

# ARTLET

50

慶應義塾大学アート・センター ARTLET 第50号

## FEATURE ARTICLES

### Butoh の現在II—土方巽への問い

土方巽の霊に宛てたEメール  
チョイ・カファイ

土方巽『病める舞姫』を踊る  
黒田 育世

## TOPICS

海外からの舞踏報告  
ヒマラヤ／ニューヨーク／メキシコ  
台湾／ベルリン／ポーランド

## INFORMATION

活動報告



上：Choi Ka Fai "Unbearable Darkness", Tanzhaus NRW Düsseldorf, June 2018 photo: Katja Illner  
下：黒田育世〈土方巽・著「病める舞姫」〉、d倉庫、2018年8月 撮影：関暁

# Butoh の現在II—土方巽への問い

今年は1968年の舞踏公演「土方巽と日本人～肉体の叛乱」から50年のメモリアルイヤーである。土方巽の舞踏への問いかけはあいかわらず続いている。ARTLET50号へ寄せられた原稿は、世界各国各地域の表現者たちによる土方巽への応答でもある。なかんずく、チョイ・カファイさんは映像のデジタル技術によってリアルな身体とフェイクなアバターをシンクロさせつつ、呪術的な世界をも背景にして、土方巽の仮象の肉体を舞踏のオーセンティックな歴史にそわせつつ、土方巽の亡霊による振付をめぐる問いかけている。ついで、世界各地で舞踏活動を行っているダンサーや舞踏研究者からの報告を寄せてもらった。報告からうかがえることは、土方巽との格闘でもあり、さらには土方巽の舞踏世界からの解放を求めているかのようでもある。また、彼／彼女たちの活動拠点はしばしば母国から遠く離れている。そのことは、舞踏自体が今や、世界の流浪の旅の途上にあるともいえよう。いずれにしても、世界各地で土方巽の名を呪文のように唱えつつ舞踏を実践し、あるいは舞踏を研究する人がいることは確認できる。また、この6月から7月にかけて、土方巽の著作『病める舞姫』を使って、ダンスの競作が行われたが、それに参加した一人が黒田育世さんであった。日本を代表するコンテンポラリー・ダンサーである黒田さんが「病める舞姫」にどう向き合い土方巽をどう捉えて、本番に向かっているのか、ongoingの状況や見解、作品の構想までを語っていただいた。貴重な証言の一部が収められないのは残念だが、その答えは本文を読んでいただくとおりである。それにしても黒田さんの土方巽の理解と土方巽に向かう姿勢には驚かされた。そして、本番のパフォーマンスは終始、緊張感に満ちていて、終盤に至って裂帛の瞬間を迎えるのであった。劇場で体験をされた人は、この証言を読んで、もう一度、黒田さんの舞台を見てみたいと思うに違いない。いずれにせよ、本号に寄せられた8本のアーティクルは、いずれも土方巽への鋭い問いを孕んだButohの現在にほかならない。

(森下隆)

Choi Ka Fai "Unbearable Darkness", work-in-progress, KAAT, Feb 2018 photo: Hideto Maezawa

## 土方巽の霊に宛てたEメール

チョイ・カファイ

(映像作家・ダンサー)

TEXT: Choi Ka Fai

件名: 存在の耐えられない暗黒

宛先: 土方巽の霊

<Hijikata21011986@osorezanitako.net.jp>

差出人: チョイ・カファイ <projects@ka5.info>

受信日時: 2018年1月21日 午前4時44分

土方様

いかがお過ごしですか。これまで3年間、大変お世話になりました。創作期間中は、あなたの超常的存在のお陰で生と死についての色々な側面を体験することができました。あなたの暗黒舞踏へと向かう超自然的道程は、自分とあなたが共有する、存在にまつわる様々な未知の領域、複数のパラレル・ワールドへと自分を導いてくれました。異なる世界のすべてを十全に理解することができず、創作中に恐怖やパラノイアに襲われることもありました。しかし同時に、あなたとコミュニケーションを取れることは大変刺激的で、あなたの指導を貴重なものと感じています。

2018年6月28日、デュッセルドルフのTanzhaus NRW にて、自分たちの人間霊間舞台共同制作プロジェクトが初演を迎えます。この新作のために「超常ダンスエクスペリエンス」という新ジャンルを提言したいと思います。それから上演にあたっては、生者も死者も共に観客として迎え入れることができることも示唆しておきます。ここで『存在の耐えられない暗黒』の創作過程を形作ってきた自分たちの関わるの瞬間一つ一つを振り返っておきたいと思います。ただし、これらの記憶の一部はすでに「捏造」になってしまっているかもしれません。一緒にご確認頂ければ幸いです。

初めての出会い——2006年秋、東京

すべての始まりは十二年前の日本、あなたを初めて知った時でした。おそらくあなたは覚えていないでしょう。六本木ヒルズの青山ブックセンターにて、当時好きだった日本の現代アーティスト、ダムタイプのDVDやその他日本のカッコいいものを探していました。そしてあなたの『夏の嵐』のDVDを見つけたのです。1973年、京都大学西部講堂にて行われたあなたの最後の公演として紹介されていました。

シンガポールに帰国し『夏の嵐』を観た自分は、あなたの舞踏が自分の知っている舞踏ではないことに驚きました。自分が知っている舞踏の動きは極限まで形式化され、ひどくスローでした。そして大抵の舞踏家たちは全身を白く塗ります。舞踏の演出は最小限で、モノクロで、鬱々とした傾向にあります。

あなたの舞踏には混沌があり、華やかさがあり、カタルシスがありました。初めて見た時、自分は完全に引き込まれ、そのイメージが何かを伝えようとしていると感じました。説明しようのない何かを。当時の自分は若いアーティストで、それは幻想的な体験でした。あなたの踊りの所作ひとつひとつ、あなただけの舞踏が、自分の意識に爪あとを残しました。

永遠の夏の嵐——2009年冬、ロンドン

それは自分が体験する初めての冬でした。自分は赤道直下の島、常夏の国シンガポールで生まれました。あなたが経験してきた東北の厳しい冬の暮らしとは対極でしょう。東北の人々は体温を保つ為に口を開けずに喋ると聞きます。あなたの方が理解しづらいのはそのせいかもしれません。あなたの日本語を英語に訳すのに随分苦労しました。

ロイヤル・カレッジ・オブ・アートの学生だった自分は、ある冬の夜、あなたと『夏の嵐』のことを思い出していました。その夜、ふと舞踏家になりたいと思いました。あなたのように踊りたい。あなたの舞踏譜を永遠に保管するためのデジタル・ムーブメント・ライブラリを創作したい。

