慶應義塾大学アート・センター　年報／研究紀要 27

２０１９／２０

ANNUAL REPORT／BULLETIN 27

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要27（2019／20）

目　次

序文

ごあいさつ
〔内藤　正人〕 6

2019 年度年報

催事

講演会・シンポジウム

現代アート・アーカイヴ／トークセッション 夜のアーカイブ、芸術のドライブ 7

【UMAC 東京セミナー】文化コモンズとしての大学ミュージアム：ミュージアムにおける領域横断型研究・教育 8

慶應義塾の建築プロジェクト 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 10

特別講義・見学会　国際文化会館と 3 人の建築家たち
アーキテクトーク！ "Whose Tokyo? The City as a Collective Project" 12

アムバルワリア祭 IX「古代が新しい 作家が語る西脇順三郎」 14

没後 34 年 土方巽を語ること IX 16

瀧口修造没後 40 年記念シンポジウム「瀧口修造と制作の現場」 18

展覧会

プリーツ・マシーン 2：中嶋興×松澤宥―写真上の部屋 20

上演

2019 年度 新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演「命」 21

教育

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） 23

アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践 25

アート・スペース

スタンディング・ポイント II「アナ・メンディエタ」 33

2019 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示「本の虫・本の鬼」 35

アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興――MY LIFE 37

彼方の男、儚い資料体 39

アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―
「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ 40

研究

研究会

研究会 mandala musica 52

西脇順三郎研究会 56

プロジェクト

平成 31 年度文化庁博物館を中核とした文化クラスター形成事業
都市のカルチュラル・ナラティヴ in 港区：大学ミュージアムを核とする地域文化資源の連携・国際発信・人材育成事業 57

慶應義塾創立 150 年記念未来先導基金　ミーツ・アーティスト・イン慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ 59

服部真二 文化・スポーツ財団 助成事業 61

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動 63

記録・資料

受入資料 78

資料貸出 81

刊行物／図書資料統計 89

活動記録 92

会議 98

人事 99

所員研究・教育活動業績 100

所員・職員名簿 108

英文案内 109

慶應義塾大学アート・センター関連法規 111

研究紀要

雷神門を描く「浮絵」――春朗号時代の北斎浮絵をめぐる考察
［内藤 正人］ 124

剥製美術（2）――名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる―考察
［森山 緑］ 134

中嶋興年表（改訂版 1）について
［久保 仁志］ 145

土方巽アーカイヴ――22 年の歩み及び今後の展開
［石本 華江］ 172

Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen
［Shinsuke NIIKURA］ 183

カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ――21 世紀型教育の実践モデル
［市川 佳代子］ 202

美術館アーカイヴからみる「内なる MLA 連携」の可能性――米国での調査をもとに
［芹澤 なみき］ 209

扉頁の写真＝ UMAC 東京セミナー　参加者、スタッフ集合（上写真、8 頁参照）
アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ（下写真、40 頁参照）

Contents

Preface

Introduction
［Masato NAITO］ 6

Annual Report 2019/2020

Events

Lectures / Symposium

Contemporary Art Archive / Talk Session : Night Archive, Art's Drive 7

UMAC Tokyo Seminar: University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums 8

Architecture of Keio : Keio University Mita Campus Architecture Open Day 10

Three Architects and International House of Japan
ArchitecTalk! "Whose Tokyo? The City as a Collective Project" by Jorge Almazán 12

Ambarvalia IX : Make it New : Writers Discuss Nishiwaki Junzaburo and Antiquity 14

The 34th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death / Talking together about Hijikata Tatsumi 16

Shuzo Takiguchi's 40th Anniversary Symposium : Shuzo Takiguchi and the Production Site 18

Pleating Machine 2 : Ko Nakajima x Yutaka Matsuzawa — Rooms in the Photographs 20

Performances

Keio University Freshman Event 2019 : Uesugi Mitsuyo Butoh Performance "Life" 21

Courses

Colloquium: Archival Research/Seminar: Archival Research 23

Archives

Art Archives 25

Art Space

Standing Point II : Ana Mendieta 33

Treasures from Century Cultural Foundation / Collaborative Exhibition of Special Collections : Bookworms / Bookfiends 35

Introduction to Archives XIX & Pleating Machine 3: Ko Nakajima — MY LIFE 37

The Man Who, An Ephemeral Archive 39

Introduction to Archives XX: The Shadow in a Marginalia II–Shuzo Takiguchi's Books – One Object 'with Latent Sounds' 40

Studies

Research

Research Group "mandala musica " 52

Research Group "Nishiwaki Junzaburo " 56

Projects

Minato City FY2019 Minato Cooperation Project for Cultural Program : "Cultural Narrative of a City in Minato" : Local cultural resources discovery/Course to rediscover local culture
Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan in the fiscal 2020 57

Keio University 150th Anniversary Future Leading Fund　Meeting Artists in Keio: Students Workshop with Artists 59

The Shinji Hattori Foundation 61

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University 63

Records and Data

New Acquisitions 78

Loans 81

Publications/Books Data Statistics 89

Reports of Activities 92

Meetings 98

Personal Affairs 99

Educational and Research Performance of Members 100

Staff 108

English Introductions to KUAC 109

Rules 111

Essays

Uki-e depicting the Thunder Goddess Gate-Observations on the landscape prints, by young Hokusai
［Masato NAITO］ 124

Taxidermy in Contemporary Art: Crystalline Surfaces of Nawa Kohei's "PixCell" series
［Midori MORIYAMA］ 134

Ko Nakajima's Timeline
［Hitoshi KUBO］ 145

Hijikata Tatsumi Archive - 22 years of history and development
［Kae ISHIMOTO］ 172

Different Aspects of Multiple-Viewpoint: a Case Study of the Viewability of Michelangelo's Sculptures
［Shinsuke NIIKURA］ 183

Cultural Communicator Workshop: A Practical Model for Twenty-First Century Education
［Kayoko ICHIKAWA］ 202

A Case Study on the Possibilities of Inner MLA Cooperation in the Museums of the United States
［Namiki SERIZAWA］ 209

ごあいさつ

所　長　　内藤　正人

慶應義塾大学アート・センターは、大学設置の戦後芸術の研究所であり、アーカイヴを備えているとともに、今日では博物館の展示公開活動も鋭意並行しておこなっています。もともと、発足時点では純粋な研究所としてスタートしましたが、現在では研究者のほか、広く一般の方々とも深い繋がりをもち、展覧会やシンポジウム、講演会、音楽会など様々な形で多角的な活動を展開し、また発信を続けています。この 2019 年度の年報兼紀要は、昨年度のアート・センターのすべての活動を余すことなく記録するという目的とともに、所属する研究職の所員による論考や研究ノートを収録、公開する場としても機能すべく、数年前に従前の仕様を大きく変更したものです。

開所より四半世紀を経ても、むろん研究活動についてはあくまでも地道かつ着実に、というのは我々が共通して抱くべき覚悟ですが、他方で組織の果たすべき役割については、徐々にその裾野がひろがりつつあることを痛感しています。純粋な研究がおこなわれるのは当然のこととして、プラスアルファでいったいアート・センターには何が求められているのか、あるいは、何ができるのか。25 年の歩みを経て、その将来の姿に思いを致すとき、なおそのことをずっと自問自答する日々が続いています。アート・センターにおける研究、普及そして教育の活動は、そのいずれもが重要であり、まさに鼎立というべき三要素です。初期の研究重視の姿勢からすでに星霜を経て、博物館相当施設の認可をも受けているアート・センターは、当然その前提として、広く一般の方々に対する貢献、すなわち普及活動が強く求められる形にも変容しています。たとえば、読者へのメールマガジンなどの配信なども、博物館としては当然のアクションとして、学芸スタッフからの提案で始まるなど、当初のごく限られた研究者のための閉鎖性のある研究所とは異なり、大きく軸足を移しての活動が求められることになっているのです。そのことについてはご意見もあろうかと思うのですが、逆に言えば、このような方向性の活動を積極的に展開しなければ、アート・センターの 21 世紀の展望は開けなかったという厳然たる事実を、ここでは反芻したいと考えます。

従いまして、今後も引き続き研究、教育、普及の三つの活動を一段と充実させるよう努力するとともに、公私の各種外部資金を活用しての諸事業の展開を続けながら、限られた人数の所員一同で、精進してまいりたいと考えています。各種のアート・センターの活動に対してご理解をいただきますとともに、皆様方からの温かいご支援・ご協力を賜りますよう、お願いを申し上げる次第です。

催事／講演会・シンポジウム

現代アート・アーカイヴ／トークセッション
夜のアーカイブ、芸術のドライブ

2019年5月12日（日）

六本木区民協働スペース1·2

主催：六本木アートナイト事務局、慶應義塾大学アート・センター

登壇者／出演者

田村　友一郎

「六本木クロッシング2019展：つないでみる」出展アーテイスト

久保　仁志

所員、講師（非常勤）

六本木アートナイト2019×慶應義塾大学アート・センター「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト共同プログラム「アートナイトを語る―My Night Cruising」の一環としてアート・アーカイヴに関するトーク・セッション「夜のアーカイブ、芸術のドライブ」を行った。

まず久保が、アート・アーカイヴに関わる基礎的諸問題について、関根伸夫の作品《位相-大地》をモデルに、写真や関連印刷物などの資料を通してしかアプローチすることのできない一過性の存在形体を有する芸術作品が特に1970年周辺を境に展開されることについて語った。また、田村の作品制作のアプローチが、ある対象のアーカイヴを構築しながらそれを利用するという方法に基づいており、鑑賞者自身は、そのアーカイヴ構築と利用の間に差し挟まれたフィクションを自ら立ち上げるように強いられるという田村作品の特異な鑑賞体験について語った。

田村は、それに応えるように自らの作品制作における具体的なアプローチについて語り、事実に基づくリサーチとそれらの諸事実を連結させようとするときに生成されていくフィクションについて語った。田村は作品制作のプロセスの中で写真を中心とした沢山のドキュメントを残しており、対象のアーカイヴ化と、アーカイヴ化と利用のプロセスのアーカイヴ化（自身の作品制作のプロセスのアーカイヴ化）という二重のアーカイヴ化が行われていることを示した。アート・アーカイヴというものが、予め囲い込まれ、不変の物の集合を対象とするよりも、囲い自体が変形し、物の配列とともに物も変成していくような動的諸対象をモンタージュしていくことが求められていることが明らかにされた。

（記＝久保）

夜のアーカイブ、芸術のドライブ講演の様子

催事／講演会・シンポジウム

大学博物館をめぐる国際コンファレンス【UMAC 東京セミナー】文化コモンズとしての大学ミュージアム：ミュージアムにおける領域横断型研究・教育

2019 年 9 月 9 日（月）、10 日（火）

三田キャンパス北館ホール、東館 6 階 G-Lab、東館 8 階ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター
　　慶應義塾ミュージアム・コモンズ

登壇者／出演者

アンドリュー・シンプソン
UMAC ／マッコーリー大学

ジュディ・ウィルコックス
セントラル・セント・マーチンズ、ロンドン芸術大学

キャサリン・エクルス
オックスフォード・インターネット研究所、
オックスフォード大学

塚本　由晴
東京工業大学／アトリエ・ワン

松田　隆美
ミュージアム・コモンズ機構長／文学部教授

重野　寛
ミュージアム・コモンズ兼担所員／理工学部教授

渡部　葉子
専任所員（キュレーター）／教授

本間　友
所員、ミュージアム・コモンズ専任講師

2019 年 9 月 9 日（月）・10 日（火）の 2 日間、三田キャンパス北館と東館にて、大学博物館をめぐる国際カンファレンス「UMAC 東京セミナー：文化コモンズとしての大学ミュージアム ―ミュージアムにおける領域横断型研究・教育」を開催した。UMAC は、国際博物館会議（ICOM）の国際委員会の一つで、大学ミュージアムとコレクションの最も大きな国際的フォーラムである。東京初の UMAC カンファレンスとなる UMAC 東京セミナーは、慶應義塾唯一の博物館相当施設である慶應義塾大学アート・センターと、塾内のコレクションや展示活動をつなぐ役割を担う慶應義塾ミュージアム・コモンズが共同で企画し、「異なる文化に根ざした知識や人々の交流をうみだす大学ミュージアムの力」をテーマとした。初日には台風が関東に上陸し、交通状況の悪い中にもかかわらず、14 の国と地域から、多くの大学ミュージアム関係者が参加。また、学芸員資格の取得をめざす塾生約 60 名も参加し、多様な文化的背景をもつ参加者と交流する貴重な機会となった。基調講演では、オブジェクト・ベース・ラーニングの実践と展開をテーマに講演が行われた。また、ミュー ジアム・コモンズ主催の特別パネルでは、芸術、文学、理工、建築とさまざまな専門領域を持つ研究者が、ミュージアムとコモンズについて、領域横断的な議論を展開した。その後、東館に場所を移し、市民と大学ミュージアム、大学ミュージアムと倫理など、それぞれのテーマのもとにポスター発表と口頭発表が行われ、活発に意見が交換された。また、研究発表の後に企画されたガイドツアーでは、厳しい残暑の中、東京大学、早稲田大学など都内の大学ミュージアムを訪問見学した。

（記＝本間）

催事ポスター

2日間に渡り複数の会場で開催した（写真は東館ホール）
＊写真撮影：石戸 晋（慶應義塾オフィシャルフォトグラファー）

内藤所長による開会の挨拶

登壇者によるセッション（北館ホールにて）
＊写真撮影：石戸 晋（慶應義塾オフィシャルフォトグラファー）

パネル会場（東館）

催事／講演会・シンポジウム

慶應義塾の建築プロジェクト
慶應義塾三田キャンパス
建築プロムナード
――建築特別公開日

2019年10月3日（木）、5日（土）

三田キャンパス

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

助成：平成31年度港区文化プログラム連携事業

催事ポスター

本催事の目的は、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（2015年より実施）。

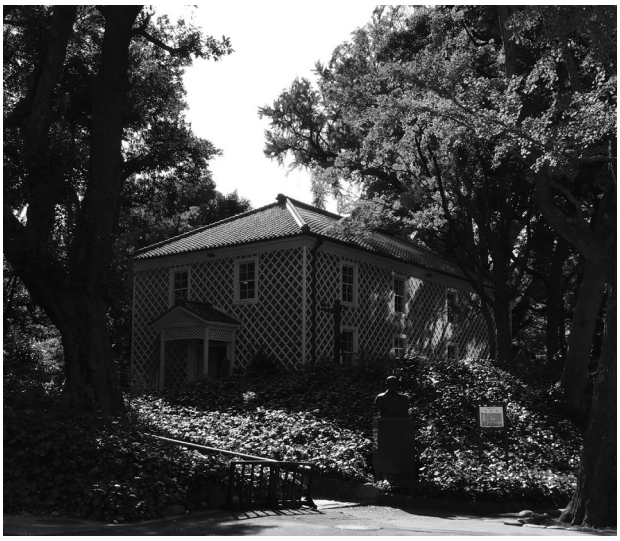
本年度は、2日間で演説館480名／旧ノグチ・ルーム378名の来場者を記録した。また本年度は、改修工事により2年半ほど閉鎖されていた旧図書館が公開されたことで、昨年度よりも来場者が増加した。旧図書館への来場者は2日間で736名と非常に多くの方々が訪れてくださった。本年度も港区との連携事業とうまくリンクさせたことと、昨今の建築鑑賞や街歩きの人気・ブームによる関心の高さにより、参加者の年齢や所属、職業に関しても非常に幅広い層からの参加を得ることができた。

本催事で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中心に、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方式を採用している。マップには解説ガイドをQRコードで埋め込み、いわゆるガイドツアー形式ではない試みを展開し、このような取り組みが参加者の利便性に寄与したことが、アンケートからも伺えた。

さらに、「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、前述の自由に見学ができる方式と並行し、本年度も事前申込による定員制のガイドツアーを2日に分けて行った。定員30名に対し申込者は各日150名を超え要望の高さを示す数字となった。抽選を行って各回30名をアート・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。アンケートではやはり、旧図書館や演説館、旧ノグチ・ルームが印象に残った、初めて入ることができて感激した、などの声が寄せられた。また、こうしたガイドツアーを年に一度ではなく、もっと回数を増やして実施して欲しいという声がアンケートには寄せられている。本年のガイドツアーには例年になく学生の応募が多く、三田キャンパス以外の学生（SFCなど）からも参加があった。建築プロムナードを始めとした「慶應義塾の建築」プロジェクトが徐々に塾内に浸透、

知られるようになったことの証左とも言うことができる。来年度も継続的に建築プロムナードが実施できるよう努めたい。

（記＝森山）



演説館（外観）

毎年多くの参加者でにぎわうガイドツアー
写真撮影：石戸 晋（慶應義塾オフィシャルフォトグラファー）

改修工事を終えた旧図書館の内部も一部公開された
写真撮影：石戸 晋（慶應義塾オフィシャルフォトグラファー）

催事／講演会・シンポジウム

特別講義・見学会
国際文化会館と３人の建築家たち

2019年10月3日（木）

国際文化会館

アーキテクトーク！ “Whose Tokyo? The City as a Collective Project”

2019年10月3日（木）

三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

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

共催：港区（令和元年度港区文化プログラム連携事業）

助成：平成31年度 文化庁 博物館を中核とした文化クラスター形成事業

登壇者 / 出演者

国際文化会館と３人の建築家たち

松隈 洋

京都工芸繊維大学教授

アーキテクトーク！

ホルヘ・アルマザン

理工学部准教授

近代建築の重要な作例である国際文化会館での講義と特別見学会。モダニズム建築の領域で数多くの著作をもち、様々な建築展の企画に携わる松隈洋氏による特別講義の後、建築および庭園の見学ツアーが行われた。

国際文化会館は日本建築界の巨匠、前川國男、坂倉準三、吉村順三の共同設計により1955年に現在の旧館部分が完成した。京都の名造園家「植治」こと7代目小川治兵衛が作庭した近代庭園の傑作と調和した近代建築の重要な作品である。1976年の前川國男による旧館の改修と新館の増築、2005年の耐震工事を経た現在もなお、1955年当時の外観と佇まいを保持している。

松隈洋氏による講義では、国際文化会館を共同設計した３人の建築家たちの遍歴と代表作が紹介され、国際文化会館建築の背景にある彼らの建築観やそれに影響を与えた人間関係などについても詳らかに解説された。

講義終了後は、国際文化会館内の見学を実施した。まずは

催事ポスター（国際文化会館）

別館４階の屋上から外壁と庭を一望し本館へ移動する。車寄せから続くスロープで、岩崎小弥太邸時代の遺構についての解説を受けた。旧階段ホールを経て講堂を見学後、エントランスへ。こちらには会館の全体模型が設置されている。港区の名勝にも指定されている小川治兵衛の手になる庭園を堪能した後、最後に教室でアンケート記入をしてもらい、解散となった。

講義と見学を通じて、国際文化会館というひとつの近代建築の傑作の背景に、設計に直接関わった前川國男、坂倉準三、吉村順三の３人はもとより、彼らに多大な影響を与えたル・コルビュジエ、アントニン・レーモンドらの作品群と建築観の存在、そしてそれぞれの出会いと融合があったことが明らかにされた。

また同日、「建築プロムナード」の新たな試みとして、旧ノグチ・ルームで建築の専門家によるレクチャーが開催された。建築家として空き家の再生プロジェクト等にも取り組むホルヘ・アルマザン（慶應義塾大学理工学部 准教授）を講師に招き、再開発が進行し、変貌が著しい東京の建築について、

催事ポスター（アーキテクトーク！）

都市計画の観点から考えるトークを開催した。このイベントは、慶應義塾の留学生、また在住外国人等の関心に応えるため、使用言語を英語とした。

（記＝本間）

京都工芸繊維大学教授・松隈洋氏による講義

建築について説明を受ける参加者

国際文化会館の建築ガイドツアーを実施

理工学部准教授のホルヘ・アルマザン氏による講演が行われた

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭Ⅸ
古代が新しい 作家が語る西脇順三郎

2020年1月18日（土）

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

「遠い先の古代――西脇順三郎と小説の未来」

諏訪　哲史

作家

「おいしい詩」

朝吹　真理子

作家

司会

八木　幹夫

詩人

ディスカッション・モデレーター

久村　亮介

東京大学大学院博士課程

オブザーバー

新倉　俊一

明治学院大学名誉教授

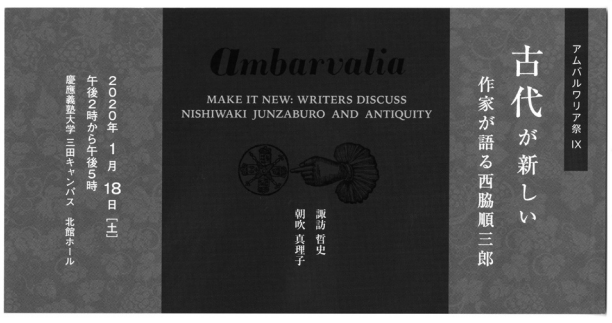
毎年、西脇順三郎の誕生日近辺に記念として行っているシンポジウム「アムバルワリア祭」。9回目となる本年度は、「古代が新しい 作家が語る西脇順三郎」と題して開催した。今回は芥川賞作家のお二人、諏訪哲史氏と朝吹真理子氏に登壇をお願いし、作家の立場から捉えた西脇の詩の世界を語っていただいた。

諏訪氏は西脇順三郎の詩のモダニズム性と古代の要素から、無名性（アノニム的特性）を引き出し、近代以降のわれわれが失ってしまったこの無名性を作り出すことを西脇の詩が見事に実現していると指摘された。西脇の詩世界はまさに、アノニム的時空を跳躍、横断する文学であり、予定調和を裏切ろうとする点に最大の特徴があると語られた。

つづいて朝吹氏は、西脇の詩を読むときにはいつでも「音貌」すなわち音の顔がその文字から見えてくると話され、素晴らしい朗読を交えながら、西脇の詩の「おいしさ」が感じられる部分を紹介してくださった。そして「発酵」をキーワードに、時空をまたいで生存している菌のように古い言葉や古代は、死して眠りについた標本ではなく、今にいたるまで生き続けているものだと思うと語られた。

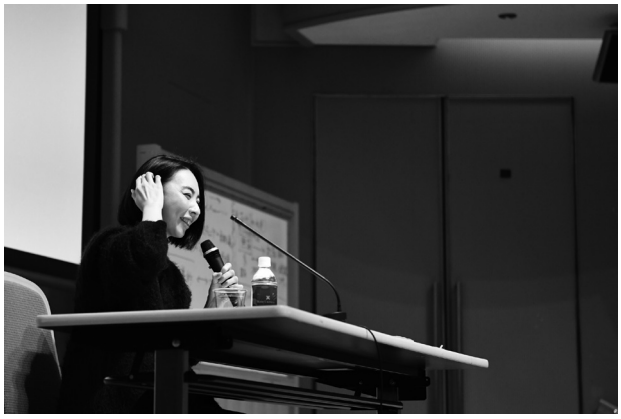
休憩をはさみ、後半では、モデレーターに若手研究者の久村氏を迎え、全体の司会は詩人の八木幹夫氏、オブザーバーとして西脇資料をご寄贈くださった新倉俊一氏にもご参加いただいた。話題は、折口信夫やAIによる小説や詩の未来にまでおよび、豊かで刺激的なコメントが相次いだ。本年度はディスカッションの時間を従来よりも長くとったが、それでも「もっと聴きたい」という来場者の声もあり、充実したシンポジウムとなった。

（記＝森山）



催事はがき

諏訪氏の講演



朝吹氏の講演

様々な話が繰り広げられディスカッションは大盛況であった

催事／講演会・シンポジウム

没後 34 年 土方巽を語ること IX

2020 年 1 月 21 日（火）

三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab

主催：慶應義塾大学アート・センター

企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ

登壇者 / 発言者

佐藤 信

演出家

演奏

のなか 悟空

騒乱武士／ドラム

立花 秀輝

騒乱武士／アルトサックス

恒例の「土方巽を語ること」の第 9 回目を命日の 1 月 21 日に開催した。例年どおり、4 時間に及ぶ長い時間であったが、土方巽を偲びつつ、土方巽アーカイヴからの 2019 年の活動報告、土方巽と舞踏をめぐっての参加者の自由な発言、そしてゲストのお話をうかがい、ゲストの演奏もあり、あっという間の 4 時間であった。

今回はまず、1 月に亡くなられた大野慶人さんへの黙祷から始まった。大野慶人さんは、1959 年の土方巽の舞踏作品「禁色」で土方巽と共演し、60 年代は土方巽の舞踏の「運動」に共鳴され舞踏家として舞台に立ち、後年は舞踏を世界に広めることに貴重な役割を果たされた。当日は、日吉での舞踏公演の記録映像とともに大野慶人さんを偲んだ。

また、昨年亡くなられた及川廣信さんを追悼する言葉を舞踏家の三浦一壮さんに会場から寄せていただいた。及川さんは土方巽が舞踏を開始する以前の 1950 年代からの交流をもって、土方巽に刺激を与えられた舞踊家で演出家である。さらに、当初の予定にはなかったが、中嶋夏さんが土方巽と大野慶人に捧げる踊りを披露してくださった。中嶋さんも 1960 年代当初から土方巽の活動に共鳴され、舞踏家として現在まで活動されている。

土方アーカイヴからのお知らせとしては、まずは昨年ロサンゼルスで行った「土方巽展」である。ロサンゼルスの新聞を見ていただき、当地では、土方巽の 60 年代の活動が大きな反響を呼んだことを伝え、ほかにもトピックとして、ニューヨーク舞踏フェスティバルや映画「JOKER」の反応、チョイ・カファイの海外での公演など、土方巽に関わる海外での情報を伝えた。ついで、2020 年に進める舞踏関連の活

催事チラシ

動をめぐって予告となるお知らせを行った。その一つが、1958年に土方巽が出演したダンス作品「ハンチキキ」の音楽の復刻、再演を目指す企画である。

さらに、昨年も開催された鎌鼬の里芸術祭の報告とともに、芸術祭でジャズライブを2年続けて行った騒乱武士から、ドラムののなか悟空さんとアルトサックスの立花秀輝さんをお招きして、短い時間ながら2度の演奏を行っていただいた。フリージャズのグループである騒乱武士のおもしろさと迫力を満喫していただけたことであろう。

そして、日本を代表する演出家で劇作家の佐藤信さんをメインゲストとしてお招きして、土方巽をめぐって語っていただいた。佐藤さんは1960年に土方巽のダンス公演を見て、高校生として自らダンスの舞台をつくったほどで、早くから土方巽の舞踏に注目され、ジャンルこそちがえど土方巽の前衛を継承し、土方巽の舞踏と並走するかのように、60年代から70年代にかけて最先端の演劇を展開された。60年代の東京を土方巽の活動とからめてのお話は含蓄に富み、しかも今後の舞台活動の創造につながる内容で参加者も感銘を受けたことであろう。

何より報告しておくべきことは、例年をはるかに上回る130人を超える参加者を迎えたことである。参加者が何を求めてこられたのかは、一人ひとりにうかがうほかないが、舞踏の行く末がますます不透明で混沌としつつある現在にあって、「土方巽を語ること」がいくらかの指針となるイベントとなったことを願いたいところである。

（記＝森下）

佐藤信氏による講演

生演奏で鎌鼬の里を再現する、のなか悟空氏
（トランペット奏者・立花秀輝氏と共に演奏）

冒頭、1月に逝去した大野慶人氏を偲んだ

催事／講演会・シンポジウム

瀧口修造没後 40 年記念シンポジウム「瀧口修造と制作の現場」

2020 年 3 月 7 日（土）

三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab

主催：慶應義塾大学アート・センター

【開催中止】

登壇者 / 出演者

岡崎 和郎
彫刻家

カニエ・ナハ
詩人

川村 格夫
デザイナー

司会

笠井 裕之
所員、法学部教授

瀧口修造没後 40 年となる 2019 年、展覧会「アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ」の開催に始まり、過去に、今はなき「影どもの住む部屋」に焦点を絞った資料展を 2 度にわたって開催した経緯と、その成果を引き継ぎ、瀧口がひとりの制作者でありつづけた手仕事の「現場」を見つめなおすことを目的として、2020 年 3 月 7 日（土）に本シンポジウムを開催する予定であった。

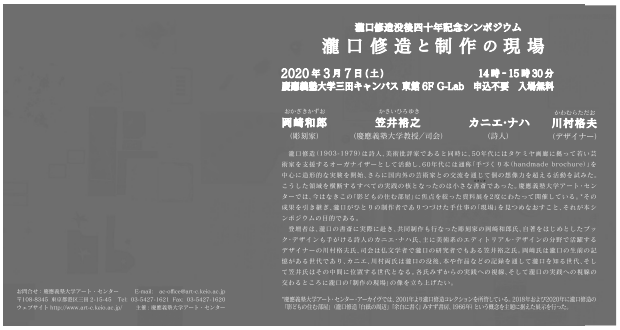
登壇者として、瀧口の書斎に実際に赴き、共同制作も行なった彫刻家の岡崎和郎氏、自著をはじめとしたブック・デザインも手がける詩人のカニエ・ナハ氏、主に美術系のエディトリアル・デザインの分野で活躍するデザイナーの川村格夫氏、司会を仏文学者で瀧口の研究者でもある所員の笠井裕之氏へ依頼し、開催準備を進めていたが、同時期に世界的に流行した感染症の影響により、国内のイベントは相次いで中止の判断を強いられ、慶應義塾の方針も鑑みて、アート・

催事ポスター

センターとしても登壇者、来場者およびスタッフの安全を考慮し、開催を中止することに至った。

瀧口修造コレクションを持つアート・センターとして、登壇者各氏の実践への視線、そして瀧口の実践への視線の交わるところに瀧口の「制作の現場」の像を立ち上げたいという思いは強く、シンポジウムの開催は、幅広い分野の研究者、瀧口修造ファンからの期待も大きいこともあり、次年度以降開催を改めて検討したい。

（記＝久保）



催事はがき

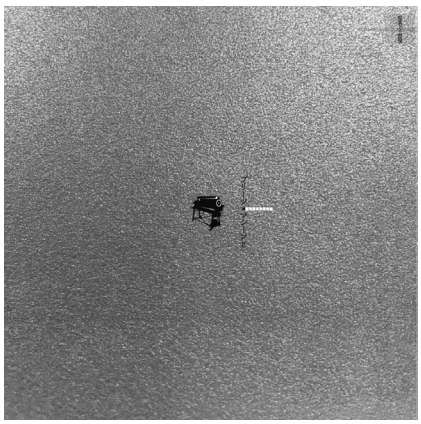
催事／展覧会

プリーツ・マシーン 2：中嶋興×松澤宥―写真上の部屋

2019 年 3 月 25 日（月）～ 5 月 24 日（金）

南別館 2F 廊下

主催：慶應義塾大学アート・センター



PM2

プリーツ・マシーン 2 展示

＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

動画（映像）は動画だけで、静止画（写真）は静止画だけで普通は考えようとするけど、動画を考えるためには静止画を見ないといけないし、静止画を考えるためには動画を見ないといけないんだよ。映画を考えればわかりやすいけど、映画は一枚の写真の寄せ集めだからね。

