～九年』中央公論美術出版、2004 年、23 頁には明治4年の大学南校物産会の際にすでに多くの剥製が出品されていたことが記されている。
 - *20 「当事者の1人である田中芳男が後に述べているように、この博覧会は観覧者が多く混雑したため入場を制限し、対応策として会期を4月末日まで延長せざるをえなかった。博覧会の入場者総数15万人、1日平均約3,000人の観覧者が大成殿に足を運んだことになる。」東京国立博物館ウェブサイト、「博物館の歴史」(https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=144) 2025 年 5 月 4 日閲覧。
 - *21 磯野直秀「珍禽異獣奇魚の古記録」『慶應義塾大学日吉紀要 自然科学』No.37、2005 年、33-59 頁。磯野の調査によればマンボウ(1716 年)、ペリカン(1744 年)、鯨(1734 年)、アシカ(1795 年)などが大阪や東京で見世物に供されていることがわかる。また磯野は享和2年(1802)年、幕府の医学館においてチョウザメの剥製が展示されたことを突き止めている。
 - *22 木下直之『美術という見世物』講談社学術文庫、2010 年、107 頁。
 - *23 註18 前掲書、183-184 頁。
 - *24 富岡直人・熊谷賢・岩見恭子「近代東北地方の鳥類標本―陸前高田市立博物館被災標本を中心として―」『半田山地理考古』岡山理科大学、9 巻、2021 年、111-117 頁。岩見らによれば、伊藤圭介と関係が深かった明治10年(1874)年の名古屋での博覧会目録では「鳥類の資料の一部に乾腊(かんさく)という文字を当て、標本の状態を表現しているものがある。これは、命を失った生物の体を生きている時の様子を示す様に加工し、乾燥させたものを指すと考えられる事から、剥製を示した可能性があるものの、旧来の本草学でもこのような処理があった可能性があり、シーボルトの影響にあるかは不明である。なお、乾腊の用語は植物、魚類、哺乳類等の標本にも用いられている。」
 - *25 前掲論文、113 頁。また東京文化財研究所美術部編『明治期府県博覧会出品目録 明治四年～九年』中央公論美術出版社、2004 年には、明治4年の大学南校物産会にすでに多くの剥製が目録に記載されている。これらは田中芳男や内田正雄(南校の官吏であった)により出品されている。坂本喜一による『坂本式動物剥製及標本製作法』に収録されている「剥製の沿革」には「明治の初年に織田信徳、名倉宗次郎、榊某の三氏が剥製に着手せられたのが、そもその始めである」と記されている。坂本喜一『坂本式動物剥製及標本製作法』平凡社、1931 年、5 頁および註17の椎名仙卓『明治博物館事始め』185 頁を参照。
 - *26 註25、前掲書(坂本)、199 頁。明治28年(1895)に金華山号を剥製にしたがその前年には、帝国博物館(のち東京帝室博物館と改称)から依頼されゾウの剥製を作ったと記載がある。
 - *27 高千穂宜麿『鶯嶺仙話』九州帝国大学附属彦山生物学研究所、1946 年、46 頁。
 - *28 前掲書、同頁。明治初期には、医学や理化学研究にとって必須のガラス製器具は外国人教師が持ち込むものか陶器で代用するなどしていたが、殖産興業のもと海外輸入を促進すると同時に国内製造にスイッチして明治12年

(1879) には日本橋にあるガラス製造組合に 74 名の登録があった。(一般社団法人日本科学機器協会ウェブサイトより。)

https://sia-japan.com/about_jsia/history/edo_1945/ (2025 年 5 月 4 日閲覧。)

- *29 東京都恩賜上野動物園編集『上野動物園百年史』東京都恩賜上野動物園、1982 年、533 頁。
- *30 遠藤秀紀『ニワトリ 愛を独り占めにした鳥』光文社新書、2010 年、211-212 頁。
- *31 註 28、前掲書、66-77 頁。
- *32 木下直之「展示される戦利動物」川口幸也編『展示の政治学』水声社、2009 年、87-90 頁。
- *33 前掲書、99-100 頁。よく知られているのが「霊鷹」と呼ばれた鷹であるが、剥製にされた鷹はまた別の鳥で同じ戦艦「高千穂」で捕獲された「有明」という名を持つ。皇居内生物学研究所に保管されていたが 1996 年に財団法人山階鳥類研究所に寄贈されている。
- *34 「よみがえる命——知られざる剥製の世界」(第 30 回学術大会シンポジウム)『ヒトと動物の関係学会誌』69 号、ヒトと動物の関係学会、2024 年 12 月、80 頁。このシンポジウムのディスカッションパートでは質疑応答で「わたしはペットを飼っているが死んだあとに剥製にしたいとは全く思わない。どういう心情でお客さんは依頼され

るのだろうか」と質問があった。必ずしもリアルな剥製に再現したいという人ばかりではないのが実情だと筆者も考えるが、剥製製作者には実際に依頼が多いのも事実である。

- *35 新井重三「展示と陳列の意味について(展示論, 上)」『博物館学雑誌』第 17 巻第 1-2 合併号(通巻 20 号)1992 年 3 月、25-36 頁。新井によれば昭和 28 年(1953)刊行の『博物館教育』(創元社)でも「展示」と「陳列」は混用され、昭和期を通じて「陳列」「展示」は併用されており、平成 2 年(1991)でも「陳列」が使われている論文がある状態であった。これら用語の変遷は非常にゆっくりと変化してきたことがわかる。
- *36 Merle M. Patchett, Putting animals on display: geographies of taxidermy practice, PhD thesis, University of Glasgow, 2010. / Dawn Sanders and Jill Hohenstein. "Death on Display:" Reflections on Taxidermy and Children" Understanding of Life and Death.: in *The Museum Journal*, vol. 58, no.3, July 2015. pp251-262. / Jane C. Desmond, *Displaying Death And Animating Life: Human-Animal Relations in Art, Science, and Everyday Life*, The University of Chicago Press, Chicago; London; 2016.
- *37 NHK スペシャル「オウム真理教 狂気の“11月戦争”」2025 年 3 月 20 日放送、1:08:01 ごろ。



図 1.《金山号》剥製、聖徳記念絵画館。

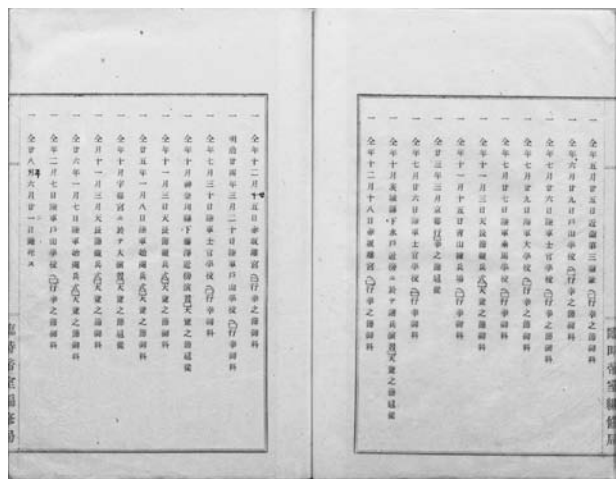


図 2.『目加田雅周所蔵文書』(写本)昭和 4 年(1929)宮内庁宮内文書館(識別番号 37001)。

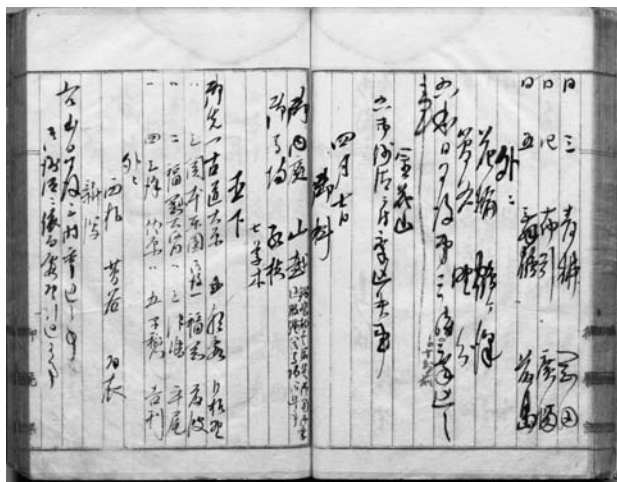


図3.『御乗馬留』明治13年(1880)宮内庁宮内公文書館(識別番号4624)、4月6日の記録。



図4. 丸木利陽《御料馬「金華山号」写真》全体と頭部、鶏卵紙、台紙貼付写真、本紙40.4×52.3cm、明治23年(1890)頃、皇居三の丸尚蔵館蔵。



図5. 後藤卓行《馬》高111.5cm、木造、明治26年(1893)、東京国立博物館蔵。



图6. 一曜斎国輝《古今珍物集覧》大判錦絵3枚続、36.5×73.8cm、明治5年（1872）、神戸市立博物館蔵。



图7. 昇斎一景画 万屋孫兵衛版《博覧会諸人群集之図 元昌平坂ニ於テ》木版色摺、大判3枚続、明治5年（1872）、神戸市立博物館蔵。

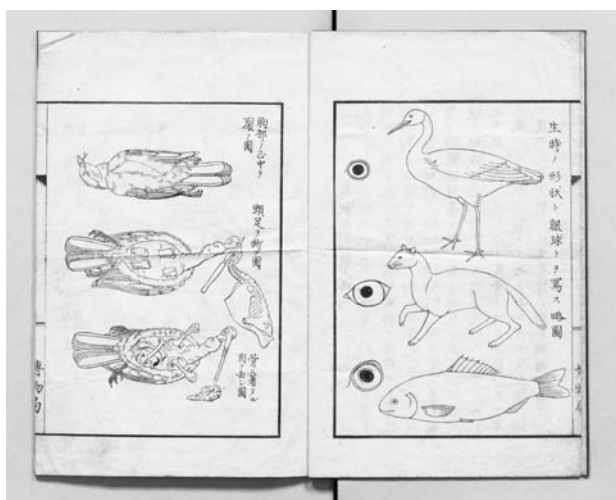


図8. 博物局『鳥獸類剥製大略』18一年、国立国会図書館デジタルコレクション。
(<https://dl.ndl.go.jp/pid/1911331/1/3>)



図9. 《明治天皇御料馬写真》金華山號が描かれた油彩画を、大正元年（1912）8月31日に撮影した写真。油彩画の作者、撮影者ともに不明。宮内庁宮内公文書館蔵。



図10. カナリヤの剥製、NHK スペシャル「オウム真理教 狂気の“11月戦争”」
2025年3月20日放送、画像提供：NHK。

瀧口修造の「手づくり本」とアーカイヴ2：
『…の後 その前（決して二度とない）』について

Shūzō Takiguchi's "Handmade Brochures" and Archive 2: on *AFTER THE.... BEFORE THEN (JAMAIS PLUS)*

久保 仁志
所員、アーキビスト
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『…の後 その前（決して二度とない）』の分析を通して、あるアーカイヴ資料のリストが固定化されず、流動性を保持する様を描き出す。

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,” *AFTER THE.... BEFORE THEN (JAMAIS PLUS)*, I will depict how a list within an archive resists fixation and maintains a state of fluidity.

船長 古えの計算から遠くはなれ／齢をかさねて操舵の術も忘れ果てて／忽然と姿を現し／結論する かつては舵をにぎっていたが／足元に 沸きたつ焰から／定かならぬ水平線から／いまや 準備され／揺り動かされ そして混じりあい／あたかも運命と 風に挑みかかるかのよう／掌のなかに握りしめる／無比の〈数〉他のなものでもありえぬ数を／精神と化しているのだ／その数を嵐のただなかへと／投げ入れんとするか

—— ステファヌ・マラルメ「骰子一擲」*¹

インドの王様が […] 二人の画家に壁画を描かしめた。その壁は相面した二つの巖壁である。ようやく期日が迫るにあたって、一人の画家は彩色美しく極楽の壮巖を描きあげていった。しかるに他の一人の画家はいつこ筆を取らない。ただ巖壁を磨いて絵の下地をのみ造っている。ついにかくして、その日はきた。 […] 一方の壁は七宝の樹林、八功の徳水、金銀、瑠璃、玻璃、をちりばめたる清浄の地が描かれている。まさに火宅の三界をのがれて、^{じず}寂かに白露地に入るの思いがあった。王はうっとりとしてそれに見入るのであった。ようやくひるがえって他の一方の壁に王は視線を向ける。突如、索然たる空気が人々を覆った。そこには何も描かれてはいなかったのである。王の顔色にはあきらかに不快の徴しを現わした。「描かれてはいないではないか。」しかし、その問いよりも画家の答のほうが人々を驚かせた。／「よくごらん下りませ。」三度の問いに対して、三度の同じ答えが繰り返された。 […] どこよりともなく、誰によってともなくうめき声が洩れはじめる。そして、それはついに賛歎となってすべての人々をも^{とら}囚えた。王もまた三嘆之を久しうして去ったという。すなわち、鏡のごとく磨かれたる壁にはあい面して描かれたる寂光の土がうつしだされて、あまつさえそこに往来する王様の姿もが共にあい映映して真の動ける十萬億仏土を顕現したるがさまであったという。

—— 中井正一「うつす」*²

特定の一つの解答が鑑賞者に提示されるとき、それは同時に、こうした可能な変形の一覧表が潜在的に与えられていることになる。この事実によって鑑賞者は、自分でも気づかずに、行為者に変化しているのである。ただ見ることで、鑑賞者は同じ作品の可能な他の存在様式をいわば自分のものとする

—— クロード・レヴィ＝ストロース『野生の思考』*³

その構造は、あらゆる折りかえし、あらゆる層を通じて連続し、(靴下の目がはつれるとき言うように)《伝線する》ことはあっても突き当りはない。 […] 巡回すべきであって突き抜けるべき空間ではない

—— ロラン・バルト「作者の死」*⁴

1. 「手づくり本」

あるアーカイヴの資料群が海洋であるならば、そのリストは海図だと言えるかもしれない。海底地形、海底地質、等深線、海流、潮流などなど、多様なパースペクティブの有無とそれらの重なりによって現れる海洋の姿はきわめて異なる相貌を見せる。航海や漁を始めようとするならば、海図が不可欠だろう。しかし、海図がどこまでも海洋の断片に過ぎないことは忘れるべくもない。海洋の断片化作用の断片としてのリスト。私達がアーカイヴにおいて手にすることができるのはそんなリストである。

海図の一つの極として、ヘンリー・ホリデイがルイス・キャロルの『スナーク狩り』(1876年)のために描いた中心が余白あるいは空白となっている海図＝リストを挙げることができるだろう。それはリストの容器としての剥き出しの構造、あるいはリストそれ自体の海洋性を示す。しかし、それとともにリストの「余白に書く」ことを求めるリスト、すなわちプロセスとしての只中のリストでもある。

本論の課題は瀧口修造の「手づくり本」『…の後 その前(決して二度とない) [AFTER THE.... BEFORE THEN (JAMAIS PLUS)]』(1978年。以下『の後 その前』と呼ぶ。)*⁵の問題を明らかにし、それを通して現れるリストとアーカイヴの諸問題について考えることである。*⁵「手づくり本」とは、出版社や印刷所のプロセスを経していない、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1958年の欧州旅行から帰国後の1959年に「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」、*⁶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」*⁷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」。^{*8}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／見る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ひとつだったということだ。^{*9}

さらに驚くべきは、「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。^{*10}

2. 『の後 その前』

『の後 その前』を見てみよう。4枚のゼロックスコピーによって構成された本書を手にとったならば、おそらく「本」と呼ぶことに相当な戸惑いを覚えるだろう。表紙が1枚と番号の付された詩のようなテキストが3枚、タイプライターによって記されており、ラベルが貼られておらず、冊子状でもないため、それを「手づくり本」と呼ぶには少し手続きがいるかもしれない。^{*11}

瀧口は架空の「オブジェの店」の名「ローズ・セラヴィ [Rose Séavy]」——「ローズ・セラヴィ」とはよく知られているようにマルセル・デュシャンの偽名であり、「薔薇、それは人生 [Rose, c'est la vie]」や「エロス、それは人生 [Eros, c'est la vie]」等の複数の読み方が可能な名前であり、デュシャンから分化していく複数の存在様態、分身＝鏡像である——を1964年にデュシャンから貰い受けた。その「オブジェの店」からおおよそ2種の印刷物を発行している。^{*12}一つは「リパティ・パスポート」^{*13}や、『扉に鳥影』（1973年）などの「手づくり本」の系列である。もう一つは「手づくり本」と一般的な本の中間に位置するような『マルセル・デュシャン語録』（1968年。以下『語録』と呼ぶ。）^{*14}『検眼圖』（1977年）^{*15}などの系列である。『の後 その前』は「東京 ローズ・セラヴィ [Rose Séavy TOKYO]」のクレジットが入っており、

さらには荒川修作とマドリン・ギンズへ贈られているため、「リパティ・パスポート」に類似した「手づくり本」と見做すことができる。

まずはこの「手づくり本」が制作された背景についてまとめるため、1974年まで遡ろう。白倉敬彦と宮川淳らによって企画された《漂流物標本函》（1974年）^{Fig2}という本／オブジェがエディション・エパーヴにより制作された。おおよそ10cm四方の部屋が9つある陳列棚（「標本函」）の中心の部屋を瀧口が、その周囲を他の作家が1部屋ずつ担当し、9組の作家によって限定30部制作された作品である。「各作家のところに流れ着いた作品ならざるものを集めて標本函にしよう」という発想によって作られた。9組の参加作家の内の2組が瀧口と荒川／ギンズである。^{*16}この制作の様子がca. 1974年1月14日付の瀧口から荒川／ギンズ宛書簡の文面を通してうかがえる。

エディション・エパーヴ [Edition Epaves] の白倉君から私をめぐって、大変面倒なことをお願いしたことを、あとから知りました。忙しいのに大変面倒なことです。然しもし参加していただけるなら、ファウンド・オブジェ [Found object] は却ってむづかしいことなので、たとえば何色かで描いた大きな紙を指定の寸法と数に裁断して、同じことば（たとえば“ノー！”というシニフィエが。[“No!” says the Signified.] のような）を書いて、いただけたら如何でしょう。^{*17}

白倉の荒川への要望としては「作品ならざるもの」としての「ファウンド・オブジェ」だったが、瀧口の気遣いによってむしろ逆に、単なる「ファウンド・オブジェ」に留まることはできず、それ以上を求められていると荒川は感じたのかもしれない。結果的に、瀧口の「たとえば“ノー！”というシニフィエが。のような」という言葉にも応答するような作品を制作する。古絵葉書の上に数語や最小限のドローイングを加えた作品30枚である。同じシリーズの古絵葉書だと思われるが、写真も荒川／ギンズによる書き／描き込みもすべて異なっている。^{Fig3 *18}さらに瀧口は続けて書簡を送っている。1974年6または7月付の瀧口から荒川／ギンズ宛書簡である。

実際的なことですが、各作品はやや大きめでして、すでに用意された容器に合わせるためには、10×10×4.5cm未満の正方形でなければならないと言われ

ています！。いずれにしても、各作品をその中に閉じ込める必要があるため、写真による縮小コピーを作るというアイデアを思いつきました。うまくいけば、（あなたが送ってくださったのは31点ですが）30点の作品を各箱に収め、いわばミニアルバムのような形にできるでしょう。[...] 現在、すべてのコピーの出来についてテスト中です。[...] もしよければ、後ほど、それを小さなオブジェの本〔small object-book〕の形で、私家版として出版することもできるかもしれませんし、それは素敵なことだと思います。^{*19}

白倉によれば、はじめはオリジナルを入れようとしたが、函に収まらないため、4等分にカットして入れようとした。だが、荒川に相談すると「切るのはまずい」ということになり、縮小コピーを入れることになった。現在残された「《漂流物標本函》の古絵葉書」の現物の30枚の内1枚だけ十文字に切られているのはそのような事情によっている。^{*20} 上記の書簡は、現物の縮小版を写真によって試していることを伝える内容だということがわかる。

さらにこの書簡の中で瀧口は、これらを「小さなオブジェの本」にし、「私家版として出版する」という構想について語っているが、『の後 その前』はその試作版として4年の時を経て制作された「手づくり本」だと言えるだろう。それは、「《漂流物標本函》の古絵葉書」のテキスト部分を対象に書き起こした本である。おそらくゼロックス・コピーではないオリジナルが荒川／ギンズへと送られたのであろうが、現在は見つからない。^{*21}

具体的にどのようなものなのかを見ていくため、まずは書き起こしとその翻訳を行ってみよう。^{*22}

【1 枚目】

To and From Dear ARKAWA and Madeline Gins [手書き]

Arakawa and Madeline Gins

AFTER THE.... BEFORE THEN

(JAMAIS PLUS)

。

Edited by

Shuzo Takiguchi

Rose Sélavy, Tokyo, 1978

to and from Shuzo Takiguchi [手書き]

○ Extremely limited but unnumbered. [limited はママ]

○ This is the first copy of my Possibility Edition.

S.T.

Rose Sélavy TOKYO [スタンプ]

親愛なる荒川とマドリン・ギンズへ 荒川とマドリン・ギンズから

荒川とマドリン・ギンズ

…の後 その前（決して二度とない）

瀧口修造編

東京 ローズ・セラヴィ、1978

瀧口修造へ 瀧口修造から

○ 極めて稀少な番号なしの限定版。

○ これは私の「ありうべき版」としての最初の1冊である。

S.T.

東京 ローズ・セラヴィ

【2 枚目】

1) Never!!

Never!!

Never more!!

Jamais plus

決してない!!

決してない!!

二度とない!!

決して二度とない

2) neither anxiety

nor regret, ...

不安でも

後悔でもなく、...

3) star off crying baby...../..... [ofが重ねて二度書かれている]

泣いている赤ん坊の星／.....

4) A drink/ing [「Drinking」の「k」の直後、上下に伸びた線の両端に矢印が描かれている]

of looking

見ることを

飲むこと

5) mistake -- [最後は M の筆記体か?]

narcissus

ミステイク --

ナルキッソス

6) who is it?

Flaubert of the wild west

それは誰?

西部開拓時代のフローベール

7) The c.u.n.t.e.s.s.

カ・ン・テ・ス [女陰=あばずれ=伯爵夫人。countess
との言葉遊び。]

8) "No!!" says the signified

DAVID HUME

ノー!! というシニフィエが

デイヴィッド・ヒューム

9) Tomorrowless

明日がない

10) Blond [e] Belt

ブロンドのベルト

11) Kiss me quick

キス・ミー・クイック [早くキスして]

12) 1814 written. [「1814」の「8」の次の「1」は取り消し線のように見える]

1814 書かれた。

13) why [-]

the

moth [-]

TULIP

なぜ

その [-] 蛾

チューリップ

【3 枚目】

14) where even so

not the sun's fault

Alice's hern [「hern」は「hem」だと思われる。]

たとえ太陽のせい

でないところ

さえも。

アリスの [裾=縁 (へり)]

15) Breath Rug-----

息 絨毯 -----

16) The camel's lament

m

ラクダの嘆き

m

- 17) The sad young man on the train

L.H.O.O.Q.

