
慶應義塾大学アート・センター 年報／研究紀要 25

2017 / 18

ANNUAL REPORT / BULLETIN 25

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要25（2017／18）



目次

序文

ごあいさつ
[内藤 正人]

6

平成 29 年度年報

催事

講演会・シンポジウム

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 7

アムバルワリア祭Ⅶ 西脇順三郎と古代ギリシャ 10

没後 32 年 土方巽を語ることⅧ 11

上演

新入生歓迎行事 小林嵯峨 舞踏公演「孵化する」 12

教育活動（設置授業科目）

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） 15

研究アーカイヴ

アート・アーカイヴ活動 17

アート・スペース

22

スタンディング・ポイントⅠ 寺内曜子 23

KUAC Cinematheque 1：ビデオはおもちゃだ！VIC #1 23

文学部古文書室展Ⅴ 国のうち・そと 25

センチュリー文化財団寄託品展覧会 空海と密教の典籍 25

アート・アーカイヴ資料展 XVI 「影どもの住む部屋－瀧口修造の書齋」 26

研究

研究会

研究会 mandala musica 37

西脇順三郎研究会 39

プロジェクト

平成 29 年度我が国の現代美術の海外発信事業 我が国の現代美術の戦略的海外発信に向けた関連資料の整理（文化庁）	40
平成 29 年度港区文化プログラム連携事業 都市のカルチュラル・ナラティブ：文化資源の過去と現在に出会う講座	43

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動	45
-----------------	----

記録・資料

受入資料（寄贈）	55
資料貸出	57
刊行物	65
図書資料統計	66
活動記録	67
会議	70
人事	71
所員研究・教育活動業績	72
所員・職員名簿	78
英文案内	79
慶應義塾大学アート・センター関連法規	81

研究紀要

近代庭園の「自然主義」——二人の造園家、七代目小川治兵衛とカール・フェルスター [後藤 文子]	94
<肉体の叛乱>以前/以後 ~オブジェクションとしての土方巽の舞踏 [森下 隆]	105
Archiving the Intermedia: Art Flowing between Media in the 1960s and 70s Japan [本間 友]	122
毛皮の美術——剥ぐ、縫う、まとう。ベレニス・オルメドをめぐる一考察 [森山 緑]	128
<体験 = 思考機械>としての作品1：ドナルド・ジャッド1 [久保 仁志]	137
雪村周継の生涯と作品（二）小田原・鎌倉滞在期 <瀟湘八景図巻>を中心に [松谷 美美]	140
鶏あるいは犬：芸術の中の「生きた媒体」の系譜をめぐる [長谷川 紫穂]	152

Contents

Preface

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

Annual Report 2017/2018

Events

Lectures / Symposium

Keio University Mita Campus Architecture Open Day	7
Ambarvalia VI: Junzaburo Nishiwaki and Ancient Greece	10
The 32nd Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death: Talking together about Hijikata Tatsumi	11

Performances

Saga Kobayashi Butoh Performance "Incubate"	12
---	----

Education

Colloquium: Archival Research/Seminar: Archival Research	15
--	----

Research Archives

Art Archives Activities	17
-------------------------	----

Art Space

Standing Point I : Yoko Terauchi	22
KUAC Cinematheque 1 : Video is a Toy! VIC#1	23
The World of Paleography V : Relations with Neighboring Countries in the Edo Period	25
AY 2017 Exhibition of Treasures from Century Cultural Foundation : Kūkai and Books of the Shingon Esoteric Buddhism	25
Introduction to Archives XVI : The Shadow in a Marginalia: Shuzo Takiguchi's Room	26

Studies

Research

Research Group "mandala musica"	37
Research Group "Nishiwaki Junzaburo"	39

Projects

Agency for Cultural Affairs Government of JAPAN Project: Archiving for internationally disseminating.	40
Minato Cooperation Project for Cultural Program : “Cultural Narrative of a City” Meeting the Past and Present through Cultural Resources.	43

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University	45
--	----

Records and Data

New Acquisitions	55
Loans	57
Publications	65
Books Data Statistics	66
Reports of Activities	67
Meetings	70
Personal Affairs	71
Educational and Research Performance of Members	72
Staff	78
English Introductions to KUAC	79
Rules	81

Essays

“Naturalism” in the Modern Garden. Two Landscape Architects, Jihei Ogawa VII and Karl Foerster [Fumiko GOTO]	94
Hijikata Tatsumi’s Butoh as “Iabejection” ~ A verification of words and images peculiar to Butoh after “ <i>Rebellion of the Body</i> ” [Takashi MORISHITA]	105
Archiving the Intermedia: Art Flowing between Media in the 1960s and 70s Japan [Yu HOMMA]	122
Animal Fur in Contemporary Art: skinning, sewing, wearing. Thinking of the film by Berenice Olmedo. [Midori MORIYAMA]	128
A work as an experiencing-thinking machine 1: Donald Judd 1 [Hitoshi KUBO]	137
Sesson Shukei’s life and works(2):with focus on Sesson’s time in Odawara · Kamakura and “Eight Views of the Xiao and Xiang Rivers” [Fumi MATSUYA]	140
Gallus Gallus Domesticus and Canine: On the Lineage of “Living Media” in Art [Shiho HASEGAWA]	152

ごあいさつ

所 長 内藤 正人

慶應義塾大学アート・センターの2017年度分の活動を振り返る年報、ならびに、所属する所員の研究論文、研究ノートを取録した紀要の、最新号をお届けいたします。

さて、早いもので、今年2018年は我が研究所にアーカイヴが設立されて、20周年という記念の年を迎えることとなりました。アーカイヴ発足以来、それぞれ在籍当時の所長や多くの所員による無私の尽力、さらにはご寄贈やご寄託を賜りました関係者の皆様方の多大なご理解とご協力も重なり、今やアート・センターのアーカイヴは質量ともに拡張し、個別の活動もいよいよ諸方面にわたり積極的かつ意欲的に展開しています。国内外の研究者や一般の方々にも広く認知され、ご支持をいただいているアーカイヴは、相応の経済的困難を経験しつつも、その後は公私の外部資金獲得などの自助努力を重ねることなどにより、遥か未来に向けてその安定的な活動の軌道へと舵を切るべく、継続して努力を重ねております。引き続きのご理解、ご支援を賜りますよう、お願い申し上げます。

ところで、いま大学では、慶應義塾初となる本格的なミュージアムの建設へ向けての歩みが、徐々に始まっていることが報道され、或いはお聞き及びのことと想像します。塾内で初めて認可された博物館相当施設、アート・スペースを擁するアート・センターも、経験豊富で専門性の高い人員の提供を求められ、複数の所員が平常業務の傍らで新たなミュージアムのプランニングに関わり、その展示のみならず運営等に至るまで、開設初期の極めて重要な業務にたずさわっているところです。正直まだまだ道は険しいものの、しかしながら、そもそも机上の問題では済ますことの不可能な公開業務である博物館活動を経験しているアート・センター所員たちの意見が反映され、それによって、現実的で、しかも未来志向のミュージアムが出来上がることを念じてやみません。

これからも、研究所、アーカイヴ、そしてミュージアムという多様な活動を並行して推し進めていく慶應義塾大学アート・センターに対して、引き続き皆様方からの温かいご支援・ご協力を賜りますよう、お願いを申し上げます。

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年11月15日(水)、18日(土) 10:00～17:00

慶應義塾大学三田キャンパス

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：港区(平成29年度港区文化プログラム連携事業)

概要・目的

2015年から実施している建築公開イベントを本年度も11月に実施した。この催事の第一の目的は、慶應義塾大学内で最古の歴史を誇る三田キャンパスにおいて、歴史的建造物や著名建築家の手になる現存する建物についての建築リテラシーを、学生や教職員、地域の方々に高めてもらう点にある。建学から150年を過ぎた慶應義塾大学の歴史においては、さまざまな建築物が建てられ、また、壊されてきた。しかし、生活の大半をそこで過ごす学生や教職員たちにとっては、普段気に留めることなく過ごしているのが実情である。

そこで、こうした建築物を大学の重要な「アート・リソース」と捉え、通常非公開となっている建物を一般に公開し、歴史・文化的に意義を有するさまざまな建築物を鑑賞、体感してもらうことを企図した。

建築は、その場所で過ごした時間・空間の記憶を鮮やかに呼び起こす契機となる「アート・リソース」である。われわれの目指す建築リテラシーとは、単に建築にまつわる知識や情報の学びだけではなく、個人がそれぞれの歴史のなかで体験してきた記憶と建築とを接続してもらう試みであり、美的な価値を持つ建築物をユーザー・マインドから考える機会とする取組みとすることができる。

(イベントのチラシに掲載したテキスト)

慶應義塾大学三田キャンパスには重要文化財に指定されている建築があることを知っていますか？見たことがありますか？授業を受けている教室の中には戦前からの時を重ねているものがあるのを知っていますか？勉強し、本を借りている図書館の設計者を知っていますか？通常は公開していない演説館・旧ノグチ・ルームの公開を含め、三田キャンパスの建築を紹介する機会を設けます。*学外の方も建築見学をすることができます*

実施内容

a. 一般公開日

2017年11月15日(水)・18日(土) 10:00～17:00

本企画は、通常一般公開されていない演説館と旧ノグチ・ルームの内部公開を目玉に、慶應義塾大学三田キャンパス内の建築を紹介するマップを手に、自由に巡ってもらうという仕立てである。企画の開始は一昨年で、本年度が三度目となった。最初の年に行なった公開日には、「建築物のより詳しい解説が欲しい」などといった意見がアンケートに寄せられたので、昨年度には解説オーディオ・ガイドを作成し、配

建築物 Architecture

- 1 演説館 (築1917) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 2 旧ノグチ・ルーム (築1951) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 3 大学院校舎 (築1985) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 4 図書館 (築1989) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 5 第一校舎 (築1937) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 6 動物舎 (築1926) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 7 旧図書館 (築1917) (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)

展示作品 Art Works

- 20 聖人 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 21 聖人 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 22 学生 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 23 デモクラシー (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 24 青年像 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 25 星への信号 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 26 知識の花弁 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 27 やがて、すべてが一つの空 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 28 福澤諭吉肖像 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 29 早稲葉 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 30 小山内薫肖像 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 31 舞臺 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 32 人物 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)
- 33 経緯像 (国史) 国史2-2 重要文化財(国史)

慶應義塾大学アート・プロムナードの楽しみ方

STEP1 マップと解説シートを入手
スマートフォンをお持ちの方は「ガイドアプリ」(英語)をダウンロード
マップと解説シートを入手するアプリから、建物の公開日について情報
を入手し、自由に三田キャンパスを巡ることができます

STEP2 マップと解説シートを手に、建物を散策
※ 建物は、特別公開日以外、原則として非公開の日があります

合わせてチェック
ガイドアプリに収録されている解説は、アート・プロムナードアプリで
ご利用いただけます
関連するイベントや建物の情報は
公式ウェブサイト「三田キャンパス
アート・センター」
art.kanagaki.jp/ptn

ガイドアプリ「ガイド学習員」
アート・プロムナードでは
建築ガイド「ガイド学習員」
を育成しています
詳しくは「ガイド学習員」
のページをご覧ください
QRコードをスキャンして
ダウンロードしてください

(図1)

布するマップにも QR コードを埋め込んだ。「建築を自由に
見て回る」「時間の制約がない」といった特長を持つこのイ
ベントの参加方法は下記である。

1. 三田キャンパスの配布場所で「建築マップ」を入手。
配布場所は、アート・センターの他、数カ所に設置し
た。また、ウェブサイト・Facebook 等でも告知をした。
建築マップには、公開建築物の場所のほか、屋外の彫刻
作品等も記載している。(図 1)
2. マップを片手に建築散策をしてもらう。演説館と旧ノ
グチ・ルームには警備上の理由もあり、常時スタッフを
配置した。

【公開建築物】

演説館／旧ノグチ・ルーム 内部の見学可能 (通常は
非公開)

塾監局／旧図書館／第一校舎／図書館／大学院棟 外観
(第一校舎は一部教室も公開)

本年度は、2 日間で演説館 467 名／旧ノグチ・ルーム 428
名という、昨年度の 2 倍以上の来場者を得た。後述するが、
その倍増した理由として、港区との連携事業の日程とうまく
リンクさせたこと、昨今の建築鑑賞や街歩きの人気・ブーム
が後押ししたことが挙げられよう。

b. 建築ガイドツアー

2017 年 11 月 15 日 (水) 13:30 ~ 15:00

2017 年 11 月 18 日 (土) 10:30 ~ 12:00

「自由に見学できる」点が非常に好評である建築公開日の
企画ではあるものの、やはりどうしても解説を聴きながら建
築を見学したいとの声は強くあり、本年度もガイドツアーを
実施した。アート・センター学芸員がガイドをしながら、
キャンパス内の建築を観て回るとともに、屋外に設置された
彫刻作品等にも触れて、キャンパス全体をミュージアムに見
立て「アート・リソース」を意識してもらう機会とした。(図
2)

毎年、申込みが殺到する本企画は、ツアー形式であること
の制約から限定 30 名に絞って参加者を募った。学生や教員
の参加はもとより、地域からの参加も多数あり、当日は熱心
に解説を聴く参加者の姿が多くみられた。

成果

建築公開日の 2 日目、11 月 18 日 (土) には、港区との連
携事業である「都市のカルチュラル・ナラティブ 文化資源

の過去と現在に出会う」(平成 29 年度港区文化プログラム連携
事業)との接続を試みた。この連携事業の一環として、同日
に講演会を三田キャンパス内で実施することとし、両面から
来場者を呼び込もうと意図したのである。港区連携事業の広
報宣伝物に、建築公開日やガイドツアーの情報を掲載したこ
とで、結果的に問い合わせ件数も増え、公開日の来場者数倍
増にも寄与したと考えられる。

11 月 18 日 (土) に実施された講演会は「都市文化の物語：
港区文化資源の近世と現代」がテーマであり、大学キャンパ
ス内だけではなく周辺地域全体が有する文化財について知
り、学ぶ、催しであった。すなわち、われわれが実施した建
築公開日とガイドツアーは大学キャンパス内に限ったもので
はあったが、来場者・参加者の関心として、文化財・歴史・
アートといったキーワードは共通していたのである。この連
携事業の広報を見て参加した港区地域の方々も多くみられた
のは、何よりの証左であろう。

「慶應義塾の建築」を発信する観点から、さらに二つの事
例を報告しておきたい。一つは、前述の港区との連携事業に
おいて実施された「慶應義塾大学と三田の名建築」というガ
イドツアーである(詳細は報告 P44 参照)。これはわれわれが
実施した建築公開日のあと、12 月 16 日 (土) に実施したも
ので、三田の外、芝地区の増上寺までを含む建築ガイドツ
アーであった。このツアーの講師は江戸東京博物館研究員・
米山勇氏に依頼した。慶應義塾大学の三田キャンパス内の説
明では、現在長期修復中で閉館となっている旧図書館につ
いてのコメントが印象に残った。それは、「明治期に建造され
たネオ・ゴシック様式の建築であり、外壁装飾はクイーン・
アン様式という、大学を象徴する煉瓦造りのこうした建築を
丁寧に保存し、また修復することによって後世へとつなぐ姿
勢は非常に評価できる」ことと、「この時代の煉瓦建築が都
内で現存する例はほとんどなく、そうした意味からも希少価
値が高い」とのコメントで、これに参加者の多くの皆さんが
納得されていたのは、非常に印象的であった。このように外
部の方からも大学の「アート・リソース」としての建築の価
値を認めていただき、広く一般の方々に伝える機会を持つこ
とができ、いっそう建築公開日とガイドツアーを実施した意
義も再認識することができた。

通常非公開である旧ノグチ・ルームについては、昨今さま
ざまな問い合わせが増えており、「アート・リソース」とし
ての認知度が確実に高まってきている。建築家の谷口吉郎と
彫刻家で空間デザインや家具制作にも深い関心を寄せていた
イサム・ノグチのコラボレーションから成る旧ノグチ・ルー

ムは通常、非公開としているものの、「ノグチ・ルーム・アーカイヴ」の報告にも後述の通り、各種の催事にも利用された。

また本年度は建築公開日とガイドツアーの取材が相次いだ。

2017年11月10日：東京新聞朝刊（開催日前の記事）

2017年11月16日：産経新聞朝刊（開催日前の記事）

2018年1月：慶應カードニュース vol.42（開催後の記事）

開催日前に記事が出ることにより、一般の方々にはなかなか浸透しづらい本開催の広報戦略において効果を発揮した。また、これらの取材や記事掲載については大学広報室との連携が欠かせない。「アート・リソース」に関して大学内の他部署への周知と連携が重要であることは自明だが、本年度は従来より一歩進んで柔軟かつ迅速な連携が取れた点は成果の一つであった。

（記＝森山）



（図2）

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭Ⅶ 西脇順三郎と古代ギリシャ

2018年1月20日(土) 14:00～17:00

三田キャンパス・北館ホール

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

講演

「二人のヘレニスト 西脇順三郎と呉茂一」

高橋 睦郎

(詩人)

「西脇順三郎の詩の面白さ 詩集『旅人がへらず』の周辺
——「チキンカツレツ」「茄子」「岩石の淋しさ」
という詩句をめぐって——

八木 幹夫

(詩人)

「詩と学問 ゲーテと西脇におけるギリシア」

糸川 麻里生

(慶應義塾大学文学部教授)

司会

新倉 俊一

(明治学院大学名誉教授)

西脇順三郎アーカイヴでは西脇の教え子であり、西脇詩研究の第一人者である新倉氏を中心に、詩人や研究者の皆さんとともに月に一度の研究会を開催しているが、年に一度、西脇順三郎の誕生月の一月に記念のシンポジウムを行ってきた。毎回、テーマを設定して、ゲスト講師の方々にさまざまな話題や貴重な知見を提供していただいている。本年度はその第七回目となり、ちょうど西脇の誕生日である1月20日に開催することができた。

今回のテーマは「古代ギリシャ」で、新倉俊一先生の司会と導入コメントで幕を開けた。神話の登場人物や地名や植物、動物、さまざまな語句が詩のなかに散りばめられている西脇の詩世界を、登壇された三名の方々がそれぞれ異なった視点から、紹介してくださった。

まずは高橋睦郎氏が呉茂一の訳詩を、そのお人柄も含めてお話くださり、大変興味深いレクチャーであった。「日本における稀有なヘレニストである呉茂一、西脇順三郎には共通点がある」との指摘はこれまで語られてこなかった場所に光が当たったような感動を覚えるものであった。配布資料にあった上田敏、呉茂一の訳詩や西脇の詩を読み比べると、いっそうの説得力を持ち、詩を作る人すべてに古典詩を読む重要性を説かれた高橋氏のお話には、聴衆の皆さんも納得するところ大であっただろう。

八木幹夫氏は西脇詩のディバイズマン的な手法を具体的に解説され、西脇詩を読む「面白さ」が現代詩の研究や愛好家にも大きな示唆を与えてくださった。独文学者でありゲーテ研究者である糸川麻里生氏は詩と学問を同時に追究していたゲーテと西脇を比較され、ともに古代ギリシャに傾倒した詩人・学者であることに改めて気づかされた。新たな視点がまた生まれ、会場に新鮮な驚きをもって受け止められた。

西脇順三郎の詩や詩論には、まだまだ深く広々とした未踏の地が広がっている。これからもさまざまなテーマを設定して、豊かな詩世界をめぐる旅を続けてゆけたら幸いである。

(記＝森山)

催事／講演会・シンポジウム

没後 32 年 土方巽を語ることⅧ

2018 年 1 月 22 日 (月)

三田キャンパス 東館 G-SecLab

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

ゲスト
中村 宏
画家

恒例の「土方巽を語ること」を 2018 年は命日の 1 月 21 日が日曜日ということで、例外的に 1 月 22 日に開催しました。

2018 年は 1968 年から 50 年なので、「肉体の叛乱から、50 年」をメインピックにして、ゲストに画家の中村宏さんをお招きしました。中村さんは、1968 年 10 月の公演「土方巽と日本人～肉体の叛乱」を 8 mm で撮影されていて、その映像は今日では、舞台の土方巽を知る貴重な記録となっています。当日は、中村さんご自身の 1950 年代以来の画家としてのお仕事を紹介していただくとともに、記録映像「肉体の叛乱」を見ながら、同公演と土方巽の舞踏をめぐって貴重な証言をされました。中村さんは、同年の芦川羊子の第 1 回のリサイタルにも、ポスターやフライヤー、チケットのデザインで関わっていて、土方巽という舞踏家になみなみならぬ関心を寄せていました。それだけに、記録映像「肉体の叛乱」にも強い思い入れがあり、映像につける音楽もご自身で選んで構成され、この日も記録映像を 2 回、上映するよう求められたほどです。

この日の東京地方は、あいにく降雪によって交通機関が不通になるなど、来場者の足を奪うこととなり、開催中にもその旨の連絡があったものです。それでも、多くの熱心な参加者を得ることができました。2017 年の土方巽と舞踏をめぐってのさまざまなトピックスをめぐって参加者と話し合い、アーカイヴからは、シンガポールの映像作家でダンサーのチョイ・カファイさんの映像、それにこの年 9 月に開催された鎌鼬の里芸術祭の記録映像を上映して、土方巽に関わる活動に親しんでいただきました。

また、2017 年は土方巽ゆかりの舞踏家である石井満隆さん、和栗由紀夫さん、写真家の山崎博さんが逝去されたことで、追悼の報告を行なわせていただきました。今後、とくに舞踏家の二人の仕事にアーカイヴとしてどう向き合うかが課題となります。残された資料をも注視しておくこととなります。

(記＝森下)

催事／上演

新入生歓迎行事

小林嵯峨 舞踏公演「孵化する」

2017年6月2日(金) 18:30～

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：ポートフォリオ BUTOH

出演者

小林 嵯峨
舞踏家

照明・音響
曾我 傑

コーディネーター

小菅 隼人

所員／理工学部教授

日吉キャンパス・来往舎イベントテラスにおいて、教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）との共催による舞踏公演をおこなった。2017年度は、小林嵯峨氏に依頼した。日吉キャンパスにおける新入生歓迎舞踏公演は1994年から始まったが、アート・センターと教養研究センターの共催行事としては、2003年の和栗由紀夫舞踏公演より継続している。

小林嵯峨氏は、1969年より土方巽に師事、1970年、女性中心の舞踏グループである「幻獣社」による連続公演、新宿アート・ビレッジ、京大西部講堂における『ギバサ』、1971年1月～12月、幻獣社による連続公演『売ラブ』『すさめ玉』『残念記』（新宿アート・ビレッジ）、1972年京大西部講堂『売ラブ』『すさめ玉』『残念記』に続いて、アートシアター新宿文化での連続公演『四季のための二十七晩』において、『瘡瘡譚』『すさめ玉』『碇子考』『なだれ鮎』『ギバサン』などに出演した。1973年には、西武劇場（現・PARCO劇場）柿落とし公演『静かな家・前後編』に全編にわたって出演した。1974年に結成された白桃房の主力メンバーとして『白桃園』『美人と病気』『日月ボール』に出演、また、土方巽燐儀大踏鑑、第2次暗黒舞踏派の主力メンバーとして、芦川羊子、玉野黄市、和栗由紀夫、仁村桃子らと共に、舞踏創成期の全ての土方作品に出演し、多数の支持を得ることとなった。1975年、立花隆一とともに土方から独立して「彗星クラブ」を立ち上げるが、立花の死によって解散。1995年、弟子を携え「小林嵯峨+崎麟」を結成、1998年には「小林嵯峨+NOSURI」と改名した（本稿の小林嵯峨の活動歴は、Webサイトを参照した。：<http://kobayashi-saga.sub.jp/bio.html>）。重心を低く落とした舞踏のスタイルは、1972年の『四季のための二十七晩』『静かな家』の2作品によって決定されたと言ってもよく、それらに直接かかわったほぼ唯一の現役女性舞踏手である。1969



年から1975年まで在籍した土方巽播磨大踏鑑では、芦川羊子、仁村桃子と共に土方巽門下の「三人娘」と呼ばれ、暗黒舞踏を体現し代表する女性舞踏手と言っている。小林は、2016年に古希を迎え、なお現役として活躍中である。

この公演に先立っておこなったインタビューにおいて小林は、舞踏の未来について次のように語った（引用：小菅隼人「包み込む闇の身体—舞踏家小林嵯峨に聞く」『日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』49号（2017）2017年12月31日）。

小林：今後は〔舞踏は〕無いんじゃないかという気持ちはあります。私はいつ無くなってもいい、消滅しちゃえばいいんじゃないかと思っています。そう言いながらも、若い人は出てきてるし、続けてる人もいる。これからの舞踏をどう考えていくかという、土方さんは70年代で自分の踊りをすごく解体してるんですよね。そんな解体が絶対必要だと思う。「これが舞踏なの？」みたいなのがいま沢山ある。どんどんぶっ壊していく途中で失敗はいっぱいあると思うんですけど、その中で幸いにもどこか・何かにつながっていきけるかもしれないという一縷の望みもある。若い方たちにもっと冒険してほしい。私はバカしかやれないことをやって、バカになれということじゃないですけど、とっとも若い方の方が大人なんじゃないかと思えます。知識もすごく豊富。舞踏のことだって私より知ってる（笑）。でもやっぱり壊すことはどうしてもできないのかな。舞踏や芸術なんかグチャグチャにやればいいんだ、というものが生まれにくいのかなと思う。そういうとんでもないものがどこかでポッと火が付く動きがあれば、またそこから先に行ける可能性はあるんじゃないかと思えます。そういう方に出てきてほしいですね。



この新入生歓迎舞踏公演の目的が、新入生に何事にも偏見を持たず、何事にも恐れず、常に果敢に挑戦することをメッセージとして伝えることにあったことを思い起こす時、この小林氏の発言は、慶應義塾大学新入生が真剣に耳を傾けて欲しい言葉である。

金曜日5時限終了後の18時30分より、趣旨説明に続いて、約1時間のパフォーマンスを行ったが、本公演では、新入生歓迎に合わせた「孵化する」というタイトルによって、蛹から成虫に孵化する生命の営みのイメージを、幻想的な舞台照明（曾我傑）と、圧倒的な存在感を持つ肉体によって表現した。そこには福島原発事故を連想させる表現も盛り込まれ、社会問題と芸術との関連性を考えさせるきっかけにもなった。女性かつ高齢の舞踏手の身体表現は、若い新入生と舞踏愛好家たち両者に大きな感動を齎した。先に言及したように、日吉キャンパスにおける舞踏公演には、大野一雄が1994年から七年間にわたって踊って以来、大野慶人、笠井叡、中嶋夏、ビショップ山田、3年前に惜しくも亡くなった室伏鴻、そしてやはり昨年亡くなった和栗由紀夫、山本萌、長岡ゆり、岩名雅記など、多くの著名な舞踏家たちが出演した。教育現場における、舞踏公演の意義を常に考えつつ、今後も継続していきたいと考えている。

反省点としては、アート・センター側の問題ではないものの、準備の段階で、ライトの球切れ、ケーブル、ビスの故障が発見され、事前のチェックと来往舎の総合的なメンテナンスへの申し入れの必要性を感じた。舞台は、綿密な準備によってほぼ滞りなく進んだ。但し、注意を促すものの、無許可の写真撮影をする者がおり、これも反省点として残る。また、300名の来場者があったが、塾生、新入生よりも舞踏ファンの姿が目立った。この点においては、より多くの塾生の参



加が望まれるが、昨年に続き、高校生の参加もあったことは好ましいことと考える。共催者の費用等の分担として、チラシ・ポスター制作費をアート・センターで負担し、それ以外の請負公演にかかる費用は教養研究センター側で支出した。当日の運営等は主としてアート・センターが行った。

(記=小菅)

教育活動（設置授業科目）

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）
アート・センター設置講座（2007年度～）

渡部 葉子（春・秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

久保 仁志（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

森山 緑（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

アーカイヴの問い

2007年より始まった「アート・アーカイヴ特殊講義」が今年で12年目を迎えました。アーカイヴが、単なる貯蔵庫や諸物の集積ではなく、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ました。端的に述べるならば、春学期と秋学期は理論と実践です。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びました。例えば、自らの1日の生活を「残った物」のリスト化において表現するというワークショップを行いました。ある出来事それ自体は常に過ぎ去り消えてしまいます。しかし、その出来事の幾つかの断片として諸物が残ることがあります。そして、残った諸物からその出来事へとアプローチしてみることに。アーカイヴが抱える大きな課題の一つである残された諸物をどのように編集し、ある出来事へとアプローチするのかということ、卓近であり親密であるはずの自らの日常を通じて考えました。内観として記憶されている出来事と残された諸物は密接に関係しているはずであるにも関わらず、記録としての諸物と出来事は脱臼し、諸物は自らにとってすら外観として立ち現れ、記憶とは異なるネットワークを形成します。アーカイヴが抱える諸物が何を指示し、それら自体もどのような出来事なのかを考えることは、常に重要なアーカイヴの問いであるでしょう。本年度のシラバスを通して、講義の一端をご覧ください。

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 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 「草月アートセンター」関係資料群のアーカイブ化
- 第3回 「藤田嗣治」資料群のアーカイブ化
- 第4回 モデル1：黒木和雄《椅子をさがす男》
- 第5回 リスト：リストとは何か ―インターフェイスとしてのリスト―
- 第6回 モデル2a：クリストファー・ノーラン《メメント》
- 第7回 モデル2b：クリストファー・ノーラン《メメント》
- 第8回 モデル2c：クリストファー・ノーラン《メメント》
- 第9回 モデル3a：ロバート・スミッソン「ノンサイト」
- 第10回 モデル3b：ロバート・スミッソン「ノンサイト」
- 第11回 モデル4：ブルース・マクレーン《キング・フォー・ア・デイ》
- 第12回 モデル5：ガブリエル・フォン・マックス「絵画と解剖学」
- 第13回 モデル6：「ショアー」のアーカイブは可能か
- 第14回 課題発表1
- 第15回 課題発表2

秋学期

各回のテーマ

- 第1回 アーカイブにおける4つの問い2：アーカイブと歴史2
- 第2回 Object Based Studies 1
- 第3回 Object Based Studies 2
- 第4回 課題発表1
- 第5回 観測と記録と表現1（リスト）
- 第6回 観測と記録と表現2（リスト）
- 第7回 課題発表2
- 第8回 観測と記録と表現3（写真）
- 第9回 観測と記録と表現4（写真）
- 第10回 観測と記録と表現5（写真）
- 第11回 課題発表3
観測と記録と表現6（動画）
- 第12回 観測と記録と表現7（動画）
- 第13回 観測と記録と表現8（動画）
- 第14回 課題発表4
- 第15回 アーカイブにおける4つの問い3：アーカイブと歴史3

（記=久保）

研究アーカイヴ

土方巽アーカイヴ
瀧口修造アーカイヴ
ノグチ・ルーム・アーカイヴ
（「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）
油井正一アーカイヴ
西脇順三郎アーカイヴ
草月アートセンターアーカイヴ

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ます（事前予約制）。

開室日

土方巽アーカイヴ：火・水・木曜日

瀧口修造アーカイヴ：木曜日

ノグチ・ルーム アーカイヴ：木・金曜日

油井正一アーカイヴ：月曜日

西脇順三郎アーカイヴ：水曜日

草月アートセンターアーカイヴ：火・水・木曜日

開室時間

12：30～17：00

アート・センターでは大学の研究機関として、1998年度より学内外の研究助成を受けつつ「研究アーカイヴ」の実践的構築作業を進めており、所管資料の公開、寄託資料の資源化などに取り組んでいる。

アート・センターのアーカイヴ活動も、来年度、2018年で20年を数えるまでになった。近年ではアーカイヴに関する関心の高まりを受けてシンポジウム等にスタッフが参画する機会も多い。日本の現代美術に対する関心の広がりを受けて、もともと海外からの来訪者が多かった舞踏関係に留まらず、国際的な研究の環境の中で利用される状況を迎えている。更に、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、海外も含め今年も資料貸出による協力を行った（貸出に関する頁参照）。

これまでも取り組んできた資料の収集および整理、データベースの構築と公開を継続的に行うと共に、アート・センターで醸成されてきた芸術関連資料のアーカイヴ（アート・アーカイヴ）に関する知見を設置講座の形で、学校教育の中で生かしている（2007年度より。講義の該当頁参照）。

また、2006年より毎年開催してきたアート・アーカイヴ資料展は、慶應義塾大学アート・スペースの運営開始に伴い、収蔵資料の展示として、常設展示的な役割を担っている。特に、2013年10月に、アート・センターが博物館相当施設として指定を受けたことから、所管資料展示のますますの充実が求められている。

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各アーカイヴ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. 収蔵資料データベースの整備

収蔵資料データベースへの旧システムからのデータ移行および新規データの投入を実施した。

B. 展示・催事

本年より、アーカイヴの映像資料の展示を目的とした新しい展示シリーズ「KUAC Cinematheque」が開始された（「KUAC Cinematheque 1：ビデオはおもちゃだ！VIC #1」、P.23）。アート・アーカイヴ資料展シリーズとしては、瀧口修造の書齋をモチーフとしたアート・アーカイヴ資料展XVI「影どもの住む部屋——瀧口修造の書齋」を開催した（P.26）。また本年は、慶應義塾の建築プロジェクトを母体とする発信が盛んに行われ、3年目の開催となる「慶應義塾大学三田キャンパス 建築プロムナード」（P.7）、信濃町キャンパスでの大型写真展示「信濃町往来——建築いま昔」（2018

年5月31日まで開催)が大きな反響を呼んだ。展覧会の報告は、慶應義塾大学アート・スペースの活動報告を参照のこと (P22)。また、アーカイブの活動の成果発表として、アムバルワリア祭 VII「西脇順三郎と古代ギリシャ」、「没後32年 土方巽を語ること VIII」が開催された。

C. 外部資金によるプロジェクト推進

アーカイブでは2017年度、その活動の一部を「文部科学省 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」「文化庁 我が国の現代美術の海外発信事業」「公益財団法人 花王芸術・科学財団助成金」の支援を受けて行った。各事業での取り組みについては、事業毎の活動報告を参照のこと (P40)。

(記=本間)

1. 土方巽アーカイブ

A. アーカイブ活動

アーカイブに対する関心は広がっている。ダンスのアーカイブの必要性の声も広がっているが、とはいえ、アーカイブに対する認識はまだ低く、条件的にも厳しい。公開を前提としたアーカイブを設置するのは困難であることが現実である。

昨年も問題提起したように、さまざまな調査・研究のあり方への対応をめぐって、資料閲覧や資料提供の方法を見直すことも必要であろう。また、アーカイブの機関や装置としての在り方の再考も求められる。

[公開]

例年のように、外国人来訪者が目立つが、近年の傾向のように、アジア地域からの来訪者が目立った。同様に、海外から資料の利用、借用を求める依頼も変わらない。土方巽に限らず舞踏に関わる問い合わせもあり、さまざまな情報提供や活動協力を行うことも求められている。また、土方巽の舞踏についての取材・インタビューの求めも続いた。

[資料整理]

- ・「舞踏譜」の整理とデータ作成を進める。基本的なデータはプリントアウトすることで、認識できるようになり、一部のリサーチャーに対応した。言葉から「動き」を特定する舞踏譜の「読解」を始め、土方巽の「舞踏譜」の世界を解明する研究はさらに継続されよう。
- ・元藤燐子コレクションの資料整理も少し進める。土方巽アーカイブに繰り入れるべき資料が散見され、土方研究のための貴重な資料も見出される。また、大月倉庫にまだまだ多くの資料が残されていることは、昨年にお知らせしたとおり。

- ・2017年に死去された石井満隆さんの資料のデータ整理を行った。ご遺族が整理されて持参される資料を可能な範囲でデジタル化し、データをとっている。1970年代の舞踏研究にとって貴重な資料が含まれている。特に、石井さんの海外での活動を裏付けることができる資料が次々と寄せられる。

B. 海外活動

今期は海外での活動はあまりなかった。チョイ・カファイさんの公演活動と関係して、シンガポールの大学での展示に協力した。ほかには、フランスのCentre Pompidou-Metzでの「Japanorama」展への出品。海外で発行される印刷物への写真の貸出が目立った。舞踏への関心とともに、海外からの問合せは増えている。

C. 研究会・ワークショップ

- ・外部機関であるPOHRCによって、9月に秋田県羽後町で1週間の合宿ワークショップを実施し、海外からの参加者とともに、土方巽の映像上映も合わせて、舞踏譜の検証が行われた。
- ・20世紀舞踊研究会として、池宮信夫資料の探索を開始。その成果をもって、本研究会を続行させたい。新資料の発見の十分な成果は次年度の活動に期待している。
- ・なお、12月に「舞踊年鑑」のイベントとして、アーカイブをテーマに公開シンポジウムを大学東館G-SecLabで実施するにあたり、企画・運営に関わった。文化機関のプロデューサーや各ジャンルのダンサー、文化庁の担当者らが参加。アーカイブが各方面で求められているが、アーカイブ設立の実現はむずかしい。土方巽アーカイブの先駆性をあらためて確認する。

D. 展示・資料出品

国内の美術館からの資料の作品・提供の依頼があいついだ。芦屋美術博物館、鎌鼬美術館(秋田)、世田谷文学館、パレオ若狭(福井)など。

とくに、パレオ若狭では、本格的な土方巽展「前衛舞踏家土方巽の世界」展が開催された(2017年12月2日-25日)。展示に合わせて、舞踏パフォーマンス(今貂子、おかえり姉妹)、舞踏ワークショップ(今貂子)、舞台美術ワークショップ、レクチャー(森下隆)が行われた。

前年に開館したばかりの鎌鼬美術館では、展示スペースを拡張し、「鎌鼬」以外の土方巽の資料が展示・上映された。

付記

土方巽アーカイヴの設置時にアドバイスをいただき、設置後もアーカイヴ活動に協力していただいていた和栗由紀夫さんが、2017年10月に逝去された。とくに「動きのアーカイヴ」の実施にあたっては全面的に関わっていただき、実演を映像に収め、貴重な資料として残された。2018年5月に偲ぶ会が行われたが、その実施準備にあたっては、アート・センターとして協力させていただいた。(記=森下)

2. 瀧口修造アーカイヴ

[資料整理について]

今年度は、アート・アーカイヴ資料展 XVI「影どもの住む部屋—瀧口修造の書齋」(2018年1月22日-3月16日)に合わせて、『余白に書く』(みすず書房、1966年)関連資料群の調査・整理、および書齋写真群の調査・整理を行った。これらの成果は、別頁に記載の展示概要を参照。

[貸出について]

以下の展覧会に資料貸出を行った。

- ・平成29年度芦屋市立美術博物館特別展「小杉武久 音楽のピクニック」
会場：芦屋市立美術博物館、会期：2017年12月9日～2018年2月12日
- ・「エクスパンデッド・シネマ再考」展
会場：東京都写真美術館、会期：2017年8月15日～10月15日
- ・「澁澤龍彦 ドラコニアの地平」
会場：公益財団法人せたがや文化財団 世田谷文学館、会期：2017年9月22日～2017年12月28日
- ・「涯テノ詩聲 詩人 吉増剛造展」
会場：足利市立美術館、会期：2017年10月30日～2018年1月10日
- ・「コレクション展 1937—モダニズムの分岐点」
会場：神奈川県立近代美術館 葉山、会期：2017年8月1日～11月25日

(記=久保)

3. ノグチ・ルーム・アーカイヴ

(「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む)

ノグチ・ルーム・アーカイヴは、三田キャンパス内の第二研究室(谷口吉郎設計、1951年竣工、2003年解体)の談話室として計画され、イサム・ノグチがデザインを担当した

「新萬來舎」(通称「ノグチ・ルーム」)とそれに付随する庭園、および3点の彫刻作品を中心とした研究アーカイヴである。また、建築関係のアーカイヴとして2008年度より「慶應義塾の建築」プロジェクトを立ち上げ、慶應義塾の建築に関する情報収集、記録写真撮影、図面のデジタル化などを行っている。

[ノグチ・ルーム・アーカイヴ]

2018年にイサム・ノグチの没後30年を迎えるため、各地で展覧会が企画されており、当アーカイヴにも訪問調査が相次いだ。2017年11月に大分県立美術館を皮切りに、香川、東京、川崎と巡回する「20世紀の総合芸術家 イサム・ノグチ—彫刻から身体・庭へ」展には、旧ノグチ・ルームにある《コーヒータブール》と《丸椅子》4脚を貸し出すこととなった。異例の長期間にわたる貸し出しではあるが、地方の美術館にとっては実際にノグチが制作した家具を目にする機会が限られることもあり、本展覧会への貸し出しの意義は大きいものと考えられる。アーカイヴからは1951年刊行の貴重な書籍『NOGUCHI』や写真も貸し出している。また、この展覧会と時を同じくして、訪問所員の新見隆氏が上梓した著書『イサム・ノグチ 庭の芸術への旅』(武蔵野美術大学出版局、2017年12月)においても、ノグチ・ルーム・アーカイヴより写真の貸し出しを行った。

旧ノグチ・ルームは年々、認知度が上がっており、たびたび見学の問い合わせもあるが、大学としては通常非公開としているので、後述するように「慶應義塾の建築」に関連するプロジェクトを通じて公開日を設けている。むろんイサム・ノグチ研究者等がノグチ・ルーム・アーカイヴを利用する際には希望があれば適宜、旧ノグチ・ルームの見学をしていただいております。調査研究に役立ててもらっている。しかし、それ以外に特例として本年度は2件、旧ノグチ・ルームの利用について対応した。

一つは、2018年2月、文部科学省スーパーグローバル大学創成支援事業による「慶應義塾大学とウィーン大学によるワークショップ」(文学部主催)に関連して、ウィーン大学の美術史学の先生方が慶應義塾大学を訪問されるのを機に、旧ノグチ・ルームの見学会が開催され、アート・センターの渡部葉子が英語による説明を行った。谷口吉郎による日本の戦後モダニズム建築とイサム・ノグチとのコラボレーションであること、オリジナルの姿ではないが、要素を残しつつ継承空間を保持していることなどを説明し、先生方は大いに関心を寄せていたようであった。

もう一つは港区の文化事業プログラムの一つである演劇プロジェクト「シアターコモンズ」による公演会場として使用された催事である。2月22日から3月11日まで、港区内各所で開催されるプログラムは多くの来場者を獲得しているが、その中で3月1日から4日まで、演劇「しあわせな日々」(萩原雄太/かもめマシーン)を旧ノグチ・ルームにて開催した。この事例は大学が持つ「アート・リソース」としての旧ノグチ・ルームを内外にアピールする好機ともなり、今後も外部機関との連携を模索しつつさらなる発信力を高めていきたいと考える。

〔慶應義塾の建築プロジェクト〕

「慶應義塾の建築」に関わる活動としては、科学研究費助成事業「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」の助成により、昨年度好評を得た「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」を開催した(詳細は報告 P7 を参照)。この建築公開日は本年度が三年目にあたり、昨年のアンケートなどで寄せられた、より詳しい建築物の解説が欲しいという要望を踏まえ、新たにガイドツアーの開催とオーディオガイドの作成、ガイドで使用した原稿を掲載したウェブサイトの開設を試みた。

また、昨年度に引き続き「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する総合的研究」(平成 26 年度 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業)において「『慶應義塾の建築』サブプロジェクト」として建築の調査および図面のデジタル化に取り組んだ。図面は、文化財としての価値の高い建築物の図面から優先的に行っている。今後の課題として、こうした活動と並行してデータベースを作成し、アーカイヴ化する作業を行う予定である。

図面調査を行いデジタル化した建築物(撮影枚数合計 219 枚)

天現寺：幼稚舎 自尊館など 28 枚

信濃町：6号棟(一般病棟)、臨床講堂、病理学実習室、基礎医学第一校舎、医学部動物外科、犬舎など 130 枚

三田：全体企画案、女子校校舎など 22 枚

日吉その他：日吉第一校舎 39 枚

また、昨年に引き続き、建築物の撮影を実施した。撮影対象は基本的に学内建築を対象としているが、慶應義塾と関係の深い谷口吉郎などによる建築物が解体される等の場合には、機会を逃さず記録撮影することとした。撮影は、これまでも一貫して本プロジェクトの撮影を行っている新良太氏

に依頼した。

建築撮影：信濃町慶應義塾大学病院(空撮、2016.12.19)、三田旧図書館(2016.12.27)

三田メディアセンター(2016.12.27)、日吉図書館(2017.02.10, 02.20)、三田演説館(2017.03.09)、三田東館(2017.03.09)

本年度は、上述した科研費プロジェクトの最終年度でもあり、これまでの調査研究成果を発信する場として、信濃町キャンパスでの展覧会を開催した(詳細は次号を参照)。およそ10年間にわたり撮影されてきた慶應義塾の建築の中から、変わりゆく信濃町キャンパスの建物に焦点をあてた企画で、今はもう失われてしまった建物のかつての姿を、巨大な写真に引き伸ばし、建物の外壁面に展示をした。

さらにこの展覧会を含めた、「慶應義塾の建築」プロジェクトの紹介をかねた冊子を2017年3月に発行(『慶應義塾の建築 フォーカス No.1 信濃町往来』)することができた。

(記 = 森山)

4. 油井正一アーカイヴ

油井正一アーカイヴでは、資料調査に対応するほか、株式会社セイコーホールディングス社の支援を得て Seiko Presents 公開研究会“拡張するジャズ”およびレクチャー・コンサートを定期的に関講した。昨年度より、学生の利用を拡大するための方法を検討課題として掲げているが、今後は、研究会での活動をベースとした、資料活用の呼びかけや学生への情報提供も行っていきたいと考えている。公開研究会の詳細については、P37 を参照。(記 = 糸川、本間)

5. 西脇順三郎アーカイヴ

本年度も新倉俊一氏(明治学院大学名誉教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員)を中心に西脇順三郎研究会を計5回開催した。昨年度よりアート・センターの研究会として活動を開始し、西脇順三郎の詩世界の研究と、アーカイヴの一般利用の促進とをいっそう強化している。

研究会のメンバーとして新たに加わられた詩人のカニエ・ナハ氏をはじめ、本年度も6回の会合を持った。第33回 2017年4月17日(笠井裕之氏)、第34回 2017年5月22日(山腰亮介氏) 第35回 2017年6月26日(八木幹夫氏) 第36回 2017年10月2日(ローザ・ヴァン・ヘンズバーゲン氏) 第37回 2017年11月6日(カニエ・ナハ氏) 第38回 2018年3月5日(杉本徹氏)(詳細は、西脇順三郎研究会の報告 P39 参照。)

2018年1月20日には毎年開催している「アムバルワリア祭」を本年度も開催した(報告はP10を参照)。テーマを「西脇順三郎と古代ギリシャ」とし、北館ホールにて開催され、100名ほどの来場者があった。西脇研究の第一人者である新倉俊一氏による導入コメントののち、詩人の高橋陸郎氏が呉茂一の訳詩を紹介、「日本における稀有なヘレニストである呉茂一、西脇順三郎には共通点がある」との指摘をいただいた。詩人の八木幹夫氏は西脇詩のディペイズマン的な手法を具体的に解説され、独文学者でありゲーテ研究者である糸川麻里生氏は詩と学問を同時に追究していたゲーテと西脇を比較された。

昨年度のアムバルワリア祭VIに登壇いただいた、三田文学の理事長でもある詩人の吉増剛造氏の展覧会が、足利市立美術館で2017年11月に開幕した。この展覧会には西脇アーカイヴより、「ギリシャ語・漢語ノート」を貸し出している。足利での展示が終了したあと、同展は沖縄市立美術館・博物館に巡回し、2018年8月に東京、渋谷区立松濤美術館へと巡回する。長期巡回により、多くの方々に西脇順三郎の一次資料を目にさせていただく機会があることはアーカイヴにとっても重要であると考えている。今後も、西脇順三郎の資料や作品が多くの人々の目に触れるよう努めていきたい。

*寄贈関係

横田茂ギャラリーの扱いで、飯田善國のご遺族より西脇関連で2点の作品が寄贈された。1点は、西脇順三郎が描いた水墨画が額装されたもので、おそらく西脇から飯田に贈られたものであろう。もう1点は西脇と飯田の共作詩画集《クロマトポイエマ》で、貴重な作品をご寄贈くださった飯田カタリーナ氏および飯田ベンジャミン氏、横田茂氏に感謝を申し上げたい。

西脇と親密な交友関係にあった飯田善國氏の資料は、川崎市岡本太郎美術館に保管されていたが横田茂氏の仲介により、アート・センターへ着地することとなった。これら資料の整理を段階的に進めているところであるが、西脇関係の写真なども多く含まれており、今後の整理、活用によってますます西脇順三郎アーカイヴが充実してゆくと思われる。

(記=森山)

6. 草月アートセンターアーカイヴ

[資料整理について]

今年度は、全ての印刷物をプロトタイプデータベースに登録するとともに、印刷物以外の資料である書簡類の整理を

行った。その中で、草月アートセンター最初期の1958年に武満徹が窓口となって海外の前衛運動グループである「VORTEX」を日本へ招聘しようとしていた書簡のやりとりが見つかった。これらは、『SAC』No.2にも掲載されていたVORTEXの招聘企画の存在を裏付けると共に、草月アートセンターが試みた海外とのネットワーク形成の再初期の活動の証左でもある。

以下は作曲家であり、VORTEXの中心メンバーの一人であったヘンリー・ジェイコブス(Henry Jacobs)から武満徹宛書簡の内訳である。

- ・1958年2月3日(封筒1+便箋1)
- ・1958年2月9日(封筒1)
- ・1958年3月13日(封筒1+便箋1)
- ・1958年4月9日(封筒1)
- ・1958年5月6日(封筒1+便箋1)
- ・1958年6月18日(便箋2)
- ・1958年7月6日(封筒1+便箋1)
- ・1958年7月22日(便箋1)
- ・1958年8月19日(封筒1+便箋2)
- ・1958年10月17日(封筒1+便箋2)

[貸出について]

以下の展覧会に資料貸出を行った。

- ・平成29年度収蔵映像展「エクспанデッド・シネマ再考」
会場：東京都写真美術館、会期：2017年8月15日-10月15日
- ・平成29年度 国立歴史民俗博物館企画展示「「1968年」—無数の問いの噴出の時代—」
会場：国立歴史民俗博物館、会期：2017年10月11日-12月10日
- ・平成29年度 芦屋市立美術博物館特別展「小杉武久 音楽のピクニック」
会場：芦屋市立美術博物館、会期：2017年12月9日-2018年2月12日

(記=久保)

慶應義塾大学アート・スペース

2011年秋に三田キャンパス南別館1階に慶應義塾大学アート・スペースが設置されて7年目を迎え、今年は計125日の展示日数で5本展覧会を開催した。アート・スペースでは、アート・センター企画による展覧会の他、学内の他研究所との共催展示などに取り組んでいる。

展示施設も含めた慶應義塾大学アート・センター全体は、東京都教育委員会より、博物館法に定める博物館に相当する施設としての指定を受けており（2013年10月2日付）、博物館としての活動に加え、博物館法施行規則が定める学芸員資格取得のための博物館学実習の場として、重要な教育的側面を担っている。

本年は、昨年に引き続き、学内他研究所との共催する研究展示として2展覧会を開催した。5回目を数えるセンチュリー文化財団寄託品展覧会（斯道文庫）、5回目となる文学部古文書室の資料展である。また、本年度より、5年間実施した「同時代の眼」に続く新しい現代美術展覧会シリーズとして「スタンディング・ポイント」をスタートした。

常設展示に準ずる所蔵資料を使用したアート・アーカイヴ資料展としては、瀧口修造の書齋をモチーフとする展覧会「影どもの住む部屋——瀧口修造の書齋」を実施した。同展には花王文化財団より助成を受け、充実したカタログ制作などを実現することができた。また、アーカイヴが所管する映像資料を展示する試みとして、新たにKUAC Cinemathequeシリーズを設定、第一回目として、現在デジタル化や資料調査を中心にアーカイヴ構築を進めている Video Information Center の映像を展示した。KUAC Cinematheque は、アート・スペースとしては初の無人監視による展覧会となった。正確な来館者数の把握、来館者の関心の所在、滞在時間など、有人監視の利点が改めて浮き彫りになり、運営面においても今後の参考となる展覧会だった。

125日開館という数字は土日が休みとなる大学の展示施設としては、長期休暇以外はほとんど常に開館している展示日数であり、展覧会間の作業日もかなりタイトな中で運営している。アート・センターの通常業務や催事を行いながら恒常的に展示を行い、図書館との二会場展示の場合には図書館の展示への援助も行っているため、恒常的に人手不足の中での展覧会運営を強いられている状況であると言える。博物館相当施設の指定を受け、内部努力を続け、展覧会内容はさらなる充実を図っているが、質を保ちながら年間5～6本の展覧会をコンスタントに続けて行くためには今後、人的予算的な措置が望まれるところである。

1. スタンディング・ポイントI 寺内曜子

2017年5月15日(月)～6月30日(金)

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同時代を生きるアーティストたちの作品と出会う機会を作りたいと考え、2011年度から5年にわたり「同時代の眼」シリーズを開催してきたが、それに引き続く新たな現代美術の展示シリーズとして「スタンディング・ポイント」シリーズを本年度より開始した。このシリーズは、自立した立脚点をもつ現代作家を紹介し、アートの現代社会における可能性を考えていこうとするものである。

その初回に取り上げたのは、1970年代末にロンドンに赴き、そのキャリアを開始した寺内曜子である。寺内はロンドン、セント・マーチンズ美術学校彫刻科で出会った違和感と疑問を出発点として、自明とされている区分や区別(裏表、右左、正誤など)を問い直す作品を制作し続けてきた。新作を含む6点を展示した今回の展覧会のラインアップは小規模ながら、寺内の作品のバラエティを揃え、その作品世界を十分に味わうことのできる展示となったといえよう。

寺内の代表作である電話ケーブルを割いて内部のワイヤーを露出する「ホットライン・シリーズ」の最新作《ホット・ライン113》と1980年代の鉛を素材とした3作品は寺内の典型的な作例であり、内外、表裏を疑義に付し、問いかけるそのコンセプトが明確に示されていると同時に、彫刻的な造形の強度もその魅力である。また、紙を用いた大型のインスタレーション作品《ナイト・アンド・デイ》は、建物入口壁面を利用して設置した。両面を塗り分けた紙の中央に切れ目を入れて壁面に設置するという単純な作為だけで、見事な空間的な作品が創出されることは、寺内が我々とは違った形で1枚の紙を見ていることの証左とも言えよう。この作品についてはその仕組みが興味深いものでもあり、会期中、ウェブにて展示設営の様子の動画を公開した。そして、何と言っても全く新しい新作《バンゲア》がこの展覧会の中核をなした。寺内が初期から貫いている、世の中の常識と考えられていることへの疑問の提出、問い直し、これまでとはまた違った形で明瞭に示された作品であった。1枚の紙が平面ではなく、3次元の立体であることを捉え、その側面を塗り、それを球形に整形すると、もとは1本の繋がった線であった側面を塗った線は複雑に入り組み切れ切れになった線として球面上に現れる。ここでは元々の紙の表も裏も側面も全て渾然となっている。その姿は、非寛容と分断が蔓延しつつある、現代社会への警告のようにも見えた。明確なコンセプトの体現と同時に、作品の現れ出た姿も寺内作品の魅力であり、この