中嶋興（2018 年 11 月 8、21 日に行ったインタヴューによる。）

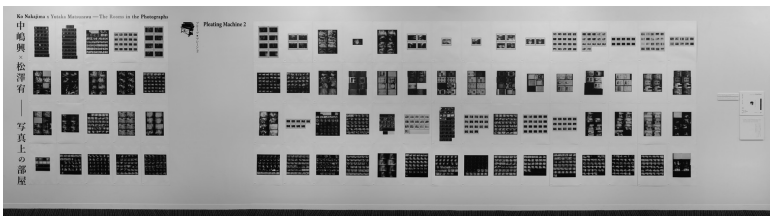
1969 年、中嶋興は松澤宥の「ψ（プサイ）の部屋」へ赴き、写真撮影を行った。「ψの部屋」は松澤が制作していたアトリエであるとともに、それ自体も作品として考え得る部屋である。完成と未完成が混淆した制作物の群れで埋め尽くされているこの部屋で行われたのは、単なる撮影ではない。松澤とこの部屋へと向けられた 2 日間に渡る中嶋の執拗な関心は、半ば仕組まれ、半ば偶然行われたパフォーマンスへと生成し、その記録写真として結実している。およそ 1,500 枚に及ぶこの写真群 * は、松澤と一つの部屋へと差し向けられた 1,500 のパースペクティヴであるとともに、中嶋と松澤と「ψの部屋」によるパフォーマンスというひとつの出来事の諸断片である。アーカイヴはいかにこの出来事と膨大な写真群をモンタージュ思考できるのだろうか。印刷物と展示（動画・写真）を通じてこの問いを考えた。

＊ 慶應義塾大学アート・センターでは写真を中心とした中嶋興資料を所管している。

【出品リスト】

写真：1,429 コマのコンタクト・プリント

（記＝久保）



壁面展示

＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

催事／上演

2019 年慶應義塾大学新入生歓迎行事
上杉満代舞踏公演「命」

2019 年 5 月 24 日（金）

日吉キャンパス・来往舎イベントテラス

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

協力：慶應義塾高等学校

出演者
上杉　満代
舞踏家

多田　正美
音楽

照明・音響
曽我　傑

コーディネーター
小菅　隼人
所員／理工学部教授

この舞踏公演は、アート・センター、教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）による主催、慶應義塾高等学校の協力で行われた。日吉キャンパスにおける舞踏公演は、かつて、大野一雄氏が 1994 年「大野一雄舞踏公演、御殿、空を飛ぶ」から 93 歳で「宇宙の花」を踊るまで 7 回にわたって出演し、その後、和栗由紀夫氏、大野慶人氏、笠井叡氏、中嶋夏氏、ビショップ山田氏、室伏鴻氏、山本萌氏、長岡ゆり氏、岩名雅樹氏、小林嵯峨氏、そして昨年は雪雄子氏が出演した、舞踏界でも認知された伝統行事である。この公演は、当初、上杉満代氏の舞踏に多田正美氏、曽我傑氏が音楽・照明よって共演するというコンセプトのもとに進めており、内容はすでに完成していたが、公演の 1 週間前に、曽我氏が急病のために入院を余儀なくされた。しかし、関係者一同の努力で無事開催された。途中入場者を含めれば 300 名以上が観劇し、その中には 20 名以上の高校生もふくまれていた。

上杉満代氏は 1950 年福岡県で生まれ、幼少期からクラシック・バレエを習い、高校卒業後、1967 年に上京して谷桃子バ

上杉満代氏 1

レエ団に入団。1970 年にバレエ団を退団した後、大野一雄に師事し、1980 年には大野一雄ヨーロッパツアーに参加、ナンシー演劇祭をはじめヨーロッパ各地を巡演した。その後、国内外で勢力的に作品を発表し続けている。2009 年 3 月 2 日より行われた連続舞踏ソロ公演「ベイビーメランコリア」にて第 41 回舞踊批評家協会賞を受賞している。上杉氏の舞踏は、大野一雄や土方巽から強い影響を受けつつも、独特の個性を実現している。かなり早い時期の批評だが、市川雅氏は、上杉満代ソロ公演「彼女」(1980 年 3 月安田生命ホール) における「繊細さ」に注目し、「上杉は確実に舞踏の第二世代に属しており、舞踏の概念を肯定しつつ、繊細な動きに自身を賭けているように見える。存在論から離れつつ、舞踏のもつ良質な部分を拡充しようとしているのが上杉であり、存在論の熱烈たる主張はないにしろ、見事と言えるほどの繊細さである」。今回の公演において、上杉氏が大野一雄の「舞踏とは、生活ですよ！」という言葉を強調し、まさに自身で繰り返し語っているように、舞踏とは「人間という動物の持つ現本能のすべてを精神でひっぱりあげ、それを踊りの形にする喜びと難儀」であることを舞踏によって表現していた。また、自然植物やシンバルを使った多田正美氏の音楽はインパクトがあったが、上杉氏の舞踏はそれに拮抗し、見事な緊張関係を作っていた。この数年の中で、最も印象的な公演のひとつである。

公演制作は、例年通り、小菅と森下隆が協同して行い、慶應義塾高校古川晴彦教諭の協力を得た。

（記＝小菅）

上杉満代氏

上杉満代氏と多田正美氏の共演

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（秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

久保　仁志（秋学期）
所員、講師（非常勤）

森山　緑（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 14 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あることに留まらず、芸術を思考するための一つの方法論であることを、この講義において探求してきました。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。秋学期に行った以下のワークショップは特筆しておくべきでしょう。「アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興― MY LIFE」（2019 年 9 月 9 日 -11 月 1 日）に合わせ、展覧会を熟覧するとともに、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という問いに対し、中嶋氏の実践を通して学んでいきました。会期中、中嶋氏とディスカッションの機会を 2 回設け、《MY LIFE》において膨大なビデオ・テープとその編集作業を通して現れるアーカイヴの諸問題について認識を深め、それらを元に 2 名の学生各自の「MY LIFE」を映像作品として制作しました。タイトルは《My Life: A House》と《My Life 廻》です。前者は、祖父の死をきっかけに取り壊し、建て替えることとなった祖父母のもはや存在しない「家」を紐帯に自らの生を思考した作品。後者は、様々な写真や記念品をピン留めしていた祖母の掲示板を巡るように自らの生を思考した作品でした。およそ 3 分間の映像編集を通し、自らの生を顧みて歴史を紡いでいくことの恣意性と困難さ、ある生は 1 人の人間の生だけで完結することはなく、幾重にも内包された他者の生を折り畳みながら存在していること、そしてアーカイヴにおける資料も多重に他の資料や出来事を折り畳んでいることを学びました。また、中嶋氏にこれらを講評してもらった際、それぞれの私的な問題が普遍化される契機をどのように構築できるのかについて語られました。そして、中嶋氏ほど自らの生の記録を残している人物も珍しいが、その膨大な記録ですら生の部分的断片であることに直面し、原理的に断片的なものに留まらざるを得ないというアーカイヴの一つの条件を再認識する契機となりました。このように本講義においては、アーカイヴが歴史を生成していく装置であることとその際に現れる諸問題を、理論的な観点から深めるとともに、積極的な実践を通して学んでいきました。以下のシラバスを通してその一端をご覧下さい。

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ヴ化
第3回　「藤田嗣治」資料群のアーカイヴ化
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」のアーカイヴは可能か
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　アーカイヴにおける4つの問い2：アーカイヴと歴史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　アーカイヴにおける4つの問い3：アーカイヴと歴史3

（記＝久保）

研究アーカイヴ

土方巽コレクション
瀧口修造コレクション
ノグチ・ルーム・コレクション
（「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）
油井正一コレクション
西脇順三郎コレクション
草月コレクション
中嶋興コレクション

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）。

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、所管資料の整理・公開を行っている。

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

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

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

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

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

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各コレクションの今年度の活動を報告する。

アーカイヴ全体としての試み

A. 収蔵資料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

当室の所管する松澤宥の「ψの間」を記録した中嶋興の写真をもとに「『プリーツ・マシーン』2：中嶋興×松澤宥―写真上の部屋」を開催した。また、作家というに留まらずアーキヴィストでもある中嶋興の映像作品《MY LIFE》をモチーフに「アート・アーカイヴ資料展 XIX × プリーツ・マシー

ン 3：中嶋興― MY LIFE」を開催した。また、若手作家である奥村雄樹の展示「彼方の男、儚い資料体」では、現役の作家が作品の一部として自身の資料を一時的に当アーカイヴへ保管し、限定公開するという試みが為された。「アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ」では、瀧口の通称「手づくり本」をモチーフに瀧口が抱えていた散逸的であることと同時に集合的であることは可能かというアーカイヴ的問いの一端について考えた。各コレクションの研究活動の発表として「アムバルワリア祭 IX「古代が新しい 作家が語る西脇順三郎」」、および「没後 34 年 土方巽を語ること IX」が開催された。また、慶應アート・センターを中心に地域の文化資源のアーカイヴ構築を目指す「都市のカルチュラル・ナラティヴ」「カルナラ・コレッジ：地域文化資源再発見ワークショップ」が行われた。

C. 外部資金によるプロジェクト推進

アーカイヴでは 2019 年度、その活動の一部を「平成 31 年度 文化庁 博物館を中核としたクラスター形成事業」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（57 頁）。

（記＝本間、久保）

1．土方巽アーカイヴ

A. アーカイヴ活動

本年報の報告では毎年のように、アーカイヴへの関心が広がり、アーカイヴの必要性が語られていると述べている。そのことに変わりがないが、現実にはアーカイヴの存立意義を明確にし、文化装置として成熟させ実効性のあるものにするのは困難である。前号（26 号）でも「アーカイヴはそれぞれの課題をかかえてはいる。そもそもの理念や組織に始まり、資金であれ場所であれスタッフであれ、十全なアーカイヴはないといっていいが、何より所蔵資料を公開できる条件を備えることはむずかしい」と指摘した。土方巽アーカイヴは曲がりなりにも公開できる条件を付与されている。ただし、公開を前提にした活動は、アーカイヴの荷重な負担を強いることになる。あらためて、土方巽アーカイヴも公開をベースにしたオープンな活動を基本にしつつ、課題に応えてあるべきアーカイヴの追求を続けたいところである。

なお、土方巽アーカイヴは、第 51 回（2019 年度）舞踊批評家協会特別賞を受賞した（2020 年 5 月 7 日付）。

［公開］

2019 年度も多くの来訪者を迎えることとなった。毎年報告しているように外国人来訪者が目立ったことは確かである。舞踏研究は海外でさかんなことは従前どおりだが、国内でも舞踏研究で学位取得を目指す研究者が続いている。アメリカからの留学生は、土方巽のアスベスト館での舞踏家たちの生活調査をベースに博士論文をまとめ出版化も実現している。韓国からの留学生は、土方巽と東北について考究を重ね学位を取得している。また、土方巽の舞踏譜の研究や大野一雄の舞踏の研究で博士論文を書くために土方巽アーカイヴを活用してきた研究者もいる。

一方、土方巽アーカイヴの資料を実践的に活用している舞踏家やダンサーも目立った年である。前号でも紹介したニューヨークを拠点にして舞踏活動を行っている Vangeline さんは、土方巽が＜肉体の叛乱＞で使った「赤ドレス」と呼んでいるコスチュームを自ら着用した体験から、このコスチュームを自分の舞台で着用して踊ることを発想した。2019 年秋にニューヨーク舞踏フェスティバルを企画・主催し、自らも土方巽に捧げる舞踏作品「Hijikata , Mon Amour」を発表、土方巽の「赤ドレス」のレプリカを舞台衣裳として踊ることで実現し、フェスティバルそのものも成功を収めた。

また、シンガポールの演出家のチョイ・カファイは、土方巽の舞踏変遷史をデジタル映像でのアバターを使ったユニークな手法で作品化したが、そのダンス作品「存在の耐えがたい暗黒」は、2018 年のヨーロッパ公演に続いて台湾と京都での公演を行い、国際的に注目を集めることとなった。

また、コンテンポラリー・ダンサーである森山未来は、2019 年 11 月に横浜の赤れんがホールでダンス作品「素晴らしい偶然を散らして」を発表したが、土方巽の「舞踏譜」に着目して構成した作品であった。作家、振付家、照明や音響スタッフ、さらに制作者も土方巽アーカイヴに調査に訪れ、実際に舞台ではダンサー以外のスタッフも土方の舞踏と向き合う（舞台に上がり土方体験を語る）という予想を超えた作品内容で驚かされた。土方巽の「舞踏譜」に継続して取り組むことが期待される。

舞踏家以外のダンサーや作家たちが、土方巽の舞踏を活用して既存の枠を超えて創造に結びつける実験的な表現にチャレンジすることは、舞踏をめぐって新たなフェーズに入ったことと考えられる。また、海外から映像制作での問合せや撮影協力の依頼がいくつもあり、オンラインで土方巽の舞踏を紹介している FutureLearn が海外でよく視聴されていることと合わせて、舞踏の世界への広がりを実感させられる。

［資料整理］

「舞踏譜」の整理とデータ作成に関しては、基本的なデータ化は終え、パソコン上での閲覧は可能になっている。また、舞踏譜（スクリプトシート）ごとに、記述されたデータ（「動き」ほか）をすべて抽出して、エクセルに書き出している。前号でも報告したが、精度をあげる作業（校正・校閲）に着手しなければならないが、残念ながら2019年度も実施するに至っていない。「『年報22』で発表した論考（報告）「［アーカイヴ・イン・プログレス］土方巽の未公開＜舞踏譜＞のデータ化、その手順――スクリプトシートの公開に向けて」をベースに、舞踏譜の解読、解明に近づくための作業を継続しなければならないが、舞踏譜」研究の方針と見通しを検討することと合わせて今後の課題である。

元藤燁子コレクションの資料については、特に土方巽の舞踏譜に関わる資料の整理を進めてきた。土方巽アーカイヴの本来の資料に繰り入れるべき資料、とくに蔵書については処理してきた。元藤燁子コレクションに関しては、舞踏創造資源の大月倉庫にも資料が保存されていて、全ての整理を行うにはさらに時間が必要と思われる。これも今後の課題である。

［関連コレクション］

2018年に始まった池宮信夫資料の整理を継続した。前号でも「池宮信夫資料からは、幻の雑誌とされていた『20世紀舞踊』の創刊号からの初期の号数雑誌が発掘された。これらは、きわめて貴重な雑誌で、戦後日本のダンス研究に不可欠の資料で、今後はこれらを外してはダンス研究は成立しない（第2号に土方巽が寄稿）」と記したが、2019年度は公開する活動を進捗させることができた。一つは、11月にロサンゼルスのUCLAのリサーチ・ライブラリーにおいて、土方巽の初期資料と合わせて展示することができたことである。いま一つは、『20世紀舞踊』の復刻版の制作を行う準備ができたことである。2020年1月には、舞踏創造資源の申請でアーツカウンシル東京の助成が正式に決まり、これを承けて「20世紀舞踊研究会」では年度内に内容と日程を決定し、2020年の夏の完成を目指して進めることとなった。なお、池宮信夫旧宅での資料整理は継続されている。すでに確認しているように、「20世紀舞踊」のほかにも土方巽に関わる資料なども含まれていて、舞踏研究とダンス研究にも益するコレクションとして、整理作業と資料のデータ化の作業を継続する必要がある。

また、石井満隆資料についても、遺族との協力関係をもって資料整理が継続されたが、まだ完全に資料のデータ化を終了してはいない。次年度に引き継がれることとなる。

B. 海外活動

今期も海外からの土方巽の資料使用の依頼が続いた。公開の項で先述したように、New York Butoh InstituteのVangelineさんから土方巽のコスチュームのレプリカを舞台衣裳として使用したいということで、「肉体の叛乱」の「赤ドレス」をニューヨークに搬出した。Vangelineさんは著名なデザイナーに依頼してレプリカを制作して、そのレプリカを着用した写真をフェスティバルのメインイメージとして話題となった。

また、海外での土方資料の展示を行い、あるいはカンファレンスに参加して、土方巽の舞踏をさまざまな形で海外に紹介することができた。

まず、ロサンゼルスでは10月から11月にかけて「Tatsumi Hijikata」展を開催した。アメリカでの初の土方巽展であった。市中のギャラリーNonaka-Hillでは、土方巽の前衛美術家たちとのコラボレーションを示す作品（ポスター、写真、映像、舞台美術、公演パンフレットなど）と細江英公の「鎌鼬」の連作を展示した。同時に、UCLAのリサーチ・ライブラリーでは「20世紀舞踊」（1号～5号）、土方巽DANCE EXPERIENCEのパンフレットなど1960年代初期の資料を展示した。Nonaka-Hillでの展覧会のオープニングには多くの観覧者があり手応えがあった。予定では3週間であったが、6週間に延長しての展示であった。観覧者の数も多かったが、ロサンゼルスを代表する美術館の館長（ロサンゼルス現代美術館）や学芸員（ゲティ美術館やザ・ブロード）が観覧に訪れたということであった。また、地元の有力視であるロサンゼルス・タイムスにも大きく紹介されるなど、メディアにも取り上げられた。一方、UCLAでの展示は同大学のWilliam Marroti教授の尽力によって実現した。60年代の初期資料の展示は地味なものだが、日本の舞踏やダンスに関心を寄せる人には貴重な展観であったろう。また、この展覧会に合わせて英文による冊子“*THE BUTOH OF HIJIKATA TATSUMI, A Revolution of the Body*”（72ページ）を編集・制作した。なお、この活動はポーラ美術振興財団の助成を得て実施。

11月にノルウェーのオスロで、INTERNATIONAL BUTOH DANCE CONFERENCEが開催され森下も参加した。この催事は、butoh ENCOUNTERSとして企画され、ヨーロッパ各国を中心に、ロシア、ブラジルなど十数カ国のダンス研究者や舞踏家が参加して実施された。もともとノルウェーには舞

踏関係者が多くいるわけでもなく、オスロを場にして世界各地からの研究者やダンサーが出会い、舞踏をめぐって発表、討議し、各々のパフォーマンスをもって舞踏を示し、舞踏を共有しつつ舞踏を考える機会を設定することを目指すプロジェクトであったといえる。舞踏の世界への広がりは、あらためて舞踏とは何かを問うことを促していると思われた。私も土方巽の公演記録映像の「肉体の叛乱」と「疱瘡譚」（短縮版）を紹介し、映像や写真に表現される土方巽の身体と舞踏の関わりを発表した。カンファレンスの発表者には土方巽の舞踏の研究者もいたし、レクチャーと土方巽を意識したパフォーマンスを組み合わせて行う発表者も目についた。ニワトリの羽と赤い絵の具を使ってのパフォーマンスや暗闇の中で塗料を頭からかぶるパフォーマンスは土方巽の影響と思慮され、過激さの表象とそこに肉体を追い込むことを舞踏の本質と理解しているかと思わせた。いずれにしても、海外の研究者やダンサーが舞踏を媒介にしての出会いと交流を強く求めていることをうかがわせるカンファレンスであった。帰国後、交流した参加者たちに求められていた土方巽の資料を送付したが、あらためて土方巽アーカイヴが果たすべき役割を考える機会となった。

C. 研究会・ワークショップ

・例年のように 9 月に開催の「鎌鼬の里芸術祭」の関連プロジェクトとして、2019 年も外部機関である POHRC によって秋田県羽後町で 1 週間の集中ワークショップが実施された。このワークショップには海外からの参加者が多く参加し（20 数名）、講師の三上賀代の指導のもとに土方巽の舞踏譜を検証しつつ、舞踏譜の実践としての舞踏を学んだ。さらに、芸術祭において各自のパフォーマンスを上演した。

・20 世紀舞踊研究会として、池宮信夫資料の探索と公開を継続しつつある。前述したように、希少にして貴重な雑誌である『20 世紀舞踊』が発掘されたので、本研究会を立ち上げ活動を行ってきた意義が認められた。『20 世紀舞踊』が UCLA で展示されたことも成果として、ついで 2020 年度に復刻版を編集・制作することで活動が広がることとなる。今後も、池宮中夫さんの指示と協力によって、池宮信夫資料の整理を本研究会の活動として続行させたい。

・「ハンチキキ」の音楽の復元演奏のプロジェクトもスタートさせた。1958 年に発表されたダンス作品「ハンチキキ」は、今井重幸演出、原田甫作曲によるが、土方巽も作品構想から参加し、大野一雄らとともに出演している。今井が主宰する現代舞台芸術協会の公演作品の一つだが、土方アーカイヴには「ハンチキキ」の資料としては、同公演パンフレットしか収集されていない。今井によるとこの公演をもって土方巽の「舞踏」が始まったということだが、その検証も求められる。いずれにしても、今井重幸の資料が東京音楽大学にコレクションされていることとともに、同大学の図書館に原田甫の「ハンチキキ」の自筆譜が収蔵されていることが判明した。そこで、「ハンチキキ」の解明の一環として、木部与巴仁さんの協力を得て、この自筆譜をもとに「ハンチキキ」の音楽の復元演奏を実施する企画を立てた。本来の音楽はオーケストラによる演奏と複数の歌手による歌唱であるが、今回はピアノと弦楽器による復元演奏を目指して演奏楽譜の作成を進めている。1 月の「土方巽を語ること」でその一部を紹介したが、2020 年秋に全曲の復元演奏を目指している。本プロジェクトはアーツカウンシル東京の助成を得て実施。

D. 展示・資料出品

2019 年度は土方巽アーカイヴとしてアーカイヴ資料展は行わなかった。海外活動の項で紹介したように、ロサンゼルスで 10 月から 11 月にかけて「Tatsumi Hijikata」展を開催した（助成・ポーラ美術振興財団）。アメリカでは初めて土方巽の舞踏と活動を紹介する展示で、市中のギャラリー Nonaka-Hill と UCLA のリサーチ・ライブラリーでの展示だった。内容は [催事・上演] に紹介。

資料出品では、展覧会、映像制作、出版物などに提供している。展覧会では、高島屋資料館 TOKYO（日本橋高島屋）での「大阪万博カレイドスコープ――アストロラマを覗く――」展（2020 年 1 月～）に映像資料「誕生」など、北海道立文学館での「砂澤ビッキの詩と本棚」展（2020 年 1 月～）に「土方巽と日本人――肉体の叛乱」（1968 年）の芳名帳（コピー）などを提供。また、和栗由紀夫『舞踏花伝』のウェブ版制作（2020 年 2 月リリース）にあたって、「動きのアーカイヴ」のプロジェクトで撮影した和栗由紀夫の映像を提供した。

E. オンライン

慶應義塾大学が世界に向けて発信しているオンライン・コースの Keio University FutureLearn で、土方巽アーカイヴの資料をもとに土方巽と舞踏を紹介するコースである「Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance」（2018 年 9 月）を 2019 年度も引き続いて公開。国外から多くの人が登録し視聴されているとのことで人気のコースとして定着。（記＝森下）

2．瀧口修造コレクション

資料整理について

今年度は、瀧口修造没後 40 年にあたる企画展「アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェについて」を行うため、昨年度に引き続き、通称「手作り本」と呼ばれる文書の整理およびデジタル写真化、通称「オブジェ」類の整理およびデジタル写真化を中心に行った。

貸出について

以下の展覧会に資料貸出を行った。

・「瀧口修造／加納光於《海燕のセミオティク》2019：詩人と画家の 出会い 交流 創造」
会場：富山県美術館、会期：2019 年 11 月 1 日 -12 月 25 日

（記＝久保）

3．ノグチ・ルーム・コレクション

（「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）

ノグチ・ルーム・コレクションは、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「旧ノグチ・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わる情報収集、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・コレクション

2018 年のイサム・ノグチ没後 30 年には、各地で展覧会が企画され、当コレクションからも資料貸出が相次いだ。その巡回展の一つが本年度も引き続き開催されて、前年度に高崎市美術館の「モダンデザインが結ぶ暮らしの夢」展（2019 年 2 月 2 日― 3 月 31 日）から始まった展覧会では、東京のパナソニック汐留美術館が最終会場となった。新型コロナウイルス感染症の拡大の影響を受け、残念ながら会期途中での閉幕となってしまったが、開催期間中には多くの来場者が訪れたと聞いている。同展には、1951 年創建当時の「ノグチ・ルーム」の姿をおさめた写真パネルや模型なども展示され、慶応義塾からはノグチ制作の家具、丸椅子も貸し出した。

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・コレクション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、調査研究に役立ててもらっている。

その一例として、ロンドン芸術大学チェルシー・コレッジの芸術家・教員であるジグーネ・ハマン (Sigune Hamann) 氏への協力が挙げられる。ハマン氏は、3 年前の訪問につづき 2019 年 11 月にアーカイヴに来訪され、ロンドン芸術大学でのプロジェクトのテーマに「ノグチ・ルーム」を扱うことを決定した。ハマン氏によれば、福澤諭吉による「萬來舎」の構想が現在も引き継がれている「（旧）ノグチ・ルーム」の保存・活用は「空間とコミュニュケーション」をテーマとする彼女のプロジェクトに大きな示唆を与えたということである。アート・センターでは同氏と覚書を締結し、さまざまな資料を共有するとともに、プロジェクトの成果物を新たなコレクションとして加えることを予定している。こうした取り組みは、アート・アーカイヴの基本理念である研究アーカイヴのあり方、そして研究調査によって新たな作品や成果を生むという創造的アーカイヴのモデルの一つとなるだろう。

旧ノグチ・ルームの活用事例としては本年度も昨年度に引き続き、港区の文化事業プログラムの一つであるダンス・プロジェクト「Dance New Air」による公演会場として使用された。2019 年 11 月 2 日、3 日、4 日の 3 日間にわたって開催された公演「Dance New Air 2020 プレ公演 サイトスペシフィックシリーズ Vol.3 <No Room>」は、ダンス・音楽・美術・ファッション・写真の視点からハラサオリ氏を中心としたアーティスト達が出演、好評を得た。また、本年度も演劇プロジェクト「シアターコモンズ」による公演が 2020 年 3 月に予定されていたが、感染症拡大の影響を受け残念ながら実現には至らなかった。

慶應義塾の建築プロジェクト

本年度で 5 回目となる「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 10 頁を参照）。参加者がガイドマップを手にしながら自由に見学できる形式のこのイベントは、通常非公開である先述した旧ノグチ・ルームや、演説館の内部も見学できるということで、毎年多くの参加者を得ている。とりわけ本年度は、二年半にわたり改修工事のため閉鎖されていた旧図書館が公開されたことで多くの関心を呼び、来場者数は例年を大きく上

回った。

建築ガイドツアーは今回も予定人数を大きく上回る申し込みをいただき、抽選とさせていただいた。建築に関心のある方、デザインや彫刻に関心のある方などが熱心にツアーに参加され、多くの質問も受けた。今回も広報室の取材があり、大学ホームページ等にその様子が掲載されるなど、塾内へも本プロジェクトが徐々に知られるようになっている。

残念ながら本年度においても予算の関係で、建築図面のデジタル化作業を中断せざるを得なかった。しかし一方で、過去にデジタル化した図面データ、および図面自体を、展覧会に貸し出す事例が相次ぎ、文化財としての価値の高い建築物の図面をデジタルデータ化しておくことの重要性を改めて考えることとなった。（図面データ貸出については、「展覧会貸出」報告 81 頁を参照。）

また、昨年に引き続き、建築物の撮影を実施した。撮影は、これまでに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、慶應義塾ミュージアム・コモンズからの依頼分と合わせて、アート・センターのスタッフが同行して行なった。これまでの撮影で得た写真資料は、展覧会の貸出にも利用され、パナソニック汐留美術館（2018 年度）、青森県立美術館（2019 年 7 月 27 日～ 9 月 8 日）での展示「子どものための建築、子どもの生きる空間、子どもが暮らす学校」で利用された。

建築撮影：	2019.6.19-20	三田キャンパス旧図書館
	2019.9.11	湘南藤沢キャンパス
	2019.11.6	信濃町キャンパス（2 号館病院玄関内部）
	2019.12.15	信濃町キャンパス（2 号館病院玄関、予防医学校舎第二教室）
	2019.12.16	日吉寄宿舎
	2019.12.24	湘南藤沢キャンパス（中・高等部）

上記の建築撮影に関連し、本年度は幼稚舎において写真家・新良太氏とともにワークショップを開催した。「慶應義塾の建築」プロジェクトの開始期である 2009 年、幼稚舎生（第 5, 6 学年）を対象に写真家とのワークショップを開催したが、これは幼稚舎の本館をはじめ校庭など様々な場所を写真に撮り、各自がタイトルをつけてクラス内および教諭たちともインタラクティブなやり取りを通じて「建築」「記憶」「イメージ」についての学びの機会を持つ企画であった。今年 2019 年、当時の幼稚舎生は大学 3、4 年生となり、まもなく社会へ旅立つ。そこで「10 年後のワークショップ」と題して、ふたたび幼稚舎の建築と向き合う時間を取ってもらい、写真を通じて「記憶」「言語」「イメージ」を建築と結びながら学び振り返る機会を持ってもらうことを企図したものである。

実施は 2019 年 11 月 24 日の祝日だったため、参加者は 6 名にとどまったが、10 年を経た現在の感性で学校建築とゆっくり向かい合う時間をとってもらうことができた。また 10 年前に彼らが撮影した写真やそこに付したタイトル等を振り返りながら写真家との対話の時間を取った。学生たちに当日撮影してもらった写真は、短い文章を添えて後日送ってもらい、2019 ヴァージョンとして保存しておくこととする。今後また、10 年後などに実施できるとすれば、人と建築の関わりについて記憶を積み重ねていく興味深い事例となるだろう。2020 年 3 月 14 日に、さらに参加人数を増やして実施する計画を立てていたが、感染症拡大の影響により断念せざるを得なかった。

（記＝森山）

4．油井正一コレクション

油井正一コレクションでは、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開講した。”拡張するジャズ”は、アート・センター設置のプラット・フォーム的研究会で、多角度から音楽にアプローチする「mandala musica（マンダラ・ムジカ）」の一部を担っている。また、油井正一コレクションでは、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。

（記＝粂川、本間）

5．西脇順三郎コレクション

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。アート・センターの正式な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。研究会のメンバーは今年、新たに山崎修平氏がメンバーに加わり、さらに多彩な議論が活発に交わされている。本年度の研究会の詳細は 56 頁に詳しく記載したが、以下に担当者のお名前を記する。第 46 回 山腰亮介氏（2019 年 4 月 15 日）、第 47 回 笠井裕之氏（2019

年 6 月 17 日）、第 48 回 栗原飛雄馬夫氏（2019 年 9 月 30 日）、第 49 回 八木幹夫氏（2019 年 10 月 28 日）、第 50 回 朝吹亮二氏（2019 年 11 月 18 日）。

アート・センターでは 2017 年に台湾の映画監督、黃亞歷（ホアン・ヤーリー）氏との交流を持ち、のちに監督は西脇コレクションの資料などを用いて映画作品「日曜日の散歩者」を制作、日本各地でも公開された。その映画をベースに、2019 年 6 月から 9 月にかけて、台中市の台湾国立美術館で「Synchronic Constellation-Le Moulin Poetry Society and Its Time: A Cross-Boundary Exhibition」展が開催された。この展示には、西脇コレクションから 17 点、瀧口コレクションから 5 点を貸し出し（詳細は 81 頁参照）、さらに慶應義塾日吉図書館へも出品依頼があったことから、アート・センターがまとめてこれらの資料の貸し出しを行った。資料のなかには戦前（1920-30 年代）に出版された書籍や雑誌が多く含まれ、状態が非常に危うい資料が多かったため展示に際してアート・センター所員が立ち会うこととした。2019 年 6 月の設営時および 9 月の撤収時に台湾国立美術館へ赴き、館長をはじめ学芸員や前述の監督とも交流を持った。また、この展覧会に際しては西脇研究会のメンバーでもある笠井裕之氏がゲストとしてオープニングのシンポジウムに参加された。