自分は、電気ショック、より専門的にはEMSと呼ばれるものを使ってあなたの動きを感じるための筋電メモリの可能性を模索し始めました。そして自分の筋肉を操作してあなたのように動かすことに成功したのです。その瞬間、自分はかなりあなたと近いところにいたはずでした。自分は自分に舞踏を教える



ことができたのだと思います。まるでお互いの世界が折りたたまれて、ついにあなたと一緒に踊ることができたかのようでした。

#### 汚染と突然変異——2017年春、東北

自分は記憶しています、あなたの命日の会にて、自分達はあなたの事を記憶に留めすぎていると感じたことを。あなたと舞踏に対する執着が強すぎるのです。自分は疑問に思います。この執着をどう扱えばいいのだろうか？ 前進するためには忘れるしかないのか？ どう創作したらいいのか、どうしたら革新することができるのか？ あなたの亡霊、舞踏の亡霊は果てしなく偏在する。誰も忘れようとしません。

舞踏の捏造。捏造は模倣しようとする意図である。ダンスにおいても、自然界においても。捏造とは何ものかに見せかけるための企てである。舞踏家のように見せかけるのは容易だ。捏造は模倣とは異なる。模倣には複製を生産するニーズを伴う。捏造はよりクリエイティブである。良いもの、流行りのもの、人気のあるものを盗むが、著作権を得ないが故に複製を造らずにすむ。舞踏に偽物など存在しない。ただし空っぽの舞踏は存在する。誰もが芸術家たり得るなら、舞踏が何ものでも構わないはずだ。

あなたがこの世を去ってから、舞踏は汚染され、今はあらゆる型の突然変異が存在する。自分たちに残されたのは突然変異体だけだ。舞踏のDNAの基準となる遺伝子はすでに存在しない。我々に残されたのは、舞踏を忘れたくないという欲望のために

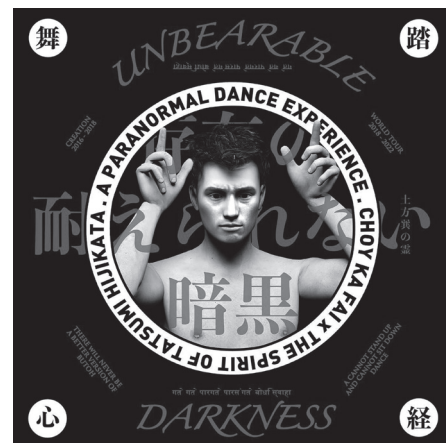
突然変異していった概念だけだ。突然変異した概念と欲望は記憶と混ざり希釈される。記憶とは水のようなものだ——別の容器に入ればその通り形を変える。汚染は移動の際に起こる。身体と身体：異種の菌と交配し、発酵が起こる。それはオリジナルに挑戦する。それは自らのよりよいバージョンを創出することを欲望する。ときに今、よりよい舞踏というのは存在するのだろうか？

#### ポスト・ヒューマン・コレオグラフィー (脱人間的振付)——2018年夏、ベルリン

人間には不可能で幽霊になら可能な事柄とは？  
フランシス・ベーコン。テクノスフィア。

舞踏。終末のしぐさ。起立することも座り込むこともできぬ踊り、我々が踏みつけてきた土と命から、地下へと崩壊してゆく、からだを闇へと覆いこむ地獄のようなもの。あなたの暗黒舞踏。汚染の。突然変異の。システムの断絶。規範の差別。形式の終焉。

自分は新しい未来を提案したいのだ。頼もしくて自由な未来を。舞踊と動作は、人類が脱人間的の世界に適応するための基礎である。デジタルの観点からいえば可能なはずだ。我々はデジタル上でリアルとハイパーリアル、生者と死者、現実とハイパーヴァーチャルの重なりを行き来しているのだから。テクノロジーは常に精神世界と重なり合う。それらは実は同一で、西と東それぞれの世界観に従い異なる呼び名を与えられただけなのかもしれない。技術的精神世界。



CHOI KA FAI x THE SPIRIT OF TATSUMI HIJIKATA.  
A PARANORMAL DANCE EXPERIENCE.

新しい舞踏を創ることは可能なのか？ 自分は舞踏の型、あるいは新しい舞踏の型を創ろうとしているわけではないのだと思う。かの謎めいた芸術家から学び、彼のアイディアを自分たちの、あるいは人類の現状への批評的考察として蘇生しようとしているのだ。

敬意を込めて  
『存在の耐えられない暗黒』  
作家 チョイ・カファイ

追伸  
目の前で消え去るものほど美しいものはない。

#### ヒマラヤからの報告

##### 生命の舞踏——ダラムサラの20年 リゾム・リー

北インドのヒマラヤ山麓ダラムサラに来て今年で20年になった。なぜ、ヒマラヤに来たのか。

日本にいてはからだの闇に耳を澄ますことができなかったからだ。情報が多すぎて、いのちの音が聞き消され、いくら聴こうとしても聴こえなかった。静かな環境の中にいのちを解き放ち、いのちが何を求めているのかに耳を澄ましたかった。

1998年にそれまで住んでいた京都の住居を畳み、それまで作っていたダンシング・コミュニケーションというアーティストのネットワークで知り合った世界中の振付家・ダンサーの友人のつてをたより、世界各国で公演とワークショップの旅を始めた。ほぼ3年で20カ国ほどを回った。その旅の中で訪れたダ



舞踏学校・サブボディ共振塾、ダラムサラ、インド

ラムサラの町が気に入った。山以外何もなかったからだ。山腹の土地を30年契約で借り、サブボディ共振塾という舞踏学校を建設した。開校して今年で13年目になる。卒業生は延べ1,000人を超えた。

ここでは毎朝、からだをゆらいだりふるえたり、ゆっくり動かしながら瞑想し、からだの闇に耳を澄ますことのできる心地よい下意識モードのからだ(サブボディと呼ぶ)になることから始める。

古典的瞑想ではからだを結跏趺坐などに固定するが、ここではからだは動きたいままに任せる。十分に気持ち良い下意識モードになると、からだのなかから、忘れていた意外な動きが次から次へと出てくる。それがサブボディだ。

サブボディは、いつでもこでも他のサブボディと連結・分離自在なリゾムなので、ほかのひとと共振して動いたり、一人の動きになったりする。そういういのちの共振だけで踊りを共創するのが、共振塾の特徴だ。