バンゲアも指でつまめるほどの小さな球体にはその周辺の空間を吸い込んでいくブラックホールのような強度が感じられた。

今回の展示は素材の点でも、一貫した制作姿勢を背景にしながら、常に素材に寄り添いつつ制作する寺内の姿勢と素材のバラエティが分かる展示となったと言える。

また、会期中にはレクチャーを開催し、作家自身の言葉によって、作品が語られる機会を提供した。

過去5回の展示を通して、アート・センターにおける現代美術展が次第に定着してきたところであるが、それにも増して、今回は美術館学芸員の来館が多く、寺内作品をまとめて鑑賞する機会の提供の専門家に対する意義が大きかったことが窺われる(その結果として、《ホットライン113》は東京都現代美術館の収蔵品となった)。また、寺内が美術大学で教鞭をとっていることもあり、美学生やその関係者、さらには作家の方の来場も多く、高い評価を得ることができた。

(記=渡部)

2. KUAC Cinematheque 1: ビデオはおもちゃだ! VIC #1

2017年7月10日(月)～7月28日(金)

約3週間の上映プログラム*1は、アート・センターの新たな試みとしての映像展示シリーズ「KUAC Cinematheque」の第1回として、ここ数年でビデオ・テープのデジタル化と

ビデオはおもちゃだ!
VIC #1
2017年
7月10日
-
7月28日

調査を重ねてきた Video Information Center の映像を上映した。VIC が記録してきた笠井勲のダンス、状況劇場や天井桧敷の演劇、菅木志雄の「イヴェント」、高松次郎の造形作品、針生一郎や磯崎新らのシンボジウム、そして VIC 自身が企画し実践していたさまざまなエフェクトを用いたビデオ撮影のワークショップや、ビデオ機材を段ボールで組み上げるイベントの記録映像など、計 19 本のビデオ作品を会期中 2 つのプログラムに分け、1 日 5 時間にわたる長時間上映で実施した。これまでの VIC に対する関心は、その記録対象の史的的重要性において向けられていたが、本企画では VIC 自体がどのような活動を行っていたのかが分かるようなプログラムを組んだ。おそらく、VIC というフレームで行われる初めての上映プログラムだったと言えるだろう。

昨今、切り取られ編集された情報を、好きな時に好きなだけ享受できる環境にいる我々にとって、VIC の（基本的に）編集をせず、ある種荒々しいまでにさまざまなものが映り込んだ映像を見ることは、意識的に撮影していたもの、外に意外な面白味や未発見の出来事が映り込んでいることを気づかせ、そして（カメラに収められた範囲という限定的なものであるにしろ）シーケンスとして当時の状況を伝え残していく映像の力を感じさせた。また、「ソフト・ミュージアム」構想や「CATV」などの様々な活動は「アーカイヴ」という

問題を考える上での端緒を提供してくれると言えるだろう。

来場者の声からは、菅木志雄の「イヴェント」や状況劇場の公演など現在では容易に見ることのできないものを映像で見ることができたことへの驚き、フィルムやビデオといった映像のアーカイヴと公開への関心が窺えた。

2017 年 7 月 14 日（金）、VIC リーダーの手塚一郎氏を迎えてのトーク・イヴェントを開催した。アート・スペースで開催した映像上映「KUAC Cinematheque 1 ビデオはおもちゃだ！ VIC#1」は、ビデオ・アートを歴史的に振り返る文脈の中で多くの人々がその存在を知っていながら実態を把握しきれていなかった、VIC の活動自体を紹介するほぼ初めての機会であることから、トークに際しても「Video Information Center とは何なのか？」という根本的問いから出発し、前半では、国際基督教大学時代の VIC 設立経緯やグループとしての一般的な活動について手塚氏にお話をいただいた。後半では、今回の上映にあたってセレクトされた映像に則して、そこにまつわるエピソードについて尋ね、手塚氏にとって初めての舞台作品撮影のお話（1974 年撮影：笠井勲「伝授の門」）などをうかがうことができた。その中で「人生はやり直しがきかないのだから、ビデオもやりなおせないと考えるべきでしょう」という手塚氏の言葉は、映像記録の問題に対して一つの示唆を与えてくれるものであったといえる。また、かつての

I. 2017年7月10-19日

- 01. 菅木志雄の作風①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 02. 菅木志雄の作風②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 03. 菅木志雄の作風③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 04. 菅木志雄の作風④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 05. 菅木志雄の作風⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 06. 菅木志雄の作風⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 07. 菅木志雄の作風⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 08. 菅木志雄の作風⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 09. 菅木志雄の作風⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 10. 菅木志雄の作風⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 11. 菅木志雄の作風⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 12. 菅木志雄の作風⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 13. 菅木志雄の作風⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 14. 菅木志雄の作風⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 15. 菅木志雄の作風⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 16. 菅木志雄の作風⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 17. 菅木志雄の作風⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 18. 菅木志雄の作風⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 19. 菅木志雄の作風⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 20. 菅木志雄の作風⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺

II. 2017年7月20-28日

- 01. アーカイブとビデオについて①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 02. アーカイブとビデオについて②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 03. アーカイブとビデオについて③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 04. アーカイブとビデオについて④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 05. アーカイブとビデオについて⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 06. アーカイブとビデオについて⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 07. アーカイブとビデオについて⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 08. アーカイブとビデオについて⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 09. アーカイブとビデオについて⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 10. アーカイブとビデオについて⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 11. アーカイブとビデオについて⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 12. アーカイブとビデオについて⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 13. アーカイブとビデオについて⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 14. アーカイブとビデオについて⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 15. アーカイブとビデオについて⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 16. アーカイブとビデオについて⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 17. アーカイブとビデオについて⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 18. アーカイブとビデオについて⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 19. アーカイブとビデオについて⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- 20. アーカイブとビデオについて⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺

VIC メンバーであった石井宗一氏、津村カツシ氏も飛び入りでトークに参加し、お二方がVIC のなかで担っていた役割や、プロデューサー的存在であった手塚氏についてなど、また違った視点から当時の活動を語ってくださった。終始軽やかに縦横無尽に話題が広がる手塚氏の語り口は印象深く、単に過去の記憶を辿るに終わらない、iPhone のビデオ機能を使った現在の活動や、発展的展開を予見させるイベントとなった。

本企画は平成 28 年度我が国の現代美術の海外発信事業「VIC (Video Information Center) 資料を基軸とする 1970 年代日本美術関連資料の整備と国際発信」の成果発表としても行われた。(記=久保、長谷川)

3. 文学部古文書室展 V 国のうち・そと

2017 年 10 月 10 日 (火) ~ 11 月 2 日 (木)

五回目となる今回の文学部古文書室展示会では、「国のうち・そと」というタイトルで、古くから日本と深い関係を持ってきた、地理的に隣接する朝鮮・琉球・蝦夷の「三国」にかかわる江戸時代の古文書・記録・絵図などを中心に展示会を実施した。

展示の物理的な側面については、朝鮮・琉球・蝦夷の三国について、それぞれコーナーを設定し、パネル類もコーナー毎に色分けして、全体と部分の位置づけが俯瞰できるような工夫を加えた。また、キャプションには英訳を沿え、会場で配布した「展示品解説」にも、三つのコーナーについての、概要説明も含めて英語訳を時間の許す範囲で掲載した。古文書室の体制・力量を考えれば、あきらかに分不相応であり、英語併記による効果についても、ほとんど具体的に確認することができなかった。しかしそれでもなお、一つの試みとして相応の意味はあり、また古文書室としても学ぶところの少なくない経験であったと思う。

具体的な展示品については、農村文書が大部分を占める文学部古文書室の所蔵資料の中から、「国のうち」で生活を続けていた人々の日常に、「国のそと」がどのように関わっていたのかを、外交使節来朝時の臨時課役である「国役」負担、また、その免除請願などの文書を手がかりに解説・展示した。全体的に、文字資料が多く空間を占めることになったことについては、当初若干危惧の念を抱いていたが、来館者には意外におおむね好意的な反応であったようである。また、三点の地図類、朝鮮訳官使節や蝦夷アイヌの習俗を記録した絵巻物などビジュアルな展示物を加えることで、全体的に文字資料が中心になった今回の展示のバランスが妥当なと

ころで整えられていたようにも感じた。

アート・センター所蔵の絵画資料をうまく展示会のコンセプトのなかに埋め込むことが出来たのももうひとつの収穫であった。さまざまな文化財を架蔵する塾内諸機関のコラボの可能性を拓く試みとなることを期待している。

なお、今回の展示会への来場者は、340 名弱と、初めて前年度を下回る結果となった。アート・センターを中心に早くから展示会の広報に尽力いただいていただけに、肝腎の展示のコンテンツ面で人々を引き付けるような何かを提示することができなかった古文書室側の力不足を大変に申し訳なく感じている。(記=柳田利夫、文学部古文書室)

4. 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 年 11 月 13 日 (月) ~ 12 月 8 日 (金)

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」展が開催された。本年はセンチュリー文化財団寄託品の中から、空海の著作や注釈書、密教の典籍や儀礼のための道具類などが公開され、計 38 点が 2 カ所の会場で展示された。弘法大師像や尊勝曼荼羅図といった見ごたえのある絵画作品も出展され、空海という人物を軸に専門的な密教の世界が華やかに展開され、会期中には企画担当の高橋悠介准教授(斯道文庫)によるガイドツアーが 2 回開催された。図書室展示室とアート・スペースを巡るツアーでは、それぞれの展示室から溢れそうなほど多くの方々にご参加いただいた。約 1 ヶ月間に及ぶ展示期間中、アート・スペースでは 600 名を超える来場者を迎え、盛況のうちに終了した。

開催形態について

- ・例年通り、図書館展示室を第 1 会場とし、アート・スペースを第 2 会場とした。開幕はいずれも 11 月 13 日であったが、アート・スペースでの会期は一週間短い形となった。第 1 会場に、第 2 会場への地図をパネルとして設置し、また DM にも両会場の地図を示した。
- ・全体は 38 点を四章構成 (Ⅰ空海の事績・Ⅱ空海をめぐる伝承・Ⅲ密教の修法と聖教・Ⅳ〈空海〉と密教文化の広がり) とし、このうち後半にあたる、Ⅲ章の大部分とⅣ章全ての合計 18 点をアート・スペースにおいて展示した。
- ・アンケートに、会場をひとつにすると便利であるとの意見や、土日開館の要望もあった。これは例年同様だが、理解をしてもらえるよう努める以外にはないように思われる。一方で、「二会場にわたる展示で見ごたえがあった」との意見もあった。

設営について

- ・キャプション及び解説文については、例年と同様、アート・センターで作製した。今回は、仏教関係の単語や人名などが一般にはなじみが薄いことから、振仮名を全面的に入れることにした。ただし、小さな振仮名の確認が当方で十分にできておらず、後から修正をお願いしたものが幾つかあり、申し訳ない次第であった。
- ・両界曼荼羅などの掛幅を展示するため、過去の展示ポスターを掲示していたケースの亚克力蓋をはずし、それを壁面に仮設した枠に固定して展示ケースとした。この作業を行うため、外部業者による設営により人数が必要となったが、仏画を間近に観られるという点で、来館者の評判は良かった。
- ・第一会場の図書館に展示していた「三宝院灌頂堂図」（慶應義塾図書館蔵、嘉吉元年写）の画像を引き伸ばして印刷し、アート・スペースの入り口に掲示した。灌頂儀礼の空間の構成や道具の配置が細々と書き込まれているものだが、引き伸ばすことでよく見ることができた。仏画や密教の典籍は儀礼に伴って作られる場合も多く、そうした場を理解していただくことを企図したものだが、第一会場と第二会場をつなぐ役割も果たしていたように思う。
- ・展示品のうち「三国祖師影」という卷子本は、展示ケースで広げられる幅が限られるため、全撮影したデータをつなぎ、廊下のモニターに少しずつ画面を送る形で映し出して、全体を観られるようにした。これも評判が良かった。

来館者について

- ・展示期間を通じてのアート・スペースの来場者の総数は602名であった。例年より大幅に増加しており、当該展覧会が広く外部にも認知されてきていることと、「空海」をタイトルに入れた効果が大きかったかと思う。なお、図書館展示室の入室者数は3,210名（学外者414名を含む）で、ここ数年のセンチュリー文化財団寄託品展覧会の入室者数を五割程上回る数字であった。
- ・アンケート結果を見ても、「満足した」「まあまあ満足した」を合わせると9割を越えており、会場の雰囲気・内容ともに高評価を得ている。アンケートにおいて最も人気が高かったのは尊勝曼荼羅図で、仏画のインパクトが大きいことを再認識した。今回は、仏画を関連する仏教典籍と共に組み合わせ展示しており、絵画資料も合わせながら、斯道文庫の古典籍研究の一端を、親しみやすい形で示すことを企図したものである。

- ・展示テーマ上、僧侶や寺院関係者の来場も目立った。
- ・なお、11月17日（金）に開催した斯道文庫講演会は、「密教聖教と兵法書の間—肥後人吉願成寺の聖教—」という演題で（講師：愛知学院大学文学部教授・福島金治氏）、講演会来聴者の多数を会場に誘導することができた。
- ・facebook や twitter などの SNS の記事を通じて展示情報を知って来場された方も一定数おり、今後も多方面からの広報を行うべきであると再認識した。
- ・ギャラリートークは、11/16（木）・12/1（金）の午後に開催し（参加者数はそれぞれ37名・41名）、その他、非公式な展示解説も何回か行ったが、おむね好評であった。

リーフレットについて

- ・A5判横長で製作。デザインや紙質・写真などについては好評を得ている。ハンディーで良い反面、細かい字が書いてある資料の場合は写真が小さく字が読みづらい欠点もあり、今後は大きな判型の案も含めて検討したい。
- ・入場者が予想より多かったため、会期中で600部の増刷を行った（初版は1800部）。印刷業者に問い合わせた所、11月27日の夕方までに発注すれば12月4日に納品できるとの話であった。増刷作業の時間もあるため、早めに判断しないといけない一方で、早い段階では最終的な入場者数がどれ位になるか読めない所もあったが、結果的には増刷して正解であった。なお、初版には数ヶ所誤りがあり、監視アルバイトの学生に正誤表を挟んでもらって配布したが、増刷時にはこれを訂正することができた。

（記＝高橋悠介、斯道文庫、森山）

5. アート・アーカイヴ資料展 XVI 「影どもの住む部屋—瀧口修造の書齋」

2018年1月22日（月）～3月16日（金）

これは「書齋」というべきものか。それこそ「影どもの住む部屋」というべきか。——瀧口修造「白紙の周辺」（『余白に書く』みすず書房、1966年）

瀧口修造（1903-1979）は詩人、美術批評家であると同時に、50年代にはタケミヤ画廊を中心に展覧会のオーガナイザーとしての活動を、60年代には造形的な実験を開始し、領域を横断する活動を実践した人物である。本展は諸資料を通して瀧口の書齋を映し出す試みとして行なった。書齋とは、制作を行う場所であり、制作プロセスの中で様々な思考や記憶が縦横無尽に飛び交う場所すなわち「影ども」の住む部屋である。



本展示は、瀧口が書齋で試みていた様々な資料群の布置の改変を、写真を通じて見出すとともに、『余白に書く』という書物に着目し、その初出印刷物の展示において、書物へと結晶化する事前と事後の状態の比較を行った。つまり書齋写真を書齋に住まう「影ども」の映像の群れとして見ること、そして結晶化した『余白に書く』という書物を書齋の模型のひとつとして考え、その制作プロセスへと還元して見ることで、過ぎ去った書齋での出来事と瀧口の制作それ自体について考える試みであった。

本展示に際し、瀧口修造の西落合の書齋の図面を4組の方(磯崎新氏、巖谷國士氏、加納光於氏、中江嘉男・上野紀子両氏)に制作いただき、池田龍夫氏が2007年に制作された図面と



ともに会場で配布した。

また、DM・ポスター・パンフレット(+挟み込みリスト)をいぬのせなか座の山本浩貴+h氏にデザインしていただき、それぞれが展示を中心とした別の諸形式の互いの模型であるような印刷物も制作された。

アート・アーカイヴ資料展 XVI「影どもの住む部屋—瀧口修造の書齋」関連イベントとして、本企画について考えるトーク・イベントを行った。来場者数は497名。会期中には3組のゲストを招き、回を増すごとに多くの方にご来場いただいた。
(記=久保)

開催記録

1. スタンディング・ポイントI 寺内曜子

日時：2017年5月15日（月）～2017年6月30日（金）（土・日・祝日休館）11:00～18:00（開催日数35日）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：かんらん舎

入場者数：529名

作成印刷物：ポスター（A2）・DM はがき（デザイン・制作：本間友）／リーフレット（A5冊子）（執筆：渡部葉子／写真撮影：村松桂（株式会社カロワークス））／編集：渡部葉子、本間友／デザイン・制作：本間友

担当：渡部葉子、長谷川紫穂／企画・運営・協力：堀口麗、新倉慎右

関連イベント：

アーティスト・トーク

日時：2017年5月26日（金）18:30～20:00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎7階473教室

寺内曜子（アーティスト）、渡部葉子

参加人数：41名

no.	作品名	材質	制作年	寸法 (cm)
1	ナイト・アンド・デイ Night and Day	彩色した紙 Painted paper	1991/2017	740 × 3180 × (500 + 500) △
2	パンゲア Pangaea	紙 Paper	2017	243 × 243 × 28 φ
3	無題 Untitled	鉛・顔料 Lead, Pigment	1986	550 × 320 × 185
4	無題 Untitled	鉛・顔料 Lead, Pigment	1985	280 × 135 × 260
5	レッド・レッド・スクウェア Red Lead Square	鉛・顔料 Lead, Pigment	1986	250 × 195
6	ホット・ライン 113 Hot-line113	電話ケーブル Telephone cable	2017	2350 × 1690 × 1040

巾×奥行／径×高さ (h) cm

2. KUAC Cinematheque 1：ビデオはおもちゃだ！VIC #1

日時：2017年7月10日（月）～7月28日（金）（土・日・祝日休館）月曜～木曜13:00～18:00、金曜のみ15:00～20:00（開催日数14日）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：VIC（Video Information Center）

入場者数：138名

作成印刷物：ポスター（A2）、DM はがき、カタログ（A5冊子）、プログラム解説（A5）

担当：久保仁志、長谷川紫穂

関連イベント：

KUAC Cinematheque 1：ビデオはおもちゃだ！VIC #1 トーク・イベント「手塚氏への19の質問」

日時：2017年7月14日（金）19:30～20:30

場所：慶應義塾大学アート・スペース

手塚一郎（Video Information Center リーダー）、久保仁志、長谷川紫穂

参加人数：15名

タイムテーブル

ビデオテープ・タイトル（テープのラベルより採取したもの） | 色 | 時間 | 日付 | フォーマット：OS (Open-reel S)、OL (Open-reel L)、U (U-matic)、B (Betamax)

I. 2017年7月10 - 19日

01. 《笠井勲 伝授の門 10/5》 | 57:57 | 笠井勲 | 1974年10月5日 | OS
02. 《菅木志雄展 EVENT ①》 | 32:55 | 菅木志雄 | 1974年8月2日 | OS
03. 《菅木志雄 イベント公園① 1/11》 | 33:08 | 菅木志雄 | 1975年1月11日 | OL
04. 《菅木志雄 イベント公園② 1/11》 | 33:51 | 菅木志雄 | 1975年1月11日 | OL
05. 《天井棧敷「疫病流行記」① 8》 | 51:50 | 天井棧敷 | 1976年6月3日 | U
06. 《天井棧敷「疫病流行記」② 9》 | 01:02:32 | 天井棧敷 | 1976年3月16日 | U
07. 《1981 8/30 Parco ビデオ・ステーション》 | 18:22 | VIC | 1981年8月30日 | B
08. 《VIC 紹介テープ 10分位》 | 12:23 | VIC | 未詳 | OS

II. 2017年7月20 - 28日

01. 《アーティストユニオン これでもいいのか美術館 イソザキ・大島・三木・針生・吉村 1/25 1:00 ~》 | 28:22 | イソザキ他 | 1976年1月25日 | OS
02. 《アーティストユニオン これでもいいのか美術館 イソザキ・大島・三木・針生・吉村 '76 1/25 1:00 ~》 | 19:34 | イソザキ他 | 1976年1月25日 | OS
03. 《下町ホフマン 1981.1.23 シアター用に制作》 | 55:08 | 状況劇場 | 1976年6月23日 | B
04. 《下町ホフマン シアター用》 | 45:36 | 状況劇場 | 1976年6月23日 | B
05. 《'76 11/21 イタリア文化会館 高松次郎之作品 428》 | 09:44 | 高松次郎 | 1976年11月21日 | OL
06. 《81.12.19 ビデオはおもちゃだ ワークショップ》 | 37:23 | VIC | 1981年12月19日 | B
07. 《1982/2/28 ビデオはおもちゃだ 段ボール》 | 42:03 | VIC | 1982年2月28日 | B
08. 《1982/2/28 ビデオはおもちゃだ 段ボール》 | 17:27 | VIC | 1982年2月28日 | B
09. 《VIC 火事騒ぎ S58.11.29 11. 40 PM》 | 24:46 | VIC | 1983年11月29日 | B
10. 《11/30 3.30PM 高松次郎 季刊芸術サツエイ 表紙 425》 | 12:33 | 高松次郎 | 1976年11月30日 | OS
11. 《フタイ不良》 | 10:00 | VIC | 未詳 | B

3. 文学部古文書室展V 国のうち・そと 文学部古文書室展V

日時：2017年10月10日（火）～11月2日（木）（土・日・祝日休館）10:00～17:00（金曜のみ19:00まで）（開催日数：18日）

主催：慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学アート・センター

入場者数：337名

作成印刷物：ポスター（A2）、DM はがき、カタログ（A5 冊子）

担当：柳田利夫（慶應義塾大学文学部古文書室）／渡部葉子、松谷美美、長谷川紫穂

no.	資料名	形態	年代	法量（縦×横）
1	大日本接壤三國之全圖	折本	文化13（1816）年序	51.2cm × 72.3cm （23.5cm × 15.7cm）
2	朝鮮船入津及譯官行列之圖	卷子	安政2（1855）年以後	27.3cm × 238.1cm
3	朝鮮人來暎（聘）ニ付御書付之写	一紙	？	24.0cm × 36.7cm
4	相州戸塚宿寄人馬割帳	豎帳	正徳1（1711）年6月	25.6cm × 17.2cm
5	覚（朝鮮人御入用国役金並御賄人足賃請取に付）	一紙	酉年2月30日	29.7cm × 12.4cm
6	覚（去々亥年朝鮮人來聘に付往來人馬賃金永請取に付）	一紙	享保6（1721）年5月10日	28.4cm × 18.9cm
7	乍恐書付を以奉願上候（朝鮮人国役金免除願）	一紙	寛延3（1750）年2月	32.5cm × 55.5cm
8	請取銀之事（申年朝鮮人諸入用国役銀請取に付）	一紙	明和1（1764）年12月27日	24.0cm × 11.5cm
9	朝鮮人來聘国役金取立帳	横帳	文化7（1810）年9月	12.1cm × 34.5cm
10	申御年貢皆済目録	横帳	文化9（1812）年12月	30.5cm × 151.2cm
11	指出シ申証文之事（通信使來日のため百姓難儀に付年貢納延願拜借証文）	一紙	明和1（1764）年	26.5cm × 174.4cm
12	乍恐以書付奉願上候（朝鮮人來朝の国役掛に付）	一紙	明和1（1764）年11月	32.5cm × 133.5cm
13	（朝鮮人來朝による助郷減額）	一紙	明和1（1764）年11月	28.0cm × 61.2cm
14	琉球聘使畧	一紙	嘉永3（1850）年以後	38.3cm × 52.8cm
15	撰津名所図会 大坂部四下	豎帳	寛政8（1796）年	25.7cm × 18.2cm
16	東海道名所図会 二	豎帳	寛政7（1795）年	26.2cm × 18.8cm *厚さ2.0cm
17	去寅琉球人參府帰国之節道中筋人馬継立方國役銀取立帳	横帳	文化4（1807）年3月	12.5cm × 34.6cm
18	（寅年琉球人參府道中入用国役金請取）	一紙	文化4（1807）年9月22日	24.2cm × 8.8cm
19	刃歳田畑御年貢勘定帳	横帳	文化4（1807）年11月	12.1cm × 35.1cm
20	日光御法會國役春夫雇内大坂夫雇内琉球人國役川々國役御傳馬買立祭礼割合帳	横帳	天保14（1843）年閏9月	12.4cm × 34.7cm
21	御傳馬春夫雇内川々國役祭礼風祭琉球人國役大坂夫雇内大坂夫買立道普請掛割合帳	横帳	嘉永4（1851）年11月	12.3cm × 34.6cm
22	乍恐以書付御訴訟申上候（琉球人參府に付品川宿加助郷御免願）	一紙	宝暦2（1752）年11月	32.9cm × 78.5cm
23	蝦夷地御用ニ付御書付写	豎帳	寛政11（1799）年2月	25.8cm × 16.5cm
24	永祿以來出来初之夷 蝦夷乱紀事	豎帳	？	26.9cm × 19.0cm
25	蝦夷闔境輿地全図	折本	嘉永7（1854）年	121.2cm × 97.5cm （26.4cm × 18.2cm）
26	改正 蝦夷全圖	折本	嘉永7（1854）年5月	57.7cm × 45.1cm （19.2cm × 11.5cm）
27	蝦夷島奇観（三卷）	卷子	？	天：26.5cm × 504.6cm 地：26.4cm × 536.9cm 人：26.7cm × 668.5cm
28	薩摩國大嶋喜界両嶋奉行記（真筆）	横半帳	慶長18（1613）年	13.4cm × 20.1cm *厚さ2.3cm
29	「首里城訪問よりの帰還」（伝ハイネ画）	油彩画	不詳	

注）法量の（ ）内は折本を畳んだ状態の大きさを示す

4. センチュリー文化財団寄託品展覧会 空海と密教の典籍

日時：2017年11月13日（月）～12月15日（金）（土・日・祝日休館）※アート・スペースでの展示は8日（金）まで（開催日数19日）

場所：第1会場：慶應義塾図書展示室

第2会場：慶應義塾大学アート・スペース（共に三田）

時間：第1会場：09:00～18:20（土曜09:00-16:50まで、日・祝閉室）

第2会場：10:00～17:00（土・日・祝閉室）※共に11月23日～26日の三田祭期間は閉室

主催：慶應義塾大学附属斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

入場者数：602名

作成印刷物：ポスター、DM はがき、リーフレット

担当：高橋悠介（慶應義塾大学斯道文庫）／渡部葉子、松谷美美、長谷川紫穂

no.	作品名	員数・形態	制作年	所蔵
I 空海の事績				
1	恵果像	1幅	〔南北朝〕	
2	弘法大師像	1幅	〔室町〕	
3	弘法大師請来目録 空海撰	1帖	天文4年写	
4	秘密曼荼羅十住心論 空海撰	9帖	建長6年 -正嘉3年刊（高野版）	慶應義塾大学図書館蔵
5	遍照発揮性靈集 真濟編	10帖	享禄2年填写	
6	遍照発揮性靈集 真濟編	7冊	慶長12年刊（高野版）	
7	性靈集問書	5冊	〔江戸前期〕写	
8	三教指帰注 覚明注	7冊	慶長15年写	慶應義塾大学図書館蔵
9	二教論指光鈔卷第三 頼瑜撰	1帖	宝徳3年写	個人蔵
II 空海をめぐる伝承				
10	弘法大師二十五箇条御遺告	1巻	〔室町〕写	
11	高野山秘記	1巻	嘉禎4年写	慶應義塾大学斯道文庫蔵
12	大師御入定事并入證菩提事	1冊	〔室町〕写	慶應義塾大学図書館蔵
13	弘法大師行状集記	1冊	寛政7年写	
14	高野四所明神図	1幅	〔室町〕	
III 密教の修法と聖教				
15	金銅五鈷杵	1柄	〔鎌倉〕	
16	金銅仏面五鈷鈴	1口	〔鎌倉〕	
17	真言書類聚目録	1帖	建久4年写	慶應義塾大学図書館蔵
18	〔真言宗〕血脈	1巻	〔江戸前期〕写	個人蔵
19	三宝院流嫡々相承次第	1巻	〔鎌倉〕写	
20	三宝院灌頂堂図	1舗	嘉吉元年写	慶應義塾大学図書館蔵
21	種子両界曼荼羅	2幅	〔鎌倉〕	
22	金剛界次第	1帖	天治2年写	
23	金剛界羯磨会三十七尊手印	1巻	大永6年写	
24	尊勝行法次第	1帖	〔平安〕写	
25	尊勝曼荼羅図	1幅	〔鎌倉〕	
26	〔白描尊勝曼荼羅并尊勝法〕	1巻	〔室町〕写	
27	図像抄 恵什編	1巻	〔鎌倉〕写	
28	孔雀明王像	1幅	〔鎌倉〕	
29	龍樹菩薩念誦次第	1帖	鎌倉後期写	慶應義塾大学斯道文庫蔵
30	仁王経絵図	1巻	〔鎌倉〕写	
31	〔覚禅鈔〕造塔法	1巻	文和2年賢宝写	
32	諸尊表白集	5帖	〔室町〕写	
33	表白〔集〕	1巻	〔南北朝〕写	慶應義塾大学斯道文庫蔵（大曾根文庫）
IV 〈空海〉と密教文化の広がり				
34	三国祖師影	1巻	〔室町〕写	

35	文筆問答鈔	2帖	永禄3・4年写	慶應義塾大学斯道文庫蔵
36	高野大師真蹟書訣	1冊	寛政2年序刊	
37	玉造小町壮衰書	1冊	明和3年写	慶應義塾大学斯道文庫蔵 (大曾根文庫)
38	古今和歌灌頂卷	1冊	永禄11年写	慶應義塾大学斯道文庫蔵

※特記のないものは全てセンチュリー文化財団寄託品。15・16は同財団所蔵品。

5. アート・アーカイヴ資料展 XVI 「影どもの住む部屋—瀧口修造の書齋」

日時：2018年1月22日（月）～3月16日（金）（土・日・祝日休館）（開催日数39日）

主催：慶應義塾大学アート・センター

助成：公益財団法人花王芸術・科学財団

入場者数：497名

作成印刷物：ポスター、DM はがき、リーフレット（A5 冊子）

担当：久保仁志、山腰亮介（国際基督教大学大学院大学院生）

関連イベント：

トーク・イベント

- ・『新しい世界』（ソウル・スタインバーグ）：魔術的なものと脱魔術的なもの

日時：1月26日（金）18:00～19:00

場所：慶應義塾大学アート・スペース

石岡良治（視覚文化論）－久保仁志（展示企画者）

- ・書齋、境界線の移動、または唯物論と信仰について

日時：2月16日（金）18:00～19:00

場所：慶應義塾大学アート・スペース

土屋誠一（批評家）－久保仁志（展示企画者）

- ・個別性と一般性の対が科学的実験を規定し、単独性と普遍性の対が詩的実験を規定しているのならば、その四項を柱とした部屋をうろうろ歩く「私（たち）」とその部屋に映し出される物たちの群れを「レイアウト」すること、「影どもの住む部屋」とはその過程で生まれるいくつもの書物のことではないだろうか。

日時：3月9日（金）19:00～20:00

場所：慶應義塾大学アート・スペース

山本浩貴（いぬのせなな座）－久保仁志（展示企画者）－山腰亮介（展示企画特別協力者）

これらトーク・イベントに関する詳細は、以下の URL より山腰亮介の報告を参照：

<http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/the-shadow-in-a-marginalia-shuzo-takiguchis-room/>

no.	タイトル	種別	撮影日
1	「Shuzo Takiguchi 21-22-3 Nishiochiai shinjuku-ku, Tokyo 161 Japan [住所ラベル]」	立体資料	post_1953年
2	大西茂写真展	リーフレット	1955年3月15日
3	Georges Mathieu	ブローシュア	1957年2月
4	今井俊満	リーフレット	1957年10月15日
5	『美術手帖』1958年1月号	雑誌	1858年1月1日
6	アンリ・ミショーへの手紙の写し	書簡下書き	1958年8月
7	YOSHISHIGE SAITO'S EXHIB [I] TION 斎藤義重展	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1958年11月5日

8	木村賢太郎	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1959年3月2日
9	apell カレル・アペル	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1959年5月20日
10	小山田二郎展	ブローシュア	1959年9月7日
11	クッツシア展	リーフレット	1959年10月12日
12	SERPAN	リーフレット	1959年11月16日
13	加納光於個展	リーフレット	1960年5月25日
14	NEODADA 展 ネオ・ダダ展	リーフレット	1960年7月1日
15	瀧口修造 私の画帖から	リーフレット	1960年10月5日
16	荒川修作	ブローシュア	1961年1月23日
17	ETCHING EXHIBITION B. CHILDS チャイルズ銅版画 展	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1961年2月6日
18	Sam Francis BLUE BALLS サム・フランシス「ブルー」 展	リーフレット サ プリメント (リー フレット) x5	1961年5月15日
19	辻普堂彫刻展	リーフレット	1961年5月25日
20	山田美年子銅版画展	リーフレット	1961年6月26日
21	瀧口修造 私の画帖から	リーフレット	1961年8月22日
22	土方巽 Danse Experience の会	リーフレット	1961年7月1日
23	土方巽 Danse Experience の会	リーフレット	1961年7月1日
24	若狭暁男展 グワッシュ・水彩	リーフレット	1961年9月25日
25	巖光——歿後15年を記念して——	リーフレット	1961年10月2日
26	工藤哲巳個展	リーフレット	1961年11月6日
27	Toshinobu Onosato オノサト・トシノブ展	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1962年3月12日
28	『美術手帖』1962年4月増刊号	雑誌	1962年4月15日
29	時間派	リーフレット	1962年5月28日
30	Let' try to sing	草稿	1962年9月12日
31	私の心臓は時を刻む 瀧口修造	リーフレット	1962年12月
32	『みずぎ』1963年2月号	雑誌	1963年2月1日
33	pour Jean Tinguely · 8 rotodessins · Shuzo Takiguchi '63 Tokio	草稿	1963年3月
34	『みづぎ』1963年3月号	雑誌	1963年3月3日
35	KATE MILTT THINGS ケイト・ミレット個展	リーフレット サ プリメント (リー フレット) x3	1963年4月
36	魚炎 前田常作に FLAMMES-POISSONS UN ACROSTICHE	リーフレット	1963年5月9日
37	3ème 集団 a 8月展	リーフレット	1963年7月30日
38	北脇昇 1901—1951 北脇昇13回忌遺作展	ブローシュア	1963年9月30日
39	[瀧口修造ノート]	ノート	c. 1963年
40	ψによる松沢宥展	ブローシュア	1963年9月9日
41	Chagall	ブローシュア	1963年10月1日

42	元永定正	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1963年10月11日
43	宮城輝夫展	リーフレット	1963年11月4日
44	『オノサト・トシノブ』南画廊	書籍	1964年
45	『武満徹……∞』草月出版部	書籍	1964年3月20日
46	黄よ。 おまえはなぜ you the yellow サム・フランシ ス展	封筒 リーフレッ ト x9	1964年11月16日
47	星は人の指ほどの——	ブローシュア	1965年2月22日
48	ああニルああ荒野におけるプサイの秘具体入水式 松沢 宥の〈反文明〉	リーフレット	1965年3月22日
49	夜想展—— 6人の画家——	ブローシュア サ プリメント (リー フレット)	1965年4月
50	『美術手帖』1965年4月増刊号	雑誌	1965年4月1日
51	合田佐和子 / 作品展	リーフレット	1965年6月
52	野地正記展	リーフレット サ プリメント (リー フレット)	1965年10月
53	『余白に書く』みすず書房	書籍	1966年5月30日

展覧会に際して、制作したポスター、カタログ、カタログに挿入したリーフレットにおいては、『余白に書く』（みすず書房、1966年）に再録された資料群の中で、慶應義塾大学アート・センター「瀧口修造」コレクションで収蔵していないものも、指し示していたが、出品資料のため、それらの情報はリストには組み込んでいない。

no.	タイトル	種別	撮影日
1	書齋写真 (未詳)	写真	c.1953年
2	書齋写真 (未詳)	写真	c.1953年
3	書齋写真 (未詳)	写真	c.1953年
4	書齋写真 (未詳)	写真	c.1953年
5	書齋写真 (海老原盛樹)	写真	1956年1月12日
6	書齋写真 (未詳)	写真	1961年
7	書齋写真 (未詳)	写真	1961年
8	書齋写真 (未詳)	写真	1961年
9	書齋写真 (Y.フタガワ [二川幸夫])	写真	c.1961年
10	書齋写真 (Y.Futagawa [二川幸夫])	写真	c.1961年
11	書齋写真 (野中昭夫)	写真	1961年
12	書齋写真 (野中昭夫)	写真	1961年
13	書齋写真 (樫尾正次)	写真	c.1963年
14	書齋写真 (樫尾正次)	写真	c.1963年
15	書齋写真 (羽永光利)	写真	1963年7月
16	書齋写真 (羽永光利)	写真	1963年7月
17	書齋写真 (羽永光利)	写真	1963年7月
18	書齋写真 (未詳)	写真	1965年4月15日
19	書齋写真 (未詳)	写真	1965年4月15日
20	書齋写真 (未詳)	写真	1965年4月15日
21	書齋写真 (未詳)	写真	1965年4月15日
22	書齋写真 (未詳)	写真	post-1968年
23	書齋写真 (未詳)	写真	post-1968年

24	書齋写真 (瀧口修造)	写真	c.1969 年
25	書齋写真 (瀧口修造)	写真	c.1969 年
26	書齋写真 (未詳)	写真	post-1970 年
27	書齋写真 (未詳)	写真	post-1970 年
28	書齋写真 (平山)	写真	1970 年
29	書齋写真 (平山)	写真	1970 年
30	書齋写真 (平山)	写真	1970 年
31	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
32	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
33	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
34	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
35	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
36	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
37	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
38	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
39	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
40	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
41	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
42	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
43	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
44	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
45	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
46	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
47	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
48	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
49	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
50	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
51	書齋写真 (羽永光利)	写真	1970 年
52	書齋写真 (細江英公)	写真	1970 年 12 月 9 日
53	書齋写真 (細江英公)	写真	1970 年 12 月 9 日
54	書齋写真 (細江英公)	写真	1970 年 12 月 9 日
55	書齋写真 (細江英公)	写真	1970 年 12 月 9 日
56	書齋写真 (細江英公)	写真	1970 年 12 月 9 日
57	書齋写真 (未詳)	写真	c.1973 年
58	書齋写真 (未詳)	写真	c.1973 年
59	書齋写真 (未詳)	写真	c.1973 年
60	書齋写真 (未詳)	写真	c.1973 年
61	書齋写真 (黒木 [千穂])	写真	1973 年
62	書齋写真 (黒木 [千穂])	写真	1973 年
63	書齋写真 (黒木 [千穂])	写真	1973 年
64	書齋写真 (高梨豊)	写真	1974 年 8 月
65	書齋写真 (大辻清司)	写真	1975 年
66	書齋写真 (未詳)	写真	post-1975 年 3 月
67	書齋写真 ([高梨豊])	写真	post-1975 年 3 月
68	書齋写真 (未詳)	写真	post-1975 年 3 月
69	書齋写真 (未詳)	写真	c.1976 年
70	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年

71	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
72	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
73	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
74	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
75	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
76	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
77	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
78	書齋写真 (未詳)	写真	post-1977 年
79	書齋写真 (KAZUKO Oshima [大島加津子])	写真	1979 年 2 月 9 日
80	書齋写真 (KAZUKO Oshima [大島加津子])	写真	1979 年 2 月 9 日
81	書齋写真 (KAZUKO Oshima [大島加津子])	写真	1979 年 2 月 9 日
82	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
83	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
84	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
85	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
86	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
87	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
88	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
89	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
90	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
91	書齋写真 ([横田茂ほか])	写真	1979 年 4 月 26 日
92	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
93	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
94	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
95	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
96	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
97	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
98	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
99	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日
100	書齋写真 (大辻清司)	写真	post-1979 年 7 月 1 日

mandala musica は多角度から「音楽」にアプローチするプラットフォーム・フォーラム的研究会であり、以下の4プロジェクトが互いに提携しつつ進行している。現代における「音楽」の意味を、広範囲からかつ根底から問い直すとともに、今日の諸学問領域と一般的社会生活の中で音楽が果たしうる役割を理論面・実践面の両方から研究していくことを目的としている。また、学術と芸術のシナジーが生まれる場となるような、さまざまな実験的ワークショップも企画していく。

●プロジェクト①：Seiko presents “油井正一アーカイヴ”
公開 Jazz 研究会 “拡張するジャズ”

従来の油井正一アーカイヴの活動を継承し、訪問所員の中川ヨウ氏を中心にジャズの歴史を多角度から考察していく。また、当センター訪問所員菊地成孔氏らを迎えた講演会、コンサート、ワークショップ等を開催し、「ジャズ」を出発点とする現代音楽の可能性を探求する。2017年度からは株式会社セイコーホールディングスの協賛を受け、より頻度の高い、さらに充実した内容の活動が可能になり、サクソフォン奏者山口真文氏、ピアニスト伊藤志宏氏を招いてのレクチャー・コンサートと、「ジャズ録音100年」をテーマとしたシンポジウム、そして中川氏を講師とした公開研究会を開催した。

●プロジェクト②：Pop Japan Project (PJP)

NHK との協働のもと、日本のポピュラー音楽が世界各地でどのように受容されているかを研究する。また、日本音楽の海外発信の可能性について、芸術理論的側面とアート・マネジメント的な側面の両面から研究する。日本国際放送(NHK ワールド)からの委託業務として、NHK 国際広報のポピュラー音楽番組“J-MELO”視聴者の実態調査も行っている。

●プロジェクト③：アンサンブル・ワークショップ

メディアデザイン研究科の研究&実践プロジェクト OIKOS で過去数年にわたって研究されてきた「教養教育としての楽器アンサンブル学習」を理論面、実践面ともに発展させるプロジェクト。2017年からは、三田で講座を開講している。実際に、クラシック、ポピュラー、ヒップホップ等、さまざまな音楽領域のアンサンブルを学ぶワークショップを行い、学生たちや一般人が「楽器演奏」を学ぶことの「意味」と「方法」について研究を行っている。本年度はヴァイオリニストの渡辺玲子氏の指導による弦楽アンサンブルと、ギタ

リストの Ichiro 氏の指導によるロックギター・ワークショップを行った。

●プロジェクト④「普遍音楽研究会」

ゲーテ、キルヒャー、ブルーノ、フィチーノ、さらには古代の思想家たちから現代の哲学的音楽論も参照しながら、今日では「芸術」の一ジャンルとなっている「音楽」という営為を「普遍学=普遍楽」として捉えなおすべく、哲学的探究を行う。

以上の複数プロジェクトが相互に協働しながら発展していくことを目指している。

(担当/記=糸川)

西脇順三郎研究会

昨年度よりアート・センターの正式な研究会として活動を行っている西脇順三郎研究会は、明治学院大学名誉教授・アート・センター訪問所員である新倉俊一氏の主宰で、毎月（原則）第三月曜日に開催されている。

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、私的な研究会として継続的に開催されてきた同研究会は、詩人、研究者、翻訳家等をメンバーに有し、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いる。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活動している。また、年に一度開催される「アムバルワリア祭」に関しても、新倉氏をはじめ本研究会の参加者の協力、参加を仰ぎ、西脇順三郎アーカイヴの資料活用や、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。

本年度の研究会は6回にわたり行われた。各担当者と発表テーマを下記に挙げる。なお、「第〇回」の開催数は、研究会の開始時よりの通算である。

第33回 2017年4月17日

担当：笠井裕之氏（仏文学、教授）「瀧口修造＋加納光於《稲妻捕り Elements》から1958年のブリュッセル、ブリュージュへ」

第34回 2017年5月22日

担当：山腰亮介氏（国際基督教大学大学院大学院生）「西脇順三郎の再制作『あむばるわりあ』から『旅人かへらず』、『近代の寓話』へ」

第35回 2017年6月26日

担当：八木幹夫氏（詩人）「西脇順三郎の詩集『人類』の「ドングリ」長編詩「ドングリ」という詩を基本に」

第36回 2017年10月2日

担当：ローザ・ヴァン・ヘンズバーゲン氏（ケンブリッジ大学大学院）

「I. 批評家のエリオットを読む II. 詩人のエリオットを翻訳する」

第37回 2017年11月6日

担当：カニエ・ナハ氏（詩人）「西脇詩のタイトルの重複について」

第38回 2018年3月5日

担当：杉本徹氏（詩人）「西脇から見た萩原朔太郎」

（担当／記 = 森山）

プロジェクト

平成 29 年度 我が国の現代美術の海外発信事業

我が国の現代美術の戦略的海外発信に向けた関連資料の整理

本事業では、およそ 1970-80 年にかけて多様なイベントの網羅的な記録を行った VIC 資料を対象とし、ビデオ・テープのデジタル化を中心とした資料体構築を行った。以下その報告を簡条書きにて列挙する。

1. VIC 記録テープのデジタル化

2018/1/31、2/28、3/11 の 3 回に分け、総計 52 本のビデオテープを株式会社カロワークスおよび株式会社東京光音の協力の下、デジタル化を行った。本事業においては VIC 自体の活動の全体がサーヴェイできるような選定を新たに行うとともに、舞踏や演劇などの未デジタル化テープを中心にデジタル化を行った。デジタル化したビデオテープは添付資料 1 を参照。

2. 紙媒体資料のデジタル化

主要な VIC 関連企画書類は、デジタル化し、現物を見なくても調査可能な状態にした。

3. イベントリー整備

手塚一郎氏より預かっている主に紙媒体資料のイベントリー整備を行った。また、VIC 年表は手塚一郎氏の手によるものだけだったが、新に 252 件の情報を加え年表を拡充した。

4. 基礎資料の英訳

2016 年 12 月 21 日に吉祥寺の VIC グランキオスクにて行った手塚一郎氏へのインタビュー及び、2018 年 2 月 24 日に同地で行った手塚一郎氏・中嶋興氏・久保仁志の座談会の英訳を行い、報告書に掲載した。さらに 2017 年 7 月慶應義塾大学アート・スペースにて行った「KUAC Cinematheque 1: ビデオはおもちゃだ! VIC #1」の際に制作したパンフレットに掲載した久保仁志と長谷川紫穂の論考の英訳、および年表に拡充した新たな情報の英訳を行った。

5. データベースの情報拡充

新にデジタル化したテープの情報を慶應義塾大学アート・センターの DB (<http://art-c.keio.ac.jp/tools/csv/index.html>) にて 4 月以降に閲覧可能になる。

6. VIC と関連した運動体 (VIC・ビデオひろば・ビデオアース東京) の中心人物へのインタビュー

元 VIC メンバーの伊藤裕介氏 (2018/2/8)、黒河芳信氏 (2018/2/16)、菅木志雄氏 (2018/2/22)、野山尚志氏 (2018/2/22 アメリカ在住のため質問票にて行った。) へのインタビューを

行った。

また、2018年2月24日に吉祥寺のVIC グランキオスクで手塚一郎氏 (VIC)・中嶋興氏 (ビデオアース)・久保仁志 (慶應義塾大学アート・センター) の座談会を行った。

7. 報告会

文化庁主催、国立新美術館にて行われた「H29 現代美術の海外発信事業」にて久保仁志が本事業についての報告を行った。

8. 報告書作成

新たに情報を拡充した年表および、VIC を調査するための基礎文献となり得るパンフレットを作成した。

本事業は、昨年度の受託事業である「平成 28 年度我が国の現代美術の海外発信事業『VIC (Video Information Center) 資料を基軸とする 1970 年代の日本美術関連資料の整備と国際発信』」の継続事業である。本事業にあたり、株式会社カロワークスおよび株式会社東京光音にご協力をいただいた。簡潔ながらここに謝意を表する。

(記=久保)

(添付資料 1)

no.	関係者	ビデオ・テープ・タイトル	シリーズ番号	制作年	月	日	フォーマット
1		アスベスト館 涼しいライオン 74.10.30 ①	1	1974	10	30	OS
2	芦川羊子、小林嵯峨、 仁村桃子、和栗由紀夫	11/30 アスベスト館 サイレン鯉②	2	1974	11	30	OS
3	芦川羊子、小林嵯峨、 仁村桃子、和栗由紀夫	11/30 アスベスト館 サイレン鯉③ 前半のみ あと白	3	1974	11	30	OS
4	大駱駝艦	大ラクダ艦 男肉物語① '74 25/26 編集	1	1974			B
5	大駱駝艦	大ラクダ艦 男肉物語② '74 25/26 編集	2	1974			B
6	北方舞踏派	北方舞踏派 No.5 本番② ~芦川		1975	10	10	OS
7	北方舞踏派	北方舞踏派 No.6 芦川~北方 本番③		1975	10	10	OS
8	北方舞踏派	北方舞踏派 No.7 本番④ ~ビショップ		1975	10	10	OS
9	北方舞踏派	北方舞踏派 No.8 酒・百日夜		1975	10	10	OS
10	厚木凡人	厚木凡人 No.3 12/13 フィナーレ部分 1分程度 花柳すずし 12/14 ①		1975	12	12	OS
11	厚木凡人	厚木凡人 12/13 西武劇場① Trisha Brown に続けて T.B ② 12/12		1975	12	13	OS
12	厚木凡人	厚木凡人 No.2 12/13		1975	12	13	OS
13	田中泯	田中泯 早田洋子 三人展 エピキュラス① 76.5.20	1	1976	5	20	US
14	田中泯	田中泯 76.5.20 早田洋子 三人展② color	2	1976	5	20	US
15	田中泯	田中泯 早田洋子 三人展③ color → B&W	3	1976	5	18	US
16	田中泯	田中泯 早田洋子 三人展④ 屋上 (白黒)	4	1976	5	18	US
17	田中泯	76 5/31 田中泯「タイムイベント」 No.3	3	1976	5	31	OS
18	小林嵯峨	すずらん物語		1976	10	14	U
19	白桃房、山本萌	正面の衣装	1	1976	11	1	OS
20	白桃房、山本萌	正面の衣装	2	1976	11	1	OS
21	白桃房、山本萌	正面の衣装	3	1976	11	1	OS

22	黒テント	演劇センタ 68/71 黒色テント 「阿部定」 Part I '76 11.7 撮影手塚	1	1976	11	7	OL
23	黒テント	演劇センター 68/71 黒色テント 「阿部定の犬」 Part II 76 11.7	2	1976	11	7	OL
24	花柳寿々紫	花柳寿々紫「人みな道化を演ず」 76.12/17 ジャンジャン		1976	12	17	OL
25	VIC	CATV-PROGRAM R#3 76/12/18 その他 TapeNo.20-31 B3	R#3	1976	12	18	B
26	VIC	CATV-PROGRAM R#7 77/2/12 ~ 16 No.55 ~ 62 B3	R#7	1977	2	12	B
27	VIC	CATV-PROGRAM R#8 77/2/17 ~ 21 No.63 ~ 69 B3	R#8	1977	2	17	B
28	VIC	CATV-PROGRAM R#9 77/2/24 ~ 28 No.70-80 途中 B3	R#9	1977	2	24	B
29	寺山修司	7/12 (3.52)「中国の不思議な役人」 (寺山修司) 262 色彩 Part1 (45分)	1	1977	7	12	OL
30	寺山修司	5.52 7/12「中国の不思議な役人」 263 色彩 Part2 (1時間)	2	1977	7	12	OL
31	寺山修司	5.52 7/12「中国の不思議な役人」 265 白黒 Part2 (1時間)	2	1977	7	12	OL
32	寺山修司	5.52 7/12「中国の不思議な役人」 264 白黒 Part1 (45分)	1	1977	7	12	OL
33	VIC	CATV-PROGRAM R#2 1977/12/5・12 No.7-19 B III	R#2	1977	12	5	B
34	仁村桃子	10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子① 364	1	1978	10	25	OL
35	仁村桃子	10/25 アスベスト館 最初の花 仁村桃子② 365	2	1978	10	25	OL
36	和栗由紀夫	1978 11/29 和栗由起夫 アスベスト 楼閣に翼② 363	1	1978	11	29	OL
37	和栗由紀夫	1979 11/29 和栗由起夫 アスベスト 楼閣に翼① 362	2	1978	11	29	OL
38	大野一雄	1979 11/18 大野一雄 深沢七郎②	2	1979	11	18	U
39	夢の遊眠社	1982 10/11 夢の遊眠社 野獣降臨 (のけものきたりて) ① 1 BI	1	1982	10	11	B
40	夢の遊眠社	1982 10/11 夢の遊眠社 野獣降臨 (のけものきたりて) ② 2	2	1982	10	11	B
41	夢の遊眠社	1982 10/11 夢の遊眠社 野獣降臨 (のけものきたりて) 2	2	1982	10	11	B
42	夢の遊眠社	走れメルス 於：紀伊国屋ホール 1	1	1983	1	19	B
43	夢の遊眠社	走れメルス 於：紀伊国屋ホール 2	2	1983	1	19	B
44	夢の遊眠社	夢の遊眠社 小指の思い出 前編 58.9.23		1983	9	23	B
45	夢の遊眠社	夢の遊眠社 小指の思い出 後編 58.9.23		1983	9	23	B
46		88.6.17 SONY 木更津工場見学 編集版		1988	6	17	8
47		CATV 10/16 生スタ (状況を流す・開演前)			10	16	U
48	石井満隆	石井満隆料理教室 講師タモリ					B
49		トリニグラフィー パターン出し					B
50		ビデオ・テープ・ファイル DANCE					B
51		ビデオ・テープ・ファイル β×1					B
52		b/w ビデオ・テープ・ファイル					B

プロジェクト

平成 29 年度港区文化プログラム連携事業

都市のカルチュラル・ナラティブ： 文化資源の過去と現在に出会う講座

現代文化の発信地、大使館が多く立地する国際都市として知られる港区は、同時に、江戸時代から続く寺社や史跡、そして歴史ある企業が所在する歴史文化都市でもある。すなわち、近世から続く伝統文化と現代文化の豊かな現場が、国際的な環境の中に同時に存在することが、港区という都市の大きな文化的特徴と言える。

一方で、このダイナミックな都市文化の姿は、都市を行き交う人々のうちに、明瞭な像を結んでいるとは限らない。

アート・センターには、留学生や海外からの来訪者が多く訪れるが、彼らとのコミュニケーションの中で明らかになったのが、「伝統文化と現代文化に関心が二極化している」「国際的なコミュニティへ情報が届かない」という港区の文化的課題である。あえて単純化するならば、伝統文化に関心をもつ人々は現代美術作品の前を素通りし、現代美術の観客たちは寺社に足を踏み入れない、ということである。

伝統文化と現代文化が同じ場所で展開するとき、その底流には両者に共有の文化の物語（カルチュラル・ナラティブ）があり、互いに影響を与えあっている。だが、この2つの文化の連関は、とくに外国からの来訪者にとっては、決して自明なものではない。

区内で展開している、既存の文化発信・連携に関わる活動は、イベントの広報活動が中心となっており、個々のイベントを繋ぐ歴史・文化的な文脈を示す試みはなされていない。また、文化資源の背後にある文脈は、学術研究活動を通じて明らかにされているが、学術活動の成果は専門学術誌や学会等を通じて流通することがもっぱらであり、一般からの利用に開かれているとはいえない。