2019 年 6 月 8 日には、西脇生誕の地である新潟県小千谷市において「西脇順三郎を偲ぶ会記念講演会」が開催され、西脇研究会メンバーの野村喜和夫氏が講演を行った（小千谷市主催）。これにアート・センター所員も同行し、小千谷市立図書館内にある西脇順三郎記念室を見学、また現地の方々の案内で西脇の詩の源泉ともなった小千谷市内の各所を訪ねた。同図書館職員の方、市役所職員の方々とともに今後もいっそうの協力を築いていくことを確認する良い機会となった。

毎年、西脇順三郎の生誕記念として行っているシンポジウム「アムバルワリア祭」は 9 回目を迎え「古代が新しい 作家が語る西脇順三郎」と題して開催した（14 頁参照）。今回は芥川賞作家のお二人、諏訪哲史氏と朝吹真理子氏に登壇をお願いし、作家の立場から捉えた西脇の詩の世界を語っていただいた。後半では、モデレーターに若手研究者の久村氏を迎え、全体の司会は詩人の八木幹夫氏、オブザーバーとして西脇資料をご寄贈くださった新倉俊一氏にもご参加いただいた。本年度はディスカッションの時間を従来よりも長くとったが、それでも「もっと聴きたい」という来場者の声もあり、充実したシンポジウムとなった。またこのシンポジウムの講演録が『三田文學』により発行される予定である。

本年度は西脇コレクションの資料が活用され、とくに国外の展覧会で紹介されたことの意義は大きかった。また「アムバルワリア祭」では若い方々の参加も多く、今後も多様な層の方々に西脇コレクションの存在を知っていただき、資料を目にしていただく機会を増やしていきたいと考えている。

（記＝森山）

6．草月アート・センターコレクション

資料整理について

今年度は、印刷物の一部デジタル化を行った。

貸出について

以下の展覧会に資料貸出を行った。

・*Nam June Paik: The Future is Now*

会場：Tate Modern（London, UK）Stedelijk Museum（Amsterdam, Netherlands）、Museum of Contemporary Art（Chicago, USA）、San Francisco Museum of Modern Art（San Francisco, USA）、National Gallery of Singapore（Singapore, Singapore）

会期：2019 年 10 月 17 日 -2022 年 3 月 20 日

＊ 新型コロナウィルス世界的流行により、Museum of Contemporary Art での展示は中止。また、会期も変更となった。当初の予定は 2022 年 1 月 16 日だった。

・BB プラザ美術館

ジャック・ケルアック『オン・ザ・ロード』：ディスカバー アメリカ アゲイン

会場：BB プラザ美術館

会期：2020 年 4 月 25 日 -5 月 31 日の予定だったが、新型コロナウィルス感染拡大防止の観点から延期。

（記＝久保）

7．中嶋興コレクション

資料整理について

今年度は、企画展「アート・アーカイヴ資料展 XVIII ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興― MY LIFE」に合わせ、ビデオテープのデジタル化を約 52 本行うとともに、印刷物、クリッピングの物理的整理を行った。また、中嶋興の年表を作成した。

貸出について

以下の展覧会に資料貸出を行った。

・DECODE/ 出来事と記録 – ポスト工業化社会の美術

会場：埼玉県立近代美術館

会期：2019 年 9 月 14 日 -11 月 4 日

（記＝久保）

アート・スペース

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 9 年目を迎え、2019 年度は、5 本の展覧会を開催し 128 日の展示日数であった。

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。

本年度は、昨年度に引き続き、学内他研究所との共催する研究展示として 9 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）を実施した。本年度は「五文庫連携展示特殊文庫の古典籍」の参加展示として開催された。昨年度より新しい現代美術展覧会シリーズとしてスタートした「スタンディング・ポイント」の第 2 回展として「アナ・メンディエタ」展を実施した。更に新しい試みとして、現代作家の奥村雄樹氏の展示をアーカイヴ活動と関連させた展示として実施した。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、瀧口修造の没後 40 年を迎えて「手作り本」を取り上げた展示を実施した。また、寄託を受けている中嶋興資料に関する展示を中嶋興氏の協力を得て、現存作家のライブ的なアーカイヴの現場として実施した。この中嶋氏の展示と上記奥村氏の展示に関連して、学内助成を受けつつ、学生がアーティストに出会うプロジェクト「ミーツ・アーティスト in 慶應」を実施した（当該項目参照 59 頁）。

また、大型作品を調査するために適切な環境を学内で確保することが困難な状況を受け、開館を 2021 年度の控えた慶應義塾ミュージアム・コモンズの作品点検のために展示室を提供した。

本年度も 128 日という展示日数を確保すると共に、アート・スペース以外を利用した展示も展開しており（『プリーツ・マシーン』2：中嶋興×松澤宥―写真上の部屋）、さらなる充実した展示活動を目指して努力している。更に展覧会の関連催事に積極的に取り組んで学生や来館者へのアプローチを高めている。

加えて、学内での新たな展示関係施設が誕生すれば、相互に協力、調整しながら、学内での展示事業の充実が望まれると同時に、アート・スペースでの展示実績や展示経験がその他の施設運営においても生かされていくことであろう。

1．スタンディング・ポイントII「アナ・メンディエタ」

2019 年 3 月 25 日（月）～ 5 月 24 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。

寺内曜子展で開始したこのシリーズの第 2 弾としてキューバ出身のアーティスト、アナ・メンディエタ（1948-85）の展覧会を開催した。12 歳で故郷キューバを離れざるを得なかったメンディエタは、その地への思いを背景に自然に深く身を浸し、大地を、地球を呼吸するように制作した作家である。メンディエタは自らの身体を用いたパフォーマンス的な作品から出発し、フィルム作品や写真作品にそれを展開した。特に、彼女自身が身を直接大地に横たえ、あるいはその人型を作品のモチーフとした「シルエッタ・シリーズ」は彼女の代表的な仕事と考えられている。今回は、この「シルエッタ・シリーズ」から作品を展示した。

展示は 9 点の写真作品で構成された。6 点がアイオワで、3 点がメキシコで制作されたものである。アイオワは、キューバから 12 歳でアメリカに亡命した際に居住地となり、後にニューヨークに移るまで、大学までの時期に加えてーティストとしての初期段階を過ごした地である。一方、メキシコは 1980 年代になってキューバを再訪することが可能になるまで、彼女にとってある意味でキューバの代替地的な役割を果たした土地であった。彼女は「自分の場所」と呼ぶことができる自分とつながりがあると感じることができる場所で作品制作を行っているのである。

今回展示した作品はメンディエタの典型的な作品群であり、そこには自らの身体を媒介として展開する彼女の作品の多様性もまた見出すことができる。彼女自身が土をまとって樹と同化するイメージや、ささやかに枝の花を用いて人型を示唆する作品、水辺の窪地と藻が人の姿を出現させるもの、自分の人型を大地にスタンプした写真、古い教会の壁龕に小枝で人型を作り上げた作例など、バラエティに富んだ作品群となった。そして、どの写真にも、メンディエタの強烈な存在感を感じることができる。また、1970 年代の作品でありながら、1970 年代の時代性よりも、今日的な問題提起を強く感じる作品であると言ってよい。これは、来館した学生の反応や感想からも実感できる点であった。

メンディエタは、残された資料の研究が進み、2000 年代に入ってから重要な研究書の出版や、回顧展が相次ぎ、再評

正面壁面

アナ・メンディエタ
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

展示の様子

価が進んでいる。しかしながら国内では展覧会出品は散見されるものの、まとまって作品を見る機会は殆どなく、小規模ながらも個展として貴重な機会を提供することができたと言ってよいだろう。また、授業の一環として展覧会を訪れてもらう例が学内、学外ともにあり、大学での展示として有効に活用されたと言ってよい。

（記＝渡部）

2．2019 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示「本の虫・本の鬼」

2019 年 6 月 3 日（月）～ 6 月 28 日（金）

今年度も昨年度に引き続き、リーフレットを A4 にしたこと、出品点数を増やしたこと（今年度は 66 点と参考 3 点の合計 69 点）、センチュリー文化財団寄託品および財団本体からの借り出し品を抑え、図書館および斯道文庫所蔵品（センチュリー以外からの寄託品を含む）を主体としたこと、を継続した。

また、大東急記念文庫創立 70 周年記念展示の企画に端を発して、東洋文庫・静嘉堂文庫・金沢文庫および斯道文庫の 5 文庫が連携して書物に関する展示を行う「五文庫連携展示特殊文庫の古典籍」に参加するため、開催時期を例年の 11 月前後から 6 月へと移動させた。

新しい試みとしては、本展のテーマをより明確にするため、所蔵者の略伝をその蔵書印とともにパネルにして、両会場の旧蔵書の近くに掲示し、観覧者の理解を助けたこと、また LINE の機能を利用して、観覧者のスマートフォンに展示品の番号等を入力すると、その解説や画像がダウンロードされるという試みを行った（制作：アドグローブ）。いずれも好評だった。

正面壁画

展覧会のテーマは、「本の虫・本の鬼」とした。書物そのものの価値・魅力だけでなく、それを所有し、また研究した蔵書家・学者たちの営みについて、書物を通じて考える、という形で、慶應義塾が所蔵する書物を多面的に紹介するというのがその狙いであり、ほぼ達成されたと考える。

第一部「集散する書物」では、徳川義直（尾張藩初代藩主）に始まり、センチュリー文化財団コレクションの形成に深く関わった古筆学者小松茂美まで、近世・近代の蔵書家たちの旧蔵品とその流転について示した。

第二部「善本への希求」では、本国の中国で失われてしまった漢籍の優れたテクストを発掘し、その価値を見定めていく、考証学と呼ばれる学問の開拓者狩谷棭斎と、お伽草子を中心に中世・近世の国文学関係書を収集、研究した横山重の旧蔵書を中心に展示した。（以上、第一会場）

第三部「出版への執念」では、松崎慊堂・安井息軒ら江戸後期の漢学者による経書の研究と出版、稀覯本をそのままの

Ask KeMCo !（LINE アカウント）と連携

書物展示

今関天彭所用印

本の虫・本の鬼会場全体
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

姿で普及させようとする模刻本や複製本、近代以降の活字による翻刻や注釈など、近世近代の学者たちの出版活動を、原稿や校正刷などを交えて展示した。ここにも横山重およびその後継者松本隆信の関連資料が含まれている。また、蔵書印を含む印章そのものも、斯道文庫所用印を含めて展示し、好評であった。（以上、第二会場）

リーフレットは第一会場で 1,191 部、第二会場と合わせると 1,800 部以上は配付できた。前回同様、各分野の専門家の来場があったほか、連携展示の他会場からこちらの展覧会を知って観覧に来た人も多かったようである。公式のギャラリートーク以外に、国文学研究資料館関係者および東京大学大学院（中国思想文化・中国文学）関係者への私的なギャラリートークも行ったことや、関連分野の義塾教員が授業の一環として学生を引率して見学に来たことなども、観覧者を増やし、リーフレットを配付するのに役立った。

連携展示とした効果か、「美術新聞」（美術新聞社）1146 号（2019/6/1）、「書道界」（藤樹社）2019 年 6 月号に催事記事として取り上げられたほか、読売新聞社のサイト「美術展ナビ」に「「漢籍ルネサンス」を目指して～特殊文庫連携企画～」という詳しい記事が載り https://artexhibition.jp/topics/news/20190621-AEJ84846/、朝日新聞にも 2019 年 6 月 26 日夕刊文化面に「五つの特殊文庫　古典籍企画で連携展示」という記事が載った。他に日本経済新聞からの取材もあったが、記事については未確認である。また、「書物学」（勉誠出版）第 16 巻が「特殊文庫をひらく」という連携展示そのものをテーマとした特集号を組んでくれ、東洋文庫長斯波義信氏を囲む座談会と、各文庫担当者による文庫と展覧会の紹介記事を掲載しているが、残念ながら刊行が 7 月初めにずれ込んでしまい、本展覧会に関しては会期終了後となってしまった。

アンケート結果はおおむね好評といえる。ただ、会場に関しては、会期中間違えて斯道文庫を訪ねてきた方が何名かおられ、アンケートにも、昼休みでは入れなかった、との意見があった。後半は、斯道文庫の入口にも会場の案内を出すようにしたが、会期の初めから周知する手段を考えるべきであった。また、第二会場が平日のみの開室であることへの不満も見られた。これについても今後検討すべき点であるが、アルバイトの確保がさらに難しくなる恐れもあるだろう。

キャプション・リーフレットが小さくて読みにくいという不満はかなり少なくなった。また、今回はすべての展示品について、キャプションを近接させて掲示したので、離れていてわかりにくい、という不満もほとんどなかった。

斯道文庫内では、今回、前回（2018 年 11 月）との間隔があまりなかったことや、展示品数が多かったこともあり、展

特殊文庫の古典籍のチラシ

覧会準備にかかる負担の大きさを指摘する声もあった。2021年、ミュージアムコモンズが開館し、センチュリー文化財団からの寄贈品が通常展示の形で常時見られるようになれば、寄託品展覧会という名目によるこのような展覧会を行う必要はなくなる。そこで、この形での開催は2020年度を最後とし、2021年度以降は形態や頻度を含め、開催のあり方を見直していく必要があろう。

（記＝堀川貴司、慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）

3．アート・アーカイヴ資料展 XIX × プリーツ・マシーン 3：中嶋興 — MY LIFE

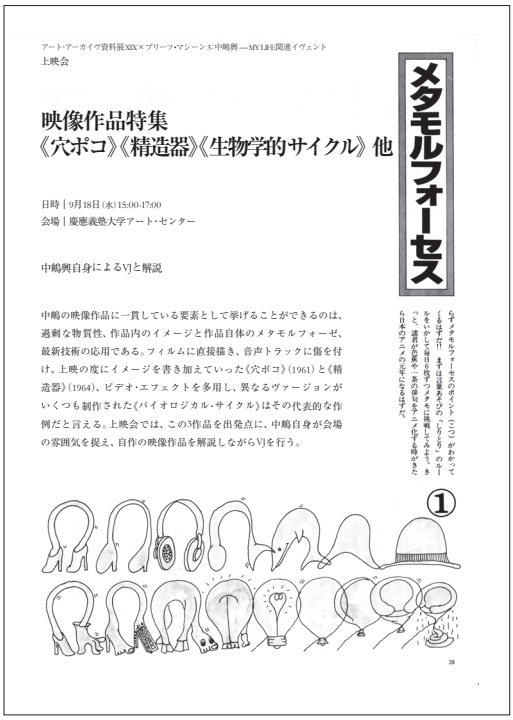
2019年9月9日（月）～11月1日（金）

中嶋興の活動は多様である。アニメーション、写真、ヴィデオ・アート、彫刻、インスタレーション、グループ（「ビデオアース」）、企業CM、執筆、アニメーションの歴史研究、地域再生（「アニメ神社」という突き抜けた発想によって）、教育…。仮に、その多様さを内在的に捉え得るパースペクティヴがあるとするならば、それは中嶋の人生（Life）そのものだと言えるだろう。

中嶋は家族を対象とした作品《MY LIFE》*（1971年制作開始、1977年初公開）を制作している。およそ50年経った今もなお制作中の作品である。それは数十年にわたる出来事の記録をおよそ数十分へと編集し、縮約してみせる。「一生一作」である限り、全ての制作活動は同時にひとつの作品へと向けられた資料（素材）だということもできる。中嶋はアーティストであるとともに、未完の「MY LIFE」へと折り畳まれる膨大な資料群を制作するひとりのアーキヴィストでもあるのだ。中嶋の制作の諸断片と出来事を折り畳む方法を通じてアーカイヴを作るという営みについて思考した。

＊《MY LIFE》は父親の死と息子の誕生を契機とし、1970年に制作開始された作品である。左は中嶋の母親を、右は娘の誕生を対象とし、生と死のコントラストを二つのフレームにおいて提示している。文献を参照したところ1970, 1971, 1974の制作開始年が記されているが、はじめて発表されたのは1977年の熊本の熊日画廊だと思われる。

（記＝久保）



MY LIFE 関連イヴェント（9月18日開催）

アート・アーカイヴ資料展XIX×ブリーツ・マシーン 3：中嶋興 ― MY LIFE関連イヴェント

上映会

「ビデオアース」特集：CATV番組

トーク・セッション

伊東啓二と共に「ビデオアース」の活動の全盛期

日時｜10月2日（水）15:00-17:00
会場｜慶應義塾大学アート・センター 2F

中嶋興（アーティスト）
伊東啓二（ビデオアースK2）
久保仁志（企画者）

1970年、中嶋興は東京総合写真専門学校講師になったことをきっかけに、自身とその学生を中心に「ビデオアース」を組織する。橋の下に住むホームレスへの突撃インタヴューである《橋の下から》（13分、ビデオ、1974）や、新幹線の車内でご飯を炊き食事をする《新幹線研究食》（10分、ビデオ、1975）などを制作。伊東啓治の加入により、下田を拠点にケーブル・テレビのネットワークを構築し、番組を放送する。1978年、伊東は「ビデオアースK2」という下田支部を開設し、現在まで地域密着型の活動を継続している。

中嶋と伊東を招き「ビデオアース」とは何であるのか、ケーブル・テレビとは何であるのかについて考えるとともに、ビデオを用いた制作活動の諸問題について考える。

MY LIFE 関連イヴェント（10月2日開催）

アート・アーカイヴ資料展XIX×ブリーツ・マシーン 3：中嶋興 ― MY LIFE関連イヴェント

トーク・セッション

タオイズム「陰陽五行」思想と哲学

日時｜10月18日（金）18:00-20:00
会場｜G-Lab：慶應義塾大学三田キャンパス内東館6F

中嶋興（　　）
中森　（中嶋の妻／算命学研究者／心理セラピスト他）
久保仁志（企画者）

中嶋興は1970年に結婚する。妻である中森じゅあんは《MY LIFE》（1971-）や《Biological Cycle》（1971-）等の中嶋の作品に登場している。つまり、中森は中嶋の私生活にとって重要なだけであるに留まらず、その制作においても重要な人物だと言える。そして《MY LIFE》のように家族を対象とする作品を作る中嶋にとって、公私の境界は一般的なそれとは一致することがないだろう。また、中嶋の思想的な背景の一つである陰陽五行に対する関心と思考は中森との出会いによってもたらされたものだと中嶋は語っている。約50年もの間、中嶋と連れ添っている中森のパースペクティヴを通じて中嶋の「MY LIFE」を再生する。

中嶋興（1941-）
1960年代後半より映像・インスタレーション・芸術運動・記録などの多様な活動を行っている。特に《生物学的サイクル》（1971-）と《My Life》（1976-）等は、数度発表されているが、同時に未完でもある。それらは現在にいたるまで再編され続けられており、中嶋の制作に対する特異な姿勢を表現する映像作品である。初期作品の《穴ポコ》《精造器》はMOMAに収蔵されている。慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴの所管する中嶋興コレクションは、本人より2014年に預託、2018年より寄託。

■受賞歴
1962年「毎日工業デザイン 工業技術院長賞」（ステレオ・アンサンブル（松下電器産業株式会社））入選
1965年「アニメーション フェスティバル 65 アニメ作家賞」受賞
1967年「カナダモントリオール万博映画祭 シルバーメダル」受賞
1981年「ポートピア 81国際ビデオアート展」エンターテイメント部門賞
1983年「フランス・モンペリエ国際ビデオアートフェス」招待・審査員賞
1986年「ユーゴスラビア・ザグレブ国際アニメフェス」優秀賞
1988年「スイス・ロカルノ国際ビデオアートフェス」招待上映、MT-FUJI銀獅子賞（LASERDOR賞）
1991年「シャトー・ベイシュベル国際現代芸術センター第1回」グランプリ
ほか「国際現代美術コンペティション」（ボルドー市／フランス）大賞グランプリなど

MY LIFE 関連イヴェント（10月18日開催）

アート・アーカイヴ資料展XIX×ブリーツ・マシーン 3：中嶋興 ― MY LIFE関連イヴェント
上映会

インスタレーション記録作品特集
《12本の木》他

日時｜10月16日（水）15:00-17:00
会場｜慶應義塾大学アート・センター

中嶋興自身によるVJと解説

中嶋の映像作品に一貫している要素として挙げることができるのは、過剰な物質性、作品内のイメージと作品自体のメタモルフォーゼ、最新技術の応用である。インスタレーション作品は、イメージを物質として扱うと同時に物質をイメージとして扱って見せる。中嶋にとって物質とは、この世界の万物流転の只中で世界が一時的に個体化した姿でしかなく、その残像をイメージとして構成してみせる。姿上映会では、《12本の木》を出発点に、中嶋自身が会場の雰囲気を捉え、自作の映像作品を解説しながらVJを行う。

MY LIFE 関連イヴェント（10月16日開催）

アート・アーカイヴ資料展XIX×ブリーツ・マシーン 3：中嶋興 ― MY LIFE関連イヴェント

上映会

《MY LIFE》最新編

トーク・セッション

MY LIFE MY LIFE

日時｜11月1日（金）18:00-20:00
会場｜G-Lab：慶應義塾大学三田キャンパス東館6F

中嶋興×久山和宣×瀧健太郎×中川陽介×久保仁志

> アニメのひとコマを人生の一日だとすれば、一生はいったい何コマになってしまうのでしょうか？［…］一生を通していかに綜合的に自分の映像をつくりあげて行くか……が、私のアニメ的思考なのです。私は一作一本コマ切り短編主義者ではありません。コマ切り短編作品をめざす作家もいれば、私のように生物学的サイクルでアニメをとらえている人間もいるわけです。［…］いかに私のように長編の中にどっかと腰をおろし、一生一作をつらぬきながら、予告編もどきの短編をいかにも完成品のようにちらつかせるのがいとむずかしきところでございます。
> ――中嶋興［「一本のわらをひろった［…］」、慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴ・中嶋興コレクションが所管するクリッピングより。掲載誌、日付は未詳だが、おそらく雑誌掲載の文章であると思われる。］

中嶋興の活動は多様である。アニメーション、写真、ヴィデオ・アート、彫刻、インスタレーション、グループ（「ビデオアース」）、企業CM、執筆、アニメーションの歴史研究、地域再生（「アニメ神社」という突き抜けた発想によって）、教育…。仮に、その多様さを内在的に捉え得るパースペクティヴがあるとするならば、それは中嶋の人生（Life）そのものだと言えるだろう。

中嶋は家族を対象とした作品《MY LIFE》（1971年制作開始、1977年初公開）*を制作している。およそ50年経った今もなお制作中の作品である。それは数十年にわたる出来事の記録をおよそ数十分へと編集し、縮約してみせる。「一生一作」である限り、全ての制作活動は同時にひとつの作品へと向けられた資料（素材）だということもできる。中嶋はアーティストであるとともに、未完の「MY LIFE」へと折り畳まれる膨大な資料群を制作するひとりのアーキヴィストでもあるのだ。会期中、会場にて中嶋が編集した新たなる《MY LIFE》を上映する。そして、中嶋と彼に関連する人物を招き、中嶋の制作の諸断片と出来事を折り畳む方法を通じてアーカイヴを作るという営みについて思考する。

*《MY LIFE》は父親の死と息子の誕生を契機とし、1971年に制作開始された作品である。左画面は中嶋の母親の死を、右画面は娘の誕生を契機とし、生と死のコントラストを二つのフレームにおいて同時に提示している。

MY LIFE 関連イヴェント（11月1日開催）

中嶋興 ― MY LIFE 会場全体
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

中嶋興氏本人も来場し公開制作が行われた
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

4．彼方の男、儚い資料体

2019 年 11 月 11 日（月）～ 11 月 22 日（金）

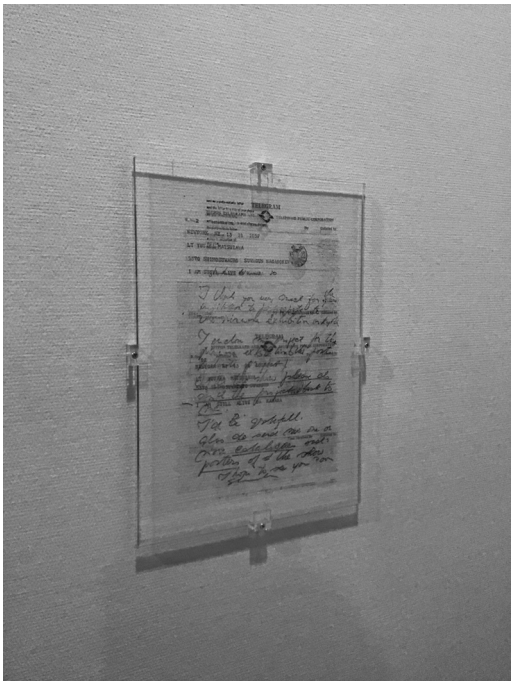
11 月 11 日～ 11 月 22 日までの 2 週間にわたって現代美術の分野で活動する奥村雄樹氏による個展「彼方の男、儚い資料体」を開催した。奥村雄樹氏（1978 年青森生まれ）は、様々な表現媒体を用いて、作者性やアイデンティティという問題をコンセプチュアルかつマテリアルのレベルを通して展開するアーティストとして知られる。現在はマーストリヒトとブリュッセルを拠点に活動し、国内外のギャラリーで個展を開催するなど精力的な制作活動を行なっているほか、翻訳家としても活動している。

本展覧会は、ある二人のアーティストに焦点を当てた奥村氏の作品群を展示した。展示の中核となった映像作品《彼方の男》（2019 ｜ HD ヴィデオ ｜ 116 分 15 秒）は、二人のアーティスト、河原温とスタンリー・ブラウンと交流のあった 9 人の男女が、二人の名前を出さずに「彼」と呼称して回想する作品である。語り手である 9 人は顔を見せず、名前も明示されず、後ろ姿や身体の一部、持ち物がその声とともに映し出される。作品は「彼」とは誰なのかという根本的な問いかけに加えて、記憶と記録、オーラル・ヒストリー、資料、現代美術の潮流とコンセプチュアル・アートなど、様々な視点を鑑賞者に喚起させる。《彼方の男》のほかに、南別館の入口にはある展覧会のカタログにおける河原温とスタンリー・ブラウンのページを重ね合わせたパネル作品《6 -3（ニルヴァーナ、1970）》などが展示された。さらにアート・スペースでの展示に加えて、当センターのアーカイヴに《彼方の男》に関連する 3 点の物品で構成された資料体が追加され、展示の一部として公開された（事前予約制）。展覧会とそれに関連するアーカイヴ資料の閲覧がセットになった今回の展示構成は、映像作品であると同時に口述資料でもある《彼方の男》とあわせて、アーカイヴにとって資料とは何か、資料を通じてどういった可能性が開かれるのかといった問題について、新たな思索を促す試みとなった。本展覧会は短い会期にもかかわらず 91 名の方にご来場いただいた。また、2019 度より始動したプロジェクト「ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ」の一環として、奥村氏と学生とのワークショップが実施された。

展覧会に先立ち、11 月 9 日には映像作品《彼方の男》の特別上映会およびアーティスト本人を交えたディスカッション「分身の審判」を開催し、約 40 名の方にご参加いただいた。ディスカッションでは、奥村氏、河原温をはじめコンセプチュアル・アートに造詣の深い愛知県美術館館長の南雄介氏、当センター教授 / キュレーターの渡部葉子、当センター所員の久保仁志によって《彼方の男》の制作背景や河原温とスタンリー・ブラウンについて活発な議論がなされた。なお、本ディスカッションの書き起こしが『ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ 2019 プロジェクト・レポート』に所収されている。イベント終了後のリフレッシュメントでは、登壇者と歓談を楽しむ来場者の姿や、来場者同士が交流する様子も見られた。アーティストを囲み、活気や交流の輪が心地よいひと時をもたらした。

（記＝久保、芹澤）

HD ヴィデオ「彼方の男」を上映



「6-3（ニルヴァーナ，1970）」を廊下に展示

5．アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ

2020 年 1 月 20 日（月）～ 2 月 21 日（金）

瀧口修造（1903-1979）の書斎は、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」であった[*1]。死後、そこには「時間と埃りをも含めて。石ころとサージンの空鑵［…］朽ちた葉」等が膨大に残されていた。それらはある人々にとってはゴミとして捨てられてしまい、また別のある人々にとってはフェティッシュとして退けられるような物品の山である。しかし瀧口は、これらを素材に、通称「手づくり本（handmade brochure）」と呼ばれる不可思議な本を制作していた。それらは出版社や印刷所のプロセスを経ていない、瀧口自身の手仕事による本であり、雑誌の切り抜き、銀紙、ラベル・シール、手書きのメモ等、いわゆる断片の寄せ集めによって構成され、完成されているようにも、未完成であるようにも見える本である。瀧口にとって書斎が「影どもの住む部屋」であるのならば、そこで制作されていた「手づくり本」にも「影ども」が巣くっているはずである。

脆弱に綴じられ、時にはそれすら放棄された本と呼ぶには余りにもはかない「手づくり本」を通して、瀧口は何を行おうとしていたのか。本展では 30 点の「手作り本」とその素材群に注目した。そして「永遠運動の発明」（「仮説の運動」）を求めた瀧口の制作における思考を、「行為を内蔵してしまったもの」（「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」）としての〈本〉を通じて見出すとともに、アーカイヴにとって資料とは何かについて考えた。

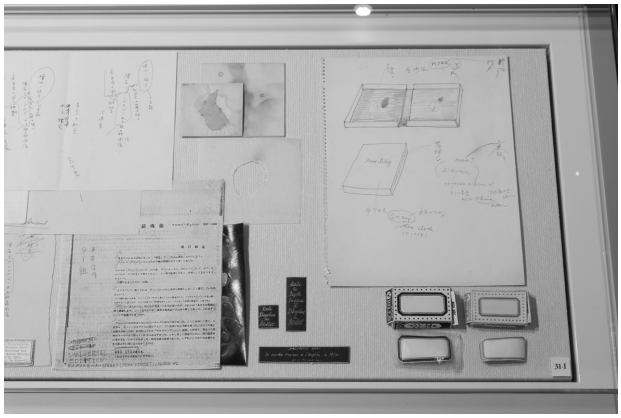
トークセッションではカタログ執筆者に登壇していただき、瀧口の「手づくり本」から立ち上がる問題系について議論した。桑田氏は、瀧口の制作物やその素材類が一見「フェティッシュ」であるように見えるという問題に対し、ブリュノ・ラトゥールのフェティシズム批判を経由し、明快で新たな視点を投げかけた。フェティッシュとは共同体に住まうという人間の条件において不可避の場であり、忌避するよりもむしろ、主体や客体が成立する相互作用の場として見直すべきであるという視点にたち、瀧口の制作物もそのような場として再定義することを提示した。鈴木氏は、一見趣味性の高さに傾いているだけのように見える「手づくり本」は、緻密で高度な物体的かつ表現的なフォーメーションが目論まれていることを示した。山本氏は「手づくり本」と荒川修作の印刷物の類似性を指摘し、「手づくり本」が「建築的身体」を