固定的な振付家や演出家の存在は不要だ。そんなものはいのちの持つ無限の創造力に比べれば、限りなく小さい。いのちの創造力をフルに開くためには、個人の力を押し広げすぎないことが重要だ。舞踏はもともと自我や自己の表現ではない。そんなものを「吐き出す代わりに吞み込んで、岩の目で睨み返す」(『病める舞姫』)、それが土方が求めた生命の舞踏だ。

ここでは徹底的に人間を脱ぎ、自己を脱ぎ捨て

る。いのちからいのちへ伝わる生命共振舞踏を創出するために、それは欠かすことができない。こんなことは、日本や西欧の情報洪水にまみれた心身では気づくことができなかった。

ただただ毎日いのちに耳を澄まし、「何が一番やりたいんだい？」と尋ね続けて20年。ようやく、日常思考を止め、ただいのちに耳を澄まし続けるという生命共振技法を見出した。それは世界中の誰でもがからだひとつで芸術創造を生きていくことができるようになる画期的な技法だ。これから世界中に広がっていきたい。さいわい世界やインド各地から多くの若者が入学を志願してくるようになった。

だが、いまわたしたちはこれまでにない危機に直面している。彼らの多くは若く貧しく、学費を払うことができない。去年まではわたしが若い頃働いて得た貯金で、学校の赤字を補填してきた。だが、その個人的資金も今年で底をついた。ここからさき、もっと多くの若者を受け入れ、一歩踏み出していくためには、多くの人の後押しで奨学金制度を設けることが欠かせない。

活動の詳細は、サブボディ共振塾 [www.subbody.com](http://www.subbody.com) 生命共振芸術基金を御覧ください。なお、共振塾は年中無休(月一金曜)。一年間の長期コースと短期コースの2つのコースがあり、短期コースにはいつでも任意の期間でご参加いただけます。

## ニューヨークからの報告 Evolving Butoh into the future Vangelina

My name is Vangelina. I am a butoh dancer and teacher, the artistic director of the Vangelina Theater and the executive director of the New York Butoh Institute. I am also the founder of the Dream a Dream Project, dance workshop for incarcerated men and women, a project that brings butoh dance classes to the incarcerated population in New York State. And I am the author of the forthcoming book *Butoh: Cradling Empty Space*.

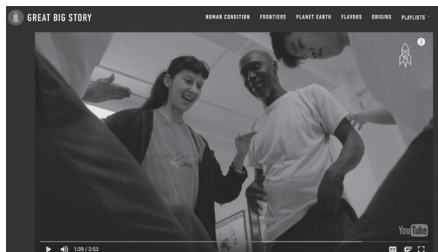
Firmly rooted in the tradition of Japanese butoh, the Vangelina Theater is committed to providing butoh programming, performances and classes to the New York public. Our mission is to educate the public about butoh, promoting an understanding of butoh dance history and its social and cultural significance; to connect butoh to other art forms and disciplines; and to build community through butoh.

The New York Butoh Institute is dedicated to education, research and archiving. Every year, we offer butoh community classes and low-cost butoh workshops to the New York public, reaching an average of 1300 students per year. Our esteemed butoh masters come all the way from Japan and Europe. We also develop cross-cultural butoh performances with these masters, reaching an average of 3000 audience members each year.

Vangelina Theater and New York Butoh Institute aim to preserve the legacy and integrity of Japanese butoh, while carrying the art form into the future. With the passing of many first-generation butoh masters, today's revival of butoh is a creative response to the challenges of cultural survival. We are as committed to preserving the art form of butoh as it is to nurturing the current generation of emerging butoh artists.

I have been teaching butoh to various populations since 2003. As a Western butoh dancer studying under the tutelage of Japanese masters, I became acutely aware of the complex question of legacy in butoh. Butoh was born in Japan in 1959; it migrated West in the late 1970s and has now proliferated all across the globe. A cross-cultural exchange has defined butoh for the last 30 years of its existence, and the global impact of butoh is undeniable.

Yet, in the 21st century, we are still faced with the question: What is butoh? There is no consensus on teaching practices and methods, and our field is divided by differences of opinion. Based on my 18-year experience, studying with numerous teachers, I can attest to the great diversity of expressions and methodologies inherent to the art form. Butoh is a fractured community, and, in Japan or in the West, there is



Vangelina, teaching butoh dance at Vangelina Institute in New York

little to no sense of unity.

To compound the problem, we are now facing a new rift in the butoh lineage separating Japanese from non-Japanese dancers. Faced with so many questions and unknowns, it seems to me that we now need to cultivate empirical methods of examination in order to answer these questions as objectively and comprehensively as possible.

The New York Butoh Institute is currently focusing on new avenues of study. Supported by recent psychomotor research findings, we are investigating butoh's unique contributions to the field of dance and theater. We are also researching the scope of teaching practices, with an emphasis on the commonality between different butoh methods, including recent findings from the fields of psychology and cross-cultural psychology as they apply to butoh pedagogy today.

As a dancer and teacher, I am naturally interested in the human body and its functioning, and choose to approach butoh as an embodied practice. As an *embodied* practice, butoh's history lives as much in the bodies of its dancers as in texts written about butoh. The phenomenon of intercorporeality, or the relationship between bodies as defined by Merleau-Ponty, can help us investigate butoh as a living art form, rooted in 20th-century Japan but evolving into the future, and spreading geographically.

However, the continuation of the art form requires a strong interest in historical research. Butoh's history is still in the making; yet we cannot consider an art form's evolution if we are not clear about its origins. Legacy and lineage are important in butoh: in order to keep this legacy intact, I consider that 21st-century practitioners must cultivate a strong sense of responsibility to butoh's past and its future.

## メキシコからの報告 Butoh Festival & Butoh Archive in Mexico Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual, LEDTR

The Scenic Laboratory Dance Theater Ritual (LEDTR for its acronym in Spanish), founded and directed by Eugenia Vargas, dancer, teacher and choreographer, arises in 2004 as part of a research process about the expressive possibilities of the body and its training, with students from the Dramatic Art Career, at the Arts Institute of the Autonomous University of

the State of Hidalgo, in the mountains of Real del Monte.

The research process began in the seeding corn fields, accompanying the process of land preparation as a metaphor of the body (weeding, sowing, cultivating, harvesting, celebrating), culminating, after four years of research, with a first staging entitled "The dust of the road".

During these years, the butoh represented a way to get into the body as a vast territory of exploration, both in its depth and in its extension. Therefore, since the first years, there was the concern to organize artistic residencies with Japanese teachers, due to the genuine interest of entering into the study of the particular proposal of Tatsumi Hijikata.