汽車の中の悲しめる青年 [マルセル・デュシャンの
《Nude (Study), Sad Young Man in a Train》のもじり。]

L.H.O.O.Q. [マルセル・デュシャンの作品名。音から
は Elle a chaud au cul (「彼女はお尻が熱い」と捉えら
れる。)]

- 18) God!! [原文では「God」が幾重にも重ね書きされてい
る。]

+++++ [「-」に「/」が重ねられている。ちょうど垂線が「/」
の十字架のよう。]

me

神 !!

+++++

私

- 19) separated continuum

balle de rouge et bleu

分離された連続体

赤と青の美

- 20) near the corner
of
rosy cheeks

near the corner
rosy cheeks [.]

角の近く
赤らんだ頬

の

角の近く
赤らんだ頬。

- 21) aged diapers co [最後の co は原文にない。誤記だと思わ
れる。]

concluded

結ばれた
古ぼけたおむつ

- 22) Equation of the shy
storm. (storn?)

天空の方程式
嵐 (石?)

- 23) Sperm, like [瀧口が「like」とした文字は原文を見ると
「line」とも読める。]

精子、のような [精子の線]

【4 枚目】

- 24) Crazy Joe
Crazy Joe

クレイジー・ジョー
クレイジー・ジョー

- 25) pencil sharper [s]

鉛筆削り

- 26) ~~a critical moment~~ [.] [すべての文字に「/」が重ねら
れている。原文を見ると「a critical moment.」は幾重にも
重ねられて書かれ、最後に「☆」が描かれている。]
a critical moment.

by ...

決定的瞬間。[☆]
決定的瞬間
・・・による

27) Euclid's MELANCOLIA.

Heraclitus

ユークリッドのメランコリア。

ヘラクレイトス

- 28) and androgyny [原文では「androgny」だが、「androgyny」の誤記か。写真の右下方余白にはみ出るように「Angel of Hermaphrodite」とあるが、瀧口は「Angel of」を見逃した可能性が高い。]

HERMAPHRODITE

そして両性具有

[雌雄同体の天使]

雌雄同体

- 29) portrait of a
feeling
which ---- bypasses everything [「which」の後原文は矢印「→」。原文では「by」と書いて取り消している。]

フィーリング

の肖像

どっち ---- 全てを迂回する

- 30) after the.....

TAKIGUCHI at LIBYA [原文では船の人物へ向かって矢印「→」。「LIBYA」に下線。]

……の後

瀧口リビアにて

- The above order is quite accidental. Only the number corresponds to which is marked on the back of each piece.
— Each piece is signed as follows:
on the left corner: Madeline Gins
on the right corner: ARAKAWA / 1974 / at N. Y. City

- 以上の順番は偶然的である。番号は各紙片の裏に記された番号に対応しているだけである。
— 各紙片は下記のように署名されている。
左端：マドリン・ギンズ
右端：荒川 / 1974 / ニューヨーク市にて

3. 「決して二度とない [Never more!!]」

まずは表紙に着目しよう。「……の後 その前（決して二度とない）」は本論において瀧口の「手づくり本」の題名としてみなしている部分である。「荒川とマドリン・ギンズ」は『の後 その前』の作者として登録され、瀧口は編者として自らを登録している。^{*23}つまりここでは、荒川／ギンズが作った「《漂流物標本函》の古絵葉書」を編者としての瀧口が「小さなオブジェの本」にし、「私家版」として東京 ローズ・セラヴィから出版した「手づくり本」であることが表現されている。さらに「極めて稀少な番号なしの限定版」という記述は、荒川／ギンズが作った「《漂流物標本函》の古絵葉書」を指し示しているのか、それとも本書を指し示しているのかは曖昧である。また、「これは私の「ありうべき版」としての最初の1冊」という記述からは、瀧口がこれを編集し続けるべき本として考え、その最初のたたき台として本書を制作したのだと分かるだろう。さらに、本書の最後に記された「以上の順番は偶然的である。番号は各紙片の裏に記された番号に対応しているだけである。」という記述は、その順番が、あくまでも現物と対応させた書き起こしを行うために仮設的に付与された番号であることを示している。^{*24}瀧口の言う通り「《漂流物標本函》の古絵葉書」は順不同の作品である。しかし、番号を付与すれば初まりと終わりが否応なしに生まれてしまう。その初まりと終わりを宙吊りにする仕掛けが『の後 その前』には組み込まれている。最初と最後の「古絵葉書」に注目してみよう。

1) 決してない!! / 決してない!! / 二度とない!! / 決して二度とない [Never!! / Never!! / Never more!! / Jamais plus]^{Fig4}

この言葉はおそらく、「決して二度とない [Nevermore]」が繰り返されるエドガー・アラン・ポーの「大鴉 [The Raven]」に出自を持っている (Jamais plus はフランス語で「決して二度とない」の意)。「大鴉」は、ポーが「構成の原理」において、具体的な詩の構成プロセスおよびロジックについて語っている彼の代表的な詩の一つである。恋人を亡くした男が、恋人との思い出に満ちた部屋——これは男の心のメタファーともなっている——にいて、大鴉が侵入する。大鴉は、男の欲望を映し出す鏡となり、男の独白を引きずり出していくが、男の呼びかけにはただ「決して二度とない [Nevermore]」と答え続ける。その応答は、恋人の不在への理知的な認識と感情的な欲望——救われたい、恋人のレノアと再会したい——の両極へと男をより強く切り裂いていく。ポーは、大鴉が雨戸をノックする音が、ドアをノックする音と聞き違えられることによって、ドアの向こうに広がる闇の中に、恋人の魂を男に予感させることを意図していた。これらを単純化するならば、恋人に出会うことの不可能性(理性)と可能性(欲望)との間に切り裂かれる男の物語詩ということになるだろう。互いを映し合う理性と欲望を切り裂いていくのは「決して二度とない」という掟を告げるリフレインである。さらに、この物語詩の終盤は、次のように終わっている。「そして、ランプの光が、鴉の上に流れるように注ぎこまれ、その影を床に投げかけている。／そして私の魂が、床に漂いつつ横たわるその影から／救い上げられること——それは決して二度とないのだ!」。つまり、この男の魂は引き裂かれたリフレインの中に漂い続けることになる。自らの鏡像としての大鴉が投げかける影(鏡像)に横たわり、魂と肉体に引き裂かれたまま。

1 番の「決してない!! [...]」の「!」の反復は「二度とない」ことを二度にわたって強調しているかのようであり、海上の大きな船から撮影した小型の帆船はあることとないことの間を漂っているかのようである。「大鴉」において「決して二度とない」という言葉が傷ましく響くのは、二度と会うことが叶わないという理知的な認識と、幸福な思い出から何度でも立ち上がるもう一度会いたいという欲望との歪んだ鏡像の関係とその断絶による。すなわちそれが、不可逆の現実と幻影の現実性との両極の絶え間ない往還をさせられつつも、どちらか一方に辿り着き留まることの失敗を宣告するリフレインであるからだ。この「手づくり本」が「決して二度とない」から始まること、それは、一つの出来事の終わりからの開始を示すと同時に、読者／観者が有ることと無いこととの、あるいは不可逆の現実と幻影の現実性との間を絶え

間なく往還していくだろうことを予感させる。^{*25}

次に瀧口が選んだ最後の葉書に注目してみよう。

4. 「……の後に／瀧口リビアにて [after the / TAKIGUCHI at LIBYA]」

最後の 30 番には以下のテキストが記載されている。

30) ……の後に／瀧口リビアにて [after the / TAKIGUCHI at LIBYA]^{Fig5}

不可解なこのテキストの出自の一つは、おそらく 1974 年 1 月 25 日付の荒川／ギンズから瀧口宛て書簡に見出すことができる。

新しい映画をどうしてもお見せしたかったんです。特に、ランボーからマラルメへと拡がっていく過程の後で。それから、あのプロジェクトも——賽が投げられた後 [after the dice throw] 少しでもお見せしたかったのです。^{*26}

もちろん、この「……の後に」は一般的な語のため、この書簡の言葉が引用されていると断定しがたいが、上記の書簡の文面、『骰子一擲』を書いたステファヌ・マラルメに対する荒川の発言、^{*27} および日本語版『意味のメカニズム』(1979 年)に瀧口が寄せたテキスト^{*28} からマラルメに対する二人の強い関心がうかがえるため、この「……の後に」という言葉は「[賽が投げられた] 後に」という意味を内包していると類推しても間違いではないだろう。

続けて、「瀧口リビアにて [TAKIGUCHI at LIBYA]」(『漂流物標本函』の古絵葉書)では「瀧口リビアにて」から小型の帆船の人物へ向けて矢印が引かれている。)と書かれている。この「リビア」という謎めいた言葉は、先にも取り上げた 1974 年 6 または 7 月付の瀧口から荒川／ギンズ宛書簡にその出自を見出すことができる。

思い出 [memorabilia] は、あの頃と今、そしてあなたたちと私の間で幽霊のようにつきまとっているように思います。それは、マラルメとフローベールの間、いや、その他の何かとも重なり合っているのかもしれませんが、個人的には、今の状況はまるでリビアのようなものです。^{*29}

瀧口は「思い出」のことを「あの頃と今、そしてあなたたちと私の間で幽霊のようにつきまとっている」ものと考え、さらにそれを「マラルメとフローベールの間、いや、その他の何かとも重なり合っている」時空間として捉えている。すなわち隔たった諸存在あるいは時空間の間に幽霊のようにつきまとうとともに、隔たった諸存在が多重に重なりあった場所として「思い出」＝「リビア」を捉えているのだ。「リビア」とは一つ所に留まることができず、常に他所へ、何かと何かの間を幽霊のようにさまようことを余儀なくされるような時空間である。

翻ってこの「手づくり本」の題名『…の後 その前（決して二度とない）』に再び着目するならば、読者／観者が「の後」と「その前」の間の時空間を漂うことがここで指し示されている。さらに、瀧口によるレイアウトでは、「の後」と「その前」の間にアルファベット 3、4 文字程度のスペースが置かれ、「（決して二度とない）」は改行された後、ちょうど「の後」と「その前」の間に位置している。このレイアウトは、「の後」と「その前」の間の時空間に、ポーの「大鴉」における「決して二度とない」をリフレインさせるように仕組まれているのだ。^{*30}

こうして、30 枚の「《漂流物標本画》の古絵葉書」が唯一のオーダーを持たず、様々な経路を航行可能であること、その潜在力を保持することが、題名においても目論まれていることがわかる。この「手づくり本」は「決して二度とない」から始まり、「リビア」で終わりを迎える。しかし、隔たった諸存在あるいは時空間の間に幽霊のようにつきまとうとともに、隔たった諸存在が多重に重なりあった場所であるような「リビア」での終わりは終わりではない。それは目的地ではなく仮の終わりであり、諸存在あるいは時空間の間を漂流していることそれ自体へと行き着く。そしてまた、別の航行の開始を私達に仕向けるのだ。

1974 年に交わされた瀧口と荒川／ギンズの書簡からは、前年のフィラデルフィア美術館での「マルセル・デュシャン」展を中心とする様々な思い出が滲み出している。^{*31} 瀧口は「自筆年譜」の 1973 年の出来事として「私にはまだ当分この旅はつづいているらしい」と記し、1973 年の渡米以降も「リビア」にいることを告げている。^{*32}

5. 「へ・と・から／行きつ戻りつ [To and From]」

翻って、『の後 その前』の表紙の手書き部分「親愛なる荒川とマドリン・ギンズへ 荒川とマドリン・ギンズから [To and From Dear ARKAWA and Madeline Gins]」瀧口修造へ

瀧口修造から [to and from Shuzo Takiguchi]」について考えてみよう。これはまず、献辞や受取人（宛先）や差出人（出所）として考えられるだろう。例えばこの「手づくり本」は瀧口によるものなので、「瀧口修造から [from]」は理解できるし、「荒川とマドリン・ギンズへ [to]」ならば理解できる。しかし、「へ・そして・から [to and from]」とはどういうことだろうか。この言葉の出自は瀧口が一般的な本と「手づくり本」との間を実験的に往還するように制作した『語録』にある。^{*33}

『語録』は、ほぼデュシャン自身の言葉と多様な肖像によって構成されており、デュシャンがデュシャン自身について自身の断片的な言葉と多面的な肖像を通して語るような本となっている。

この本には 4 重の扉が据え付けてある。第 1 の扉には日本語縦書で「マルセル・デュシャン語録」とあり、めくって第 2 の扉にはフランス語横書で「ローズ・セラヴィに心を込めて [à Rose Séavy de tout coeur volant]」とあり、第 3 の扉には英語横書で「瀧口修造 ローズ・セラヴィに、ローズ・セラヴィから：マルセル・デュシャン語録 日本版 [SHUZO TAKIGUCHI TO AND FROM ROSE SÉAVY: SELECTED WORDS OF MARCEL DUCHAMP JAPANESE VERSION]」と記されており、さらに第 4 の扉へ至ると日本語縦書で「ローズ・セラヴィに、ローズ・セラヴィから：マルセル・デュシャン語録 瀧口修造による」と記されている。このように、本の「扉」という構造自体に注意を向かわせ、幾重にも多層化される題名に着目してみよう。まず「ローズ・セラヴィに、ローズ・セラヴィから」という文は、ローズ・セラヴィへ向けられる眼差しとローズ・セラヴィから向けられる眼差し、即ち鏡像を眼差しすることと鏡像から見返されることという実像と鏡像の関係を示しているのだと言える。『語録』における「ローズ・セラヴィ」とは、デュシャンの鏡像であるだけでなく、デュシャンという鏡を覗き込む瀧口の鏡像でもあるような多重化された像をもつ人物という表現を持つ。つまり、眼差しを差し出し／差し戻される鏡像反射のプロセスの只中においてローズ・セラヴィは別の何者か、非人称的な存在、他者と重なり合う存在となる。そのため『語録』は、瀧口／ローズ・セラヴィ／デュシャンのいずれが作者なのか定めることが容易ではない分身化していく主体によって制作されたという表現を有する。さらに、瀧口は「ROSE SÉAVY 考」において、「ローズ・セラヴィにはデュシャンのもうひとつの身分、いや言語を媒介とする人間のもうひとつの隠された生活 […] いままた彼女は不思議ともいふべき機縁によって東京にまで

転身したのである」^{*34}とも書いている。「東京 ローズ・セラヴィ」が瀧口の架空の「オブジェの店」であることも考慮するならば、デュシャン／ローズ・セラヴィから瀧口／オブジェの店へと向けられた、またはその逆の方向を指し示す〈本〉であることも表現する。

4重の扉を最後までめくるとデュシャンの横顔《幕間》(1924年)のスタイル)が続き、その後『語録』の大半を占めるデュシャンの言葉が続いていき、最後にデュシャンのテキストと瀧口のテキストが現れる。その間に何度か登場する様々な様式で表現されたデュシャンの姿は、固定されたデュシャン像を作るのではなく、どこまでも多重に分身化していくその様態を示そうとしているようだ。デュシャン／ローズ・セラヴィ／瀧口／オブジェの店のそれぞれへと差し向けられた眼差しは、これらを読み進め、読み返すことによって、それぞれが反射しあい、差し戻されていく状況に巻き込まれる。スラッシュは、諸存在を切断しつつ接続する、諸存在の間に挟まれた鏡である。読者は諸存在が「裂き接ぎ[cleave]」^{*35}されていくスラッシュへ、または諸存在が多重化する地帯へと流されていく。

また、荒川／ギンズも瀧口の「へ・と・から」を引き受け、彼らの作品の中に取り入れている。1979年4月某日付荒川から瀧口宛封書からは、『意味のメカニズム』の「16. 検討と自己批判」の章に掲載された「OUT OF THE BLUE “TO” AND “FROM”」^{*36}を、瀧口が「出し抜けに行きつ戻りつ」と訳したことが分かる。^{*37}さらに、1979年4月5日付荒川から瀧口宛封書には「「To and From」のあなたの訳[行きつ戻りつ]のほうが、モデルの意味としてはむしろ深いものになっていると、今朝になって気付きました。」^{*38}とあり、荒川と瀧口の両者が「To and From」を「行きつ戻りつ」と訳すことができると考えていたことがうかがえる。

さらに、ギンズによる荒川論「荒川：図形からモデルへ[Arakawa: From Diagram to Model]」においても次のように「へ・と・から／行きつ戻りつ[To and From]」というフレーズが以下の重要な箇所でも用いられている。

自己へと向かい、また自己から発するすべての干渉線を横切り[Across all the lines of interference to and from self]、あらゆる転移すること、越境すること、自己を抹消することを横切って、そこには二つないしは三つの出発の交点がありうる。^{*39}

ここでギンズが焦点化するのは、自己がいかに習慣的思考を

利用しつつもその限界を突破し、新たな思考へといたるのかを荒川／ギンズの具体的な作品＝「モデル」を通して考えることである。

さらに、以下の箇所でも同じフレーズが用いられている。

記憶する能力は、「出し抜けに 行きつ戻りつ／『へ』と『から』[‘to’ and ‘from’]」のように、自らを牽引する力、すなわち追跡力とともに立ち上がってくる。そして、リスト上に残された出来事と一体となり、全ての段階を通じて絶えず再び応用されながら、「連続性の呼びかけ」(私?)に向けて照準を定める何ものかを維持する、ひとつの持続の層を築き上げるだろう。^{*40}

「裂き接ぎ」から思考へと向かうプロセス、「私」がいかに諸存在と接続しつつ自己を維持し、同時に更新していくのかについて、記憶の能力を通して分析している部分である。いずれも、瀧口の「へ・と・から／行きつ戻りつ」を彼らの問題として捉え直していることがうかがえる。

『の後 その前』は、以上で見てきた「へ・と・から／行きつ戻りつ[To and From]」の概念を代入するとより判明になって来るだろう。それは、荒川／ギンズから瀧口へと(『漂流物標本函』の古絵葉書)、あるいは瀧口から荒川／ギンズへと(『手づくり本』)差し出された本／オブジェであるだけではなく、荒川／ギンズと「『漂流物標本函』の古絵葉書」と瀧口との間に制作された「手づくり本」である。「『漂流物標本函』の古絵葉書」は、荒川／ギンズから差し向けられると同時に、荒川／ギンズへと差し向けられる。あるいは『の後

その前』として瀧口から差し向けられると同時に、瀧口へと差し向けられる書簡であるような本／オブジェであるのだ。そこでは、鏡像が自己同一性をより堅固にしていくプロセスとは正反対の出来事が起こる。それは、他者へと差し向けられた眼差しが自らへと差し戻され、その間に包囲され、往還させられ続けていくようなプロセス、鏡像を見ることを通じて再帰的に瀧口／荒川／ギンズ／読者／観者の主体が破壊されつつ再主体化していく終わりなきプロセスである。そのプロセスは、瀧口による『見える本』(1961／1962年)^{*41}や『余白に書く』(みすず書房、1966年)や『余白の蛇：7つの詩と絵』(1967年)^{*42}、および荒川／ギンズによる『意味のメカニズム』(Bruckmann Munchen、1971年)や『For Example (A Critique of Never)』(1971年)以降の作品の諸系列の問題を想起させる。^{*43}

『の後 その前』の表紙には複数の名「瀧口／荒川／ギン

ズ／ローズ・セラヴィ（／デュシャン）」が刻まれている。『の後 その前』／「《漂流物標本函》の古絵葉書」らが瀧口／荒川／ギンズらによるものであることは確かだが、差し出された後に差し戻されていく場所は必ずしも個人だとは限らない。各々が各々であることを引き受けつつ、そうではないものへと変成し、その間を漂流し続ける。『の後 その前』は、他者へと投影される「私（たち）」の作品を通して、それが「私（たち）」を破壊しつつ再構成していくプロセス——「へ・と・から／行きつ戻りつ」のプロセス——を通して、制作し続ける主体＝読者／観者としての共同性の場を生み出していくことが目論まれているのである。また、この「手づくり本」の制作を触発した『《漂流物標本函》の古絵葉書」自体には写真のイメージがあるが、瀧口はそれらを落とすことによって、30の詩片による詩集のような表現を持つ本へと仕立て直している。それは「《漂流物標本函》の古絵葉書」をどこからでも開始され得る終わりなき詩集へと変成している。^{*44}

6. リストとアーカイヴ

『の後 その前』は、「《漂流物標本函》の古絵葉書」のリストとなっている。30部制作された《漂流物標本函》には荒川／ギンズの30種の縮小コピーが1種ずつ収められているため、「《漂流物標本函》の古絵葉書」の全体を見るためには、瀧口の手元に残っていた現物の「《漂流物標本函》の古絵葉書」かその写真セットに頼るしかない。だとしてもそれを一覧／一望することは困難である。『の後 その前』はそれらを仮設的に可能にしてくれる。また、手書きの文字は判読しにくいと、活字化されることで、情報の受容難易度が減る。けれどそこには、書き起こしに関わる諸問題もある。瀧口は「《漂流物標本函》の古絵葉書」の各レイアウト／ドローイングを選択的に書き起こしのレイアウト／記号へと反映させている。例えば、30番の「……の後 [after the.....]」は写真の外、余白に書かれた文であり、「瀧口リビアにて [TAKIGUCHI at LIBYA]」は写真上に書かれた言葉であるが、その違いは書き起こしに反映されていない。また、小型の帆船に乗る手前の男に向かって矢印が描かれ、まるで瀧口が船上（リビアのどこか）にいるような表現を生み出しているが、その矢印は書き起こしの対象とはなっていない。さらに「リビア」の下には下線とも矢印ともつかない線が引かれているが、こちらも書き起こされていない。

23番の「精子、のような [Sperm, like]」という文の「ののような [like]」は「線 [line]」とも読めるが、瀧口は「ののような

と書いている。

また、12番を除いて、活字化された記号を用いて文字化し難い要素を抽出しようと試みているのは興味深い。26番の「決定的瞬間。[a critical moment]」は原文では、幾重にも同じ文が重ねて書かれているが、瀧口の書き起こしでは、「決定的瞬間」の各文字に「/」が重ねられている。「/」を分身化するための鏡のように用いている点が興味深い。

いずれにしても、書き起こしの判断によって、またはレイアウトによって現物と大きく意味が変成することは否めない——本論の書き起こしも例外ではない。しかし、重要なのは瀧口が表紙において「これは私の「ありうべき版」としての最初の1冊である。[This is the first copy of my Possibility Edition.]」としているところだ。これにより、他の「ありうべき版」——図版が入るかもしれないし、順番が変わるかもしれないような——を担保し、先程分析した『の後 その前』の終わりなき回帰構造、または漂流の力を、瀧口は消さないように努めている。改めて述べるべきは、もともと番号が付与されていない「《漂流物標本函》の古絵葉書」（資料）にメタデータとしての番号を付与するだけでなく、それらを見る／読むオーダーがいかようにもあり得ることを、リストとしていかに保持するのかというモチーフに瀧口は注力したのだと言えるだろう。