構築するための場となっていることを示すとともに、近代的な物体概念を刷新する可能性を秘めた対象であることを示した。山腰氏は「手づくり本」が完結した「本」であるよりも、絶え間ない試行錯誤が行われる継続的な実験場であったことを示した。書くことの困難さを覚えるとともに、ジャーナリズムから距離を置き、何かを制作することそれ自体について思考したと言い得る1959年以降の瀧口がどのような問題を捉え探究していったのかということを掘り下げることができた。また、出品物のいずれもが、通常流通している「本」の観念からかなり逸脱しており「本」とは何か、どのような「本」が可能なのかについても考えることができた。

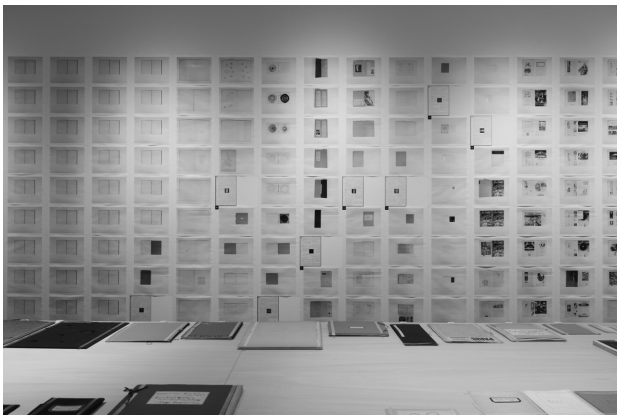
＊1「アート・アーカイヴ資料展 XVI：影どもの住む部屋――瀧口修造の書斎」（2018）では瀧口の活動を、彼の制作・編集・研究の場である書斎へと赴くことによって考えようと試みた。具体的には、瀧口が書斎で試みていた様々な資料群の布置の改変を写真を通じて見出すとともに、『余白に書く』という書物に着目し、その初出印刷物の展示において、書物へと結晶化する事前と事後の状態の比較を行った。本展はこの企画の続編である。

（記＝久保、芹澤）

手づくり本の中身を壁に展開して展示した
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

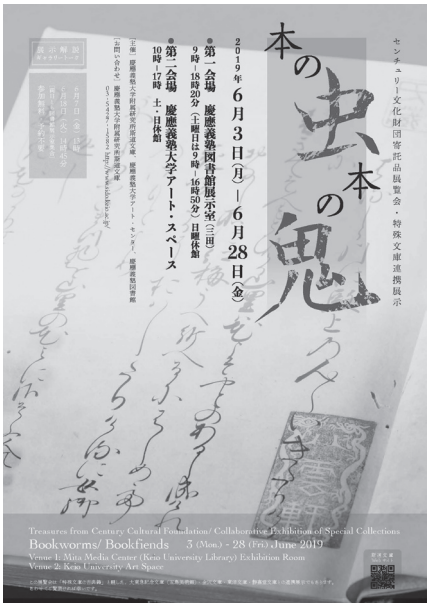


瀧口のメモや素材など
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）



瀧口の手づくり本は完成にも未完成にも見える
＊写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

1



2

3

5

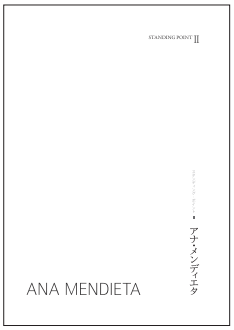
4（制作なし）

各種展覧会 DM

開催記録

1．スタンディング・ポイントII「アナ・メンディエタ」

日時：2019 年 3 月 25 日（月）～ 5 月 24 日（金）（土日祝、4/23 休館）11：00 ～ 18：00（開催日数：38 日）
場所：慶應義塾大学アート・スペース
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：ヒロセコレクション
入場者数：661 名
作成印刷物：ポスター（A2）、DM ハガキ、カタログ（A5）（制作：渡部葉子）、アンケート
担当：渡部葉子、森山緑、亀山裕亮、芹澤なみき

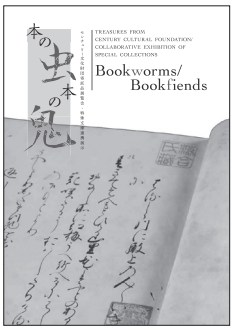


リーフレット

	作品名			制作年	寸法（cm）	所蔵
1	シルエッタ作品　アイオワ Silueta Wroks in Iowa	アイオワでの大地＝身体作品を記録した 12 枚のカラー写真のポートフォリオ からの 6 枚	GP#0421-2	1976–78	50.8×33.7	ヒロセコレクション
2			GP#0421-3		33.7×50.8	ヒロセコレクション
3			GP#0421-4		33.7×50.8	ヒロセコレクション
4			GP#0421-8		50.8×33.7	ヒロセコレクション
5			GP#0421-9		33.7×50.8	ヒロセコレクション
6			GP#0421-11		50.8×33.7	ヒロセコレクション
7	シルエッタ作品　メキシコ Silueta Wroks in Mexico	メキシコでの大地＝身体作品を記録した 12 枚のカラー写真のポートフォリオからの 2 枚	GP#0420-1	1973–77	33.7×50.8	個人蔵
8			GP#0420-5		50.8×33.7	個人蔵
9	無題（シルエッタ・シリーズ） Untitled (Silueta Series)	彫られた粘土層の白黒写真　モンタナ・デ・サン・フェリペ、オアハカ、メキシコ（Montana de San Felipe, Oaxca, Mexico）	GL2263	1980	101.5×152.5	ヒロセコレクション

2．2019 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示
「本の虫・本の鬼」

日時：2019 年 6 月 3 日（月）～ 6 月 28 日（金）（開催日数：20 日）
第一会場：9：00 ～ 18：20（土 9：00 ～ 16：50、日曜休館）
第二会場：10：00 ～ 17：00（土・日休館）
場所：第一会場：慶應義塾図書館展示室
　　第二会場：慶應義塾大学アート・スペース
主催：慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館
入場者数：第一会場 3,447 名、第二会場 946 名
作成印刷物：DM ハガキ、ポスター（A2）、リーフレット（A5）（デザイン制作：カロワークス）
担当：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）／渡部葉子、森山緑、芹澤なみき
関連イベント
展示解説（ギャラリートーク）
　日時：第 1 回：6 月 7 日（金）13：00 ～、第 2 回：6 月 18 日（火）14：45 ～
　場所：第一会場（慶應義塾図書館）、第二会場（慶應義塾大学アート・スペース）
　登壇者／出演者：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫）
　参加人数：第 1 回　32 名（うち学外 26）、第 2 回　46 名（うち学外 25）（図書館展示室での集計による）



リーフレット

	書名	番号	所在	成立	法量	担当	ケース（下線人名は要略伝）	備考
	第一部　集散する書物（図書館展示室）							
1	菅家文草 12 巻	092/ト66/5	斯道文庫	〔江戸初期〕写	32.3×21.4		1 ア徳川義直（1600-50）	
2	本朝續文粋 13 巻	1005/287/7	貴重書室	〔江戸初期〕写	30.1×19.7	斎藤	1 イ脇坂安元（1584-1653）	
3	〔公任家集〕	091/ト404/1	斯道文庫	〔江戸初期〕写	25.4×18.6		1 脇坂安元	
4	奥義抄	110X/635/1	貴重書室	〔江戸初期〕写	26.7×20.1	佐々木	2 ウ榊原忠次（1605-55）	
5	夫木和歌抄 36 巻目 1 巻	B1/ト214/22	斯道文庫	〔江戸前期〕写	27.8×20.3	佐々木	2 エ松平忠房（1619-1700）	
6	皇朝類苑 78 巻序目 1 巻	110X/40/15	貴重書室	元和 7 年（1621）跋刊	28.1×21.0		2 オ篠屋宗礪（?-1625）	
7	新渡書目録	091/ト356/1	斯道文庫	寛永 19 年（1642）写	17.8×42.0	住吉	3 不明	
8	漁隠叢話前集 60 巻後集 40 巻闕後集巻 10 至 17	B1/ト187/10	斯道文庫	〔江戸前期〕写	26.4×15.7	住吉	3 カ野間三竹（1608-76）	
9	孝経註疏 9 巻	B1/ト215/1	斯道文庫	明・崇禎 2 年（1629）刊	26.7×16.5	住吉	3 キ人見竹洞（1637-96）	
10	庶物類纂 1000 巻増補 54 巻	99/2/474	図書館	文化 9 年（1812）至文政元年（1818）写	27.0×19.3	佐々木	4 ク田安徳川家	
11	群書集事淵海 47 巻	111X/4/30	貴重書室	〔明〕刊	24.6×15.3	住吉	4 ケ佐伯毛利家	
12	享保壬子御宴曲水詩歌	B1/ト174/1	斯道文庫	〔江戸中期〕写	25.4×17.1	一戸	5 コ大田南畝（1749-1823）	
13	遊仙窟	091/ト86/1	斯道文庫	〔江戸前期〕写	28.4×19.6	住吉	5 サ渋江抽斎（1805-58）	
14	附音傍訓句解論語 2 巻	091/ト126/2	斯道文庫	〔宋末元初〕刊	19.2×12.9	住吉	5 シ福井崇蘭館	
15	〔達摩屋珍書目〕	218/39/1	図書館	〔明治後期〕写	26.5×19.3	一戸	6 ス岩本活東子（1841-1916）	
16	〔渡邊家〕和漢書番號目錄 不分巻 3 冊欠天冊	029/ト24/2	斯道文庫	〔明治大正〕写	27.3×19.4		6 セ渡辺千秋（1843-1921）	
17	刀水書屋雑抄	B1/ト236/1	斯道文庫	〔大正〕写	24.5×16.4	一戸	6 ソ渡辺刀水（1874-1965）	
18	史記 130 巻首 1 巻	092/ト85/50	斯道文庫	〔近世初〕刊	32.9×21.8		独立・タ林読耕斎（1624-61）チ三井高堅（1867-1945）	木箱蓋、古書店領収書も展示
19	論語集解 10 巻存巻 1 至 4（首欠）	092/ト5/1	斯道文庫	応永 33 年（1426）写	25.5×18.2		独立・ツ安田善次郎（1879-1936）テ川瀬一馬（1906-99）	川瀬識語はパネルで展示
20	二条家之短冊并懐紙認様	セ248/042 貴	斯道文庫	弘治 4 年（1558）写	紙高 30.1	一戸	7 ト小笹喜三（1896-1980）	
21	古今和歌集 20 巻	セ206/051/1 貴	斯道文庫	〔鎌倉中後期〕写	10.1×10.3	佐々木	7 ナ小松茂美（1925-2010）	
22	後撰和歌集 20 巻	セ206/050/1 貴	斯道文庫	〔室町中期〕写	24.0×17.2	佐々木	7 小松茂美	
	第二部　善本への希求（図書館展示室）							
23	七經孟子考文補遺 199 巻	1005/205/32	図書館	享保 16 年（1731）刊	26.6×17.8	斎藤	8 山井崑崙	
24	七經孟子考文補遺 200 巻	ハ22A/4-3/24	斯道文庫	嘉慶 2 年（1797）序刊	21.1×13.2	斎藤	8 山井崑崙	
25	白氏文集林家跋文	ハ09/1b－30/1	斯道文庫	天保 8 年（1837）写	26.8×18.7		8 渋江抽斎	

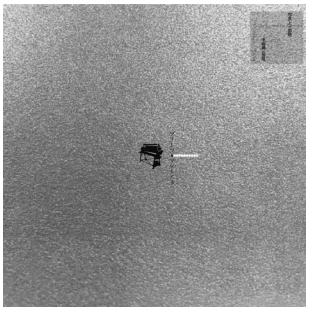
	書名	番号	所在	成立	法量	担当	ケース（下線人名は要略伝）	備考
26	爾雅註疏 11 巻	091/ト74/6	斯道文庫	〔明・嘉靖〕刊	25.7×15.5	矢島	中央・ニ狩谷棭斎（1775-1835）	附属の渋江抽斎書簡も展示
27	論語集解 10 巻	091/ト10/2	斯道文庫	〔室町末〕写	26.0×20.5	矢島	中央・狩谷棭斎	
28	孟子 14 巻	092/ト18/5	斯道文庫	〔南北朝室町初〕写	24.0×14.0	矢島	中央・狩谷棭斎	
29	剪燈餘話 5 巻	110X/339/2	貴重書室	〔江戸初期〕刊	27.3×19.9	矢島	中央・狩谷棭斎	
30	廣漢魏叢書	110X/567/100	貴重書室	〔清〕刊	25.0×16.2	矢島	中央・狩谷棭斎	
31	日本国見在書目録	ハ09/1b/28/1	斯道文庫	〔嘉永〕刊	26.4×18.7	矢島	中央・狩谷棭斎	
32	〔文正草子〕2 巻	110X/444/2	貴重書室	〔室町末江戸初〕写	33.4×23.9	高橋	壁・ヌ横山重（1896-1980）	
33	ふんせう 3 巻	110X/445/3	貴重書室	〔室町末江戸初〕写	17.5×25.3	高橋	壁・横山重	
34	ぶんしやうのさうし 2 巻	110X/443/2	貴重書室	〔近世初〕刊	26.6×17.8	高橋	壁・横山重	
35	ふんしやうのさうし 2 巻	110X/439/1	貴重書室	元禄 7 年（1694）刊	11.3×8.0	高橋	壁・横山重	
36	月日の御本地	091/ト377/1	斯道文庫	〔江戸初期〕刊	23.1×16.8		壁・横山重	附属の反町茂雄書簡も展示
37	〔赤木文庫蔵書目録〕	B1/ト73/1	斯道文庫	〔昭和〕写	27.2×19.7	高橋	壁・横山重	
38	藤原惺窩書状	セ384	斯道文庫	〔江戸初期〕写	本紙 25.4×42.1		壁掛	
39	〔林羅山書簡〕	092/ト107/1	斯道文庫	〔江戸初期〕写	本紙 32.3×45.0		壁掛	
40	〔古京遺文拓本〕	浜野 1-505	斯道文庫	〔江戸後期〕印	本紙 146.5×60.3	一戸	壁掛・狩谷棭斎	
41	石山切（伊勢集断簡）	セ1594	ｾﾝﾁｭﾘｰ	〔平安中期〕写	本紙 20.2×16.0	佐々木	壁掛・益田孝	
	第三部　出版への執念（アート・スペース）							
42	〔典籍開雕意見〕	ハ09c/1-22/1	斯道文庫	〔天保 13 年（1842）〕写	26.2×18.4		1 ネ松崎慊堂（1771-1844）	
43	縮刻唐開成石経 12 種付 2 種欠論語	ハ09c/7-1/41	斯道文庫	〔天保〕刊	26.5×18.8		1 松崎慊堂	
44	縮刻唐開成石経存周禮巻一至四校正刷・周禮巻一禮記巻六草稿	ハ09c/7-14/2	斯道文庫	〔天保〕写刊	29.1×19.9		1 ノ安井息軒（1799-1876）	
45	〔松崎慊堂書簡〕	092/ト150/1	斯道文庫	〔天保 10 年（1839）〕写	15.8×46.3		2 松崎慊堂	
46	〔山梨稲川書簡〕	浜野 3-505,506	斯道文庫	〔文政〕写	16.8×180.6、14.5×35.0		2 ハ山梨稲川（1771-1826）	
参考	〔慊堂日暦第三冊〕	ハ09c/1-12/1	斯道文庫	〔文政 6 年（1823）〕写	24.9×16.8		2 松崎慊堂	
47	山梨稲川書簡集		個人蔵	昭和 11 年（1936）刊	25.8×16.8		2 ヒ笹野堅（1901-61）	
48	口遊		個人蔵	文化 4 年（1807）刊	28.2×20.3		3 大館高門	
49	論語集説	ヤ09B/1-6/7	斯道文庫	〔幕末明治〕写	25.1×16.5 ほか		3 フ安井小太郎（1858-1938）	
参考	論語集説 6 巻	123.8/ト53/6	斯道文庫	明治 5 年（1872）刊	25.9×18.0			
50	〔古逸叢書并関連資料〕	092/ト171/67	斯道文庫	光緒 8 年（1882）至 10 年刊	31.6×22.3 ほか		4 ヘ楊守敬（1839-1915）	
51	清客筆話	092/ト83/11	斯道文庫	〔明治 14（1881）・15・18 年〕写	22.8×15.7		4 ホ森立之（1807-85）	第 2 冊は五島に貸出
52	〔言海校正刷〕	ハ09/4-77/5	斯道文庫	〔明治 21 至 24 年（1888-91）〕刊	27.9×21.1		5 マ大槻文彦（1847-1928）	
53	楽泮集 10 巻附録 1 巻	ホ919/14/6	斯道文庫	安永 6 年（1777）序刊	25.6×17.3		5 ミ古城貞吉（1866-1949）	刊本も展示
54	〔国訳漢文大成原稿〕	B1/ト172/19	斯道文庫	〔大正〕写	27.0×19.3 ほか		5 塩谷温他	刊本も展示

	書名	番号	所在	成立	法量	担当	ケース（下線人名は要略伝）	備考
55	好古小録 2 巻附 1 巻好古日録 1 巻	ハ 09/1b/27/4	斯道文庫	寛政 7 年 至 9 年（1795-97）刊	26.6×18.3	一戸	6 ム浜野知三郎（1869-1941）	刊本も展示
56	法華経単字	セ 2324	斯道文庫	保延 2 年（1136）写	20.0×15.8	高橋	6 川瀬一馬（1906-99）他	複製本 2 種も展示
57	毛詩抄〔20〕巻存巻十九	D1/ト 33/1	斯道文庫	〔昭和〕写	26.0×38.2		7 小川環樹ほか	
58	〔鶯雀論〕	横山か 046	斯道文庫	昭和 16 年（1941）写	30.8×22.0		7 横山重（仮名草子原稿）	7 は 長 大 ケース
59	古浄瑠璃集（出羽掾正本）	横山 32 ト/1	斯道文庫	昭和 29 年（1954）刊	15.7×11.3		7 横山重	野間光辰・和辻哲郎葉書も
60	すみだ川	横山も 297	斯道文庫	〔昭和〕写	30.9×23.0		7 横山重（説経節原稿）	
61	秋月物語	横山も 266-267	斯道文庫	〔昭和〕写	27.4×19.8、30.7×21.6		7 メ松本隆信（室町物語）	吉田幸一書簡も展示
62	〔小男の草子〕	横山も 185-186	斯道文庫	〔昭和〕写	30.7×21,6		7 松本隆信（室町物語）	赤木文庫本写真も展示
63	〔異本源蔵人物語〕	091/ト 376/1	斯道文庫	〔室町末近世初〕写	16.8×16.0		7 松本隆信（室町物語）	
64	〔松崎慊堂印〕	ハ 09C/8-3/2	斯道文庫	天保 2 年（1831）9 月製	印面 1.6×1.6		独立ケース 1	
65	〔旧斯道文庫所用印〕	未整理	斯道文庫	〔昭和〕製	印面 6.6×2.0、4.9×1.8		独立ケース 1	
参考	増廣註釋音辯唐柳先生集 43 巻別集 2 巻（闕外集 2 巻附録 1 巻）	ハ 09C/5-23/8	斯道文庫	〔元〕刊	24.5×15.0		独立ケース 1	
66	〔今関天彭所用印〕	未整理	斯道文庫	〔大正昭和〕製	印面 3.2×1.9 ほか		独立ケース 2 モ今関天彭	

3. アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興 ― MY LIFE

日時：2019 年 9 月 9 日（月）～ 11 月 1 日（金）11：00 ～ 18：00（土・日・祝日休館）（開催日数：36 日）
場所：慶應義塾大学アート・スペース
主催：慶應義塾大学アート・センター
入場者数：261 名
作成印刷物：DM（20cm 正方形）、ポスター（不定形）、リーフレット（正方形蛇腹折り）（デザイン制作：久保仁志）、アンケート
担当：久保仁志、芹澤なみき

関連イベント：
・公開制作
「MY LIFE 編集室 ― 編集から変集へ」（公開制作）
　日時：2019 年 9 月 11 日（水）14：00 ～ 18：00
　場所：慶應義塾大学アート・スペース
「MY LIFE 編集室 ― 変化と編集術」
　日時：2019 年 9 月 25 日（水）14：00 ～ 18：00
　場所：慶應義塾大学アート・スペース
「MY LIFE 編集室 ― 編集はカオスとカオスの破れ」
　日時：2019 年 10 月 9 日（水）14：00 ～ 18：00


PM3

場所：慶應義塾大学アート・スペース

「MY LIFE 編集室 ― 編集の破れ」

日時：2019 年 10 月 23 日（水）14：00 〜 18：00

場所：慶應義塾大学アート・スペース

・トーク・セッション

伊東啓二とともにビデオアースの活動の全盛期

日時：2019 年 10 月 2 日（水）15：00 〜 17：00

場所：慶應義塾大学アート・センター

登壇者：中嶋興（アーティスト）、伊東啓二（ビデオアース K2）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

タオイズム「陰陽五行」思想と哲学

日時：2019 年 10 月 18 日（金）18：00 〜 20：00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-Lab

登壇者：中嶋興（アーティスト）、中森じゅあん（中嶋の妻、算命学研究者）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

MY LIFE MY LIFE

日時：2019 年 11 月 1 日（金）18：00 〜 20：00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-Lab

登壇者：中嶋興（アーティスト）、久山和宣（ヴィデオディレクター）、瀧健太郎（映像作家）、中川陽介（映像作家）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

・上映会

映像作品特集：《穴ポコ》《精造器》《生物学的サイクル》他

日時：2019 年 9 月 18 日（水）15：00 〜 17：00

会場：慶應義塾大学アート・センター

「ビデオアース」特集：CATV 番組

日時：2019 年 10 月 2 日（水）15：00 〜 17：00

場所：慶應義塾大学アート・センター

登壇者：中嶋興（アーティスト）、伊東啓二（ビデオアース K2）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

インスタレーション記録作品特集

日時：2019 年 10 月 16 日（水）15：00 〜 17：00

場所：慶應義塾大学アート・センター

登壇者：中嶋興（アーティスト）

《MY LIFE》最新編

日時：2019 年 11 月 1 日（金）18：00 〜 20：00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-Lab

登壇者：中嶋興（アーティスト）、久山和宣（ヴィデオディレクター）、瀧健太郎（映像作家）、中川陽介（映像作家）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

・公開アーカイヴ構築

場所：慶應義塾大学アート・スペース

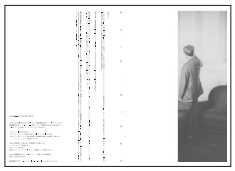
日時：9 月 11 日（水）14：00〜16：00、9 月 12 日（木）14：00〜16：00、9 月 18 日（水）13：00〜14：30、9 月 25 日（水）14：00〜16：00、9 月 26 日（木）14：00〜16：00、10 月 2 日（水）14：00〜16：00、10 月 9 日（水）14：00〜16：00、

10 月 10 日（木）14：00〜16：00、10 月 16 日（水）13：00〜14：30、10 月 23 日（水）14：00〜16：00、10 月 24 日（木）14：00〜16：00、10 月 30 日（水）14：00〜16：00

	タイトル	種別・仕様	制作年
1	中嶋興《MY LIFE》ビデオ	モノクロ、28 分	2014 年
2	中嶋興《柩》	発泡スチロール、養生テープ	2019 年
3	中嶋興《TV 骸骨》	TV モニターと骸骨の人形、ビデオ・テープ、針金	2011 年
4	中嶋興《写真上の部屋》	ビデオ、モノクロ、15 分	2019 年
5	Now, Vol. 3, No. 34, Now Communications Inc., Toronto, 1984.	カナダのビデオ新聞	
6	ビデオテープ	Hi8、VHS、MiniDV：870 本	
7	編集機材	Hi8 録画再生デッキ、VHS 録画再生デッキ、MiniDV 録画再生デッキ、MiniDV カメラ、パソコン、映像モニター等	
8	中嶋興資料	写真、印刷物	

4．彼方の男、儚い資料体

日時：2019 年 11 月 11 日（月）〜 11 月 22 日（金）11：00 〜 18：00（土・日・祝日休館）（開催日数：10 日）
場所：慶應義塾大学アート・スペース、慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ
主催：慶應義塾大学アート・センター
入場者数：91 名
作成印刷物：印刷物（デザイン制作：久保仁志）、アンケート
担当：久保仁志、橋本まゆ、芹澤なみき
関連イベント：
「彼方の男、儚い資料体」プレヴュー
日時：2019 年 11 月 9 日（土）13：00 〜
場所：慶應義塾大学アート・スペース
登壇者／出演者：奥村雄樹（アーティスト）、南雄介（愛知県美術館館長）、渡部葉子（専任教員（キュレーター）／教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））

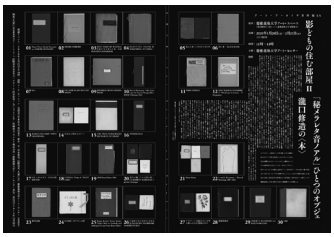

リーフレット

no.	資料名	作者筆者	年代	所蔵	その他の情報
1	6–3（ニルヴァーナ，1970）	奥村雄樹	2019		アーカイヴァル顔料プリントが施された透明フィルムをプレキシグラスにマウント（展覧会図録の特定ページのスキャン画像の全面的な重ね合わせ）|36.4×26.3 センチメートル | 協力：一般財団法人松澤宥プサイの部屋、独立行政法人国立文化財機構東京文化財研究所
2	29771 日 –2094960 歩	奥村雄樹	2019		クラフトペーパーにインク（切り貼りされた引用文）| サイズ可変 | 配置：久保仁志
3	彼方の男	奥村雄樹	2019		HD ヴィデオ（マリア・ブルームとミシェル・クラウラとヘルマン・ダレッドとミシェル・ディディエールとルディ・フックスとイヴ・ヘヴァルトとカスパー・ケーニッヒとジャン＝ユベール・マルタンとフィリップ・ファン・デン・ボッシュのインタビューを記録した映像の断片によるシークエンス）|116 分 15 秒 | 追悼：イシ・フィズマン
4	彼方の男の資料をアート・センターで一時的にアーカイヴしてもらう	奥村雄樹	2019		作者による映像作品《彼方の男》（2019）に関連する 3 点のマテリアルが慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴに一時的に保管されている状況（本展が終わる 11 月 22 日までに電話［03-5427-1621］あるいはメール［ac-oce@art-c.keio.ac.jp］で予約した希望者は同センター 2 階の閲覧室において特定の日時にそれを調査できる）| サイズ可変 | 深謝：ジャン＝ユベール・マルタン、カスパー・ケーニッヒ、マリー・ローレンス・タカ

5．アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ

日時：2020 年 1 月 20 日（月）〜 2 月 21 日（金）11：00 〜 18：00（土・日・祝日休館）（開催日数 24 日）

場所：慶應義塾大学アート・スペース
主催：慶應義塾大学アート・センター
入場者数：334 名
作成印刷物：カタログ（デザイン制作：山本浩貴 +h、編集：久保仁志、山腰亮介）、アンケート
配布資料：カタログ、アンケート
担当：久保仁志、芹澤なみき
関連イベント：
トーク・セッション
日時：2020 年 2 月 21 日（金）18：00 〜
場所：慶應義塾大学アート・センター
参加者：30 名
登壇者：笠井裕之（所員、法学部教授）、桑田光平（東京大学大学院准教授）、鈴木一平（いぬのせなか座）、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（瀧口アーカイヴ補助）


瀧口修造展Ⅱ _ ポスター（リーフレット）

No.	URI	名称	タイトル推定根拠	年代	年代開始	年代終了	員数	サイズ（縦×横×厚み｜mm）｜展開サイズ	出展履歴３	出展履歴４	出展履歴５	出展履歴６	使用技法、材質など
01	KUAC-ST9247	Henri-Pierre Roché Souvenir sur MARCEL DUCHAMP	当該資料表紙より	post-1953.06	1953/06/30	1953/06/30	lenflet x1	233×145×0.2 ｜ 233×290					手製スクラップブック
02	KUAC-ST4283	OBORO-OMBORO	当該資料表紙より	ca.1960	1960/01/01	1960/12/31	book x1	270×190×4 ｜ 270×380					
03	KUAC-ST4262	LOST DIARY OF MATHIAS GRÜNEWALD OR PAINTER'S HANDBOOK	当該資料表紙より	1960	1960/01/01	1960/12/31	book x1	337×256×26 ｜ 337×512	『瀧口修造：夢の漂流物』世田谷美術館／富山県立近代美術館、2005 年				吸い取り紙
04	KUAC-ST9229	BLOTTING PAPER IS SOMETHING, ET CETRA …	当該資料表紙より	1961-1962	1961/01/01	1962/12/31	book x1	236×178×30 ｜ 236×356	『瀧口修造：夢の漂流物』世田谷美術館／富山県立近代美術館、2005 年				吸い取り紙
05	KUAC-ST9246	見える本｜A VISIBLE BOOK	当該資料表紙、または付属のカードより	1961／1962	1962/01/01	1962/12/31	book x1｜card x1	474×306（袋）｜ 399×280×5 ｜ 399×560	『瀧口修造：夢の漂流物』世田谷美術館／富山県立近代美術館、2005 年	『瀧口修造とマルセル・デュシャン』千葉市美術館、2011 年			バーントドローイング
06	KUAC-ST5196	黒い本｜BLACK BOOK	付属のカードより	1962	1962/01/01	1962/12/31	book x1｜card x1	300 x221×3 ｜ 300×442	『瀧口修造の造形的実験』富山県立近代美術館、渋谷区立松濤美術館、2001 年				バーントドローイング
07	KUAC-ST5106	Klee	当該資料より	ca.1963	1963/01/00	1963/12/31	book x1｜supplement（sheet）x5 ｜ sheet x40	259×185×5 ｜ 259×370					
08	KUAC-ST4310	UN LIVRE BLANC PLUS OU MOINS［およそ白い本］	当該資料表紙より	1963	1963/01/01	1963/12/31	book x1	388×277×6 ｜ 388×554					
09	KUAC-ST9230	PREMIERS ROTO-DESSINS ESSAIS	当該資料表紙より	1963	1963/01/01	1963/12/31	book x1	204×219×10 ｜ 204×438	『言語と美術――平出隆と美術家たち』DIC 川村記念美術館、2018 年				ロトデッサン
10	KUAC-ST9251	Marcel Duchamp : Fifty Years Later by Francis Steegmuller / SHOW, February 1963	当該資料表紙より	post-1963.2			book x1	330×115×2 ｜ 330×230					
11	KUAC-ST9249	PARIS-EXPRESS	当該資料表紙より	1964.07.23	1964/07/23	1964/07/23	book x1	295×200×1.5 ｜ 295×400					