また、区内の芸術文化を紹介するポータル「MINATO ART NAVI」の提供が日本語のみであり、多言語対応を機械翻訳に依っていることから読み取れるように、国際的なコミュニティに対する発信にも課題が残る。

「都市のカルチュラル・ナラティブ」は、このような現状を踏まえ、「学術成果を活用した都市文化の過去と現在をつなぐ物語の提示」「国際的なコミュニティへの発信」「国際的な文化人材の育成」に取り組むことによって、過去と現在を往還するダイナミックな都市文化の物語を明らかにしようとするプロジェクトである。

2016年より構想された本プロジェクトは、2017年度、「港区文化プログラム連携事業」の指定を受け公開講座と建築見学ツアーを骨子とする初の公開イベントを実施した。以下にその内容を報告する。

【基礎情報】

■講演会「都市文化の物語：港区文化資源の近世と現代」

- ・開催日：2017年11月18日(土)14:00～16:30・場所：慶應義塾大学三田キャンパス西校舎519教室
- ・参加者：約80名
- ・司会：松谷美美(慶應義塾大学アート・センター所員)プロジェクト趣旨説明：本間友(慶應義塾大学アート・センター所員)

内藤正人(慶應義塾大学文学部教授/同アート・センター所長)「慶大三田キャンパス周辺の幕末風景～過去の史・資料から読む」

伊坂道子(建築家・伊坂デザイン工房共同代表)「増上寺旧境内の変遷～芝地域とともに」

■建築公開日「建築プロムナード：建築特別公開日」

- ・開催日：2017年11月15日(水)・18日(土) 10:00～17:00
- ・場所：慶應義塾大学三田キャンパス
- ・参加者：のべ939名
- ・建築公開およびガイドツアー(各回30名)
15日13:30～15:00(講師：森山緑)／18日10:30～12:00(講師：新倉慎右)

■ガイドツアー「慶應義塾大学と三田の名建築」

- ・2017年12月16日(土)13:15～16:15
- ・参加者：39名
- ・講師：米山勇(江戸東京博物館研究員)
- ・慶應義塾大学アート・センター～普通土学園～駐日クウェート大使館～慶應義塾大学～網町三井倶楽部～芝東照宮～増上寺

【報告】

講演会「都市文化の物語：港区文化資源の近世と現代」

講演会では、講師に内藤正人所長と、建築家の伊坂道子氏を迎え、美術史、建築史の各方面から、三田・芝地域の歴史を紐解いた。内藤所長による「幕末明治の慶應義塾周辺——増上寺・愛宕社・高輪・三田界隈」では、江戸図屏風を皮切りに、絵画作品を媒介としながら幕末から明治にかけての江戸の風景や風物が解説された。最後は現在の三田キャンパス(鳥原藩松平家中屋敷)北側隣地で誕生した伊予松山藩士内藤鳴雪の自叙伝から、三田周辺で生きた幕末の人物の、リアルな日常の様子が紹介された。

ついで、伊坂氏の「増上寺旧境内の変遷——芝地域とともに」では、明治時代の増上寺の地図や写真、子院である妙定院の熊野堂の解体修復工事の動画など、豊富な資料が提示された。増上寺の旧境内地や、それを構成していた山内寺院が、歴史とともにどのような変化を遂げてきたのか、50分では、語り尽くせない程の充実した内容となった。

講演の詳細な内容は、プロジェクト・マガジン「ARTEFACT 01」に記録されている。

ガイドツアー「慶應義塾大学と三田の名建築」

2017年12月16日(土)、講師に米山勇氏(江戸東京博物館研究員)をお迎えし、大学キャンパス内と近隣芝地区の建築を巡るガイドツアー「慶應義塾大学と三田の名建築」を実施した。

昨年11月よりスタートしたプロジェクト「都市のカルチュラル・ナラティヴ」の第2弾となる本企画では、港区に多数点在する「三田の名建築」を文化資源のひとつと捉え、順に巡った。ガイドツアーでは、現在の地図に江戸時代/大正時代それぞれの当該地区の地図を重ねて見ていただける資料もお配りし、建築という文化資源を通して地域の変遷を知り、歴史の積層を可視的に感じていただく試みも行った。

200名近い応募者の中から当選された参加者の方々は、穏やかな冬晴れの中、約2時間半にわたるコースを歩きながら、米山先生の軽快かつ詳細な建築物の解説に熱心に、耳を傾けていた。

プロジェクト・マガジン「ARTEFACT」第一号刊行

「都市のカルチュラル・ナラティヴ」の一つの軸に、プロジェクトの活動を記録し、また港区の「カルチュラル・ナラティヴ」を紹介するプロジェクト・マガジン「ARTEFACT(アルテファクト)」の刊行がある。

プロジェクトの活動の初年度である2017年度は、「都市のカルチュラル・ナラティヴ/増上寺」を特集とした第1号を刊行した。この第1号をプロトタイプとして、今後プロジェクト・メンバーの活動や、収集資料を取り上げ、港区という都市において展開する文化活動を紹介する誌面作りをしていきたいと考えている。(記=渡部、松谷、本間、長谷川)

調査

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1. 作者不詳《福澤諭吉肖像》額縁の修復
2. 和田嘉平治作《福澤諭吉像》石膏原型修復およびFRP像製作
3. 屋外彫刻作品洗浄保存処置
4. 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。博物館相当施設認定を受けて、この点に関してもさらに充実した活動を目指している。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、平成14年4月に発足した「慶應義塾美術品管理運用委員会」で、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処してきたが、アート・センターにおいて、その基礎となる作品データベース整備も進めてきた。現在、作品に関するデータの整備および学内での情報共有化を目指してデータベース構築にも取り組んでいる。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5件（3.の屋外彫刻作品の洗浄保存処置は14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抜粋して掲載する。

1. 作者不詳《福澤諭吉肖像》額縁の修復

福澤研究センター所蔵の本作品について本年度は油彩画布面に先行して額縁の修復を行い、次年度に本体の修復を行う予定である。

保存修復作業記録

2018年3月25日 修復研究所 21 所長 渡邊郁夫

*担当：宮崎安章

*修復期間：2017年11月～2018年3月

●作品

作者＝不詳

作品＝福澤諭吉肖像

制作年＝不詳

材質・技法＝油彩、カンヴァス、額縁は木製、石膏モールディング

寸法＝画面寸法 851.0 × 675.0mm 厚み 70.0mm

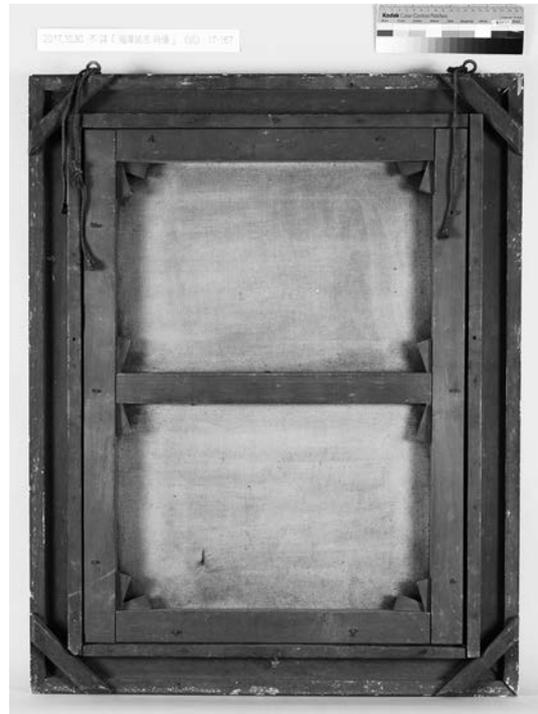
サイン無し 修復歴無し

●オリジナル額縁の処置前の状態

- ・額縁の四隅は外れている。裏面の四隅の補強材でかろうじて外れずに留まっている。
- ・モールディングは石膏で金箔が施されている。
- ・モールディングは剥落して欠損している箇所がある。特に右側の欠損は著しい。



作品 福澤諭吉肖像 (表)



作品 福澤諭吉肖像 (裏)



処置前 額縁 (表)



処置前 額縁 (裏)



処置前 額縁（表）モールディング欠損部分 右上上



処置前 額縁（表）モールディング欠損部分 右下角



破損箇所（四隅）接着



修復後 額縁（表）



修復後 額縁（裏）

- ・石膏は生が抜け、接着力が弱まり、浮き上がっている箇所が多数ある。

●保存処置内容

- ・四隅の外れた箇所は、エポキシ樹脂接着剤を使って接着を行った。バンドクランプで固定して接着作業を行った。
- ・裏面の四隅に、厚さ10mmの合板を取り付けて補強した。
- ・刷毛で表面の埃や塵を取り除き、希アンモニア水で洗浄を行った。
- ・モールドイングの浮き上がり箇所は、瞬間接着剤（シアノアクリレート）を使って行った。欠損して無くなってしまった箇所は、残ったモールドイングから型取りをして、複製を作製した。型取りはシリコンゴムを使い、複製はプラスチック樹脂で製作した。欠損箇所に合わせて整形して、エポキシ樹脂接着剤を行った。
- ・隙間や細かな剥落はエポキシ樹脂パテを使って行った。
- ・彩色は水性アクリル樹脂絵具で行った。

2. 和田嘉平治 作《福澤諭吉像》石膏原型修復（仮補整）およびFRP像製作

本石膏像は、慶應義塾端艇部合宿所に置かれているものであり、大分県中津市の福澤生誕記念館に戦前、置かれていた彫像の石膏原型である。作者・和田嘉平治は深く福澤を敬愛し、誰に依頼されたわけでもなく昭和5年に福澤像を制作し、これが中津市の福澤旧居跡に設置された。しかし太平洋戦争中の金属供出によりこの彫像は失われた。戦後、同じ台座の上に改めて制作されたものが現在、大分県中津市の福澤諭吉旧居・福澤記念館に設置されている。この再制作の際の石膏原型は、和田嘉平治の孫、和田正泰氏により1997年ごろ、嘉平治旧宅とアトリエの解体時に慶應義塾に寄贈された。

埼玉県戸田市の端艇部合宿所にある石膏原型は、初代つまり金属供出にて失われてしまった胸像の原型であり貴重なものである。嘉平治のご子息、和田正汎氏は福澤旧邸保存会の吉田基晴氏への説明で「戦時下の昭和18年ごろ、東京都新宿区西落合にあった和田嘉平治の自宅兼アトリエの近くの哲学堂公園に高射砲台ができるという話があり、嘉平治は自分の作品を何とか戦禍から免れたいために、当時テニス仲間であった慶應義塾の小泉信三に相談し、比較的安全であった戸田の端艇部の合宿所に疎開し保管してもらったのではないかと語られている。戦後、昭和25年に和田嘉平治が亡くなったことで胸像の原型が戸田に移されていたことが遺族にも伝えられず今日に至ったものかと推測され、遺族の方々

にはご迷惑をおかけしたこととなった。しかしながら、本年度、本石膏像の修復が行われ、さらに元の設置場所である端艇部にはこの原型からシリコン型取りをしたのちFRP像を制作、その像を設置することにより、石膏原型は所蔵美術品として三田キャンパスに保管する予定となった。

保存修復作業記録

2018年3月25日 ブロンズスタジオ

*担当者 高橋裕二

*作業期間 2017年10月～2018年3月31日

●作品

作品名=福澤諭吉先生胸像

作者=和田嘉平治

制作年=1932(昭和7)年

材質・技法=石膏、着彩

寸法=115.0×103.0×60.0cm

●処置前の状態

- ・石膏胸像にこげ茶色の着彩が施されたもので、木製台座（濃いこげ茶色）に固定されず設置されていた。
- ・全体にスクラッチ、突き傷が多数目視され、着彩層のかすれや石膏の表層剥離が目立った。欠落箇所も多く、鼻は修理痕が目立ち、地山の陥没箇所には粘性充填剤で応急の穴埋めがされていた。
- ・左耳上部は破損しており、割れた部品を透明テープで貼り付けられていた。



調査日の状態

- ・亀裂もかなり目視され、亀裂にはハグミ（ずれ）箇所が複数みられた。
- ・右袖前面角、そのほかの袖角、地山のそれぞれの角、地山底面などに欠損があり、特に右袖前面角は元の形状が予測できない状態となっていた。

●仮補整

ブロンズスタジオに輸送したのち、FRP像制作のためのシリコン型取りを行った（2017年11月～2018年2月）

仮補整作業として以下の材料を用いた。

充填材——石膏、ノリタケカンパニーリミテッド（HS-750）

補強材料——スタッフ（麻繊維）

●シリコン型取り

2018年3月、主な使用材料は下記。

シリコン樹脂——信越化学工業製（KE-12）

石膏——ノリタケカンパニーリミテッド（HS-750）

●今後の処置

・シリコン型をもとに、FRP像を制作し、端艇部合宿所へ設置する。

・石膏原型はシリコン型取り後の作業ダメージが見られるので、底面の面出しや固定用材取り付けが必要となる。最終的な形状補整と補彩を行ったのち、三田キャンパスへ移送、保管となる。



石膏の表面層剥離・欠落箇所等



仮補整作業 穴埋め材の除去



スタッフ（麻繊維）を仮接着し石膏で補填



シリコン型完成

3. 屋外彫刻作品洗浄保存処置

一貫校も含めた各キャンパスに設置されている屋外彫刻作品は、二年に一度の頻度で洗浄および保存処置を行っている。今回は三田、日吉、矢上、普通部、中等部、志木高にある彫刻作品合計14点について作業した。紙幅の都合上、そのうち2点について掲載する。

保存修復作業記録

2018年3月31日 ブロンズスタジオ・黒川弘毅

*担当者 黒川弘毅、高嶋直人、遠藤啓祐、高木謙造

*修復期間 2018年2月18日～3月26日



作業後の状態

3-1 峯孝作《牧童》(志木高)

●作品

作者=峯孝

作品=牧童

材質・技法=ブロンズ

●処置前の状態

・表面の状態

撥水性は良好に維持されていた。

さびの色調に淡青色から緑色への変化がみられ、安定したさびの形成が進行していると推定される。

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

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン



ワックス塗布

●作業結果

穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

3-2 イサム・ノグチ作《無》(三田キャンパス)

●作品

作者=イサム・ノグチ

作品=無

制作年=1950-51

材質=安山岩

●過去の経緯

平成11年9月、三田第二研究室前庭に設置されていた本作品について、最初の保存調査が実施された。平成15年7月、作品を撤去しブロンズスタジオ瑞穂工房に移送した。平成16年、X線撮影と画像解析による内部構造調査を行い、同年9月までに表面の状態について詳細に調査し写真記録が作成された。また保存の処方提案をイサム・ノグチ財団が11月に承認し、作業が翌年3月にかけて実施された。

この時、表面に施された処置の概要は以下の通りである。



作業前全景



藍藻類の発生状態 01

全体にシラン溶液—有効シリカ分28%のメチルトリエトキシシラン半重合体のトルエン・メタノール混合溶媒溶液（商品名：SS-101、コルコート[®]製、触媒C4%添加）を用いて含浸させた。表層剥離箇所へは注射器を用いて低粘度エポキシ樹脂を注入した（平成11年、平成15年、平成17年提出の記録書類参照）。

●作業の基本方針

表面状態を観察し、表層浮き上がり箇所の変化と新たな損傷の有無を調査する。

洗浄して表面に発生している藍藻類を除去する。

●作業前の状態

・表面の状態

降水の流水路に沿って、黒味を帯びた沈着物が条痕状の縞模様を形成している。また褐色や緑色の藍藻類は増加が顕著だった。

雨天の2月22日、雨の合間に状態を観察したが、表層浮き上がり箇所の多くから降水のしみだしがみられた。

3月26日に表層浮き上がり箇所をテープでマークして写真撮影し、これを平成16年の記録写真と照合した。

写真の比較では、新たな表層の剥落は認められなかった。また表層損傷箇所の表面にも新たな消耗・減衰は認められな



藍藻類の発生状態 02



洗浄、藍藻類の除去



表層浮き上がり箇所をマーク



条痕箇所再洗浄

かった。修復後に生じたと推定される表層の浮き上がり個所は、既存のもの周辺や内側で再発し、緩やかに増大している可能性が高く、それらはエポキシ樹脂の注入個所に生じている。

2月22日の観察と合わせて推定すると、浮き上がり個所間隙での水の挙動がこれを促進している可能性が高いと考えられる。冬季の積雪でくり返される融雪水の凍結はとくに注意を要するだろう。表層浮き上がり個所に充填したエポキシ樹脂には黄変がみられるが堅牢に保たれていた。

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

●作業内容

- ・洗浄作業

2月22日、非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

3月26日、再度目立つ条痕個所を洗浄した。

●作業結果

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

●保存上の留意事項

過去に、いかなる樹脂も表面に使用されなかったのであれば、表層の剥離は次のように説明されるだろう。彫刻工具のアクションは、安山岩の組織を圧縮して（表面に圧縮応力による横歪みを生じさせて）肌を形成したが、その内側では衝撃応力により多孔質の組織が脆化したと考えられる。水分が内側組織を物理的・化学的にさらに劣化させたことで、肌の剥離が生じていると推定される。また、表面に樹脂が使用されていたとすれば、気孔の密閉が石内部の水分の挙動を妨げたことが大きく影響しただろう。

定期的に表面状態を観察し、表層浮き上がり個所の加速度的な拡大・増加と剥落が認められる場合は、複製作成での入れ替えを含む、オリジナルの屋内保存を真剣に検討する必要がある。表層の剥落防止にエポキシ樹脂注入という対処療法を施しても根本的な解決にはならず、石材内部の水分移動を阻害する層を形成して逆効果を招きかねない。平成16年度の処置でも過度なエポキシ樹脂注入を行わない方針をとった。因みに、含浸処理で用いられたシラン樹脂は石材内部の水分挙動を考慮して選ばれている（「石材への樹脂含浸効果と石の含水率との関係」西浦忠輝『石造文化財の保存と修復』1985）。

4. 旧ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

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、その後は室内環境の改善につとめ、週に一回の定期的な清掃および空調稼働を行ってきた。また床面のメンテナンスとしては年に一度、秋ごろに油性床用ワックスの塗布を学校校舎の通常メンテナンスの範囲で行なっている。さらに2011年度には家具カバーを設置、紫外線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。

本年度の保存修復は以下の通りである。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。

また本年度は、ニューヨークのイサム・ノグチ財団からも要請されていた英語表記のエングレーヴィングによるキャプション（「BANRAISHA」）も設置した。

状態調査記録

2017年12月12日修復研究所二十一 宮崎安章

*作業日 2017年12月4日～12月6日

*担当者 宮崎安章

平成29（2017）年12月4日から12月6日に三田キャンパス第二研究室「新萬來舎/ノグチ・ルーム」の修復点検を行った。

部屋使用によって床の保護ワックス剥落し、清掃時に旧ワックスと板の色もきれいになってしまい、周囲との明暗差が出来てしまっていた。剥落箇所の補彩を行い、床全面に保護ワックスを塗布した。



蜜蝋を主成分とした家具用ワックスを塗布

点検は平成29（2017）年2月1日に修復を行った箇所を中心にいった。特に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（小）》《座敷の敷物》は注意深く観察を行った。昨年修復を行ったテーブルは柔軟性を高めるためにエLEM樹脂を調合したマスチック樹脂ワックスを塗布した事も剥離等の防止に繋がっている。紫外線カットフィルムを窓ガラスに貼ったことによる有害紫外線の遮蔽効果は非常に大きく、目視での確認ではあるが、前回の点検時と比べても大きな変化はなく、劣化の進行は抑えられている。また継続的に室内の空調や各家具にかけた紫外線カットカバーの効果は大きいと考える。

- ・家具類：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で清掃した後にテーブルと同じワックスを塗布した。
- ・床部：ポリプロピレン紙のモップで清掃した後に、粘着テープを剥がす際にワックス剥落箇所が数箇所あり、水性アクリル絵具で補彩を行った。市販のフローア-用水性ワックスを2回塗布した。腰掛と奥の座敷に敷かれている敷物も、直射日光があたっている箇所も以前のような、表皮が剥がれる様な劣化は観察できなかった。腰掛（小）の背もたれの縄の劣化も、新調し補彩を施した縄も褪色など特に変化はない。腰掛（大）の背もたれの縄の一部に摩耗した箇所がある。
- ・東側（部屋の奥）の壁：剥離（浮き上がり）と剥落した合板は、膠水（1：5）を注射器で注入し、ポリプロピレン紙を緩衝材として挟み、小型の電気アイロンで浮き上がり箇所を止めた。



床に補彩後水性樹脂ワックスを2度塗布



小型アイロンを用いた浮き上がり作業
(緩衝材としてポリエステル紙を挟む)



修復後の床面

・剥落した箇所の処置について：剥落箇所は充填して、補彩を行うか、応急処置として充填を行わず、補彩のみの処置にするか今後検討する。

※塗布ワックス：NEW V-COAT（ニューV・コート） 第一化学工業所（製造） タイカ商事（販売）

直射日光が当たる《テーブル》《腰掛（小）》《座敷の敷物》表面の変化や劣化があるか、経過観察を続け、必要に応じて修復処置を行う。次回点検時に表面温度の計測を行う。

（記＝森山）

受入資料（寄贈）

●土方巽アーカイヴ

1. 欲望と誤解の舞踏—フランスが熱狂した日本のアヴァンギャルド（書籍）
寄贈者：シルヴィアアヌ・バジェス（慶應義塾大学出版会）
2. 大野慶人の肖像（書籍）
寄贈者：大野慶人（Canta）
3. 室伏鴻集成（書籍）
寄贈者：室伏鴻アーカイヴ（河出書房新社）
4. Aesthetics of Impossibility（書籍）
寄贈者：Katja Centonze
5. ダンスワーク 2017 春号・NO.78（雑誌）
寄贈者：ダンスワーク舎
6. ダンスワーク 2017 夏号・NO.79（雑誌）
寄贈者：ダンスワーク舎
7. 舞踊年鑑 2017（年報）
寄贈者：舞踊年鑑編集委員会（文化庁）
8. Theatre Yearbook2018 Theatre in Japan 国際演劇年間 2018（年鑑）
寄贈者：国際演劇協会日本センター
9. Theatre Yearbook2018 Theatre Abroad 国際演劇年間 2018（年鑑）
寄贈者：国際演劇協会日本センター
10. COSTUME EN FACE — A PRIMER OF DARKNESS FOR YOUNG BOYS AND GIRLS（舞踏譜）
寄贈者：Yoko Sobue
11. PROVOKE（図録）
寄贈者：STEIDL.The Art Institute of Chicago ほか

●瀧口修造アーカイヴ、西脇順三郎アーカイヴ

2017.7.

Shuzo Azuchi Gulliver 展カタログ（滋賀県立美術館）

寄贈者：シュウゾウ・アヅチ・ガリバー

2017.8

岡本太郎が愛した沖縄展カタログ

寄贈者：川崎市岡本太郎美術館

2017.10

ドラコニアの地平展カタログ

寄贈者：世田谷文学館

2017.11

涯テノ詩聲 詩人 吉増剛造展カタログ

寄贈者：足利市立美術館

2018.03

キャサリン・サンソム著、大久保美春訳『東京に暮らす 1928-1936』

寄贈者：杉本 徹

2018.03

『阿部展也——あくなき越境者』展カタログ

寄贈者：広島市現代美術館

●ノグチ・ルーム・アーカイヴ

2017.12

20世紀の総合芸術家 イサム・ノグチ展カタログ

寄贈者：広隆社（平凡社）

2018.01

新見隆『イサム・ノグチ 庭の芸術への旅』

寄贈者：武蔵野美術大学出版局

2018.01

小杉武久 音楽のピクニック展カタログ

寄贈者：芦屋市立美術館博物館

●その他

2018.02

『引込線 2017』

寄贈者：渡部 葉子

2018.03

Japan Week 2003 (Japanese Program, Western Washington University)

Japan Week 2004 (Japanese Program, Western Washington University)

寄贈者：河合 正朝

2018.03

『目黒区美術館開館 30 周年記念 日本パステル事始め——武内鶴之助と矢崎千代二、二人の先駆者を中心に』展カタログ

寄贈者：目黒区美術館

(一般)

2017.7

transmit program 2017 exh. catalogue.

寄贈者：京都市立芸術大学ギャラリー@ KCUA

2017.10

国際日本文化研究センターからの寄贈本

2017.12

藤森照信展カタログ

寄贈者：広島市立現代美術館

2018.01

国立新美術館からのカタログ等

2018.02

UBE ビエンナーレ（現代日本彫刻）展カタログ

寄贈者：UBE ビエンナーレ事務局

2018.02

生誕 150 年記念 藤島武二展カタログ

寄贈者：練馬区立美術館

2018.02

没後 20 年 麻田浩展カタログ

寄贈者：練馬区立美術館

資料貸出

土方巽アーカイヴ

●貸出先 ポンピドー・センター・メッス

目的：展示「JAPANORAMA : NEW VERSION ON ART SINCE 1970

貸出日：2017年8月19日～2018年3月31日

種別	資料名等	作者	技法	撮影・制作年	員数
写真					
	「肉体の叛乱」(模造男根)	鳥居良禪	プリント	1968年	1点
映像					
	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968年	1点
	「へそと原爆」	細江英公	データ	1960年	1点

●貸出先 TBS テレビ

目的：テレビ番組「サワコの朝」

貸出日：2017年8月

種別	資料名等	作者	技法	撮影・制作年	員数
写真					
	「土方巽と日本人」(少女)	中谷忠雄	データ	1968年	1点
	「土方巽と日本人」(赤ドレス)	中谷忠雄	データ	1968年	1点
	「瘡瘡譚」	鳥居良禪	データ	1972年	1点

●貸出先 POHRC

目的：ワークショップ「土方巽の舞踏 [集中ワークショップ+研究会] 秋田」

貸出日：2017年9月

種別	資料名等	作者	技法	撮影・制作年	員数
写真					
	「鎌鼬」	細江英公	データ	1965年	1点
映像					
	「東北歌舞伎計画4」		DVD	1985年	1点

●貸出先 世田谷文学館

目的：展示「澁澤龍彦 ドラコニアの地平」展

貸出日：2017年10月7日～12月17日

種別	資料名等	作者	技法	撮影・制作年	員数
ポスター					
	「バラ色ダンス」	横尾忠則	シルクスクリーン	1965年	1点
招待状					
	「バラ色ダンス」	中西夏之	印刷・金箔	1965年	1点
パンフレット					
	「650EXPERIENCE」		印刷物	1961年	1点
	「静かな家」		印刷物	1973年	1点
映像					
	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968年	1点
	「土方巽告別式」		DVD	1986年	1点
写真					
	「『大あんま』制作風景」	中谷忠雄	データ	1968年	1点
	「葬儀での澁澤龍彦」		データ	1986年	1点

作品	「模造男根」	土井典	FRP	1968年(1982年)	1点
原稿	「土方巽葬儀弔辞」	澁澤龍彦	手書き	1986年	1点
書簡	「土方巽宛」	澁澤龍彦	封書・はがき	1969年	4点

●貸出先 NTU Centre for Contemporary Art Singapore

目的：展示“Choy Ka Fai, The Wind that cuts the the bidy”

貸出日：2017年10月6日～12月15日

ポスター	「土方巽と日本人」	横尾忠則	シルクスクリーン	1968年	1点
	「風の景色」		オフセット	1976年	1点
映像	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968年	1点
	「風の景色」	大内田圭弥	DVD	1976年	1点
	「東北歌舞伎計画4」		DVD	1985年	1点

●貸出先 早稲田あかね

目的：「肉体の叛乱から50年」上映

貸出日：2017年11月14日

映像	「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968年	1点
	「種村季弘『肉体の叛乱』を朗読		DVD	2009年	1点

●貸出先 芦屋市立美術博物館

目的：展示「小杉武久 音楽のピクニック」展

貸出日：2017年12月9日～2018年2月12日

写真	「レダ三態」	丹野章	データ	1962年	1点
----	--------	-----	-----	-------	----

●貸出先 Franck Gautheret

目的：出版物“Hijikata Tatsumi” (Kuniichi Uno)

貸出日：2017年7月4日

写真	「なだれ飴」	土方巽	データ	1972年	1点
	「禁色」(稽古)	大辻清司	データ	1959年	1点
	「ディヴィーン抄」		データ	1960年	1点
	「禁色」(改訂版)		データ	1959年	1点
	「肉体の叛乱」(馬鹿王)		データ	1968年	1点
	「肉体の叛乱」(真鍮板と鶏)	中谷忠雄	データ	1968年	1点
	「肉体の叛乱」(土方と真鍮板)	羽永光利	データ	1968年	1点
	「臍閣下」	西江孝之	データ	1969年	1点
	「疱瘡譚」	鳥居良禅	データ	1972年	1点
	「疱瘡譚」	小野塚誠	データ	1972年	3点
	「鎌鼬」	細江英公	データ	1965年	1点

●貸出先 パレア若狭

目的：展示「前衛舞踏家土方巽の世界」展

貸出日：2017年11月30日～2018年1月7日

写真

「屠殺場」		プリント	1960年	1点
「禁色」リハーサル	大辻清司	プリント	1959年	2点
「禁色」楽屋	細江英公	プリント	1959年	1点
「あんま」		パネル	1963年	2点
「バラ色ダンス」	中谷忠雄	パネル	1965年	1点
「肉体の叛乱」模造男根1	鳥居良禪	プリント	1968年	1点
「肉体の叛乱」赤ドレス	長谷川六	プリント	1968年	1点
「肉体の叛乱」フィナーレ	中谷忠雄	プリント	1968年	1点
「肉体の叛乱」真鍮板	羽永光利	プリント	1968年	1点
「肉体の叛乱」宙吊り	中谷忠雄	プリント	1968年	1点
「長須鯨」稽古記念写真	細江英公	パネル	1972年	1点
「四季のための二十七晩・稽古」	深瀬昌久	プリント	1972年	4点
「すいか」	深瀬昌久	布バナール	1969年	1点
「すいか」	深瀬昌久	プリント	1969年	2点
「白馬と土方巽」	深瀬昌久	プリント	1969年	1点
「土方巽と阿部定」	藤森秀郎	布バナール	1969年	1点
「稽古場の土方巽と大野一雄」		パネル	1965年	1点
「稽古場の掃除」	藤森秀郎	パネル	1969年	1点
「稽古場の土方巽と澁澤龍彦」	細江英公	パネル	1965年	1点
「稽古場の土方巽・風呂敷男」	石黒健治	パネル	1970年	1点
「骨餓身峠死人葛」	細江英公	パネル	1970年	1点
「アスベスト館・長須鯨記念」	細江英公	パネル	1970年	1点
「稽古場の土方巽・指導」		パネル	1985年	1点
「疱瘡譚」	小野塚誠	パネル	1972年	1点
「あざみ」	倉本正	パネル	1972年	1点
「陽物神譚」土方と磨赤兒		パネル	1972年	1点
「東北歌舞伎計画4」	神山貞次郎	パネル	1985年	2点
「舞踏行脚」	増田大輔	パネル	1985年	1点
「鎌鼬」	細江英公	絵巻	1965～68年	1点
「鎌鼬」	細江英公	プリント	1965年	1点
「鎌鼬・受賞記念写真」	細江英公	プリント	1970年	1点
「米山安治出征記念写真」		プリント		1点
「少年米山九日生」		プリント		1点
「田代記念写真」		プリント		1点

ポスター

「第2回6人のアバンギャルド」	加納光於		1960年	1点
「DANCE EXPERIENCE の会」	加納光於		1961年	1点
「バラ色ダンス」	横尾忠則		1965年	1点
「土方巽と日本人」	横尾忠則		1968年	1点
「骨餓身峠死人葛」	粟津潔		1970年	1点
「燔犠大踏鏡」	横尾忠則		1970年	1点
「四季のための二十七晩」			1972年	1点
「静かな家」	田中一光		1973年	1点
「ひとがた」			1976年	1点
「病める舞姫」	吉岡実ほか		1987年	6点
「鎌鼬 土方巽追想」	細江英公		1987年	1点

「土方巽写真展危機に立つ肉体」	細江英公		1987年	1点
「1000年刻みの日時計」	藤森玲子		1986年	1点
舞台装置・衣裳				
舞台幕「肋膜判断」	赤瀬川原平	布に墨彩	1965年	1点
舞台幕「イエロープリント」	中西夏之	布にプリント	1968年	1点
真鍮板「肉体の叛乱」	中西夏之	真鍮	1968年	2点
着物・白無垢「肉体の叛乱」		布	1968年	1点
赤ドレス「肉体の叛乱」		布	1968年	1点
戸板絵「桜」	吉江庄蔵	板戸	1976年	4枚
戸板絵「犀」	吉江庄蔵	板戸	1976年	3枚
案内状・パンフレット・チラシ				
「DANCE EXPERIENCE の会 1」		パンフレット	1960年	1点
「DANCE EXPERIENCE の会 2」		パンフレット	1961年	1点
「DANCE EXPERIENCE の会 1」		チラシ	1960年	1点
「第2回6人のアヴァンギャルド」		パンフレット	1960年	1点
「あんま」	池田満寿夫	案内状	1963年	1点
「バラ色ダンス」	中西夏之	招待状	1965年	1点
「トマト」	野中ユリ	案内状	1966年	1点
「舞踏ジュネ」	澁澤龍彦	案内状	1967年	1点
「芦川羊子第1回リサイタル」土方・澁澤		案内状	1968年	1点
「肉体の反乱」	種村季弘	配布印刷物	1968年	1点
「四季のための二十七晩」		チラシ・チケット	1972年	1点
舞踏譜				
「なだれ飴」		スクラップブック	1972年	1点
「神経」		スクラップブック	1975年	1点
「ベーコン初稿」		手書き、カラージュ	1973年	1点
「和栗由紀夫・身体・言葉」		パネル	2005年	1点
オブジェ・作品				
「人体プリント」	中西夏之	ブループリント		1点
「胎児の夢」	池田龍雄	油彩画	1965年	1点
「あんま」	池田満寿夫ほか	豆本	1965年	1点
「大あんま」	瀧口修造ほか	詩画集	1968年	1点
「大あんま」(一部)	池田満寿夫ほか	詩画集	1968年	1点
「鎌鼬」	細江英公	写真集	1969年	1点
「鎌鼬」(復刻・英語版)	細江英公	写真集		
「アララットの船あるいは空の蜜」	加納光於	ミクストメディア	1972年	1点
「土方巽の掌形」(陰刻)	加納光於	木彫オブジェ	1972年	1点
「嬋嬋大踏鑑」	三島由紀夫	墨書	1970年	1点
「デスフット」		ブロンズ	1986年	1点
銅鑼				
映像				
「へそと原爆」	細江英公	DVD	1960年	1点
「肉体の叛乱」	中村宏	DVD	1968年	1点
「疱瘡譚」	大内田圭弥	DVD	1972年	1点
「疱瘡譚」(カラー版)	森下隆	DVD	1972年	1点
その他				
「危機の舞踊」	三島由紀夫	手書き原稿	1960年	3枚
「純粹とは」	三島由紀夫	手書き原稿	1960年	2枚
「病める舞姫」(「新劇」コピー)		パネル	2003年	複数
「不世出の舞踏家土方巽」	森下隆	コピー		複数

●貸出先 祖父江洋子

目的：研究（発表・舞踏譜）

貸出日：2018年1月8日

写真

「正面の衣裳」	データ	1976年	4点
---------	-----	-------	----

●貸出先 論創社

目的：『舞踏言語』（吉増剛造）

貸出日：2018年3月

写真

「土方巽と日本人」（模造男根）	鳥居良禪	データ	1968年	1点
「土方巽と日本人」（赤ドレス）	長谷川六	データ	1968年	1点
「骨餓死身峠死人葛」	細江英公	データ	1970年	2点
「疱瘡譚」	小野塚誠	データ	1972年	2点

瀧口修造アーカイヴ

●貸出先 芦屋市立美術博物館

目的：展示 平成29年度芦屋市立美術博物館特別展「小杉武久 音楽のピクニック」

貸出日：2017年12月9日～2018年2月12日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物					
	「世界の新しい楽譜展」		チラシ	1962年	1
	「Off Museum」		ポスター	1964年	1

●貸出先 東京都写真美術館

目的：展示 「エクспанデッド・シネマ再考」展

貸出日：2017年8月15日～10月15日

印刷物

「クロストーク/インターメディア」	冊子	1
-------------------	----	---

●貸出先 Geraldine Billingham

目的：Bollmsbury Academic Publishers

貸出日：2018年2月20日

作品

デカルコマニー	瀧口修造	データ	2
---------	------	-----	---

写真

岡本太郎展	データ	1
-------	-----	---

●貸出先 公益財団法人せたがや文化財団 世田谷文学館

目的：展示 「澁澤龍彦 ドラコニアの地平」

貸出日：2017年9月22日～12月28日

書簡

「瀧口修造宛封書」1968.1.18 消印	澁澤龍彦、澁澤龍子	便箋6枚、封筒、ペン書き	1968年	1
「瀧口修造宛葉書」1968.5.27 消印	澁澤龍彦、澁澤龍子	ペン書き	1968年	1
「瀧口修造宛葉書」1970.1.27 消印	澁澤龍彦	便箋2枚、封筒、ペン書き	1970年	1

●貸出先 足利市立美術館

目的：展示 「涯テノ詩聲 詩人 吉増剛造展」

貸出日：2017年10月30日～2018年1月10日

書簡					
	「瀧口修造宛書簡」1966.1.11 消印	岡田隆彦		1966年	1
	「漢語ギリシア語ノート」	西脇順三郎		1967年	1
	「主として Greek 語の話」	西脇順三郎		1967年	1

●貸出先 神奈川県立近代美術館 葉山

目的：展示 「コレクション展 1937—モダニズムの分岐点」

貸出日：2017年8月1日～11月25日

書簡					
	「瀧口修造宛葉書」1968.5.27 消印			1968年	1

●貸出先 国立国際美術館

目的：印刷物 「国立国際美術館ニュース」

貸出日：2017年7月1日

	「マルセル・デュシャン語録」	瀧口修造	データ	1968年	1
--	----------------	------	-----	-------	---

草月アートセンターアーカイヴ

●貸出先 芦屋市立美術博物館

目的：展示 平成29年度芦屋市立美術博物館特別展「小杉武久 音楽のピクニック」

貸出日：2017年12月9日～2018年2月12日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
印刷物	「若松美黄の近作」		プログラム	1961年	1
	「一柳慧作品発表会」		チラシ	1961年	1
	「人形劇団ひとみ座 俊英三詩人による人形劇作品3本」		プログラム	1962年	1
	「小野洋子 Works of Yoko Ono」		プログラム	1962年	1
	「New Direction 演奏家集団定期演奏会3」		チラシ	1963年	1
	「Modern Dance Workshop」		招待状	1964年	1
	「Modern Dance Workshop」		プログラム	1964年	1
	「一柳慧作品発表会」		ポスター	1961年	1

●貸出先 国立歴史民俗博物館

目的：展示 国立歴史民俗博物館企画展示「「1968年」—無数の問いの噴出の時代—」

貸出日：2017年10月11日～12月10日

印刷物					
	「草月シネマテーク特別例会：ヤクザ映画—戦後日本映画のひとつの流れ」		チラシ	1968年	1

●貸出先 東京都写真美術館

目的：展示 「エクспанデッド・シネマ再考」展

貸出日：2017年8月15日～10月15日

印刷物				
「SOGETSU CONTEMPORARY SERIES 53人のアニメーション」	チラシ			1
「SOGETSU CONTEMPORARY SERIES 53人のアニメーション」	ポスター			1
「SAC Journal「SAC 特集 3人のアニメーション」」	冊子			1
「草月シネマテーク 「アンダーグラウンド・シネマ」」	チラシ			1
「EXPOSE 1968 変身、あるいは現代芸術の 華麗な冒険」	ポスター	1968年		1
「EXPOSE 1968 変身、あるいは現代芸術の 華麗な冒険」	ポスター	1968年		1

写真				
「EXPOSE 1968 シンボジウム 「なにかいってくれ、いまさがす」第2回」	コンタクトシート	1968年		1
「EXPOSE 1968 変身、あるいは現代芸術の 華麗な冒険」 粟津エンバイラメンツ」	大原光彦 ネガ	1968年		1
「EXPOSE 1968 変身、あるいは現代芸術の 華麗な冒険」コンタクトシート4	コンタクトシート	1968年		1

印刷物				
「EXPOSE 1968 シンボジウム 「なにかいってくれ、いまさがす」第1回」	チラシ	1968年		1
「EXPOSE 1968 変身、あるいは現代芸術の 華麗な冒険」	チラシ	1968年		1

西脇順三郎アーカイヴ

●貸出先 足利市立美術館、沖縄県立博物館・美術館、渋谷区立松濤美術館

目的：「涯テノ詩聲 詩人 吉増剛造」展のため

貸出日：2017年10月26日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	《瀧口修造宛ハガキ》	岡田隆彦	ハガキ	1966年	1
	《漢語ギリシア語ノート》	西脇順三郎	ノート	1967年	1
	《主としてGreek語の話》	西脇順三郎	ノート	1967年	1

ノグチ・ルーム・アーカイヴ

●貸出先 大分県立美術館、香川県立ミュージアム、東京オペラシティアートギャラリー

目的：「20世紀の総合芸術家 イサム・ノグチー彫刻から身体・庭へ」展のため

貸出日：2017年11月1日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	新萬來舎のためのスツール（3本足）		木	1951年	4
	新萬來舎のためのコーヒー・テーブル	イサム・ノグチ	木	1951年	1
	新萬來舎図面資料一式		紙	1950年	4
	新萬來舎写真	安齋重男	写真 (デジタルデータ)	2003年	2

●貸出先 武蔵野美術大学出版局

目的：新見隆著『イサム・ノグチ 庭の芸術の旅』に掲載のため

貸出日：2017年9月13日

新萬來舎 全景 (No.68)	平剛	写真 (デジタルデータ)	1961年	1
新萬來舎 楕円形テーブルと藤製のベンチ (No.91)	平剛	写真 (デジタルデータ)	1961年	1
新萬來舎 衝立の裏にあるテーブル「北側を 見る」(No.100)	平剛	写真 (デジタルデータ)	1961年	1
新萬來舎 2階から見た庭園	安斎重男	写真 (デジタルデータ)	2003年	1

刊行物

● ARTLET

『ARTLET』48号

〈FEATURE ARTICLES〉 ユニバーシティ・ミュージアム
・国際博物館会議大学博物館・コレクション国際委員会
(ICOM UMAC)

第17回大会報告 本間友

・今日の大学アートギャラリーの役割 オクタヴィアン・
エサヌ

・中国のユニバーシティ・ミュージアム 蔡涛

・攻める博物館を目指して—早稲田大学演劇博物館の実践
岡室美奈子

〈TOPICS〉

・活躍する先輩『出来事とその記録』 西川美穂子

INFORMATION

・活動報告

8頁、2017年10月31日発行

編集=内藤正人・糸川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅
隼人・徳永聡子

『ARTLET』49号

〈FEATURE ARTICLES〉 北斎 HOKUSAI

・北斎とHOKUSAI 欧州から与えられた価値 内藤正人

・ローヌ河畔に北斎を感じて 渡部葉子

・原恵一監督インタビュー 浮世絵とアニメーション

〈TOPICS〉

活躍する先輩『三田の山に帰って来たジャズメンたち』

山口真史氏・伊藤志宏氏

INFORMATION

・活動報告

8頁、2018年3月31日発行

編集=内藤正人・糸川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅
隼人・徳永聡子

● 慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要

『慶應義塾大学アート・センター年報』第24号

188頁、2017年7月1日発行

● その他

『慶應義塾の建築 FOCUS No.1 信濃町往来』

50頁、2018年3月1日発行

編集：渡部葉子・本間友・森山緑

発行=慶應義塾大学アート・センター

『ARTEFACT 01 都市のカルチュラル・ナラティヴ／増上寺』

86頁、2018年3月12日発行

編集・企画：本間友、松谷美美

発行=慶應義塾大学アート・センター

* 展覧会関連刊行物については「慶應義塾大学アート・ス
ペース」のセクション (P.22) を参照。

記録・資料

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	53	1934
洋書（冊）	5	442
逐次刊行物（タイトル数）	8	266
AV 資料	2	2108

2018年3月31日現在

活動記録

1. 主催

●寺内曜子展 アーティスト・トーク

日時：2017年5月26日（金） 18:30 - 20:00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎7階 473教室

出演：トーク：寺内曜子（アーティスト）

司会：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）

入場者数：41名

主催：慶應義塾大学アート・センター

作成印刷物：ポスター（A2）、DMはがき、カタログ（A5冊子）

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）

●新入生歓迎行事 / 舞踏公演「孵化する」

日時：2017年6月2日（金） 18:30 -

場所：慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎イベントテラス

出演：小林嵯峨（舞踏家）

入場者数：150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：ポートフォリオ BUTOH

作成印刷物：ポスター（B3）、チラシ（B5）

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）

●ロックアンサンブル・ワークショップ

日時：6月22日（木） 第1部 19:00 - 20:00、第2部 20:15 - 21:15

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館6F G-SEC Lab.

出演：ichiro（Guitarist）、藤川清（ジャンベ奏者）

入場者数：22名

主催：慶應義塾大学アート・センター

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）

●Seiko Presents 「油井正一アーカイヴ 拡張するジャズ研究会」

日時：2017年7月13日（木） 19:00 - 21:30

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：菊地成孔（サクソフォン奏者、プロデューサー）

聞き手：中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）

入場者数：198名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：セイコーホールディングス株式会社

作成印刷物：講義資料

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）

●弦楽アンサンブル・ワークショップ

日時：2017年7月27日（木） 19:00 -

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：渡辺玲子（ヴァイオリニスト）

入場者数：33名

主催：慶應義塾大学アート・センター

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）

●Seiko Presents レクチャー・コンサート「伊藤志宏の世界」

日時：2017年11月13日（月） 19:00 - 20:40

場所：慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール

登壇者／出演者：

講義・演奏：伊藤志宏氏（ピアノ、鍵盤楽器：慶應義塾大学出身）

共演者：北田学氏（クラリネット）、maiko氏（ヴァイオリン）

司会：中川ヨウ氏（洗足学園音楽大学教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）

入場者数：22名

主催：慶應義塾大学アート・センター

特別協賛：セイコーホールディングス株式会社

作成印刷物：チラシ（A4）、パンフレット

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）

●アムバルワリア祭Ⅶ「西脇順三郎と古代ギリシャ」

日時：2018年1月20日（土） 14:00 - 17:00

場所：慶應義塾大学（三田）北館ホール

入場者数：90名

登壇者／出演者：

司会：新倉俊一（明治学院大学名誉教授）

登壇者：高橋陸郎（詩人）、八木幹夫（詩人）、糸川麻里生（副所長、文学部教授）

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：ポスター（A2）、DM はがき
担当：森山緑（所員、講師（非常勤））

●没後32年 土方巽を語ることⅧ

日時：2018年1月22日（月）16:30～20:30
場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 G-Sec Lab
入場者数：76名
主催：慶應義塾大学アート・センター、ポートフォリオ
BUTOH
企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ
協力：土方巽アスベスト館
作成印刷物：DM はがき
担当：森下隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師
（非常勤））

2. プロジェクト

●KUAC Cinematheque 1：ビデオはおもちゃだ！VIC #1 トーク・イベント「手塚氏への19の質問」

日時：2017年7月14日（金）19:30～20:30
場所：慶應義塾大学アート・スペース
出演：手塚一郎（Video Information Center リーダー）、
聞き手：久保仁志（所員、講師（非常勤））、長谷川紫穂（学
芸員補）
入場者数：15名
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：VIC（Video Information Center）
作成印刷物：ポスター（A2）、DM はがき、カタログ（A5 冊
子）、プログラム解説（A5）
担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））、長谷川紫穂（学
芸員補）

●慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別
公開日

日時：2017年11月15日（水）、18日（土）10:00～17:00
場所：慶應義塾大学三田キャンパス
入場者数：467名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：港区（平成29年度港区文化プログラム連携事業）
作成印刷物：ポスター（A3）、マップ（A4）
担当：森山緑（所員、講師（非常勤））

●都市文化の物語：港区文化資源の近世と現代

日時：2017年11月18日（土）14:00～16:30
場所：慶應義塾大学三田キャンパス
登壇者／出演者：内藤 正人（所長、文学部教授）、伊坂 道子
（建築家・伊坂デザイン工房共同代表）
入場者数：80名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：港区（平成29年度港区文化プログラム連携事業）
作成印刷物：チラシ（A3）
担当：本間友（所員、講師（非常勤））、松谷美美（所員、講
師（非常勤））

●慶應義塾大学と三田の名建築

日時：2017年12月16日（土）13:15～15:30
場所：慶應義塾大学三田キャンパス～増上寺
登壇者／出演者：米山 勇氏（東京都江戸東京博物館研究員・
江戸東京たても園研究員）
入場者数：40名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：港区（平成29年度港区文化プログラム連携事業）
作成印刷物：チラシ（A3） マップ（A4）
担当：松谷美美（所員、講師（非常勤））

●アート・アーカイヴ資料展 XVI「影どもの住む部屋—瀧口
修造の書齋」関連トーク・イベント 『新しい世界』（ソ
ウル・スタインバーグ）：魔術的なものと脱魔術的なもの

日時：2018年1月26日（金）18:00～19:00
場所：慶應義塾大学アート・スペース
登壇者／出演者：石岡良治（視覚文化論）、久保仁志（所員、
講師（非常勤））

入場者数：20名

主催：慶應義塾大学アート・センター
助成：公益財団法人 花王芸術・科学財団
担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））

●アート・アーカイヴ資料展 XVI「影どもの住む部屋—瀧口
修造の書齋」関連トーク・イベント 書齋、境界線の移
動、または唯物論と信仰について

日時：2018年2月16日（金）18:00～19:00
場所：慶應義塾大学アート・スペース
登壇者／出演者：土屋誠一（批評家）、久保仁志（所員、講
師（非常勤））

入場者数：21名

主催：慶應義塾大学アート・センター

助成：公益財団法人 花王芸術・科学財団

担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））

●アート・アーカイヴ資料展 XVI「影どもの住む部屋—瀧口修造の書齋」関連トーク・イベント 個別性と一般性の対が科学的実験を規定し、単独性と普遍性の対が詩的実験を規定しているのならば、その四項を柱とした部屋をうろろうろ歩く「私（たち）」とその部屋に映し出される物たちの群れを「レイアウト」すること、「影どもの住む部屋」とはその過程で生まれるいくつもの書物のことではないだろうか。

日時：2018年3月9日（金）18:00～20:00

場所：慶應義塾大学アート・スペース

登壇者／出演者：山本浩貴（いぬのせなか座）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、山腰亮介

入場者数：38名

主催：慶應義塾大学アート・センター

助成：公益財団法人 花王芸術・科学財団

担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））

3. 協力

●舞踏アーカイヴプロジェクト（BAP）ダンスパフォーマンス「ザ・シック・ダンサー」～土方巽『病める舞姫』をテキストに

日時：2月9日（金）レイトショー 21:00 開演

22:10 終演予定

2月10日（土）マチネ 15:00 開演

16:10 終演予定

レイトショー 21:45 開演

22:55 終演予定

※終演後オールナイトプログラムあり

2月11日（日）17:30 開演 18:40 終演予定

場所：北千住 BUoY

テキスト 土方巽

構成・演出・出演：田辺知美、川口隆夫

音響：和田翼／衣装：北村教子／舞台監督：吉田尚弘、松岡大、呂師

主催：NPO 法人ダンスアーカイヴ構想

共催：有限会社かんだ

助成：アーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化

財団）

担当：森下隆（所員、講師（非常勤））

●港区文化連携事業「シアターコモンズ」／かもめマシーン「幸せな日々」

日時：2018年3月1日（木）－3月3日（土）19:00～、4日（日）17:00～

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

作：サミュエル・ベケット、演出：萩原雄太、翻訳：長島確

出演：清水穂奈美、伊藤新（ダミアン）

主催：シアターコモンズ実行委員会

共催：港区（平成29年度港区文化プログラム連携事業）、慶應義塾大学アート・センター

会議

2017年

● 5月25日（木）第1回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

刊行物『年報／研究紀要』24号、『Booklet』26号、『ARTLET』48号の編集経過報告。

人事について、アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

● 7月20日（木）第2回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

「拡張するジャズ」催事のアート・センター本体の催事への「格上げ」（承認）。

事業企画案「Seiko presents “拡張するジャズ” 公開研究会 & レクチャー・コンサート」開催承認。

事業企画案「沖縄民謡の夕べ」承認。

人事について、アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

■ 7月20日（木）第1回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

人事について報告。外部資金・助成金について報告。

事業計画承認、終了催事についての報告。各アーカイヴ活動、研究会についての報告。

刊行物『年報／研究紀要』『Booklet』『ARTLET』について発刊および次号編集経過を報告。

● 11月16日（木）第3回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2018年度予算（案）承認。「土方巽を語ることⅧ」開催承認。「アムバルワリア祭Ⅶ 西脇順三郎と古代ギリシャ」開催承認。港区文化連携事業「シアター commons」／かもめマシーン「幸せな日々」参加承認。

2018年度設置講座について、刊行物『Booklet』26号、『ARTLET』49号の編集経過報告。

人事について、アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

● 1月18日（木）第4回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2018年度アート・スペース展示、催事予定案審議。「シリーズ 土方巽を読む」開催承認。「Seiko presents “拡張するジャズ” 公開研究会 & レクチャー・コンサート」開催承認。「新入生歓迎行事：雪雄子舞踏公演」開催承認。

第2回美術品管理運用委員会、文化庁受託事業について報告。刊行物『Booklet』26号、『ARTLET』49号の編集経過報告。

人事について、アーカイヴ活動報告、今後のアート・スペース展示、催事について承認および終了催事について報告。

■ 1月18日（木）第2回運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

人事について報告。外部資金・助成金について報告。

事業計画承認、終了催事についての報告。各アーカイヴ活動、研究会についての報告。

刊行物『年報／研究紀要』『Booklet』『ARTLET』について発刊および次号編集経過を報告。

2018年度予算承認、2018年度設置講座、2018年度アート・スペース展示、2017年度事業報告。

人 事

就任 運営委員 天谷 雅行
伊藤 公平
濱田 庸子
金澤 秀子
藪本 将典
(2017年10月1日)

水沢 勉
(2018年2月1日)

訪問所員 原田 悦志
日高 良祐
(2017年10月1日)

退任 運営委員 中村 慎助
岡野 栄之
村井 純
杉本 芳一
内藤 恵
(2017年9月30日)

高山 正也
(2018年1月31日)

所員研究・教育活動業績

(2017年4月1日—2018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単行図書

1. 『うき世と浮世絵』東京大学出版会、2017年4月、224頁。
2. 『北斎肉筆画の世界（TJMBOOK）』（監修・執筆）、宝島社、2017年5月、113頁。
3. 『北斎への招待』（監修・執筆）、朝日新聞出版、2017年10月、112頁。
4. 『北斎肉筆画集成——至高の美人画・春画』（監修・執筆）、双葉社、2018年1月、113頁。

②論文

1. 「絵師だったころの京伝」『鳥居清長と山東京伝～回向院に眠る二人の絵師』、回向院、2017年6月、3頁。
2. 'Monte Fuji all'alba'. "HOKUSAI, Sulle orme del Maestro". Skira editore, Milano. 2017/10. pp326, 331, 333, 340-341.
3. 「菱川師宣筆 遊里風俗図」『國華』第千四百六十五号、國華社／朝日新聞出版、2017年11月、43-45頁。
4. 「幕末明治の慶應義塾周辺」『ARTEFACT』01、慶應義塾大学アート・センター、2018年3月、6-18頁。

⑦小論・解題・記事

1. 「北斎漫画 A to Z」、『芸術新潮』2017年11月号、新潮社、2017年11月25日。
「浮世絵」をよく知らない、日本人』、『潮』2018年2

月号、潮出版社、2018年2月1日。

2. 「雅なる愛の賛歌 肉筆春画 鳥文斎栄之と勝川春章」、『芸術新潮』2018年2月号、新潮社、2018年2月25日。
- 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
 1. 「風俗画と江戸の浮世絵（第一回）」、横須賀市民大学／平成29年度前期講座、横須賀市生涯学習財団、2017年7月15日。
 2. 「あの日あのとときあの番組 浮世絵ミステリー写楽の正体に迫る」（NHKアーカイブズ）、NHK、2017年11月12日。
 3. 「慶大三田キャンパス周辺の幕末風景 過去の史・資料から読む」、「都市のカルチュラル・ナラティブ（平成29年度港区文化プログラム連携事業）」、慶應義塾大学、2017年11月18日。
 4. 「教えてもらう前と後」、MBS/TBS、2018年1月30日。
 5. 'Examining the Decorative Arts of the Edo Period: The Painting and Design of Rimpa-school Artists'. Internationals Symposium/"Design" als grenzüberschreitendes Wissen. Keio University. 2018/02/06.