アーカイヴにおけるリストも同様ではないだろうか。あるリスト、それは「ありうべき版」の暫定的姿に過ぎない。その背景にはアーカイヴの諸資料の漂流する諸力が常に蠢いているだろう。『の後 その前』において保持される流動性はアーカイヴにおいても望まれるものだ。『スナーク狩り』の海図を一つの極として含んでいるような海図のようなリスト。アーカイヴと向き合う私達に必要なのはそんなリストではないだろうか。^{*45}

註

- *1 ステファヌ・マラルメ「賽の一振り [骰子一擲]」[初出：1897年] 清水徹訳、『マラルメ全集Ⅰ：詩・イジチュール』筑摩書房、2010年、〔Ⅳ〕頁。〔 〕は原文または筆者によるノートである。以下同様。
- *2 中井正一「うつす」[初出：1932年]、中井正一『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』美術出版社、1964年、299-300頁。桑田光平は「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 パピエブリエ 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)の発表において瀧口修造の「影像」の概念を中井の「うつす」ことを通して説明した。瀧口の「影像」については以下を参照。桑田光平「『影像』について——瀧口とデュシャン、そして少しだけ荒川」『交信詩あるいは書簡と触発——瀧口修造と荒川修作/マドリン・ギンズ』慶應義塾大学アート・センター、64-75頁。この「うつす」という概念を通じて、本論の後半で触れる瀧口／荒川／ギンズの「へ・と・から／行きつ戻りつ[To and From]」について考えることもできるだろう。
- *3 クロード・レヴィ＝ストロース『野生の思考』[初版：1962年]大橋保夫訳、みすず書房、1976年、31頁。
 - *4 ロラン・バルト「作者の死」[初出：1967年]、ロラン・バルト『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年、87頁。
 - *5 『の後 その前』(KUAC_ST6930)は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」である。「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では筆者と山腰亮介による企画「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atalog『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atalog | KUAS-43) [以下、『本影の本』] (KUAC、2020年)を参照されたい。本論が対象とする『の後 その前』は、この展覧会企画時には発見されておらず、出品されていない。また、以下のテキストでも「手づくり本」の問題について考察している。久保仁志「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」『慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要31』慶應義塾大学アート・センター、2024年、179-190頁。「手づくり本」を大まかに分類するならば、以下になるだろう。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。また、別の分類を行っている以下のテキストも参照。土渕信彦「瀧口修造の装幀と手作り本に関する一考察：特に「仮綴風」をめぐる」『瀧口修造とマルセル・デュシャン』千葉市美術館編、千葉市美術館、2011年、74-86頁。
 - *6 「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)。
 - *7 同前。
 - *8 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。]。等でこの問題に言及している。
 - *9 1958年の欧州旅行から帰国後に瀧口が「手づくり本」を制作し始める過程については以下を参照。笠井裕之「『後期瀧口』に近づくために：1958年の旅——リバティ・パスポート——」前掲『瀧口修造とマルセル・デュシャン』、34-43頁。
 - *10 KUACが所管する「手づくり本」は岡崎和郎によって寄贈された「リバティ・パスポート」を除き、すべて瀧口が生前に持っていたものである。そのため、瀧口によるアクロスティック詩(贈る相手の名前の頭文字から始まる詩)や「リバティ・パスポート」(旅の道連れにと友人達へと贈った「旅券」を模したユーモラスな「手づくり本」)等、瀧口が他者へ贈った「手づくり本」はKUACに所管されていない。土渕によれば、最も早いアクロスティック詩は1959年11月にジャン・フォートリエへ宛てたものであり、最も早い「リバティ・パスポート」は1963年に大岡信へ宛てたものである。以下を参照。土渕

信彦「アクロスティック詩とリバティ・パスポート」『瀧口修造 夢の漂流物』世田谷美術館・富山県立近代美術館。2005 年、252-263 頁。

- * 11 註5で示したが、KUAC では「手づくり本」を一部の例外を除き、表紙にラベルが貼られ、仮綴じされた冊子状の物であると定義している。
- * 12 瀧口の「オブジェの店」は瀧口の書斎そのものではなく、書斎と構想の間、あるいは虚実の間に位置するような架空のリアリティの度合いが重要であるように思われる。以下を参照。土渕信彦「透明な部屋——瀧口修造の「オブジェの店」を開く構想の余白に」、前掲『瀧口修造 夢の漂流物』、252-263 頁。笠井裕之「「後期瀧口」に近づくために：1958 年の旅—リバティ・パスポート——オブジェの店」前掲『瀧口修造とマルセル・デュシャン』、34-41 頁。笠井裕之「瀧口修造と「東京ローズ・セラヴィ」」『東京 ローズ・セラヴィ——瀧口修造とマルセル・デュシャン』慶應義塾大学アート・センター、2012 年、4-7 頁。笠井裕之「01. 本とは人気ない海で拾った貝殻を並べた標本箱である——Henri-Pierre Roché Souvenir sur MARCEL DUCHAMP」前掲『本影の本』。
- * 13 註10を参照。1964 年3月17日付け武満徹宛「リバティ・パスポート」には「オブジェの店／RROSE SÉLAVY／近日開店」（土渕信彦「透明な部屋——瀧口修造の「オブジェの店」を開く構想の余白に」前掲書、261 頁。）とあり、1977 年7月付け岡崎和郎宛て「リバティ・パスポート」にも「東京 ローズ・セラヴィ [Rose Sélavy TOKYO]」と架空の「オブジェの店」の名が記されている。
- * 14 詳しくは以下を参照。「マルセル・デュシャン語録」前掲『瀧口修造とマルセル・デュシャン』、150-157 頁。『マジナリア・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。『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 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。
- * 15 瀧口と岡崎和郎との共作による『検眼圖』は、一見すると「オブジェ」または「彫刻」に分類すべきように感じられるが、興味深いのはいわゆる奥付とでもよべる箇所に次のように記されていることである。「検眼圖／東京ローズ・セラヴィ発行 [Published by Rose Sélavy, Tokyo, 1977]」。「発行」と明記していることからそれが「本」（印刷物）の表現を持つことが担保される。また、『検眼圖』

は分解された部品が箱にきれいに収められており、それは自ら組み立てて完成する「手づくり本」ともなっている。『検眼圖』については以下を参照。笠井裕之「終止符を打たないこと——『検眼圖』と「検眼図傍白」」前掲『東京 ローズ・セラヴィ——瀧口修造とマルセル・デュシャン』、32-34 頁。朝木由香「瀧口修造における「断片」/「箱」/「本」について：晩年の制作を中心に」『Booklet』14 巻、慶應義塾大学アート・センター、2006 年、52-65 頁。

* 16 白倉敬彦『夢の漂流物私の 70 年代』みすず書房、2006 年、122 頁 [強調原文]。「『漂流物標本函』の古絵葉書」については以下も参照。久保仁志「『漂流物標本函』の古絵葉書あるいはカテキズムについて」『手紙と漂流詩』富山県美術館／慶應義塾大学アート・センター編・発行、2024 年。瀧口が提供したのは、1973 年にマルセル・デュシャンの回顧展が行われたアメリカのフィラデルフィア美術館へ行った際にお土産として買ったモナリザのハンカチを丸めて、「用途に即したこの折たたみ 1974 年 東京 [Ce pliage aux usages 1974 Tokyo]」と記したパネルにピン留めするというオブジェだった。『漂流物標本函』という命名から、これをエディション・エパーヴ（書肆漂流物）を表象するような本／オブジェにしようという白倉と宮川の意図がうかがえる。

- * 17 ca. 1974 年1月14日付と推定される瀧口から荒川 / ギンズ宛封書（荒川修作 + マドリン・ギンズ東京事務所所管：19730000takiguchi）より。下線原文。この書簡には日付が明記されていないが、瀧口が書簡の中で「遅ればせながら、新年あけましておめでとうございます。[...] 去る 12 月 7 日に 70 歳の誕生日（日本語で古希）を迎えました」（筆者訳）と記しており、瀧口が 1903 年生まれであることから 1974 年1月の書簡と推定した。さらに、荒川修作 + マドリン・ギンズ東京事務所には 1974 年1月14日付の中身のない封筒（荒川修作 + マドリン・ギンズ東京事務所所管：19740114takiguchi）が残されており、これらが、もともと一緒に送られた封書であったと推定した。
- * 18 「『漂流物標本函』の古絵葉書」の現物は瀧口へと贈られ、現在富山県美術館が所管している。「古絵葉書」という呼称は白倉に基づいている（白倉敬彦、前掲書、224 頁）。KUAC には瀧口が写真による複写を試した際にできたと思われる 30 枚1組で2組分の写真（KUAC 所管：KUAC_ST1644）が残されている。その内1組の裏面には 1 から 30 までの連番が瀧口によって記され、『の後 そ

- の前』の瀧口による書き起こしの番号に対応している。また、富山県美術館が所管する現物の1枚（「Never !! / Never !! / Nevermore !! / Jamais plus / Madeline Gins ARAKAWA / 1974. / at. N.Y. city」と書かれた古絵葉書）は中心点を通り十文字に切断されているが、KUACの瀧口修造コレクションが所管する写真には切断される前の状態が記録されている。本論で使用している図版はKUAC所蔵の写真である。
- *19 1974年6または7月付の瀧口から荒川／ギンズ宛書簡（Reversible Destiny Foundation 所管：4M11_024_003）より。筆者訳。「6または7月」としているのは英語原文の「6 or 7」という表記による。文面には実際瀧口へと送ったのは「31点」であると記されているが、『漂流物標本函』へと収められなかったその1枚がどこにあるのかはわからない。富山県美術館の「『漂流物標本函』の古絵葉書」の現物は透明の亚克力・ケースへと収められている状態だが、その中身は30点のみであり、KUAC所管のこれらの写真も30枚×2部のみである。
 - *20 白倉敬彦、前掲書、123頁。
 - *21 宮川も瀧口同様にこの「古絵葉書」を載せた本の出版を計画していた（白倉敬彦、同前書、225-226頁）。
 - *22 これらは瀧口の荒川／ギンズによる「『漂流物標本函』の古絵葉書」の文字／イメージの書き起こしである『の後 その前』の書き起こしだが、現物を観察した際に、筆者が瀧口の書き起こしとは異なって見えたものと分かり辛いものに関してはブラケット（〔 〕）でノートしている。特にノートのないものはすべてタイプライターによる。書き起こしと翻訳に際して、井口海斗氏と中嶋康太氏にご協力いただいた。ここに感謝の意を記す。
 - *23 この「手づくり本」の題名は『荒川とマドリン・ギンズ …の後 その前（決して二度とない）』である可能性も捨てきれない。
 - *24 註18でも示したように、瀧口の手元にあったコピー写真の2組の内1組の裏側にのみ鉛筆による手書きで瀧口によって1から30までの数字が書き込まれている。現物の裏面に数字は書き込まれていない。富山県美術館が所管する「『漂流物標本函』の古絵葉書」の現在の物的秩序と『の後 その前』の1-30番までの秩序は異なっている。
 - *25 エドガー・アラン・ポー「鴉〔大鴉〕」、エドガー・アラン・ポー『ポオ詩と詩論』福永武彦訳、創元推理文庫、1979年、153-160頁、およびエドガー・アラン・ポー「構成の原理」同前書、220-238頁。既訳を参考に筆者訳出。

- 「大鴉」の原文は以下を参照。Edgar Allan Poe, “The Raven” (1845), The Collected Works of Edgar Allan Poe: A Comprehensive Collection of E-Texts, Edgar Allan Poe Society of Baltimore ed., 2016. (2025年6月29日閲覧 | <https://www.eapoe.org/works/poems/ravent.htm>。「決してない」で始まるこの「『漂流物標本函』の古絵葉書」の1枚とポーの「大鴉」の関係については山腰亮介氏から示唆を受けた。感謝する。また、ステファヌ・マラルメの詩篇「骰子一擲 それは決して偶然を廃することはない」の題名かつ冒頭部分の「一擲の骰子は決して [UN COUP DE DÉS JAMAIS]」の「決して [jamais]」も響いていると言えるだろう。以下を参照。WIKIPEDIA（閲覧日：2025年6月29日 | https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_coup_de_d%C3%A9s_jamais_n%27abolira_le_hasard）。ステファヌ・マラルメ、「賽の一振り〔骰子一擲〕」前掲書、[I] - [II] 頁。
- *26 1974年1月25日付荒川／ギンズから瀧口宛て書簡（KUAC 書簡：KUAC-ST3467）より。強調筆者。
 - *27 以下の座談会において荒川は「十九歳のとき瀧口修造さんにマラルメとデュシャンのことを言われたんです。」と語り、さらに「彼〔マラルメ〕の空白と僕のブランクの違い」を説明し、マラルメと自分の問題の類似と差異について述べている。菅野昭正、荒川修作、渋谷孝輔「虚無の闇の中で苦闘したマラルメのあとで」『ユリイカ』1986年9月号、青土社、228-259頁。
 - *28 瀧口は次のように記す。「マラルメの「本」がひとつの消点のように闇中に没してからすでに久しいが、ここでひとつの「裂けめ」が、おそらくは今日の「本」そのものの盲点をついて見いだされたのだ。「意味のメカニズム」は今日、あらゆる記号と意味とでひしめき合っている空間に、明断鋭利な切りくちをひらく。」（瀧口修造「意味のメカニズムに寄せて」、荒川修作／マドリン・ギンズ『意味のメカニズム：進行中の著作（1963-1971, 1978）荒川修作の方法に拠って』ギャラリー・たかぎ、[扉から数えて2頁目。]）。書くことと描くことの間（読むことと見ることの間）にあるものを「手づくり本」の制作を通して考えていた瀧口にとって、『意味のメカニズム』は似た問題の自分のそれとは別の解決を示していたと思われる。「手づくり本」と『意味のメカニズム』の比較については稿を改めたい。
 - *29 1974年6または7月付の瀧口から荒川／ギンズ宛書簡（Reversible Destiny Foundation 所管：4M11_024_003）よ

り。筆者訳。強調筆者。また、リビア [libya] は実際の国名が参照されているのではなく、メモラビリア [memorabilia] のアナグラムの言葉遊びから来ているのかもしれない。または端的に見知らぬ国（場所）という程の意味かもしれない。

- *30 「…の後 その前（決して二度とない）」は上半分のみセンタリングでレイアウトされている。
- *31 瀧口と荒川／ギンズが1973年にフィラデルフィア美術館で開催された「マルセル・デュシャン」展と一緒に見ている写真（KUAC所管：KUAC-ST1151、森口陽撮影）が残されている。以下を参照。「瀧口修造－荒川修作／マドリン・ギンズ往復書簡抜粋（1974年）」岩渕夏樹、久保仁志、中嶋康太、原翌、平倉圭訳、前掲『交信詩あるいは書簡と触発－瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ』、119-147頁。例えばca.1974年1月14日付と推定される瀧口から荒川／ギンズ宛封書において「さまざまなあなたたちの姿を（ピクチャレスクに）思い描いています——私が滞在していたあの素晴らしい日々はすでに過ぎ去ってしまいましたが。」（荒川修作＋マドリン・ギンズ東京事務所所管：19730000takiguchi）のような瀧口による文面が、また1974年1月25日付の荒川／ギンズから瀧口宛て封書において「最近、私たちはいつもあなたのことを話しています。いろいろな仕方であの忘れられない日々について。そう、「時間の外 [TIME-OUT]」と同じぐらい、あのユニークな「時間の中 [TIME-IN]」もありました」（KUAC所管：KUAC-ST3467）のような荒川／ギンズによる文面がある。
- *32 瀧口修造「瀧口修造・自筆年譜および補遺」前掲『コレクション瀧口修造1』、503頁。
- *33 「瀧口修造／マルセル・デュシャン」『マルセル・デュシャン語録』（東京 ローズ・セラヴィ、1968年）の詳細については以下を参照。伊村靖子、笠井裕之、久保仁志、桑田光平、山腰亮介、山本浩貴『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....）』久保仁志、山腰亮介、小倉達郎、笠井裕之編、慶應義塾大学アート・センター、2023年。
- *34 「RROSE SÉLAVY 考」前掲『マルセル・デュシャン語録』、101頁。
- *35 平倉圭は、瀧口による荒川／ギンズの重要概念「cleave」の従来の訳語である「切り閉じ」だと、語の両義的な側面が喚起されないだけでなく、「外部から内部を閉じる」

という意味を強く表現してしまうと考え、以下において「裂き接ぎ」という新訳を提案した。平倉圭「裂き接ぎ－荒川／ギンズ／瀧口」、前掲『交信詩あるいは書簡と触発－瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ』76-93頁。

- *36 「16. 検討と自己批判」、荒川修作／マドリン・ギンズ『意味のメカニズム／進行中の著作（1963-1971,1978）』荒川修作の方法に拠って』ギャラリー・たかぎ、名古屋市1979年『『意味のメカニズム』第2版日本語版』、96-97頁。
- *37 1979年4月某日付荒川から瀧口宛封書（KUAC：KUAC-ST4012）。
- *38 1979年4月5日付荒川から瀧口宛封書（KUAC：KUAC-ST4016）。筆者訳。
- *39 「荒川：図形からモデルへ [Arakawa: From Diagram to Model] II」『絵画についての言葉とイメージ 荒川修作展図録』西武美術館、1979年、[ノンブルなし]。強調筆者、筆者訳。
- *40 「荒川：図形からモデルへ [Arakawa: From Diagram to Model] II」『絵画についての言葉とイメージ 荒川修作展図録』西武美術館、1979年、[ノンブルなし]。筆者訳。
- *41 瀧口による「手づくり本」『見える本』（KUAC所管：KUAC-ST9246）。詳細は以下を参照。山本浩貴、h、久保仁志、山腰亮介「本とは世界と私が『建築＝詩』を始める最初の間である——『見える本』 [A VISIBLE BOOK / The Visible Book]」、前掲『本影の本』参照。
- *42 瀧口による「手づくり本」『余白の蛇：7つの詩と絵』（KUAC所管：KUAC-ST9264）。詳細は以下を参照。久保仁志「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」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』31号、2024年、179-190頁。
- *43 山本浩貴（いぬのせなか座）は、瀧口の「余白 [margin]」と荒川／ギンズの「空白 [blank]」という概念の分析を通してこれらの問題を論じている。「瀧口の〈余白〉が「私の外側にある宛先」へ向けて書くというかたちで発見・創出されていくのに対し、荒川／ギンズの〈空白〉は、私の内側から外へ向かって放出されるものでもあると考えられている点が重要である。結果として〈空白〉は、表現が向かう先だけでなく、私の内外を多重的に行き交う交通網として姿を表す。」（山本浩貴「私的宛先から交通網そのものの彫刻へ——marginとblankにおける「白」の位置」、前掲『交信詩あるいは書簡と触発－瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ』、107頁。）。筆者は山本が描き出す「余白」の概念に基本的に同意するが、瀧口の

「余白」は「私の外側にある宛先」(他者)であるだけではなく、そのような「宛先」とも関わりながら「私」の制作プロセスの中に現れる「影ども」を対象化しつつそれらに曝されること(「余白」という空間性だけでなく、「余白に書く」という再帰的行為のプロセス)、すなわち「私の内外を多重的に行き交う」時空間だと考えている。このような解釈において、瀧口の「余白」と荒川／ギンズの「空白」とはかなり接近する。筆者の考える大きな差異は、山本の概念を借りれば「巨大な交通網」としてそれらを捉えていたかどうかの違いであるように思われる。瀧口の「巨大な交通網」へと制作を開くあり方は、「オブジェの店」や「手づくり本」などの私的流通を考慮するならば、荒川／ギンズの建築的作品への展開に比してより孤独でロマンティックだと言えるかもしれない(「書かれた詩の運命も、絶海の孤島に漂着した人が海に投げた瓶詰のメッセージのようなものであるかも知れない。[…] この断章は […] ようやく岸辺にたどり着いた漂流詩というところであろうか。とはいえ拾われたとしても、その運命については何もわからないのである。」瀧口修造「地の稲妻」1972年、『コレクション瀧口修造5』、みすず書房、1994年。)。以下を参照。久保仁志「余白 空白 “ノー!!” と言うシニフィエが」、前掲『交信詩あるいは書簡と触発——瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ』、6-29頁。

- *44 瀧口の代表的な著書の一つである『余白に書く』(みすず書房、1966年)は、もともと展覧会カタログ等のために書かれた文章、すなわち作品(図)の「余白」に書かれた文章(地)が図地反転して図となり、逆に作品が文章の「余白」(地)となる構造を持っている。『の後 その前』もそれと似た構造を有している。「余白」については、以下のテキストを参照。『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)』慶應義塾大学アート・センター、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」という瀧口の問題を中心的な問題に据え研究／制作を行なっている。瀧口は、『余白の蛇: 7つの詩と絵』において、『の後 その前』と似たように終焉が開始となり、開始が終焉となる構造を作り出している。前掲「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」を参照。

- *45 本論は、慶應義塾大学アート・センター、荒川修作+マドリン・ギンズ東京事務所、Reversible Destiny Foundationが共同で進めている瀧口と荒川／ギンズの書簡整理、および瀧口と荒川／ギンズの書簡をテーマにした以下3つの企画: 富山県美術館(瀧口修造コレクション室)で行われた展覧会「手紙と漂流詩」(2024年11月-2025年2月)、慶應義塾大学で行われたシンポジウム「パピエプリエ 02: 瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ—書簡または余白と空白」(2024年12月7日)、アート・アーカイヴ資料展 XXVII「交信詩あるいは書簡と触発: 瀧口修造と荒川修作／マドリン・ギンズ」(2025年3月17日-5月30日)を背景に執筆された。「《漂流物標本函》の古絵葉書」の調査にご協力いただいた八木宏昌・遠藤亮平両氏(富山県美術館)に感謝申し上げる。

図版出典

- Fig1 「…の後 その前(決して二度とない)[AFTER THE.... BEFORE THEN (JAMAIS PLUS)]」(KUAC_ST6930)。慶應義塾大学アート・センター・瀧口修造コレクション所管。
- Fig2 《漂流物標本函》(1974年)筆者撮影。富山県美術館所管。
- Fig3 荒川修作／マドリン・ギンズ「《漂流物標本函》の古絵葉書」の写真(KUAC_ST1644)。慶應義塾大学アート・センター・瀧口修造コレクション所管。
- Fig4 同上。
- Fig5 同上。