12	KUAC-ST5198	MAX WALTER SVANBERG ☆ Obsédé par la femme. ☆ SIx poémes	当該資料表紙より	post-1964.12	1964/01/01	1964/01/01	book x1	273×194×2 | 273×383						手製スクラップブック
13	KUAC-ST9250	MARCEL DUCHAP — POP'S GRANDDADA	当該資料表紙より	1965.01.24	1965/01/24	1965/01/24	lenflet x1	170×142×2 | 329×284						手製スクラップブック
14	KUAC-ST4203	星は人の指ほどの——	当該資料表紙より	1965.02	1965/02/01	1965/02/28	book x1 | book x1 | envelopment x1	158×138（袋）| 126×115×3 | 126×230						野中ユリによるデカルコマニー挿入
15	KUAC-ST9248	THE TWIN NEWYORKERS ON MARCEL DUCHAMP	当該資料より	1965.02.06	1965/02/06	1965/02/06	book x1(2)	296×215×12 | 296×430						
16	KUAC-ST4277	ANTHOLOGIE	当該資料表紙より	ca.1966	1966/01/01	1966/12/31	book x1	260×93×15 | 260×186						
17	KUAC-ST4278	EN LISANT ANDRÉ BRETON	当該資料表紙より	ca.1966	1966/01/01	1966/12/31	book x1	258×92×10 | 258×184						
18		CINÉMA ´films d' AVANT GARD	当該資料表紙より	ca.1966	1966/01/01	1966/01/01	book x1	212×113×10 | 212×226						
19	KUAC-ST9238	1939 Rrose Sélavy 1966	当該資料より	ca.1966	1966/01/01	1968/12/31	book x1 | supplement（sheet）x1 | supplement（sheet）x1 | supplement（sheet）x1 | supplement（sheet）x1	213×115×10 | 213×230						
20-I	KUAC-ST9264	余白の蛇：7つの詩と絵 | LE SERPENT MARGINAL: 7 poèmes & images［I］	当該資料表紙より	1967	1967/01/01	1967/12/31	box x1 | book x1	87×65×7（箱）| 86×74×7（身）| 86×148	『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』瀧口修造展実行委員会、2013年	『言語と美術——平出隆と美術家たち』DIC川村記念美術館、2018年				
20-II	KUAC-ST9264	余白の蛇：7つの詩と絵 | LE SERPENT MARGINAL: 7 poèmes & images［II］		1967	1967/01/01	1967/12/31	box x1 | book x1	97×73×10（箱）| 85×65×7（身）| 85×130						
21-I	KUAC-ST5013	Rrose Sélavy［I］	当該資料より	ca.1968	1968/01/01	1968/12/31	book x1	174×139（袋）| 173×132×4 | 173×264						
21-II	KUAC-ST5013	Rrose Sélavy［II］		ca.1968	1968/01/01	1968/12/31	book x1	180×124×2 | 180×248						
22	KUAC-ST9237	A swift Requiem : Marcel Duchamp 1887-1968	当該資料より	post-1968.12	1968/12/01	1968/12/31	book x1	235×161×0.5 | 235×322						手製スクラップブック
23		執筆記録	当該資料表紙より	ca.1969	1967/01/01	1967/01/01	book x1	152×96×12 | 152×192						
24	KUAC-ST5197	ELIXIR：ガウディの夢	当該資料表紙より	1969.08.10	1969/08/10	1969/08/10	book x1	80×95×1 | 80×190	『瀧口修造：夢の漂流物』世田谷美術館／富山県立近代美術館、2005年					ゼロックス複写手稿
25	KUAC-ST9245	Étant donné: Rrose Sélavy 1958-1968 or Growth and Making of To and From Rrose Sélavy	当該資料表紙より	1972	1972/01/01	1972/12/31	book x1	355×270×10 | 355×540	『瀧口修造とマルセル・デュシャン』千葉市美術館、2011年	『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』瀧口修造展実行委員会、2013年	『言語と美術——平出隆と美術家たち』DIC川村記念美術館、2018年			
26	KUAC-ST3935	CHROMATOPIEMA JUNZABURO NISHIWAKI YOSHIKUNI IIDA	当該資料表紙より	1972	1972/01/01	1972/12/31	book x1	130×131（袋）| 126×128×6 | 252×128						
27	KUAC-ST9265	アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々	当該資料表紙より	1972.03.11-1972.03.20	1972/03/11	1972/03/20	book x1	126×92（袋）| 81×112×4 | 112×162	『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』瀧口修造展実行委員会、2013年					
28	KUAC-ST9244	検眼図傍白	当該資料表紙より	1976-1977	1976/01/01	1976/12/31	book x1	284×198×5 | 284×396	『瀧口修造とマルセル・デュシャン』千葉市美術館、2011年	『東京ローズ・セラヴィ——瀧口修造とマルセル・デュシャン』慶應義塾大学アート・センター、2012年	『詩人と美術 瀧口修造のシュルレアリスム』瀧口修造展実行委員会、2013年	『言語と美術——平出隆と美術家たち』DIC川村記念美術館、2018年		

29	KUAC-ST4775	LIBERTY PASSPORT for KAZUO OKAZAKI	当該資料表紙より	1977.09	1977/09/01	1977/09/30	book x1 | sheet x2	150×117×2 | 150×234	『瀧口修造とマルセル・デュシャン』千葉市美術館、2011年	『東京ローズ・セラヴィ――瀧口修造とマルセル・デュシャン』慶應義塾大学アート・センター、2012年	『見立ての手法――岡崎和郎Who's Who』読売新聞社／美術館連絡協議会、2016年	『言語と美術――平出隆と美術家たち』DIC川村記念美術館、2018年
30	KUAC-ST5107	1960	当該資料より	1960	1960/01/01	1960/12/31	book x1	225×212×18 | 225×424				
31		[「手づくり本」素材]	当該資料より									

研究／研究会

研究会 mandala musica

1．Seiko presents“油井正一アーカイヴ”公開研究会 “拡張するジャズ”

株式会社セイコーホールディングスの協賛を得て、下記8回の公開研究会・レクチャー＆コンサートを開催した。

【第1回】

2019年4月25日（木）19:00~20:30

三田キャンパス・北館ホール

「エスペランサ・スポルディング考察」

講師：中川 ヨウ氏

2019年5月10日に世界同時発売される、エスペランサ・スポルディングの新作 "12 Little Spells" をいち早く受講者の皆さんと聴き、彼女の現在の音楽観を考察した回。

このアルバムは、2020年春発表のグラミー賞でエスペランサにベスト・ヴォーカル賞をもたらしたことからも、タイムリーな公開研究会であったと言える。

参加者：72名

【第2回】

2019年5月22日（水）19:00~20:30

三田キャンパス・北館ホール

「菊地成孔、菊地成孔を語る」（レクチャー＆コンサート）

登壇者：菊地 成孔氏（サックス奏者・作曲家・執筆家）

大和田俊之氏（慶應義塾大学法学部教授）

司会：中川ヨウ氏

演奏：小田朋美氏（ピアノ）

これまでも何度もご登壇願った菊地成孔氏に、初めてご自身のことを聞き、大いに語っていただいた。菊地成孔氏が主

写真提供：Hideo Kanno氏

宰するさまざまなバンドの音源を聴きながら進行した。

演奏ではDCPRGのキーボード奏者でもある小田朋美をピアノに迎え、アコースティック・ジャズを演奏。強い個性が炸裂するシーンもあったが、美しいバラードもあり、特にバラードでの抑えた演奏に新境地を見た。

参加者：180名

写真提供：Hideo Kanno氏

【第3回】

2019年8月8日（木）19:00〜20:30

三田キャンパス・北館ホール

「生誕120年：デューク・エリントンを再考する」

講師：中川 ヨウ氏

世界大恐慌の中にあっても、人気を誇ったデューク・エリントン・オーケストラ。何故1920年代に大編成のビッグバンドが盛んになったのか、再考した。また、エリントンの才能を3つに分け、①エリントンのビッグバンド・リーダーとしての素晴らしさ、②多作な作曲家としての才能、③ピアニストとしての力量に、それぞれ光を当てた。

日本で最近エリントン楽曲をレコーディングした片倉真由子氏、スガダイロー氏の演奏を聴き、今なおエリントン楽曲が人気な理由を考察した。

参加者：92名

【第4回】

2019年9月26日（木）19:00〜20:30

三田キャンパス・北館ホール

「日本で流行したアメリカン・ジャズとその昭和モダン流行歌への影響」

ゲスト講師：瀬川昌久氏

司会：中川 ヨウ氏

第2回目の講師として登場されたのは、94歳のジャズ評論家、瀬川昌久氏。

戦後日本ジャズの生き字引である。2回目のご来塾になるが、今回は「日本で流行したアメリカン・ジャズとその昭和モダン流行歌への影響」というテーマ。

瀬川先生には、往年のアメリカの「オリジナルの」ビッグバンド・ジャズのサウンドを残したい、という強い思いがあり、アレンジャーの羽毛田耕士さんの協力を得て、有名なビッグバンドの演奏をソロまで再現したコンサートを開催。そのDVDを本研究会でも拝見しながら、講義が進められた。

参加者：65名

瀬川昌久氏と共に

【第5回】

2019年10月10日（木）19:00〜20:30

三田キャンパス・東館G-Lab

「ジャズ喫茶の現在と未来」

ゲスト講師：後藤 雅洋氏

司会：中川 ヨウ氏

ゲスト講師は、ジャズ評論家で、ジャズ喫茶四谷“いーぐる”店主の後藤雅洋氏。ジャズ喫茶の歴史・意義、今のジャズ・シーンについて話していただいた。

「ジャズ喫茶は趣味でやっているのではない。ジャズという文化を伝える仲介役に徹してやっている。趣味でやっていたお店は、既に潰れているのではないか」との発言。慶應義塾大学生だった頃からのジャズ喫茶経営を、振り返った。続いて、後藤氏の選曲により、前半はJohn Coltrane, Bud Powell, Jackie Mclean, Sonny Clark等、ジャズ・ジャイアン

ツの名演を、後半は、Kamasi Washington, Kurt Rosenwinkel, GoGo Penguin 等、現在のジャズシーンを代表するミュージシャン、グループの演奏を聴いた。

参加者：90 名

【第 6 回】

2019 年 12 月 5 日（木） 19:00～20:30

三田キャンパス・北館ホール

「ハイブリッド化するジャズ・ミュージシャンの音楽」

ゲスト講師：柳樂 光隆氏

司会：中川 ヨウ氏

"Jazz The New Chapter" という 21 世記のジャズを書き表したシリーズの著者であり、21 世記のジャズ考察を続けるジャズ評論家 /DJ、柳楽光隆さんをお迎えしてお送りした第 6 回。ジャズミュージシャンによるヒップホップ・R&B とジャズの融合を中心に、21 世紀以降のジャズの状況を解説していただいた。立役者であるロバート・グラスパーはもちろん、クリスチャン・スコット、Stormzy、Steam Down、フライングロータスなど、数々のミュージシャン / グループを受講者の皆さんと聴き、柳楽氏の解説を聞いた。

参加者：86 名

【第 7 回】

2020 年 1 月 30 日（木）

三田キャンパス・北館ホール

「島裕介 レクチャー＆コンサート」

ゲスト講師：島 裕介氏（トランペット）

ゲスト：丈青氏（ピアノ）

司会：中川ヨウ氏

写真提供：森谷博氏

これまでも、数回演奏でお手伝いいただいたトランペッター、島裕介さんを迎え、この日は彼が主役の " レクチャー＆コンサート " を開催した。前半に、その半生と音楽観を伺い、後半に、スタンダード曲の演奏をたっぷり聴かせていただいた。演奏で伴奏に参加してくれた丈青さんは、紅白歌合戦で椎名林檎さんのバックで演奏していた鬼才ピアニストである。

参加者：131 名

【第 8 回】

2020 年 3 月 20 日（金）収録（大学院棟 323 教室）

→新型コロナ対策につき配信

「パット・メセニーの新作を考察する」

講師：中川 ヨウ氏

ピアノ試奏：布施 音人氏

ファン代表コメント：井奥 成彦氏（慶應義塾大学文学部教授）

久保 智之氏（patweek 主宰）

3 月 9 日開催予定の回「Pat Metheny の新作 "From This Place" を聴く」が、コロナウィルスの流行で中止となった。近い将来に開催する見込みが立ちにくいことから、今回はビデオ撮影を行い、映像を YouTube にアップすることとした。

２．一般社団法人 MAM 助成

“City Pop Project” vol.2

「牧村塾・フリッパーズ・ギター研究会」

本プロジェクトは、一般社団法人 MAM の助成による研究プロジェクトの第 2 年度として、「牧村塾・フリッパーズ・ギター研究会」を開催した。メイン講師の牧村憲一氏には、本塾 2018 年度設置科目『久保田万太郎記念講座・現代芸術』の講師を担当していただいて以来、講座終了後も研究会の指導をお願いしており、2019 年 9 月から慶應義塾大学アート・センターの訪問研究員としてもお迎えすることになった。言うまでもなく、牧村氏は 1970 年代以来一貫して日本のポピュラー音楽のもっとも先鋭的かつ創造的な部分を牽引してきたプロデューサーであるが、近年はそうした音楽創造の記録を後世に伝える仕事にも取り組んでいる。当センターは、牧村氏が収集・保管し、アーカイブ化も進めている各種の記録を学術資料および文化財としてお預かりし、「牧村アーカイヴ」として研究者と愛好家のために管理していく準備を進めている。そのデビューに牧村氏が深く関わり、その後の「渋谷系」

と呼ばれる音楽シーン・カルチャーシーンに大きな影響を与えたグループ「フリッパーズ・ギター」の研究会は、そのための重要なステップとして位置付けられるものでもあった。

【第 1 回】
2020 年 10 月 25 日（金）19 時～ 21 時
南校舎 472 教室
「フリッパーズ・ギターの詞（ことば）」
参加者：22 名
講師：中村四郎氏、牧村憲一氏 ゲスト：吉田仁氏

フリッパーズ・ギターの日本語アルバム『CAMERA TALK』と『DOCTOR HEAD'S WORLD TOWER』を研究対象に、主としてその歌詞を分析した。発表当時からコアなファンの作っていた同人雑誌等で深い論考を発表して注目されていた中村四郎氏を講師に迎え、慶應大の学生とファンの方達とともに研究会を行った。フリッパーズ・ギターのアルバムのプロデューサーでもあった吉田仁氏（サロン・ミュージック）からレコーディング当時の証言も聴きながら、サウンド面と関連づけるコーナーも設けた。また、牧村憲一氏が収集・管理している資料の中から、若き日の小沢健二、小山田圭吾のきわめてレアな演奏シーンなども紹介された。

話題は多岐に渡ったが、中村氏の分析が披露されるほどに明らかになったのは、小沢健二による「フリッパーズ」の歌詞は、先行するポップ・ミュージックからの影響を反映しているのみならず、当時のさまざまなカルチャーの文脈や、小沢の豊富な読書経験が反映され、きわめて多層的・多角度的な引用と暗示に満ちたものである、ということだった。近年は「渋谷系」あるいは「シティミュージック」と呼ばれるポピュラーミュージックの再評価と研究も盛んになってきてはいるが、「フリッパーズ」のもつ文化的文脈にはまだまだ今後の読解を待っている部分が多いことも明らかになった。

【第 2 回】
11 月 29 日（金）19 時～ 21 時 南校舎 472 教室
「フリッパーズ・ギターの音（サウンド）」
参加者：24 名
講師：吉田仁氏、牧村憲一氏、ゲスト：中村四郎氏

前回に引き続き、フリッパーズ・ギターのオリジナル・アルバムを中心に、その作品の構造を分析した。今回のメイン講師は前回もゲストで登壇してくださった吉田仁氏（サロン・ミュージック）。小山田と小沢によるあらけずりでアコースティックなサウンドから、最終的に世に出た、ジャジーな要素と電子音楽の要素が絡み合い、きわめて洗練された印象を与えるサウンドにどのように変化していったのか、その時その時の小山田、小沢、またレコーディング参加ミュージシャンとのやりとりを披露しつつ、さらにさまざまな別アレンジ・別テイクの録音も披露しつつ、具体的にレクチャーしていただいた。

吉田氏の懇切なレクチャーにより、フリッパーズ・ギターの一聴するとシンプルにさえ思える曲やサウンドも、さまざまな試行錯誤を重ね、膨大な時間と経費を費やしながら完成されたものであったことが示された。またそこではアレンジの細部、またミキシングにおいても、最後の最後まで大胆な変更が試みられており、日本のポピュラー音楽史上でも特筆すべき労力とエネルギーが投入された作品群であったことも明らかになった。

【第 3 回】
2 月 28 日（金）19 時～21 時
Li-Po カフェ（渋谷区）
「フリッパーズ・ギターと技術メディア」
参加者：20 名
講師：美島豊明氏、桝山寛氏、吉田仁氏、牧村憲一氏

まず、美島氏と桝山氏により、「シンセサイザー」と「デジタル技術」という、20 世紀後半以来のポピュラー音楽を変貌させつづけてきたテクノロジーがどのように生まれ、どのように変化してきたかが示された。さらに、前回の講師でもある吉田氏によって、フリッパーズ・ギターの曲作り、サウンド作りにそうしたテクノロジーがどのように取り入れられ、影響を及ぼしていったかが語られた。

先行する 2 回の研究会の内容とも照らし合わせつつ明らかになったことは、フリッパーズ・ギターの作品は音楽的・文化的にきわめて複合的なコンテクストを持つ文化現象であるのみならず、テクノロジーが可能にしたことを敏感に取り入れ続けた仕事でもあった、ということである。とりわけ、「サンプリング」の技術は、重要であった。前回までにもかなり明らかになっていたように、フリッパーズ・ギターの歌詞もメロディーもサウンドも、先行する多くの音楽や文学からの引用や、それへのオマージュを多分に含んでいる。サンプリングによって、サウンドもまた「引用」されることになったことで、フリッパーズ・ギターはいわゆる「ポストモダン」的な構造を幾重にもその音楽に飲み込んだことになる。

（記＝粂川）

研究／研究会

西脇順三郎研究会

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（2月、8月は休会）。

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2016年度よりアート・センターの正式な研究会として活動している。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。本年度から新たに山崎修平氏がメンバーに加わった。2019度の研究会は5回にわたり行われ、各担当者と発表テーマは下記の通りである。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46回　2019年4月15日
担当：山腰亮介氏（国際基督教大学大学院博士課程）
「西脇順三郎と萩原朔太郎『詩の原理』と西脇詩論、そして『旅人かへらず』へ」

第47回　2019年6月17日
担当：笠井裕之氏（慶應義塾大学法学部教授）
「『ひとりで歩く猫』――西脇順三郎とジャン・コクトー（再説）」

第48回　2019年9月30日
担当：栗原飛雄馬夫氏（萩原朔太郎研究者）
「西脇順三郎と萩原朔太郎の詩論をめぐって――萩原朔太郎『未発表ノート』『未発表原稿』を視座として」

第49回　2019年10月28日
担当：八木幹夫氏（詩人）
「古代が新しい――アンバルワリア（収穫祭）」

第50回　2019年11月18日
担当：朝吹亮二氏（慶應義塾大学名誉教授）
「西脇順三郎のマラルメ翻訳について」

（担当／記＝森山）

研究／プロジェクト

都市のカルチュラル・ナラティヴ

平成 31 年度 文化庁博物館を中核 とした文化クラスター形成事業

都市のカルチュラル・ナラティヴ in 港区：大学ミュージアムを核とする地域文化資源の連携・国際発信・人材育成事業

港区（令和元年度港区文化プログラム連携事業）

港画：都市と文化のビデオノート上映

港画：都市と文化のビデオノート登壇者セッション

現代文化の発信地、国際都市として知られる港区は、同時に、多くの寺社仏閣や史跡、そして歴史ある企業が所在する歴史文化都市でもある。「都市のカルチュラル・ナラティヴ」は、このダイナミックな時間軸をもつ都市文化の眺望を一層明らかにするためのプロジェクトである。味の素食の文化センター、虎屋文庫（株式会社虎屋）、増上寺、泉岳寺、草月会、Japan Cultural Research Institute、NHK 放送博物館、NHK 放送文化研究所、東京海洋大学マリンサイエンスミュージアムら、港区で活動する文化機関と連携しながら、「学術成果を活用し、都市文化の過去と現在をつなぐ物語（ナラティヴ）を提示する」「多様なコミュニティ、とりわけ国際コミュニティと連携する」「活動を担う人材を育成する」という三課題に取り組んでいる。このように書くと非常に理解しづらいが、Disclose Culture and Research、つまり、文化と学術を社会に対して開いてゆく活動が都市のカルチュラル・ナラティヴだ。

2019 年度は、「港区文化プログラム連携事業」および「文化庁 博物館を中核としたクラスター形成事業」の支援を受けて活動を行なった。以下にその内容を報告する。

イベントの開催

プロジェクトメンバーの多様性を活かし、現代美術・寺院・建築・放送・生け花・食・和菓子・海洋文化といった幅広い主題をフィールドに、港区で展開する都市文化をその歴史的・文化的文脈とともに紹介するイベントを計画。2019 年度は、下記の 6 イベントを開催した。それぞれのイベントの報告は、プロジェクト・マガジン「ARTEFACT 03」、報告書「都市のカルチュラル・ナラティヴ '19」掲載のレポートを参照のこと（いずれもウェブサイト http://art-c.keio.ac.jp/-/artefact で閲覧可能）。

■カルナラ・コレッジ

・カルナラ・コレッジ：地域文化資源再発見ワークショップ
日時：2019 年 8 月 23 日（金）、10 月 31 日（木）、11 月 29 日（金）、2020 年 1 月 24 日（金）［全 4 回］
場所：三田キャンパス内　教室
入場者数：12 名（抽選）
実施内容：
「自らの関心を軸に地域の文化資源を広める」ためのアイデア創出の方法を学び、実践する全 4 回の講座。各回に「物語の軸を作る」「物語を組み立てる」「アイデア・ノートを作る」「物語を語る」のテーマをたて、システ

ム・デザイン思考の手法を取り入れた問題定義とソリューションコンセプトの検討、アカデミック・スキルズの基本知識の習得、レファレンスの収集と整理、プレゼンテーションを行った。

担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、市川佳世子（文学部講師（非常勤））

■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：2019 年 10 月 3 日（木）、5 日（土）

場所：三田キャンパス

入場者数：

【旧ノグチ・ルーム】378 名（特別公開）、【演説館】480 名（特別公開）、【旧図書館】736 名（特別公開）、【ガイドツアー（抽選）】10/3：34 名、10/5：59 名

作成印刷物：DM チラシ（A4）

配布資料：マップ（三田キャンパス 建築プロムナード建築特別公開日）、三田キャンパス歴史芸術ガイド、FOCUS、アンケート

担当：

森山緑（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、芹澤なみき（学芸員補）

■国際文化会館 特別講義・見学会　国際文化会館と 3 人の建築家たち

日時：2019 年 10 月 3 日（木）14:00～17:00

場所：国際文化会館

登壇者／出演者：松隈洋（京都工芸繊維大学教授）

入場者数：32 名（抽選）

作成印刷物：DM チラシ（A4）

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

■アーキテクトーク！ "Whose Tokyo? The City as a Collective Project"

日時：2019 年 10 月 3 日（木）18:30～19:30

場所：三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

登壇者／出演者：ホルヘ・アルマザン（理工学部准教授）

入場者数：20 名

作成印刷物：DM チラシ（A4）

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

■地域寺院再発見講座　レクチャー・見学会「寺院再訪：寺町の形成と変容」

日時：2019 年 11 月 25 日（月）10:00～16:00

場所：明福寺、玉鳳寺、龍源寺

登壇者／出演者：

上野 大輔（文学部准教授）、中根 和浩（明福寺 19 代 住職）、村山 正己（玉鳳寺 住職）松原 信樹（龍源寺 住職）

入場者数：30 名（抽選）

担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

■東京湾再発見・アート×サイエンス講演会「江戸前の海と文化」

日時：2019 年 12 月 8 日（日）14:00～16:00

場所：東京海洋大学

登壇者／出演者：

川辺みどり（東京海洋大学教授）、河野博（東京海洋大学教授）、内藤正人（所長、文学部教授）

入場者数：72 名

担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

プロジェクト・マガジン「ARTEFACT 03」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。

2019 年度に刊行した第 3 号では、「海／都市の気配」を特集した。（記＝本間）

研究／プロジェクト

ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ

助成：慶應義塾創立 150 年記念未来先導基金

2019 年度より始動したプロジェクト「ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ」は、ワークショップを通じて、慶應義塾の学生や生徒が、国際的な文脈で展開する現代アーティストに出会い、同時代への広い視野、歴史への深い洞察、そして創造的なマインドを培う機会を創出することを目指す活動である。日本の教育カリキュラムでは実際の作品に触れたり、アーティストに出会う機会がほとんどないという背景を踏まえ、現代芸術を活動の射程とし、これまでも現代作家と協働して来たアート・センターの特質と経験を活かしてアーティストを招聘し、実際の作品を介してワークショップを実現した。今年度は以下の二つの展覧会に連動して、ワークショップを実施した。

活動内容

●「彼方の男、儚い資料体」（39 頁参照）

展覧会にあわせて来日したアーティスト奥村雄樹氏を講師に迎え、アーティストと学生との対話を軸とするワークショップを実施した（計 4 回）。学生の募集にあたっては、関心のある学生や現代美術の講義を履修している学生へ声を掛け、学部、学年も様々な 5 名が参加した。展覧会の中核を成す映像作品《彼方の男》(2019) は、九人の男女が二人のアーティスト、河原温（1932-2014）とスタンリー・ブラウン（stanley brouwn, 1935-2017）について、その名を出さずに「彼」と呼称して回想するという作品である。学生は《彼方の男》を予め鑑賞し、作品の中の気になる人物や印象的な場面についてメモをとった上で、奥村氏との対話に臨んだ。対話に際しては、学生自らが問いを立てることを重視し、奥村氏とともに作品の構造、作品の観方、アートの枠組、コンセプチュアル・アートと時代背景といった同作品をめぐる様々な問題について思考した。対話には「美術史特殊Ⅱ J」の受講学生 8 名も加わった。さらに学生は展覧会関連イベントとして開催されたディスカッション「分身の審判」（登壇者：奥村氏、南雄介氏（愛知県美術館館長）、渡部、久保）に参加し、奥村氏の作品及び現代美術の潮流の一つであるコンセプチュアル・アートへの知見を深めた。一連の奥村氏との関わりの後、スタッフとのフォローアップ・ディスカッションの機会を設け、体験のフィードバックを行った。ワークショップ終了後、学生はワークショップについてのレポートを作成した。

●アート・アーカイヴ資料展ⅩⅨ×プリーツ・マシーン3
「中嶋興 ― MY LIFE」（37 頁参照）

ビデオアーティスト中嶋興氏の展覧会に際して、学生と中嶋氏との出会いの場を設定した。中嶋氏の家族を対象とした《MY LIFE》は、制作開始からおよそ 50 年経った今もなお進行中の作品である。「芸術の現在Ⅱ」（文学部設置科目）では、学生はまず予備知識一切なく同展を鑑賞し、講義後、改めてもう一度鑑賞し、2 回の鑑賞経験の落差を元に鑑賞レポートを作成した。さらに展示室では中嶋氏が学生からの質問に応じた。また「アート・アーカイヴ特殊講義演習」（アート・センター設置講座）では、2 名の学生が展示を熟覧し、中嶋氏と 2 回のディスカッションを元に各自の「MY LIFE」を映像作品として制作し、それを中嶋氏が講評するワークショップを実施した（計 3 回）。

イベント内容

奥村展ワークショップ
第 1 回「イントロダクション」
日時：2019 年 10 月 23 日（水）10:45〜12:15
場所：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
参加者：5 名
進行：久保仁志、橋本まゆ
記録：芹澤なみき

第 2 回「奥村さんとの対話①」
日時：2019 年 11 月 7 日（木）16:30〜18:15
場所：慶應義塾大学アート・センター
講師：奥村雄樹（アーティスト）
参加者：2 名、「美術史特殊ⅡJ」の学生 8 名
進行：渡部葉子、久保仁志、橋本まゆ
記録：芹澤なみき

第 3 回「奥村さんとの対話②」
日時：2019 年 11 月 9 日（土）18:15〜19:15
場所：慶應義塾大学アート・センター
講師：奥村雄樹
ゲスト：南雄介（愛知県美術館館長）
参加者：4 名
進行：渡部葉子、橋本まゆ
記録：芹澤なみき

第 4 回「フォローアップ・ディスカッション」
日時：2019 年 11 月 12 日（火）10:45〜12:15
場所：慶應義塾大学アート・センター
参加者：4 名
進行：渡部葉子、久保仁志、橋本まゆ

「彼方の男、儚い資料体」プレヴュー＆ディスカッション
日時：2019 年 11 月 9 日（土）13:00〜17:00
タイムテーブル：
13:00〜　スクリーニング《彼方の男》（2019 | HD ヴィデオ | 116 分 15 秒）
15:30〜　ディスカッション「分身の審判」
場所：慶應義塾大学アート・スペース
登壇者：奥村雄樹（アーティスト）、南雄介（愛知県美術館館長）、渡部葉子、久保仁志
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：MISAKO&ROSEN

活動成果

学生とアーティストとの出会いを一過性のイベントとして終えるのではなく、学生とアーティスト、スタッフとの丁寧な関わり合いの中で行うことで、対話によるインタラクティヴな学びの機会を創出することができた。ワークショップはアーティストとの対話と交流を通して、学生が自由に思考すること、他者の多様な観方、考え方に触れ、改めて自分自身について考えるアクティヴ・ラーニングの場として機能していた。大学という学びの場に、学生とアーティストとの出会いが持ち込まれたからこそ実現できたワークショップであり、アート・スペースを擁する本学ならではの特性を活かした活動であったと言える。さらに記録集『ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ 2019　プロジェクト・レポート』（慶應義塾大学アート・センター、2020 年 3 月 31 日発行）を発行し、学生のレポート、アーティストの言葉・文章を所収することで、活動の記録・共有・発信を実現した。奥村展関連イベントのディスカッションの書き起こしを含む本記録集は、活動の報告にとどまらず、国際的なアーティストに関わる活動の発信として、現代芸術研究に資するものである。2020 年度以降も現代芸術系の展覧会の機会や学内所蔵作品に関わる活動を通して、本プロジェクトを継続していきたい。

（記＝渡部、橋本）

研究／プロジェクト

服部真二 文化・スポーツ財団助成事業

2020 年に服部真二文化・スポーツ財団の助成を受けて当センターが設置する学部・大学院向け講座「ジャズ・ムーヴズ・オン！」のプレイベントとして、「慶應義塾におけるジャズ」を体感できるレクチャー＆コンサートを２本開催した。いずれも、慶應義塾出身の音楽家、福田組（ビッグバンド）、佐藤允彦氏（ピアニスト、訪問所員）、林正樹氏（ピアニスト）にご登場いただき、現代のジャズの最前線に塾員ミュージシャンの方々がどうアクセスしているかを体感し、聴衆の皆さんとともに語り合った。

イベントの開催

■「福田組 with ケネス・ダール・ヌドゥセン」レクチャー＆コンサート

日時：2019 年 10 月 24 日（木）19:00～21:00
場所：三田キャンパス　北館ホール
コーディネーター・司会：中川ヨウ氏（音楽評論家、訪問所員）
入場者数：210 名
実施内容：
本塾ビッグバンド・サークル、「ライト・ミュージック・ソサイェティ」出身のミュージシャンからなる気鋭のバンド福田組による、ヨーロッパを代表する若手ビッグバンド作曲家であるケネス・ダール・ヌドゥセンの新作を含む諸作品を演奏を聴き、現在世界的なムーブメントとなっている「大編成ジャズのヨーロッパにおける展開についてレクチャーを聴いた。
担当：粂川麻里生（副所長／文学部教授）