桑川 麻里生（副所長）

①単行図書

1. Görbert, Johannes/Kumekawa, Mario/Schwarz, ThomasHrsg. „Der "Pacific Rim" als radioaktive Zone. Japans Kolonialismus in der Südsee und der Goszilla-Mythos "in Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans. 2017. pp391-406.
2. 「形態学と進化論 ——ゲーテ的生命探求の系譜」『モルフォロギア』第39号、2017年10月、89-116頁。

後藤 文子（副所長）

②論文

1. 「植物から近代庭園を問う——「庭園史的記述の再構築」をめぐる試論」、『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要（2016/17）』24号、慶應義塾大学アート・センター、2017年7月、112-119頁。
2. Ostwalds Farbenlehre und die Farben von Pflanzen. Über Farbentafeln im Gartenbau, in: *Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft e. V.*, 22. Jg. 2017, Heft 2, S. 10-30.

③学会・研究会発表

1. 「多年生植物栽培家・造園家カール・フェルスターとヴァイマルのゲーテの庭」、ゲーテ自然科学の集「東京研究会」、慶應義塾大学、2017年10月14日。
2. Naturalismus im modernen Garten. Zwei Gärtner—— Jihei Ogawa in Kyoto und Karl Foerster in Potsdam, Internationales Symposium—— „Design“ als grenzüberschreitendes Wissen, den 6. Februar, 2018, Keio University.

⑦小論・解題・記事

「多年草と近代画家」、『三色旗』812号（平成28年度卒業記念号）、慶應義塾大学通信教育部、2017年6月、1頁。

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

1. 「色彩を生きる——カンディンスキー、ルオー、クレールの挑戦」、パナソニック汐留ミュージアム「表現への情熱 カンディンスキー、ルオーと色の冒険者たち」展記念講演会、パナソニック東京汐留ビル五階ホール、2017年11月3日。
2. 文部科学省スーパーグローバル大学創成支援 慶應義塾大学・ウィーン大学国際シンポジウム「領域横断知としての「デザイン」」（運営、研究発表、パネリスト）、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2018年2月6日。
3. 文部科学省スーパーグローバル大学創成支援 慶應義塾大学・ウィーン大学合同ワークショップ「美術史家と語る デザイン研究と文化のサステナビリティ」（企画・運営、司会）、慶應義塾大学三田キャンパス北館第2会議室、2018年2月7日。
4. 文部科学省スーパーグローバル大学創成支援 慶應義塾大学・ウィーン大学合同フィールドワーク「美術史家に聴く——文化のサステナビリティと日本のデザイン」（共同企画・運営）、京都（東寺、三十三間堂、養源院、二条城、京都国立博物館、茶道総合資料館）、2018年2月13日-15日。

渡部 葉子（教授／キュレーター）

②論文

1. 「寺内曜子——地図なき旅へ」『スタンディング・ポイント I 「寺内曜子」』（展覧会冊子）、慶應義塾大学アート・センター、2017年5月、6-17頁。
2. 「[[研究ノート] アーカイヴと展覧会 / 出来事から出来

事へ——何が行われたのか、そしてそれをどう見るのか』『情報科学芸術大学院大学紀要』第9巻・2017年、情報科学芸術大学院大学、2018年3月、64-75頁。

3. 「ミュージアムとコンテクスト」『慶應義塾大学 DMC 紀要』第5号、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、2018年3月、6-15頁。

③学会・研究発表

1. 「ミュージアムとコンテクスト」、慶應義塾大学 DMC 研究センターシンポジウム「コンテクストネットワークの分散型ミュージアムへの展開」、2017年11月24日、慶應義塾大学。
2. 「出来事から出来事へ——何が行われたのか、そしてそれを今どう見るのか？」岐阜おおがきビエンナーレ 2017、シンポジウム、情報科学芸術大学院大学、2017年12月20日。
3. 「保存修復と創造」、研究報告会 科学研究費基盤研究(A)「現代美術の保存と修復——その理念・方法・情報のネットワーク構築のために」2018年3月23日、京都大学。

⑦解題・小論・記事

1. 「近代の空気を呼吸する」『似鳥美術館』小樽芸術村、2017年、6-7頁
2. 「建築を啓く——『慶應義塾の建築プロジェクト』」『三田評論』第1214号（2017年8/9月号）、慶應義塾大学出版会、2017年8月、26-31頁。
3. 「作家断章」『HIROSE COLLECTION』、ヒロセコレクション、2017年10月。

⑧展覧会・公演

1. 「スタンディング・ポイント I 寺内曜子」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2017年5月15日-6月30日。
2. 「信濃町往来——建築いま昔」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学信濃町キャンパス総合医科学研究棟、2017年12月9日-2018年5月31日

⑨講演会・ワークショップ他

Jiro Takamatsu and Three Exhibitions in 1970, Lecture at exhibition; *Jiro Takamatsu: The Temperature of Sculpture*, 27 Sep. 2017, Henry Moore Institute, Leeds.

小菅 隼人

②論文

1. 「北に向かう身体をめぐる——舞踏家ビショップ山田に聞く」『慶應義塾大学日吉紀要：人文科学』32号 (2017) 2017年5月31日、27-78頁。
2. Kosuge Hayato, Otani Rina. "Butoh and Its Image: A Statistical Approach." Keio Art Center, Annual Report No. 24 (2016/2017). 2017/07/01. pp120-26.
3. 「包み込む闇の身体——舞踏家小林嵯峨に聞く」『日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』49号 (2017) 2017年12月31日、41-68頁。
4. 「『カフェ・ミュラー』をアーカイブ映像で見ることの意味について」『舞台芸術21：アーカイブを批評する』21 (2018) 2018年3月25日、120-122頁。

③国際学会発表

1. Hayato Kosuge. "Overflowing Local Bodies in Global Age: Introduction." 23th PSi conference, Kampnagel, Hamburg, Germany. 2017/06/09.
2. Hayato Kosuge. "The Urbanity and Locality of Northern Butoh School from Fukushima Perspective." IFTR International Federation for Theatre Research 2017, University of Sao Paulo, Brazil. 2017/07/11.
3. Hayato Kosuge. Ken Hagiwara, Mariko Miyagawa, Rina Tanaka. Introduction for Panel session. "Theorizing Asian Bodies in Performance." IFTR International Federation for Theatre Research 2018, Regional conference, in UP Diliman, Manila. 2018/02/23.

⑥書評

書評 瀬戸宏「中国のシェイクスピア」『演劇学論集：日本演劇学会紀要』63 (2017) 2017年5月30日、49-57頁。

⑧展覧会・公演

1. 新入生歓迎行事：小林嵯峨舞踏公演「孵化する」、慶應義塾大学日吉キャンパスイベントテラス、2017年6月2日。
2. 2017年度日本演劇学会全国大会、企画・制作・趣旨説明、慶應義塾大学日吉キャンパス、2017年6月3日4日。

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

第6回QSC業界人レビューコメント 2017年12月9日。

福田 弥

⑧展覧会・公演

1. 2018年2月24日 練馬区文化振興協会 五味康祐氏のオーディオで聴くレコードコンサート「舞台に付随する音楽」。

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

1. 2017年度財団法人群馬交響楽団の演奏会解説(複数回)。
2. 立教学院辻・三浦賞創設30周年受賞者報告、2018年2月3日。
3. ヴァイマルのゲーテ・ウント・シラー・アルヒーフおよびローマのローマ・フィルハーモニー・アカデミー図書館にて調査、2018年3月12-23日。

森下 隆

②論文

「註『不世出の舞踏家 土方巽』、『慶應義塾大学アート・センター 年報 (2016/2017) 第24号』、慶應義塾大学アート・センター、2017年4月、135-142頁。

③学会・研究会発表

「舞踊分野にとってのアーカイヴ」、舞踊公演アーカイヴ事業 公開座談会、発表、慶應義塾大学、2017年12月22日。

⑦解題・小論・記事

1. 「前衛舞踏家土方巽の世界」、第7回現代美術のつどい～前衛舞踏家土方巽の世界展、パンフレット、パレア若狭、2017年12月2日-25日。
2. 「土方巽アーカイヴの20年～時代を超える文化装置」、Dance Archive Network 9、NPO 法人ダンスアーカイヴ構想、2018年3月7日。

⑧展覧会・公演

1. 土方巽最後の言葉 extra version 「越境——舞踏の未来へ」、企画・構成・運営、慶應義塾大学旧ノグチルーム、2017年6月12日。
2. 「稲架掛け記念 鎌鼬の里芸術祭」、企画・制作・構成、鎌鼬美術館、2017年9月23日-24日
3. 「アジア・トライ／インドネシア」(運営)、ジョグジャカルタ、2017年9月27日-30日。
4. 「第7回現代美術のつどい～前衛舞踏家土方巽の世界展」展、企画・構成、パレア若狭、2017年12月2日-25日。
5. 「土方巽を語ることⅧ」、ゲスト・中村宏、企画・制作・運営、慶應義塾大学三田キャンパス G-secLab、2018年1月22日。

⑩アーカイヴ（コレクション）構築

「副島輝人コレクション」資料整理・データ作成

「辻村和子コレクション」資料整理・データ整理

「石井満隆コレクション」資料整理・データ作成

本間 友

②論文

「アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化に向けて」、『慶應義塾大学アート・センター年報24』、慶應義塾大学アート・センター、2017年7月、143-150頁。

③学会・研究会発表

1. 「Archiving the Intermedia: Art Flowing between Media in the 1960s and 70s Japan」、Performance Studies international #23 Overflow、2017年6月11日、カンパナーゲル（ハンブルグ）。
2. 「Unfolding Cultural Narratives of the City: The University's Museum And Cultural Resources in the Local Area」、International Committee of Museum, Annual of International Committee University Museum and Collections (UMAC)、2017年9月8日、ユバスキュラ大学（フィンランド）。
3. 「Archiving Japanese Intermedia Art」、Open Cultural Heritage Scholarship Workshop、2017年6月26日、立命館大学衣笠キャンパス。
4. 「研究的コンテクストの顕在化：『研究来歴（Research Provenance）』を蓄積する」（パネルディスカッションコメント）、慶應義塾大学 DMC 研究センター シンポジウム「コンテクストネットワークの分散型ミュージアムへの展開」、2017年11月24日、慶應義塾大学日吉キャンパス 西別館
5. 「大学ミュージアムとダイバーシティ：コレクション・人・場所をひらく」、美術史学会シンポジウム「大学博物館の現況と展望」、2018年2月17日、関西学院大学。

⑦小論・解題・記事

1. 「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクト——地域の文化資源への新しいアプローチ」、『ARTEFACT 01』、慶應義塾大学アート・センター、2018年3月、4-5頁。
2. 「伊坂道子氏講演『増上寺旧境内の変遷』に学ぶ、増上寺の江戸から現代」『ARTEFACT 01』、慶應義塾大

学アート・センター、2018年3月、40-44頁。

3. 「ICOMとICOM京都大会を知るための『カフェ』開催」、『ミュゼ』119号、2017年12月、14-15頁。

4. 「国際博物館会議 大学博物館・コレクション国際委員会 (ICOM UMAC) 第17回大会 報告」『慶應義塾大学アート・センター ARTLET 48』、2017年10月、2-3頁。

⑧展覧会・講演会・公演

1. 建築公開催事「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年11月15・18日、慶應義塾大学三田キャンパス（企画・運営）。
2. 講演会「都市文化の物語：港区文化資源の近世と現代」、2017年11月18日、慶應義塾大学三田キャンパス（企画・趣旨説明・運営）。
3. ガイドツアー「慶應義塾大学と三田の名建築」、2017年12月16日、慶應義塾大学三田キャンパス～増上寺（企画）。

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

国際ワークショップ&レクチャー「Chulalongkorn University and Keio University Art Center Cultural Exchange/Lecture and Workshop “A Taste of Hijikata's Butoh Dance”」慶應義塾大学三田キャンパス、2017年7月25-26日（企画・運営）

⑩制作品

プロジェクト・マガジン『ARTEFACT 01』、慶應義塾大学アート・センター、2018年3月（編集）

森山 緑

②論文

「剥製美術——よみがえる動物の「死」」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要24』慶應義塾大学アート・センター、2017年7月1日、151-160頁。

③学会・研究会発表

1. 「近現代美術と動物——自然科学をめぐる視点から」昭和大学 学士会後援セミナー、昭和大学旗の台校舎7号館二階会議室、2018年1月24日。
2. 「現代における〈剥製美術〉社会的課題への接続により、よみがえる動物の「死」、ヒトと動物の関係学会第24回学術大会、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎シンポジウムスペースおよび中会議室、2018年3月4日。

⑦小論・解題・記事

1. 「慶應義塾大学班 平成29年度活動報告」『ユニヴァーシティ・アート・リソース研究Ⅲ』、科学研究費基盤研究(A)「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」(課題番号15H01874)平成29年度報告書、2018年3月27日、46-53頁。
2. 『慶應義塾の建築 フォーカス No.1 信濃町往来』慶應義塾大学アート・センター、2018年3月1日(編集)。

⑧展覧会・公演

「慶應義塾の建築プロジェクト 信濃町往来 建築いま昔展」、2017年12月8日-3月31日、(展覧会企画、運営、冊子編集)。

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

1. アート・イン・キャンパス 講座「アート&サイエンス 剥製美術の世界」慶應義塾大学三田キャンパス、社中交歓萬来舎、2017年7月12日。
2. アート・イン・キャンパス 講座「20世紀の西洋美術——二つの大戦をめぐる」慶應義塾大学三田キャンパス、社中交歓萬来舎、2018年1月17日。
3. 「建築プロムナード 建築特別公開日」、2017年11月15日・18日、慶應義塾大学三田キャンパス(企画、運営)。
4. 「建築ガイドツアー」、2017年11月15日、慶應義塾大学三田キャンパス(ガイド)。
5. アムバルワリア祭Ⅶ「西脇順三郎と古代ギリシャ」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、(シンポジウム企画、運営)2017年1月20日。
6. 西脇順三郎研究会、第33回 2017年4月17日(笠井裕之氏)、第34回 2017年5月22日(山腰亮介氏)第35回 2017年6月26日(八木幹夫氏)第36回 2017年10月2日(ローザ・ヴァン・ヘンズバーゲン氏)第37回 2017年11月6日(カニエ・ナハ氏)第38回 2018年3月5日(杉本徹氏)(運営、記録)。

久保 仁志

②論文

1. 「いくつものパラヴィジョンを！——VICの「遠さ」と「近さ」／「大事件」と「小事件」について」『KUAC Cinematheque 1 ビデオはおもちゃだ！VIC#1』、慶應義塾大学アート・センター、2017年。
2. 「書齋とアーカイヴ、あるいは『影どもの住む部屋』と

いう一つのサーキットについて」『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—瀧口修造の書齋」カタログ)』、慶應義塾大学アート・センター、2017年。

⑧展覧会・公演

1. 「KUAC Cinematheque 1 ビデオはおもちゃだ！VIC#1」、慶應義塾大学アート・スペース、2017年7月10日-7月28日。
2. 「アート・アーカイヴ資料展XVI『影どもの住む部屋——瀧口修造の書齋』」、慶應義塾大学アート・スペース、2018年1月22日-3月16日。

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

1. 「KUAC Cinematheque 1 ビデオはおもちゃだ！VIC#1」関連トーク：手塚氏への19の質問、慶應義塾大学アート・スペース、2017年7月14日。
2. 「アート・アーカイヴ資料展XVI『影どもの住む部屋——瀧口修造の書齋』」関連トーク：『新しい世界』(ソウル・スタインバーグ)：魔術的なものと脱魔術的なもの、慶應義塾大学アート・スペース、2018年1月26日。
3. 「アート・アーカイヴ資料展XVI『影どもの住む部屋——瀧口修造の書齋』」関連トーク：書齋、境界線の移動、または唯物論と信仰について、慶應義塾大学アート・スペース、2018年2月16日。
4. 「アート・アーカイヴ資料展XVI『影どもの住む部屋——瀧口修造の書齋』」関連トーク：個別性と一般性の対が科学的実験を規定し、単独性と普遍性の対が詩的実験を規定しているのならば、その四項を柱とした部屋をうろろうろ歩く「私(たち)」とその部屋に映し出される物たちの群れを「レイアウト」すること、「影どもの住む部屋」とはその過程で生まれるいくつもの書物のことではないだろうか。慶應義塾大学アート・スペース、2018年3月9日。
5. 平成29年度我が国の現代美術の海外発信事業「我が国の現代美術の戦略的海外発信に向けた関連資料の整理」成果報告会、国立新美術館 企画展示室2E『20th DOMANI・明日』展内 特設会場、2018年2月18日。
6. 「平成29年度文化庁 我が国の現代美術の海外発信事業：VIC (Video Information Center) 資料を基軸とする1970年代日本美術関連資料の整備と国際発信」(事業運営)。

松谷 美美

②論文

「雪村周継の生涯と作品（一）常陸時代の作品の様式分析を中心に」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 24』（2016／2017）、慶應義塾大学アート・センター、2017年7月、169-179頁。

⑦小論・解題・記事

1. 記事「お隣研究紹介——國學院大學研究開発推進センター渋谷学研究会」『ARTEFACT 01〔特集〕都市のカルチュラル・ナラティブ／増上寺』『都市のカルチュラル・ナラティブ』プロジェクト編集、慶應義塾大学アート・センター発行、2018年3月
2. 雑誌『ARTEFACT 01〔特集〕都市のカルチュラル・ナラティブ／増上寺』（企画・編集）『都市のカルチュラル・ナラティブ』プロジェクト編集、慶應義塾大学アート・センター発行、2018年3月。

⑧展覧会

1. 慶應義塾大学古文書室展V「国のうち・そと」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2017年10月10日-11月2日。
2. センチュリー文化財団寄託品展覧会「空海と密教の典籍」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾大学斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館、慶應義塾大学アート・スペース、2016年11月13日-12月8日。

⑨講演会・ガイドツアー

1. 講演会「都市文化の物語：港区文化資源の近世と現代」（企画・運営・司会）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス西校舎519教室、2017年11月18日
2. ガイドツアー「慶應義塾大学と三田の名建築」（企画・運営・進行）、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾三田キャンパス～増上寺、2017年12月16日。

所員・職員名簿

2018年3月31日現在

所長 内藤 正人*

副所長

運営委員	桑川麻里生*	後藤 文子*
------	--------	--------

松浦 良充	岩谷 十郎
榊原 研互	天谷 雅行
伊藤 公平	河添 健
濱田 庸子	小松 浩子
金澤 秀子	藪本 将典
小町谷尚子	水沢 勉
金子 啓明	西川 尚生

顧問

西村 太良	鷺見 洋一
渡部 葉子*	(教授/キュレーター)

専任所員
兼担所員

眞壁 宏幹*	高橋 勇
中尾 知彦	福田 弥
徳永 聡子	川畑 秀明
池田 幸弘*	津田 眞弓
笠井 裕之*	大和田俊之
小菅 隼人	小熊 英二
小林 博人	坂部由紀子*
森下 隆	橋本 まゆ
本間 友	森山 緑
久保 仁志	松谷 芙美

訪問所員

佐藤 允彦	藤崎 康
田中 淳一	新見 隆
ブルース バード	
中島 恵	前田富士男
石井 達朗	大谷 能生
菊地 成孔	加藤 弘子
新倉 俊一	松澤 慶信
光田 由里	中川 ヨウ
湯浅 譲二	原田 悦志

学芸員補

長谷川紫穂
事務主任 (兼)
酒井 明夫
職員
加賀 斉天

STAFF

March 31, 2018

Director NAITO, Masato*

Vice-Director	KUMEKAWA, Mario*	GOTO, Fumiko*
---------------	------------------	---------------

Advisory Committee	MATSUURA, Yoshimitsu	IWATANI, Juro
	SAKAKIBARA, Kengo	AMAGAI Masayuki
	ITO Kohei	KAWAZOE, Takeshi
	HAMADA, Yoko	KOMATSU, Hiroko
	KANAZAWA, Hideko	YABUMOTO, Masanori
	KOMACHIYA, Naoko	MIZUSAWA, Tsutomu
	KANEKO, Hiroaki	NISHIKAWA, Hisao

Counselors

NISHIMURA, Taro SUMI, Yoichi

Professor Curator WATANABE, Yohko*

Reseach Fellow	MAKABE, Hiromoto*	TAKAHASHI, Isamu
	NAKAO, Tomohiko	FUKUDA, Wataru
	TOKUNAGA, Satoko	KAWABATA, Hideaki
	IKEDA, Yukihiro*	TSUDA, Mayumi
	KASAI, Hiroyuki*	OHWADA, Toshiyuki
	KOSUGE, Hayato	OGUMA, Eiji
	KOBAYASHI, Hiroto	SAKABE, Yukiko*
	MORISHITA, Takashi	HASHIMOTO, Mayu
	HOMMA, Yu	MORIYAMA, Midori
	KUBO, Hitoshi	MATSUYA, Fumi

Visiting Committee Members

SATO, Masahiko	FUJISAKI, Ko
TANAKA, Junichi	NIIMI, Takashi
BAIRD, Bruce	NAKAJIMA, Megumi
MAEDA, Fujio	ISHII, Tatsuo
OHTANI, Norio	KIKUCHI, Naruyoshi
KATO, Hiroko	NIIKURA, Toshikazu
MATSUZAWA, Yoshinobu	MITSUUDA, Yuri
NAKAGAWA, You	YUASA, Joji
HARADA, Nobuyuki	HIDAKA Ryosuke

Curatorial Staff HASEGAWA Shiho

Chief Administrator SAKAI, Akio

Assistants KAGA, Naritaka

*は運営委員を兼ねる

*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(以下「センター」という。)を置く。

(目的)

第2条 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 文化的・芸術的感性の醸成に関する研究・教育活動
- 2 芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施
- 3 アート・マネジメントに関する研究、教育および実践
- 4 学内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開催
- 5 芸術作品および芸術関連諸資料の収蔵・保存・調査・普及に関する実践、教育、助言ならびに指導
- 6 学外の関連機関との協同プロジェクトおよび委託・受託事業の推進
- 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 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、専任所員は有期の大学教員とする。また、訪問所員は慶應義塾大学外の関連機関もしくは団体に所属する者、あるいは顕著な業績や活動が認められた者とする。
- ⑤ 所員のうち1名は、学芸員資格とそれに基づく実務経験を有する者とする。専任所員はキュレーターを兼務する。
- ⑥ 職員は別に定める規程に基づきそれぞれの職務を担当する。

(顧問)

第5条 センターは、必要に応じ顧問を置くことができる。

(運営委員会)

第6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 大学学部に所属する専任教員のうちから所長が委嘱した者 若干名
 - 5 第4条第5項に定める専任所員
 - 6 その他所長が必要と認めた者 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の議長となる。
- 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。

(所内会議)

第7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8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、所長の申請に基づき塾長が任命する。
 - 3 所員は、所長の申請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、所長の申請に基づき塾長が委嘱する。
- 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9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10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(平成24年3月7日)

この規程は、平成24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、その実現に取り組めます。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めます。

事業内容

芸術関連の講演・ワークショップ・展示などの企画・開催

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

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

慶應義塾大学アート・スペースの運営

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

アーカイヴの構築

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

芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施

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

慶應義塾の文化財管理

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

アート・マネジメントに関する研究、教育および実践

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

出版広報活動

事業報告を中心とした『年報』、テーマ特集形式の紀要『Booklet』（年1回）、ニュース・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的な役割を果たす可能性を保持したい考えである。

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領

平成 25 年 2 月 1 日

(趣旨)

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

(用語の定義)

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

(展示・収蔵等業務の内容)

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

- (1) 芸術資料の収集に関する業務
- (2) 芸術資料の整理、記録、保管等に関する業務
- (3) 慶應義塾大学アート・スペース等における芸術資料の展示に関する業務

2 慶應義塾大学アート・スペースの運用に関しては別途これを定める

(芸術資料の情報の収集・調査)

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

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

(受贈等に係る業務)

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

- (1) 寄贈等の申出に基づく芸術資料の調査・折衝
- (2) 寄贈書又は寄託書の受領および寄贈証書又は寄託証書の交付
- (3) その他「慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託美術資料取扱要領」に指示される寄贈等に必要とされる業務

(整理、記録及び保管等に係る業務)

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

- (1) 芸術資料の分類整理及び記録の作成
- (2) 芸術資料の保管
- (3) 芸術資料の貸出し及び撮影許可

(芸術資料の定期診断・修復)

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

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

(芸術資料の貸出し及び掲載許可)

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

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

(芸術資料の展示に係る業務)

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

- (1) 展示芸術資料及び展示場の管理及び保全
- (2) 展示及び展示替えに係わる調査、計画及び実施
- (3) 芸術資料の借用及び返却に係わる業務

(職員及び職務)

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

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

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

(その他)

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

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 寄贈 寄託芸術資料取扱要領

平成 25 年 2 月 1 日

(目的)

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

(受託)

第 2 美術資料の所有者（以下「所有者」という。）から寄贈または寄託の申入れがあったときは、この要領の定めるところにより、アート・センターは、これを受贈または受託することができる。

2 受贈受託することができる芸術資料は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集方針」に適合する資料とする。

(寄贈寄託申請書の提出)

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

(了承)

第 4 所長は、寄贈寄託申請書を受受理し第 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。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。

(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。

(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、返還請求書を受受理し内容が適当と認めるときは、当該寄託芸術資料を返還し、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還通知書（別記第 6 号様式）を寄託者へ交付する。

3 寄託者は、当該寄託芸術資料を受領するときは、慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書（別記第 7 号様式）を所長へ提出することとする。

4 所長は、慶應義塾の都合により寄託芸術資料を寄託者へ返還するときは、返還予定日の 1 か月前までに寄託者へ書面をもって通知することとし、寄託者は、返還予定日までにすみやかに当該寄託芸術資料の引渡しを受けるものとする。

(経費の負担)

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

(芸術資料の保管)

第 10 所長は、寄託芸術資料を慶應義塾大学アート・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。

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 平成 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

平成 年 月 日

住所：

電話：

氏名： 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	平成 年 月 日
更新後の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 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

平成 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*	平成 年 月 日から 平成 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

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター 所長 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申請書

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	平成 年 月 日
更新後の受託期間	平成 年 月 日から 平成 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

平成 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	平成 年 月 日
直近の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで
返還希望日	平成 年 月 日

上記について、慶應義塾大学アート・センター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

平成 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	平成 年 月 日
直近の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで
返 還 日	平成 年 月 日

上記について、慶應義塾大学アート・センター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

平成 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	平成 年 月 日
直近の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 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

平成 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5号様式

資料画像等利用許可書

年 月 日

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記の通り、資料画像等の利用を許可します。

目的			
利用期間	平成 年 月 日 ~ 平成 年 月 日		
利用資料			
番号	資料名	点数	備考
備考			

慶應義塾大学アート・センター 資料貸出・掲載条件

- 1) 貸出を受けた資料画像等は万全の注意をもって取り扱い、使用後すみやかにご返却ください。
- 2) 貸出された資料は、慶應義塾大学アート・センター（以下当センター）に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、また掲載予定行物以外への使用・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認をとり、撮影者名を記載してください。
備考：
4) デュープを作成する場合には事前に当センターの許可を得て、使用後はオリジナルとともにご返却ください。
5) 掲載行物が発行されましたら、当センターまでご連絡くださいますようお願いいたします。
- 6) その他、場合に応じて条件を付すことがあります。

慶應義塾大学アート・スペース 運用要領

平成 23 年 9 月 1 日
平成 25 年 2 月 1 日改訂

(目的)

第 1 条 この要領は、慶應義塾大学アート・スペース（以下「アート・スペース」という。）の利用について、必要な事項を定めるものとする。

(設置)

第 2 条 慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）に、アート・スペースを置く。

(管理・運営)

第 3 条 アート・センターは、アート・センター規程第 3 条第 4 項および慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 3 条の定めにしたがい、アート・スペースに関する業務を主管する。

(利用内容)

第 4 条 アート・スペースは、教育および学術研究ならびに地域文化発展に寄与するため、塾生および塾教職員、ならびに一般の利用者に供することを目的とした次の活動に用いられる。

- 1 芸術等に関する資料（以下「資料」という。）の展示
- 2 入館者に対する説明、指導および助言
- 3 博物館学教育への協力
- 4 前号に定めるもののほか、アート・センター所長（以下「所長」という。）が必要と認める活動

(開館と休館)

第 5 条 ① 開館時間は、午前 10 時から午後 5 時までとする。ただし、所長が必要と認めた場合は、この限りではない。
② 休館日は大学が休日と定めた日および資料の収集、展示、保管等の作業のため、開館できないと所長が認めた日とする。

(入館者の遵守事項)

第 6 条 入館者および利用者は、次の事項を守らなければならない。

- 1 秩序を乱し、または風俗を害する行為をしないこと
- 2 施設・備品・資料を損傷し、または汚損、滅失しないこと
- 3 その他、所長が指示すること

(入館の制限)

第 7 条 所長は、入館者が前条の定めに違反し、もしくは違反するおそれがあるとき、または管理上必要があると認めるときは、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 25

Keio University Art Center Bulletin 25

研究紀要

近代庭園の「自然主義」——二人の造園家、七代目小川治兵衛とカール・フェルスター [後藤 文子]	94
<肉体の叛乱>以前／以後 ～アブジェクションとしての土方巽の舞踏 [森下 隆]	105
Archiving the Intermedia: Art Flowing between Media in the 1960s and 70s Japan [本間 友]	122
毛皮の美術——剥ぐ、縫う、まとう。ベレニス・オルメドをめぐる一考察 [森山 緑]	128
<体験 = 思考機械>としての作品1：ドナルド・ジャッド1 [久保 仁志]	137
雪村周継の生涯と作品（二）小田原・鎌倉滞在期 <瀟湘八景図巻>を中心に [松谷 美美]	140
鶏あるいは犬：芸術の中の「生きた媒体」の系譜をめぐる [長谷川 紫穂]	152

近代庭園の「自然主義」 ——二人の造園家、七代目小川治兵衛と カール・フェルスター

後藤 文子
副所長、文学部教授

問題提起

19世紀以降の市民社会における「近代庭園芸術 *Moderne Gartenkunst*」をグローバルな視点から捉えようと、そこには共通して「自然主義 *Naturalismus*」が本質的関心として登場している事実を無視できない。「自然らしさ *naturgemäß*」にも通じる「自然主義」は、美学的了解として、「体系的には、最広義において、すべての現象と発展を唯一基礎づけ、そしてその規範を明らかにするのは自然と自然科学である」とする態度を指し*¹、理想主義や歴史主義を拒否する。ひとたびグローバルな情報社会における我々の今日的な日常へと目を向けると、SNS やコンピューターゲームに興じる子供たちの姿が端的に物語るように、文化のサステナビリティはとかく議論から置き去りにされがちだが、むしろそのような社会的・文化的な状況にあつてこそ、芸術、なかでも「庭園芸術」の重要性は、それが我々の日々の生活や都市環境、さらに自然をめぐるさまざまな課題と不可分に結びあっていることから、きわめて大きいと言わざるを得ない。その意味でも「自然主義」は今日の庭園芸術研究にとってあらためて重要な一つの論点に違いない。

こうした関心に基づいて本稿が検討するのは、ともに19世紀末から20世紀にかけて活躍し、それぞれにとっての伝統を乗り越えてまったく新しい庭園の創出に取り組んだ二人の近代人、すなわち京都の庭師、七代目小川治兵衛（1860–1933、屋号「植治」。以下の本文では、小川治兵衛）と、ドイツのポツダム近郊ボルニムを拠点として長く活躍した多年生植物栽培家・造園家カール・フェルスター（*Karl Foerster*, 1874–1970）である。異なる文化圏を出自とし、互いに直接的な交流や影響関係のない二人であり、芸術史研究はもとより庭園史・造園史研究における両者の比較検討が試みられたことは、これまでのところ皆無である。

そのような二人を一つの議論の俎上にあげる意義は、ひとえに、自然と向き合い、植栽によって庭園を造形する、その営みに共通してみとめられる「自然主義的」な態度を再考する点にある。小川と異なりフェルスターの場合には、西洋庭園史に照らして、自ら園芸植物を栽培する営みそれ自体が造園の重要な一部であることもまた重要だ。そしてきわめて興味深いことに、ともに作庭に際して、小川もフェルスターもそれぞれに固有の仕方では庭園における微妙な「高低差」あるいは「起伏」を意識している事実が窺える。以下で具体的に検討するように、小川においてもフェルスターにおいても、庭園空間における「高低差」や「起伏」は、身体的な存在としての人間が実際に庭園のなかを歩き、立ち止まり、動き、

休むこと、つまり身体の能動的で感性的な体験によってしか捉えることができない。つまり、ここにおいて「自然主義」の問題は、単に庭園の外観上の「自然らしさ」であるとか、自然生え植物の選定等にも関わらず、むしろそれ以上に人間の感性的な体験の水準で重要な意味をもつ。人間の、この感性的な自然体験のために、彼ら二人はそれぞれの仕方で庭園に独特の空間造形的な仕組みをつくっていると見るべきである。要点を先取りして述べるなら、庭園の自然を通じて、小川治兵衛は人間の「内的な触覚 Haptik」を主題化し、一方のフェルスターは「視覚 Optik」を主題化する。二人が造形した庭園では、さわめて微妙な人間の身体運動感覚がラディカルに追究されており、この点でそれらは伝統的な理想主義的・象徴主義的・歴史主義的な庭園とは対極を志向している。

以下ではまず、小川とフェルスターの庭に特有の自然主義的な特性を明確にするために、それらと対照をなす伝統的な日本庭園の特徴を簡潔に確認する。そのうえで、小川、そしてフェルスターそれぞれについて、その手になる庭の本質問題を検討しよう。

「縮景」—— ミクロコスモスとしての日本庭園の象徴性

自然の芸術的な形式としての庭園は、西洋においても日本においても伝統的に「ミクロコスモス（小宇宙）」の実現を目指してきた*2。人間は、自らの手で自然を秩序づけ、コントロールすることによって、庭園を人間にとって理想的な世界や宇宙の人工的な文化化の所産として造形してきたのであり、その意味で庭園は伝統的に「二次自然」、つまり「小自然」として特徴づけられる。そのような所産としての庭園においては、大きな自然、つまり宇宙や世界は現実の限られた空間に合うように小型化され、縮小した姿で表現されるが、西洋にも東洋にも共通して認められるこの傾向を、とくに日本においては「景観を縮める」という端的な意味で「縮景」と言い表す。伝統的な日本庭園の性格を特徴づける重要な基本概念の一つとして「宇宙や世界を小さく縮め、ミニアチュール化して表現した景観」を意味し、日本固有の抽象化を特徴とする。

たとえば、禪宗の寺として知られる京都、大徳寺塔頭龍源院の庭《一枝担》は、こうした特性を示す典型的な日本庭園の作例である (fig.1)。これは1517年に建立された方丈の前庭で、枯山水形式をもつ。その基本的な要素である立石群によって構成される石組においては、「石を立てる」という行為がそれ自体の重要性と共に、立てられた石が示す垂直性が庭



fig.1 《一枝担》(京都・大徳寺塔頭龍源院)

園の空間造形的な特性を規定している点が重要である。この石組を庭の骨格として、地表には石組を肉づけするデザインが敷石や苔を用いて施され、鳥影、州浜、曲水など風景的な要素を比喩的に表現する。それら各々の要素には「芸術的構成 künstliche Konstruktion」はみとめられず、むしろあくまで「自然らしいコンステレーション naturnahe Konstellation」として顕著な抽象化が実現されている。

《一枝担》の場合、庭全体が吉祥を意味する典型的なイメージで構成されており、神仙思想に説かれる理想郷を現す。重要な造形要素として、庭園中央右にひととき大きな縦長の石によってつくられた石組があり、不老不死の薬をもつ仙人が住むと伝承される吉祥の島、いわゆる蓬萊山を現す。この庭にとっての形式的かつ意味的な中心である。その右横の石組と、手前の苔の生えた部分と石組みとがそれぞれ吉祥を意味する鶴島と亀島、そして庭全面に広がる白川砂が大海に見立てられている。これらによって、この庭全体が禪宗の悟りを視覚的に表現しており、縮景の伝統を端的に明示している。

ところで、こうしたミクロコスモスとしての象徴性を担う日本庭園は、かならずしも前近代の庭に限られない。周知の作例ながら、20世紀前半から活躍を始めた作庭家、重森三鈴(1896-1975)によって京都・大徳寺塔頭瑞峯院(1535年創建)に作庭された《閑眠庭》(1961年)は、そうした重要な作例の一つに挙げられよう (fig.2)。16世紀を生きたキリシタン大名大友宗麟(1530-1587)の創建になる同院には、元来、庭がなかったため、後世、20世紀に入り、重森によって《閑眠庭》が手がけられた。さほど大きくはない庭ながら、山の連なりに見立てた石組みと白砂によって表現された水の領域



fig.2 重森三鈴作《閑眠庭》(1961年、京都・大徳寺塔頭瑞峯院)

が力強く雄大な風景を現出させている。重森は日本庭園の伝統を重視し、《閑眠庭》をデザインするに際して瑞峯院の開祖がキリシタン大名であった歴史的経緯を鑑みて、7つの石からなる石組群の配置に工夫を凝らし、十字架を抽象化して象徴的に表した。その仕方は、あえて一目瞭然な明快さを避け、むしろ一見しただけではややわかりづらくさえあり、暗示的である。

「縮景」としての伝統的な日本庭園の特徴が、空間造形の水準における石組みを核とした垂直性と、意味的な水準でのミクロコスモスとしての象徴性／抽象性に確認されたところで、それらの特徴をまったく新しい近代庭園へと組み替えるその仕方においてきわめてユニークに自然主義的感性を示す造園家、小川治兵衛について検討しよう。

七代目小川治兵衛の庭 —— 「自然らしさ」を超える地景デザイン

小川の庭は、ミクロコスモスとして造形された象徴的な日本庭園の伝統と対照をなす。1860年に京都に生まれ、17歳の時、京都の庭師・小川家の養子となってその家業を継いだ治兵衛は、19世紀後半から20世紀にかけて日本の急速な近代化とともに人生を歩み、独自の新しい庭園文化を築いたことで知られる。その庭の特徴は、「縮景」に特有の象徴性／抽象性を徹底して排した点にある。小川にとって最初期の作であり、代表作の一つと評価される《無鄰菴庭園》は、そうした特性を端的に物語る^{*3}。

京都の東山山麓南禅寺門前を流れる琵琶湖疏水に沿う一角に立地する《無鄰菴》(所在地：京都南禅寺草川町、現・京都市



fig.3 《無鄰菴》

左京区)は、疏水が竣工した1890年当時の内閣総理大臣山縣有朋(1838-1922)の京都別邸である(fig.3)^{*4}。疏水の完成から4年を経た1894年に着工し、庭園については同年の夏以前の時点で、当時まもなく30代半ばを迎えようとしていた庭師、小川治兵衛が山縣と同じ長州藩出身の実業家久原庄三郎の紹介によって機会を得、山縣自身の監督の元で施工に着手した事実が知られる^{*5}。その特権的な立場を利用することで、山縣による庭園への疏水の導水が実現している。

山縣は、言わずと知れた日本の初代内務大臣をつとめた日本近代史上の重要な政治家ながら、その意向を汲んで小川が施工した《無鄰菴庭園》は、クライアントの政治的権力をまるで否定するかのようにそれとは対極的な趣で、むしろ「反記念碑的」「反伝統的」な庭園造形を特徴としている。すなわち、東西に長い三角形をした3,394㎡の広さを有する敷地には、西部に木造二階建ての和風主屋一棟、それに隣接する簡素な洋館一棟、そして茶室が佇み、東山山麓を借景として主屋から東へと広がる庭園の風情は開放的かつきわめて単純で、園内を二筋に流れる疏水の流れを素朴なモチーフにしたただけのようにすら見えかねない(fig.4・5)^{*6}。庭園は1897年にひとまず完成した後も改良が加えられ、現在の姿に至ったのは1902年であるとされる。

そのような小川治兵衛の庭の特徴は、一切の物語的な象徴性が排除され、あくまでも自然のなかを歩む体験、言い換えれば人間の身体的感性と自然との出逢いをいかに組み立てるかに細心の意識が払われている点であろう。そのための伝統的な作庭の作法の刷新は、庭園空間における「垂直性の強調」から「ゆるやかな高低差」への転換に端的に見て取ることが

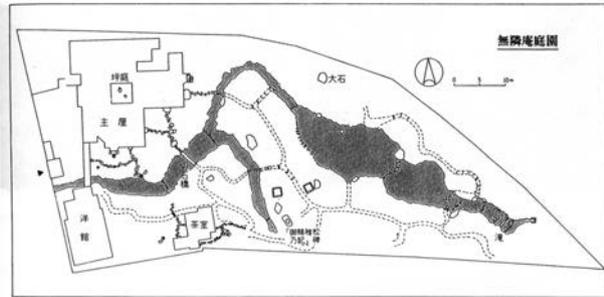


fig.4 《無隣庵庭園》平面図



fig.5 《無隣庵庭園》東山山麓を借景とする庭園の眺め



fig.6 《無隣庵庭園》水辺と低く刈り込まれた植物



fig.7 《無隣庵庭園》水辺の洲浜

できる。たとえば、庭一面に白砂を敷き詰め、石を立て、垂直性を際立たせる代わりに、明るく水平方向への広がりとして芝生を植え、サツキやツツジの植栽をわずか10センチほどの背丈に刈り込む*7、そのような庭園デザインである (fig.6)。水辺の扱いについてみれば、なるほど日本庭園の伝統の継承を感じさせつつも、小川は、浅い水辺にセキショウやアヤメなど多年生植物を植栽し、洲浜には小砂利を置くにとどめ、できるだけ自然らしい景色を造形する (fig.7)*8。つまり「大地 (Land/Ground) の景観 (-scape) をデザインする」という文字どおりの意味において、小川の庭は何よりも我々に「地景デザイン Landscape Design」としての「ランドスケープ・デザイン」の本質的な側面をあらためて問いかけてやま

ない。

池についても同様で、水深が浅いほどに池は大きな空間的広がりとして感じられ、庭全体の印象を多分に左右するため*9、小川治兵衛はできるだけ浅い、水深わずか2~3センチの池を造る (fig.8)。このことは、江戸時代の作庭理論書『築山庭造伝』(前編：北村援琴斎 1735年/後編：秋里籬嶋 1828年)に指摘される特徴、すなわち池を深く掘削し、そこから出た土を高く盛って山を築き、その立体性こそを日本庭園に典型的な空間造形の特徴の一つとみなしてきた伝統とはまるで正反対である*10。こうして小川の庭に立ち入る者の視線は、伝統的な日本庭園や重森三鈴的な近代庭園を特徴づける立石が生み出す垂直性、つまり上へ、ではなく、むしろ足下へ、



fig.8 《無鄰菴庭園》浅くつくられた池の向こうに主屋を望む



fig.9 《無鄰菴庭園》敷地最東部の三段の滝口から導水される琵琶湖疏水

低いところへと、つまり大地へと導かれることになる*11。我々は、無意識裡に露地や踏み石、石橋などで歩みを早め、遅くし、視線を遠く東山山麓へと導かれ、足元の柔らかい苔にふれ、澄んだ水の流れの音にさえ耳を傾けるだろう。そしてこのとき、人間の生き生きとした身体的感性がまさに庭の起伏に一体化する。

肝心なのは、こうした感性的な働きと自然の「動態性」とが互いに共鳴しあう、そのような自然的環境を、小川が庭園空間として成立させている事態であろう。その意味でも、有機体としての植物や水の流れは無くしてはならない重要な役割を担っている。既述の通り、山縣の意向により庭園へと導水された琵琶湖疏水は敷地の最東部で引き入れられ、三段の滝口によって下へと落ち (fig.9)、園内に設けられたわずかな「高低差」を利用して上段の池から下段の池へと流れゆき、最終的に木造主屋と洋館の間を通る水路から敷地の外へと流れ出る。《無鄰菴庭園》の池はいつときとして静止することのない「たゆまぬ流れ」にはかならず、伝統的な枯山水庭園においてあくまでも「静止態」としての石と白砂に象徴される大海とは対極的な特性を示している。小川は、水の流れに沿うようにかすかな「高低差」のあるくねった園路をつくることで (fig.10)、庭を体験する我々が歩きながら「内的な触覚 Haptik」*12 を働かせ、水のかすかな響きを身体的に捉える、そうした環境的な場を創出したのであり、彼の庭は、人間の感性に独特な仕方で働きかける。

さて、そのような小川治兵衛の庭について、日本の造園史・庭園史研究はこれまでもすでに繰り返し明治以降の近代日本庭園の特質としての「自然主義」「自然らしさ」「自然



fig.10 《無鄰菴庭園》池沿いのくねった園路

風であること」と関連づけ、そのもっとも典型的な作例として論じてきた。しかしひとたびそこでのこれら概念の用いられ方についてみれば、概ね明確な定義のないまま、およそ「自然の趣を感じさせる庭」あるいは「自然生えの植物が植栽された庭」といった意味合いで語られてきたように思われる*13。たしかに、小川治兵衛は従来の日本庭園で単なる脇役とみなされ、軽視されていたモミ、ヒノキ、杉など自然の雑木を意図的に多用しており*14、近年の現地踏査からは、家主・山縣有朋の趣向を尊重した彼が、芝生の合間から芽吹く野生のさまざまな野草を摘み取ることなくそのまま生えさせていた事実も知られている*15。「野生植物 Wildpflanzen」

に対する小川のこうした志向が後述するカール・フェルスターの本質的な関心と相通しているという点でも、きわめて重要かつ興味深いことは言うまでもなく、その意味で、植物それ自体の生態学的、生理学的、形態学的、あるいは地質学的な特性を重視して19世紀後半の英国に登場する、いわゆる「野生庭園 Wildgarden」の流れを汲んでドイツで展開した「自然庭園 Naturgarten」において重要な役割を果たしたフェルスターの存在を念頭に置く我々としては、小川治兵衛における樹木の選定や自然生えの野草の扱いを、いわば日本的な「自然庭園」として捉えることもできるだろう。

一方、日本の研究状況に立ち返ってみれば、近代日本庭園の文脈に照らして「自然主義」概念の定義を試みているのが、庭園学者小野健吉である。小野は、「縮景や見立てといった写意的・象徴的な手法」を主とする日本庭園において、「自然・人文景観をそれ自体として写実的に取り扱う手法は、江戸時代の一部の大名庭園などに見られる田園の景などを除けば、用いられることは稀であった」が、明治時代以降、「施主もしくは設計者が自らの美意識で発見した自然・人文景観を細部デザインとして写実的に導入し、また園外景観を構成要素とする場合はそれを園内の諸構成要素と有機的に結合して全体としての庭園デザインを形成する様式」が「西欧から導入された近代的リアリズムを基盤」として登場した。そのような「従来の日本庭園とは一線を画」す庭園を「自然主義風景式庭園と定義」する^{*16}。つまり、ここでの「自然主義」概念は、縮景や見立ての象徴性に対する反対概念として、自然に即して「写実的に」景観を組み立てることの意で了解されている。

それに対して、いわゆる写実的な「自然らしさ」を超え、動的な自然と呼応する人間の生き生きと変化する感性的な働きを引き出す営みのうちにこそ、近代造園家の「自然主義」的な関心と挑戦を読み取ることができるのではないか。小川の庭園に関する「内的な触覚」という特性の検討は、この問いへの一つのアプローチである。

カール・フェルスターの庭と植物の色彩 —— 自然科学的知との融合

20世紀ドイツを代表する多年生植物栽培家であり、造園家、そして庭園思想家・著述家としてポツダム近郊ボルニムを拠点として活動したカール・フェルスターは、美術史・建築史研究の領域においてもはるばる、建築家ミース・ファン・デル・ローエ (Mies van der Rohe, 1886-1969) がポツダム-バーベルスベルクで建設した処女作《リール邸》(1908-1909)



fig.11 ミース・ファン・デル・ローエ設計《リール邸》(1908-09年)の花壇、カール・フェルスター撮影、1911年以前

の、その庭の植栽を手がけた人物として知られる^{*17}。

筆者が注目するのは、《リール邸》が竣工した当時、数年にわたってフェルスター自らが継続的にカメラで撮影した同邸の庭の一連のカラー写真である (fig.11)^{*18}。美術史・建築史領域の先行研究においては、管見の限りこれまでいっさい注目される機会に恵まれなかったものの、それらの写真が単に庭を一つの景観として記録しているのでも、また邸宅竣工時における植栽の事実をただ留めているのでもなく、むしろ植栽以降の生長過程で変化する植物の色や形態、背丈、そしてそれらと建築との調和的な関係を観察している点で、きわめて興味深い資料群である^{*19}。植物栽培家であり造園家でもあるフェルスターの眼で庭園という環境空間のデザインを問いかけている、そう評価すべきである。フェルスターは、写真撮影を通して、自らが栽培し、庭に植栽した植物の生長を注意深く観察しつづけており、ときに植物の生長についてクライアントとの間で会話を交わしてもいる^{*20}。

そのようなフェルスターの、造園史・園芸史における重要性は、ドイツにおいて彼よりも一世代上の植物栽培家・造園家ゲオルク・アーレンツ (Georg Adalbert Arends, 1863-1952) と並び、「造園」の領域に「植物栽培」の営みを持ち込んだ、もっとも初期の人物であるという点にある。彼が生涯に栽培した多年生植物の総数は726種を数え、このうち彼がはじめて導入した新種の植物として、現在のところ59種が確認されている^{*21}。なかでもユウゼンギク (アスター) とキンボウゲ科のヒエンソウは、フェルスターが植物栽培を始めたその最初期から手がけた品種として知られ (fig.12)、またそれ以外のキキョウ科の植物ホタルブクロ、キク、ダンゴギク、ア



fig.12 背高く生長したヒエンソウとカール・フェルスター、1911年以前

ヤマ、フロックス（クサキョウチクトウ）など、いずれも彼の代名詞とも呼ぶことのできる多年生植物である。これら多年生植物は19世紀後半における急速な栽培技術の向上によって品種改良と新種開発が進み、広く市場に普及した。19世紀後半のこうした園芸革命は自ずと庭園のあり方そのものをも変えることになる。すなわち、従来の庭園に植栽されていた一年生・二年生植物の場合、開花時期が過ぎるとそれらの植物は植え替えられなければならないのに対し、多年生植物の寿命は長いもので半世紀に及ぶため、多種類の多年

生植物を組み合わせることで、一年を通して彩に富んだ庭を実現することが可能になったのである。

ところで、生長する植物の背丈と色彩の変化は、人間の空間知覚を左右する重大な要因となり得る。このうち植物の背丈の変化は、庭園内に植栽された植物相互のみならず、建築など周囲の環境と関係し合い、庭園空間の横軸方向への広がりに対する縦軸方向、つまり高さで低さ（高低）のプロポーションをその関係性において絶えず変化させる。一方、色彩の変化は、とくに花の花弁と葉・茎の色に関わり、建築のファサードないし外壁との色彩調和において重要な意味をもつ。しかも花の色は一日のうちの時間帯、季節、天候、土壌環境、さらに植物それ自体の生長段階に応じて繊細に変化する。フェルスターをはじめ同時代の植物栽培家・造園家らは、こうした植物本来の生理学的・形態学的な特性に対してきわめて自覚的で、それらを十分に考慮して庭園をデザインし、植物を植栽するための独自の制作論的な手続きとして庭園デザインに特有の図面を発展させた。

一例として示す花壇の「植栽計画案」は、フェルスターと同時代の1915年にニューヨークで出版され、多年生植物庭園のための園芸ハンドブックとして重要なホランド著『ザ・ガーデン・ブルーブック』による（fig.13・14）。各図とも下の平面図が花壇における各植物の配置を、それに対応して上の立面図には植物それぞれの背丈のプロポーションが示されている。また、fig.13が9月の花壇を、fig.14が同じ花壇の

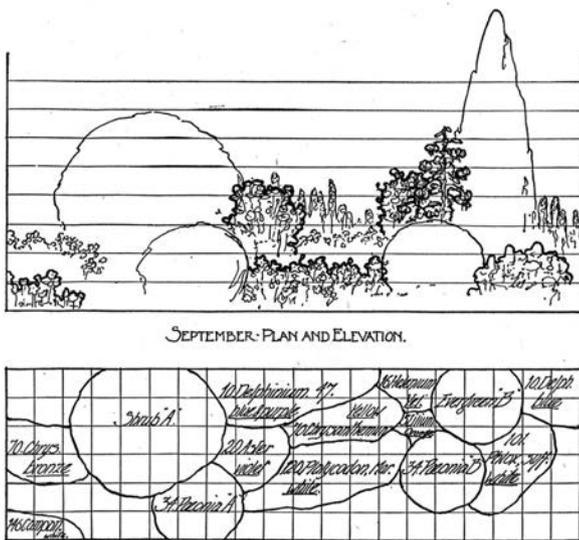


fig.13 9月の花壇のための植栽計画案 立面図（上）と平面図（下）（『ザ・ガーデン・ブルーブック』より）

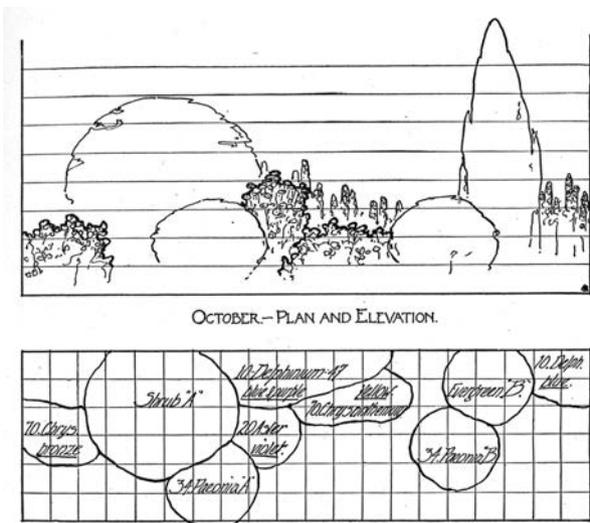


fig.14 10月の花壇のための植栽計画案 立面図（上）と平面図（下）（『ザ・ガーデン・ブルーブック』より）

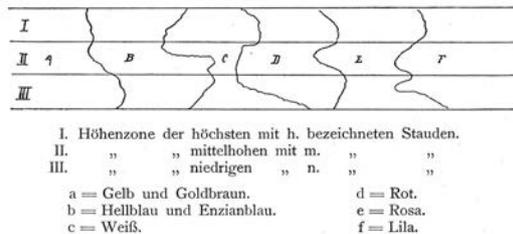


fig.15 カール・フェルスター《日照条件良好及び半日陰の多年草花壇のための植栽計画案》、1911年

10月の様子を示しているが、それぞれの花壇の植栽が異なるのは、季節に応じて植え替えが行われるためである。両図からは、花壇の手前に背丈の低い植物が、そして花壇の奥に丈の高い植物の植栽がデザインされていることがわかる。