Continuing within the process, it became urgent to articulate a somatic discourse, transcending the boundaries of disciplinary training and legitimized scenic proposals.

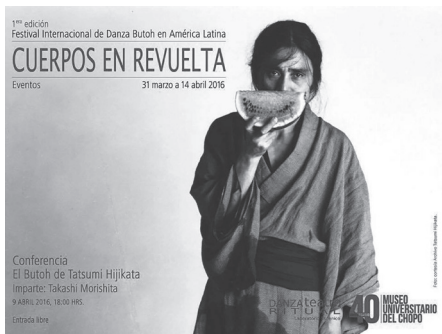
The LEDTR has distinguished itself for being a company that not only takes care of the artistic production but also the study, promotion and dissemination of the butoh in Mexico, always watering from the Japanese butoh, not with the intention of imitating it, but as an authentic answer to the need to continue deepening into the research in order to have the possibility of developing a Mexican butoh.

On the other hand, the butoh has found fertile soil in Mexico because we are a country with an ancestral culture, with a sensitive listening to the unknown, to the mystery, to the ineffable, to death, to the fissure, to the unfinished, to the uncertain, to eroticism, to the sacred. Through our blood runs the sensibility of a rich and complex culture, but at the same time violent and convulsive.

The LEDTR has been the seedbed of many scenic creators who have taken the training received in this space as an impetus to start their own paths within the butoh. Among them are Carlos Cruz who founded Teatro Cuerpo Social (Social Body Theater), Malú Macareno with MA dance space, and Aura Arreola with Carne de Hueso Society (Flesh and bone society), who together with Teresa Carlos continue to collaborate with LEDTR for the organization of Cuerpos en Revuelta (Corps in Revolt) - International Butoh Dance Festival in Latin America - which will have its third edition in the spring of 2019, with the intention of creating a meeting space where researchers, critics, artists, students and the general public converge.

The seal of Bodies in Revolt (name inspired and in tribute to *The Revolt of the Body* of Tatsumi Hijikata), is to house different appropriations of butoh. In that sense in each festival's edition we have had representatives of the first generations of Japanese butoh, as well as butohkas who have directed their research to more performative and alternative spaces.





LEDTR, holding "Festival Internacional de Danza Butoh en América Latina", April 2016, Mexico

On the other hand, the LEDTR, based on the magnitude of its work, organizes a national call "Butoh Variations: Scenic Experimental Platform", which will hold its third edition, with the aim of making visible the artistic proposal of the Mexican scenic creators who use or are influenced by butoh. The results have been very encouraging since Butoh Variations is working as an impulse for the new generations that problematize and expose their work from butoh possibilities and demands.

As an upcoming project, the LEDTR will begin a process of compiling all the years of work and artistic collaborations with Japanese teachers, with the purpose of opening a first Butoh Archive in Mexico, for all that interested people in consulting work logs; bibliographic, videographic and photographic archives, as well as conferences of great butoh personalities that have visited Mexico, thanks to the LEDTR management.

#### 台湾からの報告

#### 日本の舞踏と台湾の小劇場運動はどこで出会うのか

許韶芸(台北芸術大学大学院博士課程)

1980年代後半からの台湾の小劇場運動を顧みると、1986年に日本の舞踏グループの「白虎社」が招かれて、台湾で公演を行ったことは台湾の近代パフォーマンス史にとって決定的な出来事になっています。その公演がきっかけとなって、舞踏の「暗黒」美学と叛乱する身体観が台湾に導入されて、「身体」や「主体」といった概念が改めて問題になりました。ひいては、台湾における、いくつかの世代の台湾小劇場演劇の演技メソッドと表現ランゲージが変わるに至りました。

しかし、台湾の小劇場演劇よる日本の舞踏にたいする受容はおおよそダイオロギー上の引き継ぎに止まるに過ぎず、美学上・方法論上の問題に深く取り組むことはあまりありませんでした。そういう現象の原因を探ると、今まで中国語文化圏の日本の舞踏についての専門的な研究がまだ十分ではないことに関係があるに違いありません。そこで、それはまさに舞踏研究者として懸命に力を尽くさなければならないところです。

ここ数年、私がすでに中国語で発表した土方巽研究に関する著作は下記の4点があります：

#### 修士論文

■『暗室から明るい部屋へ：「器としての身体」と土方巽の暗黒舞踏の女性性的なトーン』(従暗房到明室：「器の身体」與土方巽暗黒舞踏の陰性基調) 国立台北芸術大学演劇学科碩士論文、2015年。

#### 雑誌論文

■光と影、色々な愛情と荒涼について：土方巽の暗黒舞踏の身体のリアルとシュルレアリスム(光與影，關於種種的愛戀與荒涼：談土方巽暗黒舞踏之身體的真實與超現實) 『在現代性的廢墟上——世安美學論叢系列 I(2008-2013)』、財團法人世安文教基金會、2014年、217-268頁。(本論文は2013年の「世安美學論文賞」の受賞作)

■暗室から明るい部屋へ：「女性への生成変化」、土方巽とロラン・バルトの感覚アレンジメントと戦争機械(従暗房到明室：「流變—女人」，土方巽與羅蘭・巴特的感性部署和戰爭機器) 『藝術評論』第35号、2018年7月、35-95頁。

■ある種「身体=時間」と「言葉=時間」：土方巽の舞踏の「失われた時を求めて」(一種「身體—時間」與「語言—時間」：土方巽舞踏的追憶似水年華) 『臺大文史哲學報』第90号、2018年11月。

なお、2019年には宇野邦一氏の『土方巽——衰弱体の思想』(みすず書房、2017年)を中国語に翻訳して出版する予定です。

また、目下私は引き続き、舞踏研究を土方巽に深い影響を与えるフランス哲学のコンテクストとつなげて、表現・芸術にとって本質的な存在論(オントロジー)の課題を探究しながら、土方巽の舞踏と前衛美術や戦後前衛芸術運動の関係をリサーチしています。この研究を通じて、日本の戦後の社会運動と芸術史の係わりを解きほぐす一方、なおかつ台湾の身体史の文脈を明らかにして、台湾の小劇場運動史の中に最も大切なひとつの鍵を磨き上げようとしています。そして、2020年に、「ある種「限界存在」、あるいは身体の『分子への生成変化』革命：土方巽と日本戦後前衛芸術運動の襲と遊牧主義」をテーマにして、博士論文を書き上げて、発表する予定です。