ステージ上のヌドゥセン氏（E-Bass）と福田組メンバー

■「佐藤允彦＆林正樹」レクチャー＆コンサート“即興演奏ってなんだ！？”

日時：2019年11月28日（木）19:00～20:30
場所：三田キャンパス　北館ホール
コーディネーター・司会：
　中川ヨウ氏（音楽評論家、訪問所員）
入場者数：180名
実施内容：
　それぞれの世代で日本を代表するジャズピアニストである佐藤允彦氏と林正樹氏は、ともに慶應義塾大学の卒業生でもある。これまでそれぞれに三田の山で素晴らしい即興演奏を聴かせていただいたが、来年度のアート・センタージャズ講座 "Jazz Moves On!" 発足に向け、そろい踏みでその「即興論」をお話しいただき、ユニークなピアノ連弾での即興演奏を披露していただいた。
担当：粂川麻里生（副所長／文学部教授）

（記＝粂川）

ピアノ連弾での即興演奏を披露する林正樹氏（手前）と佐藤允彦氏

調査

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1. 藤城清治 《光陰の中の巣立つ仔馬たち》修復
2. 《野球人形》修復保存処置
3. 屋外彫刻洗浄保存処置
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」メンバーとして、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処しており、アート・センターにおいてはその基礎となる作品データベース整備も進めてきた。現在、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 4 件の修復・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．藤城清治《光陰の中の巣立つ仔馬たち》

影絵作家・藤城清治（塾員、1947 年経済学部卒）が制作したこの作品は、2008 年 1 月 29 日に幼稚舎の玄関脇壁面に設置された。「けやきの葉の 1 枚 1 枚に生命力が宿るように切り抜いていった。幼稚舎の子どもたちに、夢と希望を感じてほしい」と当時、藤城はその思いを語っている。設置されてから 10 年以上が経過し、画面には紙の浮き上がりや膨らみが見られ、加えて画面の後背面に設置されている電灯の取り替え工事も見据えて、昨年度、状態調査を行った（『慶應義塾大学アート・センター年報／紀要 26 2018/2019』にて報告）。

状態調査の報告を受けて、本年度は作品部分の修復および背面の電灯交換工事を行った。

●作品
作者＝藤城清治
作品＝光陰の中の巣立つ仔馬たち
制作年＝ 2008（平成 20）年
材質・技法＝紙、セロファン紙、マスキングテープ、アクリル絵具
（背景：218 Lee FILTERS E.I. CHTH CTB
照明ブルーライトジェルフィルターシート）
支持体＝アクリル樹脂板
寸法＝ 2,700×2,400 mm　ガラス寸法：2,700×2,400×8.5 mm

修復記録

2019 年 10 月 7 日
修復研究所 21　所長　渡邉郁夫
＊担当者：宮﨑安章、有村麻里
＊作業日：2019 年 7 月 30 日、8 月 1、5 ～ 9 日および 19 ～ 20、26 日

●状態報告（ガラス取り外し前）

・作品は紙、セロファンを切り抜き、接着剤・テープで接いで影絵の原型を制作し、乳白板に固定されている。裏面側にライトが設置され、点灯する仕様となっている。
・画面側は保護として壁面にアクリル板がはめ込まれ、ケース状におさめられている。アクリル板はややたわみがあり、画面に接触していたと見られる箇所もある。
・上辺中央、仔馬の目の彩色部分はアクリル板側に絵具がわずかに付着している。
・切り抜いた紙やセロファンを接いで接着した部分の接着力が劣化し、はずれて捲れている部分が広範囲に点在している。
・下辺の縁に仔馬の足部分が落ちている。
・1cm 弱の破れが数カ所に見られる。
・背景に貼付されているフィルターシートは所々に空気が入り、浮き上がった状態で膨らみが帯状に多方向に延びている。
・裏面側から照射されるライトの熱でアクリル板やケース内の温度が上昇することも損傷の要因の一つである可能性が高い。

●修復工程

【修復前作業－背面電灯交換および修復作業用仮設小屋設置】

本作品は幼稚舎本館入り口脇に設置されている。そのため児童や教職員の利用が少ない夏休み期間中の実施とした。また作業期間中の入館者に対しての安全性とガラスの保管を考慮し仮囲いの作業小屋を設置した。作業小屋は 3,410 × 2,347 × 3,220 mm（W × D × H）の大きさで、半屋外であることから熱中症対策のため送風用の穴等も設置した。

・仮設作業小屋と、照明の蛍光灯から LED 灯への交換を HIGURE17-15cas（株）が 2019 年 7 月 30 ～ 31 日に行った。
・影絵表面保護のガラス取り外し、設置作業を足立硝子（株）が 2019 年 8 月 1 日に行った。
・安全性を考慮しガラスは保管用の台車に乗せた状態で小屋内に保管された。
・作品はガラスで押さえた状態で保管されていたため、アクリル製のブロック（50 × 20 × 10mm）をガラス板を固定していた既存のボルトを使用して固定した。

図 1　修復前　全体

図 2　仮設小屋設置

【本体修復工程】

（ガラス取り外し後に判明した点）

・ガラスの内側（作品と接していた面）は作品の形状にあっ

た形で汚れの付着がある。
・製作の接着剤等の残留溶剤も塵埃やムラを作るのに影響を与えたとも考えられる。
・アクリル板の上にフィルムやいろいろな種類の紙を重ねて貼り込み色の濃淡を表現しており、紙は作家自身が彩色したり、既存のものを使って製作されている。
・文字の書かれている古い和紙やグラシン紙が主に使われているようで、接着剤の経年劣化により浮き上がりや剥離、剥落している箇所が観察出来る。グラシン紙を使っている箇所の浮き上がりや剥離、剥落が目立つ。
・空に用いられているフィルムの多くが裏面側から彩色されており、筆や刷毛の塗りむらなどが観られない事からスプレーなどを使って均一に噴霧されと考える。
・左側の校舎の空に貼られていたフィルムと右下子馬の足の一部のが剥落している。また空部のフィルムは浮き上がりが多数ある。空の子馬の羽部は切り抜かれ、その箇所は製作段階から接着されていないようで隙間がある。
・グラシン紙は細かく波打ったように凸凹状に変形している。特に地面を表現している箇所は非常に多く観察出来る。原因としては彩色する際に水性絵具を使用し、絵具の水分によって紙が伸縮してしまったと考えられる。

（修復作業）
・表面の汚れを毛ハタキや柔らかい刷毛で清掃した。
・紙の浮き上がり箇所に面相筆で CMC（カルボキシメチルセルロース）を注入し、ポリプロピレン紙を緩衝材として用い、紙を押さえて接着を行った。
・CMC の接着力は弱いため、厚みのある箇所やフィルムに接着する箇所は gudy831 両面テープを用いて接着を行なった。
・フィルムの浮き上がり箇所は温風機で加湿したのち、シリコンシートで押さえ膨らんだ変形を修正した。
・空を舞う子馬の羽根部は切り抜かれたフィルム幅が狭く熱による変形と旧接着箇所が剥離する危険があったため温風機を使用せず両面テープで固定した。
・フィルムはペーパーセメント用の接着剤を使用していたと考え、スプレー式のペーパーセメントを準備したが、裏面から塗布した接着剤の厚みが均等にならず、点灯するとムラになってしまうことから、接着剤を取り除き gudy831 両面テープで再接着を行なった。

図 3　修復中　紙部の剥がれ、浮き上がり

図 4　修復中　シートの浮き上がり

【作業小屋撤去および本体ガラス板の再設置】
・小屋の撤去を HIGURE17-15cas（株）により 8 月 26 日に行なった。
・撤去後、表面保護のガラス板を足立硝子（株）により行なった。その際、ガラス表裏の清掃を行なった。ガラスは約 140kg の重量であり総勢 7 名での作業となった。

図５　ガラス板取り付け

図６　修復後　全体

●今後の課題

・今回処置でLED灯への交換をしたので作品裏の温度上昇は以前より抑えることができるものの、長時間点灯する場合には用務員室の出入り口を解放しサーキュレーターや扇風機での換気を行うことを推奨する。

・作品が貼られている支持体はアクリル板のため温度変化による伸縮がある。貼られている紙類との伸縮度に差があるため、換気が重要と考える。

・グラシン紙を用い何十枚と重ね貼りをしている箇所もあるため、経年劣化により繊維が脆弱になり崩れていく可能性が高く、今後は作品を手掛けている藤城スタジオにも材料について聞き取り調査をし、意見交換するなどして将来的な修復方法についての検討が必要である。

２.《野球人形》修復保存処置

《野球人形》５体、福澤研究センター

制作者（「御雛京人形司　丸屋　大木平蔵」の箱札あり）、制作年不詳。木・胡粉・布。

① 25.2×11.0×16.0　② 21.5×12.7×13.6　③ 24.9×11.3×21.3　④ 25.5×9.7×12.0　⑤ 25.5×9.7×12.2

体育会125周年特別展（2017年11月28日～12月13日）に出品会期中に状態が悪化したため修復する必要が生じたもの。

修復概要

・ドライクリーニングを刷毛・筆で行なった。

・剥落した絵具片を膠水で接着した。

・浮き上がり、亀裂箇所の接着をした。

・中性紙の保存箱を製作。

・補彩（リタッチ）を施した。

福澤研究センターへ収納：2019年9月25日。

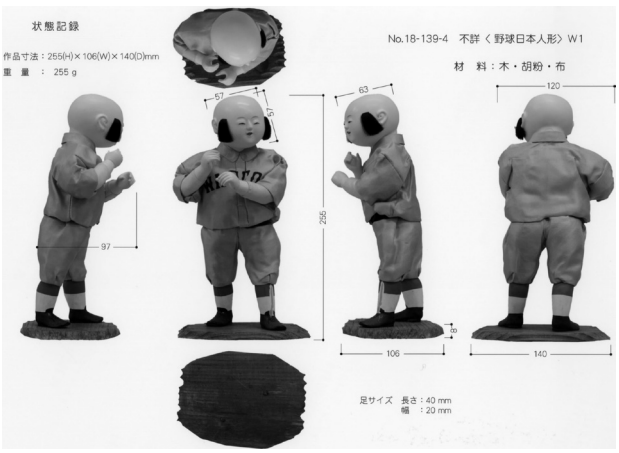


図１　修復前、状態記録

図 2　修復前（W1 人形）

図 3　修復後（W1 人形）

図 4　収納箱

3．屋外彫刻洗浄保存処置

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。今回は以下の通り 18 点の作品について実施した。そのうち 16 点の処置概要を簡略に記し、2 点（10 年ぶりに処置を行った湘南藤沢キャンパスの《福澤諭吉胸像》および三田キャンパスのイサム・ノグチ《無》）について詳細を報告をする。

保存修復作業記録

2020 年 5 月 7 日　ブロンズスタジオ・黒川弘毅

＊担当者：黒川弘毅、高嶋直人、荒木勝貴、高木謙造、キム・ソンテ

＊修復期間：2020 年 1 月 27 日～ 3 月 6 日

(1)《平和来》（三田キャンパス）

実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品

作者＝朝倉文夫

作品＝平和来

材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態

・ワックス塗膜下でさびの形成が緩やかに進行している可能性がある。

・撥水性は良好に維持されていた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(2)《福澤諭吉胸像》(三田キャンパス)
実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品
作者＝柴田佳石
作品＝福澤諭吉胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
撥水性は良好に維持されていた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(3)《青年》(三田キャンパス)
実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品
作者＝菊池一雄
作品＝青年
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・ワックス塗膜下でさびの形成が緩やかに進行している可能性がある。
・撥水性は良好に維持されていた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(4)《小山内薫胸像》(三田キャンパス)
実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品
作者＝朝倉文夫
作品＝小山内薫胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・ワックス塗膜下でさびの形成が緩やかに進行している可能性がある。
・撥水性は良好に維持されていた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(5)《平沼亮三胸像》(日吉キャンパス)
実施日：2020 年 2 月 4 日

●作品
作者＝吉田三郎
作品＝平沼亮三胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・明度が高い乾色を呈する保護剤の劣化個所が斑状にみられ、撥水性の減退・喪失がみられた。鳥の排泄物が多量に付着していた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(6)《藤山雷太胸像》(日吉キャンパス)
実施日：2020 年 2 月 4 日

●作品
作者＝朝倉文夫
作品＝藤山雷太胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・明度が高い乾色を呈する保護剤の劣化個所が斑状にみられ、撥水性の減退・喪失がみられた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(7)《福澤諭吉胸像》(日吉キャンパス)
実施日：2020 年 2 月 4 日

●作品
作者＝山名常人
作品＝福澤諭吉胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・撥水性は良好に維持されていた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(8)《藤原銀次郎胸像》(矢上キャンパス)
実施日：2020 年 2 月 4 日

●作品
作者＝國方林蔵
作品＝藤原銀次郎胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・2006 年頃に塗布されたと推定される塗料の劣化が緩やかに進行している。
・人工的で単調な着色が自然の古美観へ変化しつつある。

●作業内容
・洗浄だけを施し、保護剤のワックスを塗布しないこととし、非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

(9)《かたつむり》日吉普通部
実施日：2020 年 2 月 4 日

●作品
作者＝岩田健
作品＝かたつむり
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・明度が高い乾色を呈する保護剤の劣化個所が斑状にみられ、撥水性の減退・喪失がみられた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(10)《今宮新胸像》中等部
実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品
作者＝堀信二　　制作年＝ 1977 年
作品＝今宮新胸像
材質・技法＝ブロンズ

●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。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(11)《ユニコーン像Ⅰ》中等部
実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品
作者＝不明　　制作年＝ 1924 年頃
作品＝ユニコーン像Ⅰ
材質・技法＝セメント

●表面の状態
・骨材の顕著な脱落は観察されなかった。補修個所に施された充填剤には喪失が認められる。2012 年と比較して、各部の亀裂が目立ちだしている。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

(12)《ユニコーン像 II》中等部
実施日：2020 年 1 月 27 日

●作品
作者＝不明（復元＝三浦大和）　　制作年＝ 1978 年頃
作品＝ユニコーン像 II
材質・技法＝セメント

●表面の状態
・降水の影響を被る頭頂部、手足などの突出部に骨材の浮き上がり・脱落が見られる。
・顕著な亀裂は見られなかった。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

(13)《松永安左エ門胸像》志木高
実施日：2020 年 3 月 6 日

●作品
作者＝不詳　　制作年＝ 1944 年
作品＝松永安左エ門胸像
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・撥水性の減退がみられた。
・塗料の喪失が緩やかに進行し、淡青色のさびが顕著になりつつある。
・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。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(14)《牧童》志木高
実施日：2020 年 3 月 6 日

●作品
作者＝峯孝
作品＝牧童
材質・技法＝ブロンズ

●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。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(15)《ピーターパン》幼稚舎
実施日：2020 年 2 月 27 日

●作品
作者＝岩田健
作品＝ピーターパン
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・淡青色を呈する保護剤の劣化個所が斑状が顕著となり、撥水性の減退・喪失がみられた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

(16)《渚の姉弟》幼稚舎
実施日：2020 年 2 月 27 日

●作品
作者＝岩田健

作品＝渚の姉弟
材質・技法＝ブロンズ

●表面の状態
・上面では淡青色の発錆が顕著となり、撥水性の減退・喪失がみられた。
・さびは堅牢な皮膜を形成しており、淡青色から緑色への変化が認められる。
・樹木の樹脂が付着していた。

●作業内容
・非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
・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。

【以下、詳細報告】

（17）福澤諭吉胸像（湘南藤沢キャンパス）
実施日：2020 年 2 月 5 日

●作品
作者＝山名常人
作品＝福澤諭吉胸像
材質・技法＝ブロンズ

●処置前の状態
・2010 年 12 月にワックスを施して以後、保守は行われていない。
・オリジナル塗料の喪失と自然の発錆が進行している。表面凹部には濃緑色の塗料が残留している。
・ワックス保護剤が劣化し、明度の高い乾色が優勢となっている。ワックスが残る潤色部分と乾色のコントラストが顕著となっている。

＊鳥の排泄物	なし。
＊人為的キズ・落書きの個所	なし。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂など	なし。
＊内部からの噴出・析出物	なし。
＊破損・欠失個所	なし。
＊その他の異常	なし。
＊変形個所	なし。
＊固定状態	良好。

●作業の基本方針
・潤色個所のワックスを除去して乾色とのコントラストを弱め、乾色の色調を強める。保護剤の劣化を放置して自然の発錆を促す。

●作業内容
・リグロインで表面のワックスを除去し、非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果
・ワックスを払拭することはできなかったが潤色が弱まり、作品の印象が改善した。

●保存上の留意事項
・保護剤のワックスを塗布せず、自然のさびの出現を促す。

図 1　作業前

図 2　ワックス除去

図 3　洗浄

図 4　作業後（部分）

(18)《無》（三田キャンパス）
実施日：2020 年 2 月 27 日

●作品
作者＝イサム・ノグチ
作品＝無
材質・技法＝安山岩

●過去の経緯について

平成 11 年 9 月、三田第二研究室（旧ノグチ・ルーム）前庭に設置されていた本作品について、最初の保存調査が実施された。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・ノグチ日本財団が 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。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、刷毛を用いて含浸させた。表層剥離個所へは注射器を用いて低粘度エポキシ樹脂を注入した。

（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、表層浮き上がり個所の変化と新たな損傷の有無を調査する。
・洗浄し、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。
・褐色や緑色の藍藻類がみられた。藍藻類は日照から陰側となる部位に多く発生し、流水路に顕著である。
・表層浮き上がり個所をチェックし、2017 年 3 月及び 2014 年 3 月の記録写真と比較・対照した。
・剥離部分と表層浮き上がり部分の拡大と新たな剥離個所が認められた。
・修復後に生じたと推定される表層の浮き上がり個所は、既存のものの周辺や新たな個所で再発し、緩やかに増大していることが確認できた。それらはエポキシ樹脂の注入個所と注入しなかった個所の両方に生じている。
・日照による表層の膨張・収縮のほか、2017 年 3 月の観察記録で記したように、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。
・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、概ね堅牢に保たれている。

＊鳥の排泄物　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊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
・洗浄作業は、非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

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

図 1　作業前全景

図 2　表面状態 01

図 3　表面状態 02

●保存上の留意事項

今回の表面観察で、表層剥落個所の増加・拡大、浮き上がり個所の拡大が認められた。今後、これらの加速度的な拡

図 4　洗浄、藍藻類の除去

図 5　要注意箇所をマーク

図 6　作業後全景

大・増加と剥落が予想される。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。

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

平成16年度の処置では過度なエポキシ樹脂注入を行わない方針をとった。含浸処理で用いられたシラン樹脂は石材内部の水分挙動を考慮して選ばれている。（「石材への樹脂含浸効果と石の含水率との関係」西浦忠輝『石造文化財の保存と修復』1985）

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、3月頃に油性床用ワックスの塗布を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。

保存修復処置記録

2020年3月31日　修復研究所二十一　所長　渡邉郁夫
＊作業日　2020年3月30、31日
＊担当者　宮崎安章

●作業内容

・令和2（2020）年3月30日～31日に三田キャンパス第二研究室「新萬来舎/ノグチ・ルーム」の修復点検を行った。
・床全面と各家具、衝立のテープ痕の補彩と各箇所への保護ワックス塗布とカーテン裾の解れ補修を行った。
・家具類は平成31（2019）年2月4日に点検箇所を中心に行い、また平成30（2018）年10月11日～12日に床の粘着テープ等によって剥離したワックス補修箇所は、その後の使用状況と管理よって大きな損傷箇所は見あたら無かった。
・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。
・北側カーテンと南側の部屋を仕切るカーテンの裾に解れた箇所があった。

以下、各対象ごとに図版と共に記す。

<u>家具類</u>

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

・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。
・籐の敷物も外して掃除機を使って清掃を行った。
・腰掛（大）の敷物の一部に籐の欠損箇所があり、新しい籐を取り付け、周囲に合わせて色調を合わせ補修した。
・腰掛（大）（小）の脚底に取り付けた保護用のフェルトが外れており、これも新しいものに交換が必要である。
・窓ガラスに紫外線カットフィルムを貼った事による紫外線の遮蔽効果は大きく、劣化の進行を大幅に遅らせている。空調の継続的な使用と家具にカバーをかけて保護していることも非常に効果がある。カバーを外した状態で時間の経過と共に表面の温度は上昇するため、直射日光（赤外線）の遮断効果のある方法の検討をしたい。

使用ワックス：《Wood Food”天然艶出し蜜蝋ワックス》

<u>床</u>

・床の状態は、平成30（2018）年10月11日～12日に粘着テープ等によって剥離したワックスの補修箇所を確認した。補修から1年5ヶ月の時間経過から状態は良好である。

図１　脚底に取り付けられた保護用フェルト（要交換）

・床部はポリプロピレン紙のモップで表面を清掃した後に、補彩をし、水性樹脂ワックスを３度塗布した。ワックスは、床用樹脂ワックス NEW V-COAT（ニューブイコート）を使った。

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）

・入口付近のため入場者の往来が多く、保護ワックスが他と比べ剥がれ易い可能性があるため経過観察が必要である。

座敷／空調吹き出し口

・東側座敷の縁と空調吹き出し口の格子を固定している、コーススレッドの木ねじの先端が２～ 5mm 突き出した箇所が６箇所あった。
・床板を取り外して木ねじの取り外しを試みたが、壁にある箱状の出棚が床板の上に設置されており、容易に取り外しは出来なかった。
・木ねじ先端の切断も試みたが持ち込んだ道具で切断が出来ず、樹脂パイプで養生し、後日切り落とすこととした。

図２　修復中《床》

図３　修復前《座敷》縁と吹き出し口の枠を固定している木ねじの先端が飛び出している。

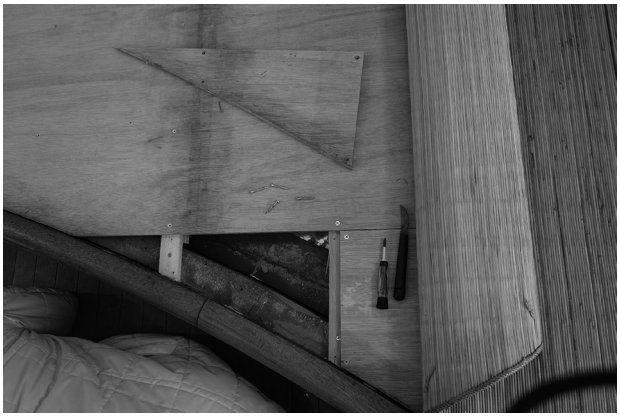


図４　修復中《座敷》取り外すことが容易でないため木ねじの先端を切り落とすことにした。

木ねじを取り外すために床板を外そうと試みたが、壁側にある棚が床板の上に設置されており取り外すことが容易でないため木ねじの先端を切り落とすこととした。

図５　修復中《座敷》床下の構造を確認するために可能な箇所で床板を取り外した。

図６　修復中《座敷》木ねじの先端を切断する機材が無かったため、先端をカバーする樹脂製のパイプを取り付けた。後日、切断する予定。

・《座敷》北側の縁と吹き出し口の木部が欠損している。
　縁と吹き出し口の欠損にエポキシ樹脂パテを使い充填整形を行い、溶剤型アクリル絵具で補彩を施した。

<u>カーテン</u>

・北側と腰掛、机の上方のカーテン裾が解れている。
・シート状のホットメルト型接着剤を使った解れた箇所を接着し固定した。
・糸で纏った箇所も数カ所ある。

図７　修復中《座敷》北側
縁と吹き出し口の欠損にエポキシ樹脂パテを使い充填整形を行い、溶剤型アクリル絵具で補彩を施した。

<u>照明</u>

・テーブル上部にある円形の照明に張られている和紙の一部に突き傷による破損箇所があり、埃等を清掃した後に生麩糊で接着を行った。

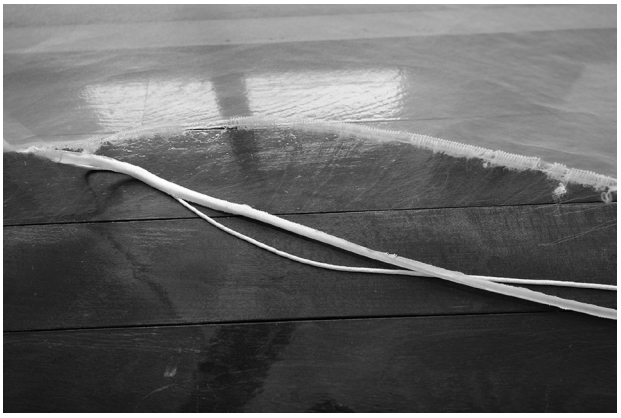


図８　修復前《カーテン》

●保存上の留意事項
　直射日光があたる《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》《座敷の敷物》表面の変化や劣化があるか経過観察を続け、必要

に応じて修復処置を行う。また旧ノグチ・ルームの公開等を行う場合《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》は長時間日光に当たり表面温度が上昇し、劣化の大きな要因となるため、遮光するための衝立などを設置すると保存環境が改善されると考える。

（記＝森山）

受入資料（寄贈）

2019 年度、アート・センターに下記資料を受け入れました。ご寄贈くださった方々には深く感謝申し上げます。（寄贈のみ掲載・敬称略）

●土方巽アーカイヴ

1．The Gaze of Things/La mirada de las cosas, Japanese Photography in the Context of Provoke
　寄贈者：FUNDACIÓ PER AMOR A L´ART DE LA COMUNITAT
2．essai sur la danse Butoh I "tirer la langue sous la pluie"
　寄贈者：Nourit Masson Sékiné
3．essai sur la danse Butoh II "de l'Informe"
　寄贈者：Nourit Masson Sékiné
4．Butoh Metamorphic Dance and Global Alchemy
　寄贈者：Sondra Horton Fraleigh
5．The Butoh Dedication to Tatsumi Hijikata
　寄贈者：Rhizome Lee
6．The Routledge Companion to Butoh Performance
　寄贈者：Bruce Baird and Rosemary Candelario
7．THE WISE BODY
　寄贈者：Jacky Lansley, Fergus Early
8．Dark Poem
　寄贈者：Boyan Manchev/ Philip Stoilov
9．川崎市岡本太郎美術館　作品目録　Taro Ippei Kanoko
　寄贈者：川崎市岡本太郎美術館
10. 川崎市岡本太郎美術館 20 年　展覧会の記録　1999-2018
　寄贈者：川崎市岡本太郎美術館
11. 上前日記　1947 － 2010 上前智祐と具体
　寄贈者：大阪大学総合学術博物館
12. 戦後大阪のアヴァンギャルド芸術－焼け跡から万博前夜まで－
　寄贈者：大阪大学総合学術博物館
13. ダンスは冒険である
　寄贈者：石井達朗
14. Fashion talks... Vol.11 Spring 2020
　寄贈者：公益財団法人京都服飾文化研究財団

●瀧口修造コレクション

1．1968 年　激動の時代の芸術
　寄贈者：千葉市美術館
2．田中敦子　もうひとつの具体
　寄贈者：不明
3．ミセス　2012 年 5 月号
　寄贈者：文化出版局
4．ミセス　2012 年 6 月号
　寄贈者：文化出版局
5．ミセス　2013 年 1 月号
　寄贈者：文化出版局
6．ミセス　2013 年 3 月号
　寄贈者：文化出版局
7．生誕 100 年　小山田二郎
　寄贈者：森山 緑
8．みんなともだち
　寄贈者：巖谷國士
9．The *α*M 30th Anniversary Collection 1988-2018
　寄贈者：武蔵野美術大学
10. 瀧口修造とマルセル・デュシャン
　寄贈者：千葉市美術館
11. 府中市美術館研究紀要　第 19 号
　寄贈者：府中市美術館
12. Fundacio Joan Miro Guidebook
　寄贈者：ミロ財団
13. 月刊　アートコレクターズ
　寄贈者：生活の友社
14. 月刊　アートコレクターズ　No.126　2019 年 9 月号
　寄贈者：生活の友社
15. 現代詩手帖　2019 年 11 月号
　寄贈者：山腰亮介
16. 言語と美術―平出隆と美術家たち　Language and Art
　寄贈者：DIC 川村記念美術館
17. 瀧口修造 / 加納光於 《海燕のセミオティク》2019
　寄贈者：富山県美術館

●西脇順三郎コレクション

1．GOZO cine 山寺
　寄贈者：吉増剛造
2．芸術批評誌　REAR 37
　寄贈者：不明
3．日曜日の散歩者　わすれられた台湾詩人たち

寄贈者：太秦株式会社
4．西脇順三郎　詩集　詩の練習　第 33 号
寄贈者：朝吹亮二
5．教養論叢　第 139 号　朝吹亮二先生退職記念特集号
寄贈者：朝吹亮二
6．西脇順三郎物語　―小千谷が生んだ世界の詩人―
寄贈者：小千谷市教育委員会
7．現代の眼　618
寄贈者：東京国立近代美術館
8．評伝　西脇順三郎
寄贈者：新倉俊一
9．詩人たちの世紀　西脇順三郎とエズラ・パウンド
寄贈者：新倉俊一
10. 詩誌喜和堂 3 号
寄贈者：野村喜和夫
11. ウナ　ジョルナータ
寄贈者：新倉俊一
12. 英仏語訳『野ばら』 WILD ROSES
寄贈者：永田隆史
13. 西脇順三郎と T.S. エリオット ―『ザ・チャップブック』の掲載紙を中心―
寄贈者：永田隆史
14. 修士学位論文　西脇順三郎：その詩風の変遷　―『トリトンの噴火』から『近代の寓話』まで―
寄贈者：永田隆史
15. ペイター藝術とその変容　ワイルドそして西脇順三郎
寄贈者：伊藤勲
16. 白仲本　第二冊
寄贈者：山腰亮介
17. 詩誌　漆あるいは金属アレルギー　第一号
寄贈者：野村喜和夫
18. 万華鏡、あるいは「生」の読唇術
寄贈者：山腰亮介
19. 白仲本　第三冊
寄贈者：山腰亮介
20. 白仲本　第四冊
寄贈者：山腰亮介
21. 郵便局まで
寄贈者：八木幹夫
22. 現代詩手帖　2019 年 5 月号
寄贈者：思潮社
23. 萩原朔太郎研究会　会報　SAKU　第 84 号　新装第 5 号
寄贈者：栗原飛宙馬
24. 天体あるいは鐘坂
寄贈者：杉本徹
25. CT
寄贈者：カニエ・ナハ

●ノグチ・ルーム・コレクション
1．子どものための建築と空間展
寄贈者：パナソニック汐留美術館
2．モダンデザインが結ぶ暮らしの夢
寄贈者：パナソニック汐留美術館
3．都市を創る建築への挑戦　設計組織のデザインと技術
寄贈者：埼玉県立美術館
4．イサム・ノグチ彫刻展　ISAMU NOGUCHI
寄贈者：那波美由紀 / 南画廊
5．MUSEUM OF STONES / ANCIENT AND CONTEMPORARY ART AT THE NOGUCHI MUSEUM
寄贈者：The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum
6．美術館たより『たいせつな風景』 第 16・17 合併号
寄贈者：神奈川県立近代美術館
7．JAPANESE AMERICAN NATION MUSEUM
寄贈者：大谷芳久
8．ノグチ・ルーム写真（第二校舎）
寄贈者：不明