ホルランドの植栽案と同様の意味合いをもつフェルスターの植栽計画案を見ることにしよう (fig.15)。これは1911年に刊行された彼の最初の著作中に掲載された図で、水平方向に三分割された本図は横長の花壇を示し、手前の区画から奥の区画へと背丈の高い植物の植栽が計画されている。ここに植栽される植物の配色を確かめるのに有用なのは、オリジナル図面中でのフェルスターの配色指示の復元図だ (fig.16)。花壇のほぼ中央に白い花が配され、その左側のA・Bの区画に黄色・橙色系および明るい青系の植物を、一方、右側D・E・Fの区画にそれぞれピンク・赤・紫系の花を配し、それぞれの区画において花壇の手前から奥へと少しずつ色調に変化がつけられていることがわかる。本図の場合には、一つの季節に限定した花壇の様子のみを知り得るが、季節の移り変わりに応じた植栽計画を比較しうる図案の場合、一つの花壇であっても季節に応じていかに花の色彩が変化するかを一層明瞭に確認することができる。

植物の背丈と色彩の関係性が庭園における我々の知覚にとっていかに大きな意味をもつかを十分に自覚するフェルスターは、英国のカントリーハウスに見られる「サンクンガーデン Sunken Garden」を手本として、ドイツでは「ゼンクガルテン Senkgarten」と呼ばれる階段状の庭園形式、いわゆる「沈床庭園」を導入する。ボルニムの自邸の庭に見られる「ゼンクガルテン」(1913-1915)は、彼の代表的な作例である (fig.17)。高低差のあるテラス状の中央に設けた池に蓮を浮かべ、周囲には4月から晩夏にかけて開花するアヤメ、カラマツソウ、キンポウゲ、背丈の高いイネ科植物、竹、キスゲ、

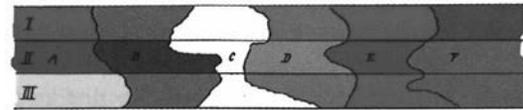


fig.16 カール・フェルスター《日照条件良好及び半日陰の多年草花壇のための植栽計画案》配色復元図

ウシノシタグサなど水辺の植物が植栽されている。ツルバラを這わせたベルゴラの内側には、4月初めから10月までダリアなど多年生草本が代わる代わる色彩を変化させて開花した。色彩の効果は、ベルゴラに這うツルバラおよび背丈の高いヒエンソウと、逆に背丈の低いアスター (ユウゼンギク) や橙色のダリア、また、チューリップ、アイリスなどとの対比によって生まれる。つまり、フェルスターの庭における高低差の問題は、とりわけ色彩という視覚の水準で問いかけられていることがわかる。

ここで重要なのは、庭園空間に設えられた高低差との相互関係によって多様に知覚される植物の色彩が、自らの手で植物を育て、その植物を庭に植える、つまり植物栽培を造園活動と直接的に接続したフェルスターにおいては、近代の自然科学的な知と不可分に結びついて問われている事実である。これは日本の近代庭園にはない、あくまでもヨーロッパ的自然主義の特徴である。概して19世紀末以降、植物栽培家らは次々に登場する新たな植物の色を正確に特定して色名表示するための合理的な手段の必要性を強く実感していた。フェルスターも例外ではない。そのような時代背景のもとで1920年代初頭から1930年台初頭において多くの植物栽培家が強い関心を寄せたのが、色彩を合法的な秩序原理に基づいて科学的に数量化・基準化したノーベル化学賞受賞科学者ヴィルヘルム・オストヴァルト (Friedrich Wilhelm Ostwald, 1853-1932) による表色系の研究である。彼らは、顔料や絵具など科学的物体としての色彩を基底に構築されたオストヴァルトの色彩調和論を、科学的物体とは対照的な生命体としての植物の帯びる物体色・表面色に適用し、その原理に即して自然環境における生命的形態の色彩現象の解明を試みている。その一つの具体的な成果が、エアフルトの種販売業者エルンスト・ベナリー (Ernst Benary, 1882-1976) の名を冠して



fig.17 フェルスター自邸のゼンクガルテン、撮影：1914年頃

1927年に完成する、いわゆる「E. ベナリーの園芸用カラーチャート」である (fig.18)^{*22}。

一方、フェルスターは1920年代半ばに展開するベナリーの園芸用カラーチャート作成プロジェクトに先駆けて、少なくとも1918年9月の時点で直接にオストヴァルトと文通をし、カラーチャート問題に触れていることから、植物の合理的な色名表示への彼の関心が、時代の動向に先駆けて、すでに1910年代後半には明確化していた事実が確認される^{*23}。これは先ほど言及したフェルスターによるゼンクガルテン導入の数年後に当たり、これ以後も彼は生涯一貫して、生命的な植物の色彩に関心を寄せ続ける。ここでのフェルスターの関心における植物の色彩は、単に視覚的享受や視覚的印象での調和の心理学といった関心ではない。そうではなくむしろ、植物という生命体が帯びる色彩、つまり、栽培や生長の過程で発現する色彩を通じて生命体を体験することこそ重視されている。換言すれば、フェルスターの自然主義は、植物の形態と色彩とをひとつにとらえ、生命のエネルギーを体験する場として庭園を捉え直す試みであった。ミースの処女作以後、多くのモダニズム建築家がフェルスターとの共同作業を希望したのも、そうしたフェルスターの試みが新しい自然主義を訴えかけてやまなかったからにちがいない。

結語

本稿では、庭園に設けた微妙な高低差を植物や水の動態性と呼吸させることで人間の「内的な触覚」に働きかけ独自の

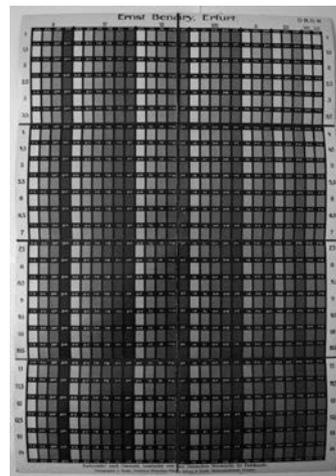


fig.18 E. ベナリー「園芸用カラーチャート (大判)」、個人蔵

庭園を創造した小川治兵衛と、生命的な植物の生長過程で刻々と変化する形態と色彩を周囲の環境との調和的な関係性において観察し、自らレンズを向け続けたカール・フェルスター、彼らそれぞれの取り組みを通して、近代庭園における「自然主義」の問題が、従来論じられてきた「自然らしさ」や「自然風であること」、また植栽に際しての「自然生え植物の選定」に留まらず、庭園を体験する人間の感性的な知覚の有り様とけっして無関係ではないことを確認した。庭の微妙な「高低差」や「起伏」によって、自然を身体の前で捉える我々の生き生きとした体験の質は繊細に左右され、生命的な植物や水など自然本来の動態性と呼吸する。これを追求することこそ「庭」という芸術的な環境空間の近代的な本質問題であった。その意味でも、様式論や意味論とは異なる視座に立つこのアプローチは、近代庭園の意義と重要性を新たな角度から議論する場を可能にするだろう。

註

- * 1 M.H. [Matthias Harder], Naturalismus, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. v. Achim Trebeß, Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006, S. 275.
- * 2 以下、本節に関しては、主に進士五十八著『日本の庭園：造景の技とところ』[中公新書、中央公論新社、2005年を参照した。とくに「縮景」概念について、同書62-65頁。
- * 3 小川治兵衛の生涯と作庭、および《無鄰菴》の成立については、以下の先行研究に詳しい。尼崎博正編・田畑みなお撮影『植治の庭——小川治兵衛の世界』、淡交社、1990

年；小野健吉『京都を中心にした近代日本庭園の研究』、奈良国立文化財研究所、2000年。とくに「第一部 小川治兵衛と自然主義風景式庭園」5-68頁；十一代小川治兵衛（小川雅史）監修『「植治の庭」を歩いてみませんか 洛翠庭園 無鄰菴庭園』白川書院、2004年；「無鄰庵庭園 京都府」、進士、2005年（註2）、241-244頁；白幡洋三郎監修・田畑みなお写真『植治 七代目小川治兵衛——手を加えた自然にこそ自然がある』[シリーズ 京の庭の巨匠たち2] 京都通信社、2008年；尼崎博正著『七代目小川治兵衛 山紫水明の都にかへさねば』[ミネルヴァ日本評伝選] ミネルヴァ書房、2012年；鈴木博之著『庭師 小川治兵衛とその時代』東京大学出版会、2013年。

- * 4 琵琶湖疏水は、京都の近代化をモットーに国の一大事業として1885年に着工し、1890年に完成すると、琵琶湖で取水された水を約9キロ離れた京都市内へと引き、水道用水としての利用のほか、水力発電、灌漑、工業用水、水運路に供された。琵琶湖疏水の成立史ならびに疏水と《無鄰菴》との関係については、鈴木、前掲書（註3）のうち、第1章「近代化のなかの琵琶湖疏水開発」（1-53頁）および第4章「琵琶湖疏水を庭園へ」（133-163頁）に詳しい。
- * 5 小野健吉、前掲書（註3）、8-9頁。
- * 6 《無鄰菴庭園》は明治時代末期を代表する、いわゆる「借景式庭園」であり、滝、流れ、池、芝生地、茶室を構成要素とする。参照：河原武敏「無鄰庵庭園」、東京農業大学造園科学科編『造園用語辞典』[第3版]、彰国社、2011年、528頁。；「無鄰菴庭園」、小野健吉『岩波日本庭園辞典』、岩波書店、2004年、292頁。
- * 7 進士、前掲書（註2）、243頁。
- * 8 進士、前掲書（註2）、243頁。
- * 9 十一代小川治兵衛（小川雅史）、前掲書（註3）、67頁。
- * 10 進士、前掲書（註2）、241頁。
- * 11 庭を体験する者の視線を下へと導く小川治兵衛の作庭については、十一代小川治兵衛（小川雅史）、前掲書（註3）、59頁ほか指摘している。
- * 12 この概念を生理学的・心理学的概念として提唱したウィーンの美術史家アロイス・リーゲル（Alois Riegl, 1858-1905）は、次の点を主張した。すなわち、皮膚が対象の表面に触れて静止的・受動的に感触を確認するという意味での「触れる」とは異なり、「内的な触覚」は、人間の身体内部に働く運動感覚に関わり、触知的な感官知覚のみならず視覚的な感官知覚にも結び合う。この問題に関して次の論考を参照した。前田富士男「カメラ・アプスルダにお

ける「ハプティク（内触覚）」——小さな宇宙、あるいはイメージの弁証法』『コスモス——いま、芸術と環境の明日に向けて』[慶應義塾大学アート・センターブックレット22]、慶應義塾大学アート・センター、2014年3月、23-51頁。概念定義は、とくに「2. リーゲルの「ハプティク（内触覚）」」30-38頁。

- * 13 たとえば、すでに明治期に竹貫直次は著書『造家と築庭』において、植物が自然由来であること、自然らしさの趣を庭に演出することに関連して次のように指摘している。「其所謂庭園物の草木にして。中には庭物と云ふ程の価値なき雑木雑草もあるべし。（中略）由来草木は其植場所に適不適ありて。人に指だもさゝれざるものたりとも。之を適したる場所に植ゑんか。其所に自然の趣の宿りて。（中略）雑木なりとて強ちに捨てたものにあらず。雑草なりとて借てたものでもなし」。竹貫直次『造家と築庭』、博文館、1900年、227-228頁。なお、明治時代以降の庭園における植栽については、飛田範夫『日本庭園の植栽史』、京都大学学術出版会、2002年のうち「第七章 明治・大正・昭和前期の庭園植栽」、311-335頁に詳しい。
- * 14 十一代小川治兵衛（小川雅史）、前掲書（註3）、69頁。
- * 15 阪上富男・加藤友規・半田沙奈絵「名勝無鄰庵庭園における本質的価値としての野花を生かした芝生管理のあり方』『ランドスケープ研究』vol. 80増刊、no. 90（技術報告集）、2017年3月、40-45頁。
- * 16 小野健吉、前掲書（註3）、3頁。
- * 17 J. Sieber, Foerster, Karl, in: Gerhard Röbbelen (Hrsg.), *Biographisches Lexikon zur Geschichte der Pflanzenzüchtung*, Bd.1, 2. Aufl., Quedlinburg: Gesellschaft für Pflanzenzüchtung e. V., 2009, S. 208f. また、フェルスターと《リール邸》の関係については、拙論「造園植栽家フェルスターをめぐる「〈近さ〉」の交信「〈遠さ〉」の交信——モダニズム建築と天体観測と気象芸術学』、『コスモス——いま、芸術と環境の明日に向けて』（註12）、115-144頁。
- * 18 フェルスターはすでに10代の頃より写真撮影に興味をもち、植物栽培家になるべく修業中であった1893年にはじめて植物を撮影して以降、96歳で生涯を終えるまで一貫して植物写真の撮影を続けた。
- * 19 《リール邸》は竣工の翌年1910年に、建築雑誌二誌と建築家ヘルマン・ムテージウスの著書においてはじめてテキストとともに複数のモノクロ写真によって世に紹介された。いずれも設計者を出所とすると推測されるそれらの写真カットは、庭園を含めた建築外観5カットと、内観10カッ

ト、合計15カットで、以後、今日まで建築史および美術史研究において《リール邸》が論じられる際、ほぼ例外なく、主としてこれら竣工当時の出版物に掲載された歴史的建築写真が重要な考察の手がかりとされてきた。この状況は、モダニズム住宅と庭とを統合的に再考する1990年代以降の一連の研究においても同様である。

一方、1911年刊行のフェルスターの最初の纏まった著作『現代の耐寒性多年性顕花植物および灌木』(Karl Foerster, *Winterharte Blütenstauden und Sträucher der Neuzeit*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, 1911.)には、フェルスター自身が《リール邸》で撮影した写真として、表表紙のカットを含めカラー写真5カット、モノクロ写真1カット、合計6カットが掲載されている。本書は、耐寒性多年性植物を網羅する園芸図鑑としての性格をそなえた著作であることから、《リール邸》の庭で撮影されたそれら6点は、いずれもそこに植栽された多年性植物を撮影した写真で、図版にはキャプションが付され、さらに本文中で個々の植物について解説されている。さらに、時を同じくしてフェルスターは自身が経営する園芸農園の販売カタログ紙面にも《リール邸》の写真の掲載を始めており、そこには1911年の著作には掲載されていない写真カットを確認することができる。詳細な議論は稿を改める。

なお、筆者はこれらの写真資料調査をドイツ園芸図書館(ベルリン工科大学内)、ドイツ園芸博物館附属図書室(エアフルト)にて実施した。

- * 20 先行研究においては看過されてきたが、フェルスターは著書『現代の耐寒性多年性顕花植物および灌木』中に掲載した《リール邸》の「図版9-3」に関連して、本文中でクライアント夫人との間で交わした会話の様子を次のように紹介している。「数週間にわたって多年草の花が咲き続けた後で、庭の所有者である夫人はこう言いました。「もしこの花がここに植えられていなかったなら、まぎれもなく私たちの人生の貧しさときたら！ここには信じ難いほどの力と生の肯定が潜んでいるのです。ついては、完璧に手入れをしなくても、本当に来年もまた同じように花を咲かせてくれるかしら？」と。そこで私は、2メートルほども高さのある20ほどの枝から同じくらい多くの赤みを帯びた新芽が来年のために芽吹いているのを地べたで彼女に指し示して、こう言いました。「元気のよい植物には、むしろ私たちの寿命を心配してくれさえするれっきとした根拠があるのですよ」と」。当該箇所は、Karl Foerster, *Winterharte Blütenstauden und Sträucher der Neuzeit* (註19)、S. 49-50.

- * 21 Marie-Luise Kreuter, *Karl Foerster. Züchtungen und Gedanken für die Zukunft*, hrsg.v. Foerster Stauden, Potsdam: Karl-Foerster-Stiftung, 2. Aufl., 2006, S. 31-58.

- * 22 オストヴァルトの色彩調和論と近代園芸の関係については、拙論「近代園芸学とオストヴァルト色彩論」『美学』第67巻1号(248号)、美学会、2016年6月、61-72頁。

- * 23 現在、ベルリン・ブランデンブルク学術アカデミー・アーカイヴに所蔵される1918年9月1日付のヴィルヘルム・オストヴァルト宛てカール・フェルスター書簡(資料番号: NL Ostwald, Nr.785)中の記述による。

図版出典:

fig. 1-3, 5-10: 筆者撮影

fig. 4: 尼崎博正編・田畑みなお撮影『植治の庭——小川治兵衛の世界』、淡交社、1990年、pp.55

fig. 11-12, 15: Karl Foerster, *Winterharte Blütenstauden und Sträucher der Neuzeit*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, 1911.: Tafel XVIII- 3, S. 13 und S. 210.

fig. 13-14: Leicester Bodine Holland, *The Garden Bluebook. A Manual of the Perennial Garden*, Garden City New York: Doubleday, Page & Company, 1915, pp. 9-10.

fig. 16: Clemens Alexander Wimmer, *Lustwald, Beet und Rosenhügel. Geschichte der Pflanzenverwendung in der Gartenkunst*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2014, S. 329.

fig. 17: Carsten Mehliß, *Karl Foerster. Seine Blumen, seine Gärten*, Stuttgart: Eugen Ulmer, 2012, S. 80.

fig. 18: 筆者撮影

本稿は、2018年2月6日に開催された文部科学省スーパーグローバル大学創世支援 慶應義塾大学・ウィーン大学国際シンポジウム「領域横断知としてのデザイン」に際してドイツ語で行った口頭発表 *Naturalismus in modernen Garten. Zwei Gärtner Jihei Ogawa in Kyoto und Karl Foerster in Potsdam* の内容に大幅な加筆・修正を施し、註を加えた論考である。なお本稿中の「カール・フェルスターの庭と植物の色彩——自然科学的知との融合」は、2017年度慶應義塾大学学事振興資金(個人研究)「植物写真と近代建築——近代建築・デザイン史研究の方法論的再考」の成果の一部である。

＜肉体の叛乱＞以前／以後 ～アブジェクションとしての土方巽の舞踏

森下 隆

所員、講師（非常勤）

はじめに

1968年という年は、当時を生きていた人にとっては、鮮烈なイメージとともに記憶に残されているに違いない。今年には1968年からちょうど50年という節目の年にあたることもあって、「1968年」を冠した展覧会が開催され、出版物が刊行されている。

その1968年に何があったのか、前年の1967年10月には、第1次羽田闘争で京都大学の学生山崎博昭が機動隊との闘いで命を落としている。また、翌1969年1月には、全国の大学の全共闘や新左翼の諸セクトに属する学生が東京大学の安田講堂に立てこもり、勝つことのない徹底戦を強いられ、ついに安田講堂は機動隊の前に陥落している。

これらは、激しい政治の季節を象徴する出来事として、年表を参照するまでもなく言えることでもある。

こういった激しい闘争の記憶に挟まれた1968年も、当然のことながら街頭や駅、はたまた大学で異議申し立ての闘いが勃発して、東京を中心に騒然とした日々があった。＜肉体の叛乱＞が行われた同月の国際反戦デーでも激しいデモがあり、新宿駅は「群衆」に占拠され、騒乱罪が適用されるまでになった。

近年の政権批判のデモや集会とは異なり、当時は学生・青年労働者と機動隊との、直接的な肉体の激突が、いわゆるゲバルトがしばしば生起していたのである。

1968年に限ることなく、1960年代後半・末には政治活動から文化活動まで混迷する時代状況に合わせて高揚していた。この緊張感と昂揚感のある時代にあつて、多くの若者がどう生きるべきかを自問し、どう時代と状況にアンガージュすべきかを問いかけていた。

こういった状況であればこそ、1968年10月に行われた土方巽の舞踏公演＜土方巽と日本人＞が^{*1}、舞台芸術としての評価とともに、観客に与えた衝撃はどうだったのか、ひいては社会にどう影響を与えたのかも問われるのである^{*2}。

残された記録映像を見ると、舞踏作品としての＜土方巽と日本人＞は「暴力」と「性」を表象していることがただちに理解できる。狂気と痙攣にくるまれた強烈なマチズモ（ファロセントリズム）と倒錯的なセクシャリティである。10年に及ぶ「舞踏」を総括するかのよう、冒頭からフィナーレまで、土方巽をめぐるさまざまな記号が溢れている舞台であった。

しかし、明らかに＜土方巽と日本人＞という作品タイトルとは齟齬をきたす内容であった。それが失敗作というべきかどうかはともかく、むしろそれ故に見るものに精神的外傷を

残すほどに、1968年における「肉体」を見つけたことは確かである。

本稿では、こういった＜土方巽と日本人＞ならぬ＜肉体の叛乱＞に焦点を当てつつ、舞踏公演そのものではなく、1968年における＜肉体の叛乱＞の影響について検証する。そこで、＜肉体の叛乱＞前後の土方巽の活動を紹介しつつ、そもそもメディアが土方巽とその舞踏にどのように関わったのかに着目する。

「反乱する肉体」が噴出する時代にあつて、＜肉体の叛乱＞における土方巽の「肉体」がその時代にどう受け止められたのか。土方巽自身の意図や意思を超えて、＜肉体の叛乱＞がメディアに浸透していったことも確かである。

同時に、メディアに現れた土方巽とその舞踏をめぐる言葉（ターム）を抽出して、舞踏をめぐる言葉をとおして、舞踏がどう評価され、どう位置づけられ、どう見られるようになったかもあわせて考察してみたい*3。

1. ＜肉体の叛乱＞以前

＜肉体の叛乱＞の前後の土方巽の活動を比べてみると、この公演を境に決定的に変化したことがただちに理解できよう。とりわけ顕著なことは、土方巽のメディアへの登場の頻度と多様さである。そのことは、とりもなおさず土方巽の＜肉体の叛乱＞が、＜肉体の叛乱＞以降の文化や芸術に強く影響を与えたことを意味する。

「肉体の叛乱」以前には、土方巽のメディアへの露出は限られていた。その活動や表現がアヴァンギャルドということもあつて、観客層は限定され、土方巽の活動に注目するメディアも限られていた。舞台評が掲載されるにしても一般誌・紙ではなく特殊な雑誌であり、当然のことながら読者も限られていた*4。

しかし、＜肉体の叛乱＞以前の批評や記録が数少なくとも、いやそうだからこそ、残された証言は貴重である。

たとえば、加藤郁乎の＜バラ色ダンス＞（1965年）の公演評、あるいは酒井弘司の＜まんだら屋敷＞（1968年）の公演評は、今日から見て土方巽の作品の思いがけない世界を紹介してくれる。

たとえば、加藤はこう書き留めている*5。

「こんどの公演の主題のひとつである幼児回想部分に、ふるさと秋田の一軒家の籠のなかで異常発育をとげたイドIdが、そのあたりに漂い置かれている不確定のものを拾って投げつけることで、連続空間の膜をたしかめることというのがある」

そもそも、土方巽については作品論がまず存在しないということもあつて、われわれも土方巽の作品についての基本的な理解を欠いていることも確かである。加藤が持ち出している「幼児回想」が＜バラ色ダンス＞の主題のひとつという指摘そのものもかなり唐突と言うほかない。また、残された舞台写真からも「幼児回想」のシーンを読み取ることはむずかしい。とはいえ、詩人であり俳人である加藤の証言は、加藤の主観なのかどうかはともかく、この時期の土方巽の舞踏を考える上で重要である。

また、同じく俳人である酒井の舞台評は、加藤のそれに比べれば客観的に描写されていて理解しやすい。酒井はこう述べている*6。

「種々雑多の色を民間神楽のかたちをかりて踊ってみせた（中略）わが国の伝統芸能の系譜への果敢な挑戦の形姿」と。はたして民間神楽の形を借りたかどうか疑問なしとはしないが、それ自体は明解な証言である。

数少ない批評や記録のなかで、あえてこの2つを引用したのは、1960年代にあつてアヴァンギャルドなダンスの実践を行ってきたとされている土方巽が、＜肉体の叛乱＞に先行する作品において、日本的あるいは前近代的なモチーフや要素を取り入れて作品をつくっていたという指摘を確認しておきたいがためである。

いずれにしても、今日のわれわれは、1960年代の土方巽の活動や作品について、「舞踏」というスクリーンをとおして見ることに慣れていて、土方巽の作品が本来有していた多様な側面を措いていこうとしている。

そういった前提をもって、ここではまず、＜肉体の叛乱＞直前に土方巽がどうメディアに紹介されているかをみてみよう。すでに述べたように、当時の土方巽はまだメディアに頻繁に登場することもなかった。主なものは以下のような（発表された記事や作品は、それぞれ以前はB-1、以後はA-2のように記号・番号で表記）。

B-1 澁澤龍彦「踊る『形而情学』」*7

B-2 富岡多恵子「土方巽・漆黒の素踊り」*8

B-3 土方巽「土方巽 肉体の闇をさぐる」（聞き手・澁澤龍彦）*9

B-4 澁澤龍彦「肉体の不安に立つ暗黒舞踏」*10

B-5 種村季弘「暗黒の舞踏家・土方巽の狂気」*11

B-1は1967年7月に行われた、土方巽構成・振付の高井富子舞踏公演の舞台評、B-2 B-3は「土方巽と日本人～肉体の叛乱」を予告するインタビューであり、土方巽は自ずと公演の意図や公演に向けての抱負を述べることになる。それぞ



アスベスト館で対談する土方巽と富岡多恵子 撮影：酒井啓之

れのインタビューは、1960年代前半の土方巽の舞台を見ているので、その前提をもって問いかけている。なお、B-3には、B-4の澁澤龍彦による次の土方巽の舞踏の解説が合わせて掲載されている。

このうち、作家の富岡多恵子のインタビューは、掲載された写真からすると、アスベスト館で行われたことがわかる。おそらく、リラックスした雰囲気でも語られた内容は、今日からみても、いや今日からみて、なお一層重要であろうと思われる^{*12}。

そして、B-5は、細江英公の写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇：日本の舞踏家・天才〈土方巽〉主演写真劇場」の種村季弘による展評である。結果的には、この種村の文章が舞踏公演としての〈土方巽と日本人〉に決定的な影響を与えることになる^{*13}。

これだけが、〈肉体の叛乱〉前の土方巽を伝える主な記事である。なお、新聞や雑誌による公演を予告する取材記事は見当たらない。

ほかには、土方巽に少しふれているコラム記事や評論、グラビアがある、

B-5 「アンケート われらが小劇場アピール」^{*14}

B-6 ドナルド・リチー「ホモ・セクシャリティ」^{*15}

B-7 「街にひろう 好評の石井満隆ダンス・リサイタル『オジュネ』」^{*16}

B-8 「スネークのヨーコーモダンダンサー」^{*17}

B-5では、「ガメラ商会・土方巽」として、土方巽のコメントがコラムで紹介されている。「今度、日本青年館でありっただけ踊ります。俺は今度の踊りに命をかけている」と述べている。

ドナルド・リチーは、1960年代冒頭から、ドキュメンタ

リー映画の制作で土方巽と協働してきた^{*18}。もとより、土方巽の〈禁色〉にも共感をもってふれつつ、同性愛をめぐって日本と欧米との違いを指摘している。

B-7では、土方巽を頭領とする暗黒舞踏派が紹介され、マスコミも「暗黒舞踏」という言葉を使用するようになったことが例証されている。B-8では、初リサイタルを控えた芦川羊子がグラビアで紹介されている。

土方巽は、〈肉体の叛乱〉に先駆けて、弟子である高井富子、石井満隆、中嶋夏、芦川羊子の舞踏公演を次々と手がけている^{*19}。それぞれの公演をプロデュースすることから始まり、構成、演出、振付を担い、音楽や美術まで徹底して関わっていた。それぞれの公演は、自らの舞踏公演（作品）である〈土方巽の日本人〉への準備でもあったはずだ。

2. 〈肉体の叛乱〉以後

〈肉体の叛乱〉には賛否両論が噴出した。吉増剛造は前出の著作で「途方もないものでした」^{*20}と述べている。また、よく知られているように、笠井毅は〈肉体の叛乱〉に激しい批判を加えた^{*21}。笠井のテキストの言葉は正確に解釈したいのだが、字義通りに読めば、〈肉体の叛乱〉の土方巽は完膚なきまでに批判されている。

記録映像で見ると、土方巽はそのフィナーレではキリストの復活のように台上（リアカー）に屹立し、大きな花束が次々と投げられて喝采を浴びている姿が印象的である。しかし、笠井の文章からは、舞台上には悲惨な肉体が晒されたとも読める。

また、土方巽の作品〈バラ色ダンス〉に参加していた音楽家の刀根康尚も、後年、〈肉体の叛乱〉を厳しく批判している^{*22}。

笠井と刀根では論点は異なるし、評価の判断にも両者の間には濃淡があるとはいえ、興味深いのは、笠井も刀根も〈肉体の叛乱〉には批判的だが、それ以前の作品〈あんま〉（1963年）や〈バラ色ダンス〉（1965年）を高く評価していることである。その評価の軸は、今日では見えがたいが、土方巽を前衛舞踏家というより前衛芸術家として認めるべきということになる。

賛否両論が起り、毀誉褒貶の声がかまびすしかった〈肉体の叛乱〉のその後のメディアの反応を見てみよう。

2-(1) 『美術手帖』

まず、いわばハイアートを紹介し評論する美術専門誌である『美術手帖』には、〈肉体の叛乱〉以後、土方巽と舞踏

が頻繁に登場する。列举してみる。

- A-1 土方巽の「犬の静脈に嫉妬することから」*23
- A-2 加藤郁乎「二つの舞踏体験」*24
- A-3 ヨシダ・ヨシエ「土方巽一むしりとる闇の彼方」*25
- A-4 市川雅「現代舞踊の状況」*26
- A-5 古沢俊美「今月の焦点 土方巽『燐儀大踏鑑』」*27

A-1は土方巽の「第二舞踏宣言」ともいべき文章である*28。「舞踏」を論理的に定義づけたというのではないが、土方巽独特の言表のスタイルで、当時の土方巽の「舞踏観」が如実に表れていて、ここに舞踏有りというテキストである。ヒューマニズムや民主主義が時代の思潮で「現在」であるとするれば、土方巽の舞踏は思想として、徹底して「反-現在」であろうとした。

同号の特集「エロスのニューイメージ」に寄せたジョセフ・P・ラヴ「知覚とメディアの対話」に、〈肉体の叛乱〉の舞台写真（原栄三郎撮影）が「肉体の氾濫」として掲載されている。

A-3では、舞踏以前、稀代のハプナーとしての土方巽のハプニングの現場を知るヨシダ・ヨシエが、1960年代の土方巽の姿と活動を、豊富な情報をもとにヨシダ独自の視点からストーリー豊かに述べている。

当時の舞踊の現場を語るのに土方巽を外すことはできない。A-4の市川雅の評論でも舞踏の形容詞や修飾語が頻発す

る。ヨシダも市川もそろって「舞踏とは命がけで突っ立った死体である」という土方巽のよく知られたアフォーリズムを引用している。このアフォーリズムは、今日まで土方巽の舞踏を紹介するのにお決まりのフレーズとして使われている。

A-5はこの年8月に西武百貨店池袋店ファウンテンホールで開催されたイベント「燐儀大踏鑑」を紹介する記事である。2年前の〈肉体の叛乱〉以降は公演を行っていない土方巽が、西武百貨店（堤清二）の求めで行った展覧会だが、土方巽の手にかかると意外の内容となる*29。

翌1971年以降も『美術手帖』では、土方巽と舞踏の名はしばしば取り上げられるが、ここでは1970年までにしておこう。

2-(2) 『現代詩手帖』ほか

詩や文学、さらには建築の雑誌も、土方巽の〈肉体の叛乱〉に反応するというか刺激を受けてというか、土方巽と舞踏を取り上げている。

特筆すべきは『現代詩手帖』で、1969年の9月号と10月号の2号つづけて同じ特集タイトル「肉体と言語」で編集されていることである。

当時の土方巽の舞台作品は、前衛美術家とのコラボレーションなくしては考えられない。一方、現代詩の詩人は土方巽の舞踏の熱心な観客であった。いずれにしても、日本の芸術・文学分野での最先端の作家や詩人であって、雑誌の編集者はその事実に敏感に反応したにちがいない。

以下のA-6からA-9までが、『現代詩手帖』の特集「肉体と言語」の諸論考の一部である。

A-6 金井美恵子「肉体論へ序説第一歩」*30

A-7 笠井勲「文明は肉体の内に死滅せよ」*31



横尾忠則デザインの「燐儀大踏鑑（付）コレクション展示即売展」（西武百貨店池袋店）ポスター



『現代詩手帖』1969年9月号と10月号の表紙

- A-8 天沢退二郎、吉増剛造、金井美恵子（座談会）「肉体と言語活動をめぐって」*³²
- A-9 土方巽「肉体に眺められた肉体」*³³
- A-10 嵐山光三郎「眼のエロス + POETRY POET'70 加藤郁乎『荒れる夜』」*³⁴
- A-11 鈴木志郎康「純粹桃色大衆を孕む暗黒子宮は形成されて」*³⁵
- A-12 渋谷孝輔「袋小路あるいは断片」*³⁶
- A-13 土方巽、唐十郎「光と闇を駆け抜ける」*³⁷
- A-14 ヨシダ・ヨシエ「闇・恐怖・怨恨＜肉体の奥地＞」*³⁸
- A-15 ヨシダ・ヨシエ「廢墟と肉体—憂肉と肉体」*³⁹
- A-16 岡田隆彦「土方巽舞踏公演」*⁴⁰
- A-17 ヨシダ・ヨシエ「言葉を自滅させる瞬間」*⁴¹
- A-18 種倉紀昭「詩画集『あんま』について」*⁴²
- A-19 土方巽「殺人を演出する」（質問者・前田律子）*⁴³

肉体派とは思えない詩人たちも、＜肉体の叛乱＞を目の当たりにして、自分たちの詩の言葉に「肉体」をいかに介在させるかを問われたのである。金井美恵子は少女の肉体の受苦から始め、ただ異様にして幻惑的な土方巽の肉体について語り、メルロ・ポンティ（幼児の肉体の発見）をはさんで、さらに土方巽の身振りに遡行して「根源的な肉体の発見」へと至る道筋を追認している。

A-11とA-12の言表は、いずれも詩人が肉体（土方巽）を語らざるを得ない状況にあることを示している。

鈴木は、土方巽の舞踏には物語性もなく日常から生まれるリズムもないとして、「言葉には換えられない肉体そのもの」を出現させていると述べている。

渋谷の文章は、先の特集「言葉と肉体」に寄稿された笠井叡と土方巽の文章を踏まえて書かれている。そこで「互いが互いの根源的な批評ないし破壊として成立しているのではないか」*⁴⁴と述べ、詩人として舞踏家の文章に慄然としたような厳しさをにじませている。

渋谷はさらに、アントナン・アルトーに接近して、舞踏は肉体による「思考」であるとして、舞踏家の文章を追究する。あらゆるエクリチュールを拒否するところに舞踏が成立するにもかかわらず、舞踏家の文章が詩人よりも詩の根源性をおさえていることを問いかけている。

状況劇場（赤テント）を率い「特権的肉体論」*⁴⁵を引っさげて演劇活動を行っていた唐十郎は、小劇場運動の立役者であり演劇の革命者の一人であった。師と認めた土方巽とは、いわば当時のアングラ界の二大スターであった*⁴⁶。

A-16は、＜肉体の叛乱＞の公演評である。公演を客観的に見て、内容も含めていねいに記録し批評している。「あの晦渋な、およそ娯楽的な要素からほど遠い悪魔的な舞踏にこんなに多くの人びとが集まるようになったのだ」と述べ、それで土方巽も大仰な儀式を執り行ったのだという。「この徹底的な愚行がクソマジメな表情でござるにも執り行われる。まさに圧巻であった」と土方巽の演出を評価し、最後はアルトーの演劇と比較して考察している。

ヨシダは、『美術手帖』と『現代詩手帖』の両誌に土方巽論を展開している。二人は土方巽が「巽」を名乗る以前、1950年代に中野で遭遇していて、後に実験的な活動で共謀している。さらに、ヨシダは1968年という混迷の時代に肉体にこだわり、土方巽の肉体を借りて、その肉体の思想に託して、文明の闇に対抗しようとしているかのようなのである。A-15は、土方巽の「阿部定」に触発されて書かれた「阿部定論」である。

土方巽は自らプロデュースして詩画集を編み1968年11月に刊行している*⁴⁷。A-18は、この詩画集の刊行と内容を手際よく紹介しつつ、「幻想と変容と隠喩と象徴を至るところに見る」として、13人の「詩人と絵描きの舞踏」としての本詩画集の意義をまとめている。画家である種倉は、この詩画集を街にたとえ、「妥協の無い親密な信頼に交友関係が基づいているから」成立していると述べている。＜肉体の叛乱＞のダンサーが、一方ではこういった緻密な配慮をもってオーガナイズできることも驚きである*⁴⁸。

A-19は、天井棧敷館が新たに刊行し始めた演劇理論誌に掲載されたインタビューである。土方巽は、このインタビューに答えて、死刑囚に関心があると述べ、また「舞踏は



詩画集『あんま』（「大あんま」）のアズベスト館での制作風景。左手前から、瀧口修造、加納光於、三木富雄、中西夏之、野中ユリ、中村宏、田中一光 撮影：中谷忠雄

命がけでつつ立っている死体」は舞踏の宣言と述べ、「私の体の中に姉が住んでいます」と述べるなど、耳目を惹く独特の肉体論を展開している。

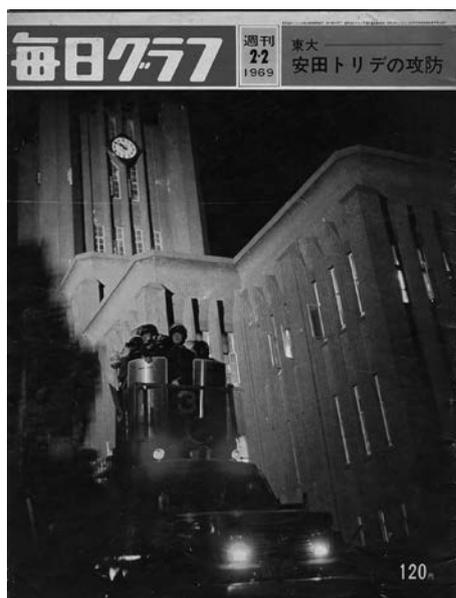
2-(3) 雑誌グラビア

こういった記事には、しばしば<肉体の叛乱>の舞台写真が掲載され、<肉体の叛乱>に伴う、暴力的な、あるいは性的な表象が、土方巽の舞踏のイメージとして増幅される。

まずは写真のインパクトである。いわゆる、雑誌のグラビアにも土方巽は次々と登場する。

その特異な面貌、風貌が写真映えすることはもちろんだが、スキャンダラスめいた活動や謎めいた発言が異端的でユニークな存在として注目され、時代の文化状況に敏感な編集者のアンテナにとらえられたのである。ここでは<肉体の叛乱>のイメージの再現が求められるとともに、土方巽自身も自己を演出して、自己のイメージを形成していた^{*49}。それが戦略としたら、その戦略は結果的には観客動員につながり成功したといえる。さらには、土方巽とともに弟子たちもメディアに登場する。芸術として表象され評価を得てきた舞踏とは異なる、時代の「風俗」としてもメディアに取り上げられるようになる。

A-20 「暗黒の舞台を踊る魔神」^{*50}、『毎日グラフ』（撮影・吉野章郎）



『毎日グラフ』1969年2月2日号の表紙。特集に「東大——安田トリデの攻防」と「暗黒の舞台を踊る魔神」

- A-21 「肉体に潜む悪魔を踊る 土方巽」^{*51}、『婦人画報』
- A-22 「森と湖の北海道にやって来た春と夏」^{*52}、『毎日グラフ』
- A-23 「兇」^{*53}、『季刊写真映像』（撮影・深瀬昌久）
- A-24 「私は“からだ人間” 土方巽」^{*54}、『潮』（撮影・藤森秀郎）
- A-25 「滅びゆく人間のもだえ」^{*55}、『毎日グラフ』
- A-26 「肉体」^{*56}、『中央公論』（撮影・藤森秀郎）
- A-27 「卑弥呼の末裔」^{*57}、『朝日ジャーナル』（撮影・深瀬昌久）
- A-28 「人間追跡6 土方巽」^{*58}、『中央公論』（撮影・細江英公、文・吉増剛造）
- A-29 「舞踏の悪霊 土方巽」^{*59}、『世界画報』（撮影・石黒健治）

いずれも当時の代表的な雑誌である。現在は発行されていないが、当時は大手新聞社が大判の、いわゆるグラフ誌を刊行していた。『毎日グラフ』もその一つ。A-20では、土方巽は夢の島でさまざまなポーズをとりながら撮影されている。とって、写真のモデルになったというのではなく、舞踏家土方巽の人間存在を浮き上がらせるよう演出・構成された編集である。編集にあたった佐藤健がインタビューを重ねて、土方巽に舞踏の肉体や技術論を語らせている。撮影は同誌の吉野章郎。

A-21のタイトルも扇情的である。眼光鋭く睨みつけるかのごとき土方巽の顔のアップの写真に添えられた、このインタビュー記事でも、土方巽独特の舞踏観が語られている。「私の踊りは自分の体の中ではぐれているものに出会うこと」といった精神的な「技術」についてや、あるいは「死んだ姉を私の身体の中で飼っている」といった創造の精神的な要因を



『毎日グラフ』に掲載された夢の島での土方巽 撮影：吉野章郎



北海道の硫黄岳での「誕生」の撮影風景。噴煙の中で踊る土方巽と手前に特殊カメラ

めぐってである。同時に「私の9人の兄は皆んな戦争で死にました」とでたらめが記録され、略歴にも「高校時代に踊りを始める」とか「卒業後予科練に入隊」といった思い込みとどうか誇張とどうか、虚偽の記載がある^{*60}。

A-22は一転してのどかな特集タイトルで、たしかに北海道の自然と観光を紹介するグラビア特集だが、それが一転、裸で長髪を振るわせて岩場を駆ける怪異な人物の写真が現れる。大阪万博のみどり館で上映される映画「誕生」の撮影風景である。古代の妖術師役の土方巽が、硫黄が噴き出る荒々しい自然の中で飛び駆ける光景は、まさに<肉体の叛乱>の野外版である。

A-23は深瀬昌久の写真特集。抽象的な表現の実験的な写真が続き、突如土方巽の肉体が現れる。<肉体の叛乱>で着用していた丈の短い着物姿で白いストッキングをはいた「少女」の土方巽が、機動隊員の隊列の横を手にはスイカをぶら下げて平然と歩いている姿が撮られている。特集中、唯一、具体的なメッセージがうかがえる写真である。

A-24では、総合誌にもかかわらず、10点もの写真を掲載。サービス精神にあふれた土方巽は、稽古場での生活や街を走る姿を撮影させたほか、阿部定の経営する小料理屋「若竹」にも美学校の教場にも向ういてカメラのレンズに収まっている。さらに、「肉体」や「舞踏」をめぐっての土方巽の発言が、これもユニークな「舞踏原論」ともなって紹介されている。

A-25は劇団人間座の演劇公演<骨餓身峠死人葛>を大きな写真で紹介している。「瑤峨三智子の妖しい魅力に土方巽の“暗黒舞踏”がからんで幅広い反響」で、連日にわたって長い客の列ができたという話題の公演であった。土方巽は<肉体の叛乱>でのリアカーの輿とは違い大きな鉄釜に入っただが、<肉体の叛乱>と同じように観客席を割って登場する。その踊りは、この記事で「深い深い闇の舞」で「地獄の妄執を体現する」と評されている。土方巽の脚本によって、現代文明を呪い土俗を浮かび上がらせる意図をもった作品であろう。

A-27は、政治の時代に加担し時代を背負っていた週刊誌であった『朝日ジャーナル』の特集グラビアである。アスベスト館の弟子たちが被写体となって登場している。芦川羊子と小林嵯峨が裸身でヘリコプターに乗りポーズをとる。背後には、高度経済成長の繁栄ぶりを思わせる都市の風景が広がっている。ほかにも、アパートや銭湯でのヌード写真が続く^{*61}。

A-28の吉増剛造の文章には「土方巽はときおり非常な優雅をみせる。涙がこぼれそうになるような優雅」とある。<骨餓身峠死人葛>の公演直後のことで、土方巽は舞台上で「死の結晶体として直立した」と吉増は評している。細江の写真は新たに撮影しておらず、誰かが言ったように「テキ屋の親分」のような雰囲気のある土方巽である^{*62}。

A-29は土方巽の稽古場であるアスベスト館内外で撮影されている。異装の弟子たちを従えて妖しげな師匠を演じている。あるいは風呂敷に包まれ頭を出した土方巽、飼い犬を抱えて走る土方巽などの写真は異様な気を発している。

写真集『鎌鼬』が1969年に刊行される。収録されている写真は、1965年9月に秋田県羽後町田代で最初に撮影されて以来、筑波山麓や都内各所での撮影によるものであった。『季刊 写真映像』の創刊号で『鎌鼬』が特集され、写真の掲載のほかに、以下の文章が並んでいる^{*63}。

A-30 土方巽「細江英公と私」^{*64}

A-31 高橋睦郎「細江英公・写真術・私」^{*65}

A-32 細江英公「細江英公にきく」^{*66}

この特集では、『鎌鼬』と<肉体の叛乱>の関わりは明解に示されていない。しかし、時系列でいえば、1965年9月の田代での『鎌鼬』の撮影があり、<バラ色ダンス>(1965年10月)を経て、1968年3月に写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇」が行われ、同年5月に種村季弘のその展評が雑誌に発表され、元々は1968年6月に予定されていた<土方巽と日本人>(1968年10月)の公演ということになる。



写真集『鎌鼬』が芸術選奨文部大臣賞を受賞しての記念パーティーでの記念写真。前列左より澁澤龍彦、土方巽、瀧口修造、細江英公、三好豊一郎、後列左より加藤郁乎、横尾忠則、高橋睦郎、田中一光、川仁宏、種村季弘 撮影：細江英公

5月から10月の間に、公演名はともかく、作品として〈土方巽と日本人〉が〈肉体の叛乱〉に、いわば転向したのである。

2-(4) 一般の週刊誌、ミニコミ誌

さらには、一般の週刊誌、若者向け雑誌、ミニコミ誌など、前衛的な芸術はなじまないはずのメディアにも、次々と土方巽、あるいは関連の記事が掲載される。映画やダンスショーなど芸能や風俗に関わる記事である。

- A-33 「華麗なる狂気」*67、『平凡パンチ』
- A-34 「暗黒舞踏 教祖・土方巽の正体」*68、『週刊プレイボーイ』
- A-35 「ミラー夫人の大熱演」*69、『週刊大衆』
- A-36 「暗黒舞踏土方グループの会費五千元ヌードショー」*70、『週刊サンケイ』
- A-37 「裸のからみあい」*71、『週刊サンケイ』
- A-38 「これも前衛という女二人」*72、『週刊新潮』
- A-39 嵐山光三郎「“化”畜人ヤブー氏ゴーゴーを踊る」*73、『週刊実話』
- A-40 土方巽「腐肉の思想」*74、『随筆サンケイ』
- A-41 土方巽「暗黒舞踏の登場感覚」*75、『fashion's Eye』
- A-42 土方巽、宇野亜喜良（対談）「暗闇の奥へ遠のく聖地をみつめよ」*76、『The high school life』

〈肉体の叛乱〉を経て、土方巽の舞踏が一気に大衆化としたということであろうか。こういった雑誌では、舞踏そのも

のではなく、ダンサーたちの生活や仕事（ショーダンス）に強い関心が寄せられた。土方巽はそういったプロポーズも拒絶することなく受け容れたのである。

稽古場であるアスベスト館で弟子たちは共同生活をしてきたが、A-40の土方巽のエッセイは、その生活の様子や弟子たちのことを具体的に紹介している。この共同生活を通して、古典芸能の世界のように、師と弟子の絶対的な関係が築かれる*77。1970年代に現れる、新たな舞踏「舞踏譜の舞踏」の創造の前提となる。

土方巽は自らの舞踏を論理的に解説することはなかった。それだけに、土方巽の一見難解なとか腑分けしがたい言葉の端々から、舞踏思想を剔抉するほかない。A-40のエッセイは「日本の食事にババア汁というのがあるそうだ」で始まる。それが、「文明」や「歴史」に「肉体」を対置して、舞踏の本質を表明しようとしている。また、「ヒューマニズムだとか、人間社会だとかいう、あやふやな光線は」と述べてつつ、その外の「光」に体の中の「闇」を対置して、舞踏の在りように迫るのである。

宇野亜喜良との対談では、〈肉体の叛乱〉を見たばかりの宇野が聞き手となって、土方巽から舞踏をめぐって話を引き出そうとしている。土方巽はいつものことながら、自らの舞踏を論理的に解説せず、生活史に迂回しつつ、「土方舞踏原論」を語っている。ダンスについての持論や秋田の家族のことも紹介して、快闊によく語っていて汲むべきことが多い。

2-(5) 映画出演

写真と同じく、映画にとっても、土方巽の特異な存在感は魅力的であったようで、映画にもひっぱりだこになる。なかでも、カルト映画の監督として知られる石井輝男は土方巽に執着し、東映のいわゆる異常性愛路線に土方巽を引き込むのであった。土方巽もサービス精神をもって石井監督の要望に応える。土方巽は弟子たちも引き連れて京都・太秦の東映京都撮影所に乗り込む。そして、自ら出演者として関わるだけでなく、ダンサーたちが出演するシーンの演出も担うようになる。

まず、劇場映画を列挙する。

- A-43 「元禄女系図」、石井輝男監督、東映、1969年*78
- A-44 「明治・大正・昭和 猟奇女犯罪史」、石井輝男監督、東映、1969年
- A-45 「恐怖奇形人間」、石井輝男監督、東映、1969年
- A-46 「臍閣下」、西江孝之監督、日本映画研究所、1969年

A-47 「日本の悪霊」、黒木和雄監督、ATG、1970年

A-48 「怪談・昇り竜」、石井輝男監督、日活・ダイニチ、1970年

石井映画は封切り当時には映画評論家に不評だった。異常性愛路線で体制に奉仕しているとか、原作があっても文芸映画ではない（「恐怖奇形人間」は原作が江戸川乱歩）、といった批判があったという*79。

しかし、石井によれば、土方巽自身もアイデアを出し、演技には命懸けで挑んだという。「恐怖奇形人間」はその後も時折、映画館で上映されるが、不思議な人気があり、最後のシーンでは拍手が起こるといふ*80。

「猟奇女犯罪史」もまた、タイトルからしてエログロ路線の映画だが、この映画で土方巽は阿部定に出会う。オムニバス映画で、土方巽は高橋お伝を処刑する役人、首斬り浅右衛門を演じるので、阿部定と共演したというのでもない。

ところが、土方巽は撮影後に、東京・三ノ輪にあった阿部定が経営する小料理屋「若竹」に雑誌の撮影で出向いて、執拗に二人での撮影を求めて許可を得る。土方巽は神妙な面持ちで阿部定と二人の写真に収まっている*81。

「臍閣下」は主演が榎本健一の実験的な映画である。土方巽は<肉体の叛乱>でも着ていた花嫁衣裳に身を包み、暗い照明の厳かな雰囲気の中で静かな踊りを見せている。

「日本の悪霊」は、いわば政治的な映画である。長髪の異

貌の土方巽の役は山村工作隊のリーダーという。岩波映画出身の黒木和雄監督はフォーク歌手岡林信康が歌うシーンをさむなど、ストーリーをずらして異化効果を期待したようだ。それはともかく、姿は見えるが肉体は不在の土方巽は、<肉体の叛乱>が生かされなかった憾みがある。

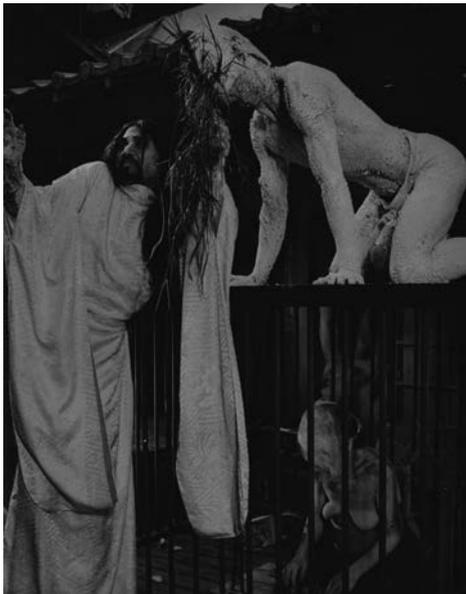
「怪談・昇り竜」は梶芽衣子主演のやくざ映画と怪談を掛け合わせた奇妙な映画だが、土方巽は「せむし男」になって見世物小屋の舞台に登場する。その舞台には小さな金属板が吊るされ、金色の表面に派手な照明が当てられる。この見世物小屋のシーンは、<肉体の叛乱>における中西夏之の真鍮板と土方巽がからむシーンのパロディといふか、矮小化されたシーンである。

舞台の上では「魔王」であり、稽古場では「教祖」であり、舞台の舞踏は高踏な「芸術」であり、映画では下賤な「見世物」であった。おそらく、同時代にあつて土方巽の芸術を強く支持した人たちにしても、詩人の吉岡実を除いて、石井輝男の映画を見ることもなかったであろう*82。

以上のほかに、1970年に公開された映画で落とせないのは、いわゆる万博映画である。大阪万博のパビリオンの一つであったみどり館で上映された。

A-49 「誕生」、みどり館・学研映画社、1970年

みどり館の建物は、巨大なドームであった。「誕生」は、このドームの内側の球体面に、上映といふか投影された映像



映画「恐怖奇形人間」の一場面。<肉体の叛乱>で着用した白無垢を着て演技する土方巽



小料理屋若竹にて阿部定と並んで坐る土方巽 撮影：藤森秀郎

である*83。谷川俊太郎の脚本で、地球の創生から現在の世界までが映像化されているが、妖術師という役割を担う土方巽の出演シーンが古代世界の物語として描かれている。

土方巽は腰に布を巻き裸同然で長髪を振って、硫黄が煙となって噴き出している岩山を駆け回り跳びはねている。このシーンもまた<肉体の叛乱>の舞台を屋内から野外に移したようでもある。この映像は600万人を超える人が見ているが、2年前の<肉体の叛乱>を見た人はいただろうか。