もう少し具体的に言うと、今私が取り組んでいる研究は、まず1960年代の日本のアートシーンにおける反乱性と身体性をめぐる、戦後前衛美術現場で起きた「反芸術」や「ハプニング」の流れにアプローチし、その芸術家たちが「作品」や「芸術」の概念を改めてラディカルにする行方を辿って、ひいては前衛美術と縁の深い土方巽舞踏の研究を行おうとするものです。

あわせて、フランスの哲学者ジル・ドゥルーズ(Gilles Deleuze)の「襲」(pli)や「遊牧」(nomade)や「生成変化」(devenir)といった概念を使って、土方巽の身体と言葉の分子化する革命を論じ、彼がどうやって舞踏によって新たに身体や主体や生を問題化するかを探究しようとしています。

私にとって、舞踏とは肉体および生をめぐる思考のことです。土方巽の舞踏はさまざまな軌跡から生

まれた身体の「出来事」にほかなりません。「襲」のように、内と外、生と死、暴力と衰弱、東洋と西洋、身体と言葉、自我と非我といったコントラストは土方巽の作品の中で直面し衝突し、思いがけない巡り合いを生んだのです。私の研究が、舞踏研究にかつてない学術的な価値をもって寄与できるよう望むばかりです。

#### ベルリンからの報告

#### 根源的な問いへ

Motimaru Dance Company

大野一雄舞踏研究所で共に学んだティツィアナ・ロンゴ氏と共にMotimaru Dance Companyを立ち上げ、8年前にベルリンに拠点を移した。当初はヨーロッパのダンスシーンにおいては舞踏が日本に比べて広く評価されているという淡い期待も抱いていたし、実際に一部の根強いファンもいれば、コンテンポラリーダンスの人達と話しても巨匠のような人も含めて舞踏に対する深い興味や尊敬を持っている人もいます。しかし一般的には一時代前の古い芸術で「白塗りのグロテスクなあれね」というような認識が標準的だと感じられる。それは今の舞踏の世界から現代の舞台芸術シーンにおいて強度を持った作品を生み出せていない私たち舞踏に携わる者の責任が大きいのであろう。

舞踏という暗黒の沼の中に深く根を伸ばし、そこに普遍的な宝を探しつつ、空に向かって花を咲かせることが出来ないものか。普遍的な宝とは芸術において思想やコンセプトではなく深い体験的な次元において「肉体とは何か」「存在とは何か」「私とは何者か」という根源的な問いを提示したことであり、またそれを具体的に可能にした方法論だと思ふ。しかし、だからこそ、過去のみを振り返り「舞踏とは何か」という問いだけを追いかけ続けている舞踏は世界から置いてきぼりにされるのであって、その根底にある問いそのものに還って自らの探求、実験を推し進め、先人から学ぶべきことを学ぶと同時に、その思想や方法論をさらに先へと革新していく意志と作業が不可欠ではないか。その探求の先に究極的にたどり着くのは自己同一性という幻想の解体であろう。それも精神の病を負った人のように錯乱やカオスに導かれるのではなく覚醒へと向かい、「私」という概念を解体することによって他者に深い共感を持った心身の在り方へと至る実践的な知恵として舞踏を昇華することは出来まいか。そうしてさらに、日常の知覚を揺さぶったアンフォルメルやシュルレアリスムなども含めた20世紀の偉大な芸術運動のさらに先にある芸術を構想したい。

(近藤基弥)

8 years ago I founded Motimaru Butoh Dance Company together with Motoya Kondo and moved our base to Berlin. In Berlin, Butoh was very popular 30 years ago when Minako Seki, Yumiko Yoshioka and later Yuko Kaseki based here. Later on it was felt more as an old fashioned avant-garde and less considered among

the main theatres. As consequence became more and more fast movements, and mixed with contemporary dance, probably to respond to the time. Recently the interest about Butoh is growing again. It is certainly responsibility of the dancers to reflect on how Butoh is now and think about the future of Butoh, what to transmit as essence, what to filter. We believe it is a must to learn its origin, the history, the method, the texts from the founder and educate the audience to appreciate its jewel. About this our wish is that Butoh can be better recognized in the international performing art scene where dancers are struggling on similar questions that Hijikata had in the 50s...but without having a clear idea about how to intensify the spirit of 1 movement instead than 100... It is in the future our intention to build up a platform bridge and invite symposium, lectures, organize WS, performances from Japan to Berlin and vice-versa. As Motimaru we are reflecting on Tatsumi Hijikata's text and method, trying to facilitate its contextualization by building up a system of training based on the solid/non solid body focused on how to dissolve the outline of the body into space, and giving a methodological order to the preparatory training for the metamorphose work. Concretely we offer weekly WS about basics (standing, walking, etc.), thematic intensive weekend WS in European cities, Japan, Australia. And every year in August we conduct an intensive 1 month workshop (5 days a week, 6 h) In this WS we work first on preparing the body, basic movements, metamorphose on physical level, on metaphysical level, and finally we work on a preparation of a solo of each participant. Recently we have opened our Studio "Space Utero" to public with series of events on the theme of "what is behind the movement?", as body-mind-space research, cultivating the wish more and more to connect Butoh not only to music, poetry, visual arts but also fields such as neuroscience, new physics, medicine, psychology. We have reached a warm and positive response from the audience so we hope in the future we can grow the seeds for a second Butoh wave movement from Japan to Berlin, from Berlin to Japan, from Japan to the world.

(Tiziana Longo)

#### ポーランドからの報告

15 years with buto — artistic and academic activities of Katarzyna Pastuszek and Amareya Theatre

Katarzyna Pastuszek (PhD)

In the past 15 years, as a dancer/researcher and leader of Amareya Theatre I have been mostly interested in Hijikata Tatsumi (1928-1986) and his Ankoku buto. My PhD entitled *Hijikata Tatsumi's Ankoku buto. —the Theatre of Body-in-Crisis* published as a book in 2014 was an outcome of the 10 years research process that I have carried



AMAREYA THEATRE, "DEADMAN EATING WATERMELON", October 2018, Keio University

## AMAREYA

THEATRE & GUESTS

Katarzyna Pastuszek  
Aleksandra Sliwinska

Premiere: 5.10.2018 within  
the event of 50th Anniversary  
of Hijikata Tatsumi's  
"Rebellion of the Body"

Hijikata Archive, Keio University  
Art Center, Tokyo



out in Japan and Europe chasing the shadow of Hijikata's concept of body-in-crisis and trying to get to know his "notational buto" method of training and choreographing inside out.