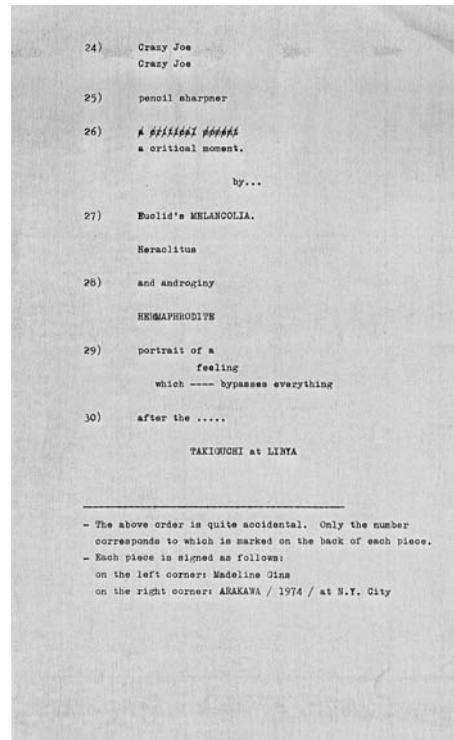
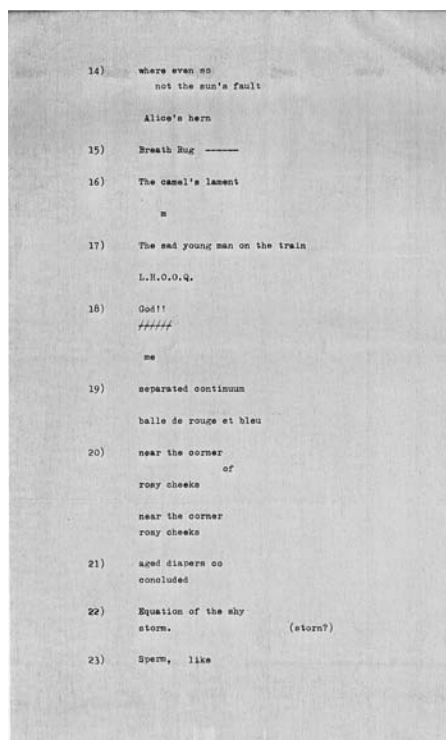
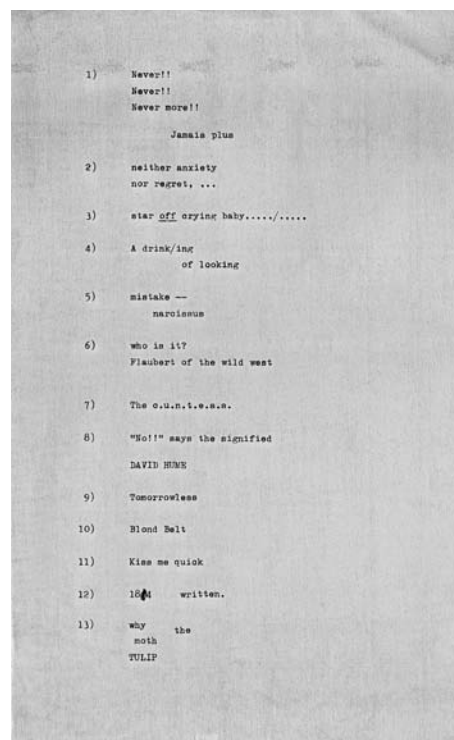
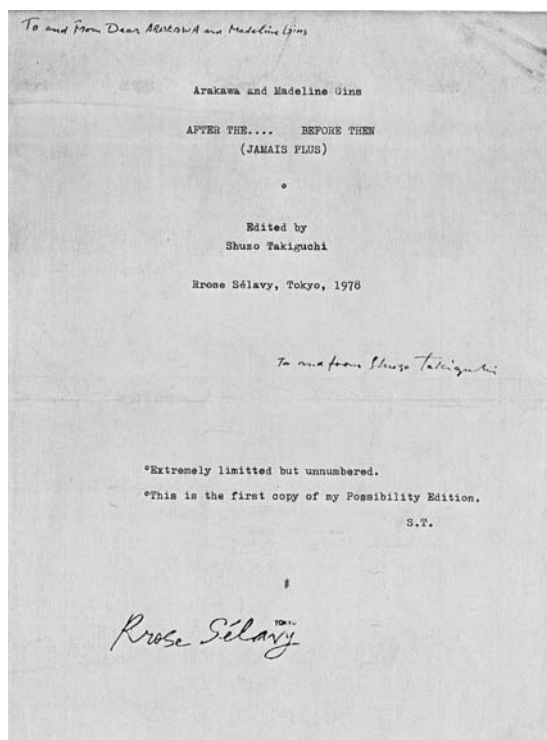


Fig1: 『……の後 その前 (決して二度とない) [AFTER THE.... BEFORE THEN (JAMAIS PLUS)]』 (1978 年)



Fig2:《漂流物標本函》(1974年)。右列の中心の部屋が荒川／ギンズの担当。



Fig3: 荒川修作／マドリン・ギンズ「《漂流物標本函》の古絵葉書」(1974年)の写真の全体。この番号は『…の後 その前 (決して二度とない)』における瀧口の書き起こしと対応している。



Fig4: 荒川修作／マドリン・ギンズ「《漂流物標本函》の古絵葉書」(1974年)の写真。『…の後 その前 (決して二度とない)』の1番に対応。



Fig5: 荒川修作／マドリン・ギンズ「《漂流物標本函》の古絵葉書」(1974年)の写真。『…の後 その前 (決して二度とない)』の30番に対応。

《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉（1978）調査報告

ローザ・ヴァン・ヘンスバーゲン／石本華江

訪問所員／所員、学芸員

Rosa VAN HENSBERGEN / Kae ISHIMOTO

Video Information Center 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。その VIC によって残された公演映像を中心に、作品の詳細を詳らかにする。

〈最初の花〉は「3 人娘」と評された中心的な弟子の一人、仁村桃子を主役に据えた、土方巽による演出・振付の作品である。同じく弟子の山本萌とのデュエットも含まれている。山本によりデュエットシーンの振付ノートが残されており、山本へのインタビューや、本人による振付の再構築なども含め、土方アーカイヴと VIC コレクションに残された資料のデータと共に研究調査の成果として紹介する。これまで土方の 1977 年以降の作品は注目がされてこなかったため、この調査報告により舞踏研究者の新たな研究への契機となることも期待する。

This paper centers on *First Flower*, a work choreographed by Tatsumi Hijikata for Momoko Nimura in 1978. *First Flower* was one of a number of works Hijikata choreographed for dancers other than Yoko Ashikawa in the years following his “serial performances,” which had largely been performed at Asbestos-kan from 1974–1976. Choreographed while Ashikawa was away performing Hijikata’s work abroad for the first time in Paris, the creation of *First Flower* was particularly unusual in that Ashikawa was not present during rehearsals. Upon her return from Paris, Ashikawa remarked on the changed aesthetic of the work, which she noted moved away from clear facial expressions to a more atmospheric and elusive expressive style. This paper attempts to account for such a changed aesthetic, in particular as it relates to Hijikata’s notational language, or “butoh-fu.”

The serial performances (1974–1976), in which Nimura performed in all, saw the intensive development of Hijikata’s “butoh-fu.” As such, Hijikata was able to make full use of this shared notational language when working with Nimura on the work. While Nimura’s own notation for *First Flower* is unavailable, the notational record of her co-performer Moe Yamamoto offers important insight into the kinds of language and images Hijikata was using to choreograph the piece. This paper draws comparisons between Yamamoto’s notation for *First Flower* and other notational documents that remain from this period of the later 1970s, setting them alongside comparable moments in his written work *Ailing Dancer*.

〈最初の花〉の意義

1978年10月23日から25日までの3日間、三百人劇場において、仁村桃子と山本萌が出演する舞踏作品〈最初の花〉が上演された。VIC (Video Information Center)*¹ によって記録された映像によると、この公演は約1時間40分に及ぶものであった。本作は土方巽が振付・演出を担当し、美術は吉江庄蔵、照明は佐藤信太郎が手掛けた。仁村は主役舞踏手として、全8場面中5場面をソロで踊り、山本は3場面に参加し、うち1場面ではデュエットを披露した。

仁村は1969年に土方のスタジオ「アスベスト館」に参加し、1970年代を通じて芦川羊子や小林嵯峨と共に主要作品に出演した。特に「幻獣社」や《播磨大踏鑑第二次暗黒舞踏派結末記念公演・四季のための二十七晩》などの公演において重要な役割を果たした。1974年6月から1976年12月までの間、約2か月ごとに開催された全16回の連続公演は、主にアスベスト館で上演され、仁村は群舞やデュエットの中で踊った。

しかし、1976年には土方が芦川以外の舞踏手を主役とする連続公演を振付けようになった。同年2月には玉野黄市を主役とする《アスベスト館2月公演・播磨大踏鑑》作品No.12〈梨頭〉を、4月末から5月初めには中嶋夏を主役とする《アスベスト館4月公演・播磨大踏鑑》作品No.13〈それはこのような夜だった〉を、10月末から11月初めには山本を主役とする《山本萌金沢舞踏館設立記念公演・暗黒舞踏派結成20周年記念連続公演・アスベスト館10月公演・播磨大踏鑑》作品No.15〈正面の衣裳——少年と少女のための闇の手本〉を振付けた。

これらの公演は、土方が舞踏譜を用いた振付を高度に発展させた時期であり、森下隆によれば*²、1974年から1976年までに「現れた舞踏が、全く類を見ない精密を極めた踊りへと昇華され、土方が最終的に達成した芸術的成果となる」とされる。仁村と山本はこの連続公演の時期に数多く出演し、舞踏譜という共通言語を通じて多くの振付を内面化していった。その成果が〈最初の花〉に結実したといえる。

〈最初の花〉は、仁村にとって初めてであり、結果的に最後となる主役舞踏手としての公演であった。これまでの出演作とは異なる振付の水準を示し、連続公演以降の土方による振付の発展を理解する上で重要な作品と位置づけられる。

1976年末、近隣住民からの苦情により、土方はアスベスト館を公演スペースとして使用できなくなり、スタジオの舞踏手たちは解散を余儀なくされた。芦川のみが残留したが、土方の振付活動は1976年から1978年にかけて減速したもの

の、完全に停止することはなかった。1977年には、小林のため《小林嵯峨舞踏公演》〈にがい光〉、山本のため《金沢舞踏館・館びらき記念公演》〈埃をあびた蜚のような男〉(金沢で上演)、玉野のためには《第4回哈爾賓派舞踏公演》〈幻児の眼のなかの草〉、そして大野一雄のカムバック公演として世界的に知られることとなる《大野一雄舞踏公演》〈ラ・アルヘンチーナ頌〉を振付けた。この振付活動は1978年にも続き、10月末には仁村のための〈最初の花〉、11月末には和栗由紀夫のため《和栗由紀夫舞踏公演・好善社回想記念公演》〈楼閣に翼〉を振付けた。山本は秋に金沢から東京へ戻り、これらの作品のリハーサルと公演に参加した。

これらの作品は、土方が1977年4月から1978年3月にかけて雑誌『新劇』に連載し、1983年に書籍として再編集された『病める舞姫』の執筆と並行して制作された。芦川以外の舞踏手のために振付けられたこれらの作品は、独立したシリーズとは見なされないものの、相互に関連性を持つと考えられる。〈最初の花〉の公演告知記事*³では、これらの作品がアスベスト館「分室」としての創作の一環であると示唆されている。

1976年から1978年の期間は、これまであまり研究されてこなかったが、VICコレクションが慶應義塾大学アート・センターへ資料寄託され、これらの作品の映像記録にアクセス可能となった。

〈最初の花〉の準備において特筆すべきは、芦川がリハーサルに不在であった点である。当時、土方が新作を制作する際、芦川は常にリハーサルに立ち会い、舞踏手の指導や舞踏譜の言語化・修正に関与していた。例えば、金沢で上演された〈埃をあびた蜚のような男〉の準備では、一週間前に仁村、雨宮光一、そして他の男性陣が現地入りして準備をする。そして三日前に芦川が訪れて踊りの振付を行い、土方は前日に到着して踊りや全体のチェックを行った。その映像記録には、芦川が土方と共に動きを修正し、振付の実演を行う様子が収められている。

〈最初の花〉の準備期間中、芦川は建築家磯崎新のキュレーションによるパリ市フェスティバル・ドートンヌ《間展》に出演するため、森下と共にパリに滞在していた。パリ公演の資料や帰国後のインタビューによれば*⁴、芦川は1974年から1976年にアスベスト館で「やったものから抜粋して、わたしたちの趣旨としては、アスベスト館で踊った(原文ママ)ものを、フェスティバル用に別に構成せずに、そのまま飾りをつけずに持っていこうという構成しました」。したがって、〈最初の花〉の準備に際し、土方はこれまでの芦川

との作品を再検討し、初めて海外で自身の振付を発表するための再構成をしたと考えられる。

芦川はパリから帰国後、〈最初の花〉を観て、自身の不在中に変化が生じたことを指摘した。彼女は次のように述べている^{*5}。

「アスベスト館の連続公演だと、作品を次から次に展示していくというふうな活動でしたよね。二年間の休みの中で先生が次につくろうとするものというか、そういうものの舞踏が、仁村さんの公演を見ても、何枚ものそういう新しいカードが出てきているんで、わたしは、彼女の舞台を見ていて触発されたものがいっぱいあります。

いままで、わたしの踊りなんかでも、ひとつの表情が、あるはっきりした形をもって、それがお客さんに伝える手がかりになったりしましたでしょう。そうじゃなくて、その裏に、踊り手がドラマの中に投げ込まれている感情として刻々に変わっていくものが、大きな舞台という衣装の中に一枚一枚あらわれてくるような、動きを包むドラマが、彼女の舞台にも感じられて、わたしの舞台もそうありたいと望みましたね。だから、彼女の動きは確かに何かに遭遇しているというふうに感じました。今回の彼女の舞台は、先生としてもかけがあったと思うし、そのかけが成功したことは見ていて、私はすごくうれしかったです。」

芦川が述べた「踊り手がドラマの中に投げ込まれている感情として刻々に変わっていくもの」という表現の正確な意味は明確ではないが、彼女がそれを自身のこれまでの作品とは異なる「表現」の形態として捉えていたことは明らかである。芦川は、単一の明確な「表情」や「はっきりした形」に依拠するのではなく、仁村が「投げ込まれている」より広範で曖昧な「感情」の感覚を認識していた。すなわち、芦川は「はっきりした形」と〈最初の花〉における仁村の動きの質との間に明確な区別を見出していた。

VICによる〈最初の花〉の映像記録を観ると、空間と雰囲気への強調が、特に強い円形の光を用いた劇的な照明によって即座に明らかとなる。これにより、仁村の踊る姿とその背後に投影される影との間に継続的な相互作用が生まれる。ある意味で、彼女が舞台上にて一人で踊っている時でさえ、観客は常に彼女自身の影との関係性の中で仁村を見ており、その中心を特定することは困難である。特に、映像の50分頃

には、仁村の動きと影との間での拡張された相互作用が見られ、彼女が床からゆっくりと立ち上がり、翼のように腕をひろげたポジションを数分間保持する場面がある。

このように、彼女の舞踏は身体とその影の投影との間における「どこか」で展開される。この照明の実験的な使用、すなわち照明自体が振付の一部となる手法は、連続公演全体を通じて存在しており、土方はしばしば暗闇と光の劇的な相互作用を用い、個々の顔にスポットライトを当てていた。しかし、以前の照明の選択が舞踏家の表情へ集中する効果を生み出していたのに対し、今回の〈最初の花〉における影との相互作用は、実際には集中の拡散を生み出し、空間全体が常に視界に保持される。

〈最初の花〉におけるこれらの違いのいくつかは、少なくとも部分的には環境の変化への対応であったと考えられる。アスベスト館のコンパクトな劇場から、すなわち、観客が舞踏家の表情の詳細を間近で見ることができた環境から、〈最初の花〉が上演されたプロセニウム舞台への移行である。

しかし、照明以外にも、集中した表現からより拡散された空間性への注意の移行を示唆する特性がある。公演全体のデザインはシンプルで、主にモノクロ（赤いドレスのシーンを除く）であり、連続公演には存在しなかった一貫性とミニマルズムの感覚を生み出している。さらに、動き自体にも特性があり、拡散的で曖昧であり、振付の中に「はっきりした形」が見られない。彼女は震え、揺れ、ゆらぎ、全身が軽くリラックスしているように見える。彼女は突然動きを止め、舞台を無造作に横切る。彼女は漂い、まるで足のない幽霊のように、あるいは風に揺れる何かのように見える。連続公演で見られたよりも、反復する動きが長時間持続される場面が多く、例えば繰り返されるジャンプやスキップの動きなどがあるが、これらは厳密な「反復」としての印象を与えるわけではない。なぜなら、動きがあまりにもリラックスして不均一であるため、どの動きも厳密に繰り返されているようには見えないからである。それぞれの動きが次の動きに震えながら溶け込むように見えるため、どの動きも明確に見ることが難しく、「はっきりした形」を特定することが困難である。

このような不明瞭で見えにくい動きの感覚と、よりミニマルなデザインは、アメリカのポストモダンダンスの同時代人、特にジャドソン・ダンス・シアターに関連する舞踊家たちと土方との比較を誘発するかもしれない。彼らの作品は、Dance Today '75 フェスティバル^{*6}や市川雅の著作^{*7}を通じて日本に紹介されたばかりであった。市川はイヴォンヌ・レイナーの舞踊哲学について次のように述べている：「舞踊は

見ることのむずかしいものである。イメージを残すように作られてはいない。そしてこの本質的な見ることの困難さは強調されねばならない。レイナーがエネルギーを均等化したり、動きを限定したり反復したりする理由は、運動と肉体を輪郭明瞭なものとし、はっきりと見られるものにしようとするからである。」

仁村の〈最初の花〉における動きは、「肉体を輪郭明瞭なものとし、はっきりと見られるもの」を生み出すのではなく、その逆であり、見えにくい身体と、影や霧、煙の中にほとんど消えていくような動きの質を持っている。仁村の動きの軽やかさは、山本の動きにも見られ、二人の舞踏家は共通の雰囲気を生み出している。

作品における仁村との関係について尋ねられた山本は、「間」のイメージを挙げた*8。

中村：仁村さんとのデュエットも「蛭」の時は姉弟のように見えただけで、「最初の花」では兄妹みたいだったね。これは彼女に対するあなたの配慮が伺えたのかもしれないね。

山本：そうね。客はあくまでも二人の絡みを見ているのだから、「間」が難しいね。メトロノームみたいに教えられないし、アスベストでは言葉の中にも「間」を作っているから。だからアスベストの舞台では、言葉は「間」であり、音楽であり、肉体のフォルム、絵でもある訳で、共通原稿、記譜号、つまり舞踏譜なのです。

山本と仁村は、1974年以降、アスベスト館での一連のデュエットで共演しており、《アスベスト館3月公演・燐燐大踏鑑》作品No.7〈バック先生の恋人〉、《アスベスト館5月公演・燐燐大踏鑑》作品No.8〈彼女らを起こすなかれ〉、また《燐燐大踏鑑第四回京都公演》〈バック〉の京都での公演も含まれている。その後、〈埃をあびた蛭のような男〉、そして〈最初の花〉で再び共演した。〈最初の花〉における彼らの補完的な動きの特性は明らかであり、彼らは互いに交差し、反響し合い、まるで互いの影となるかのようである。

ここで山本が言及する「間」とは、特に舞踏譜における「間」のことであり、舞踏家たちの間で共有された言語であった。この言語は、新たな振付の展開および記録を可能にするものであった。〈最初の花〉(1978年10月、三百人劇場)のために仁村が残した舞踏譜は現存しないが、同公演における山本の舞踏譜からは、土方が当該作品を振付する際に用いた言語の一端をうかがい知ることができる。土方が遺した多くの舞踏

譜と同様に、これらの記録は完成された形で書かれているわけではなく、むしろ稽古過程において学ばれ、繰り返し練習された動きを反映したものであり、必ずしもすべてが最終的な上演に含まれたとは限らない。

〈最初の花〉の映像を通して明らかになる空間への強い意識は、舞踏譜にも表れている。そこでは、以下のような多数の「空間」が記されている：「羽モヤ空間」、「髪の毛空間」、「ターナー空間」、「羽空間」、「花（空間）」、「髪の毛たれる空間」、「すいびした孔雀空間」、「猫がポッと飛んでいる空間」などである。これらの「空間」のいくつか、たとえば「髪の毛空間」や「ターナー空間」などは、〈それはこのような夜だった〉(1976年、アスベスト館)における中嶋夏の舞踏譜、〈正面の衣裳〉(1976年、アスベスト館)における山本の舞踏譜、あるいは〈にがい光〉(1977年、渋谷エピキュラス)における小林の舞踏譜など、土方の他作品に付随する舞踏譜にも現れている。

さらに、1976年から1978年にかけての時期に作成された舞踏譜には、「幽霊」に関する様々なフォルム、また、「煙」「霧」「影」「陽炎」などの曖昧な気象現象への関心が共通して見られる。たとえば、山本による〈最初の花〉の舞踏譜には「薄い影が重なって影の人物へ」という一節が記録されている。

こうした1976年から1978年にかけての舞踏譜に共通する特徴は、1970年代後半に向けて舞台上の「空間」および曖昧な「雰囲気」への関心が高まっていったこと、また、異なる空間的・質的な層が振付の上に重ねられていくという傾向を反映している。これらは、土方が1977～78年に執筆した『病める舞姫』とも密接に関係している。同作では、「霧」「煙」などの気象的な像、および人物が環境の中に溶け込み、消えていくような感覚が記述の運動を生み出しており、作品全体に曖昧さと透過性を与えている*9。

このように、〈最初の花〉は、同時期における土方の創作活動——振付家としても、また書き手としても——との関係の中で捉え直されるべき重要な作品であると考えられる。そこでは、世界に可視的な痕跡をほとんど残さない、むしろ目に見えないほどに弱まった身体、明確な「はっきりした形」を決して残さないような身体が志向されており、土方の芸術的プロジェクトの進化を如実に示しているのである。また〈最初の花〉は、〈にがい光〉や、映像が残されていないのが惜しまれる〈それはこのような夜だった〉と並んで、芦川以外の女性舞踏家のために土方が振付けた重要な作品として位置づけることもできる。これらの作品はいずれも、土方が共

に創作した舞踏家の身体性や個性に応じた振付の調整・適応を示しており、〈最初の花〉における仁村の動きに対して芦川が称賛した独自の質が、少なからず仁村自身の内部から立ち現れていたことを示唆している。

(ヴァン・ヘンスパーゲン)

註

- *1 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。
- *2 森下隆『土方巽 舞踏譜の舞踏 —— 記号の創造、方法の発見』慶應義塾大学アート・センター、2015 年、p.77。
- *3 「仁村桃子が独立 アスベスト館松代分室」『新潟日報』、1978 年 11 月 18 日。
- *4 芦川羊子「インタビュー ルーブル宮のための十四晩 パリ『日本展』での暗黒舞踏」『新劇 すべての劇的なもののために』25 巻 12 号 (通巻 308 号)、白水社、1978 年 12 月、p.97。
- *5 註 4、前掲書『新劇 すべての劇的なもののために』、p.100。
- *6 「ダンス・トゥデイ '75」は、1975 年 12 月 12 日から 17 日まで、渋谷・西武劇場にて開催された。主催はパルコ、後援にはアメリカン・センターを迎えての開催となった。公演には、トリシャ・ブラウン、シモヌ・フォルティ、デイヴィッド・ゴードン、グランド・ユニオン、厚木凡人、花柳寿々紫といった、国内外の著名なダンサーが出演し、多彩なポストモダンの舞踊表現が披露された。<https://postermuseum.com/products/1393-dance-today-75> (2025 年 6 月 18 日閲覧)
- *7 市川雅『アメリカン・ダンス・ナウ』PARCO 出版、1975 年、p.102。
- *8 中村文昭、山本萌「酩酊対談その 2 風盃」『酩酊船 DANCING』4 号、極私空間工房、1980 年 7 月、p.32。
- *9 『病める舞姫』に描かれた言語の世界についての考察は、宇野邦一『土方巽 衰弱体の思想』みすず書房、2017 年、pp.42-53 を参照のこと。