2-(6) パフォーマンス出演・企画

土方巽はこの間、映画のほかにパフォーマンスや演劇の出演や企画を求められた。

A-50 <カー・カーダンス>、「クロス・トーク／インターメディア」、代々木国立競技場第2体育館、1969年2月5日～7日

A-51 クラブショー、スペース・カプセル*84、1969年3月～11月

A-52 <カー・カーダンス>、大阪万博ペプシ館、1970年4月

A-53 「骨餓身峠死人葛」、劇団人間座、アートシアター新宿文化、1970年10月2日～17日

A-54 「唐十郎 河原男爵 愛のリサイタル」、状況劇場、アートシアター新宿文化、1970年5月2日

「クロストーク／インターメディア」は、東京アメリカ文化センターの主催で、日米の前衛音楽家や映像作家が参加した。電子音楽や映像を駆使したライブイベントで、当時は環境芸術と称されていたが、今日でいうメディアアートであろう。それだけに、最新のテクノロジーとは無縁の肉体派であったはずの「暗黒舞踏」の土方巽が参加するのは意外であったろう*85。事実、出演者のうち、ダンサーは土方巽だけで、プログラムには、土方巽は老婆10名、カラス10羽を登場させることになっていた。

この「クロストーク／インターメディア」のイベントが、大阪万博のパビリオンの一つペプシ館でも形を変えて実施された。アメリカのペプシコーラ社は、「クロストーク／インターメディア」のスポンサーでもあったから、もともと、このプロジェクトは大阪万博でも継続的に実施される計画であった。かくして、ペプシ館でも「暗黒舞踏」のパフォーマンスが行われた*86。それにしても<カー・カーダンス>は何だろう。

A-51のショーには土方巽は出演しておらず、弟子たちが出演した。土方巽は<土方巽卿・カレント・キャロル共同誘

拐作品少女九体>や<土方巽卿蒐集 黒ヒヤシンス「黄金町物語」>といった、例によって人を食ったタイトルでいくつものショーを構成している。

「骨餓身峠死人葛」は、主演の嵯峨三智子に観客は魅了されたのは確かだろうが、舞台活動から離れていた嵯峨三智子を土方巽が精神的にもサポートするほどであったという。もちろん、土方巽は<肉体の叛乱>で見せた狂気と怪異の存在感を期待されていて、見事にそれに応えたのである*87。土方巽なしでは成立しなかったであろう

A-54は、いわば新曲発表のリサイタルである。歌い手が唐十郎だけに、状況劇場の役者連に加えて、唐ファンの知識人たちが舞台上がった。師匠格の土方巽も袴姿に刀を手に出演し演技したほか、フィナーレでは<肉体の叛乱>の少女の姿になり、まるで唐の後見人のように舞台中央で膝まずいで観客席に向かって頭を下げている。

すでに紹介したが、1970年のこの年には、加藤郁乎の『荒れるや』や『家畜人ヤブー』の出版記念会などに、土方巽とアスベスト館の弟子たちは呼ばれ、アトラクションとしてパフォーマンスを行った。ヌードショーやSMショーであったが、土方巽は手の込んだ演出で主催者の期待と要望に応えたのである。

こうして土方巽は、舞踏公演以外のパフォーマンスに「肉体の叛乱」を使い回しするかのようであった。笠井叡が土方巽の出演を嫌ったのも、そういうことであったのかもしれない。



粟津潔デザインの「骨餓身峠死人葛」のポスター

3. 言葉の採集の試み

騒擾とした時代の空気のなかで、理性や言葉が疑わしくなり、それだけ「肉体」に根拠が求められたといえよう。大阪万博を頂点として、1960年代末から1970年代初めにかけての時代と、その時代を象徴する言葉である「近代」や「文明」に対して、異議申し立てを可能にしたのが「肉体」であった。

この「肉体」に表現の世界でリアリティを与えたのが、土方巽であり、土方巽の舞踏であったといえよう。〈肉体の叛乱〉以後に、土方巽が多くのメディアに注目されたのも当然であった。それだけに、土方巽の存在や表現や言表を通して、時代を見透かすこともできるはずである。

本論をまとめるにあたって、〈肉体の叛乱〉以前／以後を設定し、同時代の資料から、土方巽とその舞踏をめぐる言葉を抽出し、“オブジェクト”としてリストアップすることを考えていた。リストアップされた言葉を検証し、土方巽の舞踏がどのようにこの時代に受容され、かつどのように時代に作用し、影響を与えたのかを考察してみたいと考えていた。

しかし、今回は紙数の都合を理由にして、この企てを棄却し、いずれ機会を得てあらためて取り組んでみたい。ただし、参考までに採集した言葉・言辞のその一部をアトラダムに列挙しておきたい。なお、〈肉体の叛乱〉以前は割愛する。

〈肉体の叛乱〉以後

① 舞踏を形容・定義する言葉

グロテスクな舞踏／呪術的舞踏／舞踏とはいのちがけで突っ立った死体／アルトー的な意味での肉体による思考／観客を攪乱し、その感情の領域を破壊する呪術的舞踏／狂気や放縦や即興に行く／あらゆるエクリチュールを拒否するところにこそ舞踏は成立する／舞踏もまた本質的には詩的行為／詩を否定したおのれの舞踏のさらに否定である行為／生命の直接的な表出としての舞踏／舞踏は、所詮ひとりの肉体のものだ／生身の人間に刻印された生の意味を最大限に普遍的な形で引き出そうとする／強烈な行為／呼吸するはかない存在／底辺の汚辱の中から誕生／肉体を素材としてあつかわず、つねに肉体そのものを表現する／肉体そのものに内在している危機の表現／目的性のいつわりをはぎとって肉体の疎外された美を白日のもとに発き出す／暗黒舞踊における肉体概念が、汎性的な広がりをもって森羅万象を覆いつくそうと／束の間の幻花のように映る

② 舞踏家を形容する言葉

舞踏家はおのれの肉体の暗黒にある種の怯えを持っている／言語の肉体性が、舞踏家の肉体性にはついに及ばない／自分

の肉体の暗部を始終みつめている

③ 土方巽を形容する言葉

断食修業者／死の結晶体／ノスタルジックな分身／凄惨なりゴリズムと、嬰兒が闇の彼方から追われて泣き叫ぶような幼児性／ヨーロッパ中世の、スキヤボデスとかいう伝説的妖怪／鳥山石燕えがくところの窮奇／魔神／“からだ人間”／日本舞踏史上の巨峰、現代芸術の極北を一身に集める教祖／肉体のなかの闇をむしって食べている／その風貌はキリストに似ている／教祖にふさわしい一種異様な妖気が漂っている／言葉の真の意味における、アングラ的生活と芸術とを実践／女弟子を半狂乱にさせる／土方巽の髪は悪霊の髪のように呪詛がこめられている

④ 土方巽の踊りを形容する言葉

原初の肉体の発見／おのれの肉体を彼方に投企しようとする芸術／肉体の狂気めく舞踊／日常を形成する時間がない／死ぬ前に屹立させうる最後の舞踏／一切の物語性もなく、又日常から生まれてくる一切のリズムもない／観客を威嚇し、感性の破壊をくわだてる暴力的舞踊の系譜、アルトー、グロトフスキー、ルベル、土方巽／アルトー、土方巽の系譜を情念の氾濫による肉体の疾走／発作的は痙攣を伴い、ゆがみ、肉体が混乱の中へ引き入れられる／土俗的な肉体の再評価というかたちで現実化。肉体の表情の必然的な深さに賭ける／生活の場へ舞踏を持ち込む／肉体と情念と物との葛藤のなかから舞踏を生み出す／生活の場はすでに劇場と化している／背面ダンス。鋳型の歩行。消頭ダンス。ケツアタマ。こっけいダンス／踊ることは、経験の舞踊化ではなく、ましてや舞踊上の熟練でも、すでない。肉体に潜む悪魔を踊る／踊りは稽古場で会得できるものではありません、日常の生活がすべて踊りです、ただじっと坐っていても立派な踊りはあるはずです／華麗なる狂気／受難のキリストめいたマゾヒスティックなイメージ／魅力は、命がけであること、無謀さ、暴力（原始的なパッション）／人間概念の拡張であり、動物も植物も生命のない物体もふくめた、あらゆるものに人間をメタモルフォーズ（変身）する／影響を与えたのは幼年体験、あの頃見た木とかツララ／私の舞踏には、もともと邪魔な脂肪と曲線の過剰は必要ではない、骨と皮、それにギリギリの必要量の筋肉／生まれた瞬間からはぐれている自分とてくわすこと

⑤ 土方巽の言葉

自分の顔のカサブタをひっぺがす／阿部さんは、ひたすらに男を必要とする生理をもった女の肉体を、追いまわしている／私は体のなかにひとりの姉を住ませている（飼っている）／姉が私の中の闇を、必要以上にむしってたべてしまう／一

度も家という四隅を飼ったことのない姉／自分の体の中に梯子段をかけて降りてゆき／死体は仮の消滅で、風景に似ている／私たちの肉体は、すでに壊れながら生まれ落ちる／肉体の中に便所を持ち、寢床を持っている／ババアの肉体とは、擦り切れた雑巾のようなもの／肉体のいうものは、自然の中の一つの裂け目／光線というのが第一の曲者である／ヒューマニズムだとか、人間社会だとかいう、あやふやな光線／寢床のまま水平に運ばれた死体の舞踏／犬の静脈に嫉妬する／自分自身の肉体の中ではぐれているもの（自分）を熟視したい／飼い馴らされた動作ばかりで生きてきてお前はずいぶんひどい目にあつたのじゃないか／（スタニスラフスキー・システム）そういうものに下剤を賭けて脱落しきった体／私の作品は私ですから／日常生活そのものが舞踏性をもっている／ハプニングなんて生まれときから毎日やっている／私の家は劇場だったのです／自分の体の穴にラムネの玉をつめたりして遊んでいた／私は劇団という形が嫌いなんです。世界の踊りはまず立つ、私は立てないんです／永久に一に到達しないような、動きの起源に触れさせる／彼らの労働の中から残酷さとか悲惨さを取り除いたら舞踏なんか八〇％死んでしまう／もともと日本人は肉体概念がアナーキー／ニジンスキーが劇場を肉体にした／時間の中で肉体を熟視した／リズムにのるとまっしぐらに死ですから／食べることは恐ろしい舞踏である、なぜなら満腹になるとからだの中の所番地を忘れてしまうから／13日前から断食します、肉体の中に余分なものはいっているのがいやなのです／女は過剰なもの（ケレン味）が多く、そのうえ、女の体はつくられた（完成された）ものだから、踊る必要はない／お婆さんの腕をみてみると、男の汁が残っています／肉体を何かの起爆力として利用する／そこにうさんくささを見る／ハプニングというものは不正確だからいやなんです、恐怖がない／自分の肉体の中の井戸の水を一度飲んでみたらどうだろう／招魂社の見世物は好き／自分が一片の骨になつたりしなければならぬ／個性というのは外側にあふれているものでしょう／不具者に生まれついていた方がよかつたのだ、という願いを持つようになりますと、ようやく舞踏の第一歩が始まります／雨の降る日など、犬のあばらを見て敗北感を味わってしまう／舞踏が表現の手段であるところでは、常に嘆願や平伏となつて／生理にまで高められた精神について考える／ニジンスキーがあつて、発狂の正常があつて、私の踊りが始まる／私の9人の兄は皆な戦争で死にました／阿部定、この人の前では、とてもウソをつけるものではない／私の身体はおどろきの鏡

⑥ 肉体・身体について形容した言葉

土俗的な肉体／神経の筋肉／体の中の闇／手はけ／肉体の裂け目／あばら骨／雨のような亀裂の肉体／超肉体／おのれの肉体の窮極の根源性／秋田の幼少年期を背負って屈折した肉体／身体全体が兇器になるような。手が手を追い手はけになる／犬のあばら骨／ペニスはどうステンレスのように錆びず、関節は棒状に歩行は鋳型に／尻にパイプ、一滴の劇薬で総ての化粧が果たされて／恐怖、攻撃、歓喜、陶酔、あらゆる強度が、髪の毛から指の先にいたるまでこめられて／手だというのが手じゃない／肉体の裂け目に走る／一本足に固執する

⑦ 行為、言葉、概念に関わる言葉

闇を食う／肉体を熟視。幼児の肉体の発見／舞踏家の肉体を根源的な視線で見据えることのできる詩作品の言葉／互いが互いの根源的な批評ないし破壊として成立／晩餐会ハプニング／前近代／死の王国／古典的の二元論／文明は肉体の内に死滅せよ／死を徹底的に非本質化する／作品を疎外するような意識／アルトー「自分の肉体は朽ち果てた屠殺場」／肉体内部で未完のまま死滅してゆく文明。日常を超越できる意識構造／憂色濃い肉体の膝／もう風景は、かれの外にはなく、それと住まうには、狂暴な優しさが必要／爪の孤独／後ろ前に着た白無垢／肉体と情念という舞踏にとつての根源的な問いを発することから、必然的に劇場を捨てる

4. おわりに

土方巽とその舞踏を形容する言葉、あるいは舞踏を圍繞する言葉には、いかがわしさがつきまとう。それは、言葉のみならず、土方巽自身の作品にも活動にも、ひいてはその面貌にも見出させる。

土方巽自身の言葉はとりわけいかがわしさがつきまとう。メタファー、反語、ミステフィケーション、妄想、虚言などが見てとれる。意味不明で不分明でありつつ、とはいえ、われわれの意識の根底を探り、本質的なことを指摘しているとも思われる。

こういった土方巽と舞踏をめぐる言葉や言辭を、記号としての両義性（あるいは多義性）をもって、さらには伝達の困難さや不可能性をもって、アブジェクトと措定しておきたい。いうまでもなく、アブジェクトはジュリア・クリステヴァの用語で、それを借りている。

舞踏が今もって理解しがたい、あるいは定義しがたいのは、舞踏のファウンダーである土方巽自身の行為と言葉の「アブジェクト」性に由来するといえよう。クリステヴァが提出した「アブジェクト」は、恐怖でありつつ魅惑的であり、

おぞましくもありつつ快樂でもある「母」なるものということだが^{*88}、土方巽の言動も、まさにそういった性格、属性を有している。

吉岡実⁸⁹は土方巽の舞踏について、土方巽への甲辞でこう述べている。

「土方さん、きみの創造した暗黒舞踏は、ひとことでは、奇怪にして典雅、ワイセツにして高貴、コッケイにして厳肅なる暗黒の祝祭であり、世界にも類のないものです」^{*89}と。

吉岡はまるで土方巽に伴走するかのよう⁹⁰に、土方巽の活動の表にも裏にも付き合ってきた。歌舞伎町の雑居ビルでのワイセツな舞踏も見ているし、場末の映画館で上映されていた奇怪な映画も見ている。また、自らが創作する詩に、土方巽の文章や発言での言葉をしばしば借用、引用している^{*90}。

吉岡は詩人として土方巽の「オブジェクト」に身を寄せ、土方巽の舞踏の「オブジェクション」に身を任せていたであろう。

クリステヴァは「オブジェクト」をさまざまに定義しているが、こうも言っている。「オブジェクトとは常にすでに失われた《対象》の喪より生じる暴力である」と、また「オブジェクトは倒錯的〔頹廢的〕だ」^{*91}と。

「オブジェクション」についても、クリステヴァはさまざまな定義づけをしているが、こうも言っている。「オブジェクションとは<自我>の死を経た復活である。それは、死の欲動を、生の、新たな意味^{シニフィアン}=記号生成の、跳躍に変換する錬金術である」^{*92}と。

土方巽の<肉体の叛乱>を決定的に性格づけるのは、すでに述べてきたように、「暴力」と「倒錯的な性」という肉体に属するテーマである。また、<肉体の叛乱>のフィナーレのシーンを想起すれば、そこにはキリストの「昇天=死」と「降架(ピエタ)」と「復活=生」の記号がパフォーマンスでもって表されている。

はたして、土方巽は錬金術師であるのかどうかは措くとして、舞踏をとおしてオブジェクション=浄化を果たしてきたことは確かである。

また、クリステヴァの「オブジェクト」は主に「おぞましい」と訳されるが、土方巽の舞踏における「オブジェクト」は「痙攣」と言っておくのが正解であるだろう。

本論考では、所与の目的である、土方巽と舞踏をとりまく言葉・言辞を収集し、「オブジェクト」として検証し考察することは十分になかなかつた。他日に期したい。

ただし、土方巽と社会(観客、批評、メディア)との関わり

が、<肉体の叛乱>以前と以後で決定的に変化したことを、土方巽とその舞踏をめぐる言説を通して例証することができた。あわせて、それぞれの評論や記事、映画やパフォーマンスのいわば解題を試みることもできた。それらを成果とした。

また今回は、1968年末から1970年にかけて発表、上映、上演された文章や写真、映画やパフォーマンスに限って対象としているが、1970年代以降について、さらに1968年以前に遡って検証することも求められよう。困難な課題だが、日々の資料収集と合わせて、アーカイヴの責務として、いずれ達成しておくべきことである。

註

- *1 この公演のタイトルは、本来は「土方巽と日本人」であったが、公演後は「肉体の叛乱」の名称で人口に膾炙している。中村宏が撮影した8mmの記録映像も「肉体の叛乱」というタイトルをもっている。なぜ、そうなったかは筆者も追究した(『肉体の叛乱—舞踏1968/存在のセミオロジー』、慶應義塾大学アート・センター、2009年3月)。作品の内容や本質に関することであるのだが、もとより、すでに述べてきた時代状況を背景としてである。
- *2 刊行されたばかりの吉増剛造の著書『舞踏言語』(2018年5月、論創社)でも、著者は1968年に見た<肉体の叛乱>から大きな影響を受け、その後の舞踏への関心を決定づけたことが語られている。
- *3 アート・センターでは、2008年に「1968—肉体の叛乱とその時代」展を開催し、展覧会に際して発行した冊子『肉体の叛乱—舞踏1968/存在のセミオロジー』では、<肉体の叛乱>をめぐる、舞踏公演としての意義や内容、さらに舞台美術をめぐることも紹介した。さらには、舞台写真や舞台評はもとより、芳名帳、チケット配布ノートまでを掲載し、「肉体の叛乱」をさまざまな角度から照射してみた。
- *4 たとえば、『新文明』に掲載された「土方巽の前衛舞踊」(1964年2月1日、72~77頁)。長尾一雄と堂本正樹の対談形式の舞台評である。1963年11月に行われた土方巽の公演<あんま>を実に綿密に紹介しつつ、「舞踏」や「ダンス」といった用語が全く使われることなく、土方巽の芸術が語られ、その本質が的確に剔出されている。「あんま」は土方巽の初期の活動を語るのに、しばしば取り上げられるとはいえ、その作品の内容については詳しく紹介されることはないだけに、この記事は同時代の証言として貴重である。加えて言えば、今日この『新文明』という雑誌を知る人、

- この雑誌に注目する人はほとんどいないと思われる。
- * 5 加藤郁乎「土方巽のテレプラズム」、『美術手帖』1966年2月号、66・67頁。
 - * 6 酒井弘司「まんだら屋敷考」、『ユニコーン』1969年第3号、13頁。
 - * 7 『詩と批評』1967年9月号、41～43頁。
 - * 8 『美術手帖』1968年7月号、160～169頁。
 - * 9 『展望』1968年7月号、104～107頁。
 - * 10 同書、100～103頁。
 - * 11 『美術手帖』1968年6月号、22・23頁。
 - * 12 富岡多恵子に「メグロの隠者」と呼ばれている土方巽は、富岡を相手にどう語っているのか。たとえば、「ニホンのおどりのオリジンは自分であるとおおせになり、ニホンのおどりは自分ではじまったという」と富岡は述べている。「ニホン」や「メグロ」とカタカナで表記するのは、富岡の意図があろう。土方巽の言説をいささか揶揄している、あるいはフィクショナルに捉えているかのようでもある。土方巽の発言は、たしかに不遜とも思えるが、とにかく「日本の踊りは自分が定義する」というのが、＜肉体の叛乱＞直前の土方巽の覚悟であったにちがいない。
 - * 13 種村季弘の文章は、写真展の紹介から転調すると、舞踊による革命を叫ぶかのようなパセティックなフレーズが続き「光栄ある肉体の反乱を主宰した」で閉じられる。まさに＜肉体の叛乱＞を予告するかのような内容であった。
 - * 14 『美術手帖』1968年4月号、37頁。
 - * 15 『三田文学』1967年11月号。
 - * 16 『美術手帖』1968年8月号、40・41頁。
 - * 17 『アサヒグラフ』、1968年6月14日号、20・21頁。
 - * 18 リーチは「犠牲」（1960年）では土方巽を主演として撮影し、「戦争ごっこ」（1962年）では土方巽に子どもたちの演技の演出を委ねている。
 - * 19 高井富子舞踏公演＜形而情学＞1967年7月、石井満隆 DANCE EXPERIENCE の会＜舞踏ジュネ＞1967年8月、中嶋夏舞踏公演＜女達一金競輪・銀競輪＞1967年8月、石井満隆舞踏公演＜おジュネ抄＞1968年6月、芦川羊子リサイタル＜D53264 機にのる友達ピオレッタ・ノジエイルの方へ＞1968年8月、高井富子舞踏公演＜まんだら屋敷＞1968年9月。中嶋夏舞踏公演を除けば、これらの公演は「ガメラ商会謹製」として実施された。ガメラ商会はアズベスト館の別組織（実体はない）といえる。
 - * 20 吉増剛造、前掲書、7頁。「舞踏や舞台というよりも、ある種の出来事性として、……あるいは世界の図柄というか世界の形姿の変化が、……途方もないものでした」と語っている。
 - * 21 笠井叡「文明は肉体の内に死滅せよ」、『現代詩手帖』1969年9月号、32～39頁。
 - * 22 刀根康尚「風を喰って去りし風船」、『あいだ』、2008年5月148号、2～6頁。
 - * 23 『美術手帖』、1969年5月号、126～129頁。
 - * 24 同、1970年1月号、146・147頁。「今月の焦点」の舞台評。土方巽の構成・振付による石井満隆と大野慶人の舞踏公演を紹介しながら、土方巽の舞踏を「胎内瞑想」として語っている。
 - * 25 同書、1970年6月号、74～77頁。
 - * 26 同書、1970年6月号、49～61頁。
 - * 27 同書、1970年11月号、102・103頁。
 - * 28 第一舞踏宣言は、土方巽の初リサイタル「DANCE EXPERIENCE の会」のパンフレットに掲載された「中の素材／素材」であろう。黒地に銀色の極小の文字で印刷されている。伝えることと伝えないことの意味の揺れを思わせるこの印刷表現は「宣言」にふさわしい。
 - * 29 デパートの中で「暗黒舞踏」のイベントをよくぞ認めたというところだが、この年11月に自死する三島由紀夫も顔を出している。その三島由紀夫の揮毫になる書「燐燐大踏鑑」を大胆にあしらった、横尾忠則デザインのパスターが残されている。当時、演劇実験室・天井桟敷で演出を担当していた萩原朔美は、土方巽に頼まれて、この展覧会の照明を任された。萩原は引き受けたものの、土方巽のアイデアやプランを現実化するのに頭をかかえたという。後に萩原が思い至ったのは「巧緻な具体化は抽象に行き着く」ということだった（「コルセットをした土方巽」、『劇的な人生こそ真実』、新潮社、2010年、71～78頁）。
 - * 30 『現代詩手帖』、1969年9月号、20～26頁。
 - * 31 同書、1969年9月号、32～39頁。
 - * 32 同書、1969年9月号、7～19頁。
 - * 33 同書、1969年9月号、30～35頁。
 - * 34 同書、1970年10月号、110～113頁。
 - * 35 同書、1968年11月号、26～31頁。
 - * 36 同書、1969年11月号、16～21頁。
 - * 37 『海』、1970年5月号、126～143頁。
 - * 38 『ぴえろた』、1970年6月号、56～63頁。
 - * 39 『眼』、1970年No.4、88～93頁。
 - * 40 『SD』、1968年12月号、73～76頁。
 - * 41 同書、1970年11月号、104頁。

- *42 『小さな蕾』、1969年4月号、38～42頁。
- *43 『季刊地下演劇』創刊号、グロオバル社、1969年5月1日、63～68頁。
- *44 渋谷孝輔、前掲書、20頁。
- *45 「特権的肉体論」なるマニフェストは、『腰巻お仙』（現代思潮社、1968年5月）に所収。唐は「文学に特権的時間という言葉があるならば、役者がつくる演劇には特権的肉体という言葉もあるだろう」と述べつつ、取って返して寺山修司の「劇的想像力の復権」を批判し、「肉体を通しての現前化という回路をもたなければ」観客に形象されえないとしている（33・34頁）。
- *46 三浦雅士はたまたま土方巽と唐十郎が飲んでいた新宿の酒場に居合わせた時のことを書き残している。土方巽が酔って奇矯な言動を行い、唐がなだめていたという。「間近に見るのはやはりはじめてだった。私は興奮し、緊張した。当時、土方巽と唐十郎の組合せを見て興奮も緊張もしない若者はいなかっただろう」（「ひとつの肉体が舞台を斜めに横切っていた—土方巽の恐怖」、『アスベスト館通信5』、アスベスト館、1987年10月30日、36頁）。三浦はこの文章で、土方巽の踊りを初めて見て震えを覚えたことを記している、そして「感動は身体的なものだ（中略）精神は、じぶんが感動しているというそのことを身体によって知る」と書いて自らを納得させている（同書、29頁）。
- *47 『土方巽舞踏展あんま』（通常は「大あんま」と称されている）と名付けられたこの詩画集に参加した画家と詩人・文学者は、飯島耕一、加藤郁乎、澁澤龍彦、瀧口修造、三好豊一郎、吉岡実、池田満寿夫、加納光於、田中一光、中西夏之、中村宏、野中ユリ、三木富雄という綺羅、星のごときラインアップである。詩画集『あんま』は、実に手の込んだ制作過程を経て、最後は作家たちがアスベスト館に集まり、署名のシートを作成して限定版として完成された。
- *48 奥野健男は土方巽を「暗黒のプロモーター」と呼び、アンダーグラウンド演劇への影響力を高く評価した（『演劇革命の暗黒教祖（プロモーター）』、『アスベスト館通信』第4号、アスベスト館、1987年7月、2～5頁）。また、種村季弘は土方巽をよくバリエ・リュスのプロデューサーであるディアグレフに準えていた（たとえば、「土方巽を語る」、『土方巽の方へ 肉体の六〇年代』、河出書房新社、2001年5月、21頁）
- *49 「私の作品は私ですから 私の写真はそのまま私の作品をみせることになる」と土方巽は述べている（『暗黒の舞台を踊る魔神』、『毎日グラフ』、1969年2月2日号）。一見、当たり前のような発言だが、肉体が舞台と日常を分断せず、言葉が現実と虚構を錯乱させている土方巽の言葉だけに重みがある。
- *50 1969年2月2日号。
- *51 1969年5月号。
- *52 1969年7月21日号。
- *53 1969年9月25日号。
- *54 1969年10月号。
- *55 1970年11月15日号。
- *56 1970年11月号。
- *57 1970年11月。
- *58 1970年12月号。
- *59 1970年12月号。
- *60 『毎日グラフ』のインタビューでも、「その姉は女給だった 私に娼婦のようなところがあるとすれば」と述べている（14頁）。今もなお、土方巽の姉たちは女郎で、なかには「からゆきさん」だった、という風説が出回っている。
- *61 このヌード写真の中で異彩を放っている写真が一枚。大根を入れた買物かごを手にして、両脇に楽しそうに笑っている幼い女の子二人を従えて、エスカレーターを上がっている女性を撮らえた写真である。女性の太り肉の上半身は裸で、垂れるような大きな乳房が目飛び込んでくる。まさに土方巽のあばらが露出する肉体とは対照的であるが、この女性は誰だろう、である。
- *62 なお、同誌前号（1970年11月号）の「人間追跡・観世寿夫」では、土方巽は、新宿・歌舞伎町の新宿アートビレッジ前の幻獣社公演の怪しげな看板の前で、能の観世寿夫と並んで撮影されている。
- *63 『季刊 写真映像』、第1号、写真評論社、1969年5月1日発行。
- *64 同書、48・49頁。
- *65 同書、41～45頁。
- *66 同書、46・47頁。
- *67 『平凡パンチ』、1968年10月26日号、36頁。
- *68 『週刊プレイボーイ』、1968年11月5日号、48～49頁。
- *69 『週刊大衆』、1970年6月11日、グラビア。
- *70 『週刊サンケイ』、1970年8月3日、136～137頁。
- *71 『週刊サンケイ』、1970年8月3日、グラビア。
- *72 『週刊新潮』、1970年9月26日、グラビア。
- *73 『週刊実話』、1970年。
- *74 『随筆サンケイ』、1969年11月号、28～30頁。
- *75 『Fashion's eye』6号、1970年、40～44頁。

- *76 『The high school life』、MAC、1968年。のち『孤立者たちの対話』に所収。山梨シルクセンター、1969年4月、97～150頁。なお、土方巽は同書に「序」文を寄せている。3～5頁。
- *77 1970年代に入ると、弟子たち、とくに女性の弟子が増える。土方巽の舞踏もいわゆる「舞踏譜の舞踏」へと移行する。しかし、土方巽の舞踏譜を習得するには、共同生活が前提であった。1970年代に本格化する、女性ダンサー、共同生活、師と弟子といった要素がそろって、新たな舞踏が成立する。
- *78 土方巽はタイトルバックに登場する。このシーンは土方巽の演出であったが、音楽の八木正夫はそのラッシュを見て感激したといい、東映の宣伝部の担当者は、このシーンで元が取れると喜んだという。石井輝男・福岡健二『石井輝男映画魂』、ワイズ出版、1992年、336頁。
- *79 同書、210～221頁。
- *80 土方巽は戦後ヒューマニズムに異議申し立てしていたので、奇形児たちの王国を作るというテーマは、石井監督とは共有できたのであろう。社会から外れた若者たちが集まってきたアスベスト館は奇形児の王国のメタファーともいえよう。もっとも「恐怖奇形人間」は、奇形や不具をテーマにしていることもあって、日本でのDVD化はむずかしかったのである。
- *81 撮影は藤森秀郎。前出の『潮』の「私は“からだ人間”土方巽」に掲載。
- *82 吉岡実『土方巽頌』（筑摩書房、1987年）で、20年に及ぶ土方巽との交流を日記と記録を駆使して書き留めている。本書はまさに、実に丹念に土方巽の聖俗に就いていて、土方巽の活動を裏側から補完する貴重な記録である。「スペースカプセル」のショーに立ち会ったこと（1969年9月24日）、「恐怖奇形人間」を観賞したこと（1969年11月7日）などを日記に記している。吉岡実と土方巽は、ジャンルは違え、ともに日本を代表するシュルレアリストである。土方巽とは「聖・俗」において、肝胆相照らす仲となる。
- *83 ドーム内部の上方だけではなく半球を超えてスクリーンとする。それだけに、上映される映像は、撮影にあたってはもとより、上映にあたっては、当時の最新の技術と機器、システムをもってはじめて実現されている。
- *84 赤坂にあった、このクラブの設計は黒川紀章で、店内はステンレススチールの球体に覆われ、銀色に輝く空間であった。土方巽のほかにも、唐十郎や寺山修司、宇野亜喜良らがイベントをプロデュースした。土方巽はとくに長期にわたって、いくつものショー作品を発表している。吉岡実もある日、土方巽に呼ばれて出かけたことを書き留めている。三好豊一郎、澁澤龍彦、種村季弘、加藤郁乎、松山俊太郎らも来ていたが、遅れて三島由紀夫も来場したという（『土方巽頌』、34～36頁）。
- *85 日本側は秋山邦晴と湯浅譲二がオーガナイザーとなり、日本からは武満徹らの音楽家が出演した。アメリカからは、E・A・Tと呼ばれる前衛芸術家の集団が参加した。実は土方巽はこのイベントに出演しなかった、いやできなかったのである。この直前に、土方巽の弟子二人が福島のホテルでの金粉ショーに出演していたが、松明から火事を起こして焼死したからである。20数人の焼死者を出し、マスコミでも大きく報道された大火災であった。開催日当日、土方巽は、代々木体育館ではなく、磐梯熱海のホテルの焼け跡にいた。
- *86 ところが、「暗黒舞踏」公演はペプシコーラ社の不興を買うことになる。立体音響システムで鳴り響く「御詠歌」がペプシ館の方針に合わず不評だったともいうが、パフォーマンスでカラスを使ったことが、ドームを傷めるとして難じられたようだ。「暗黒舞踏」に続くはずのE・A・Tが構想したプログラムはすべてキャンセルとなった。
- *87 吉岡実「この世の持ちものがキセル一本というのは心憎い演技」と褒め、舞台に屹立する土方巽の「だんまりの一瞬」の不動の姿を称賛した（『土方巽頌』、44頁）。ところが、笠井毅は初日の舞台を見て、「ひどい舞台」と思い、楽屋に出向いて「これやめて帰ろう」と言ったという。「土方さんのダンスにキズがつくから」ということであった（笠井毅へのインタビュー、慶應義塾大学アート・センター、2001年2月14日）。
- *88 西川直子『クリステヴァーポリゴロス』、講談社、1999年、391頁。
- *89 吉岡実『土方巽頌』、筑摩書房、1987年、215頁。
- *90 同書、214頁。吉岡が甲辞で書くことを約束した土方巽への鎮魂歌となる長篇詩「聖あんな断腸詩編」は、驚くべきことに、土方巽の言葉で埋め尽くされているかのようになっている（『新潮』、1986年6月号所収）。
- *91 ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力—＜アブジェクシオン＞試論』、枝川昌夫訳、法政大学出版局、1980年、22・23頁。
- *92 同書、23頁。

附記

本文に記載できなかった雑誌として以下を掲げておきたい。
『血と薔薇』第1巻第1号、天声出版、1968年11月1日、10・11、16・17、18頁。

本誌では、特集「男の死」としてグラビアページが構成され、三島由紀夫、澁澤龍彦ら文化人や芸術家がモデルになっている。就中、土方巽は最も多い3点の写真が掲載されている。タイトルは、「情死」（撮影：深瀬昌久）、「ピエタ」（撮影：早崎治）、「キリストの昇天」（撮影：早崎治）。「情死」は全裸の土方巽が萩原朔美とともに白馬に跨がる図。白馬は〈肉体の叛乱〉の公演会場である日本青年館の入口につながれていた。「ピエタ」と「昇天」は、〈肉体の叛乱〉のフィナーレのシーンと同じイメージで、土方巽は舞台上で「復活」する。

Archiving the Intermedia: Art Flowing between Media in the 1960s and 70s Japan

Yu Homma

Research fellow

Keio University Art Center

Japanese art of the 1960s and 70s is characterised by the development of what became known as Intermedia. This movement was already apparent in the works of Jikken Kobo (active from 1951 to 1957), but reached its peak in the late 60s to early 70s.

This paper introduces Japanese intermedia art from the 50s through to the 70s, with a particular focus on the activities of the Video Information Center. Establishing a clearer picture of the intermedia art of this period, it discusses how we can discover and re-experience Intermedia in archives, that is, as original works or as records of irretrievable events.

1. Intermedia Art in Japan: 1950–1970s

When considering the history of Intermedia art in Japan, most scholars pick up Jikken Kobo as the earliest and most prominent artist collective.

Jikken Kobo (Experimental Workshop) named by art critic Shuzo Takiguchi, was started in 1951. Though the group was only active for 6 years, and did not form a coherent organisation, the activity of the group had a strong influence on subsequent artists and movements. The 14 members were very young — most of them were in their early twenties — and included artists, a photographer, music composers, a pianist, a poet and music critic, a lighting designer and a mechanical engineer. They collaborated closely on performances, exhibitions, and music concerts, as well as on, what they called, ‘shows’, which were



[fig. 1] Stage of The Fifth Experimental Workshop Presentation (Photographs are cited from the exhibition catalogue of “Jikken Kobo – Experimental workshop”, The Yomiuri Shimbun, 2013)

intermedia works that often made significant use of new technology.

For example, for the fifth Jikken Kobo show of 1953 (Dai-ichi Seimei Hall), they introduced a totally new device, AUTO SLIDE, developed by Tokyo Tsushin Kougyou, which was able to synchronize the sound from a tape recorder with the picture from a slide projector. This was one of the earliest audio-visual performances that combined these two formats.

Another pioneer was the Gutai Art Association, based in Ashiya, Kansai district. Founded by Jiro Yoshihara in 1954, Gutai had a similar organizational structure to Jikken Kobo. They had a president, a secretariat, members, and a manifesto. Gutai pursued new art both aesthetically and practically, pioneering installation performance, light and sound art. As the manifesto puts it: "Gutai art places the greatest importance on all bold steps that lead to an undiscovered world."^{*1} Jikken Kobo and Gutai's innovations led to the diverse and influential activities of several artists and groups in the 1960s.

One good example is Sogetsu Art Center (1958-1971), and another is, the work of Tatsumi Hijikata.

Sogetsu Art Center was founded in 1958 by Hiroshi Teshigawara, as a part of Sogetsu Group, a Japanese flower-arranging school. Sogetsu Art Center not only hosted several experimental events, but also published its bulletin "SAC", which was, as Kobo Abe wrote in the first issue of SAC,^{*2} committed to 'work[ing] out the problem of synthesis which is common to all genres in contemporary art', Sogetsu Art Center worked on breaking down the existing media categories and encouraging an intermedia synthesis. In their event series 'Sogetsu Music Inn' and 'Sogetsu Contemporary Series', for example, they tried to consider contemporary music, thorough its connection to other genres such as dance, film and animation.

* 1 Shoichi Hirai, "Gutai — Toward a Reconsideration", *What's GUTAI?*, 2004, Bijutsu Shuppan-Sha, p. 169.

* 2 Kobo Abe, "Expectation to the New Synthesised Art", *SAC/NO.1*, March 1960, p2. (安部公房「新しい総合芸術への期待」、『SAC/NO.1』1960年3月20日発行、p.2。)



[fig. 2] Stage of Rose-coloured dance, 1965

Tatsumi Hijikata who established Butoh in 1959, with his performance *Kinjiki* (forbidden colour) was fully engaged in collaborations with artists from various genres. In his work *Barairo Dance* (Rose Coloured Dance) Hijikata worked closely with visual artists such as Natsuyuki Nakanishi and Gempei Akasegawa, and in his work *Anma* (Masseur), he not only created a performance, but invited poets, artists and graphic designers to contribute to an accompanying publication.

EXPO '70 in Osaka marked the culmination of the Intermedia art of the 50s and 60s. Many artists and groups who contributed to the Intermedia movement were involved. For example, Hiroshi Teshigawara from Sogetsu Art Center in the Automobile Pavilion, Katsuhiko Yamaguchi from Jikken Kobo in Mitsui Pavilion, Tatsumi Hijikata and Gutai group in Midori Pavilion, and Fujiko Nakaya (and E.A.T) in PEPSI Pavilion.



[fig. 3] Left: Hijikata Tatsumi appearing in the film 'Birth'
Right: Midori Pavillion, EXPO '70

From this point on, it is fair to say, Intermedia activities became more wide-spread and common. Intermedia was no longer exclusive to artists and critics. It could be accessed and even used by anyone interested in contemporary art. The activities of the Video Information Center clearly illustrate this shift.

2. Video Information Center

Video Information Center (hereafter VIC) started as a university club at the International Christian University (ICU) in 1972.*3

A statement made by Ichiro Tezuka, the leader of VIC, outlines the motives and purpose for founding VIC. At the time, VIC primarily aimed to produce videos to improve exchanges between ICU students, to “realise accurate, prompt, and comprehensive information exchange, that is, ultimately, communication.”*4



[fig. 4] VIC Statement, 1972

* 3 The Founding Members were: Yusuke Ito, Yasuhiko Suga, Takashi Noyama, Makoto Naiki, Soichi Ishii / Representative: Ichiro Tezuka.

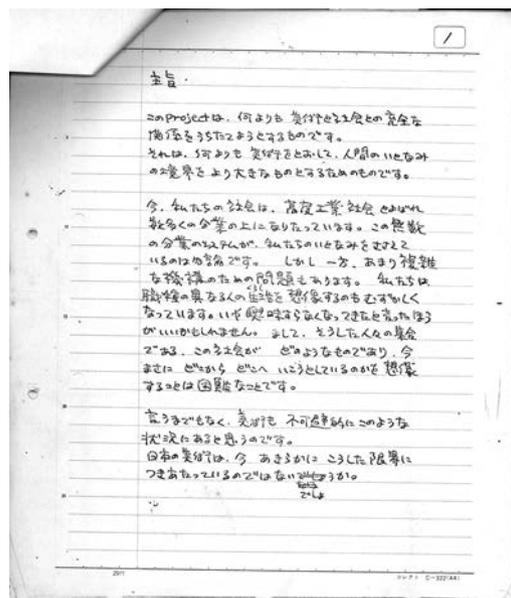
* 4 VIC Statement, 1972, held by Keio University Art Center

From the beginning, VIC was, as Tezuka put it, committed to making “software” with video. The club began by taking video of lectures, student sports games, and other on-campus events and showing the videos in student lounges. Tezuka explains the reason for this video activity: “It is hard to communicate how amazing an event was to those absent. A video of the event can do that.”

VIC subsequently embarked on recording a variety of contemporary artistic practices taking place outside the campus.

The Documentation of Events/The Organisation of Video-related event

VIC’s video library consists of approximately 1,200 videotapes, mostly made during the 1970s and 1980s, documenting Intermedia art practices such as theatre, dance, and live music, exhibitions, and artists working on their art. All the films and tapes in the VIC library are shot by the VIC itself. As you can see from the length of the list, they were extremely active during this time. In addition to the VIC video library, there are a number of related documents held in the archive. The library catalogue can be accessed via Keio University Art Center’s website (hereafter KUAC) .



[fig. 5] Statement of Soft Museum project

In 1974, they conceived of the project Soft Museum, which has still been realized. According to its proposal, the project sought to set up VTRs and cameras in museums and elsewhere across a city to, as they put it, “convert the entire current situation of art into information and disseminate it to society.”*⁵

In 1979 VIC participated in the exhibition “Video from Tokyo to Fukui and Kyoto” held at MoMA, New York (19 April – 10 July, 1979), at which they screened video recordings of *Butai 7* (Dance No.7) by Min Tanaka and *Hitogata* by Tatsumi Hijikata and Yoko Ashikawa.

Interestingly, this MoMA exhibition made a connection between VIC and an archive:

The Video Information Center, founded in 1972, is engaged in the recording of today’s events and performances using the medium of video. Its object is to maintain an archive and collection and to distribute and show tapes. The videotapes cover various areas of performance, theater, and dance and total over 400 hours.*⁶

VIC takes on a function as an archive – or used to be seen as a movement incorporating that function – and is thus an important subject that should be examined when discussing the relationship between Intermedia art and archives.

The Promotion of Video Technology

VIC promoted video by selling and renting video equipment at venues such as SEIBU Sports in Kichijoji, sometimes in close collaboration with video equipment manufacturers, and through holding workshops, such as experimental “Video Juku” (Video School), to teach techniques for shooting and editing video.

The tape library of VIC is extremely important as a primary resource which records the various Intermedia activities of the 1970s. The activity of VIC itself is also significant. As I briefly outlined, VIC invited people to use video cameras in their

events and workshops. In other words, what they intended was, to involve non-artistic, non-professional people in Intermedia art practices through the use of video techniques.

3. The Location of Intermedia

The artworks of Intermedia resemble the works of performing arts several ways. They often have no strong materiality. Some works, like the Soft Museum project previously mentioned, exist only in project proposals or speculations, others only exist for the brief life of exhibitions, and these often never get presented again. In a similar way to performance, sometimes we only know the works through what is left, such as photographs, movies, posters and brochures.

Considering this aspect of Intermedia art, the importance of archival preservation can’t be over emphasized. But art-related archives are still lacking in Japan. For example, the situation of resources relating to the artist collectives and movements I introduced in the previous section is as follows:

- Jikken Kobo: Not collected, but scattered through museums, galleries, and private collections
- The Gutai Art Association: housed at Osaka City Museum Of Modern Art
- Sogetsu Art Center: housed at Keio University Art Center (2013-)
- Tatsumi Hijikata and Asbestos-studio : housed at Keio University Art Center (1998-)
- EXPO’70: Held by Osaka city, but not compiled.

Though these documents relate to internationally recognized artists, Jikken Kobo and EXPO’70 are yet to be compiled. If we look at the resources of individual artists, the situation is more difficult. Still, some scholars, curators and gallerists are working hard to investigate and preserve the works of important artists, such as Yutaka Matsuzawa and Natsuyuki Nakanishi.

KUAC is involved in what it calls ‘Temporal Archiving’ of important resources. It is impossible to archive all the resources, but some resources need immediate care to avoid loss or outflow. In these cases, KUAC conducts basic research and arrangement, and looks for a ‘foster’ organisation that can manage the archive more permanently.

* 5 Project Committee: Yutaka Matsuzawa, Yusuke Nakahara, Ichiro Hariu, Katsuhiro Yamaguchi, and Yoshiaki Tono Co-organiser:Fujiko Nakaya

* 6 The Museum of Modern Art, *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, 1979, p. 24

Examples of Temporary Archiving by KUAC

Investigation of Jikken Kobo (2015-2016) : Location search (with Japan Cultural Research Institute)

Teruto Soejima resources (2016-) : Critic and organiser of Free Jazz and experimental music in Japan

Video Information Center (2016-) : Restoration and digitization of tapes

4. Intermedia art in Archive: Records and Documents of Event

As already mentioned, intermedia artworks are often recorded through primary resources, such as drawings, plans, notes, photographs, and movies. To understand and if possible, to re-experience intermedia artworks in archives, the records of events themselves is important. That is, the record of the events in which intermedia artworks were originally presented, or the context within which they were first experienced. Archival documents relating to events might include the following:

- Pre-Event (Advertisements and their drafts)
Posters, flyers, Press releases, Invitations
- During-the-Event (Structural elements and their drafts)
Programs, Brochures
- Post-Event (Records and their drafts)
Photographs, Movies, Reviews

Cross-referencing the records of artworks and the events surrounding them, archives could show the contexts in which artworks were originally generated.

With this as a goal, KUAC has started editing and accumulating event records relating to Intermedia. Though collecting and arranging documents relating to Events is not yet fully underway, we are investigating and creating event records based on documents like posters, flyers and brochures stored at KUAC.

In the course of this work, however, we have arrived at the question of whether there are not already institutions engaged in archiving similar collections.

Through conversations with curators and scholars at museums, galleries, theatres and academic institutions, it is

clear that they compile lists of events. Some institutions such as Tokyo National Research Institute for Cultural Properties ^{*7} and National Art Center, Tokyo ^{*8} share their lists online. Tokyo National Research Center covers exhibitions by museums and commercial galleries in a more comprehensive way, and the National Art Center covers important exhibitions organised by museums. But these cases are exceptions and sharing event records in artistic fields is not common in Japan at present.

A single event record could point in a number of directions at once. For example, an exhibition record could connect activities such as the documentation of artworks, editing the biographies of artists, compiling the history of museums and producing the tourist information.

Event records work as a way to connect and open artistic and cultural activities to broader social contexts.

5. Sharing Event Records

In Europe and the U.S, event records have started to be shared through the OpenData framework. By searching on Open Data Portals such as European Data Portal or Open Data Network, we can find a certain numbers of event records, compiled by cultural institutions and local governments ^{*9}. New York MoMA also shares their exhibition records on GitHub ^{*10}.

In Japan, as I mentioned, few cultural and academic institutions make the event records available to the public, but we can find some interesting involvements by NPOs and local governments.

Tokyo Art Beat, which is the most popular and comprehensive online exhibition guide in Tokyo, offers ArtBeat API which

* 7 Exhibition records on modern and contemporary Japan from 1935, which are collected by the end of August 2013.

* 8 Art Commons (1995-) <http://ac.nact.jp/>. "Records of Japanese Art Exhibition (日本の美術展覧会記録) 1945-2005" was once online but currently closed. I have not conducted thorough investigation yet, but some museums and galleries list past exhibition records on their website, mostly in 'Past Exhibition' section. For example, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa tries to list up every activities in the museum, including non-exhibition events like educational programs and events hosted by general public: https://www.kanazawa21.jp/exhibition_event.php

provides event records listed on the Tokyo Art Beat website ^{*11}.

YOKOHAMA LOD is a project driven by Yokohama Arts Foundation, which combines records of events, artworks and information on artists provided by different organisations ^{*12}. This project encourages the use of art-related data by third parties like business firms, and has led to the release of a new art guide app called Yokohama Art Map.

As Tokyo is preparing for the 2020 Olympics, there are also some innovations in the government's cultural sector. An institution called "VLED: Vitalizing Local Economy Organization by Open Data & Big Data", originally a cabinet-led project, is going to release a data model to share event records ^{*13}.

The Agency for Cultural Affairs recently launched the cultural information platform "Culture Nippon", to gather information on art events to form the cultural program for the Olympic Games ^{*14}.

Keeping these movements in mind, it is important to start

discussions among people working in academia, especially curators and scholars in University Museums and Theatres, on how the research-based records could be opened, which are currently hidden in the universities, and relate them to the wider cultural context.