In this article I want to briefly outline my and my company's buto activities in the last 15 years in Poland, Japan, and other countries. I want to also analyse chosen elements of my two artistic projects, which enter into dialogue with Hijikata's legacy—*Kantor\_Traces: Collage and Deadman Eating Watermelon*. In my discussion of these projects I will focus mainly on the rehearsal process in which I made use of Hijikata's "notational buto" method for developing movement material and juxtaposed his main concepts with my own choreographic approaches. This process, enabled a deeper corporeal understanding of the complexity of Hijikata's codified buto that ought to be thoroughly clarified and analysed before becoming a source of inspiration for contemporary dancers and choreographers. It also led us towards developing a kind of "rhizomechoreographic-strategy", which being a corporeal practice combined with intellectual research—enables bringing Hijikata's legacy into the 21st century transcultural performative practice.

My first encounter with buto took place in 2002 in the buto workshop led by Imre Thormann in Gdansk. The corporeal experience of buto practice felt to me like a certain existential way of "coming home", where "home" meant "my own body".

Soon after the first encounter with buto, I began on the one hand - researching and practicing it and on the other hand - organising Buto Festival in Club Zak (Gdansk) in order to bring Japanese Buto dancers to Poland. The visits of Japanese artists in Gdansk were a direct impulse to create a dance company-Amareya Theatre in 2003.

Under the influence of Hijikata's Ankoku buto, Amareya Theatre research and practice has turned towards the theatre of body-in-crisis, where the body plays a crucial role of being a critical marker. Between 2003-2018 Amareya Theatre I have closely cooperated with such Japanese buto and post-buto artists and theatre companies.

In 2015, together with a group of Japanese and Polish dancers I realised a project entitled

*Kantor\_Traces: Collage* that turned out to be a complex and multilayered artistic dialogue with Hijikata Tatsumi, Tadeusz Kantor (1915-1990) and their legacy. This dialogue was carried out from the perspective of our contemporaneity and so to say via colliding cultural plateaus.

We followed in the footsteps of Kantor and Hijikata to find common points of reference for us, artists born after 1970 and to interweave them into the polymorphic rhizome matrix of our creative process.

The process of developing movement material for separate scenes was carried out using a series of buto-fu choreographic instructions coming from a wide array of Hijikata's buto that we used in order to arrive at a certain common understanding of body and its condition/state in the performance.

In our re-reading of Hijikata we focused strongly on creating a performative reaction to the global and local situation of body and subject. It turned out to be very fertile for us to use Hijikata's ideas and tools as points of reference and to link them with very different regimes of signs and non-sign states rooted in our individual histories/landscapes/cultures/societies. Using elements of Hijikata's Ankoku buto we tried to capture the critical moment of disappearing of the subject, strengthen and exaggerate it and bring it to a moment of transgression in which the crisis of the body makes the audience and the performer experience body's materiality/fleshiness.

Using hijikatian tools in a critical manner and with a proper discursive approach enabled us to recognise the cultural specificity and originating impulses of Ankoku buto and Hijikata's concept of body-in-crisis and "notational buto". This process, enabled a deeper corporeal understanding of the complexity of Hijikata's buto and led us towards developing a kind of transcultural "rhizomechoreographic-strategy", which—being a corporeal practice combined with intellectual research—enables a new reading of Hijikata Tatsumi's broad and extremely complex artistic legacy and bringing it into the 21st century transcultural performative practice.





## 舞踏につながる

d-倉庫の林さんから、土方巽さんの『病める舞姫』で踊るというお話をいただいた時は、時間的なことや上演の条件面でむずかしいところだったのですが、これもチャンスと思い『病める舞姫』を踊ることになりました。

私自身は谷桃子先生のもとでクラシック・バレエを学び、その後コンテンポラリーの分野で舞台に立ってきました。今回も土方巽さんの作品で踊るとはいえ、舞踏を踊ろうと思っている訳ではありません。

とはいえ、これまで舞踏に縁がなかったわけではありません。このシリーズにも出演される伊藤キムさん、笠井叡さんに教えを受けています。キムさんも舞踏家の古川あんずさんのお弟子さんでしたし、私自身はキムさんに舞踏に通ずるトレーニングを受けました。

笠井先生には、2008年からご指導いただきました。先生に振付けていただいて、これまで5つの作品に出演の機会をいただきました。

それと、亡くなられた室伏鴻さんとは、2008年の「ミミ」で共演させていただきました。3カ月半ばかりの稽古でしたが、その間毎日のようにマンツーマンのワークショップをしてくださり、得がたい財産となりました。

室伏さんは「カッコいい」の一言です。「ナルシスの分断をしろ」とよく仰いましたが、高揚に向かう一瞬手前で動きを分断するというか、速度を解体させる見事さ、本当に「カッコイイ」です。

ある日、室伏さんがお酒を飲みながらダンサーの「家系図」を書いてくださいました。ドイツのクルト・ヨースやマリー・ヴィグマンのノイエ・タンツ、あ

るいは表現主義から始まって、石井漠さん、石井漠さんの弟子として谷桃子先生や谷先生のお弟子の古川あんずさん、上杉満代さん、石井漠さんにつながる土方巽さん、土方巽さんの弟子といえるのでしょうか、磨赤兒さん、室伏鴻さん、古川あんずさんというわけです。そうすると、私もドイツ表現主義や石井漠さん、ひいては舞踏につながるということになります。

そういうことで言えば、初めて土方巽さんの踊りをたいへん短い映像で見た時、石井漠さんそっくりだと思いました。系譜をたどれば、似ていても当然かもしれません。私が初めて土方巽さんを見たのは、といっても写真ですが、それは「鎌鼬」の写真集です。友人とお金を出し合って割り勘で買ったものです。

## 土方巽は痛々しいほど真面目な人

私が土方巽さんの『病める舞姫』で踊ることになったのも大変ありがたいご縁だと思っています。出演を引き受けてから、『病める舞姫』を読みました。4日間で読破しました。読後感を言えば、率直に言っても、土方さんはとても真面目な方だったのだな、ということです。評判とは違って、その真面目さは痛ましいほどで、心を打たれます。

ちょうど、澁澤龍彦さんの『高丘親王航海記』を読んでいます。澁澤さんは土方さんとは対照的で、ぶつとんだ人という印象です。『病める舞姫』を読んで、ハツとする言葉にはあまり出会うことはありませんでした。