〈最初の花〉基本データ

《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉

アスベスト館 [昭和] 53 年度作品 / 安曇野舞踏研究会設置記念 燐儀大踏鑑作品 No.17 (No.18)

演出・振付・音響・照明：土方巽

出演：仁村桃子

協演：山本萌

制作関係者：若井久史 / 佐藤信太郎 / 吉江庄蔵 / 川端秀夫 / 牛尾敏也

音響：若井久史、照明：佐藤信太郎、美術：吉江庄蔵

日時：1978 年 10 月 23 日 (月)、24 日 (火)、25 日 (水)

開演 19:00

会場：三百人劇場

入場料：当日 1800 円 前売予約 1500 円

制作：アスベスト館

※チラシ等で表記のゆれがあり、() 内にして示している。

観客動員数：約 600 名 (山本氏への聞き取りにて)

仁村桃子とは

本名西村惇子 (1945-1995)、長野県松代町出身。1968 年信州大学を卒業後一時教員生活を送り、1969 年から 9 年間にわたり土方巽に師事する。「3 人娘」として芦川羊子、小林嵯峨と共に幻獣社での公演、さらに暗黒舞踏派の全公演に出演し、グループの中心を担った。1978 年 10 月に初の独舞公演《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉を行い、これを分室設置として松代町西条に「アスベスト館松代分室」また安曇野派 (あるいは安曇野舞踏研究会) として独立した。結婚後は新潟の豊栄に移住し、90 年代初めに病気のため亡くなったという。土方の主要な弟子の一人として、芦川や小林に次ぐ卓越した技術力や表現力だけでなく、舞踏譜の生成期から発展期までアスベスト館にいたため舞踏譜研究においても特に重要な人物である。早くに亡くなったため資料も少なく、また本人と面識がある人物も限られており、現在にコンタクトが取れないことが非常に悔やまれる。

山本萌とは

1953 年石川県野々市町出身。1974 年に土方巽に師事し、白桃房連続公演に参加する。1976 年《山本萌金沢舞踏館設立記念公演・暗黒舞踏派結成 20 周年記念連続公演・アスベスト館 10 月公演・燐儀大踏鑑》作品 No.15 〈正面の衣裳——少年と少女のための闇の手本〉をもって独立、金沢舞踏館を設立する。後に白樺 (しらさか) ケイが参加し活動が広がる。2 人で振付・演出を手がけている。1999 年よりヨー

ロッパで作品を制作するなど Butoh の海外普及にも努めている。2005 年にはポートフォリオ BUTOH での「動きのアーカイヴ」に協力するなど土方アーカイヴとも関わりが深く、様々な形で調査協力を行っている。2023 年には金沢 21 世紀美術館・シアター 21 で「オムニバス作品集」の公演を行った。2024 年 10 月にアメリカのイェール大学にて、舞踏譜の研究を目的としたイベント「Butoh Scores」にワークショップとパフォーマンスで参加する。引き続き、11 月シアター 21 にて〈闇夜の子守唄〉公演を行うなど精力的な活動を行っている。

〈最初の花〉とは

アスベスト館 53 年度作品、あるいは安曇野舞踏研究会設置記念 燐儀大踏鑑作品 No.17 (No.18) ともチラシに記述されている、仁村桃子を中心とした舞踏公演。70 年代後半は 1976 年山本の〈正面の衣裳〉を始めとして弟子の独立が続くが、1977 年 7 月《小林嵯峨舞踏公演》〈にがい光〉の後に仁村の独立を記念して土方が演出・振付を担った。「独舞」と銘打っているものの、山本とのデュエットシーンもある。山本とのペアは《アスベスト館 3 月公演・燐儀大踏鑑》作品 No.7 〈バッケ先生の恋人〉、《アスベスト館 5 月公演・燐儀大踏鑑》作品 No.8 〈彼女らを起こすなかれ〉に続き、1977 年 8 月《金沢舞踏館・館びらき記念公演》〈埃をあびた蜚のような男〉でも相手役として参加しており、これで 4 作品目である。なお、山本はチラシやポスターの制作も担当している。結果論ではあるが、小林、山本、和栗とは違い仁村は独立後の公演は行っておらず事実上の引退公演となった。

アスベスト館における白桃房連続公演は 1976 年 12 月《暗黒舞踏派結成 20 周年記念連続公演・アスベスト館封印記念 12 月公演・燐儀大踏鑑》作品 No.16 〈鯨線上の奥方〉で一区切りとなっている。しかし、それに続く舞踏譜の発展を確認する上でも〈最初の花〉は重要な作品群の一つでもある。1977 年 11 月《大野一雄舞踏公演》〈ラ・アルヘンチーナ頌〉や、1978 年 10 月バリ市フェスティバル・ドートンヌ《間展》での芦川の公演〈闇の舞姫十二態——ルーブル宮のための十四晩〉があまりに有名なため、1977-78 年の展開はこれまでそれほど注目されてこなかった。しかし 1977 年 9 月《第 4 回哈爾賓派舞踏公演》〈幻児の眼のなかの草〉や 1978 年 11 月《和栗由紀夫舞踏公演・好善社回想記念公演》〈楼閣に翼〉も含めて、〈鯨線上の奥方〉の約半年後から始まった一連の公演群（1977 年 4 作品、1978 年 3 作品）は、幸運にも Video

Information Center が 4 作品の録画を残しており、これからの研究が期待される。

なお 2024 年 10 月 28 日～11 月 2 日、イェール大学にて研究会 POHRC (Perspectives on Hijikata Research Collective) として「Butoh Scores」を開催した。小林と金沢舞踏館（山本、白樺）による〈正面の衣裳〉、〈にがい光〉、〈最初の花〉、〈楼閣に翼〉の舞踏譜から起こした土方の振付を学ぶワークショップやデモンストレーション、レクチャーが実施された。また VIC コレクションから〈にがい光〉、〈最初の花〉を用いた上映会も行った。さらに 2025 年 1 月 21 日には「没後 39 年土方巽を語ること XIV」の同日開催として、特別上映会「70 年代後半における土方巽の振付」にて〈にがい光〉及び〈最初の花〉の上映会も催行した。

(石本)

最初の花 関連資料

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	アーカイヴ名	ID	
スライド	「最初の花」	作家不明	スライド（B/W）	1978	土方アーカイヴ	Sbw-1156-1159	
	「最初の花」「フィナーレ」		スライド（カラー）			Sc-0845-0880	
印刷物	《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉チラシ	アスベスト館	印刷物	1978		EL62、E_122、E_151	
	《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉案内状					E_124	
	《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉チケット					ET61	
	《仁村桃子舞踏公演・アスベスト館松代分室設置記念》〈最初の花〉ポスター					EP47	
音声資料	「最初の花3の1」、「最初の花3の2」、「最初の花3の3」、「最初の花 修正するテープ」	アスベスト館	オープンリール7号（17.8cm）	ca.1978		HIJ_000111-000114	
新聞記事	「仁村桃子が独立 アスベスト館松代分室」『新潟日報』（1978年11月18日）	新潟日報社	記事コピー	1978		J213	
雑誌記事	「インタビュー ルーブル宮のための十四晩 バリ『日本展』での暗黒舞踏」『新劇 すべての劇的なもののために』25巻12号（1978年12月号）	芦川羊子	記事コピー	1978		M180	
	「酩酊対談その2風盃」『酩酊船 DANCING』4号（1980年7月）	中村文昭、山本萌		1980		M960	
スクリプトシート	「肉体感覚」、「まぼろし」、「表情」、「異常こそ生命であり」、「ハンスベルメールの世界」	土方巽	紙、鉛筆、コピー	不明			N2143、N2436、N2944、N3646、N3866
舞踏ノート	「最初の花」舞踏譜	山本萌	スキャンデータ	1978			TH_MY_002
封書	「久留米にて」、「長崎県諫早市にて」、「博多 賀茂川旅館にて（キャバレー・旅回りの様子を知らせる）」	仁村桃子（西村惇子）	紙、ペン	1971			久留米：HIJ_070124 諫早：HIJ_070126 博多：HIJ_070128
	「長野県松代町（結婚の報告）」	西村隆子 [仁村母]	紙、ペン	1980			松代：HIJ_070209
映像	10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子① 364	VIC	OL、映像データ	1978	VIC	VIC_0467	
	10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子② 365					VIC_0468	



EP47



Sc-0856



Sc-0869



Sc-0873

最初の花 構成表

分数	シーン	内容	登場人物	音楽	衣裳	VIC 映像 ID
0'00"	0	0:00- 公演前の会場内の様子。照明のシュートを行う。ダンサーやスタッフが足早に通っていく。	照明担当 (山本隆志)			VIC0467_10/25 アスベスト館 最初の花 仁村 桃子① 364
1'48"	1-1 「仏 (たすき)」?	2:16- 開演アナウンスの直後に音楽がかかり、明転。舞台右袖から仁村が登場する。白いワンピースで左肩から赤の襷のようなものをかけている。後ろの首筋あたりに人の顔の面をつけている。袖でうろうろして中央へ途中で小さく飛びながら、ふらふら動いて左袖に移動。(下手の島) 左袖の下の地面に置かれた強いスポットライトにゆっくりと顔を近づける。仁村が一度左奥にハケようとして、素早く舞台正面の大きなスポットライトに、リズムを外した動きから両手を上げて右手(上手)に走り去る。	仁村桃子	開場時音楽、アナウンス後、タングェリン・ドリーム「リコシェ Part 2」ライブ版 15 分頃	白いワンピース、赤の襷、背面に人の顔の面をつけている。	
5'08"	1-2	5:08- 再び出てきて、中央でふらふら踊り、飛び跳ねる。さらに足踏みを続ける。舞台中央で襷を顔に当てて、汗を拭くような仕草になり、右側袖(上手に)寄っていく。	仁村桃子			
7'29"	1-3	7:29- 曲が変化。舞台中央で仁村が中腰になり、両腕を前に出して左右に揺れる。(下を向きながら仁村が声を出して呼んでいるようだ。手を広げ鳥のように後ろに向いていく。) 後で立ち上がった仁村が前からのスポットライトに照らされる。	仁村桃子	クラウス・シュルツェ「TIME WIND」		
10'32"	1-4	10:32- 曲が変わる。舞台中央で再度中腰で左右に揺れる動き。(②タイムウインドがミックスされる) 再び下向きで声を発する。立ち上がり、両手を横に広げながら回転する。後ろ向きで立って正面からの大きなライトが徐々に消えてゆく。うすぼんやり、回転している仁村が見える。暗転。 16:41- (背景のみの景) 暗転と明転を繰り返す。	仁村桃子			
18'01"	2-1 「なんでもないもの」	18:01- 音楽の変化と同時に、仁村が舞台左袖から登場。衣裳が変化し、薄いオレンジ色で袖のないワンピースを着ている。観客に背を向け、小刻みなステップを繰り返す。横たわったり、のけぞったり、さまざまな動きを挟みながら、ふらふらしたステップを繰り返す。舞台左袖にハケ、薄暗くなる。	仁村桃子	マイク・オールドフィールド「HERGEST RIDGE, Pt2」	薄いオレンジ色で袖のないワンピース	
24'32"	2-2	24:32- 薄暗い舞台の右袖から、山本萌が登場する。初めに仁村が着ていたものと同じ白のワンピースをきている。赤と青の襷をつけている。舞台中央で中腰になり、左右に揺れながら両手を前に出して動かす。音楽が変化。舞台左端に歩いていき、ハケる。	山本萌	クラウス・シュルツェ「TIME WIND」	白のワンピース、赤と青の襷(なだれ船の3人金魚や静かな家で着用?)	
26'44"	2-3	26:44- 左袖から仁村が登場し、袖口を直しながら歩いて舞台右奥に向かう。踊ろうとして戻りながら舞台中央に行き、バタリと動きを止めて戻ってやり直す。それを三回繰り返す。スポットライトに照らされ、ゆっくりとまわる。しゃがみ込み、手を回しながら動き回る。スポットライトを眩しがるように顔に手をかざす。しゃがんだまま左袖に向かい動く。大きく両手を振り回し、しゃがみ込んで頷く。指の震えから右手で大きく線を振り子のように描く。座り込んだところより、ゆっくり立って急にスタスタと歩き、回転して回り込む。右袖に寄っていく。左手を払いながら舞台中央にもどる。低くなって動き回り左袖の奥にハケる。暗転。	仁村桃子	クラウス・シュルツェ「TIME WIND」		

分数	シーン	内容	登場人物	音楽	衣裳	VIC 映像 ID
35'26"	3-1「通過・コミック」	35:26- 音楽が1 番最初のものに戻る。(リコシェ) 明転。山本が右袖から登場し、肩と腕を小さく上下させながら、左へ歩く。舞台左端(下手の鳥)でスポットライトに強く照らされる。そこでひと踊りして中央に戻ると両手を上に挙げ、手を少しクロスさせてその場で回転し、舞台右袖にハケる。	山本萌	タンジェリン・ドリーム「リコシェ Part 2」		
37'52"	3-2	37:52- 初めの衣裳に戻った仁村が舞台左袖から登場し、山本がハケていった方へ向かう。両手を上に挙げてクロスさせる山本の動きを再現する。音楽が混ざりながら、徐々に変化。仁村は左袖前からハケる。	仁村桃子	クラウド・シュルツェ「TIME WIND」	白いワンピース、赤の襷	
39'13"	3-3	39:13- 山本が左袖の奥から登場し、音楽が再び最初のものへと変化する。首と肩と腕を小さく揺れ動かしながら舞台右側の奥の方へ移動。	山本萌	タンジェリン・ドリーム「リコシェ Part 2」		
41'00"	4-1「デュエット」	41:00- 仁村が右袖から何気なく登場し、(タイムウインド) 山本の前を横切って舞台左奥へと進み、お互いを気にしながら左袖にハケる。(リコシェ)少し流れて消える。(タイムウインド) 仁村が再度登場し、山本の方へ移動し、右手を伸ばし左手も上がる。首を傾けて山本も仁村に近づく。2人が重なり交差する。山本が左端(下手の鳥)、仁村が右端(上手の鳥)で強いスポットライトに照らされる。ひと踊りして両者とも観客に背を向け、両腕を上挙げる。スポットライトから外れ、2人は舞台中央に向かう。中央で再び強いスポットライトに照らされる。仁村は山本の上にかぶさってきて、2人でしゃがむ。仁村は上体を前に傾け、腕を地面と平行に挙げ(鳥になる)、正面のスポットライトに頭を近づける。仁村は立ち上がり舞台右袖にぎこちなくハケる。しゃがんだままの山本は上体を前に傾け、腕を広げる仁村の動きを再現する。山本が両腕を広げたまま立ち上がり(大きな鳥)、暗転。再度強いスポットライトに照らされ、再び暗転。	仁村桃子、 山本萌	クラウド・シュルツェ「TIME WIND」、タンジェリン・ドリーム「リコシェ Part 2」		
54'01"	5-1「暗い庭」	54:01- 少しずつ明るくなる。山本に入れ替わるように、同じポーズ(大きな鳥)の真っ黒な服(ドレスと首に白い羽根のマフラー、赤や金の入った黒帯)を着た仁村が現れる。(地鳴り) 徐々にしゃがみ、腕を横に広げるポーズ取ろうとするも、苦しむようにのけぞり、後ろに何度も倒れる。回転しながら立ち上がり、両手を上に挙げて、花のような形を手で作る。 58:32- 上から強いスポットライトで照らされる。回転し反対向きに両手を挙げる。(タイムウインドとノイズ音) 真上に両手を上げて回している。手を下げて正面を向き、両手を広げていく。(地鳴りとノイズ音) もがくような動きをし、しゃがんで後ろにのけぞる、再び後ろに何度も倒れる動作を繰り返す。 -1:04:40 腕を空中に伸ばしているところで映像終了	仁村桃子	地鳴り、クラウド・シュルツェ「TIME WIND」、ノイズ音	黒ドレス、首元に白い羽のマフラー、黒帯、頭に巾	
0'00"		0:00-0:06: 銃を持った男のバーストショットと逃げる橋上の男の遠景のショットの切り返し。				VIC_0468_10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子② 365
0'06"	5-1 続き	0:06- (地鳴りとノイズ音)、地面に横ばいになり黒ドレスの仁村桃子がわずかに片足を上げる。暗転。「ここで5分間の休憩をいただきます」のアナウンス。	仁村桃子	地鳴り、ノイズ音		
0'50"	6-1「壁(白衣裳)フサ?ほふかいの夢」	0:50- 明転。明転。(電子音楽)とともに仁村が観客に背を向けて登場する。白いドレス。仁村は衣裳の裾を両手に持ち半回転して正面を向き、観客を凝視する。(顔に一筋の髪の毛が垂れている)	仁村桃子	電子音楽	白ガウン、白ドレス、頭飾り	

分数	シーン	内容	登場人物	音楽	衣裳	VIC 映像 ID
2'09"	6-2	2:09- 仁村が舞台上を緩急をつけて歩き回り、後ろ向きで両腕を体に絞りながら、スポットライトがその後を追うように明滅する。立ち止まって低くなりぎこちない屈伸をしたりする。(タイムウインド) 4:30- 両手を広げフラフラ追いかけ回る。(ファラオサンダース) 動き回ったあと左の袖に行く。(下手の鳥) (地鳴り) 中央で動いたあと、再び曲が変わっていく。(タイムウインド) シャがんだまま歩き回ったりすることを繰り返す。立っても手をフラフラしながら動き回る。(地鳴りとタイムウインドのミックス) 口を開けた仮面のような顔から体を細めながら動き回る。低くしゃがむ。 14:22- 立って大きく動き回る (ファラオサンダース)。両手を広げフラフラ踊る。衣裳の裾を操り動く。	仁村桃子	地鳴り、クラウス・シュルツェ 「TIME WIND」、 ファラオサンダース「アストラル・トラベリング」		
16'26"	6-3	16:26- 仁村が衣裳の裾を持ち上げて舞台上を疾走する。両腕をうねらせて前に突き出したり衣裳の裾を持ち上げたりしながら舞台上を素早く動き回る。 18:20- 一旦上手の袖に引っ込んだと思うと、すぐにゆっくり現れる。(タイムウインドが少し流れるがファラオサンダースに再び戻っていく。) 中腰でぐるぐる回り上手奥に走って消える。暗転。	仁村桃子			
19'28"	6-4	19:30- 無人の舞台の明転と暗転が繰り返される。(背景のみの景)		クラウス・シュルツェ「TIME WIND」		
20'15"	7-1「赤ドレス」	20:15- 赤い衣裳に着替えた仁村に正面からのスポットライトが当たる形で明転。逆毛にも赤い真綿が点在している。(交響詩「夏の牧歌」) 仁村が舞台中央で座り込む。	仁村桃子	セルジュ・ボド: チェコ・フィル ハーモニー管弦 楽団? 交響詩 「夏の牧歌」	赤ドレス、赤い 首巻き、髪の毛 に赤い真綿がつ いている	
20'44"	7-2	20:44- 座ったまま口をばくばく開け、頭を垂れて前後左右に揺り動かす。立膝になり座り技、眠りなど細かい仕草の動き。暗転。	仁村桃子			
26'28"	7-3	26:28- 無人の舞台の明転と暗転が繰り返される。(背景のみ) (タイムウインド)		クラウス・シュルツェ「TIME WIND」		
27'59"	8-1「壁」	27:59- 上手奥からゆっくり仁村が再び白い衣裳で登場。(工事現場の音、ノイズ音がミックスされる)	仁村桃子	工事現場の音 (ノイズ音や、 打撃音)、ノイ ズ音、クラウス・ シュルツェ 「TIME WIND」	白ガウン、白ド レス、頭飾り	
29'35"	8-2	29:35- (工事現場の音、ノイズ音) 直立不動の姿勢となり、そり返りゆっくりと舞台上を歩き回り、片足を振る。 30:01- (ジ・エンターテイナー) 手を上げながら後ろへさがっていく。立ち尽くしながら少し動いている。左の鳥で立ち尽くす。(地鳴りがミックスしてくる) 舞台中央に戻る。上手の方にゆっくり歩いていく。(タイムウインド)	仁村桃子	工事現場の音、 ノイズ音、「ジ・ エンターテイ ナー」(映画「ス ティング」の テーマ曲)、ク ラウス・シュル ツェ「TIME WIND」		

分数	シーン	内容	登場人物	音楽	衣裳	VIC 映像 ID
34'44"	9-1「カーテンコール」	34:44- 上手奥より腕を左右に大きく広げて舞台中央に出て止まる。舞台の左右から花束を持った普段着の人が4名（和栗由紀夫、吾妻啓光、壺由俊蔵、？）登場し、仁村の手に花束を持たせる。（曲が優しい曲になる）仁村はされるがままにし、最も大きな花束が地面に落ちる。先ほどの壺由が地面に落ちた大きな花束を改めて仁村に持たせようとするも、再び地面に落ちてしまう。観客から拍手が起こる。仁村が前屈みになり礼をするも、今度は鉢が落ちて水しぶきが飛ぶ。公演終了のアナウンスが流れるとともに暗転。	仁村桃子、 和栗由紀夫、 吾妻啓光、 壺由俊蔵	優しい曲		
37'17"	9-2	37:17- 仁村が花束を持ったまま礼をし、（花が投げ込まれる）舞台に山本萌が登場する。さらに花束を2名（高井富子、？）持ってくる。仁村と山本の二人揃って礼をし、暗転。明転の後、改めて礼をする、暗転・明転、三回目礼をする。暗転。 -40:24: 終了。	仁村桃子、 山本萌、高 井富子			

この構成表は Video Information Center 資料より 2017 年にデジタル化を行った後に、2024 年に作成された以下のリストにおけるビデオの内容記述を元に行っている。

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（http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/post1970_exhibition_performance/ 2025 年 5 月 17 日閲覧）において 2025 年 4 月に公開された【VIC データベース第 2 版】

VIC_0467「10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子① 364」（<https://ringed-safflower-41a.notion.site/VIC-0467-1c1271676489813cac9dca126df712e4>）

VIC-0468「10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子② 365」（<https://ringed-safflower-41a.notion.site/VIC-0468-1c127167648981cab67ccaf260f6f9d0> 共に 2025 年 5 月 17 日閲覧）

上記を用い、山本萌氏へのインタビューなどを元に追記・修正を行った。

関連書誌（抄）：特に仁村桃子、〈最初の花〉に特化したもの
芦川羊子「インタビュー ルーブル宮のための十四晩 パリ
『日本展』での暗黒舞踏」『新劇 すべての劇的なもののため
に』25 巻 12 号（通巻 308 号）、白水社、1978 年 12 月、
pp.96-101。