【本論考について】

本論考は、2017年 Performance Studies international 年次大会において発表した「Archiving the Intermedia: Art Flowing between Media in the 1960s and 70s Japan」の原稿を元に、論考「アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化に向けて」（慶應義塾大学アート・センター年報24）^{*15} 執筆にあたって調査した内容を加筆、修正したものである。

* 9 European Data Portal: <https://www.europeandataportal.eu/> Open Data Network: [https://www.opendatane트워크.com/Examples of event-related open data:Museums and galleries events and exhibitions in Leeds](https://www.opendatane트워크.com/Examples%20of%20event-related%20open%20data:Museums%20and%20galleries%20events%20and%20exhibitions%20in%20Leeds) <https://www.europeandataportal.eu/data/en/dataset/museums-and-galleries-events-and-exhibitions> City of West Hollywood Open Data Art Events <https://data.weho.org/dataset/Art-Events/p6yp-4ai9>

* 10 <https://github.com/MuseumofModernArt/exhibitions>

* 11 Tokyo Art Beat: <http://www.tokyoartbeat.com/> API: <http://www.tokyoartbeat.com/resources/doc/api/>

* 12 YOKOHAMA LOD <http://yan.yafjp.org/lod>
Events: Yokohama Art Navi <http://yan.yafjp.org/> by Yokohama Arts Foundation, Civic Art Gallery <http://artazamino.jp>
Artworks: Osaragi Jiro Memorial Museum <http://osaragi.yafjp.org/>, Yokohama Museum of Art <http://www.yaf.or.jp/yama/>

* 13 IMI: Infrastructure for Multilayer Interoperability <https://imi.go.jp/>

* 14 Culture Nippon: <http://culture-nippon.go.jp>

* 15 本間友「アート・イベントのドキュメンテーション：イベントレコードの共有化に向けて」、『慶應義塾大学アート・センター年報24』、慶應義塾大学アート・センター、2017年7月、pp. 143-150。

毛皮の美術

——剥ぐ、縫う、まとう。ベレニス・オルメドをめぐる一考察

森山 緑

所員、講師（非常勤）

あるブッシュマンは自分のふくらはぎと背中に血を感じる。それはかれが殺し、背にして運ぶであろうスプリングボックの血である。そこにかれはまたスプリングボックの毛を感じる。かれは、スプリングボックの角を切りとろうとするとき、自分の頭にある感じをうける。かれは、獲物をもちかえるときいつも血がしたたる自分の膝のくぼみに血を感じる*1。

【序】

美術において扱われる素材はいまや多岐にわたる。地球上に存在するあらゆる物質・非物質が対象とされ、われわれが手で触れることができるモノだけでなく、21世紀の現代では大気や光、音、細胞や遺伝子など生命そのものの操作にいたるまでに及んでいる。20世紀初頭まで、ほとんどの美術作品は伝統的な素材に依拠してきた。むろん技術的發展とともに新しい素材が見出され、それまで用いられなかった素材が新たに加えられた。鉄やガラスは古代から存在したが、それが洗練・軽量化され、大量生産できるようになって初めて、19世紀の建築に利用され始める。プラスチックをはじめとする化学的に合成された素材も、工業化の進展に伴って日用品として使用されるとともに、美術作品へも利用されるようになった。

また一方では古代より人類が親しんできた素材が、本来の用途とは離れた文脈で美術作品の素材として用いられる例がある。その一例として、本稿では毛皮を用いた作品を取り上げたい。人類と毛皮の付き合いは遥か数万年前まで遡る。身体保護、保温のために、あるいは住居の天幕として獣の毛皮が利用され始め、のちに衣服や装飾品として加工され日常的に使用されてきた。その毛皮は、現代美術においてどのように用いられているのか。動物の死から得た、元は生物の一部分であった毛皮を使い、美術家はそれによって何を表現しているのか。メキシコ人美術家ベレニス・オルメドの映像作品を軸に考察する。

【オルメドの映像作品】

4車線の高速道路は埃っぽい大気に包まれている。自動車がひっきりなしに通過するアスファルト道路上に、道路管理用の車が停止すると、そこから一人の女性が降りてくる。彼女は路肩にころがっている落下物へと近づき、大きなシャベルでそれを掬って黒いゴミ袋に入れる。ベレニス・オルメド（Berenice Olmedo, 1987- ）の映像作品はこのような場面から始まる。ゴミ袋に収容されたのは、おそらく自動車に轢かれ

たであろう、イヌの死骸である。

12分あまりの映像はドキュメンタリー手法で撮影され編集されたもので、音声はなく、背景にオリジナルの音楽がつけられている*²。映像はこのメキシコ人美術家が最終的に、イヌの毛皮でできた作品およびブーツやバッグ、そしてイヌの脂肪分から作成した石鹸を作り出すプロセスを映し出す (fig.1, 2, 3)。映像最後の場面は、彼女がイヌの毛皮を路上に置いて販売する様子であるが、その場所はペットとして売られるための仔犬がたくさんケージに入れられ並べられている路上である。そこでオルメドは市民たちに何かを訴えている様子で (fig.4)、市民の反応も映されている。オルメドは、おそらく彼女が主張したいことをまとめたクリアファイルを手に、足をとめた市民に話しかけているのである。

メキシコでは野犬問題が深刻である一方、文化的生活の中でペットとして買われてゆき愛玩されているイヌも多い。しかし野犬は人間に危害を及ぼしかねない危険動物であり、あたりを徘徊するので交通事故死するものも非常に多い。この現状に対しオルメドは、メキシコの法律上に存在するイヌは矛盾する存在であり「商品として流通するモノ」として「善き存在」であると同時に、危険で野蛮な「悪しき存在」であると指摘する。すなわち人間がイヌに与えた基準は二重であり、この動物たちは矛盾する存在であって、これは政治的社会的な問題として取り扱うべき課題なのだと主張するのである。オルメドが市民たちに路上で話しかける場面だけを見るならばそれは、一般の動物愛護家の活動のように見える。と

ころがオルメドは美術作品を制作し発表するアーティストである。行為の記録が作品となるが、いわゆるビデオ・アート作品が通常映像のみであるのに対してオルメドの作品は行為の結果作り出された立体物も作品の一部となっている (fig.5)。

芸術を社会的活動と結んで世に問う態度は20世紀後半より、ヨーゼフ・ボイスやアラン・カプローらによって盛んに行われてきた。21世紀の現在では社会的活動、しかも市民らとの「共同」を通じた活動によって芸術のありようを示すソーシャリー・エンゲージド・アートとしての側面を持つ美術家の存在によりいっそう注目が集まっている*³。だがオルメドは市民と「共同」で何かを成すわけではない。自らの手によってすべては行われる。

本作品は2017年オーストリアのリンツで開催されたアルス・エレクトロニカでハイブリッド・アート部門の佳作賞を受賞した*⁴。映像から理解されることは、オルメドがメキシコ市民に対しある種の政治、社会的活動、別言すれば啓蒙のような活動をパフォーマンスに展開していること、さらにプロセスの記録における「毛皮を作り、まとう」行為が、本作品のきわめて重要な要素となっている点である。なぜなら単に既製品の毛皮をかぶって路上に出てパフォーマンスをするだけでもそれは作品として成立するかもしれないが、オルメドは丁寧に一つ一つの工程を自ら体験し、通常はわれわれが目にする側面を鑑賞者に見せることで、人間の営みと動物との関係を問い直し、より現実的な思考を促して



fig.1, 2, 3, 4 Berenice Olmedo 《Canine TANATOcommerce or the political-ethical dilemma of merchandise》2012-2015



fig.5 オルメドが制作した毛皮をまとった姿

いると思われるからである。

【美術における毛皮】

毛皮が美術に現われる例は、古代にさかのぼる。それどころか正確に言えばすでに先史時代、後期旧石器時代のクロマニヨン人が遺した洞窟壁画に毛皮をまとった人物が描かれている。トナカイの皮をかぶり牡鹿の角をつけた仮面のようなものをまとったこの人物は、呪術者の姿か、あるいは呪術者が見た幻覚を表したものだと言われている*5 (fig.6)。クロマニヨン人のオーリニャック文化と呼ばれる4万年前から3万4千年前の時代に、皮を剥ぐための石製の搔器や動物の骨から作った針が多く出土しており、毛皮を「剥いで、縫う」技術が発達していたことが窺える*6。古代エジプト古王国第4王朝の王女ネフェルティアプトは女性神官として黒い斑点のあるヒヨウの毛皮を身につけているし、第18王朝時代の壁画に描かれた儀式の様子には、亜麻布の服の上にヒヨウの毛皮を肩から腰にかけてまとう姿の人物の描写がある*7 (fig.7)。古代エジプトでは、獣の素材を大規模に加工処理する人々や、皮のなめし職人、戦車に用いる革製品——馬具、弓袋、矢筒などを作る職人がいたことが壁画からも分かっている。古代ギリシャではアンフォラに描かれたディオニュソスが、やはりヒヨウの毛皮をまとう姿で表されているほか、メナデスと呼ばれる信者やサテュロスが鹿の毛皮をはおっている*8 (fig.8, fig.9)。

このように人間が毛皮を利用して衣服や袋などの小物を作るようになってから当然のこととして、それが美術作品にも描写されてきた。ヨーロッパでは毛皮の取引や流通が盛んになり始めた10世紀以降、富と権力を象徴する装飾的要素として毛皮が衣服に取り入れられ、そうした貴人たちが絵画に表されるようになる*9。美術史家ルラティは、イタリア・ルネサンス期の絵画に描かれた毛皮について、サテュロス（ま



fig.6 踊る有角神（レ・トロア・フレール洞窟、フランス）



fig.7 石碑、ネフェルティアプト王女の食事（古王国時代第4王朝、クフ王（ケオプス）治世下、紀元前2590-2565年）、ルーヴル美術館



fig.8,9 古代ギリシャのアンフォラに描かれたディオニュソス、サテュロス、メナデス（紀元前500-490年）、グリプトテーク、ミュンヘン

たは牧神パン)やワイルド・マンとの関連から性的な意味が付与されていることを指摘しているのだが*¹⁰、いうまでもなくティツィアーノの《鏡のヴィーナス》がのちにマゾッホの小説『毛皮のヴィーナス』においてたびたび言及されるように、官能性をたたえたヴィーナスが裸体にそわせている毛皮には、豪華さや権力に加えて、性的表象が毛皮につきまとうようになっていた。

その後も西欧の為政者や王家の人々、貴族の肖像には、人々が求めた高価な素材、たとえば黒貂やアーミン(オコジョ)、黒狐などで縁取られたり裏打ちされた衣服に身を包み描かれることとなった*¹¹。そのような服飾文化は20世紀以降も継続しているものの、1936年にメレット・オッペンハイムが制作した《ティーカップ》や《リスのしっぽカップ》は服飾品ではない点で異質である(fig.10)。毛皮をそのまま素材として扱うこの態度は、毛皮が実質的な服飾的機能を持たないがゆえに、それまで絵画作品に描写されてきた毛皮とはまったく異なるといえる。オッペンハイムはシュルレアリスムの思想、運動が渦巻く時期、アンドレ・ブルトンやマン・レイと親交を持っており、マン・レイのソラリゼーション手法による写真のモデルとなった彼女の横顔はよく知られている。オッペンハイム作品は異物としての毛皮を用いることで、美や女性性ととも居心地の悪さや驚きを鑑賞者に与える。ここに至って毛皮は豪華さや富の象徴であることをやめ、美術作品の「素材」として用いられることとなった。動物の剥製が自然史博物館ではなくギャラリーや美術館で展示される美術作品となったように、毛皮という「素材」もまた、本来の用途や機能を超えて現れ始めたのである。

サイモン・フジワラの、毛皮のコートから毛を刈り取り皮をはぎ合わせたタブロー《驚くべき獣たち》や鴻池朋子の《皮綴帳》、《Installation Where the Wild Things Are》もまた、獣皮を用いた作品である(fig.11, fig.12)。奇妙なことに、フジワ



fig.10 メレット・オッペンハイム《毛皮の食卓》1936年、ニューヨーク近代美術館



fig.11 鴻池朋子《皮綴帳》600 x 2,400cm、牛革、クレヨン、水彩、2015年



fig.12 鴻池朋子《Installation Where the Wild Things Are》390 x 345cm、牛革、クレヨン、水彩、2015年

ラも鴻池もこれらの作品を制作する際に、皮を「縫う」手続きを踏んでいる。既製の獣皮をそのまま用いるのではなく、「縫う」ことになんらかの意味を見出している点が共通しており、「縫う」「はぎ合わせる」ことが、太古の昔から人類が獣皮を利用してきたその歴史性や服飾・住居などの生活文化を、作品の内部に潜ませているのかもしれない。紙幅の都合で本稿ではこれらの作品について詳細に立ち入ることができないので稿を改めたい。

美術にみられる毛皮の例を駆け足で概観したが、オルメドが制作し身にまとったイヌの毛皮作品はどのように位置付けられるだろうか。次項ではオルメドが行った「皮を剥ぎ、なめして縫い合わせる」そして「まとう」一連の行為について考察する。

【剥ぐ、なめす】

すでに述べた通り、人類は狩った獣の肉を食べ、剥いだ毛皮を住居の天幕などに用いていた。やがて氷期が訪れると同時に人類が北方へと進出する過程で身体を保温、保護する必要から毛皮をまとったと思われる*¹²。毛皮を剥ぐことは、約7万年前頃から4万年前頃のネアンデルタール人の遺跡か

ら出土した道具からも理解され、大型獣を狩ることに長けていた彼らは、その肉のみならず骨や腱や角をも利用していたという。しかし当時はなめす技術といっても、皮をやわらかくするために棒でたたき、あるいは歯で噛むといった方法しかなかったと考えられ、皮を剥いだのち裏についた脂肪をこすり取ってそのまま着用していたようだ。

こうした習慣（日常的に身体を毛皮で覆う）をほかの人類すなわちクロマニヨン人やモンゴロイドも受け継いだのだろう。斃した獣からはむろん、皮を剥ぐときに脂肪を掻き取って獣脂として用いた^{*13}。ラスコーの暗い洞窟の内部で、あのように鮮明な色彩と線刻で絵を描くことができたのは、獣脂を用いたランプで照らしていたからである。本格的に皮なめしが行われるようになったのがいつ頃なのかは不明であるが、少なくとも紀元前 3000 年頃の古代エジプトの墓壁画には、毛皮や皮革の工房があり、発掘調査ではなめし剤として使ったアカシアの果実も出土している^{*14}。その後さまざまな地域でなめし技術が発達し、人の手で行っていた工程も徐々に機械へと置き換わってゆく。言うまでもなく現在ではほとんどの工程に機械が用いられ、脂肪をこそげ落とす際には、ハンディな機械を人が操作し行っている^{*15}。

オルメド作品では彼女がとある工房に赴き、脂肪をこそげ落とす場面が出てくる。この脂肪はのちにラボのような場所で化学的処理を加えて石鹼を作り出す原材料となっている。この石鹼づくりもまた、オルメド自身の手によってなされる。映像には非常に近代的なラボラトリーで彼女が青い術衣を着用し、毛皮からこそげ落とした脂肪の白い塊がステンレスのバット上で無機的な表情を示す様子が映し出される。このラボの場面とは対照的に、なめし工房でオルメドは、あえ



fig.13 ハンス・ザックスの詩句に添えられた、ヨースト・アンマンによる版画、1568年



fig.14 オルメドが制作した毛皮をまとった姿

て、機械化される以前の前近代的な方法でイヌの毛皮をなめしている (fig.13)。前近代的だと指摘するのは、『1850年までのアメリカ合衆国における皮なめし (Tanning in the United States to 1850)』(1964) や『皮革製造業 (The manufacture of leather)』(1885) に見られるように、少なくともアメリカでは 1800 年代初頭にはすでに機械が導入されているので、おそらく規模が比較的大きな企業等ではメキシコにおいても機械の使用が想定されるからだ^{*16}。オルメドは個人工房と思しき場所で、あたかも中世ヨーロッパの人々が行っていたかのように、イヌの毛皮から肉や脂肪を剥ぎ取ったあと、毛皮をバケツの中へ洗剤とともに入れ、長靴を履いた自分の両足でバケツの中を踏みつけて脂肪分を徹底的に落とす。その後、なめし用液剤に浸け、再び揉んでから、板に張り付けて乾燥させるのだ。不気味なほどに冷静に無表情で作業を行う彼女は、徐々にイヌの毛が柔らかくなり手触りが良くなってくると「こんなに楽しいことがほかにあるだろうか」といった風情で毛皮と向き合う。

そもそも剥ぐという行為は、内部を外にさらす、隠されていた内側を外側へと露わにする。肉を包んでいる皮は本質を包む袋であり、剥いでゆくプロセスは真実の姿を外に出す行為でもある。オルメドが毛皮を剥ぎ脂肪を落としながらわれわれに見せているのは、哀れにもアスファルト上で埃まみれとなっていた轢死したイヌの、元来もっていた生命のありよう、だったのではないだろうか。道路の端にボロ布のように横たわっていたイヌの死体は、いまや彼女の手によって（正確には足によっても、だが）洗われ、乾燥させられ、やがてふさふさした毛を生きていたときのように蘇らせるのである。谷川渥は神話における皮剥ぎに関するくだりで、「皮剥ぎに象徴される死には、新しい皮によって授けられた新しい生が続く」と述べている^{*17}。たしかに、日本のみならず、古代の呪術行為や物語にみられる皮を剥ぐ行為、剥がされたものの再生、新たな生の獲得の象徴を、死したイヌの皮を剥ぎ、毛皮として再生させる一連の行為のなかに見出して、新たな生を獲得すると考えることも可能であろう。オルメド自身が

再生させた皮を、かぶる、あるいはまとうことによって、廃棄物として処理される可能性があったイヌは見事に再生するのである。しかしそれは剥製のようにその動物が生存していた時のリアルな姿の再現ではない。毛皮はあくまでも人間がまとう。毛皮はかたちと性質を変えてオルメドの身体を包み「変容」するのである*¹⁸ (fig.14)。

【縫う、まとう】

おそらく人間が最初に縫ったモノは獣皮であっただろう。動物の骨から作った針、腱を糸にして皮をはぎ合わせて身体を包み、住居の天幕にしたという。のちに植物を原料とした織物が発明されてからも、毛皮および皮革は衣服以外にも袋、靴やサンダル、紐やロープ、武具等々に用いられた。素材の皮を、何かのかたちにする時、人間は縫うという作業で成形してきた。必ずしも女性だけがその仕事を担ってきたわけではないが、人間が家族を構成し、家族がやがて集団を形成していく過程では、おそらくある程度の分業が行われていたと考えられる。男性は多くの場合、食材その他を確保する必要から狩猟や採集に出かけ、女性が子どもを産み育てながら住居やその周辺にて過ごすことが推測されるからだ*¹⁹。女性と「縫う」行為の親和性は、美術作品にも描写されてきた。むろんこれらはヨーロッパ世界の社会や家庭といった枠組みの中で培われた価値観にもとづく。女性の役割としての針仕事が描かれた絵画からは、その社会が女性をどのように捉えていたのかを読み取ることができるだろう*²⁰。

現代美術に目を転じてみると、たとえば1960-70年代の美術をジェンダーの観点から論じたレスリー・C・ジョーンズは、草間彌生の布に綿をつめて縫う「行為は、女性が毎日おこなう日常的行為を意味して」とし、しかもそれが「圧倒的な量をもって」作品となっていることは、女性の毎日毎日の繰り返しの作業を想起させるものであることを指摘している*²¹。皮を用いた作品を多く制作している鴻池朋子は次のように述べている。「お裁縫や手芸は工芸や美術といったものから劣るものとして周縁に押しやられてきた手仕事だ。でも私はなぜかそういうものと相性がいい。私たちの体内に封印された痛みや喜びを縫い繕うように、手の力がもう一つの言語となって外界へと解き放ってくれるのかもしれない。」*²² この文章で興味深いのは、縫うことは繕うことでもあるという点である。縫うことは、単に切片をつなぎ合わせて形づくるだけでなく、切り離されたものや裂かれたもの、あるいは穴や裂け目が出来てしまったものを「修復する」行為であるとも言ってさしつかえない。



fig.15 《ジャガー人間》カカシュトラ神殿壁画、古典期後期、700-900年頃、メキシコ、トラスカラ州

オルメドがイヌの毛皮を縫っているのは、成形して自らが着用するためである。ここでは前述した女性性なるものが示されているとは言えず（偶然、オルメドが女性だということだけのことである）、むしろ自分の身体を包むための皮を、いったんは裂かれた死体から再生させ、修復してイヌの姿に戻す作業である。頭部も残しているので、映像では口蓋を整える様子も見えてとれる。肢のつま先の爪や指の間も丁寧に処理しているようだ。オルメドは事故死したイヌを元の形状に戻すために縫うのである。しかし剥製の製作とは作業工程の順序が異なる。剥製を作るときには、最後に「縫う」作業が行われる。木や樹脂で作られた型に毛皮を「かぶせて」から「縫う」。実物らしい立ち姿やポーズをつけられた型は、毛皮がかぶせられ縫い合わされたとき初めて、本物と見まごうばかりの体裁となるのである。一方、オルメドの作品は縫いあわせたのちに身体に「まとう」ことで完成する。切り離された部分、あるいは創口と言い換えてもよいかもしれないが、それらを再び縫い合わせるのはイヌを死から蘇らせるプロセスの最終段階ひとつ手前だと考えることができる。

最後に「まとう」ことについて検討したい。人間と毛皮との関係のもっとも初期の例として前述したように、洞窟壁画に描かれた鹿の角をつけ、トナカイの毛皮をまとった人物は呪術行為を行うシャーマンの存在であったか、あるいはシャーマンが見た幻覚を表したものだと言われている。地域

や時代を超え数多くの文化において、毛皮を着用して動物の姿になるシャーマンは、死者の領域に入っていきことのできる能力を持った宗教者として知られる。古代エジプトの女王も神官としての職能上で必要とされたゆえにヒョウの毛皮をまとっていた。北方ユーラシアで発達をとげたシャーマンの様態は、いたるところで類似のものが見出せるという。メキシコの歴史においても、たとえばほんの一例ではあるが700-900年ごろに栄えたカカシュトラに残された壁画には「ジャガー人間」が描かれている*²³ (fig.15)。これはジャガーの毛皮を頭から全身かぶった人間の姿で、よく観察してみればジャガーの口から人間の顔が一部分、出ていることが分かる。マヤからは800キロも離れた遠いこの町で、神殿に描かれたのは神々の姿であろうか。シャーマンもこうした神々と同様に神話的文脈の中で、動物の姿をとる。人間が動物のもつ神秘的な力に対して畏怖の念を持っていたためか、あるいは死者の世界へと下りていくときの変装として必要だったのである。

中沢新一によれば北方のシャーマニズムでは興味深いことが伝えられているという。「トランスに入っていくと、意識のまわりにあらわれてくる光景がどんどん変化していきます。光や音が飛び交い、意識はズンズンと深く落下していくように感じられるのです。そして急激な落下の感覚がおさまってくると、そこにいろいろな恐ろしいイメージが出てくるようになります。多くは熊や虎のような動物の姿をしているといわれますが、シャーマンはこの動物たちによってそこで身体をバラバラに引き裂かれ、骨を砕かれてしまうのです。」そうしてバラバラにされた身体は守護動物があらわれて、「欠けたところを補ったり、金属で補填してくれたりして、もとの身体を再現してくれる」という*²⁴。シャーマンは新しい存在として蘇り、また人々の不幸や災害の原因を探るため死者の世界へと下りていくのだ。

ここではシャーマン=宗教者の身体がバラバラにされ、それを動物が修復して再生させてくれるというのだ。この例は北方に限ったことかもしれないが、中沢はギンズブルグの著書を参照するかたちで、各地のシャーマニズムについて語っている。バラバラに、粉々にされた身体と、その修復、再生。オルメドの行為をたどりつつ考察してきたが、このシャーマンのエピソードを実は反転させるかのようなプロセスだと考えることができるのではないか。このシャーマンの様態を当てはめてみるならば、オルメドが守護動物であり、事故死したイヌが宗教者となる。飛躍的に過ぎるかもしれないが、イヌの毛皮を再生させ、それをまとうオルメドは、死んでし

まったイヌ=宗教者になり替わり、この世界へと出現するのである。この混沌とした、誰も一匹のイヌの命など気にもとめない世界は死者の世界と同様、嫌悪と忌避に満ちた世界かもしれない。

町ではイヌたちがケージの中に押し込められペットとして売られていく。その雑踏のかたわらにオルメドは立ち、イヌの毛皮を見せ、人々に接してゆく。生きたイヌを連れているよりも、死んだイヌの剥製を置いているよりも、シャーマンのイメージを全身にまとうほうが、いっそう人々の注意を喚起するであろう。人々のなかには、遠い祖先たちが信じていたシャーマンや動物の霊が今も、グロテスクなイヌの毛皮越しに見えるのではないだろうか。自らの手をかけて、一つずつのプロセスを十全に見せる戦略によってオルメドは、現代のシャーマンとして存在できるのである。

【結び】

オルメドが示した政治的・社会的な問題は、毛皮を再生し、動物の死から蘇らせた作品を自らが「まとう」ことによつて提示された。皮を剥ぎ、なめす工程は現代のわれわれには非日常的な事柄であつて、通常は、「知らないどこかで」行われていることなのであり、おそらくこの映像作品を不快で劣悪だと嫌悪感を抱く人もいるだろう。しかし現代のシャーマンとしてオルメドがわれわれに示したのは「文明と野蛮」の問題が21世紀にますます増幅する可能性であり、不寛容な態度や極端な虚構に踊らされる人間の社会に対するひとつの警鐘でもあるのではないか。美術家が行なう表現の、表層的なインパクトのみにとらわれることなく、神話の精神を体現しつつ表現された人間と動物の関係について、いまこそ再考すべきなのかもしれない。

註

*1 エリアス・カネッティ著『群衆と権力(下)』法政大学出版局、2010年、98-99頁。

*2 《Canine Tana to Commerce》<http://archive.aec.at/prix/showmode/55692/> ここに掲載されている作品は3分ほどの短いヴァージョン。テキストには「メキシコでは2400万頭のイヌのうち約70%、つまり1680万頭が野犬だ」とある。イヌは法律的に二重の意味付けがされている。人間と動物の間にある、生命倫理、衛生、商業利用の問題を示す「違法な存在」であるイヌをテーマに制作された作品である。フルヴァージョンがYoutubeに公開されている。

<https://www.youtube.com/watch?v=z93YHhMMqKE>

(2018.05.31)

- * 3 星野太「拡張された場におけるパフォーマンス」2015年10月10日。http://www.saison.or.jp/viewpoint/pdf/15-10/viewpoint_vol.72_hoshino.pdf (セゾン文化財団ニュースレター、viewpoint No.72.)
- * 4 Ars Electronica は1979年より毎年オーストリアのリンツ市で開催される先端技術や科学と芸術のフェスティバルである。1987年からは「アルス・エレクトロニカ賞」を創設しメディア・アートの革新的な作品に授与している。過去には藤幡正樹、坂本龍一も受賞している。現在では美術館、博物館に加えてバイオ・アートの研究施設が充実し世界中からアーティストを呼び込んでいる。
- * 5 *A History of Technology, vol. 1*, edited by Charles Singer and E.J. Holmyard, Oxford at the Clarendon Press, 1958, p.151. フランス、ピレネー地方のレ・トロア・フレール洞窟内の壁にクロマニヨン人が描いた「踊る有角神」である。
- * 6 『世界遺産 ラスコール展』カタログ、海部陽介監修、国立科学博物館、毎日新聞社、2017年、112-117頁。2013年にNature News & Comment に掲載された Ewen Callaway の報告によれば、40,000年前よりも古い時代にネアンデルタール人が獣皮を剥ぐ道具を用いており、その骨製道具は現在パリにある高級服飾店エルメスの職人が「現代の道具とほぼ変わらない」と即答するほど類似しているという。Ewen Callaway, "Neanderthals made leather-working tools like those in use today". in: *Nature News*, Springer Nature, Aug. 12, 2013.
- * 7 ツタンカーメンの埋葬室北壁。一番右にいるアイが青冠を被り、ヒョウの毛皮をまとっている。ツタンカーメン王の葬送の儀式の場面で、アイがみずからの王位継承権を正当化する行為だという。(ギャリー・J・ショー著、近藤二郎訳『ファラオの生活文化図鑑』原書房、2014年、187頁。)
- * 8 *Kunst der Schale*. Hrsg. von Klaus Vierneisel und Bert Kaeser, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, 1990, pp. 386-389. デイオニュソスと共に描かれているメナデスやサテュロスは鹿皮だが、デイオニュソスは彼の愛するヒョウの毛皮を首元で結んで背中に垂れ下がるように着ている。
- * 9 元来、保温や狩猟時の身体保護や変装のために毛皮を着用していたゲルマン族など北方の民族を、地中海地域の人々(主にローマ人)は「野獣の毛皮をまとった浮浪者の集団」だとみなして軽蔑の対象としていたが、やがてその「蛮族スタイル」を真似る人々が現われる。もともとは毛のついた面を外側に着用していたガリア人やゲルマン人たちの真似をし、貫頭衣(長方形の毛皮の中央に穴をあけ、そこから頭を出し前後に垂らして着る)スタイルの服が流行したようであるが、やがて毛の面を内側にして着用するようになった。これにより、いっそう肌触りの良い、しなやかで美しい毛皮が布地の裏に施されるようになって、このことは「毛皮の種類」の選別、つまり毛皮獣の価値の優劣へと展開する。(西村三郎『毛皮と人間の歴史』紀伊国屋書店、2002年、10頁。)
- * 10 Patricia Lurati. "To Dust the Pelisse: the erotic side of fur in Italian Renaissance art", in *Renaissance Studies*, vol. 31 No.2, 2017.
- * 11 西村三郎『毛皮と人間の歴史』紀伊国屋書店、2002年、115-121頁。西欧の王族や貴族たちは、北方の森林産のこれら高価な毛皮を求めるようになったが、そこにはヴァイキング商人たちによる交易活動が寄与している。
- * 12 スティーヴン・ミズン著、久保儀明訳『氷河期以後 紀元前二万年からはじまる人類史(上)』青土社、2015年、30-31頁。
- * 13 西村三郎『毛皮と人間の歴史』紀伊国屋書店、2002年、30-35頁。
- * 14 前掲書、82頁。
- * 15 現在の機械化に関するレポートでは、一日に数千匹のミンクを処理する大規模な工場(ポーランド)やカナダのミンク飼育場の現況が報告されている。ジャーナリストのリチャード・コニフによれば、効率的に毛皮獣を処理するようになったのは、動物愛護・権利・福祉運動からの要請によるものであり、ガス室から毛皮を剥ぐプロセスはたいへんな効率化が図られている。(National Geographic 日本版、2016年9月、120-137頁。)
- * 16 Peter C. Welsh. *Tanning in the United States to 1850: a brief history*, Washington: Museum of History and Technology, Smithsonian Institution, 1964.
- * 17 谷川渥『鏡と皮膚 芸術のミュトロギア』筑摩書房、2001年(ちくま学芸文庫)、150-152頁。
- * 18 Rikke Hansen, "Animal skins in contemporary art", In: *Journal of Visual Art Practice*, Vol.9 No.1, 2010, p.11. 人間の皮膚は身体から分離されるとたちまちにかたちを失ってしまう。一方で動物の皮は身体と皮膚の境界を容易に飛び越えて、ヒトの文化において「変容」していくように思える。
- * 19 考古学者・吉川耕太郎のテキストを参照。「初めてつくるもの」吉川耕太郎×鴻池朋子-秋田県立博物館、2015年2月2日『どうぶつのことば』羽鳥書店、2016年、185-187

頁。

- * 20 フランシスコ・デ・スルバランの《幼き聖母マリア》(1632-33)を始め、19世紀にはジャン＝フランソワ・ミレーやピエール＝オーギュスト・ルノワールが針仕事をする若い女性を描いている。17世紀の風俗画にレースを編む女性が頻繁に描かれたことから、女性と手仕事が濃く結びついていていたことが分かる。19世紀半ばには農家の女性の単純な針仕事の絵が人気を博していたのだが、それだけではなく、刺繍や編み物など手芸がブルジョア階級の女性たちのファッションとなっていた。(参照：『奇跡のクラーク・コレクション』展図録、読売新聞東京本社、2013年、154頁。)
- * 21 *Abject Art Repulsion and Desire in American Art*. Exhibition catalogue of Whitney Museum of American Art, June 23–August 29, 1993, pp.33-43.
- * 22 鴻池朋子『どうぶつのごとば 根源的暴力をこえて』羽鳥書店、2016年、330-331頁。鴻池は2014年に秋田県の阿仁合地区で、地元の手芸を生業とする人々とともに、「自分や身近な人たちの物語を裁縫でランチョンマットに仕立てる」プロジェクトをスタートさせた。2015年に開催された「根源的暴力」展（神奈川県民ホールギャラリー）では、本稿で引用したテキストが「裁縫女の部屋」に展示された。この展覧会の最後の部屋では、なめされ、彩色された牛の皮が何枚も縫い合わされた巨大な皮綴帳（縦6m 幅24m）が吊るされた。触ることはできなかったが、いつかどこかで触ったことがあるような皮の手触りの感覚や、皮革独特の匂いや、縫い合わされた牛の体の大きさや重量感までもが圧倒的な迫力で筆者の五感に刺激を与えた。2016年には新潟県立万代美術館で「皮と針と糸と」展が開催され、よりいっそう「縫う」行為に焦点をあてた展示や関連催事が行なわれた。
- * 23 『世界美術大全集 第1巻 先史美術と中南米美術』小学館、1995年、364頁。
- * 24 中沢新一『カイエ・ソバージュ』講談社、2010年、140-143頁。

* 図版クレジット *

fig.1, 2, 3, 4 <https://www.youtube.com/watch?v=z93YHhMMqKE>
(2015/12/10に公開)

fig.5 <https://estudiosabiertos.org/2015/03/13/berenice-olmedo/>

fig.6 *A History of Technology, vol. 1*. edited by Charles Singer and

E.J. Holmyard, Oxford at the Clarendon Press, 1958, p.151.

fig.7 Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF

fig.8, 9 *Kunst der Schale*. Hrsg. von Klaus Vierneisel und Bert Kaeser, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, 1990, pp. 386-389.

fig.10 @2013, Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/SCala, Florence; @Adagp, Paris 2013. (デイデイエ・オットアンジェ著、柏木博監修、遠藤ゆかり訳『シュルレアリスム辞典』創元社、2016年、60頁。)

fig.11 @Tomoko Konoike (鴻池朋子『根源的暴力』羽鳥書店、2015年、14頁。)

fig.12 @Tomoko Konoike (鴻池朋子『根源的暴力』羽鳥書店、2015年、109頁。)

fig.13 Peter C. Welsh. *Tanning in the United States to 1850: a brief history*, Washington : Museum of History and Technology, Smithsonian Institution, 1964, frontispiece.

fig.14 <http://www.infocampo.com.ar/tag/berenice-olmedo/>

fig.15 『世界美術大全集 第1巻 先史美術と中南米美術』小学館、1995年、364頁。

〈体験＝思考機械〉としての作品 1： ドナルド・ジャッド 1

久保 仁志
所員、講師（非常勤）

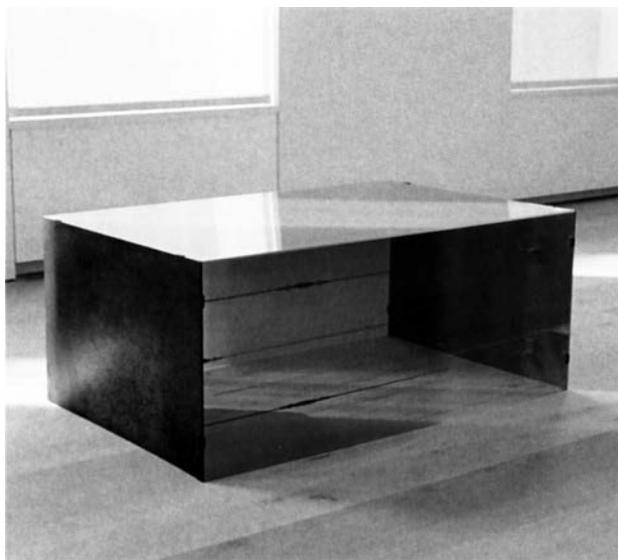
どのような芸術にとっても重要なことの一つは、一般性（generality）と特殊性（specificity）の度合いであり、これらがどのように発生するのかということである。その範囲と発生は信じるに値するものでなければならない。——ドナルド・ジャッド（Donald Judd）*1

■「擬人性」とは何か

ドナルド・ジャッドの作品の変遷は、初期の抽象画作品から1962年に制作され始めた三次元の作品まで絵画が持っていた要素を切り詰めながら、変化していったように見える*2。彼の抵抗にも関わらず、ミニマリストという呼称の妥当性は一見、還元主義的な作品の見えによってある程度保証されるように思われるだろう。しかし、ジャッドは言う。「仮に私の作品が還元主義的だとするならば、それは観者がそこにあるべきだと考える構成要素を持たないからだ。しかし、作品は私が好むような他の要素を持っている」*3。では、観者がそこにあるべきだと考える要素とは何であり、そうではない何がそこにあるのだろうか。

「擬人性」とは慣習的に形作られた言語的分節化を任意の対象に当てはめ、感情移入するような認知の枠組みのことである。ジャッドは擬人的（anthropomorphic）作品を絶えず告発してきたが、そこで用いられる「擬人的」という語はヴィルヘルム・ヴォリンガー（Wilhelm Worringer）が『ゴシック美術形式論』で定義した「古典人」という概念に含意される「擬人的」という概念と似ている。ヴォリンガーは時代と地域を基に思考実験の仮説として見出されるような「原人」「古典人」という人間のタイプを定義した。「原人」とは未だ言語を持たずに「外界」と己を分けられず、四方位さえ定めることができぬままに生成明滅する現象の直中で恐怖に曝されているような「人の原型」である。「古典人」とは「原人」が恐怖に戦く「外界」を言語的分節性を媒介して対象化し、安全な距離をもって調和し、「感情移入」することのできる「自然」に変えたような人間の型である。ヴォリンガーは「古典人」が「外界」を「自然」として言語的に分節化し、感情移入する認識の枠組みを「擬人的」と呼んだ*4。

ジャッドが「観者がそこにあるべきだと考える構成要素」と呼んだのは、この「擬人的」要素である。「コンポジション」によって形作られた西洋の伝統的な芸術一般と「擬人的」な同時代の芸術作品に対するジャッドの告発は、キリスト教と



歴史的に強く結び付いた西洋の芸術がこのような「擬人性」＝「コンポジション」と不可分であり、既に言語的分節性を媒介とし感情移入して見られるように形作られているという点に向けられたものであった。ジャッドはその擬人的体制の下では新たな芸術を開始することができないと考えた*5。「擬人性」の排除というジャッドの問題設定を受け入れ、私たちが《Untitled, 1965, Red fluorescent Plexiglas and stainless Steel, 20 × 48 × 34 inches》^{図 *6}（以下、便宜的にピンク・ボックスと呼ぶ。）を体験するとき、そこでは何が起きているのだろうか。

■色彩の領野

ピンク・ボックスは2枚の金属板と4枚のピンク・プレキシグラスによって直方体を形成している。そこには観者が感情移入できるような擬人的対象が何一つない。内側には、2枚の両極性を帯びた金属板を強く結びつけるように左右に5本のワイヤーが張られているが、それらはロバート・スミソン（Robert Smithson）の語るように、内部へと凝集していく容易に崩壊することのないピンク色の密度を発生させ、また、外部と内部が同時に見られ、かつ同じ重要性を持つるように見える*7。

仮にこのワイヤーがなかった場合を想定してみよう。そのとき、全体の形を見ようとするとプレキシグラスの物的な表面の反射が際立ち、ピンク色はこの素材の属性としてしか現れて来ない。また、内部を見ようとすると、表面の反射が絶えず干渉することに加えて、プレキシグラスを透かして見える接辺によって限界付けられることで発生する内部は散漫に崩壊するだろう。

箱を内側に引き絞るように張られた5本のワイヤーが内部に眼差しの繫留点を組織し、崩壊することのない色彩の密度を発生させるのである。眼はこの綱渡りの綱を伝い、飛び移りながら内側にみなぎる緊張に感応することで、密度に満ちたピンク色の領野を確実に把握することができるようになる。このとき内部に発生する色彩はもはや素材の属性としてではなく、色の実体として現出している。また、このワイヤーは空間を可逆的に変質化させる軸として機能する。この軸があることで全体の形と内部の色彩の密度を同時にかつ明晰に把握しながら見ることも、別々に選択して見ることも可能になる。通常、彫刻において、ある形体とその内部は圧倒的に無関係である。アルキメデスの原理の発見のエピソードが指

し示すのは、科学的には比重の問題である。しかし、彫刻の問題としてこのエピソードを考えると非常に興味深い。全てが金で作られた王冠と混ざり物の金属を金メッキした王冠とは、その外見（appearance）においてアルキメデスを代表とするどのような専門家ですえも見分けがつかなかったということである。つまり見ることに際して私たちは、その表面から内部を類推し、その質を感じ取っているということだ。しかし、ピンク・ボックスはこの類推の余地がない。なぜなら、内部と外部を同時に見ることができるからだ。それによって観者は内部と外部を一つの全体（wholeness）として体験することが可能になる。またこの作品は、内部と外部の可逆性だけを有するのではない。プレキシグラスを光が透過し、床にピンク色の影を産出するとき、内部のヴォリュームが外部の限界を突き破り、箱が伸張するという事態が現出する。ピンク色の色彩の領野の可変的ヴォリュームが表現される時、私達は擬人的体制下の慣習的知覚のシステムを試練にさらすこととなる。

例えば、「白い雪の上に白い兎がいる。」と記述される事態が眼前にあるとしよう。そこでは雪の白と兎の白の「個別性」は白という概念の「一般性」に包摂されている。このように、言語においては雪の白と兎の白の差異を明示できない。この差異を言語的に明示するには詩的飛躍が必要である。しかし、この事態が眼前に広がっているとき、私たちは雪と兎の色質の差異を眼で明晰に捉えている。その差異こそがジャッドの言う「特殊性/明確性（specificity）」である。ある物の「一般性」とは常に言語的に起こっている「擬人的」体制下の事態である。ジャッドが一般性と特殊性の度合いのアレンジメントとその発生仕方が芸術において重要なことだと考え、かつ「特殊性」の度合いを上げようとしたのは、観者の擬人的体制を徹底的に破壊しなければ、どのような作品を作ろうとも、既知の体制に組み込まれてしまうからである。しかし、当然ながら「一般性」が完全になくなったわけではない。直方体という形体は一般的である。ジャッドは新たな「特殊性」と「一般性」の度合いによって自らが信じる作品を作ろうとしたのである。

絵画から擬人性を徹底的に排除し、切り詰めて現れた要素の一つは、このような色彩の領野である。西洋の伝統的な絵画において色彩は擬人的対象の属性であった。しかし、この作品は擬人性を徹底的に廃すことで色彩を擬人的形態的分節性から切断する（ここまでならばワシリー・カンディンスキー

を代表とする抽象画の黎明期から抽象表現主義に至るまでに実現された一つの成果でもあるだろう)。さらにそれは、素材の属性の地位から切断し色彩を実在的領野として組織することで、ヴォリュームとしての色自体を眼によって明晰に思考することを可能にしたひとつの機械となる。

い色の体験(感覚知覚)においては「特殊性」が露わになっているということの一つの例証だろう。

- * 7 スミッソンは文中で、この作品のプレキシグラスの色を「ピンク」と呼んでいる。本文もそれに従った。以下を参照。Robert Smithson, "Donald Judd," in op. cit., pp. 4-6.

註：

- * 1 Donald Judd, "Statement," in *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975), p. 181. 以下英文からの引用は筆者訳出。
- * 2 以下を参照。Thomas Kellein, "The Whole Space. The Early Works of Donald Judd," in Thomas Kellein, *Donald Judd. Early Works 1955-1968*, the catalog of the exhibition at the Kunsthalle Bielefeld, (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002).
- * 3 Donald Judd, "Questions to Stella and Judd: interview by Bruce Glazer Edited by Lucy R. Lippard," in Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A critical Anthology*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), p.159. Reprinted from *Art News*, September, 1966.
- * 4 以下を参照。ウィルヘルム・ヴォリンガー『ゴシック美術形式論』中野勇訳、岩崎美術社、1968年 [主に30-48頁]。
- * 5 ジャッドは先に引用したインタビューの中でニコラ・プッサンの絵画を例に挙げ、それが自然に従ったオーダーであり、擬人的なオーダーであると語っている。Donald Judd, op. cit..
- * 6 この作品の制作年代は、*Donald Judd: the multicolored works*, Marianne Stockebrand ed. (with essays by William C. Agee, Richard Schiff, Marianne Stockebrand and Donald Judd), (New Haven: Yale University Press, 2014), p. 204. (図版は同書より引用。)において1965年、*Donald Judd. Early Works 1955-1968* において1966年と、Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam ed., (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 4 と *Donald Judd*, the catalog of the exhibition at the National Gallery of Canada, Ottawa, 24 May-6 July, (Ottawa: National Gallery of Canada, 1975), p. 65 においては1965年となっている。また、この作品が無題のため、各書はその特徴を素材の色によって規定しようとしているが、それぞれ「蛍光レッド」「アンバー」「ピンク」「蛍光レッド」とプレキシグラスの色に偏差が生じていることが興味深い。これは、言語を経由しな

雪村周継の生涯と作品（二） 小田原・鎌倉滞在期 《瀟湘八景図巻》 を中心に

松谷 芙美
所員、講師（非常勤）

本論考は、昨年度発行の『年報／研究紀要 24 号』掲載の拙稿「雪村周継の生涯と作品（一）」に引き続き、2017 年に開催された「雪村—奇想の誕生—」展の成果をもとに、小田原・鎌倉滞在期の作品について考察を行うものである。紙面の都合上、図版が掲載されていない作品は「雪村—奇想の誕生—」展図録（東京藝術大学大学美術館／読売新聞社発行、2017 年）をご参照いただきたい。また、本文中の印章の分類も上記図録による。

1. 小田原・鎌倉滞在時期の作品（五十代半ば頃～六十代半ば頃）

雪村周継は天文十五年（1546）～十九年（1550）の間に、小田原・鎌倉を訪れ、おそらく天文二十四年（1555）頃まで滞在した。その根拠となるのは、次に紹介する小田原・鎌倉にある寺院の僧が着賛した作品である。《以天宗清像》には、「天文第十九歳舎庚戌初夏日前龍峰以天叟宗清書于相陽金山燈雪齊下」と着賛があるが、賛にみえる「相陽金山」は、箱根の早雲寺（山号「金湯山」）を指す。早雲寺は、大永元年（1521）、北条早雲の遺言で、その子北条氏綱が京都の大徳寺第八三世以天宗清（1472～1554）を招き創建した。本作品は、雪村が、早雲寺二世大室宗碩の求めによって、その師である以天宗清の像を描いたものであり、雪村が天文十九年にはすでに、早雲寺を拠点に創作を行っていたことが明らかとなる。《山水図》（図 1）にも、大室宗碩（？～1560）の着賛がある。また《叭叭鳥図》（常盤山文庫所蔵）には、「画師一掃する所、叭々鳥有り 聖人の周易、其卦六十四卦なり。鳥の類多しと雖も、八八を以て名を為す、奇なる哉此鳥／天文乙卯秋九月 四印道人之を記す」とあり、円覚寺一五二世で四印道人と号した景初周随（？～1557）が、天文二十四年に着賛している。賛は、叭叭鳥の名に陰陽の八卦をかけた内容となっており、天文二十四年に雪村がちょうど六十四（八×八）歳であったのではないかという指摘もあり興味深い*1。常陸の正宗寺は円覚寺の末寺であり、雪村を鎌倉へ導いたのは景初ではないかと考えられている。二人の親密な関係が、このような遊び心ある共作を生んだのだろう。

雪村が小田原の早雲寺や鎌倉の円覚寺で活動出来たのは、北条氏の庇護を得られたためである。『扶桑名公画譜』（浅井不旧著、元禄十三年（1700）刊）には、雪村は北条氏政の帰依僧であると記されるが、氏政（1538～90）とその父である氏康（1515～71）の二代にわたって関係を持っていたと考えられる。雪村は北条氏や、鎌倉の寺院が所蔵する絵画を見て、大いに刺激を受けた。また、北条氏に仕えた小田原狩野派の絵師とも交流があったはずである。ちょうど雪村が滞在中の



図 1 大室宗碩賛《山水図》



図 2 玉潤筆《遠浦帰帆図》徳川美術館所蔵

天文十七年（1548）に、北条氏康は今川義元から玉潤筆《遠浦帰帆図》（図2）を送られる（『山上宗二記』*2）。雪村はこの作品を実見した可能性がある。この時期、京都を中心に玉潤や牧谿の様式が流行し、このスタイルは小田原・鎌倉まで伝わっていた。おそらく北関東では目にすることが出来なかった新しいスタイルの絵画であったのではないだろうか。雪村はこのスタイルを好み、晩年にいたるまで描き続けた。玉潤様式を取り入れた《瀟湘八景図巻》（図3）は、《以天宗清像》と同じ「雪村」白文方印（G印）、「周継」朱文重郭方印（H印）、「雪村」朱文壺印（I印）が捺され、小田原、鎌倉滞在期に制作された作品である。定型化しておらず、玉潤様式に触れて間もないみずみずしさがある。雪村の自在な描写が一卷に集約された見本帳と言っても良いだろう。また、《彼岸図》（図4）は、現存しないが玉潤の「波絵」「岸絵」に、《蕪図》（図5）、《竜虎図屏風》（図6）は、牧谿の同主題の作品に感化されて描かれた作品である。いずれにしても、玉潤や牧谿の作品の模写ではなく、主題や筆の省略方法を真似るに留まる。玉潤様、牧谿様は、いずれも余白を生かした即興的で自在な描法であるが、雪村はその自在な描法に惹かれ、その後の創作に大いに生かすことになる。

さて、この時期、雪村の描く人物画も大きく飛躍をとげた。それは、小田原・鎌倉に伝わる仏画の名品に触れたことによるものだろう。常陸時代の作品では人物は肥瘦の少ない線で、面貌もあっさりとして描かれていたが、小田原・鎌倉滞在期を境に、衣文線は肥瘦が強く、太く、大胆で躍動的になり、眼球や鼻なども細かく描きこまれるようになる。《琴高群仙図》（図7）は、G、H、I印が捺されたこの時期の代表作であり、その特徴が良く表れている。仙人や童子の面貌は、精緻な線で表情豊かに描写され、各々個性的である。また、印章は捺されていないが、次の奥州時代の制作と考えられる《釈迦羅漢図》（善慶寺所蔵）には、早雲寺に伝来した「五百羅漢図」の影響が強く表れている。この「五百羅漢図」は、寺伝によると元々鎌倉寿福寺の什宝で、小田原北条家にうつり、早雲寺に寄進され、その後豊臣家をへて、方広寺へ寄進、現在は大徳寺とボストン美術館に分蔵されている*3。特に眼を見開き、天を仰ぎ見る仕草は、雪村の特色の一つであり、後の《呂洞賓図》（大和文華館所蔵）に引き継がれてゆく。このように小田原・鎌倉滞在期は、名品に触れた学画の時代であった。

図3 《瀟湘八景図巻》正木美術館所蔵



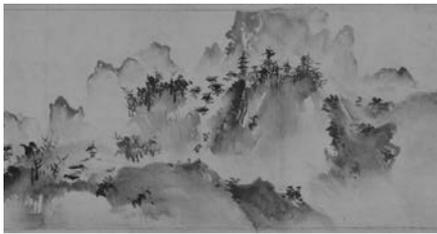
3-1



3-2



3-3



3-5



3-4



3-6



3-7



3-8



图4 <波岸图>



图6 <竜虎図屏風>米国・クリーブランド美術館所蔵



图5 景初周随賛<燕図>禪文化研究所所蔵



图7 <琴高群仙図>京都国立博物館所蔵

2. 《瀟湘八景図巻》（正木美術館所蔵）の分析

正木美術館蔵《瀟湘八景図巻》（図3、以下、正木本と称す）は、雪村がこの時期学んだものを十分に発揮しようという真摯で初々しい表現と、その個性とが混在となった作品であり、雪村の様式変遷を捉える上で、重要な作品である。法量は、幅24.9cm、長さ662.5cmで、画面は、大工が木材を切るときに線を引くように、糸に墨をつけて紙にあてた線で縁取られている。巻末に「軸玉潤八景之図雪村老翁筆」と款記し、「雪村」白文方印（G印）と「周継」朱文重郭方印（H印）、



図8 《瀟湘八景図巻》部分



図9 《琴高群仙図》部分

「雪村」朱文壺印（I印）が捺される。非常に丁寧に描かれた作品であり、一部緊張も見られるが、後半にゆくにつれて雪村独特の筆法や自由な表現が見られる。作品の全容を紹介しつつ、分析を加えたい。

この図巻は「山市晴嵐」の場面（図3-1）から始まる。水気の多い墨で弧を描くように、山を描く。そこに濃墨線で家や人々を描き加えてゆく。山間の村の入口には鳥居のような門が描かれ、旅人が通過する。家屋には酒旗がはためき、旅人を迎える。左へ視線を移すと、水辺が見え、墨の濃淡で遠近感を表現する。この岸の表現は、短い筆線を重ねたもので、後半と比べると、やや緊張が見られる。

さらに左へ視線を移すと、二艘の帆船が泊まる崖には枯れ木がせり出している。（図3-2）淡墨で描かれた山の上には、濃墨で、枯れ木や、筆の腹を横に引いて表した広葉樹、点苔を描く。次第に筆法も豊かになり、帯状に上から下へじぐざぐと引いた筆線で描かれた崖などが印象的である（図8）。筆を軽く紙から離すことで筋状のグラデーションができ、岩肌を表現している。このような筆法は、同時期の作品である《琴高群仙図》（図9）や《竜虎図屏風》（図10）の岩場にも採用されており、制作時期が近いことを物語る。つづいて、広い空間に出て、「平沙落雁」の場面になる。画面中程に淡墨で岸辺が描かれ、乾いた墨で葦のような水辺の草を描く（図11）。そこには空を見上げる雁と、空を飛ぶV字型の雁の群れが描かれている。この「平沙落雁」の図様は、牧谿筆の瀟湘八景図巻の系統である。この正木本の雁の表現は、非常に丁寧である。後期の作品と位置づけられる「牧谿八軸」



図10 《竜虎図屏風》部分



図11 <瀟湘八景図巻>部分



図12 <瀟湘八景図巻>〔牧谿中軸〕部分

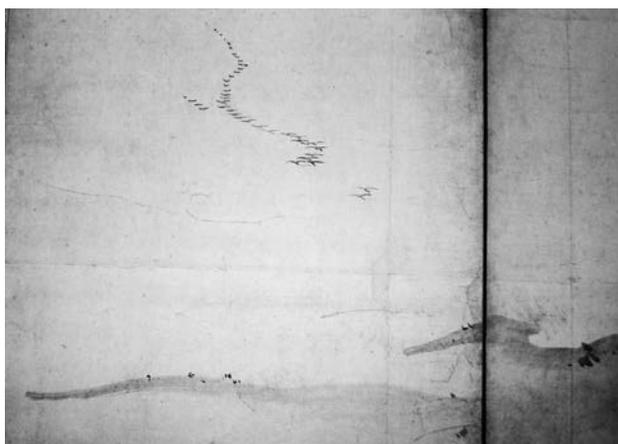


図13 <瀟湘八景図屏風>（黒田家旧蔵）部分

と款記された雪村筆の<瀟湘八景図巻>（図12）と比較しても類型化しておらず、雁の群れも奥行きまで表現されている

ことが分かる。「牧谿八軸」ではM字型の類型化した雁となっており、雁の群れの空間性は表現しきれずに、平面的になっている。また、晩年の<瀟湘八景図屏風>（黒田家旧蔵、図13）では、平沙を緩やかにうねる一筆で表現し、その上に乾筆で水辺の草を描く。地上に雁は描かれない。空を飛ぶ雁の群れの形状は正木本と異なるが、雁の形状が類型化しておらず、その空間性を墨の濃淡の使い分けで表現している点では、両者の表現に共通性がある。この屏風における「平沙落雁」の表現の源流が、この正木本を描いた時点の学習にあることが了解されよう。

前景の岸が濃墨で左方へと高まるように連なり、視線を誘導する。中景に、岬にたたずむ旅人（あるいは漁師）の姿が描かれ、空には月が浮かぶ。「洞庭秋月」の場面（図3-3）となる。淡墨を抽象的な程大胆にはいて岸を描き、月夜の水辺を表している。この大胆なほかしは、水気を含んだ空に月の光が反射した様子や、夜の静けさ、さざ波などさまざまな想像を掻き立てる。

十五世紀までの瀟湘八景図における洞庭秋月図は、鎌倉で活躍した賢江祥啓の作品（図14）のように、月下に漁をする人物（月を眺めず仕事に勤しんでいる）を描く例が多い。一方で、雪村は、洞庭秋月の場面に、岬に佇む旅人（あるいは漁師）を描き、月下の心象風景に仕上げている。例えば、印章はないが、正木本の後、次の奥州時代の各種の瀟湘八景図巻との間に位置すると考えられる<瀟湘八景図断簡（洞庭秋月図）>（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション、図15）では、正木本をクローズアップした構図になり、高士は崖の上で月を眺めている。奥州時代の瀟湘八景図巻には、「永禄六年奉進上」と記載される<倣牧谿筆瀟湘八景図巻>（「牧谿中軸」、米国・ウォルター美術館所蔵）、<倣玉潤瀟湘八景図巻>（「玉潤小軸」（図宝鑑之景図）、個人蔵）、「永禄七年奉進上」と記載される<倣玉潤大軸瀟湘八景図巻>（『集古十種』掲載、所在不明）の3点がある。『集古十種』掲載の<倣玉潤大軸瀟湘八景図巻>では、「洞庭秋月」の場面（図16）に、「波岸図」と近い構図が採用され、岸に高士が立ち、月を眺めている。「玉潤小軸」の「洞庭秋月」の場面（図17）は、牧谿筆<洞庭秋月図>（徳川美術館、図18）と通じる水面に映る月が採用されているが、その左側の岸辺に迫り出す木枝は、「波岸図」の岸図を想起させる。<倣牧谿筆瀟湘八景図巻>（「牧谿中軸」、図19）では、崖の上で月見をする高士と童子が計三名描かれ、<瀟湘八景図断簡（洞庭秋月図）>（群馬県立近代美術館戸方庵井上コレクション、図15）よりもやや近接拡大され、山水よりも人物に主題が移り、視点も、第三者的な、

画面の外から眺める視点ではなく、あたかも鑑賞者が高士と視点を重ねるような表現となっている。我々が雪村の作品を見る時、中世的な薄暗さを残しながら、どこか近世的な新しさをはらんでいると感じるゆえんは、このような表現からも説明することができるだろう。瀟湘八景図の表現において

も、近世への過渡期に位置しているのである。以上のように、正木本に採用された場面は、牧谿・玉澗を引き写したものではないが、奥州時代の瀟湘八景図巻への連関の中で見る時、牧谿・玉澗を想起させる景物や構図というものが根底にあることが了解されるだろう。



図14 賢江祥啓筆《瀟湘八景図》「洞庭秋月」白鶴美術館所蔵



図15 <瀟湘八景図断簡（洞庭秋月）>群馬県立近代美術館所蔵（戸方庵井上コレクション）



図16 <倣玉澗大軸瀟湘八景図巻>（『集古十種』掲載）「洞庭秋月」部分

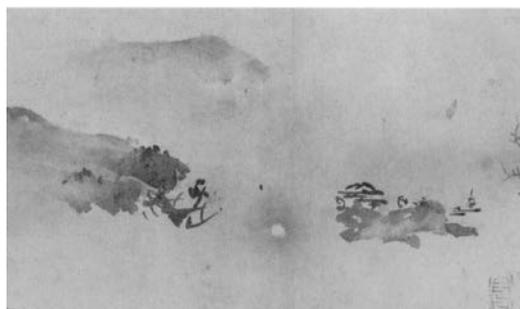


図17 <倣玉澗瀟湘八景図巻>「玉澗小軸」「洞庭秋月」部分

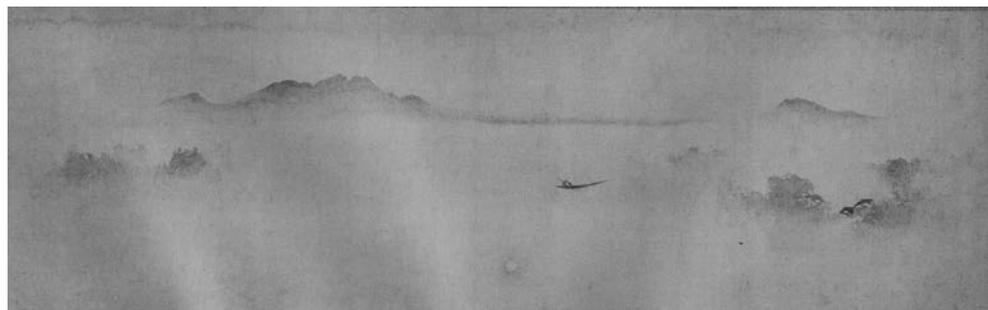


図18 牧谿筆<洞庭秋月図>徳川美術館所蔵



図19 <倣牧谿筆瀟湘八景図卷>（「牧谿中軸」）部分、米国ウォルター美術館所蔵

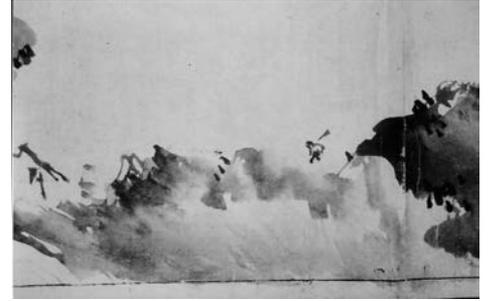


図20 <瀟湘八景図卷>部分



図21 <瀟湘八景図卷>部分



図22 狩野栄川筆《牧谿筆瀟湘八景図卷》模本「山市晴嵐図」部分、根津美術館所蔵（円で囲んだ土坡の形状が図21の土坡に近似している）



図23 <倣玉潤大軸瀟湘八景図卷>（『集古十種』掲載）「遠浦帰帆」部分

つづいて「瀟湘夜雨」の場面（図3-4）である。木々は、雨に打たれて枝をたれ、蓑を着た人物が足早に舟に向かっている。岸辺の影には舟が二艘泊められ、淡い墨がはかれてそ