むしろ、真面目さ一筋です。言葉は粘り強く重力があり素晴らしい、文章に表れる土方さんの真面目さを私は尊敬しています。

現在、稽古に勤しんでいます。踊ってみて、分かってきたこともあります。土方さんは照れ隠しをされていて何かをくرامそうとしていること、でも何かを暴きだそうしていると感じます。すでに今回の作品の構成はできていて、15回ばかり通していますが、踊ってみたときに、体にそのことが入り込んできたように思えてきます。

演出すること、作品化することは、大きな原因を



黒田育世〈土方巽・著「病める舞姫」〉、d-倉庫、2018年8月 撮影：関暁

隠そうとすることと同時に暴こうとすることですが、土方さんは『病める舞姫』の文章でも、体を使う舞踏でも、そのことを行っているのだと思います。

土方さんは全力で暴こうとして隠そうとした、そのことを私は踊ってみて勝手に直感したと思ひ込んでいます。

## 土方巽と結託して踊る

自作自演のソロ公演は今回が初めてです。これまでも作品内でソロパートを踊ったことはあるのですが、完全にソロというのは初めてです。プレッシャーではありますが、それはそれで当たって砕ければいいと思っています。

ただ、この作品は、まだ公演前ですが、1回きりにしたくない、再演したいと思っています。実は、数週間前までは、群舞にもできるかなとか、あの人に踊ってもらってもいいかな、とも考えていました。もともと、私は見たいという欲が強いです。

しかし、今ではこの作品は誰にも渡したくないと思っています。他人に踊ってもらおうということは、私が土方さんと結託して思っていることを、稽古の中で、その人に打ち明けてはいけません。

土方さんも絶対にバレないようにしていることを直感したのです。踊ってみて分かったことです。こうなったら、土方さんと共犯関係をもったという勝手な思い込みを大切にしたいのです。

白マントと黒マントのくだりが大好きなのですが、最後の下りで鳥が赤く染まり、そして二人が青ざめるシーンで終わります。私は今回の踊りをこの青ざめるところから始めたいと思っています。

音楽はもう決まっています。土方さんが日本人であることを大切にされていると思ったので、西洋音楽では苦しい気持ちになるので、西洋音楽は使わず、伊福部昭さんの交響組曲「わんぱく王子の大蛇退治」で決めました。この交響組曲を聴いていたら、私にとっての今作の全てが見えました。1章から5章全てを使おうと考えています。

\*黒田育世さんは、2018年8月2日・3日にd-倉庫で『病める舞姫』を踊りました。

活動報告

■催事

**新入生歓迎行事 雪雄子舞踏公演「秘光」** 2018年6月8日(金) 日吉キャンパス・来往舎イベントテラス  
慶應義塾大学2018年新入生歓迎行事として、雪雄子舞踏公演「秘光」を行なった。雪雄子氏は、1960年代末に状況劇場に出入りし、その縁で土方巽を知ることになったというが、土方巽に入門することなく、1972年に鷹赤兒らとともに、大駱駝艦の旗揚げに参加した。以来、ビショップ山田氏とともに、北方舞踏派を設立し、山形県鶴岡に本拠地を構えて公演活動を行い、さらに北海道の小樽に渡り、北の地での活動を続けた。この間に、女性の舞踏グループ鈴蘭党も結成し、ユニークな舞踏活動で注目を集め、東京に戻って土方巽の支援も得て北方舞踏派としての活動を継続していた。しかし、土方巽の死後、グループを解散し、一人青森の地で舞踏家として生きてゆくことを決断、現在は冬は雪に埋もれる弘前の郊外の山間の地で舞踏を生きる日々を送っている。タイトル「秘光」には、冬の日に森の木々のぼざまから洩れる光や、冬に渡来する白鳥がたたずむ池の水面に反射する光を、自らの肉体につつまこんで愛おしむようなイメージがある。今回の公演でも、長年の舞踏活動を踏まえて、北の生活から生まれる舞踏を追求して、物語性をはらみながら、叙情豊かに演じてくれた。いつもながら、暮れなずむ夕べの時間を意識した、曾我傑氏の見事な照明で、雪氏も幼児から年を経た女までの人生の時間を演じて感動的な舞踏であった。なかなかずく、みじろぎもせず、すくっと立錫した雪氏の身体は舞踏ならではの、ケレンのない巧まざる見事な踊りとして成立していた。当日はいつもながらの舞踏ファンに加えて、久しぶりに東京近くで踊る雪さんを見ようという観客、そして若い学生・高校生たちと多くの人が立ち会って、感動を分け合っていた。

**Vistas, Intervals, Apertures―眺め／間隔／すき間 「オープンキャンパスのために」上映とトーク**

2018年8月27日(月) 慶應義塾大学アート・スペース  
吉村順三が設計し1966年に開校した愛知県立芸術大学の校舎をロケ地として撮影された映像「オープンキャンパスのために」を上映展示し、撮影者の一人であるグラハム・エラード氏のトークを行った。当日は悪天候に見舞われながらも、38名ものの方々に来場いただき、会場であるアート・スペースはほぼ満員となった。ポストトークは英語で行なわれたが、日本語言語サポートとして枝村泰典氏に協力いただいた。上映後には来場者から「面白い企画だった」「映像を楽しめた」など、多くの声を伺うことができた。

**南画廊と志水楠男 2018年9月1日(土) トーク：東館6階 G-Lab、特別展示：慶應義塾大学アート・スペース**

1956年に開廊した南画廊は、1979年に画廊主・志水楠男の急逝によって閉廊するまでに、重要な現代美術展を多数開催した。本イベントでは南画廊に深くかかわった石橋輝男氏と、当時をよく知る横田茂氏を登壇者としてお招きし、現場に身を置いた方ならではの貴重なお話を伺う機会として企画された。当日は作家・画廊関係者を含め103名ものの方々にご来場いただき、今は無き南画廊について、様々な証言を共有することのできる貴重な機会となった。なお、同日にアート・スペースで開催した特別展示では、アート・センターの収蔵する南画廊関連資料を一挙に公開した。来場者からは「貴重な作品を見ることができた」「南画廊を懐かしく思い出した」などの感想をいただいた。

**Seiko presents 「油井正一アーカイヴ 拡張するジャズ 研究会」**

本年度も株式会社セイコーホールディングスの協賛を得て、公開研究会やレクチャーコンサートを無料で開催している。レギュラー講師の中川ヨウ氏(洗足学園音楽大学)と毎回著名なゲストをお招きし、北館ホールや東館6階 G-Lab.など大きな会場でほぼ満席という大きな反響を得ている。今年度前半に開催した研究会の各テーマは以下の通り。