天乃宇受美「一本の木の物語」（https://www.tomoe.com/text/tree_story_1.html 2025 年 5 月 17 日閲覧）

稲田奈緒美『土方巽 —— 絶後の身体』日本放送出版協会、
2008 年。

ケイトリン・コーカー『暗黒舞踏の身体経験 —— アフェクト
と生成の人類学』京都大学出版会、2019 年。

小菅隼人「包み込む闇の身体 —— 舞踏家小林嵯峨に聞く」
『慶應義塾大学日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』49
号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2018 年、pp.41-68。

-----「金沢で踊り続ける：舞踏家山本萌・白柳ケイに
聞く」『慶應義塾大学日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』52 号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2020 年、
pp.55-92。

小林嵯峨『うめの砂草 —— 舞踏の言葉』アトリエサード、
2005 年。

正朔『舞踏馬鹿 —— 土方巽の言葉とともに』論創社、2022 年。

中村昇「奥歯からオペラが聞こえる 第 4 回」

（<https://nagisamagazine.wixsite.com/t-jiyudaigaku/post/%E5%A5%A5%E6%AD%AF%E3%81%8B%E3%82%89%E3%82%AA%E3%83%9A%E3%83%A9%E3%81%8C%E8%81%9E%E3%81%93%E3%81%88%E3%82%8B-%E7%AC%AC%EF%BC%94%E5%9B%9E> 2025 年 5 月 17 日閲覧）

中村文昭、山本萌「酩酊対談その 2 風壺」『酩酊船 DANCING』
4 号、極私空間工房、1980 年 7 月、pp.20-32。

原田広美『舞踏（BUTOH）大全 —— 暗黒と光の王国 ——』
現代書館、2004 年。

土方巽「暗黒舞踏の登場感覚」『FASHON' S EYE』6 号、ワ
コール、1970 年、pp.40-44。

元藤燐子『土方巽とともに』筑摩書房、1990 年。

森下隆「不世出の舞踏家 土方巽」『秋田魁新報』2012 年 4 月
～ 2013 年 3 月。

森下隆『【写真集】土方巽 —— 肉体の舞踏誌』勉誠出版、
2014 年。

吉岡実『土方巽頌』筑摩書房、1987 年。

「仁村桃子が独立 アスベスト館松代分室」『新潟日報』、
1978 年 11 月 18 日。

『現代詩手帖』思潮社、1969 年 9 月号。

【付記】この論考の基礎調査は 2025 年 5 月 19 日月曜日 14 時
から 17 時、ローザ・ヴァン・ヘンスバーゲンと石本華江が
山本萌氏とオンラインで繋ぎ、山本氏の全面協力のもとで公
演映像を見ながら聞き取りを行った作業が基になっている。
その際、令和 7 年度科学研究費助成事業「動きのアーカイヴ」
における実証的研究 —— アーカイヴの創造的利用における
国際連携（代表者：石本華江）の助成を受けた。また本稿作
成にあたっては、慶應義塾大学アート・センター設置・研究
グループ「ポートフォリオ BUTOH」の助力を得た。

また仁村桃子氏の調査にあたっては、山本氏のほか舞踏評
論家の志賀信夫氏、小林嵯峨氏にもご教示いただいた。この
場をかりて、御礼を申し上げます。

ルネサンスにおける彫像の視点理解と古代受容 —— プリニウスによる《クニドスのアフロディーテ》に関する記述から

Renaissance Conceptions of Sculptural Viewpoints: The Reception of Pliny's Description of the *Aphrodite of Knidos*

新倉 慎右

所員、学芸員

Shinsuke NIIKURA

Curator

ルネサンス期のイタリアでは、彫刻がどの方向からみられるかという問題が関心事となり、特に多視点性に取り組む彫刻家が増えた。近代以降では彫像の視点が造形によって決定されるが、当時は彫刻家も観者も、より丸彫り彫刻という形式そのものに基づいて視点を判断していたことが推測される。では、こうした考え方はどこから生まれたのであろうか。

本稿ではルネサンス期における丸彫り彫刻を基準とした視点の概念を、古代彫刻とそれについてのテキスト受容の面から考察する。ルネサンス当時によく知られたプリニウスの《クニドスのアフロディーテ》に関する記述を参照し、その記述が丸彫り彫像と多視点性を結びつけるルネサンス期の観念を形成した可能性を探る。

In Renaissance Italy, the question of how sculpture could be viewed—that is, from which directions and in what spatial relationship to the viewer—became a matter of increasing artistic and intellectual concerns. Sculptors of the period increasingly engaged with the notion of multi-perspectival viewing, exploring how the human form might be perceived from multiple vantage points. Whereas in modern times the viewpoint of a statue is often understood as determined by its formal composition or by the artist's intended framing, it may be surmised that in the Renaissance, both sculptors and viewers approached viewpoint primarily in relation to the inherent characteristics of sculpture in the round. Where, then, did this conception originate?

This paper investigates Renaissance conceptions of visual viewpoint as predicated on the format of freestanding sculpture, approached through the reception of classical statuary and its textual representations. Drawing particular attention to Pliny the Elder's well-known account of the *Aphrodite of Knidos*—a text widely circulated and frequently cited in the Renaissance—I consider how such descriptions may have informed the period's understanding of sculptural viewing. I argue that Pliny's narrative, in emphasizing the statue's visibility from multiple angles and its circumambulatory engagement, contributed to the Renaissance ideal of sculpture as an object to be experienced in the round. Through this case study, the paper sheds light on how classical texts shaped early modern sculptural aesthetics, particularly in terms of spatial perception and the role of the viewer.

彫刻がどのように鑑賞されるか、より具体的にはどの方向からみられるかという問題は、作品の見栄えだけでなく解釈にも影響を及ぼす重要な問題である。イタリア・ルネサンスではミケランジェロをはじめとして彫像の視点、特に多視点性に取り組む彫刻家が増えたが、その分析は主に造形分析による近代的な価値観のもとで行われてきた^{*1}。しかしながら当時の文献を読むと、必ずしもそのような判断基準が用いられているわけではなく、ほとんどの場合、彫刻家も観者も、丸彫り彫刻という形式そのものに基づいて視点を判断していたことが推測される。

本稿ではこの前提に立ち、ルネサンス期における丸彫り彫刻の概念と視点の関係を、古代彫刻の受容という視座から考察する。というのも当時の古代彫刻は造形だけでなくそのコンセプト自体が価値を有しており、丸彫り彫像という概念そのものが作品の視点を規定する側面があったからである。以下本稿では、ルネサンス時代に知られた古代の記述を参照し、その影響をルネサンスにおける彫刻受容の中にもみること、当時の彫像における視点理解の一端を示したい。

ルネサンス彫刻の視点とは？

イタリア・ルネサンス彫刻においては、実践および理論の両面から、彫刻作品がどのようにみられるかということが焦点化された。これは当時の人文主義の高まりのもとで、観者の存在が認識されて受容者としての地位を築き、彫刻に限らず芸術作品が彼ら／彼女らに向けて制作されるようになったことと密接に関わっている^{*2}。その結果として、絵画では遠近法などが発展していくのと同時に、彫刻においても遠近法的应用、そして観者がどこから作品を鑑賞するかという視点の問題が意識されるようになったのである。彫刻制作の実践においては、早くから視覚修正——すなわち彫像を見上げる視点に配慮して遠近法的な修正を施す手法——が用いられていたことはドナテッロの作品が証明しているし (fig. 1)^{*3}、複数の視点に対応した多視点性を有する作品が多く制作されたのもこの時期であった。この多視点性に関しては、先駆者としてのドナテッロや、大成者としてのミケランジェロ (fig. 2)、そしてそれに続くダンティ (fig. 3) やジャンボローニャ (fig. 4) などのマニエリストらが試行錯誤を繰り返しており、視点をめぐる丸彫り彫刻の制作と受容において、かつてないほどの多様性が花開いていた。

制作者である彫刻家だけでなく、受容者としての他の芸術家や文筆家などがこうした趨勢に自覚的であったことを知るには、当時流行していた芸術比較論であるパラゴネを参照

するとよい。この議論の中では彫刻家だけでなく画家も、彫刻作品の視点に対して言及しており、ルネサンスにおける芸術的環境の中で、彫刻がどのようにみえるか、あるいはみえるべきかという点が——立場と意見は異なるにせよ——彫刻という芸術の中心的な要素であるとの共通認識が存在していたことが窺える^{*4}。翻ってこのことは、芸術作品がそれを制作する芸術家だけでなく、作品を受容する観者の存在があつて初めて成り立つという前提がなければ成立しないため、その意味でルネサンスにおける観者の存在と作品受容が近代的な芸術解釈に直接結びつくことを示している。

このように、彫刻作品における視点の問題から、ルネサンス期の芸術受容における近代性が垣間見えるわけだが、彫刻の視点を詳しく分析すると、むしろ彫刻家よりも観者の役割の方が、作品における視点の決定と解釈に対して重要なのではないかという疑問が生まれてくる。というのも、造形分析から、彫刻家がそうと考えていないであろうと判断できる作品の面を、観者が視点として受容するということが起きるのであり^{*5}、その場合我々もまた、なぜそのように作品が把握されるかを俄かには理解しづらい部分がある。このことはおそらく、彫像の視点に対する認識が、当時と近代以降で異なっていることに起因していると考えられる。造形を判断基準として視点を捉えるのは近代以降の価値観であり、ルネサンス当時は丸彫りであることが多視点性の成立要件であったことはラーションの指摘する通りであり^{*6}、ヴァザーリが『列伝』の技法編で明確に述べていることから^{*7}、筆者もミケランジェロの作品に関して同様に注意を促してきた^{*8}。彫像の視点に対する当時の認識を再構成することは、その時代の彫刻作品の視点を考察するにあたり必須の前提であるため、この部分の探究は不可避であるが、それではルネサンス期の観者は、どういう理由から彫刻の視点をこのように判断したのであるか。おそらくそこでは、実際に遺された古代彫刻や、それに言及したテキストが大きな役割を果たしていたと考えられるのである。

古代彫刻をどうみるか

古代の彫刻作品における視点が、ルネサンス期においてどのように認識されていたかについては、古代彫刻を描いた素描類がその一端を示している。1530年代にイタリアを訪れたヘームスケルクは多くの古代彫刻を自らの画帖に素描しており、中には彫像(しばしば断片であるが)の背面や、正面以外の面を描いたものも多い (fig. 5)。他にもパルミジャーノも《ベルヴェデーレのトルソ》を背面から描いているし、

ホルツィウスも《ファルネーゼのヘラクレス》を背面から描写した (fig. 6)。これらのことから、記録としてだけでなく、芸術家の訓練としても、古代彫刻を多面的に把握することがルネサンス時代に実践されていたことがわかる^{*9}。このことが直ちにルネサンスにおける古代彫像の視点に関する意識を直接的に示しているとはいえないが、少なくとも芸術家にとっては、丸彫りとしての完成度が高い古代彫刻は、さまざまな面からみられうるものであったはずである。確かに有名なベルヴェデーレの彫刻庭園を開いたユリウス2世をはじめ、古代作品を多く所有していた当時のローマにおける権力者であったコレクターたちは、作品が巨大でなければ古代彫刻を壁龕などに収納し、基本的に肉体の正面がみえるように設置することが多かった (fig. 7)。このことは実践者側と受容側とで古代彫刻に対する視点の不一致として認識できるが、ルビンの指摘するようにその原因は、コレクターの意図が優れた作品を展示するという点以上に、自らのローマにおける権勢や影響力の大きさを示すことにあったのと同様である^{*10}。豪壮な建築物と彫刻を組み合わせた陳列手法はある意味ルネサンス以前の建築と彫刻の関係を思わせるが、いずれにせよこのタイプの展示方法は強い影響力を発揮し、各地でその模倣を生み出した^{*11}。一方で、こうした展示方法は必ずしも彫刻の視点や造形から導き出されたものではなく、当時の彫刻受容の全てではないという点には注意が必要である。この展示モデルの影響力の強さから、当時の出版物において彫刻作品を紹介する挿絵では、壁龕の中にほぼ正面向きに設置された状態で描かれていることがほとんどである。これは彫刻作品の再現が写真でなされることになってからも同様であり、ヴェルフリンが、彫刻には支配的な視点（ほとんどの場合、彫像の正面がこれに該当する）が存在すると述べたこともその延長線上にある^{*12}。ところがパラゴネの議論やヴァザーリなどの言説をみると、ルネサンス期の視点——ひいては彫像そのもの——に対する理解は、より柔軟かつ多様であった。実践者側は上述のように、さまざまな方向から丸彫りの古代彫刻を素描しているし、彫刻作品を賞賛する常套句として「どこからみても美しい」という言葉が存在していることが、それを証明している。古代彫刻は造形を基準とすれば、確かに近代的な価値観からは非常に正面性が強く、それ以外の視点を認めるのは困難であるかもしれない^{*13}。だがルネサンス期における認識について、近代以降の価値観を遡及させて判断することはできないのであり、より資料を精査し現実在即して考察する必要がある。

《クニドスのアフロディーテ》とルネサンス

古代彫刻は、フリーズに用いられた浮彫りはいうに及ばず、丸彫りにおいても神殿の破風などへ設置することもあり、全体を把握できる支配的な視点が存在することが多い。しかし中には彫刻の多視点性に言及されている作例もあり、ルネサンスにおける多視点性の概念を考える上で、非常に重要な視座を提供してくれる。プリニウスが『博物誌』の中で言及している、プラクシテレスの《クニドスのアフロディーテ》(fig. 8)がここで議論の対象となるが、彼は以下のように語っている。

だがプラクシテレスのいずれの他の作品よりも、また世界中にあるいずれの作品よりも優れているのは『ウェヌス』であって、それを見るためにクニドスへと航海して行った人がたくさんある。…(中略)…それが立っている神殿は、その女神の像があらゆる方向から見られるように完全に解放されている。そしてその神像は、女神自身の恵みによって、そういうふうになられたものと信じられている^{*14}。(傍点筆者)

この記述で注目すべきは、もちろん「あらゆる方向から見られるように」設置されているという点である。つまりこの彫刻作品は観者の存在を前提として設置されており、彫像に対してどの視点を取ることも観者の自由であったということだ。実際の設置状況に関してはわかっていないが、ハヴェロックはプリニウスの記述から、列柱に囲まれた壁のない神殿の中の彫像は等身大に近く、低い台座の上に設置されていたと推測している^{*15}。このタイプのアフロディーテ像はコピーが盛んに制作されており^{*16}、有名な《メディチのウェヌス》(fig. 9)もこの形式に含まれる。いずれの彫像も股間を右手で隠す仕草をしており、その姿勢から造形上はやはり非常に強い正面観を有する作品であると判断できる。プリニウスの記述は、それにもかかわらず当時の人々がアフロディーテ像を正面以外からも鑑賞していたことを示しており、設置者も含めた観者が彫刻の視点について自由に決定できた状況を示唆している。ルキアノスはこの作品が設置された神殿には正面と背面にドアがあること、そして後方から彫像を直接目にした際の驚嘆について伝えている^{*17}。プリニウスによる、彫像を抱擁した男の逸話と合わせて考えれば、これは臀部の官能性についての言及であり、《クニドスのアフロディーテ》が最初期の裸体像であったことと強い関連性がある^{*18}。いずれにせよ本稿にとって重要なのは、近代

的に理解される多視点性とは異なり、明らかな正面性を有する丸彫りの彫刻作品が、全周囲から鑑賞できるように設置され、そのように受容されていたことである。

こうした彫刻のありようは、ルネサンスにおける丸彫り彫刻受容と符合していることに我々は気づくだろう。ヴァザーリは丸彫り彫刻における人体再現の完璧さを前世代の基準として記述しているが^{*19}、まさにそれは《クニドスのアフロディーテ》の状況と一致するのである。こうした像の魅力はルネサンス以前にも忘れられたことはなく^{*20}、さまざまなテキストとして遺された《クニドスのアフロディーテ》が古代彫刻を範としたルネサンス期に「再発見」されるのは、半ば必然ですらあったことだろう。スカリーニが指摘するように、ルネサンスにおける古典古代の芸術に関する最大の参照元はプリニウスであり、その意味でもこの一致は偶然ではない^{*21}。すなわち、丸彫り彫刻という概念自体が古代彫刻との関連のもとで多視点性を内包していたのであり、近代以降に視点の判断基準となった造形や構成といった要素は、古代ギリシャにおいてもルネサンスにおいても、視点の要件ではなかったのである。むしろ当時の多視点性とは完璧な丸彫り彫刻を制作した際に自動的に随伴するものであり、したがってそうした彫像に対する「どこからみても美しい」という賛美は、当時の基準に従えば、多視点性ではなく、丸彫りによる彫像制作の技術への賞賛を意味していると判断できる^{*22}。つまりルネサンス期における彫像の視点理解は、その丸彫りの賛美や大理石の重視などと同じように、多かれ少なかれ古代彫刻から引き出されたという側面が明らかになる。このことは、《クニドスのアフロディーテ》の逸話が多くの著者によって引用されていることから理解でき、特に16世紀にはヴァザーリだけでなくガウリコやドルチェ、ロマツツォらが利用しているのは注目に値する^{*23}。またそれに関連して、当時の彫刻における古典主義的美学の形成に際し実践者の中心であったミケランジェロが、前世代とは異なり^{*24}、たとえば《キリスト》のように観者の見えない部分も（未完成作品を除き）丸彫りで仕上げていることも合わせて考えれば、古代彫刻とそのテキストがいかにルネサンスの視点形成に大きな影響を与えたかが示されるのではないだろうか。筆者はかつてミケランジェロの作品における造形モチーフを利用した近代的な視点の形成を論じたが、本稿で扱ったような古代の影響を踏まえることで、その意義がよりよく把握できるのである。

ルネサンス芸術において古代の受容が非常に大きな影響力

を有していたことは当然論を俟たないが、ラーションの注意喚起にもかかわらず、彫刻の視点に関してはこれまであまり両者の関係について詳しく語られてはこなかった。本稿ではプリニウスによる《クニドスのアフロディーテ》に関する記述から、ルネサンスにおいて近代とは異なる視点理解が形成されたことを論じた。当時の人々はこのように彫刻の視点を観念的に理解していたからこそ、おそらくパラゴネなどにおける多視点性の議論も、具体的な構成要件を定義することなく進めることになったのではないだろうか。もちろん視点に関する概念は変わらなくとも、ミケランジェロの例が示すように確実に近代性の帷を開きつつある時代において、他の彫刻家もフィグーラ・セルペンティナータの採用などによって、古典性から離れてより効果的な彫刻作品の提示方法を模索していく^{*25}。

マーカムが指摘するように、プリニウスの記述を通してルネサンスのパトロンは公共彫刻の政治的価値を学んだし、また芸術家のアイデアの表現としての未完成作品の位置付けは、もちろん16世紀にはミケランジェロをはじめとした未完成作品の評価を生むことになる^{*26}。こうした点に関してはさらなる精査が必要だが、ミケランジェロほど独創性に富んだ彫刻家でさえこれほど古代に依拠していることは重要視する必要がある。ルネサンス彫刻の諸問題、とりわけ視点の問題における古代との関係をより広範に検討することが今後の課題であり、特に古代とルネサンスにおける観者の存在と役割の探究は、この分野の研究に新たな知見をもたらしてくれるはずである。

註

- *1 Lars O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, 1974, pp. 10-37.
- *2 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'Symbolische Form'*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25. [エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木村元監訳、ちくま学芸文庫、2009年]また近代から現代までの幅広い視覚の問題を取り扱った以下の文献も参照。Hal Foster, ed., *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, 1988. [ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2007年]
- *3 ドナテッロは『福音書記者聖ヨハネ』などにおいて、高所に設置された際の視覚上に歪みを軽減するために視覚

- 修正を施していたことが知られている。ドナテッロ彫刻の視覚修正については、以下の文献を参照。Robert Munman, "Optical Corrections in the Sculpture of Donatello", in: *Transactions of the American Philosophical Society*, 1985, Vol. 75, No. 2 (1985), pp. 1-96. ヴァザーリも、ドナテッロの《聖マルコ》が地上より高い位置にあるオルサンミケーレの壁龕内に設置されている方が、地上に置かれているよりも評価が高かったことを伝えている。Giorgio Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi, Vol. II, Firenze, 1878, pp. 402-403.
- *4 Benedetto Varchi, (Oscar Bächtmann, Tristan Weddigen, eds.), *Paragone: Rangstreit der Künste*, Darmstadt, 2013. [ベネデット・ヴァルキ『パラゴネ：諸芸術の位階論争』オスカー・ベツチュマン、トリスタン・ヴェディゲン編、清瀬みさを、小松原郁訳、中央公論美術出版、2021年、p. 64]
- *5 彫刻家は制作に際して観者の視点を想定し、それに対応した面を作品に与えるが、必ずしも観者はそれにしたがって自らの視点を決めるわけではない。観者の視点は作品の造形だけでなく、設置場所の状況や社会的機能によって決定されると考えられる。彫刻のみられうる面と観者の視点を分割して考察すると、実際の彫刻の造形が彫刻家と観者の相互関係の中で作り上げられていることが明確に把握できる。これに関して考察した筆者の論文が、2025年10月頃発刊が見込まれる『美術史』第199冊に掲載予定である。
- *6 Larsson, *op. cit.*, p. 20.
- *7 Giorgio Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi, Vol. I, Firenze, 1878, pp. 148-149.
- *8 新倉慎右「ミケランジェロの群像彫刻作品における多視点性：複数の多視点性と『全視点』彫刻への到達」『武蔵野美術大学研究紀要』第52号、2022年、pp. 87以下。
- *9 Patricia Lee Rubin, *Seen from Behind: Perspectives on the Male Body and Renaissance Art*, New Haven/ London, 2018, pp. 179, 184.
- *10 *ibid.*, p. 180.
- *11 アンドレア・デラ・ヴァッレ枢機卿の彫刻庭園や、コジモ1世・デ・メディチのピッティ宮殿内「壁龕の間」などがこれにあたる。Phyllis Bobber and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, 2nd edition, London/ Turnhout, 2010, p. 506.
- *12 Heinrich Wölfflin, "Wie man Skulpturen aufnehmen soll", in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7, 1896, pp. 224-225.
- *13 古代彫刻の特徴となる正面性に対し、ルネサンス芸術に特徴的なのは、ねじれや動きを伴う螺旋の動きであった。Charles Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, London, 1970, p. 164. これはすなわちフィグーラ・セルペンティナータの名で知られる概念であり、人体の動きの中に優美を見出す感覚であった。Michael Philipp, 'Sturz in die Welt: Die Kunst des Manierismus in Europa', in: *Sturz in die Welt: Die Kunst des Manierismus in Europa*, Exh. cat., München, 2008, p. 17. フィグーラ・セルペンティナータについては以下も参照。David Summers, "Maniera and Movement: the Figura Serpentinata", in: *The art quarterly*, 35.1972, pp. 265-301.
- *14 プリニウス著、中野定行ほか訳『プリニウスの博物誌』雄山閣、1986年、36：20-21。
- *15 Christine Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her Successors: a Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor, 1995. [クリスティン・ミッチェル・ハヴェロック『衣を脱ぐヴィーナス：西洋美術史における女性裸像の源流』左近司祥子監修・左近司彩子訳、アルヒーフ、2002年、pp. 73-74.]
- *16 *ibid.*, p. 83.
- *17 Lucian, *Amores*, in *Lucian*, trans. Matthew D. McLeod, London/ Cambridge, Vol. VII, 1967, paragraph 14, pp. 170-171.
- *18 Sarah Blake McHam, Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance: the legacy of the "natural history", New Haven [u.a.], 2013, p. 231; Rubin, *op. cit.*, p. 32.
- *19 註7参照。
- *20 Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge/ New York, 1989, pp. 83-85.
- *21 これと関連して、丸彫り像の設置方法に対しても古典古代のありようが影響を与えている。Mario Scalini, "Original Settings of Nonreligious Bronzes in Renaissance", in: *Studies in the History of Art*, Vol. 64, Symposium Papers XLI: Large Bronzes in the Renaissance (2003), pp. 31-33.
- *22 例えばミケランジェロの《バカス》も、明らかに主要観面が存在しその他の面との差異が際立っているにもかかわらず、ボッキによって「どこからみても美しい」という賛辞が捧げられているのは興味深い。Francesco

Bocchi, *Le Bellezze della Città di Fiorenza, Done à pieno di Pittura, di Scultura, di sacri Tempij, di Palazzi i piùnotabili artificij, & più preziosi si contengono*, Firenze, 1591, pp. 47-48.