●油井正一コレクション
1．ジャズ昭和史
寄贈者：行方均
2．WKCR BILLIE HOLIDAY FESTIVAL HANDBOOK
寄贈者：コロンビア大学ラジオ局 WKCR
3．油井正一　アスペクト・イン・ジャズ
寄贈者：音楽出版社

●草月アートセンターコレクション
1．季刊『草月』338 号　2018　秋
寄贈者：草月会
2．季刊『草月』331 号　2016　冬
寄贈者：草月会

●その他
1．成田克彦「もの派」の残り火と絵画への希求

寄贈者：東京造形大学　現代造形創造センター

2．日吉第一校舎ノート（六）上原良治の「自由」
寄贈者：阿久沢武史

3．幼稚舎新聞
寄贈者：岩井祐介

資料貸出

土方巽アーカイヴ

●貸出先：Vangeline, NewYork Butoh Institute

目的：舞台衣裳用レプリカ作成

貸出日：2019 年 4 月 15 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
舞台衣裳	赤ドレス	土方巽	布製	1968 年	1

●貸出先：鈴木真子

目的：『プラータナー』記録集

貸出日：2019 年 4 月 26 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」	鳥居良禅	データ	1972 年	1

●貸出先：下村奈那

目的：六本木アートナイト内公開制作

貸出日：2019 年 5 月 20 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」	大内田圭彌	データ	1972 年	1

●貸出先：Stephanie Weber

目的：『Senga Nengudi』（Hirmer Publishing, Munich）

貸出日：2019 年 7 月 01 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「禁色」	クロカワ写真スタジオ	データ	1959 年	1

●貸出先：Lynn Gamwell

目的：『Exploring the Invisible』（Princeton University Press）

貸出日：2019 年 7 月 4 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」（少女）	中谷忠雄	データ	1968 年	1

●貸出先：一般財団法人セゾン現代美術館

目的：「叙情そしてあるいは闘争 堤清二／辻井喬 オマージュ展」

貸出日：2019 年 8 月 22 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ポスター	「土方巽燔犠大踏鑑（付）コレクション展示即売」	横尾忠則	シルクスクリーン	1970 年	1
直筆原稿	「燔犠大踏鑑」三島由紀夫氏の書	三島由紀夫	紙、墨・額装	1970 年	1

●貸出先：白水社

目的：礒崎純一『龍彦親王航海記　澁澤龍彦伝』

貸出日：2019 年 8 月 26 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「あんま」	丹野章	データ	1963 年	1

●貸出先：鎌鼬の会

目的：鎌鼬美術館での展示

貸出日：2018 年 5 月 2 日（2019 年継続）

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	『危機に立つ肉体』	アスベスト館	パネル	1987 年	6
オブジェ	土方巽デスフット	アスベスト館	ブロンズ	1986 年	1
写真集	『鎌鼬』（英語版・外箱）	細江英公	印刷物	2013 年	1

●貸出先：Vangeline, NewYork Butoh Institute

目的：『Butoh : Cradling Empty Space』

貸出日：2019 年 5 月 13 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「アルヘンチーナ頌」	塚本博昭	データ	1977 年	6
オブジェ	「鎌鼬」	細江英公	データ	1965 年	1

●貸出先：Katherine Mezur

目的：『Corporeal Politics ; Dancing East Asia』

貸出日：2019 年 6 月 25 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」	小野塚誠	データ	1972 年	2
写真	「疱瘡譚」	鳥居良禅	データ	1972 年	1

●貸出先：NPO 法人ダンスアーカイヴ構想

目的：大野慶人台北ツアー　レクチャー

貸出日：2019 年 7 月 18 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「東北歌舞伎計画」		DVD	1985 年	2

●貸出先：川崎市岡本太郎美術館

目的：「岡本太郎美術館 20 周年記念展　これまでの企画展みんな見せます！」

貸出日：2019 年 10 月 08 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ポスター	「芦川羊子第 1 回リサイタル」	中村宏	シルクスクリーン	1968 年	1
ポスター	「四季のための二十七晩」	デザイン：土方巽 写真：吉野章郎	シルクスクリーン	1972 年	1
ポスター	「暗黒舞踊派提携記念公演・バラ色ダンス」	横尾忠則	シルクスクリーン	1968 年	1
ポスター	「高井富子舞踏公演・まんだら屋敷」	清水晃	シルクスクリーン	1985 年	1
ポスター	「土方巽と日本人：肉体の叛乱」	横尾忠則	シルクスクリーン	1968 年	1
ポスター	「6 人のアヴァンギャルド」	横尾忠則	シルクスクリーン	1959 年	1
ポスター	「土方巽 DANCE EXPERIENCE の会」	加納光於	シルクスクリーン	1961 年	1
ポスター	「土方巽追悼公演　病める舞姫」	田中一光	シルクスクリーン	1987 年	1

●貸出先：NHK エデュケーショナル

目的：「Switch インタビュー達人達」放映

貸出日：2019 年 10 月 25 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「アスベスト館での大野と土方」	中谷忠雄	データ	1968 年	1

●貸出先：Rosa van Hensbergen

目的：ケンブリッジ大学 Dance Writing 研究会 CRASSH での発表

貸出日：2019 年 11 月 16 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	動きのアーカイヴより和栗由紀夫実演「眼技」	慶應義塾大学アート・センター	データ	2005 年	1

●貸出先：北海道立文学館

目的：「砂澤ビッキの詩と本棚」展　展示・図録掲載

貸出日：2019 年 11 月 21 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ノート	「肉体の叛乱」芳名帳		コピー	1968 年	1
写真	「肉体の叛乱」	中谷忠雄	データ	1968 年	2
写真	「肉体の叛乱」	長谷川六	データ	1968 年	1

●貸出先：國吉和子

目的：『歌舞伎の出口・入口』

貸出日：2020 年 1 月 10 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚」	鳥居良禅	データ	1972 年	1

●貸出先：高島屋史料館 TOKYO

目的：展覧会「大阪万博 カレイドスコープ―アストロラマを覗く―」

貸出日：2020 年 1 月 15 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	『みどり会会社ご案内』	みどり会	紙、インク	1969 年	1
印刷物	「みどり会ニュースレター No.5」	みどり会	紙、インク	1968 年	1
印刷物	「みどり会ニュースレター No.6」	みどり会	紙、インク	1969 年	1
印刷物	「EXPO'70 みどり会ニュースレター No.7」	みどり会	紙、インク	1970 年	1
	紙フォルダー	みどり会	紙、インク	1970 年頃	1
機材	カメラレンズ	日本光学（ニコン）			1
	『映画アストロラマ（仮題）誕生』	学研	紙、インク		1
写真	具体展示	吉原治良	フィルム		1
写真	みどり館エントランス具体展示		フィルム	1970 年頃	1
映像	映画「誕生」	みどり会	データ	1970 年	1

●貸出先：原章

目的：『ヒューマンスケールを超えて』

貸出日：2020 年 1 月 24 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「肉体の叛乱」	長谷川六	データ	1968 年	1

●貸出先：京都服飾文化研究財団

目的：『Fashion Talks …』

貸出日：2020 年 1 月 23 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ポスター	土方巽追悼公演「病める舞姫」	田中一光事務所	データ	1987 年	1

●貸出先：NPO 法人ダンスアーカイヴ構想
目的：『舞踏という何か』
貸出日：2020 年 1 月 28 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「禁色」リハーサル	大辻清司	データ	1959 年	1
写真	「形而情學」	中谷忠雄	データ	1967 年	1
写真	「疱瘡譚」	鳥居良禅	データ	1972 年	1

●貸出先：大阪大学総合学術博物館
目的：展覧会「EXPO'70 大阪万博の記憶とアート」
貸出日：2020 年 2 月 19 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	映画「誕生」	みどり会	データ	1970 年	1

●貸出先：新野守弘
目的：『Denken : Sehen, Japanisch-deutsche Spaziergaenge auf Kunstwegen』
貸出日：2020 年 2 月 28 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「あんま」	吉岡康弘	データ	1963 年	1
写真	「土方巽と日本人」	長谷川六	データ	1968 年	1
写真	「土方巽と日本人」	中谷忠雄	データ	1968 年	1
写真	「疱瘡譚」（ライ病）	小野塚誠	データ	1972 年	1

●貸出先：MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
目的：『Senga Nengudi: Topologias』（MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand）貸出日：2020 年 3 月 20 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「禁色」	クロカワ写真スタジオ会	データ	1959 年	1

●貸出先：MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
目的：『Histórias da dança, vol. 2: antologia』（MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand）
貸出日：2020 年 3 月 21 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「疱瘡譚（ライ病）」	鳥居良禅	データ	1972 年	1

●貸出先：ケイトリン・コーカー
目的：『The Co-Emergence of Performance, Place, and People- The Anthropology of Ba』（Trans Pacific Press）
貸出日：2020 年 3 月 24 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	「ショーダンス稽古」	アスベスト館	データ	1965 年？	1
写真	「ショーダンスを振付る土方巽」	中谷忠雄	データ	1969 年	1

●貸出先：SU-EN butoh company / Mon no Kai
目的：ドキュメンタリーフィルム「Body and the World」
貸出日：2020 年 3 月 26 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	「疱瘡譚」	大内田圭彌	データ	1972 年	1
映像	「肉体の叛乱」	中村宏	データ	1968 年	1
写真	「肉体の叛乱」（昇天）	中谷忠雄	データ	1968 年	1

写真	「肉体の叛乱」（少女）	中谷忠雄	データ	1968 年	1
写真	「鯨線上の奥方」	中谷忠雄	データ	1976 年	1
写真	「肉体の叛乱」（男根）	鳥居良禅	データ	1972 年	1
写真	「疱瘡譚」（ライ病）	鳥居良禅	データ	1972 年	1
写真	「鯨線上の奥方」（炎）	土屋明彦	データ	1976 年	1
写真	「鯨線上の奥方」（炎）	アスベスト館	データ	1976 年	1
写真	「鯨線上の奥方」（おどし）	アスベスト館	データ	1976 年	1
写真	「ひとがた」（鬼）	アスベスト館	データ	1976 年	1
写真	「鯨線上の奥方」（フィナーレ）	アスベスト館	データ	1976 年	1
写真	四季のための二十七晩　稽古	アスベスト館	データ	1972 年	1

瀧口修造コレクション

●貸出先：国立台湾美術館

目的：Synchronic Constellation-Le Moulin Poetry Society and Its Time: A Cross-Boundary Exhibition　展

貸出日：2019 年 6 月 6 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
書籍	LA RÉVOLUTION SURREALISTE N 12- Cinquième année. 15 Décembre 1929		紙、インク	1929 年	1
書籍	馥郁タル火夫ヨ		紙、インク	1927 年	1
書籍	衣裳の太陽 1929 年 1 月号		紙、インク	1929 年	1
書籍	衣裳の太陽 1929 年 2 月号		紙、インク	1929 年	1
書籍	衣裳の太陽 1929 年 7 月号		紙、インク	1929 年	1

●貸出先：富山県美術館

目的：瀧口修造／加納光於《海燕のセミオティク》2019　詩人と画家の　出会い　交流　創造

貸出日：2019 年 10 月 16 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
書簡	瀧口修造宛ハガキ（1957.1.4）	加納光於	官制ハガキ （紙、インク）	1957 年 1 月	1
	瀧口修造宛ハガキ（1958.5.23）	加納光於	官制ハガキ （紙、インク）	1958 年 5 月	1
	瀧口修造宛ハガキ（1967.8.27）	加納光於	絵ハガキ （紙、インク）	1967 年 8 月	1
	瀧口修造宛封筒（1967.10.20）	加納光於	封筒のみ （紙、インク）	1967 年 10 月	1
	瀧口修造宛書状（1967.12.25）	加納光於	封筒、便箋（ 紙、インク）	1967 年 12 月	1
	瀧口修造宛ハガキ（1968.4.15）	加納光於	絵ハガキ （紙、インク）	1968 年 4 月	1
	瀧口修造宛ハガキ（1970.8.4）	加納光於	絵ハガキ （紙、インク）	1970 年 8 月	1
	瀧口修造宛書状（1973.1.3）	加納光於	便箋のみ （紙、インク）	1973 年 1 月	1
	瀧口修造宛書状（1977.8.29）	加納光於	封筒、写真	1977 年 8 月	1
印刷物	タケミヤ画廊 NO.2 銅版画展案内状		DM（紙、インク）	1956 年	1
	タケミヤ画廊　加納光於銅版画個展案内状		DM（紙、インク）	1956 年	1
	南画廊　加納光於個展		パンフレット	1960 年	2
	南画廊　加納光於個展		パンフレット	1962 年	1
	サカエ画廊　加納光於・水谷勇夫展		パンフレット	1964 年	1
	加納光於展「半島状の！」案内状		DM（紙、インク）	1967 年	1
	加納光於展「半島状の！」ハガキ 2 種		ハガキ（紙、インク）	1967 年	2

	加納光於・大岡信共作展「アララットの船あるいは空の蜜」案内状	DM	1972 年	1
	Mariko Sanjo Dance Concert 1977, Tokyo	パンフレット	1977 年	1
書籍	南画廊　加納光於 1977 図録	冊子	1977 年	1
	『馥郁タル火夫ヨ』第一詩集		1927 年	1

●貸出先：サム・フランシス財団

目的：Sam Francis publication, 2020

貸出日：2019 年 11 月 20 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真（デジタルデータ）	瀧口修造とサム photo from GQ Magazine		KUAC-ST1595	1964 年	1
	瀧口修造とサム		KUAC-ST1153	1974 年	1
	瀧口修造とサム	Y. Futagawa	KUAC-ST1091	1958 年頃	1
	瀧口修造、東野芳明、大岡信、サム	Y. Futagawa	KUAC-ST1068_00	1961 年頃	1
	東野芳明、大岡信、サム	Y. フタガワ	KUAC-ST1068_01	1961 年頃	1
	今井俊満、サム		KUAC-ST1610	1958 年頃	1
	南画廊「サム・フランシス“36 の顔” 1973-1971」展にて、瀧口修造		KUAC-ST1160_01	1977 年 7 月	1
	南画廊「サム・フランシス“36 の顔” 1973-1971」展にて、瀧口修造		KUAC-ST1160_02	1977 年 7 月	1
	南画廊「サム・フランシス“36 の顔” 1973-1971」展にて、瀧口修造		KUAC-ST1160_03	1977 年 7 月	1
	南画廊「サム・フランシス“36 の顔” 1973-1971」展にて、瀧口修造		KUAC-ST1160_04	1977 年 7 月	1
	瀧口修造、書斎にて	羽永光利	KUAC-ST1010_01	1963 年 7 月	1
	瀧口修造、書斎にて	羽永光利	KUAC-ST1010_00	1963 年 7 月	1

西脇順三郎コレクション

●貸出先：国立台湾美術館

目的：Synchronic Constellation-Le Moulin Poetry Society and Its Time: A Cross-Boundary Exhibition　展

貸出日：2019 年 6 月 6 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
書籍	詩と詩論　NUMERO 9	西脇順三郎		1930 年	1
	LANGLAND	西脇順三郎		1933 年	1
	輪のある世界	西脇順三郎		1933 年	1
	シュルレアリスム文学論	西脇順三郎		1930 年	1
	SPECTRUM	Junzaburo Nishiwaki		1925 年	1
	詩と詩論　第 1 冊	西脇順三郎		1928 年	1
	英米思想史	西脇順三郎		1941 年	1
	詩と詩論 No.6	西脇順三郎		1929 年	1
	現代英文學評論	西脇順三郎		＊＊	1
	セルパン　第 92 号			1938 年	1
	オルフェオン　創刊號	堀口大學編		1929 年	1
	尺牘（せきとく）			＊＊	1
	現代英吉利文學	西脇順三郎		1934 年	1
	超現實主義詩論	西脇順三郎		1929 年	1
	花とパイプ	春山行夫		1936 年	1
	詩の研究	春山行夫		1936 年	1
	詩の原理	萩原朔太郎		1928 年	1

草月アートセンターコレクション

●貸出先：BB プラザ美術館

目的：ジャック・ケルアック『オン・ザ・ロード』：ディスカバー アメリカ アゲイン

貸出日：新型コロナウィルス感染拡大防止の観点から日程延期のため未貸出

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	『SAC』No.4（1960 年 3 月発行）		印刷物	1960 年	1

●貸出先：Tate Modern（London, UK）

Stedelijk Museum（Amsterdam, Netherlands）

Museum of Contemporary Art（Chicago, USA）

San Francisco Museum of Modern Art（San Francisco, USA）National Gallery of Singapore（Singapore, Singapore）

*新型コロナウィルス世界的流行により、Museum of Contemporary Art での展示は中止

目的：Nam June Paik: The Future is Now

貸出日：2019 年 9 月 19 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
印刷物	『SAC』No.32（1963 年 7 月発行）		印刷物	1960 年	1
印刷物	『SAC』No.33（1963 年 10 月発行）		印刷物	1960 年	1
印刷物	『SAC』No.35（1964 年 4 月発行）		印刷物	1960 年	1

ノグチ・ルーム・コレクション

●貸出先：青森県立美術館

目的：子どものための建築と空間展

貸出日：2019 年 7 月 27 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真（データ）	慶應義塾幼稚舎　外観	新　良太	デジタルデータ	2009 年	1
	慶應義塾幼稚舎　教室内観	新　良太	デジタルデータ	2009 年	1
	慶應義塾幼稚舎　図工室	新　良太	デジタルデータ	2009 年	1
	慶應義塾幼稚舎　セットバックした教室の前のテレス	新　良太	デジタルデータ	2009 年	1
図面	慶應義塾幼稚舎　第一理科教室詳細図　1:50	谷口吉郎・曾禰中條事務所	紙、鉛筆	1935 年	1
	慶應義塾幼稚舎　3 階テレス日覆用パイプ柱・花壇及 2 階テレス隔壁詳細　1:20	谷口吉郎・曾禰中條事務所	紙、鉛筆	1936 年	1

●貸出先：東北歴史博物館 特別展示室、パナソニック汐留ミュージアム

目的：モダンデザインが結ぶ暮らしの夢

貸出日：2019 年 7 月 13 日、2020 年 1 月 11 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真（デジタルデータ）	慶應義塾大学　第二研究室　平面図、配置図、パーゴラ立面図	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学萬來舎詳細平面図（『談話室設計変更図』	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学　萬來舎詳細図：大テーブルと長椅子	谷口吉郎	紙、インク、鉛筆	1950 年	1
	慶應義塾大学　ノグチ・ルーム庭園	平剛		1998 年	1
	慶應義塾大学　ノグチ・ルーム正面	平剛		1998 年	1
	慶應義塾大学　ノグチ・ルーム螺旋階段	平剛		1998 年	1

家具	丸椅子	イサム・ノグチ	木	1950 年	1

中嶋興

●貸出先：埼玉県立近代美術館

目的：DECODE/ 出来事と記録－ポスト工業化社会の美術

貸出日：2019 年 9 月 14 日

もの派関連写真

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	もの派関連写真	中嶋興	データ	1969 年	28

VIC コレクション

●貸出先：NPO 法人ダンスアーカイヴ構想

目的：TOKYO REAL UNDERGROUND 展「BLACK WHITE GOLD」

貸出日：2020 年 5 月 29 日　新型コロナウィルス感染拡大防止の観点から日程延期のため一部のみ貸出

もの派関連写真

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
ビデオ	舞踏関連映像	VIC	データ	1972-1981 年	10（貸出予定 63 のうち）

その他

●貸出先：横浜美術館

目的：横浜美術館開館 30 周年記念／横浜開港 160 周年記念「絵でたどるペリー来航」

貸出日：2019 年 9 月 13 日

種別	資料名	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	ペリー提督黒船陸戦隊訓練の図	伝ウィリアム・ハイネ	油彩、カンヴァス	1854 年	1
	ペリー提督首里城より帰還の図（1853 年）	伝ウィリアム・ハイネ	油彩、カンヴァス	1853 年	1

記録・資料

刊行物

● ARTLET

『ARTLET』51 号

〈FEATURE ARTICLES〉　慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ・コレクション

・土方巽 / ノグチ・ルーム / 田邊光郎 / 瀧口修造 / 油井正一 / 慶應義塾の建築 / 西脇順三郎 / 渋井清 / 草月アートセンター / 峯村敏明 / 飯田善國 / 中嶋興 /VIC（Video Information Center）

・「アーカイヴ―驚異の部屋、あるいは編集の驚異」（山腰亮介）

＜ INFORMATION ＞

・活動報告

8 頁、2019 年 3 月 31 日発行

編集＝内藤正人・粂川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子・加賀斉天

『ARTLET』52 号

〈FEATURE ARTICLES〉　映画祭からうまれるもの

・映画祭の「いま」を知る（杉原賢彦）

・「音楽やるなら慶應行こう！」プロジェクト（藤堂誠）

・映画×教育＝映画祭？　教養教育としての映画教育について（山口祐子）

〈TOPICS〉

・活躍する先輩『バスケから囃子方へ』（中島一樹）

〈INFORMATION〉

活動報告

8 頁、2019 年 9 月 30 日発行

編集＝内藤正人・粂川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子・加賀斉天

● Booklet

『Booklet』26

mandala musica

〈目次〉

【序論】

音楽の曼荼羅――普遍学としての「音楽」に向けて（粂川 麻里生）

【討論】

1．音楽・学術・テクノロジー――湯浅譲二作品の音楽史的重要性（湯浅 譲二 × 伊東 乾）

2．日本語ラップと言語感覚（Zeebra × 川原 繁人）

3．湘南音楽図鑑（牧村 憲一 × 藤井丈司 × 柴 那典）

4．“オルタナティブ”以前、以後、そして今（宮沢 和史 × 南田 勝也）

【論考】

5．フリージャズと舞踏、創造と狂気のセッション――そして、Made in Japan（森下 隆）

6．ポップ・カルチャーと大学教育（原田 悦志）

7．J-MELO リサーチの 2010 年代（日高 良祐）

8．【文献案内】ポピュラー音楽研究入門―― 一歩手前の文献案内（高橋 聡太）

9．要旨（和文・英文）

181 頁、2018 年 3 月 31 日発行

編集 = 粂川麻里生（本巻担当）／内藤正人・渡部葉子・後藤文子・小菅隼人・徳永聡子

表紙デザイン = 原画：TOMI-E　編集：新倉慎右

扉絵 = TOMI-E

●『Booklet』27

芸術とアーカイヴ――ジェネティック・エンジン

〈目次〉

はじめに（内藤 正人）

1．ジェネティック・アーカイヴにおける「歴史」の再検証―― ポスト・ヒストリカルとポスト・メディウム、そして《江之浦測候所》（前田 富士男）

2．アーカイヴをどこから見ているのか―― 研究フォーラム「生成するアーカイヴ」に参加して（柳田 利夫）

3．唐十郎の演劇世界とアーカイヴ（樋口 良澄）

4．再演／創造のためのアーカイブ―― 3D/VR シミュレーターとデジタル・アーカイブによるダムタイプ《pH》（佐藤 知久、石谷 治寛、砂山 太一、村上 花織（neco）、小松 千倫、桐月 沙樹）

5．アーカイブのサステナビリティ安定化とパトロネージ（山川 道子）

6．アーカイヴと思考―― クリストファー・ノーラン《フォロウィング》のモンタージュについて（久保 仁志）

7．オーラル・ヒストリーの広がりと深まり―― アーカイブの視点を交えて（御厨 貴）

8．アート・アーカイヴ参考文献（慶應義塾大学アート・センター）

9．要旨（英文）

158 頁、2019 年 3 月 31 日発行
編集 = 内藤正人（本巻担当）／粂川麻里生・後藤文子・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子
表紙デザイン = 尾中俊介（カラマリ・インク）

●慶應義塾大学アート・センター年報
『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』第 26 号
187 頁、2019 年 7 月 1 日発行

●その他（報告書等）
『「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト プロジェクト・マガジン「ARTEFACT 03　海／都市の気配」』
98 頁、2020 年 3 月 5 日発行
発行＝慶應義塾大学アート・センター
編集・企画＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト（本間友、新倉慎右、松谷芙美）
企画制作＝ Rhetorica（松本友也・瀬下翔太）
アートディレクション／デザイン＝太田知也（Rhetorica）
表紙・扉写真＝吉屋亮（Rhetorica）

『「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト活動報告書「都市のカルチュラル・ナラティヴ '19」』
55 頁、2020 年 3 月 31 日発行
発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会
慶應義塾大学アート・センター
編集＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト（本間友、新倉慎右）
デザイン＝福田敬子（ボンフエゴデザイン）
助成＝平成 3 1 年度 文化庁「地域の博物館を中核としたクラスター形成事業」
（地域と共働した博物館創造活動支援事業）
「都市のカルチュラル・ナラティヴ in 港区：大学ミュージアムを核とする地域文化資源の連携・国際発信・人材育成事業」

『プロジェクト「ミーツ・アーティスト・イン・慶應」2019 年度活動報告書「ミーツ・アーティスト・イン・慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ 2019 プロジェクト・レポート」』
68 頁、2020 年 3 月 31 日発行
発行＝慶應義塾大学アート・センター
助成＝ 2019 年度 慶應義塾創立 150 年記念 未来先導基金

＊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（33 頁）を参照。

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	203	2224
洋書（冊）	28	473
逐次刊行物（タイトル数）	6	278
AV 資料	9	2121

2020 年 3 月 31 日現在

活動記録

1．主催

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター“油井正一アーカイヴ”公開研究会：「拡張するジャズ」#1 「エスペランサ・スポルディング考察」
日時：2019 年 4 月 22 日（月）19：00 ～ 20：30
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、訪問所員）
入場者数：100 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●Seiko presents“拡張するジャズ”公開研究会 2019 vo.2
菊地成孔、菊地成孔を語る （レクチャー & コンサート演奏 DUO with 小田朋美）
日時：2019 年 5 月 22 日（水）19：00 ～ 20：30
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
お話＆演奏：菊地成孔（訪問所員／音楽家・著述家）
共演：小田朋美（ピアノ）
聞き手：中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）
大和田俊之（所員、法学部教授）
入場者数：209 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●mandala musica #5 歌って踊って話して知ろう、フィリピンのこと
ミンダナオ子供図書館の学生によるチャリティ公演
日時：2019 年 5 月 30 日（木）14：45 ～
会場：三田キャンパス 西校舎ホール
入場者数：65 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●新入生歓迎行事 上杉満代舞踏公演 命
日時：2019 年 5 月 24 日（金）18：30 ～ 20：30
場所：日吉キャンパス 来往舎イベントテラス
登壇者／出演者：
上杉満代（舞踏家）、多田正美（音楽）、音響・照明：曽我傑
入場者数：170 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
作成印刷物：ポスター（A2）、チラシ（A4）、アンケート
担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、森下隆（所員）

●『プリーツ・マシーン』2 中嶋興×松澤宥――写真上の部屋：関連トーク・イベント
「写真上の部屋」――ドキュメントを撮るということ
日時：2019 年 5 月 24 日（金）18：00 ～
場所：慶應義塾大学アート・センター
登壇者／出演者：
中嶋興（映像作家）、久山和宣（映像作家）、久保仁志（所員、講師（非常勤））
入場者数：48 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））

●現代アート・アーカイヴ／トークセッション 夜のアーカイブ、芸術のドライブ
日時：2019 年 5 月 12 日（日）14：00 ～ 15：30
場所：六本木区民協働スペース 1･2
登壇者／出演者：
田村友一郎（「六本木クロッシング 2019 展：つないでみる」（出展アーティスト）、久保仁志（所員、講師（非常勤））
主催：六本木アートナイト事務局、慶應義塾大学アート・センター
担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、市川佳世子（文学部講師、（非常勤））

●2019 年度センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示 本の虫・本の鬼関連イベント
日時：第 1 回 2019 年 6 月 7 日（金）13：00 ～、
第 2 回 6 月 18 日（火）14：45 ～
場所：慶應義塾図書館展示室、慶應義塾大学アート・スペース
登壇者／出演者：

堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫教授）
入場数：各約 30 名
主催：慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館
担当：堀川貴司（慶應義塾大学附属研究所斯道文庫教授）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、芹澤なみき（学芸員補）

●Seiko presents 拡張するジャズ「デューク・エリントン研究」
日時：2019 年 8 月 8 日（木）19：00 〜 20：30
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）
入場者数：136 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興――MY LIFE　関連イベント
【公開制作中嶋興「MY LIFE 編集室」】
中嶋興自身が以下の日程で展示会場にて《MY LIFE》の編集を行った。最新版を 2019 年 11 月 1 日のイベントにて上映した。
2019 年 9 月 11 日（水）公開制作 中嶋興「MY LIFE 編集室―編集から変集へ !!」
2019 年 9 月 25 日（水）公開制作 中嶋興「MY LIFE 編集室―変化と編集術」
2019 年 10 月 9 日（水）公開制作 中嶋興「MY LIFE 編集室―編集はカオスとカオスの破れ」
2019 年 10 月 23 日（水）公開制作 中嶋興「MY LIFE 編集室―編集の破れ」
※各回　14：00 〜 18：00　慶應義塾大学アート・スペースにて実施
【トーク・セッション】
中嶋興と彼に関連する人物を招き、制作とアーカイヴについて議論した。
・上映会＋トーク「ビデオアース」特集：CATV 番組＋トーク・セッション 伊東啓二と共にビデオアースの活動の全盛期
日時：2019 年 10 月 2 日（水）15：00 〜 17：00
場所：慶應義塾大学アート・センター
登壇者：中嶋興（映像作家）、伊東啓二（映像作家）、久保仁志（所員（非常勤））
・トーク タオイズム「陰陽五行」思想と哲学
日時：2019 年 10 月 18 日（金）18：00 〜 20：00
場所：東館 6 階　G-Lab
登壇者：中嶋興（映像作家）、中森じゅあん（中嶋の妻、算命学研究者）、久保仁志（所員（非常勤））
・上映会 + トーク 最新《MY LIFE》上映会＋トーク・セッション MY LIFE MY LIFE
日時：2019 年 11 月 1 日（金）18：00 〜 20：00
場所：東館 6 階　G-Lab
登壇者：中嶋興（映像作家）、久山和宣（ヴィデオ ディレクター）、瀧健太郎（映像作家）、中川陽介（映像作家）、久保仁志（所員（非常勤））
【上映会】
中嶋興の映像作品を「映像作品特集」「ビデオアース特集」「インスタレーション」3 つのテーマで上映。
・上映会 映像作品特集：《穴ポコ》《精造器》《生物学的サイクル》他
日時：2019 年 9 月 18 日（水）15：00 〜 17：00
場所：慶應義塾大学アート・センター
・上映会 インスタレーション記録作品特集
日時：2019 年 10 月 16 日（水）15：00 〜 17：00
場所：慶應義塾大学アート・センター
【公開アーカイヴ構築】
慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴが所管する中嶋興コレクションを用い、中嶋興年表作成と写真整理作業を会場にて行った。
日時：2019 年 9 月 11 日（水）・12 日（木）・19 日（木）・26 日（木）・10 月 2 日（水）・3 日（木）・9 日（水）・10 日（木）・17 日（木）・23 日（水）・24 日（木）・30 日（水）・31 日（木）14：00 〜 16：00、9 月 18 日（水）・10 月 16 日（水）13：00 〜 14：30
場所：慶應義塾大学アート・スペース