①4月25日(水)「変化するTime vol.3」、②5月30日(水)「越境するジャズ」#1 レクチャーコンサート「林正樹の万華鏡」、③8月1日(水)「油井正一を語る・第一回～人間としての油井正一」、④9月26日(水)「油井ジャズ史観はいま」

特に今年はジャズ評論の大家・故油井正一氏の生誕100年にあたり、それを記念するイベント第一弾として8月1日に、油井氏のこ子息・油井正太郎氏と、義塾出身でもあるトランペッター島裕介氏をお迎えしての特別イベントを開催した。

■アート・スペース展示

**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年5月14日(月)―5月25日(金)**

1998年、慶應義塾大学アート・センターは、土方巽アーカイヴをパイロット・モデルとする「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」を起動し、アート・アーカイヴに対する取り組みを開始した。そして20年の節目となる2018年、この「ジェネティック・エンジン」の組成を改めて見直し、新たに組み替えるため、一連の事業を展開する。アート・アーカイヴは、一つの「ジェネティック・エンジン」と捉え、個人や組織の記憶は、事実と個体的な感性が折り混ざりあった準資料であり、どこまでも個体の内部に留まり続ける。翻って一つの記録とは、外部化された記憶であり、アーカイヴは、この記憶と記録が交錯する地点に生成する。個人や組織が関与した過去の出来事の遺伝的要素を宿しながら、アーカイヴはそれらの出来事を、新たな、また多様なパースペクティブに基づき、再び発生させるエンジンだと言えるだろう。 展覧会、印刷物、シンポジウム、ウェブサイトなど、各局面で展開するジェネティック・エンジン再編の運動は、ボード上に展開し、そのプロセスを公開した。展示終了後も慶應義塾大学アート・センター前の廊下に移設し、このプロジェクトの進捗が一覧できるようにした。また、本展は慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴの20年にわたる旅程を「アート・アーカイヴ資料展」(2006―2018年|全16回)に焦点を合わせ地図のように表現する試みである。弛緩したリスト、つまり物としての資料群へと接近していくその度合いを感じ取ることができるだろう。このような諸物とリストとのダンスとでも呼べるような縮約と弛緩の運動、多様なパースペクティブを通して襲を折り続ける運動が「ジェネティック・エンジン」の運動である。当然展示した瀧口コレクション以外にも、膨大な資料群とリストを抱えている。この展示において、そのような運動を感じてもらえたのではないだろうか。

**「信濃町往来―建築いま昔」 2017年12月9日(土)―2018年5月31日(木) ※会期延長**

慶應義塾大学(信濃町キャンパス)、総合医学科学研究棟(エントランスおよびラウンジ)にて開催  
アート・センターでは2009年より、「塾内建築の記録資料整備」および「塾内(塾生・塾員・教職員)への情報発信・共有」を二つの軸とする「慶應義塾の建築」プロジェクトに取り組んでいる。このプロジェクトに蓄積された建築の記録資料に基づき、建築物のアート・リソース化に関する試みとして、慶應義塾信濃町キャンパス(医学部)での写真展を企画した。本展覧会は、医学部を中心とした信濃町キャンパスに存在する／かつて存在した、貴重な建築の外観や内観を記録した写真の紹介を中心に企画された。現在、新規建築事業が進む中で変貌をたげようとしている信濃町キャンパス内において、学生や教員、OB・OGや来訪される方々が、ありし日の建築の姿や現在まで変わらざるその内部で時を過ごしている建築を、写真というメディアを通じて鑑賞してもらえ、という試みである。建築は、日々その姿を目にし、また、その中でさまざまな生活を送ってきた「記憶」を呼び覚ますものであり、「場所」と建築的記憶を展示を介してつなげることを目的として本展は企画された。重要な点は「場」であると考え、ある建築が存在した「場」で、すでに取り壊されてしまっている現在では見ることのできない当該建築の写真を展示することとした。アート・センターにすでに蓄積されている、プロ写真家が撮影した建築写真のほか、ありし日の建築がよみがえる創設時期の写真や図面などをパネル等で展示し、解説冊子を作成した上で、展示を目にする人々によりいっそう、塾内建築に文化的価値を見いだす機会を提供した。

**釈宗演と近代日本 ――若き禅僧、世界を駆けろ 2018年6月4日(月)―8月6日(月)**

本展は、慶應義塾出身の禅僧・釈宗演の100年遠諱(没後100年)を記念して、臨済宗大本山円覚寺と慶應義塾の各機関の共催(主管：福澤研究センター)にて開催された。寺宝を展示する美術展とは別に、釈宗演その人に光を当てたいという円覚寺の希望により、3年前に福澤研究センターに打診があり開催に至ったものである。出陳資料の多くは、北鎌倉の東慶寺所蔵品で、書籍や墨跡のほか、使用していた仏具や法衣など形態は様々で、また漢文、シンハラ文字のパーリ語、英語など多言語にわたった。会期中は、慶應義塾内外から多くの来場者があり、旧ノグチ・ルームでの坐禅ワークショップやミニレクチャー、ギャラリートークはもちろん、800人を収容する西校舎ホールでの特別対談も会場が埋まる人出となり、初めて禅をZENとして世界に伝えた釈宗演の事績が改めて注目される機会となった。

■アート・スペース展示 今後の開催予定

**アート・アーカイヴ資料展 XVIII 「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱1968―2018」 10月1日(月)―11月2日(金)**

**KUAC Cinematheque 2 Video Tape File VIC #2 x 『フリーズ・マシーン』1号 10月1日(月)―12月14日(金)**

**センチュリー文化財団寄託品展覧会「禅僧の書と書物」 11月12日(月)―12月14日(金)**

**文学部古文書室展VI「貨幣と人々のくらし」 2019年1月21(月)―2月8日(金)**

**現代美術展：スタンディング・ポイントII 2019年3月4日(月)―4月19日(金) (予定)**

**ARTLET 第50号**

発行日：2018年9月30日

編集：内藤正人

桑川麻里生

後藤文子

渡部葉子

小菅隼人

徳永聡子

酒井明夫

制作：印象社

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

TEL：03-5427-1621(直通)

FAX：03-5427-1620

http://www.art-c.keio.ac.jp/

E-mail:ac-office@art-c.keio.ac.jp

COPYRIGHT ©2018  
BY KEIO UNIVERSITY ART CENTER

アート・センターでは、講演会、ワークショップなどの催しや研究活動を随時企画しております。詳細についてはセンター HPをご覧ください。

慶	應	義	塾	大	学
ア	ー	ト	・	セ	ン
タ	ー				

KEIO UNIVERSITY ART CENTER