* 23 MacHam, *op. cit.*, p. 340.

* 24 ドナテッロの《トゥールーズの聖ルイ》やヴェロッキオの《聖トマスの懷疑》のように、観者の視線が届かない場所を省略する慣行も存在していた。他方、ヴェロッキオの《聖トマスの懷疑》における背面の省略は、現実的な問題の解決のためでもある。すなわち作品に使用するブロンズ総量の節約と、もともとドナテッロの《トゥールーズの聖ルイ》が単独で置かれていた壁龕に、群像を設置するための方策でもあった。またトマスを壁龕の外にはみ出るように設置することで、正面だけでなく左右の視点における作品の輪郭の統一が可能にする意図もあったと考えられている。Andrew Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven, 1997, pp. 64-66.

* 25 これによりコントラポストに代表されるルネサンス的な古典性、そしてそれと結びつくルネサンスの物理的な力、情熱と緊張、対立への適性、意味的な正確さを失っていくことで、マニエリスムへと向かう素地が形成された。

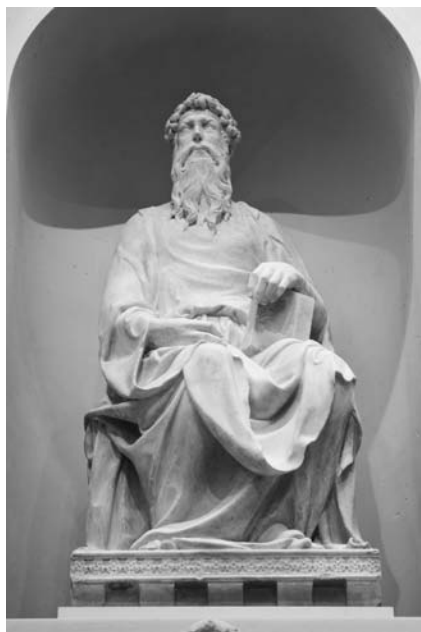


Fig.1 : ドナテッロ《福音書記者聖ヨハネ》1408-1415年 大理石 フィレンツェ 大聖堂付属博物館

Emil Mauer, *Manierismus: Figur serpentinata und andere Figurenideale; Studien, Essays, Berichte*, Zürich, 2001, p. 44. ラーションによれば、フィグーラ・セルペンティナータの名付け親であるロマッツォはこの概念とコントラポストの関係を明言していないものの、多視点性は彫刻という芸術に内在するものであると考えていて、後の著作ではこのふたつが絡み合っていくという。Larsson, *op. cit.*, p. 17.

* 26 MacHam, *op. cit.*, pp. 53, 231.

【図版出典】

figs. 1-4: 筆者撮影

fig. 5: ©Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0

fig. 6: Wikimedia Commons, Public Domain

fig. 7: © The Metropolitan Museum, Public Domain

fig. 8: Wikimedia Commons, Public Domain

fig. 9: ©Sailko (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cleomene_di_Apollodoro,_venere_medici,_I_secolo_ac_ca.jpg), „Cleomene di Apollodoro, venere medici, I secolo ac ca”, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>



Fig.2 : 《サムソンとベリシテ人》(ミケランジェロのモデルに基づく) 16 世紀末 ブロンズ フィレンツェ パルジェッロ美術館 Inv. 192



Fig.3: ヴィンチェンツォ・ダンティ《虚偽に打ち勝つ名声》1561年頃 大理石
フィレンツェ バルジェッロ美術館



Fig.4: ジャンボローニャ《サビニの女の略奪》1579-1583年 大理石
フィレンツェ ロッジヤ・デイ・ランツイ



Fig.5: マルテン・ファン・ヘームスケルク《ベルヴェデーレのトルソ》1532-
1536年頃 紙・ペン ベルリン 国立銅版画素描室



Fig.6: ヘンドリック・ホルツイウス《背後からみたファルネーゼのヘラクレス》
1590-1591年 紙・赤チョーク ハールレム テイラー美術館



Fig.7: マルテン・ファン・ヘームスケルクに基づく《パラッツォ・デラ・ヴァッレの彫刻庭園（『壮麗なるローマの鏡』より）》16世紀 エングレーヴィング ニューヨーク メトロポリタン美術館



Fig.8: プラクシテレスに基づく《クニドスのアフロディーテ》（ローマン・コピー）紀元前340年頃 大理石 ヴァチカン ヴァチカン美術館 ビオ・クレメンティーノ美術館

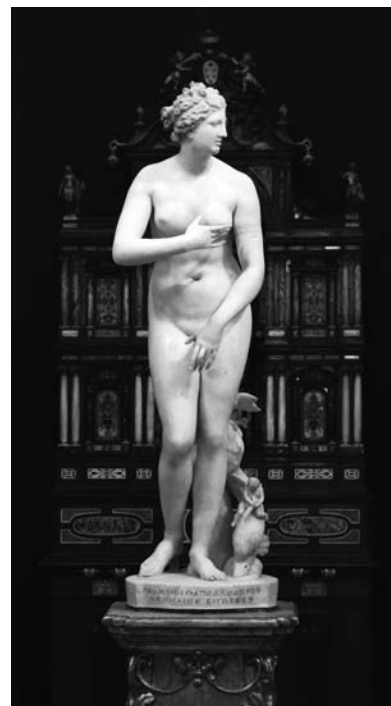


Fig.9: 《メディチのヴィーナス》紀元前1世紀頃 大理石 フィレンツェ ウフィツィ美術館

ポール・サンドビー『南ウェールズ十二景』研究ノート
—— 英国におけるアクアチント版画初期の試み

Research Notes on Paul Sandby's *Twelve Views in South Wales* in the Collection of the Koriyama City Museum of Art

桐島 美帆

所員、学芸員

Miho Kirishima

Curator

18世紀後半に発展したアクアチント技法は、水彩画のような繊細な階調を表現できる版画技術として英国で人気を博し、19世紀初頭にかけて広く普及した。その英国における最初期の代表作例が、ポール・サンドビー（1731-1809）による1775年刊行『南ウェールズ十二景』である。本稿では、郡山市立美術館所蔵の作例に対する実見調査に基づき、アクアチントの技法と併せて、使用された紙の特徴を明らかにする。これにより、18世紀後半の英国における版画制作環境の一端を具体的に浮かび上がらせることを試みる。

Aquatint, a printmaking technique that enabled delicate gradations similar to watercolor, gained popularity in Britain during the late 18th century and spread widely by the early 19th century. One of the earliest and most significant examples is *Twelve Views in Aquatinta from Drawings Taken on the Spot in South Wales* (*Twelve Views in South Wales*) published in 1775 by Paul Sandby. This paper examines not only the technical aspects of the aquatint process in Sandby's work but also the role of paper as a critical material. Through a close examination of the edition in the collection of the Koriyama City Museum of Art, this study explores the interplay between technique and material, shedding light on the broader printmaking environment of the period.

はじめに

アクアチント (aquatint) は、18 世紀後半から 19 世紀初頭にかけて英国で広範な普及を遂げる^{*1}。その背景には、アクアチントが水彩画のような階調表現を可能にする複製技術として優れており、18 世紀後半の英国で隆盛した水彩画との親和性が高かったことが挙げられる^{*2}。この技法を英国で本格的に用いた最初期の作例として注目されるのが、ポール・サンドビー (Paul Sandby, 1731-1809) による 1775 年 9 月刊行の『南ウェールズの現地写生に基づくアクアチンタ十二景』(以下、『南ウェールズ十二景』)(原題: *Twelve Views in Aquatinta from Drawings Taken on the Spot in South Wales*) である^{*3}。サンドビーはこの作品においてアクアチントを用いて完成度の高い画面を実現し、以後の展開に先鞭をつけた。

本稿で技法と共に注目したいのが、作品の支持体となる紙である。18 世紀後半は製造技術・材料の改良を背景に製紙業が発展するとともに、特定の媒体や技法ごとに適した紙が製造され始めた時期でもあった^{*4}。とりわけアクアチントのような繊細な階調を再現するためには、インクの吸収性や表面の滑らかさなど、紙の物理的特性が重要な意味を持った。

本稿では、このような背景のもとに制作された『南ウェールズ十二景』に焦点を当て、郡山市立美術館所蔵の作例に対する実見調査に基づき、アクアチントの技法と併せて、使用された紙の特徴を明らかにする。これにより、18 世紀後半の英国における版画制作環境の一端を具体的に浮かび上がらせることを試みたい。

1. サンドビーによるアクアチントの実践

「英国水彩画の父^{*5}」と称されるポール・サンドビーの画業において、版画制作は水彩画と並んで重要な位置を占めている。その全貌が明らかになったのは、2015 年にアン・ガンによって初めて刊行されたカタログ・レゾネによってであり、これによりサンドビーの版画作品を体系的に通覧することが可能となった^{*6}。サンドビーはエングレーヴィング、エッチング、ソフトグラウンド・エッチング、アクアチントと、様々な技法を駆使したが、なかでもアクアチントは、サンドビーの版画技術における最も重要な貢献として評価されている^{*7}。

サンドビーの本技法の入手経緯については、フランスで最初期にアクアチント技法を用いたジャン＝バティスト・ルブラン (J.-B. LePrince) の技法をチャールズ・グレヴィル (Charles Francis Greville, 1749-1809) がヨーロッパで買い取り、サンドビーに伝えた^{*8}、あるいは 1772 年に英国で初めてア

クアチント作品を展示したピーター・ペレス・バーデット (Peter Perez Burdett, c.1734-93) を介してグレヴィルとサンドビーがこの技法を入手したと考えられている^{*9}。当時、アクアチント技法の具体的な工程が知られていなかったなかで、サンドビーはその詳細を慎重に秘匿しながら試行錯誤を重ねていた^{*10}。そして彼がこの技法を用いて初めて公に発表したのが『南ウェールズ十二景』である^{*11}。その発表のタイミングと完成度の高さからして、サンドビーがこの作品に並々ならぬ力を注いだことは想像に難くない。その後もサンドビーは 10 年以上にわたりこの技法に没頭し、1775 年から 1780 年代後半にかけて 140 点を超えるアクアチント作品を制作した^{*12}。その熱意のほどは、クラーク・オブ・エルディン宛の書簡に記された以下の言葉からうかがえる。

(前略) 私はすでにウェールズの風景 24 点と、大型のウォリック 4 点を完成させており、それらが出版され次第あなたに送ります。私にとってこれ以上の趣味は存在しないほど、この技法は私にぴったりです。実際、この 4 か月間ほぼこれに没頭し、それ以外のことはほとんどしていません。この作業は私にとって非常に楽しく、今や容易に実行できるため、紙の上に描くのと同じくらい楽に行えますが、より大きな喜びを感じています。

感謝と敬意を込めて、あなたの従順なる僕より P. サンドビー^{*13}

2. 『南ウェールズ十二景』作品概要

2-1 基本情報

タイトル: 『南ウェールズの現地写生に基づくアクアチンタ十二景』(原題: *Twelve Views in Aquatinta from Drawings Taken on the Spot in South Wales*)

出版年: 1775 年

技法・材質: アクアチント、エッチング・紙

サイズ: c. 225×302mm (イメージサイズ) c. 240×315mm (プレートマークサイズ) ※詳細は本論文のリストを参照のこと。

装丁: 各作品の紙の左端にはいくつか小さい穴がみられ、紙以外の繊維の付着もみられるため、糸等で綴じられていた可能性がある。

所蔵: 郡山市立美術館

構成：

表題葉

No. 1. モンマス州チェブストウ城

No. 2. グラモーガン州カーディフ城の南門

No. 3. グラモーガン州カウブリッジ付近のセント・クイン
ティンス城

No. 4. グラモーガン州セント・ドナツ城を北西に望む

No. 5. グラモーガン州ブリトン・フェリーにて家屋より
ニース河上流を眺める

No. 6. ペンブロック城

No. 7. ペンブロック付近ランフォール遺跡の一部

No. 8. ペンブロック州メイナーボア城

No. 9. 中庭から見るメイナーボア城

No. 10. ペンブロック州ケアリー城

No. 11. ミルフォード・ヘヴンをはるかに見下ろすベントン城

No. 12. セント・デイヴィッツの監督邸

※表題葉～No.12：図1～図13

（以下、本文中の「No.」はこれらの作品番号を示す。）

表題葉には、チャールズ・グレヴィルおよびジョセフ・バンクス（Sir Joseph Banks, 1743-1820）に本書が献呈されている旨の銘文が記されている。「南ウェールズにて現地で描かれたスケッチに基づく／アクアチンタによる十二の風景／オナラブル（The Honourable）・チャールズ・グレヴィル殿およびジョセフ・バンクス殿に捧ぐ／常に感謝と多大な恩義を抱く忠実なる僕／ロイヤル・アカデミー会員 ポール・サンドビー／1775年^{*14}」

余白部分の記載情報：

画面の周囲には、水彩画の縁取りを連想させるような枠が刷られており、枠外上部中央にはローマ数字でNo. 1～12までふられている。枠外右下には「P. Sansby Fecit.」とあり、サンドビーが制作（版刻）したことが示されている。No. 1～11はサンドビーの原画および版刻であり、No. 12はアマチュア画家ラトレル・ウィン（Luttrell Wynn）の原画に基づきサンドビーが版刻したものである。

枠外下部中央に「Published by J. Boydell in Cheapside Sept 1775」の刷り込みがあり^{*15}、18世紀後半のロンドンで活躍した版画商・出版業者・版画家であるジョン・ボイデル（John Boydell, 1719-1804）のもとから出版されたものであるこ

とがわかる。カタログ・レゾネによれば、ボイデルから出版された『南ウェールズ十二景』のステートは第2ステートである^{*16}。

2-2 主題および刊行背景

『南ウェールズ十二景』の主題は、サンドビーが1773年のジョセフ・バンクス率いる植物学者の団とともに南ウェールズを巡遊した旅に基づいている^{*17}。この旅程はピーター・ヒューズの研究で詳細が明らかになっており、『南ウェールズ十二景』の構成は概ね訪問地順となっているため、旅行記的な性格をもっていると指摘されている^{*18}。

本作品には、ニース川沿いの一景を除いて、チェブストウ城やペンブロック城といった古の要塞や、ランフォール遺跡、セント・デイヴィッツの監督邸というように、城や廃墟など伝統的な地誌的テーマが取り上げられている。しかしながら、これらの作品は単なる地誌的描写にとどまらず、収穫作業が描かれたランフォールの景観や、メイナーボア城の工事を主題とする版画などに見られるように、日常の農業や商業活動にも焦点が当てられている。さらに、紳士の乗馬、収穫用の荷馬車、あるいはチェブストウのワイ川における船の往来など、人々の動きや物流へも鋭い関心が寄せられ、臨場感豊かに活写されている。

1770年代までにはリチャード・ウィルソンによるウェールズを描いた風景画^{*19}やトマス・ペナントの『ウェールズ旅行記』^{*20}が、1780年代にはウィリアム・ギルピンの『ワイ川観察紀行』^{*21}が刊行され、旅行記や芸術作品を通して、それまであまり知られていなかったウェールズの風景や文化が徐々に知られるようになった。サンドビーによるウェールズの版画もまた、当地の景観や状況を視覚的に伝える重要な役割を果たした。そして新たな技法を駆使して陰影に富んだ風景を描き出し、遠近法を効果的に用いた大胆な構図は、観る者に強い印象を与える魅力を備えていた。

2-3 技法的特徴

『南ウェールズ十二景』はセピア色のインクで刷られている。画面にはインクが紙面にむらなく定着しており、発色が良好である。12点を通してエッチングで部分的に輪郭線が刻まれ、（図14）面の表現にはアクアチントが用いられている。大部分はアクアチントによる陰影づけによって制作されており、No.1の水面にみられる滑らかな濃淡は、アクアチントが可能にする諧調表現の成果である。（図15）また、No.1の崖の部分にみられる筆で描いたような表現は本連作

全体の特徴でもあるが、(図16) これはサンドビーが最初に編み出したとされる砂糖を利用したリフトグラウンド法(シュガーリフト法)によるものと思われる。また全点を通してコントラストが強調されており、たとえばNo.8では、腐蝕の程度を変化させることで、遠景と近景との間に明確なコントラストを生み出し、空気遠近法のような視覚効果を生んでいる。(図17) さらに、No.7の前景部分のように網目状の線を加えることで暗部を強調しており、これはロッカーやルーレットの使用によるものと推測される。(図18) なかでも注目すべきは雲の表現である。紙の地の色をハイライトとして活かしつつ、腐蝕の度合いを繊細に変化させることで、類型化されていない、変化に富んだ雲の様相が巧みに描き出されている。(図19)

アントニー・グリフィスによれば、サンドビーが新たに発明したと考えられる技法は版の上にアルコールで溶いた松脂のグラウンドを引く方法と、シュガーリフト法である^{*22}。中でも、グリフィスはサンドビーの最大の発明はシュガーリフト法であるとしており、この技法によって、画家は筆で描くように直接版上に自由に描画することが可能になった^{*23}。サンドビーは本連作において、こうしたアクアチントならではの表現を存分に活かして制作を行っている。

2-4 支持体・紙の特徴

紙の種類：レイド紙

サイズ：c. 292×372mm

糸目(Chain Line)間隔：30mm

紙質：厚手、しなやか。やや凹凸とざらつきがある。画面部分(プレートマーク内)は余白部分より平滑である。(図20)

色：やや褐色(クリーム色)

プレートマーク：深い

ウォーターマーク：No.1、3、4、6～12の作品に確認できた。確認できたウォーターマークは以下の3種類である。

1. アングモワ(Angoumois)

No.1《モンマス州チェプストウ城》の城の上方から紙の端にかけて確認できたウォーターマークは、上下反転させると、1列目に「B UN」2列目に「FI」3列目に「DA GOU」の文字が判別できた。(図21) これはエドワード・ヒーウッドの研究で示されている101番と一部スプリングが適合している^{*24}。(図22) そこには「B Brun Fin Dangoumois」(ア

ングモワの茶色い上質紙)と記されており、フランス・アングモワ地方の紙であると推察される。このウォーターマークのある紙を使用しているのは、『南ウェールズ十二景』のなかでこの1点のみである。

2. デュピュイ、オーベルニュ(Dupuy, Auvergnue)(副標・ウォーターマーク)

No.4とNo.9には共通のウォーターマークがみられる。最も明確に確認できるのはNo.9《中庭からみるメイナーボア城》で、画面のほぼ中央に二列にわたって線で囲われたアルファベットが並んでいる。(図23) 1列目に「T(釣鐘のようなマーク) DUP...」2列目に「AUVERG... 74...」という文字が判別できた。これはヒーウッドの研究で示されている3307、3310番と近似しており、(図24, 25)「T Dupuy Auvergnue 1742」であることがわかる^{*25}。フランスの製紙業の中心地のひとつであるオーベルニュ地方マルサックのラ・グラン＝リヴ(La Grand-Rive)にあるデュピュイ社製紙工場の紙であると思われる。

3. デュピュイ、オーベルニュ(Dupuy, Auvergnue)(主標・ウォーターマーク)

No.3、6、7、8、10、11、12には、円で囲われたエンブレム状のウォーターマークがみられる。とくにNo.11《ミルフォード・ヘヴンをはるかに見下ろすベントン城》のウォーターマークが最も広い範囲に確認でき、円の中に、十字架文様と円、アルファベットの「I」、円から放射状にのびる矢印のような模様が確認できる。(図26) これはヒーウッドの研究で示されている3310番とみられ、(図25)デュピュイ社のウォーターマークであることがわかる。

3. 18世紀後半の英国における紙とフランスの紙の輸入

今回の調査によって、上記のウォーターマークの情報から、『南ウェールズ十二景』にはフランス製の紙、とりわけオーベルニュのデュピュイ社の紙が大部分に使用されていることが判明した。18世紀の英国においては、貿易の拡大および製造技術・材料の改良を背景に製紙業が著しく発展していたものの、特定の用途に特化した紙は未だ輸入に頼っており、とくに銅版画用の紙はフランス製が適していると考えられていた。たとえば、芸術協会(The Society of Arts)は1756年に次のような広告を出しており、フランスに匹敵する品質の紙の国産化を奨励していた。

英国における製紙技術は非常に高い完成度に達しているとはいえ、特定の種類の紙については、いまだにかなりの量が海外から輸入されている。したがって、(中略)銅版印刷に最も適したフランス紙にあらゆる点で最もよく近づいていると判断される紙を一連(Rheam)製造した者に賞を与えることが提案されている。

※備考：希望する製紙業者には、参照すべき紙の種類〔フランス紙〕の見本が配布される^{*26}。

1755年頃の芸術協会の記録帳に収められた覚書には、英国紙の欠点とフランス紙の特質が記されており、英国の紙は過度にサイジング（滲み止め）が行われることでその弾性が失われてしまい、銅版からインクを吸い取らず、刷りの結果はより弱々しく、色が薄くなる旨が記されている。一方、フランスの紙は繊維同士がよく絡み合っているため、それほど多くのサイジングが必要ではなく、弾性が保たれ、銅版からインクをよく吸収し、刷りの発色は鮮やかで色彩に富むことが記述されている^{*27}。

さらに、1795年刊行の『Encyclopaedia Britannica』第13巻には、「デュピュイ製の紙は銅版画用の『プレート紙』としてイングランドで広く知られており、18世紀中頃から輸入されていた^{*28}」と記されている。このことから、当時のフランスの紙のなかでもデュピュイ製の紙が高く評価され、重宝されていたことがわかる。