こが木陰であると暗示する。雨が突然ふってきた時の喧騒や、しっとりとした空気表現など、日常の何気ない情景が伝わってくる。このように、人々の営みを暖かく見守るよう

な眼差しが、この図巻の各所に見受けられる。さて、雨はやみ、旅人が左方へ歩む。その足元は、細い帯状の筆線を縦に引く(図20)。そして玉澗様の折れ橋が描かれる。高い山々が折り重なり、「煙寺晩鐘」の場面となる。峨峨とした山が連なり、頂上には塔が見え、人物が塔を目指すように登っている(図3-5)。山の頂上付近に描かれる木々は、これまでの場面に描かれていた、広葉樹ではなく、山の陰しさを表現するように、細い線で枝葉が描かれ、針葉樹のようである。遠景の山は角張った独特な形状をしている。

空間が開けて、「遠浦帰帆」の場面となる(図3-6)。二艘の帆船が岸に向かって。遠景の山が左方に高まって、舟の進行方向、左へ視線を導いているように申し分なく感じられる。というも、なぜかここでは帆が右を向いており、実際は進行方向が右方になっているのである。このような例は江戸時代の作品であるが、伝狩野探幽筆の《前田利家像》(横浜市總持寺蔵)にも見られる。これでは「遠浦帰帆」にならないが、おそらく何か参考にした粉本に間違いがあったのかもしれない。それは別としても、左へ高まって連なる遠景の山の表現は牧谿筆《遠浦帰帆図》(京都国立博物館蔵)の遠山に近いものである。さて、岸に止まる二艘の舟から、山は左上がりに連なり画面構成がダイナミックになり作品の山場へとむかう。この場面の下方の土坡の形状(図21)は、狩野栄川筆《牧谿筆瀟湘八景図巻》模本「山市晴嵐図」(図22)にも同様の形状が見いだせる。このようなどころからも雪村が参考にしたイメージソースが推測できるだろう。

画面の前景には、馬に乗った人物と二人の徒歩の従者が歩む。その対岸には漁網が描かれ、「漁村夕照」の場面(図3-7)となる。このように前景に旅人の一行を描く構図は、《倣玉澗大軸瀟湘八景図巻》(『集古十種』掲載)の「遠浦帰帆」の場面(図23)に、多少の変更を加えて採用されている。雁の群れが帰ってゆくところが描かれ、時刻は夕刻となり、淡墨で描かれた山間に、立派な楼閣が描かれる(図3-8)。水辺に舟が描かれ、水景を挟んで、場面が転換する。墨で隈取された雪山が現れ、季節が一転して冬になり、「江天暮雪」の場面である。木々を濃く太い墨線で描き、厳しい山間に雪をかぶった楼閣と塔が描かれ、白い雪の中、うっそうとした黒い森や楼閣が、はりつめた冬の空気を我々に伝える。特徴的な形の雪山が描かれ、空白になり、橋が描かれ、続きを暗示するように画面は終わる。そして最後に「軸玉澗八景之図雪村老翁筆」と款記し、「雪村」白文方印と「雪村」朱文壺印、「周継」朱文重郭方印が捺されている。

3. 東国における牧谿・玉澗画題の伝播

正木本にみられる水墨の様々な即興的な表現方法は、小田原・鎌倉滞在期の他の作品とも共通し、雪村がこの時期に、常陸では出会えなかった新しいスタイルを学んだことを物語っている。前述の通り、主題の上でも表現の上でも、牧谿や玉澗の作品に感化されたことは確かであるが、それらの情報はどのようにして雪村にもたらされたのだろうか。

雪村は、正木本において「軸玉澗八景之図雪村老翁筆」と自ら記すとおり、玉澗に関する何らかの情報や粉本の類に触れていたと考えられる。同時期に描いた「波岸図」も玉澗筆「波之絵」「岸之絵」との関連で考えるべき作品である。玉澗の「波之絵」「岸之絵」は、もともと一幅であったものが、二幅に切断されたもので、「波之絵」は、『松屋会記』天文十一年四月三日の条に記載され、武野紹鷗の茶会で用いられていることが分かる^{*4}。その記事によると「高一尺三寸二分、横三尺七寸五分」の横幅であることが分かる。雪村が小田原を訪れる数年前にはすでに二幅に切断され、名物として西国の茶会記に登場するのである。「波之絵」「岸之絵」に関心を示した絵師としては、雪村のほか長谷川等伯がおり、『等伯画説』に「波之絵」「岸之絵」に関する比較的詳細な記述がある。等伯は、波の絵は、岸へ打ち当てて返る波である、そのために岸の絵に波が描かれていないと述べている。

実際に波と岸を描いた作例としては、狩野派の《扇面貼交屏風》(南禅寺所蔵)があげられる。この屏風の扇面には、「波岸図」が三面、牧谿画に由来する「蕪菁図」「蔬菜図」が四面含まれる。本屏風を紹介した武田氏によれば、この扇面は狩野元信一門によるものと同定されている^{*5}。「波岸図」(図24、国華番号66)には、朱文壺印「元信」、「波岸図」(図25、国華番号222)には、朱文壺印「元秀」が捺されている。雪村が描いた《波岸図》と同様で、岸には風に吹きすさぶ低木が描かれ、波頭が岸に向かって伸びている。とくに、前述の《倣玉澗大軸瀟湘八景図巻》(『集古十種』掲載)の「洞庭秋月」の場面の波と岸(図16)は、狩野派の扇面画に類似する。狩野元信一門は、扇面画を多く手掛け、それらが狩野派の収入源となったことはよく知られる。狩野派の扇面画が好まれたのは西国にとどまらず、永禄十二年五月二十日付、伊達輝宗宛北条氏照の手紙に「扇面十本狩野筆進入」(『性山公(輝宗)治家記録』)とあるとおり、東国にまで及んでいた。狩野元信一門から小田原の狩野派へ、粉本が伝わった可能性はあるだろう。

倣牧谿・玉澗の瀟湘八景図巻を数多く手がけたのは、雪村の他には、主に狩野派の絵師となる。水面に映る月を描いた

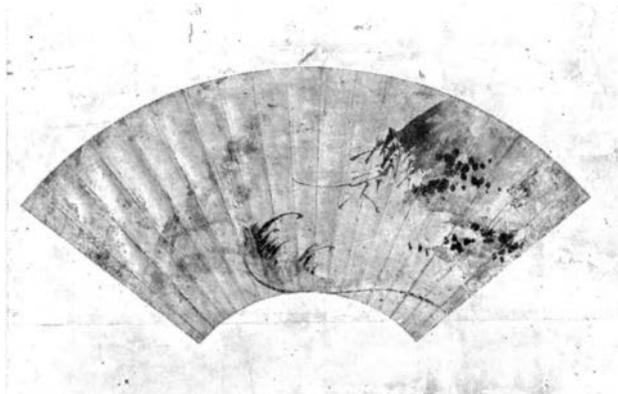


図24 <扇面貼交屏風>「波岸図」(国華番号66)朱文壺印「元信」



図25 <扇面貼交屏風>「波岸図」(国華番号222)朱文壺印「元秀」

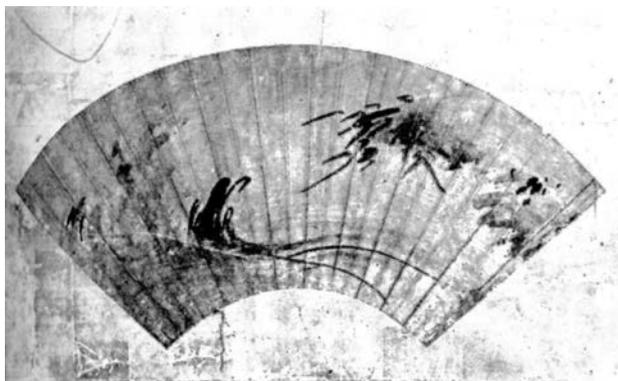


図26 <扇面貼交屏風>「波岸図」(国華番号60)

「洞庭秋月図」の作例を探っても、徳力善雪(1599~1680)筆<瀟湘八景図巻>の「洞庭秋月図」(図27)、狩野岑信(1662~1709)筆<瀟湘八景和歌画巻>「洞庭秋月図」(チェスター・ビーティ・ライブラリ所蔵、図28)、狩野常信(1636~1713)画・近衛基熙賛<瀟湘八景図>の「洞庭秋月図」(陽明文庫所蔵、



図27 徳力善雪筆<瀟湘八景図巻>「洞庭秋月図」



図28 狩野岑信筆<瀟湘八景和歌画巻>「洞庭秋月図」チェスター・ビーティ・ライブラリ所蔵



図29 狩野常信画・近衛基熙賛<瀟湘八景図>「洞庭秋月図」陽明文庫所蔵

図29)などがあげられる。牧谿筆<洞庭秋月図>('牧谿小軸'、図18)は、寛文五年土井利重より、幕府に献上された。徳川家の御用絵師であった狩野探幽は実見した可能性が高く、その後狩野派内で粉本として共有されたのであろう。享保十三年には徳川吉宗の命で牧谿の八景絵を一堂に集めさせてい

る。その際に、当時所在不明であった「山市晴嵐」、「遠浦帰帆」については真蹟が不明だが、狩野栄川が家に古くから伝わるこの二幅の模本画を持っていたため、翌十四年に栄川にこれら二幅をあわせて八景を模写させたとある（『有徳院実記』*6）。狩野栄川院典信の模本については、「山市晴嵐図」の場面の土坡の筆致が、正木本と類似することは前述したが、狩野家に古くから伝わっていた模本を元にしては興味深い。この二幅に限らず、八景絵が模本として狩野派内で秘蔵されていた可能性が高いのではないだろうか。

雪村が牧谿・玉潤画の情報を得るにあたっては、第一に、東山御物の情報の流布、おそらく相阿弥などを介しての影響がある。第二に、狩野元信時代に東山御物に関する模本が制作され、それらを介しての影響が想定される。相阿弥に関しては雪村とは同時代性があり、瀟湘八景図の和様化という面で作風は近似する。第二の狩野派ルートに関しては、小田原狩野派との接触が考えられるが、それ以上に、雪村がより直接的に京都の文化に接した可能性があると考えられる。最後に、先行研究*7を元に、雪村をめぐる、京都文化との人的繋がりから、牧谿・玉潤画題の東国への伝播について考察する。

最初に想定されるのは、雪村が頂相を描いた早雲寺の開山僧以天宗清である。以天は、京都大徳寺第八三世であった。大徳寺と北条氏、早雲寺は、強い結びつきがあり、大徳寺を通じて京都の文化が早雲寺に流れてきていた。雪村がその恩恵を受けたのは間違いないだろう。のちに堺の南宗寺の開山となった大林宗套は、大徳寺九十世をつとめている。大林は、玉潤の「波図」を所有した、茶人の武野紹鷗などと広く交流、大徳寺派の禪と茶を密接なものとした。天文十一年四月の武野紹鷗の茶会で「波図」が用いられていることは、前述したが、雪村が小田原を訪れたと推測される時期のわずか四年前である。大林を通じて、「波図」の情報が小田原に届いたと想定することは可能だろう。

続いて、雪村の出自である佐竹氏の繋がりである。佐竹氏の家臣である岡本家は、元々岩城氏に仕えていたが、佐竹氏の内紛の調停に貢献したことから、十六代佐竹義舜に従い、四代にわたって、主に僧形で対外交渉に従事し、その発展につくした。佐竹義舜（16代）と義篤（17代）に仕えた岡本曾端は、伊達家、結城家との交渉や、十二代將軍足利義晴や側近たちとの交渉にあたったという。岡本曾端の子、禪哲も外交面での手腕を発揮し、十五代將軍足利義昭や細川幽斎との交渉に従事した。また、策彦周良から天正二年に「梅江斎記」という齋号記を授かるなど親交をもった。策彦周良は、臨濟

宗の僧で、大内氏の遣明使に参加し、二度明へ渡り、多くの書籍を持ち帰った碩学として知られる。織田信長や武田信玄に新任され、甲斐の恵林寺や京都天竜寺に住したことから、西国のみならず東国の画師とも交流を持ち、雪村筆〈渡唐天神図〉（茨城県立歴史館所蔵）に着賛するほか、式部輝忠筆〈張果老図〉（正木美術館所蔵）などにも着賛している。禪哲の子、正宗寺第二十三世籌淑顕良は、天正元年（1573）五月に鎌倉建長寺住持の居城の公帖を得て、同二年に常陸に帰る際、策彦より七言絶句一首を送られている（『策彦和尚詩集』（『続群書類従』第十三輯））。雪村画への策彦の着賛には籌淑顕良が関係している可能性があるだろう。

以上の様に、先行研究からは、早雲寺と大徳寺、岡本家と京都の足利將軍家、策彦周良との繋がりが指摘されているが、筆者は、新たに連歌師の存在に注目したいと思う。連歌師は、瀟湘八景図への着賛や、瀟湘八景図屏風の制作、流通に深く関わってきたことが記録に残る*8。『実隆公記』明応七年（1498）閏十月二十八日の条には、

「及晩宗祇法師来、瀟湘八景詩（惟肖作）先日予染筆之処、画屏（画相阿ノ所書也）之画経師推違之間、両枚可書改之由命之、即刻書之了、然間又色紙其色予書違之、仍翌日又書改了」

とあり、連歌師宗祇は、相阿弥の描いた瀟湘八景図屏風にあわせ、三条西実隆の書を依頼している。現存する相阿弥の瀟湘八景図は、どれもなだらかな稜線の京都の山が描かれており、瀟湘八景和歌とともに鑑賞されていたことは納得がいく。元々は中国の実際の風景であった瀟湘八景図が、瀟湘八景和歌とともに鑑賞され、それにともない絵も和様化したことを示しているだろう。また同じく実隆の『再昌草』（桂宮本叢書）文亀元年（1501）二月には、

「宗祇法師、屏風にをすへしとて瀟湘八景の歌、身つからよみて、すなはち色昏にかきてと、国より申のほせたりし、たひたひいなししかとも、しみて申せしかば、かきてつかはし侍し

山市晴嵐

山かせのたつにまかせて春秋の錦はおしむ市人もなし（以下略）」

とあり、宗祇の依頼で瀟湘八景図和歌を詠んでいる。文亀元年（1501）当時、宗祇が、越後の上杉氏の許にいたため、この瀟湘八景図屏風は、上杉氏が有力な越後の豪族への贈答品であった可能性がある。宗祇の弟子の宗長は、今川氏につかえ、玉潤の〈遠浦帰帆図〉を今川義元へもたらし、それが後に小田原の北条氏に入ったという（『山上宗二記』）。連歌師

が戦国の各地を遍歴し、瀟湘八景和歌とともに、瀟湘八景図の制作や、需要、流通に関わっていたことが分かる。同じく諸国を遍歴し、瀟湘八景を多く描き、大名へ進上した雪村の足跡に、連歌師との接点がまったくなかったとは考えにくいのではないだろうか。先述したとおり、雪村の瀟湘八景図は、例えば、山の形状に和様化の傾向、「洞庭秋月」の場面に月見の場面を採用し、画面内へ鑑賞者の視点を置くなど、近世への過渡的傾向が表れている。牧谿・玉潤の画題の東国への伝播ルートの第一にあたる、相阿弥を介しての東山御物の情報の流布については、以上のような連歌師の活動が無視できないだろう。相阿弥の作り出した瀟湘八景図の新様を、連歌師が東国にもたらしたことは、史料からも明らかである。ここからは推測の域を出ないが、それを、玉潤・牧谿様式として、雪村が受け取った。今後課題は残るが、相阿弥と雪村の同時代性には、連歌師の仲介が想定出来るのではないだろうか。

註

- * 1 赤澤英二『雪村研究』中央公論美術出版発行、2003年
- * 2 高木文『玉潤牧谿瀟湘八景絵と其伝来の研究』聚芳閣発行、1926年
- * 3 岩崎宗純「小田原北条氏時代の文化」『後北条氏と東国文化』神奈川県立歴史博物館、1989年
- * 4 千宗室『茶道古典全集』「久政茶会記」淡交社、1997年
- * 5 武田恒夫「南禅寺藏扇面貼交屏風について」『国華』第872号、1964年11月
- * 6 前掲高木氏論考および、「瀟湘八景画について」『瀟湘八景画集』根津美術館、1962年
- * 7 山川道子「雪村周継研究—雪村と元信周辺—」『日本美術襍稿 佐々木剛三先生古稀記念論文集』明德出版社、1998年、p.337～p.353。山川氏は大林宗套や岡本家に着目され、雪村周辺と京都とのつながりを考察されている。
- * 8 瀟湘八景図に関する連歌師の活動については、鶴崎氏による先行研究がある。鶴崎裕雄「連歌師の絵どころ—連歌と水墨山水画、特に瀟湘八景図について—」『藝能史研究』43、藝能史研究会、1973年。

瀟湘八景和歌については、以下の先行研究がある。堀川貴司著『瀟湘八景 詩歌と絵画に見る日本化の様相』国文学研究資料館編、臨川書店発行、2002年。

堀川貴司「瀟湘八景と和歌」『五山文学研究 資料と論考』笠間書院、2011年。

鈴木廣之「歌のこころ、絵のこころ—瀟湘八景モチーフ

の交流」、昭和六十三年～平成二年度科研研究費補助金（一般研究A）研究成果報告書「日本における絵画・彫刻・工芸各分野のモチーフの交流に関する調査研究」（課題番号63410001）。

図版出典

- 図1 小川知二著『もっと知りたい雪村 生涯と作品』東京美術、2007年
- 図2 「室町將軍家の至宝を探る」展図録、徳川美術館、2008年
- 図3、5、6、9、10、15、17 「雪村—奇想の誕生—」展図録、東京藝術大学美術館、読売新聞社発行、2017年
- 図4 「雪村展：戦国時代のスーパーエキセントリック」図録、浅野研究所発行、2002年
- 図12 衛藤駿編『雪村周継全画集』講談社、1982年
- 図14 「関東水墨画の200年中世にみる型とイメージの系譜」展図録、栃木県立博物館、神奈川県立歴史博物館発行、1998年
- 図22 「南宋絵画—才情雅致の世界—」展図録、根津美術館、2004年
- 図24、25、26 武田恒夫「南禅寺藏扇面貼交屏風について」『国華』第872号、1964年11月
- 図27 「開館15周年記念 瀟湘八景展目録」秋田市美術館発行、1973年
- 図28 『チェスター・ビーティー・ライブラリイ絵巻絵本解題目録』国文学研究資料館、チェスター・ビーティー・ライブラリイ共編、勉誠出版発行、2002年
- 図29 渡辺明義著「日本の美術124号 瀟湘八景図」至文堂、1976年9月

*特に記載のない作品は、筆者の調査写真を使用した。

鶏あるいは犬： 芸術の中の「生きた媒体」の系譜を めぐって

長谷川 紫穂
学芸員補

はじめに：バイオとアートの現代的接合

現代美術における今日の動向として着目されるもののひとつに、バイオアートがある。その呼称と先駆的な作品は1990年代から現れているが、世界的傾向として多くのアーティスト達が同時多発的に作品を制作し、^{*1} 広く認知されるようになってきたのはここ10年ほどのことである^{*2}。バイオアートは特にバイオテクノロジーとの関わりが深いことより、芸術と科学の関係性についての文脈の中から議論の盛り上がりを見せるが^{*3}、その射程は芸術全般が古くから対峙してきた「生命」という主題、また近代以降の芸術が担ってきたひとつの役割としての既存概念の打開とまだ見ぬビジョンへの誘いという側面を孕みつつ、むしろ我々の日常や身体感覚に近い部分、社会的・文化的存在である人間が抱える倫理的課題、哲学的思想の根源を有している。そして、生物としての人間のもつ理性や思考だけではコントロールしきれないもの（生理的反応や他の生物との関わり）についても深く考えさせる契機となる作品を生み出している。

バイオアートの狭義の意味合い、あるいは初期の文脈での「バイオ (bio)」は「バイオテクノロジー (biotechnology / biotech)」のことを指し、20世紀後半以降急速に展開していった生命科学の知見や成果とアートの交差点が、ユートピア的融合あるいはデストピア的警鐘という形で示されていたが、バイオアートの先駆者であり理論研究も行っているジョージ・ジェッサート (George Gessert, 1944-) は、表現上の要素として作品の中に「生きもの (living things)」が含まれている広義の意味合いでの「バイオアート (bio art)」を指摘し、その表れは当初から多義的であり、造形思想的射程は極めて現代的な社会状況、あるいは哲学的な要素と結びついたものであったことを論じる^{*4} [Fig.1]。また、近年の傾向としてより広い意味での「人間 (human) / 人間以外の生きもの (nonhuman)」との関係性に焦点を当てたバイオアートの展開がみられる。例えばベルリンにある非営利のギャラリー・スペース、アート・ラボラトリー・ベルリン (Art Laboratory Berlin) では2016年から2017年にかけて、「Nonhuman Subjectivities (人間以外の生きものの主観性)」をテーマとした展覧会やシンポジウムなどの連続したプロジェクトが展開された^{*5} [Fig.2]。

本論では、既存の芸術史の中で記述されてきた「生きた媒体 (living media)」の作品とバイオアートの文脈での現れを比較して見ることで、今日の「生きた媒体」の解釈、動物と人間の関係性としての芸術表現の可能性について論じることを試みる。

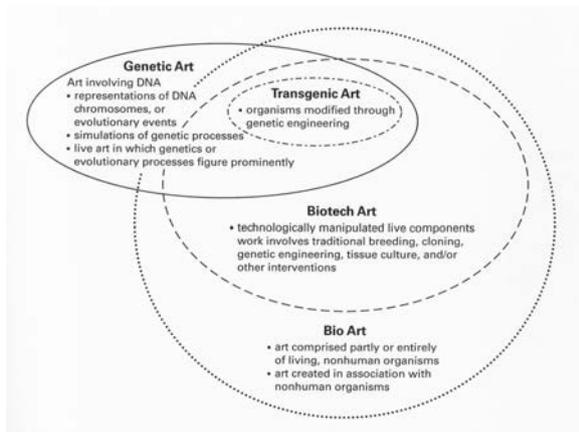


Fig.1



Fig.2

芸術史における「生きもの (living things)」

バイオアートについて、芸術史的文脈における交差点を辿ろうとする場合、しばしば言及されるのは、写真家でありニューヨーク近代美術館 (MoMA) 写真部門のディレクターも務めたエドワード・スタイクン (Edward Steichen, 1879-1973) による *hybrid delphiniums* (1936) であるが、交配種のデルフィニウムを MoMA の展示室で展示したという史実と相まってひとつの記念碑的作品の扱いを受けている^{*6} [Fig.3]。また1938年の第3回シュルレアリスム国際展 (パリ、ボザール画廊) に出展されたサルバドール・ダリ (Salvador Dalí, 1901-1989) の《雨降りタクシー》(1938) では、生きたシダ植物とカタツムリが作品の中に用いられていた^{*7}。あるいは微生物の生育による色調の変化という造形的メソッドは、ペニシリンの発見者でもあるアレクザンダー・フレミング (Alexander Fleming, 1881-1955) が1920年代からはじめた微生物絵画 (Germ Painting) が存在する^{*8}。

特に生きものの中でも「動物」ということでいえば、例えばヤネス・クネリス (Jannis Kounellis, 1936-2017) がラティコ

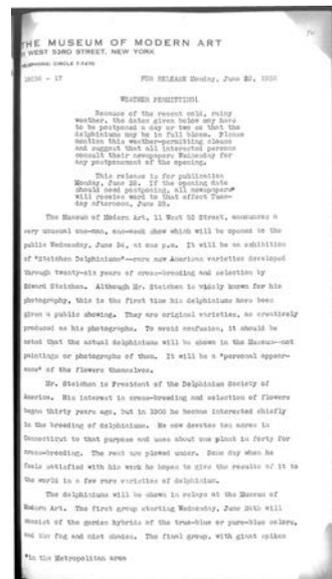


Fig.3

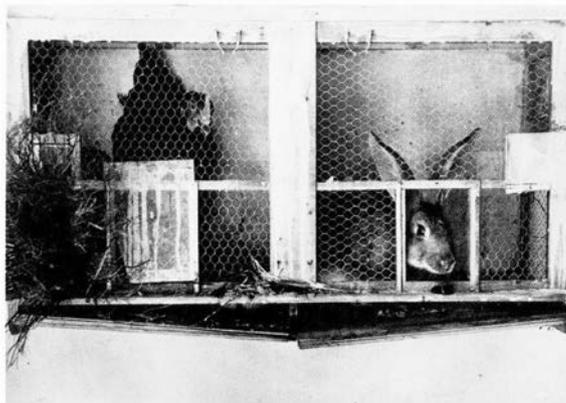


Fig.4

画廊内に生きた馬12頭を展示した作品《無題 (馬)》(1969/1989) は広く知られている。ここでの馬たちは壁を向いて綱で繋がれ、画廊内で干し草を食し糞尿をし、まるで馬舎にいるかのように存在する「生きた馬そのもの」として展示されていた^{*9}。また、リチャード・セラ (Richard Serra, 1938-) はそれに先んじる1966年5月、イタリアのガレリア・ラ・サータで開かれた個展で、農家の裏庭にあるような小屋に入れた生きたウサギや鶏、あるいは剥製を展示する作品《動物生息地 (Animal Habitats)》(1966) [Fig.4] を発表し、生きた動物を展示していること自体がスキャンダルになったと

いう*10。これらの作品に組み込まれた「生きた動物」のもたらす意味について峯村は、セラとクネリス個々人に帰属する違いはもちろんのこと、二人の文化的背景も異なっていた点を押さえつつ、彼らの動物作品について以下のように比較する。

同じ動物の展示といっても、セラの場合は動物をも一種の物として見ているのであり、そのうえで、その物が、ひたすらな物（現実）と何かのように見えること（イリュージョン）との間でどのように揺れ動くかを、冷たく観察しているのである。他方、クネリスは、小鳥との日々の交渉が人の心と生活に喚び起こすセンセーションに注目している。また、オウムをオウムとして、馬を馬として展示するとき、それらを物化するのではなく、物に還元できないそれらの生命のアイデンティティを、私たちの記憶や想像力にまで遡って捕捉しようとしているのである。セラは観察し、クネリスは想像力を喚起する。セラの即物性に対して、クネリスの詩性と要約することができようか*11。

生物学的システムとしてのハーケの卵

—そして *Cosmopolitan Chicken Project*

クネリスと同時代に、生きものを作品とした作家としてよく知られるのはハンス・ハーケ (Hans Haacke, 1936-) である。ハーケは1960年代後半から自然現象の中にあるシステムへの関心を向けた作品を制作する過程で、生物学的事象に内在するシステムにも関心をもち、立方体のプレキシガラスの上で芝が育成する *Grass Cube* (1967)、透明ケースの中にアリを生息させ、外から営巣やアリのもつ社会性を観察する *Ant Coop* (1969)、養殖されペットショップで販売されていたカメを森に放す *Ten Turtles Set Free* (1970)、サイバネティクスの父と言われるノーバート・ウィナー (Norbert Winer, 1894-1964) と同じ名を与えられた九官鳥に「All Systems Go. (準備万端)」としゃべらせる構想であった *Norbert: "All Systems Go"* (1970-71) など、動植物を用いた生物学的システムに関する作品をいくつか制作している。そしてそれは、魚が入った水槽と浄水装置を用いた独自の閉じられた循環の中で生態系的システムをギャラリー内で示してみせた *Rhine Water Purification Plant* (1972) に結実した*12。

Chickens Hatching (1968/1969) はそれらに連なる作品のひとつであり、それぞれ成長段階が4段階に異なる鶏の有精卵の入った8台のインキュベータ（孵卵器）と保育箱から成る

37. HANS HAACKE: CHICKENS HATCHING (1969)

NATURAL	CULTURAL
Eggs, eight incubators, and a brooder (Real System A)	Haacke decides to present the process of egg hatching and the growth of baby chicks
Haacke places the above system in a museum	Logically this art work is based purely on the choice of the system by the artist
The incubator system (Real System B)	The natural process of chickens hatching
Growth of the chicks	Division of the brooder into different growth stages



37. Hans Haacke, Chickens Hatching, Art Gallery of Ontario, Toronto, September-October, 1969. Eight incubators, cage, chicks. Courtesy of the artist. Photograph, Hans Haacke.

Fig.5

作品である。サーキット状に配電された8台のインキュベータは、縦横に3台ずつギャラリーの床にマス目状に並べられ、孵化した雛用の飼育箱が別に用意されており、鶏の卵から雛が生まれるまでの一連の孵化の流れをギャラリーの中で展示する。彼の作品を理論づけてきたジャック・バーンハム (Jack Burnham, 1931-) は1971年に出版した著書 *The Structure of System* の中でも、他の作家の作品とともにこの作品について記述しているが、レヴィ=ストロースの自然/文化概念を用いて展開する分析を通して、ハーケの *Chickens Hatching* は「卵と8台のインキュベータ、そして1台の保育箱によるシステム」(自然)と「孵化と雛の成長の過程を提示することを決定した作家によるシステムの選択」(文化)の段階と、「卵が孵るといふ自然のシステム」(自然)と「異なる成長段階の卵を用意することで成長段階の区別をつける」(文化)という二段階に分類できると図示し [Fig.5]、そうした自然のプロセスや成長パターンから生じる変化による作品は、期間的な有限性や循環のプロセスに頼る点を指摘する*13。

ハーケは自身を自然主義者とは捉えておらず*14、彼が生きものを用いた作品群は生物学的循環のスタディとして、*Condensation Cube* (1965) のような一連の自然現象の循環と状況の変化に焦点を当てたもののひとつであった。彼は早い時期から自身のステイトメントの中で、「システム」について言及するが、彼にとってのシステムとそれを有した作品は、鑑賞者の存在を感情移入の外に置き、目撃者としてその



Fig.6



Fig.7

作品（の中のシステム）の変化を目にさせることを志向する^{*15}。このことから他のハーケの作品と同様に生物学的システムを見せるという点で、自然のプロセスである孵化そのものを提示し、その先にある生殖や寿命といった世代の循環までを包括する *Chickens Hatching* は、やはりどこまでいっても「システム」に焦点を当てた作品なのである。

ハーケのインキュベータを想起させる作品として、コーエン・ファンメヘレン（Koen Vanmechelen, 1965-）の卵と鶏はさらなる迫力をもって今日の表現として現れる。ベルギー出身のファンメヘレンによる *Cosmopolitan Chicken Project*（以下、CCP）（1999-2018）は世界各地の鶏を掛け合わせていく作品である [Fig.6]。世界各地に生存する鶏の種を掛け合わせていき最終的に地球上の全鶏の種が掛け合わされた存在にまで到達させることをひとつのねらいとしたこの作品は、交雑された生きた鶏そのものや、ドキュメンテーション的意味合いの写真パネル、またそこから新たに造形された彫刻 [Fig.7] といった要素により構成されたインスタレーションとして展示される、プロジェクト・ベースの作品である。展示形式にはいくつかのパターンがあるが、ある程度の場所が確保される場合、インキュベータに入った卵や成鳥という、展示時点での交雑の世代が鑑賞者に提示される。またその際には、その種の由来や掛け合わされた親鶏のパネル、あるいはそれま



Fig.8

での系譜図 [Fig.8] が付され、プロジェクト全体における世代の位置付けと情報がわかるようになっている^{*16}。

鶏の原種はヒマラヤ山脈麓からインドシナ半島に渡って生息する赤色野鶏 (*Gallus gallus*) と言われ、この種が人間の手によって各地域に拡散され交配され、その土地や気候の特徴を有した先住的存在の種が形成されてきた。そうした意味で現在の各国、各地に生息する鶏は交配の末の終着的存在であるが、ファンメヘレンはこれら現存する種を明確にした上で、さらに交雑を進めることで新しい進化の形を模索する。家畜としての生きものを社会的経済的目的に合わせて人工的に交配あるいは遺伝子学的に操作させていく手法は、人間社会の中で永らくとられてきたバイオテクノロジーのひとつの手法であるが、CCPにおいては交雑していく中で新しい世代ほど身体的強化の兆候（病気への耐性や趾の変形など）が見られ、科学的にも興味深いモデルを提供する^{*17}。

また作家によると、ここでの鶏たちは、鶏の種と同様に世界各地に息づき、様々な人種や地域性を有する我々人間のメタファーでもあるという^{*18}。ファンメヘレンによる CCP は、鶏という生きた媒体をオブジェクトとして配しているということよりも、「鶏を遺伝子的に掛け合わせていく」というその交雑プロセスそのもの、そしてそこから生み出される多様性こそが作品の核であり、グローバリゼーションや人種差別、遺伝子操作といった今日の人間社会が抱える諸問題に対する作家の応答、あるいは作家個人が有するアイデンティティや生についての存在論的問いの反映であると指摘され、芸術学、生物学、社会学などの議論が交差する作品として評価されている。^{*19}

あるいはボイスのコヨーテ

— 系譜としての *K-9_topology*

またヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys, 1921-1986) が1週間のアメリカ滞在を1匹の野生のコヨーテと過ごしたアクション、《コヨーテ：私はアメリカが好き、アメリカも私が好き》(1974) も生きた動物との象徴的な作品として知られる [Fig.9]。2回目のアメリカ訪問であった1974年5月、ボイスはジョン・F・ケネディ空港到着直後にトレードマークであるフェルトに包まれ、救急車に乗せられルネ・ブロック画廊に運ばれた。画廊の空間には2枚の大判のフェルトと干し草、50部のウォール・ストリート・ジャーナルが用意され、フェンスで仕切られた空間の中でボイスは1匹のコヨーテと共に時間を過ごした*20。

コヨーテはアメリカの先住民族にとって神聖な動物であるが、もちろんその意味を踏まえた上でボイスは、「コロンブス以前のアメリカ、人間と自然の調和的共存が可能だった頃のアメリカ、コヨーテとインディアンが共に開拓者たちによって追い払われる以前の、両者がお互いに共生できた頃のアメリカ」*21 という意味をここでのコヨーテにもたせた。コヨーテの世界からは干し草が持ち込まれていたが、人間の世界からは杖、グローブ、トライアングル、ウォール・ストリート・ジャーナルが持ち込まれ、ボイスは全身をフェルトで覆い杖だけをコヨーテに差し出す、トライアングルを打ち鳴らす、グローブを投げるといったシンボリックな行為を通してそれらをコヨーテに示し、彼から反応を得ることで対話を図ろうとした。そしてコヨーテはそれらに噛み付いたり排尿したりと彼独自のやり方で応え、これらの一連の動きは振り付けのように一定の時間行われ、アクションの中で繰り返された*22。

この作品におけるボイスにとってのコヨーテは、「動物である」という点において、生や死を象徴する存在として彼の作品で頻繁に現れたウサギや鹿といったモチーフと同種の役割を担うが、「生きた動物である」という点からみれば動的レスポンスを有したアクションの相手という意味で、パイクや他のアーティストたち、あるいは討論会で対話した学生たちと同列ともいえる「対話の相手」として存在する。

そして、このボイスのアクションを意図的に引用し展開するのが、マヤ・スムレカー (Maja Smrekar, 1978-) の *K-9_topology* である [Fig.10]。この作品は2014年から2017年にかけて制作された4つの小作品から成るシリーズであり、人間と犬(そしてその祖先としてのオオカミ)との共進化について探求するプロジェクト・ベースの作品である。作品の始ま



Fig.9



Fig.10

りは、犬と人間の共進化における愛情や共感、そして幸福感をもたらす神経伝達物質と言われるセロトニン物質(ホルモン)の嗅覚上での交換についてのスタディであり、異種間の共存あるいはコミュニケーションを可能とする肯定的感情を引き起こす代謝経路への関心から出発する*23。

2014年に制作されたシリーズの1作目、「ECCE CANIS」(2014)*24では人間と犬の関係性について、両者をもつ嗅覚機能や、交流(接触)によって生成されるセロトニン物質の調整メカニズムという化学的そして身体的プロセスに焦点を当てる。狩猟や防衛といった様々な役割を担った家畜という存在から、愛玩動物あるいは家族の一員としての存在へと、人間と「共進化」してきた「オオカミ-犬」は、何世代にも渡って生活環境を共有してきたことによって遺伝子レベルでその共存の過程を引き継いでいる。最初にこの作品が展示されたカペリカ・ギャラリー (Kapelica Gallery) で来場者は、古着



Fig.11

に使われていた狼の毛皮から制作された洞窟のような形態のオブジェ [Fig.11] の中に入っていくと、スムレカーと愛犬バイロンの血液から採取されたセロトニン物質を合成してつくられた「匂い」を嗅ぐことができた。イヌ科の動物にとっては嗅覚が最も優位な感覚であるが、人間の五感においては視覚や聴覚が多くの場合で優位である。特に今日、必要以上の衛生管理により消臭が望まれる傾向にある生活環境の変化に着目することで、匂いを介したコミュニケーションが希薄になることが両者の関係性（友好的と考えられる繋がり）を蝕んでいくかもしれないという点まで含め、人間と犬の関係性を提示した^{*25}。

そして作家自身とウルフ・ドッグ（オオカミと犬の交雑種）との交流をパフォーマンスに落とし込んだシリーズ2作目、“I HUNT NATURE AND CULTURE HUNTS ME”（2014）でスムレカーは、前述のボイスの *I Like America, America Likes Me*（1974）と犬人間のパフォーマンスで知られるオレグ・クーリック（Oleg Kulik, 1961-）による *I Bite America, America Bites Me*（1997）を引用し、そこに連なるものとして自身のパフォーマンスを位置付ける。暗がりの中、パフォーマンスはほぼ裸で横たわるスムレカーの姿から始まり、まずボイスとクーリックそれぞれのアクション／パフォーマンスにまつわる動物についての言説が朗読される。それに引き続きスムレカーによる動物（犬）に対する詩的言説が朗読されていくが、そのタイミングでウルフ・ドッグが横たわる彼女のそばにやってきて、彼女の匂いを嗅ぎ、あるいは身体を舐めていく^{*26}。この作品を制作するにあたりスムレカーはウルフ・ドッグの養育スタジオでリサーチを行い、その生態を学びながらパフォーマンスにも出演したウルフ・ドッグらと交流をもつ中で、彼らの行動や反応の中に野生を見出し、オオカミ



Fig.12

から犬への移り変わりの過程を経験する。パフォーマンスはフランスの映像祭（Rencotres Bandits-Mages 2014）で行われた一回限りのものであったが、その様子は連続する写真として収められ、上からスムレカーの言説をチョークで手書きし、全体を蜜蝋でコーティングした形で [Fig.12]、その後のインスタレーション展示の一部となった。

スムレカーの作品における人間と犬との繋がりとは、化学物質に対する生理学的反応によって分析できるものであると同時に、精神的結びつきの家族の問題でもある。パフォーマンスで朗読されたスムレカーの詩的言説は言語という人間の獲得したメディアに載せられているが、幼少期から抱いていた血縁のある家族としての「動物（犬）」を認識する感覚、そして自己と犬が同一化していくような、あるいは支配されたいと望む様（ある種の共依存的関係を想起させる）を吐露する内容は、見る者に「人間であること」「動物（犬）であること」の相違や境界のジレンマを突きつける^{*27}。

おわりに

以上のように芸術史の中に現れていた「生きもの」を復習し、卵や鶏そして犬という我々人間にとっては歴史的にも身近な動物にまつわる作品を並置した。

ハーケとコーエンの比較において、2つの作品に共通してみられるのは「生きもの」のもつ動きや生態、寿命などシステムやプロセスといった言葉で示されるような動的・時間的要素が作品の核となっているという点である。しかしながら、ハーケの *Chickens Hatching* があくまでも生物学的なシステムに対する関心の一貫として、つまり卵からの孵化と雛の成長という種としての個別具体的な対象にみられる循環的要素の観察に注力し、ギャラリーへの設置という作家の選択

性が働くものの循環し出したらそこでは作品内の自律性と客観的な観察が思考されるのに対して、ファンメヘレンによるCCPは、意図的な交雑による遺伝子操作やそこから得られたインスピレーションによる別のメディアムによる再創造あるいは人間社会への暗喩としての意味合いなど、より介入的で私的な態度から、対象である「鶏」に対して積極的な作家の関与が認められる。また、交雑という手段を経ることで、世代という個別の対象がもつ以上の時間性を有し、その意味でもハーケの想定したプロセスよりも、一段大きなフェーズとして鶏の生を作品の中に組み込んでいるといえよう。

またボイスとスムレカーの作品については、スムレカーの作品の一部はボイスのアクションがあって成立しているものであるのは前提であるが、*I Like America, America Likes Me*が「コヨーテ」を古のアメリカを象徴する存在と捉え、「対話」を軸に据えたアクションによる関係性の構築を試み、人間界と自然界、現代と古、先住民と入植民などといった歴史性や政治性を含めた議論を想起させたアプローチであったのに対して、*K-9_topology*はより直接的に「人間と犬（オオカミ）」という異種族間の共進化を主題に据える。そこでは小作品ごとに、今日のバイオアートの手法を含んだ遺伝学や分子化学、動物行動学との協働を通じた制作がなされ、人間と犬の共生環境の発展や異種間での家族の構成を広く表現すると同時に、作家自身と愛犬パロンのセロトニン合成による「匂い」の表現や、これまでの互いが互いの一部となっていくような個人的体験に基づいた作品は非常にプライベートな表現としても結実する。

そして60-70年代の作品と現代の作品とを比較した時にひとつつ明らかなことは、前者がマテリアルの特性（例えば孵化というプロセス）や場所性（例えば1974年のアメリカという場）に重きを置いているのに対し、バイオアートと呼ばれる後者はその作品がどちらも生物種の世代単位での変化という事柄（例えば世界的な交雑、そして共進化）に関心をもち、遺伝学や生理学、動物行動学といった他の研究領域と協働したりサーチをベースとしたプロジェクトで展開し、その作品としての表れは複合的であるという点である*28。

バイオアートと言われる領域は、現在盛んに多様なアプローチによって作品がつけられてきているが、既存の芸術史（美術史、デザイン史あるいはパフォーマンス史）との比較分析や、接合の記述は始められたばかりといえる。本論ではハーケとファンメヘレン、そしてボイスとスムレカーの作品を並置してみたが、類似媒体における試験的な比較にとどまったため、さらなる分析また他の対象との比較考察などを今後の

課題としたい。

図版タイトルとクレジット |

Fig.1 バイオアートのダイアグラム（出典：George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, 2010, Appendix 2.）

Fig.2 アート・ラボラトリー・ベルリンでのNonhuman Subjectivities プロジェクト印刷物（筆者撮影）

Fig.3 MoMAによるプレスリリース（出典：MoMA ホームページ https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf）

Fig.4 Richard Serra, *Animal Habitats*, 1966（出典：Kynaston McShine and Lynne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, Museum of Modern Art, 2007, p.20.）

Fig.5 ジャック・バーンハムによる *Chickens Hatching* の分析（出典：Jack Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller, 1973, p.142.）

Fig.6 Koen Vanmechelen, *CCP*, 1999-（左：2013年アルス・エレクトロニカでの展示風景、作品部分 [生きた鶏が入ったゲージ]、右：2015年アルス・エレクトロニカでの展示風景、作品部分 [空間自体がインキュベータであるインスタレーション] /共に筆者撮影）

Fig.7 Koen Vanmechelen, *CCP*, 1999-（左：2013年アルス・エレクトロニカでの展示風景、作品部分 [鳥の足の剥製による彫刻]、右：*Warking Egg*、2011年ヴェネチア・ビエンナーレ「Glasstress」展展示風景 /共に筆者撮影）

Fig.8 Koen Vanmechelen, *CCP*, 1999-（左：2013年アルス・エレクトロニカでの展示部分 [ゲージに入った鶏のパネル]、右：同展示部分 [2013年までにCCPに関わった鶏のパネル] /共に筆者撮影）

Fig.9 Joseph Beuys, *Coyote: I like America, America likes me*, 1974（出典：Caroline Tisdall, *Joseph Beuys: Coyote*, Thames & Hudson, 2008, p.36.）

Fig.10 Maja Smrekar, *K-9_topology*, 2014-（2017年アルス・エレクトロニカでの展示風景、筆者撮影）

Fig.11 Maja Smrekar, *K-9_topology*, 2014-（出典：作品部分、アルス・エレクトロニカ公式Flicker [creative commonsによる画像提供]、credit by Maja Smrekar.）

Fig.12 Maja Smrekar, *K-9_topology*, 2014-（2017年アルス・エレクトロニカでの展示風景（部分）、筆者撮影）

註

- * 1 日本においても2009年前後から、多摩美術大学でのバイオアート講義や早稲田大学生命科学研究室岩崎秀雄ラボを先駆的な実践の場所として、あるいはIAMAS（情報科学芸術大学院大学）でのレジデンス以降の福原志保、ゲオグ・トレメルらBCLの精力的な作品制作とワークショップといった日本での活動が実を結び、その表現と活動の輪は広がり、美術手帖の2018年1月号で大々的にバイオアートが取り上げられた。バイオアートの概況、特に日本の現況については、次の論考に端的にまとめられている。増田展大「バイオアート：メディアの拡張と自然観の変容」久保田晃弘、畠中実編『メディア・アート原論：あなたは、いったい何を探求しているのか？』フィルムアート社、2018年、144-153頁。
- * 2 バイオアートに関する研究は2000年代半ばから出版という形で現れてくる。例えばEugene Thacker, *Biomedica, Electronic Mediations*, Volume 11, University of Minnesota Press, Minnesota, London, 2004.、Ingeborg Reichel, *Kunst aus dem Labor: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscienc*, Springer, 2005.、Eduardo Kac, ed., *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, The MIT Press, 2007.、George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, 2010.、Robert Mitchell, *BIOART AND THE VITALITY OF MEDIA*, University of Washington Press, 2010.などがその早い時期のものとして知られている。
- * 3 例えば、バイオアートの先駆者として知られるエドゥアルド・カック (Eduardo Kac, 1962-) は、1980年代以降にアーティストとしてのキャリアを積み始め、テレコミュニケーションを用いたメディア作品から、バイオアートの世界へ入っていく。そしてカックは自身のwebサイト上で6名のアーティストや研究者と共同で「バイオアートとは：宣言 (What Bio Art Is: A Manifesto)」を発表した。*What Bio Art Is: A Manifesto*, http://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html (2018年6月17日最終閲覧)
- * 4 George Gessert, *Green Light: Toward an Art of Evolution*, The MIT Press, 2010, pp.1-10. またジェッサートは、バイオアートの初期の貢献者、先駆者としてハンス・ハーケらの名前を挙げる。George Gessert, *ibid.*, p.112. また、ハンス・ホイザー (Hans Heuser) と彼の理論を図式化したものがFig.2である。
- * 5 <http://www.artlaboratory-berlin.org/html/eng-programme-2016.htm> (2018年6月10日最終アクセス)
- * 6 Ronald J. Gedrim, "Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Bloom: An Art of Flower Breeding", in Eduardo Kac, ed., *ibid.*, pp.347-369. に詳しい。また展示自体は、美術関係者からの反応は冷ややかなものであったようであるが、一般誌での評価は高かったとされている。
- * 7 George Gessert, *ibid.*, p.1. 展覧会の入口に設置されたこの作品は、2体のマネキンが乗せられたタクシーの中で雨 (パイプによる配水システム) が降っているインスタレーションである。このタクシー内にシダ植物が配され、多数のカタツムリがマネキンの上や車内を這い回っていたという。
- * 8 Alexander Fleming, "The Growth of Microorganisms on Paper", in Eduardo Kac, ed., *ibid.*, pp.345-346. 初出は1936年に開催された第2回国際微生物学会のプロシーディング (R. St. John-Brooks, ed., *Report of Proceedings*, London: Harrison & Sons, 1937.)。こうした微生物の育成による表現は、寒天培地上での細菌、微生物の培養によって図像を描き出すという手法で、今日のバイオアート/バイオデザインにも引き継がれているといえる。
- * 9 またクネリスはそれ以前にも絵画のキャンバスに生きたカナリアの入った鳥カゴを配した作品《無題 (バラ)》(1966) やスチール板の前に止まり木にオウムを一部とする作品《無題 (オウム)》(1967) を制作している。ジェルマーノ・チェラント「偶像破壊者クネリス」、『ヤニス・クネリス展』ICA NAGOYA, 1987年、5頁。Gloria Moure, *Jannis Kounellis: Works, Writings 1958-2000*, Ediciones PolEigrafa; Barcelona, 2001, pp.9-13,81.
- * 10 セラは後年、*Animal Habbits* について、学生時代の試みでありその後展開させることはなかったと語っている。(Ref.: Kynaston McShine and Lynne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, Museum of Modern Art, 2007, p.20.) しかしながら、この時代に造形すること、イリュージョンから抜け出そうとしたひとつの美術の中の動向として、生きた動物を素材として用いたという点に関してはセラの習作はやはり重要な役割を果たしたといえる。
- * 11 峯村敏明「世界のなかのアルテ・ボーヴェラ」『アール・ヴィヴァン』13号、1984年、35頁。
- * 12 この点に関しては、ハーケの学生でもあったマーク・ダイオン (Mark Dion, 1961-) の *Concrete Jungle* (1992-1996) や *the foreboding Tar and Feather* (1996) に継承される。Ref.: Lisa Graziose Corrin, Miwon Kwon and Norman Bryson, *Mark Dion*, Phaidon, 1997, p.46. また東信も人工的に閉じられた生態系の中での植物の自己生育を作品にしている。

- Ref : William Myers, *Bio Art: Altered Realities*, Thames & Hudson Ltd, 2015, p.28. (邦訳: ウィリアム・マイヤーズ、久保田晃弘監修『バイオアート: バイオテクノロジーは未来を救うのか』、BNN 出版社、2016年、58-62頁。)
- *13 Jack Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller, 1973, pp.142-143. そしてその中でバーナムは、「恐らくより重要なことは、雛の自然な生死のサイクルであろう」と述べている (Burnham, *ibid.*, p.43.)。
- *14 自然主義者でないだけでなく、ハーケは批評家ジャンヌ・シーゲルとの対談の中で、コンセプチュアリストやエレメンタリストなど、その他どんなものでもないと言っている。Jeffrey Kastner ed., *Nature: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2012, p.28. (初出は *Art Magazine*, vol.45, no.7, May 1971.)
- *15 Hans Haacke, *Hans Haacke*, Howard Wise Gallery: New York, 1968, p.99.
- *16 例えば、芸術と技術、社会に関する国際的なアート・フェスティバル「アルス・エレクトロニカ (Ars Electronica Festival)」では、2013年と2015年に展示が行われたが、それぞれ成鳥と卵の展示を行なっている。
- *17 Hannes Leopoldseder, Christine Schöpf, Gerfried Stocker eds., *CyberArts 2013: International Compendium-Prix Ars Electronica*, Hatje Cantz Verlag, 2013, pp.114-115.
- *18 こうした作家の提起に対して、我々は多様性を認めるとともに、エドゥアール・グリッサン (Édouard Glissant, 1928-2011) の提唱したクレオール化の概念、また南米などで西洋諸国による植民地化政策の一環として政治的文脈で執り行われたクレオール政策の歴史を思い起こし、議論へ入っていくことも可能だろう。
- *19 本作品は前述のアルス・エレクトロニカ・フェスティバルにおいて2013年の公募展ハイブリッド・アート部門での最優秀賞を受賞している。Leopoldseder eds., *ibid.*, p.120.
- *20 実際には手続きの関係でコヨーテが画廊に到着するのが遅れ、予定より短い3日間の内、日中の約9時間をボイスとコヨーテは共に過ごした。『ヨーゼフ・ボイス展』西武美術館、1984年、100頁。Caroline Tisdall, *Joseph Beuys: Coyote*, Schirmer/Mosel; München, 2008, S.6-8. (初版は1976年)、ペーター・シャータ「ヨーゼフ・ボイスの作品-万物の新たな造形に向けての個人的な出発」フォルカー・ハーラン、ライナー・ラップマン、ペーター・シャータ (伊藤勉、中村康二、深澤英隆、長谷川淳基、吉用宣二『ヨーゼフ・ボイスの社会彫刻』人智学出版社、1986年、87-89頁。『ヨーゼフ・ボイス: よみがえる革命』水戸芸術館現代美術センター、2009年、157頁。)
- *21 ペーター・シャータ、前掲書、87頁。
- *22 こうした行為と反応が繰り返される対話を経て、野生のコヨーテは次第にボイスの存在に慣れ、アクションの終盤では彼に体を触らせることを許可するまでとなる。
- *23 http://majasmrekar.org/k-9_topology (2018年7月16日最終閲覧)
- *24 *Canis* はイヌ科イヌ属を示す。そして茨の冠と紫色の衣を身につけたキリストに対しピラトが放ったとされる言葉であり様々な芸術作品の主題ともなっている“*Ecce Homo* (見よ、この男だ)”に掛けたタイトルとなっている。また、作品全体のタイトルにある「K-9」も犬の学名「*canine* (ケイナイン)」の略称である。
- *25 ウィリアム・マイヤーズ、前掲書、87頁。
- *26 パフォーマンスの様子は、Vimeo でみることができる。
<https://vimeo.com/111946213> (2018年7月16日最終閲覧)
- *27 スムレカーの *K-9_topology* はこの後、新たに子犬を迎え彼女自身から授乳して育てるというシリーズ3作目“HYBRID FAMILY”、人類学的文脈における人間と犬 (科の動物) の歴史を辿り現在に着地させる4作目“ARTE-mis”へと展開する。これらを含んだ作品全体の分析は別の機会に改めて論じたい。
- *28 このことはもちろん、各時代における新しい表現が有した同時代的傾向を指すものでもある。特にバイオアートにおいては、今日的な領域横断的表現の現れであるソーシャリー・エンゲイジド・アートやスペキュラティブ・デザインの中で語られることもあるため、芸術表現と社会との関係性という文脈でも検証する必要があるだろう。

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 25 (2017／18)

Annual Report／Bulletin 25 (2017／18)

2018年7月1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

ISSN 1342-8888

慶	應	義	塾	大	学		
ア	ー	ト	・	セ	ン	タ	ー

KEIO UNIVERSITY ART CENTER