『南ウェールズ十二景』を出版したボイデルの活動に目を向けると、彼は版画の販売にとどまらず、長年にわたり印刷業者や版画家に対して紙の供給を行い、その事業でも成功を収めていた^{*29}。紙商および輸入業者としてのボイデルの活動は、次のように証言されている。

我々が版画用に使った紙は、ボイデルという人物から購入したものである。彼はロンドンで銅版画に適した紙を最初に、あるいは唯一輸入している人物だ。その紙は主にフランスから来ている^{*30}。

そしてボイデルは、デュピュイのラ・グラン＝リーヴ製紙工場から大量の紙を仕入れていたのである^{*31}。

以上の点から、18世紀後半の英国の版画家や出版者は紙の品質に強い関心を抱いており、当時フランスで製造されていたような、インクをよく吸収し、良い発色を可能にする上質紙の国内生産を期待していたことがわかる。ボイデルもま

た、銅版画に最適とされたフランス製の紙を採用することで作品の完成度を高めると同時に、商業的成功を目指したと考えられる。実際、本作に見られる鮮やかな発色とそれに伴う力強いコントラスト、精緻な諧調表現といった特質は、まさにデュピュイの紙が持つ物理的特性に支えられているものである。『南ウェールズ十二景』は18世紀後半の英国の版画制作において、フランス製の紙の特性を活かした好例であるといえるだろう。

なお、No.1《モンマス州チェブストウ城》にのみアングモワの紙が使用されているが、所見ではオーベルニュの紙質と大きく異なる点は見当たらなかった。同じくフランスの上質紙としてボイデルが用いた可能性もあると考え、今後の課題とする。

おわりに

本稿では、郡山市立美術館所蔵のポール・サンドビー『南ウェールズ十二景』の制作技法および紙に関する調査を通じて、諧調表現や筆による描線といったアクアチントならではの表現の巧みさ、そして作品にフランス製の紙が用いられていたことを確認した。サンドビーは当時のイングランドの人々にとって未知であったウェールズの風景を、エッチングやエングレイヴィングでは再現の難しい繊細な諧調と柔らかい筆致をもって描き出した。彼のアクアチント版画は、その新しい技術的可能性を示すものであり、本連作は画家が実験の成果を世に問う意欲作であったといえる。こうした作品の完成度は、技術面だけでなく紙の性質にも支えられており、当時の英国において紙の選択は芸術家にとっても出版者にとっても重要な関心事であった。

さらに、『南ウェールズ十二景』がJ.M.W. ターナーをはじめとする風景画家たちに少なからぬ影響を与えた点からも^{*32}、本連作は風景連作版画の領域における重要な先駆的試みであり、その意義は一層高く評価されるべきであると筆者は考える。今後、サンドビー自身から出版された版の紙の特徴や、1776年刊行の『北ウェールズ十二景』、1777年刊行の『ウェールズ十二景』についても検討を続けてゆきたい。

〔謝辞〕

本稿執筆にあたり、郡山市立美術館にて『南ウェールズ十二景』の調査の機会を賜りました。調査にあたっては同美術館学芸課長富岡進一氏に多大なるご協力とご高配を賜りました。ここに記して深く御礼申し上げます。

【画像出典】

図1～21、23、26 筆者撮影

図22、24、25 エドワード・ヒーウッド『透かし文様：主として17-18世紀』久米康生・増田勝彦訳、雄松堂出版、1987年より

註

- *1 'Aquatint', in *The Oxford Dictionary of Art*, 3rd ed., (Oxford, 2004), pp.238-241; アントニー・グリフィス『西洋版画の歴史と技法』越川倫明訳（中央公論美術出版、2013年）、92-99頁。（Anthony Griffiths, *Print and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, (London 1966); Anthony Griffiths, 'Notes on Early Aquatint in England and France', *Print Quarterly*, IV, (London, 1987) 3, pp.255-270. グリフィスはフランスと英国における初期のアクアチントの実践例を精緻に調査し、複数の画家たちがこの技法やアクアチント風の表現を可能にする試みを行っていたことを明らかにしている。
- *2 *The Oxford Dictionary of Art*, p.240; グリフィス『西洋版画の歴史と技法』、96頁。また、18世紀後半から19世紀初頭の英国における水彩画とアクアチントの関係については以下も参照。Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, (New Haven, 2000); Peter Bicknell and Jane Munro, *Gilpin to Ruskin: Drawing Masters and their Manuals, 1800-1860* (Cambridge, 1988).
- *3 本作品タイトルの日本語訳の略称は、ガンのカタログ・レゾネで用いられている *Twelve Views in South Wales* に倣っている。
- *4 John Krill, *English Artists' Paper: Renaissance to Regency*, 2nd ed., (New Castle, 2002).
- *5 *The London Review and Literary Journal*, (November 1809), p. 400. "He was the father of modern Landscape painting in watercolours" と記されて以降、「英国水彩画の父」という呼称が繰り返し用いられるようになった。サンドビーの当時の評価については以下を参照。桐島美帆「[研究ノート] 英国水彩風景画家ポール・サンドビー — 1800年前後の評価」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 28 (2020／2021)』慶應義塾大学アート・センター、2021年、158-164頁。
- *6 Ann V. Gunn, *The Prints of Paul Sandby (1731-1809): A Catalogue Raisonné*, (London, 2015).
- *7 *Ibid*, p.39.
- *8 William Sandby, *Thomas and Paul Sandby: Royal Academicians, Some Account of their Lives and Works*, (London, 1892), pp. 135-136.
- *9 Ann V. Gunn, 'Sandby, Greville and Burdett, and the 'Secret of Aquatint'', *Print Quarterly*, XXIX, (London, 2012) 2, pp. 178-180.
- *10 Gunn, *A Catalogue Raisonné*, pp.45-46.; Carl Paul Barbier, *William Gilpin, His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque* (Oxford, 1963), pp.67-68.
なお、『オックスフォード英語辞典』(OED)によると、アクアチントの初出は1782年のウィリアム・ギルピン『ワイ川観察紀行』である。('Aquatint | Aqua-tinta' in *Oxford English Dictionary*, <<https://doi.org/10.1093/OED/1343367031>> [accessed May 01 2025])
- *11 サンドビーは後に「ロイヤル・アカデミー会員 P. サンドビーが1776年に発見し『アクアチント』と名付けた、銅版上で素描を模倣する方法 (A Mode of Imitating Drawings on Copper Plates Discovered by P. Sandby, R.A. in the year 1776, to which he gave the name of aquatinta.)」という文書を残している。Department of manuscripts, British Library, Add. Mss. 36994, folios 177-19. (Griffith, *Notes*, p.269に再掲)。
- *12 作品点数はカタログ・レゾネの記述より。Gunn, *A Catalogue Raisonné*, p.48.
- *13 サンドビーからクラーク・オブ・エルディン宛の書簡、1775年9月8日、ロンドン ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵 (Gunn, *A Catalogue Raisonné*, p.39より引用)
- *14 XII / VIEWS IN AQUATINTA / FROM / DRAWINGS TAKEN ON THE SPOT / IN / SOUTH-WALES / DEDICATED TO THE HONOURABLE / CHARLES GREVILLE / AND / JOSEPH BANKS ESQUIRE / BY THEIR EVER GRATEFUL AND MUCH OBLIGED SERVANT / PAUL SANDBY, R.A. / MDCCLXXV なお、パンクスとグレヴィルは共にディレッタント協会 (Society of Dilettanti) のメンバーであった。
- *15 「Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside」 「Published Sept 1775 by J. Boydell Cheapside」の表記もみられる。
- *16 第3ステートは、サンドビー自身によって出版された。
- *17 1771年の夏には、サンドビーはワトキン・ウィリアムズ＝ウィン卿 (Sir Watkin Williams-Wynn) とともに北ウェールズを巡る旅に出た。その後、ウェールズの写生旅行は

- 以下の版画集として結実した。
- 『北ウェールズ十二景』(XII Views in North Wales、ワトキン・ウィリアムズ＝ウィン卿に献呈、1776年9月刊行)
- 『ウェールズ十二景』(XII Views in Wales、1777年9月刊行)
- 『北および南ウェールズ十二景』(XII Views in North and South Wales、1786年刊行)
- *18 Peter Hughes, 'Paul Sandby's Tour of Wales with Joseph Banks', *The Burlington Magazine*, 117, no. 868 (1975), pp. 452-57.
- *19 Richard Wilson, *Snowdon from Llyn Nantlle*, 1765-66 (oil on canvas, National Museum Liverpool, Walker Art Gallery) など。
- *20 Thomas Pennant, *A Tour in Wales*, 2vols (London, vol.1 : 1778 vol.2 : 1781).
- *21 William Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, & Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (London, 1782).
- *22 Griffiths, *Notes*, p.264. ; グリフィス『西洋版画の歴史と技法』99頁。
- *23 Anthony Griffiths, *Notes*, p.264.
- *24 Edward Heawood, *Watermarks : Mainly of the 17th and 18th Centuries*, (Hilversum, Holland, 1950) (エドワード・ヒーウッド『透かし文様 : 主として17-18世紀』久米康生・増田勝彦訳、雄松堂出版、1987年)。
- *25 「1742年」の年号が入ったモールドは、その後も製紙業者によって何年にもわたって使われ続け、年号が変更されることはなかった。(Peter Bower, *Turner's Papers, A Study Of The Manufacture, Selection and Use Of His Drawing Papers, 1787-1820*, (London, 1990), p.57.)
- *26 Krill, *English Artists' Paper*, p.87 から引用。
- *27 Thomas Balston, *James Whatman : Father & Son* (London, 1957), p.35. より引用。
- *28 'Paper', in *Encyclopaedia Britannica; or, a dictionary of arts, sciences, and miscellaneous literature on a plan entirely new. ...* Vol. 13, printed by James Moore, 1790-98.
- *29 Sven H. A. Bruntjen, *John Boydell (1719-1804) : A Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*, (London, 1974), p.104.
- *30 John Nichols, *Literary Anecdotes of the Eighteenth Century: comprizing biographical memoirs of William Bowyer, printer, F.S.A. and many of his learned friends*, vol.8, 1814, p.717.
- *31 Krill, *English Artists' Paper*, p.82.
- *32 ターナーの『研鑽の書 (Liber Studiorum)』と『南ウェールズ十二景』が近いサイズであることと、ターナーが当初は当該作品にアクアチントを使用する予定であったこと等から、『研鑽の書』への影響が指摘されている。John Lewis Roget, *A History of the 'Old water-colour' society, now the Royal Society of Painters in Water Colours*, (London, 1891), p.30; Luke Herrmann, *Turner Prints: The Engraved Work of J.M.W. Turner*, (London, 1990), p.28. なお、『研鑽の書』の一部初期刷りにおいてデュビュイの紙が使用されている。(Bower, *Turner's Papers*, p.56.)

郡山市立美術館所蔵 ポール・サンドビー『南ウェールズ十二景』リスト

※技法はすべてアクアチント、エッチング

※タイトル（英文）は、作品内記載のとおり記した。

※出版年はすべて 1775 年

※イメージサイズは枠部分から取得した

※カタログ・レゾネ番号は Ann V. Gunn, *The Prints of Paul Sandby (1731-1809) : a catalogue raisonne'* (London : Harvey Miller Publishers, 2015) の番号と一致している。

レゾネ No.	作品 No.	タイトル	サイズ (mm)			ウォーターマーク			文字情報	
			本紙	イメージ	プレート マーク	有無	種類	位置および 特徴	その他書き込み・刷り込み	サイン・年記
196		表題葉	290×370	226×370	237×312	確認 できず			XII / VIEWS IN AQUATINTA / FROM / DRAWINGS TAKEN ON THE SPOT / IN / SOUTH-WALES / DEDICATED TO THE HONOURABLE / CHARLES GREVILLE / AND / JOSEPH BANKS ESQUIRE / BY THEIR EVER GRATEFUL AND MUCH OBLIGED SERVANT / PAUL SANDBY, R.A. / MDCCL XXV/ No.1	
197	1	モンマス州チェブストウ城 CHEPSTOW CASTLE in MONMOUTHSHIRE	292×372	225×297	237×313	有	Angoumois	画面中央上 から枠外に かけてアル ファベット	枠外中央下：Published by J. Boydell in Cheapside Sept 1775	枠内左下：P Sandby 1775 枠外右下刷り込み：P. Sandby Fecit.
198	2	グラモーガン州カーディフ城の 南門 The South Gate of CARDIFF CASTLE in Glamorgan Shire	291×372	212×293	225×302	確認 できず			枠外中央下：Published Sept 1775 by J Boydell Cheapside	枠内土手部分：P Sandby 1774 右下枠外刷り込み：P. Sandby Fecit.
199	3	グラモーガン州カウブリッジ付 近のセント・クインティンス城 St Quintins Caf(s)tle near Cowbridge in Glamorgan Shire	292×372	224×307	237×314	有	Dupuy, Auvergnue	建物上部の 空に一部円 形	枠外中央下：Published Sept 1775 by John Boydell in Cheapside.	枠外刷り込み右下：P. Sandby Fecit.
200	4	グラモーガン州セント・ドナツ 城を北西に望む North West View of St DONATS CASTLE in Glamorgan Shire	292×372	222×300	238×314	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央に 縦二列アル ファベット	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell Cheapside	枠内左下：P Sandby Sculp 1775 枠外刷り込み右下：P. Sandby Fecit.
201	5	グラモーガン州ブリトン・フェ リーにて家屋よりニース河上流 を眺める View up Neath River from the House at BRITON FERRY in GLAMORGAN SHIRE	292×372	225×302	240×315	確認 できず			枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell Cheapside	枠外刷り込み右下：P. Sandby Fecit.
202	6	ペンブローック城 PEMBROKE CASTLE	292×372	225×300	240×315	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央城 の左に円形 の一部	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	画面右の人物の地 面：P Sandby 1774
203	7	ペンブローック付近ランフォール 遺跡の一部 Part of the Remains of Llanphor, near Pembroke.	292×373	223×300	240×315	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央円 形	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	枠外刷り込み右下：P. Sandby Fecit.
204	8	ペンブローック州メイナーボア城 MANERBAWR CASTLE in PEMBROKE SHIRE	292×372	222×299	243×315	有	Dupuy, Auvergnue	中央やや左 に円形	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	枠外刷り込み右下：P. Sandby Fecit.

レゾネ No.	作品 No.	タイトル	サイズ (mm)			ウォーターマーク			文字情報	
			本紙	イメージ	プレート マーク	有無	種類	位置および 特徴	その他書き込み・刷り込み	サイン・年記
205	9	中庭から見るメイナーボア城 MANERBAWR CASTLE From the Inward Court	291×372	222×297	239×313	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央に 縦二列アル ファベット	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	枠外刷り込み右下： P. Sandby Fecit.
206	10	ペンブローック州ケアリー城 CAREY CASTLE in PEMBROKE SHIRE	292×373	224×300	240×313	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央円 形	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	画面左下：P. Sansby 1774 枠外刷り込み右下： P. Sandby Fecit.
207	11	ミルフォード・ヘヴンをはるか に見下ろすベントン城 BENTON CASTLE, Looking down the Reach to MILFORD HAVEN	293×375	229×303	240×313	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央円 形	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	画面下中央土手部 分：P. Sansby 1774 枠外刷り込み右下： P. Sandby Fecit. 枠外書きこみ：with birds in sky
208	12	セント・デイヴィッツの監督邸 Episcopal Palace at St Davids	292×375	228×302	240×315	有	Dupuy, Auvergnue	画面中央少 し上に円形	枠外中央下：Published Sept 1775 by J. Boydell in Cheapside	枠上左下：L. Wynn Delt. 枠外刷り込み右下： P. Sandby Fecit.



図1 表題葉



図2 《モンマス州チェプストウ城》



図3 《グラモーガン州カーディフ城の南門》



図4 《グラモーガン州カウブリッジ付近のセント・クインティンス城》



図5 《グラモーガン州セント・ドナツ城を北西に望む》



図6 《グラモーガン州ブリトン・フェリーにて家屋よりニース河上流を眺める》



図7 《ペンブローック城》



図8 《ペンブロック付近ランフォール遺跡の一部》



図9 《ペンブロック州メイナーボア城》



図10 《中庭から見るメイナーボア城》



図11 《ペンブロック州ケアリー城》



図12 《ミルフォード・ヘヴンをはるかに見下ろすペブントン城》



図13 《セント・デイヴィッツの監督邸》

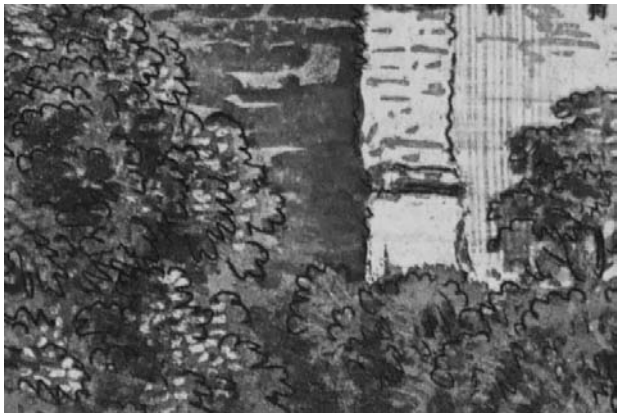


図14 《ペンブロック付近ランフォール遺跡の一部》部分



図15 《モンマス州チェブストウ城》部分



図16 《モンマス州チェブストウ城》部分



図17 《ペンブロック州メイナーボア城》部分



図18 《ペンブロック付近ランフォール遺跡の一部》部分



図19 《中庭から見るメイナーボア城》部分



図20 《中庭から見るメイナーボア城》部分・紙（側光）

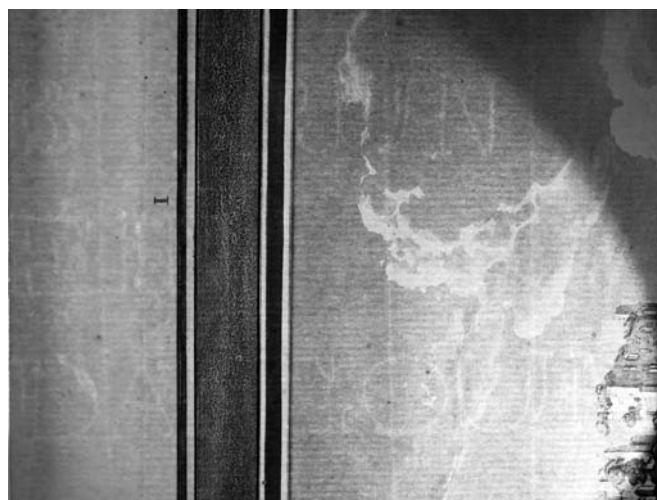


図21 《モンマス州チェブストウ城》ウォーターマーク 上下反転および90度左に回転（透過光）



図22 アングモワ紙のウォーターマーク例（ヒーウッド101番）

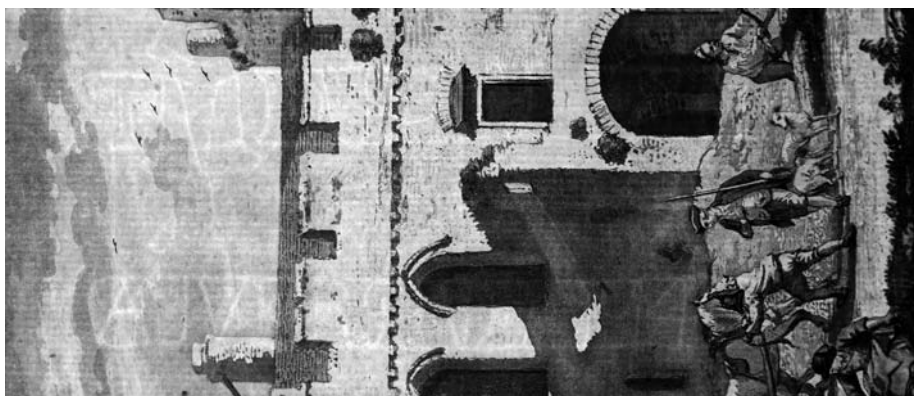


図 23 《中庭から見るメイナーボア城》ウォーターマーク 90 度左に回転（透過光）

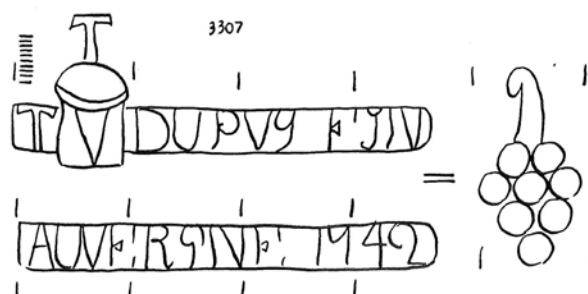


図 24 デュビュイ紙のウォーターマーク例（ヒーウッド 3307 番）

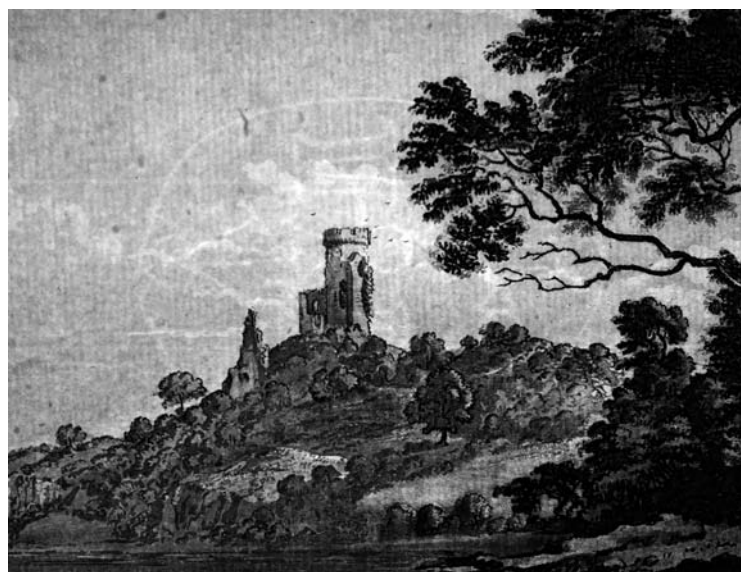


図 26 《ミルフォード・ヘヴンをはるかに見下ろすセントン城》ウォーターマーク（透過光）

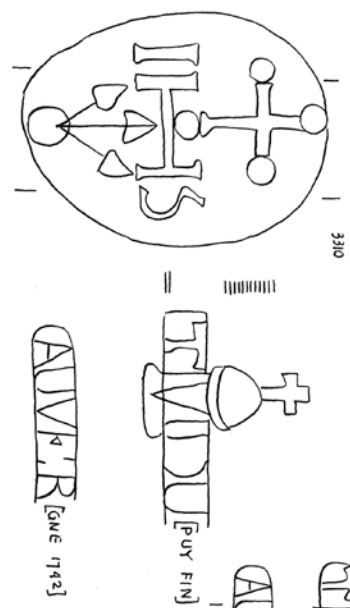


図 25 デュビュイ紙のウォーターマーク例（ヒーウッド 3310 番）

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 32（2024／25）

Annual Report／Bulletin 32（2024／25）

2025 年 8 月 31 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