●【UMAC 東京セミナー】文化コモンズとしての大学ミュージアム：ミュージアムにおける領域横断型研究・教育
日時：2019 年 9 月 9 日（月）・10 日（火）
場所：三田キャンパス 北館ホール・東館 6 階 G-Lab・東館 8 階ホール
登壇者／出演者：
アンドリュー・シンプソン（UMAC ／マッコーリー大学）、

ジュディ・ウィルコックス（セントラル・セント・マーチンズ、ロンドン芸術大学）、キャサリン・エクルス（オックスフォード・インターネット研究所、オックスフォード大学）、塚本由晴（東京工業大学／アトリエ・ワン）松田隆美（機構長／文学部教授）重野寛（兼担所員／理工学部教授）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）
入場者数：138 名（内、ガイドツアー参加者数 33 名）
主催：慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾ミュージアム・コモンズ
作成印刷物：予稿集（Book of Abstract）、ポスター、チラシ（A2）、ツアーガイド、レストランマップ、ドキュメンタリー映像
担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、市川佳世子（文学部講師、（非常勤））

●Seiko presents 拡張するジャズ「ビッグバンドの歴史〜トミー・ドーシーからマリア・シュナイダーまで〜」
日時：2019 年 9 月 26 日（木）19：00 〜 20：30
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
瀬川昌久（ジャズ評論家）、中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）
入場者数：152 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●Seiko presents 拡張するジャズ「ジャズ喫茶の現在と未来」
日時：2019 年 10 月 10 日（木）19：00 〜 20：30
場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab
登壇者／出演者：
後藤雅洋（ジャズ評論家）、中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）
入場者数：128 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●服部真二文化・スポーツ財団助成事業
「福田組＆ケネス・ダール・ヌドゥセン」レクチャー＆コンサート
日時：2019 年 10 月 24 日（木）19：30 〜 20：00
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
福田組、ケネス・ダール・ヌドゥセン、中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）
入場者数：216 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●「彼方の男、儚い資料体」プレヴュー＆ディスカッション
日時：2019 年 11 月 9 日（土）13：00 〜 17：00
場所：慶應義塾大学アート・スペース
登壇者／出演者：
奥村雄樹（アーティスト）、南雄介（愛知県美術館館長）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））
入場者数：30 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））、芹澤なみき（学芸員補）

●服部真二 文化・スポーツ財団助成事業
佐藤允彦・林正樹 デュオ・レクチャーコンサート「佐藤允彦・林正樹 デュオ・レクチャーコンサート“即興演奏ってなんだ!?」アート・センター設置講座 "Jazz Moves On!" プレイベント part II
日時：2019 年 11 月 28 日（木）19：00 〜 20：30
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：
佐藤允彦（訪問所員／ピアニスト）、林正樹（ピアニスト）、中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）
主催：慶應義塾大学アート・センター
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●Seiko presents 慶應大アート・センター“拡張するジャズ」「ジャズ最前線」
日時：2019 年 12 月 5 日（木）19：00 〜 20：30
場所：三田キャンパス　北館ホール
登壇者／出演者：
柳樂光隆（音楽評論家）、中川ヨウ（訪問所員／洗足学園音楽大学教授）

入場者数：110 名
主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●アムバルワリア祭 IX「古代が新しい　作家が語る西脇順三郎」
日時：2020 年 1 月 18 日（土）14：00 ～ 17：00
場所：三田キャンパス　北館ホール
登壇者／出演者：
諏訪哲史（作家）、朝吹真理子（作家）
【司会】八木幹夫（詩人）、【ディスカッション・モデレーター】久村亮介（東京大学大学院博士課程）、【オブザーバー】新倉俊一（明治学院大学名誉教授）
入場者数：85 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：慶應義塾大学藝文学会
作成印刷物：DM ハガキ（大判）、ポスター（A2）、リーフレット（A4 二つ折り）、アンケート
担当：森山緑（所員、講師（非常勤））、芹澤なみき（学芸員補）
撮影：横田朱美（文学部 4 年生）

●没後 34 年　土方巽を語ること IX
日時：2020 年 1 月 21 日（火）17：00 ～ 20：30
場所：三田キャンパス　東館 6 階 G-Lab
登壇者／出演者：
佐藤信（演出家）、のなか悟空（音楽家）、立花秀輝（音楽家）
入場者数：130 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：アンケート、リーフレット（A5 二つ折り）、チラシ（A4）
担当：森下隆（所員）、石本華江（所員、講師（非常勤））

●Seiko presents 慶應義塾大学アート・センター“油井正一アーカイヴ”公開研究会：「拡張するジャズ・島裕介 レクチャー＆コンサート」
日時：2020 年 1 月 30 日（木）19：00 ～ 20：30
場所：三田キャンパス　北館ホール
登壇者／出演者：
島裕介（トランペット、フルート他）、丈青（ピアノ）
入場者数：168 名
主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）
特別協賛：株式会社セイコーホールディングス
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●アート・アーカイヴ資料展 XX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェトーク・セッション
日時：2020 年 2 月 21 日（金）18：00 ～ 20：30
場所：慶應義塾大学アート・センター
登壇者／出演者：
笠井裕之（所員、法学部教授）、桑田光平（東京大学大学院准教授）、鈴木一平（いぬのせなか座）、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（瀧口コレクション補助）
入場者数：30 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
作成印刷物：フライヤー（最薄紙、21.5cm × 15cm）
担当：久保仁志（所員、講師（非常勤））、芹澤なみき（学芸員補）

２．プロジェクト
●平成 30 年度港区文化プログラム連携事業　都市のカルチュラル・ナラティヴ：地域文化資源インターンシップ「都市のカルチュラル・ナラティヴ」ドキュメンタリー映像上映会：港画：都市と文化のビデオノート
日時：2019 年 5 月 26 日（日）13：30 ～ 16：00
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：
阿部理沙（映画監督）、藤川史人（映像作家）、大川景子（映像作家）、新部貴弘（映画監督、慶應義塾大学 DMC 研究センター特任講師）
ディスカッサント：久保仁志（所員、講師（非常勤））
主催：「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会、慶應義塾大学アート・センター
助成：平成 31 年度 文化庁 博物館を中核とした文化クラスター形成事業
担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、市川佳世子（文学部講師、（非常勤））

●令和元年度港区文化プログラム連携事業
・カルナラ・コレッジ：地域文化資源再発見ワークショップ
日時：2019 年 8 月 23 日（金）、10 月 31 日（木）、11 月 29 日（金）、2020 年 1 月 24 日（金）［全 4 回］

所：三田キャンパス内　教室
入場者数：12 名（抽選）
担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、市川佳世子（文学部講師、（非常勤））

・慶應義塾建築プロムナード
日時：2019 年 10 月 3 日（木）、5 日（土）
場所：三田キャンパス
入場者数：【旧ノグチ・ルーム】378 名（特別公開）、【演説館】480 名（特別公開）、【旧図書館】736 名（特別公開）、【ガイドツアー（抽選）】10/3：34 名、10/5：59 名
作成印刷物：DM チラシ（A4）
配布資料：マップ（三田キャンパス 建築プロムナード建築特別公開日）、三田キャンパス歴史芸術ガイド、FOCUS、アンケート
担当：森山緑（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、芹澤なみき（学芸員補）

・国際文化会館 特別講義・見学会　国際文化会館と 3 人の建築家たち
日時：2019 年 10 月 3 日（木）14：00 ～ 17：00
場所：国際文化会館
登壇者／出演者：松隈洋（京都工芸繊維大学教授）
入場者数：32 名（抽選）
作成印刷物：DM チラシ（A4）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

・アーキテクトーク！ "Whose Tokyo? The City as a Collective Project"
日時：2019 年 10 月 3 日（木）18：30 ～ 19：30
場所：三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム
登壇者／出演者：ホルヘ・アルマザン（理工学部准教授）
入場者数：20 名
作成印刷物：DM チラシ（A4）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

・地域寺院再発見講座　レクチャー・見学会「寺院再訪：寺町の形成と変容」
日時：2019 年 11 月 25 日（月）10：00 ～ 16：00
場所：明福寺、玉鳳寺、龍源寺
登壇者／出演者：
上野大輔（文学部准教授）、中根和浩（明福寺 19 代住職）、村山正己（玉鳳寺住職）、松原信樹（龍源寺住職）
入場者数：30 名（抽選）
担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

・東京湾再発見・アート×サイエンス講演会「江戸前の海と文化」
日時：2019 年 12 月 8 日（日）14：00 ～ 16：00
場所：東京海洋大学
登壇者／出演者：
川辺みどり（東京海洋大学教授）、河野博（東京海洋大学教授）、内藤正人（所長、文学部教授）
入場者数：72 名
担当：本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、松谷芙美（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）

●慶應義塾創立 150 年記念未来先導基金「ミーツ・アーティスト・イン慶應：学生がアーティストに出会うワークショップ」
・奥村雄樹氏と学生とのワークショップ
第 1 回「イントロダクション」
日時：2019 年 10 月 23 日（水）10：45 ～ 12：15
場所：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
参加者：5 名
進行：久保仁志（所員、講師（非常勤））、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））
記録：芹澤なみき（学芸員補）

・第 2 回「奥村さんとの対話①」
日時：2019 年 11 月 7 日（木）16：30 ～ 18：15
場所：慶應義塾大学アート・センター
講師：奥村雄樹（アーティスト）
参加者：2 名、「美術史特殊Ⅱ J」の学生 8 名
進行：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））
記録：芹澤なみき（学芸員補）

・第 3 回「奥村さんとの対話②」
日時：2019 年 11 月 9 日（土）18：15 ～ 19：15
場所：慶應義塾大学アート・センター
講師：奥村雄樹
ゲスト：南雄介（愛知県美術館館長）
参加者：4 名
進行：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））
記録：芹澤なみき（学芸員補）

・第 4 回「フォローアップ・ディスカッション」
日時：2019 年 11 月 12 日（火）10：45 ～ 12：15
場所：慶應義塾大学アート・センター
参加者：4 名
進行：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））

・「彼方の男、儚い資料体」プレヴュー＆ディスカッション
日時：2019 年 11 月 9 日（土）13：00 ～ 17：00
タイムテーブル：
13：00 ～　スクリーニング《彼方の男》（2019 | HD ヴィデオ | 116 分 15 秒）
15：30 ～　ディスカッション「分身の審判」
場所：慶應義塾大学アート・スペース
登壇者：奥村雄樹（アーティスト）、南雄介（愛知県美術館館長）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、久保仁志（所員、講師（非常勤））
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：MISAKO&ROSEN

3．協力
◆ピアニスト・仲道郁代 vs. 哲学者・斎藤慶典　ベートーヴェンに迫る！第 2 回「悲哀の力」
日時：2019 年 5 月 10 日（金）18：30 ～ 21：00
場所：三田キャンパス 北館ホール
登壇者／出演者：中川ヨウ（洗足学園音楽大学教授、訪問所員）
入場者数：202 名
主催：三田哲学会
共催：慶應義塾大学アート・センター
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

◆Dance New Air 2020 プレ公演 サイトスペシフィックシリーズ Vol.3 「no room」
日時：11 月 2 日（土）～ 4 日（月・祝）
場所：三田キャンパス　旧ノグチ・ルーム
入場者数：50 名
登壇者／出演者：ハラサオリ
主催：Dance New Air 実行委員会、一般社団法人ダンス・ニッポン・アソシエイツ
共催：港区（令和元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
助成：公益財団法人アサヒグループ文化芸術財団、一般財団法人セガサミー文化芸術財団
協力：株式会社ディプトリクス、SHIBAURA HOUSE、フェスティバル / トーキョー 19 連携プログラム

◆トーク＆ミニライブ「after no room」
日時：2020 年 2 月 5 日（水）
場所：三田キャンパス　旧ノグチ・ルーム
入場者数：50 名
登壇者／出演者：
ハラサオリ（ダンサー／美術家）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、角銅真実（音楽家・打楽器奏者）
主催：Dance New Air 実行委員会、一般社団法人ダンス・ニッポン・アソシエイツ
共催：港区（令和元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
助成：公益財団法人アサヒグループ文化芸術財団、一般財団法人セガサミー文化芸術財団
協力：株式会社ディプトリクス、SHIBAURA HOUSE、フェスティバル / トーキョー 19 連携プログラム

◆大阪万博 カレイドスコープ―アストロラマを覗く―（展覧会）
企画展関連セミナー『「アストロラマ」と舞踏家 土方巽』
日時：2020 年 2 月 16 日（日）15：00 ～ 17：00
場所：高島屋史料館 TOKYO 5 階旧貴賓室
入場者数：30 名（先着順、事前予約）
登壇者／出演者：
森下隆（所員）、本間友（所員、ミュージアム・コモンズ専任講師）、奥野達郎（元五藤光学研究所、「アストロラマ」担当）

会　議

2019 年

●5 月 16 日（木）第 1 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
人事、2019 年度展示計画、外部資金・助成金、アーカイヴ活動について報告。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。刊行物『年報』26 号、『Booklet』26・27 号、『ARTLET』51 号の編集経過報告。

●7 月 18 日（木）第 2 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
人事、外部資金・助成金、アーカイヴ活動について報告。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。刊行物『年報』26 号、『Booklet』26・27・28 号、『ARTLET』51 号の編集経過報告。

■7 月 18 日（木）第 1 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
人事、寄附講座の設置について審議。規程施行について、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。刊行物『年報』26 号、『Booklet』26・27・28 号、『ARTLET』51 号の編集経過報告。

●11 月 14 日（木）第 3 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
人事、外部資金・助成金、アーカイヴ活動について報告。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。「アムバルワリア祭Ⅸ 作家が語る西脇順三郎」、「没後 34 年 土方巽を語ることⅨ」開催承認。刊行物『年報』27 号、『Booklet』26 号・27 号・28 号、『ARTLET』52 号・53 号の編集経過報告。

■臨時 運営委員会（メール開催）
アート・センター兼任所員　就任（新任）に関する審議

2020 年

●1 月 16 日（木）第 4 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
人事、2020 年度アート・センター予算、2020 年度設置講座、アーカイヴ活動について報告。2019 年度、2020 年度事業予定について審議。2020 年度アート・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。2019 年度第 2 回美術品管理運用委員会、資料貸出について報告。刊行物『年報』27 号、『Booklet』26 号・27 号・28 号、『ARTLET』52 号・53 号の編集経過報告。

■1 月 16 日（木）第 2 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
人事、2020 年度アート・センター予算、2020 年度設置講座、2020 年度事業予定について審議。2019 年度事業報告、外部資金・助成金、運営委員・所員の選出について報告。刊行物『年報』27 号、『Booklet』26 号・27 号・28 号、『ARTLET』52 号・53 号の編集経過報告。

人　事

就任	運営委員	岡田　英史（2019年4月1日）
		岡本　大輔
		土屋　大洋
		脇田　　玲
		武田　祐子
		三澤日出巳
		川畑　秀明
		（以上 2019年10月1日）
	兼担所員	本間　　友
		松谷　芙美
		（以上 2019年10月1日）
	兼任所員	石本　華江
		新倉　慎右
		（以上 2019年11月1日）
	訪問所員	降旗千賀子
		横井　英之
		宮沢　和史
		藤井　丈司
		牧村　憲一
		（以上 2019年10月1日）
退任	運営委員	榊原　研互
		河添　　健
		濱田　庸子
		小松　浩子
		金澤　秀子
		眞壁　宏幹
		（以上 2019年9月30日）
	兼担所員	眞壁　宏幹（2019年9月30日）
	兼任所員	本間　　友
		松谷　芙美
		（以上 2019年9月30日）

記録・資料

所員研究・教育活動業績

（2019 年 4 月 1 日― 2020 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『くらべてわかる 北斎 VS 広重』敬文舎、2019 年 6 月、104 頁。

⑦「水の豊かな表現に挑んだ日本絵画の巨匠」『水を見る 秘めたるかたちと無限のちから』、LIXIL 出版、2019 年 04 月、29–33 頁。

「江戸の美術 世界が注目する北斎」『歴史探訪』vol.1、ホビージャパン、2019 年 04 月、98–103 頁。

「痛快！日本美術　スター浮世絵師ライバル列伝」『一個人』（KK ベストセラーズ）、2019 年 09 月、42–47 頁。

「日本美術フェスティバル」『日経おとなの OFF』2020・1、日経 BP 社、2019 年 12 月。

「北斎が遺した二つの肉筆春画、現る」『北斎の春画』（別冊太陽）、平凡社、2020 年 01 月、8–9 頁。

⑨ TV 番組監修「林修のニッポンドリル」フジテレビ、2019 年 5 月 1 日。

雑誌記事インタビュー「画狂北斎に学ぶ　健康と長寿の七つの秘訣」『週刊朝日』6 月 28 日号、朝日新聞出版、2019 年 6 月。

インターネット TV 番組出演「乃木坂 46 山崎怜奈 歴史のじかん」、dTV チャンネル、2019 年 7 月。

新聞記事インタビュー「北斎と広重 テーマ対決」『読売新聞』2019 年 9 月 2 日。

講演会「浮世絵の歴史と、幕末歌川派への流れ」、「江戸浮世絵の黄金時代　歌川派展」、大分県立美術館、2019 年 10 月 26 日。

映画トークイベント出演「春画と日本人」、ポレポレ東中野、2019 年 11 月 16 日。

講演会「江戸の魚介図　食卓にのぼる食材としての魚」、平成 31 年度港区文化プログラム連携事業「都市のカルチュラル・ナラティヴ」、東京海洋大学、2019 年 12 月 8 日。

TV 番組出演「林修の浮世絵大名画ミステリー SP」（改訂版）、BS–TBS、2020 年 1 月 3 日。

粂川　麻里生（副所長）

①『自然を前にした人間の哲学』（共著）慶應義塾大学出版会、2020 年 2 月。

『サッカー 13 の視点　13 人の研究者によるアカデミックサッカー講義』（共著）創文企画、2020 年 3 月。

②「音楽の曼荼羅　普遍学としての『音楽』に向けて」、『Booklet26 mandala musica』2019 年 3 月、2–7 頁

後藤　文子（副所長）

②『ドイツ近代造園とゲーテ－ヴァイマルの「ゲーテ荘園の庭」修復（1948–49 年）を中心に』（科学研究費助成事業　挑発的研究（萌芽）（課題番号 18K18490）「クロスディシプリナリー学としての「庭園芸術学」の構築」成果論文）、明文出版（制作）、2020 年 3 月。

③「ヴァイマル・バウハウスと庭園芸術」、第 70 回美学会全国大会、成城大学、2019 年 10 月 13 日。

渡部　葉子（教授／キュレーター）

②「大山エンリコイサム作品保存修復プロジェクトについて」『2015–2019 年度科学研究費補助金 基盤研究（A）15H01871「現代美術の保存と修復―その理念・方法・情報ネットワーク構築のために（研究代表者：岡田温司）研究報告書』2020 年 3 月、73–84 頁

③ *Keynote Panel: The Power of Objects: Practices and Prospects of Object-Based Learning*, UMAC Tokyo Seminar, University Museums and Collections, International Council of Museums（presentation and discussion）, Keio University, 9 September, 2019

⑧「奥村雄樹―彼方の男、儚い資料体」（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＋慶應義塾大学アート・センター アーカイヴ閲覧

室、2019 年 11 月 11 日～ 22 日
⑨明治学院プラチナカレッジ「学校建築探訪 ―明治学院キャンパスを中心に―」、講義と建築見学ツアー（講師）、明治学院大学白金キャンパス、2019 年 9 月 28 日
ミーツ・アーティスト・イン・慶應 学生がアーティストに出会うワークショップ 2019（プロジェクト、企画・運営）
「奥村雄樹氏と学生とのワークショップ」（企画）、
「奥村雄樹―彼方の男、儚い資料体」プレビュー＆ディスカッション（企画、運営、講師）、慶應義塾大学アート・スペース、2019 年 11 月 9 日

津田　真弓

⑧「山東京山自筆草稿『孝行雀心之竹馬』――翻刻と解説」『会誌』第 36 号、日本女子大学大学院の会、2019 年 10 月、32-60 頁。
⑨「みちのくが未知の世界に出会う―「文化露寇」の衝撃を考える」（全国大学国語国文学会　第 120 大会シンポジウム）、2019 年 12 月 7 日。
「擬人化大好き！大江戸出版事情」（森下文化センター公開講座）、2019 年 11 月 22 日・12 月 13 日・2020 年 1 月 17 日。
「マシンと学ぶくずし字――はじめの一歩」（実験授業）、慶應義塾大学教養研究センター、2019 年 9 月 18 日・10 月 19 日・11 月 2 日。
「マシンと読むくずし字――デジタル翻刻の未来像」（シンポジウム）、慶應義塾大学教養研究センター、2020 年 2 月 8 日。

大和田　俊之

①『文化系のためのヒップホップ入門 3』（共著：長谷川町蔵）アルテスパブリッシング、2019 年 12 月。
『music is music レクチャー・シリーズ：ポップ・ミュージックを語る 10 の視点』（編著）アルテスパブリッシング、2020 年 2 月。
③ “Evaporating Sound: The Rise of “New Music” in Post-WWII Japan,” Symposium What's
Up, A-Pop?: Re-Thinking the Relationships between/among Asian and Asian American
Popular Music Cultures, Columbia Global Center Beijing, April 21, 2019.
“‘Plastic Love’”: City Pop, TV Commercials, and the Rise of ‘Urban Music’ in Japan,”
International Association for the Study of Popular Music XX Biennial Conference,
Australia National University School of Music, June 28th, 2019.
⑤「ミンストレル・ショウ」（34-35 頁）、「コラム：ジャズ・シンガー」（40 頁）、「コラム：クーン・ソング」（41 頁）巽孝之・宇沢美子編著『よくわかるアメリカ文化史』ミネルヴァ書房、2020 年 3 月。
⑥「カーク・ウォーカー・グレイヴス（池城美菜子訳）『カニエ・ウェスト論《マイ・ビューティフル・ダーク・ツイステッド・ファンタジー》から読み解く奇才の肖像』」
『ミュージックマガジン』2019 年 11 月号、210 頁。
「山下壮起『ヒップホップ・レザレクション』」『文藝』2019 年冬季号、545 頁。
⑦「幸運と歴史」『講談社選書メチエ解説目録創刊 25 周年特別版』講談社、2019 年、xi 頁。
「ラップの詩学 2：アイ・エイント・ノー・ジョーク」『三田文学』第 98 巻 137 号（2019 年春季号）、290-291 頁。
「ポップスみおつくし：カントリーは誰のもの」朝日新聞 2019 年 4 月 25 日（木）夕刊、3 面。
「アメリカ音楽の新しい地図――トランプ後の文化＝政治 7：ケンドリック・ラマーと黒のグラデーション」web ちくま（筑摩書房）、2019 年 5 月 31 日、http://www.webchikuma.jp/articles/-/1740
「ラップの詩学 3：6・イン・ザ・モーニン」『三田文学』第 98 巻 138 号（2019 年夏季号）、240-241 頁。
「ポップスみおつくし：アーティストと原盤権」朝日新聞 2019 年 7 月 25 日（木）夕刊、3 面。
「ラップの詩学 4：ファスト・ライフ」『三田文学』第 98 巻 139 号（2019 年秋季号）252-253 頁。
「占領、偽史、ユダヤ――『Orga(ni)sm』読解の糸口として」『文學界』73 巻 10 号（2019 年 10 月号）、44-47 頁。
「ポップスみおつくし：K-POP のアベンジャーズ」朝日新聞 2019 年 10 月 24 日（木）夕刊、3 面。
「アメリカ音楽の新しい地図――トランプ後の文化＝政治 8：フェミニン・ビート――カーディ・B とジ・アメリカス」web ちくま（筑摩書房）、2019 年 12 月 27 日、http://www.webchikuma.jp/articles/-/1925
「ポップスみおつくし：日本のシティーポップ」朝日新聞 2020 年 1 月 23 日（木）夕刊、3 面。
「ラップの詩学 5：ロスト・ワンズ」『三田文学』第 98 巻 140 号（2019 年冬季号）頁。
⑧「トランプ時代の人種と音楽」朝日カルチャーセンター横

浜、2019 年 6 月 15 日（土）
「文京区人権と音楽講座：ヒップホップからみる人種問題」文京シビックセンター、2020 年 1 月 24 日（金）

小菅　隼人

①“AGAINST STAGING APOCALYPTIC DISASTERS WITH BUTOH DANCE: Ohno Yoshito's Flower and Bird/ Inside and Outside.” The Routledge Companion to Theatre and Politics, eds. Peter Eckersall and Helena Greham, New York: Routledge, pp. 292–94, 2019.
「ウイリアム・シェイクスピア」,「ベン・ジョンソン」,「ジョン・ドライデン」.『西洋演劇論アンソロジー』, 山下純照（編）, 月曜社, 2019 年, pp. 56–60；61–65；93–98.

②「繋がっていること，独りであること―舞踏家上杉満代に聞く―」.『慶應義塾大学日吉紀要 : 人文科学』第 34 号, 2019 年 6 月，27–70 頁．査読無.
「《復活》と向き合うこと―舞踏家笠井叡に聞く―」.『慶應義塾大学日吉紀要：言語・文化・コミュニケーション』第 51 号，2019 年 12 月，9–38 頁．査読無.

③“Urbanism and Ruralism in Butoh: the Significance of Yuki Yuko and Her Dance Company, Suzuran-toh.” World congress of International Federation of Theatre Studies, 2019 年 7 月 8 日，上海戯劇学院，上海.
Kosuge, Hayato. Curated Panel. “Performing the Emperor and the War- Heroes in the Context of Deification and Demystification Post- WW2 Tokyo.” World congress of International Federation of Theatre Studies, 2019 年 7 月 9 日，上海戯劇学院，上海.
Kosuge, Hayato. Screening: “The Three Female Butoh Dancers: Kobayashi Saga, Yuki Yuko and Uesugi Mitsuyo.” Butoh Next, 2019 年 11 月 1 日，New York City University, NY

④『リア王』『ベスト・プレイズ 2』所収，小菅隼人編訳著，論創社，2020 年 , 143–217.

⑨「『再び〈自然的身体と象徴的身体〉の連接・融合・分離をめぐって』問題提起 」．日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会，2020 年 1 月 11 日，成城大学.

森下　隆

②土方巽の「舞踏譜」再考――テキストとしての舞踏譜とダンス作品、『慶應義塾大学アート・センター　年報（2018/2019）第 26 号』、慶應義塾大学アート・センター、2019 年 4 月、118–128 頁。
A Remarkable Transition of Hijikata Tatsumi's Butoh : 1968-1972, THE BUTOH OF HIJIKATA TATSUMI, A Revolution of the Body, Butoh Laboratory, Japan、2019 年 10 月、62–68 頁。

③東北の風土とダンスの前衛、日本演劇学会秋の集会、和賀野・銀河ホール、2019 年 10 月 6 日。

⑤「All About Zero」を見る――パフォーマンスの現在、シアター X 通信、2019 年 6 月。

⑥騒乱武士――鎌鼬の里のジャズ・ライブ、CD「騒乱武士――鎌鼬の里爆音ライブ」冊子、地底レコード、NPO 法人舞踏創造資源、2019 年 8 月、3–6 頁。
鎌鼬の里芸術祭 アート∞暮らし、同、7 頁。
フリージャズと舞踏、ニュージャズホール開設 50 年（ジャズライブ、ピットイン）フライヤー、副島記念プロジェクト、2019 年 8 月。
THE BUTOH OF HIJIKATA TATSUMI, A Revolution of the Body, 本文解説、Butoh Laboratory, Japan、2019 年 10 月。
「2019 年舞踏回顧」、『舞踊年鑑 2019』、現代舞踊協会、2019 年 3 月、36 頁。

⑧「鎌鼬の里芸術祭」、企画・制作・構成、羽後町・鎌鼬美術館、2019 年 9 月 22 日～ 23 日。
Tatsumi Hijikata and the Avant-Garde Artists with Kamaitachi, 企画・構成、Nonaka-Hill, Los Angeles , 2019 年 10 月～ 11 月。
20th century buyo and HIJIKATA TATSUMI DANCE EXPERIENCE , 企画・構成、The Research Library at UCLA, Los Angeles, 2019 年 10 月～ 11 月。

⑨Interdisciplinary work of Tatsumi Hijikata —— collaborations with Eikoh Hosoe, In International Butoh dance conference, 2019 Butoh Encounters ; thinking practice, at Oslo National Academy of Fine Arts, Oslo, 講演、2019 年 11 月 23 日。
Hijikata Tatsumi as Japanese Butoh dancer, at Museo Nivola, Orani, Sardegna, 講演、2019 年 12 月 20 日。
土方巽を語ることⅨ、企画・構成・進行、慶應義塾大学東館 G-Sec、2020 年 1 月 21 日。

⑪騒乱武士――鎌鼬の里のジャズ・ライブ、CD、地底レコード、NPO 法人舞踏創造資源、2019 年 8 月。
THE BUTOH OF HIJIKATA TATSUMI, A Revolution of the Body, 図録、Butoh Laboratory, Japan、2019 年 10 月。

森山　緑

②「毛皮の美術 II ――狩る、食べる。鴻池朋子をめぐる一考察」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 26』慶應義塾大学アート・センター、2019 年 7 月 1 日、129–139 頁。

③「毛皮の美術――実用・装飾からアート作品への変容、日欧の比較」動物観研究会公開ゼミナール 2019、東京農工大学農学部　第一講義棟 2 階 24 号教室、2019 年 12 月 1 日。「『剥製美術』の世界――西洋近現代美術におけるヒトと動物の関係」『ヒトと動物の関係学会誌』ヒトと動物の関係学会、通巻 55 号、2020 年 3 月号、25 頁。

⑧「センチュリー文化財団寄託品展覧会・特殊文庫連携展示 本の虫・本の鬼」展、2019 年 6 月 3 日– 28 日（運営、展覧会カタログ編集）。

貸出協力展覧会「Synchronic Constellation-Le Moulin Poetry Society and Its Time: A Cross-Boundary Exhibition 展」台湾国立美術館（台中市）での設営、立会い。2019 年 6 月 24–27 日および 2019 年 9 月 15–18 日。

⑨アムバルワリア祭 IX「古代が新しい 作家が語る西脇順三郎」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、2019 年 1 月 18 日（シンポジウム企画、運営、記録）。

「建築ガイドツアー」、2019 年 10 月 3 日・5 日、慶應義塾大学三田キャンパス（ガイド）。

西脇順三郎研究会（運営、記録）。第 46 回 山腰亮介氏（2019 年 4 月 15 日）、第 47 回 笠井裕之氏（慶應義塾大学教授）（2019 年 6 月 17 日）、第 48 回 栗原飛雄馬氏（萩原朔太郎研究者）（2019 年 9 月 30 日）、第 49 回 八木幹夫氏（詩人）（2019 年 10 月 28 日）、第 50 回 朝吹亮二氏（慶應義塾大学名誉教授）。

アート・イン・キャンパス講座（婦人三田会）、運営。全 10 回（2019.4 渡部葉子、2019.5 本間友、2019.6 久保仁志、2019.7 石本華江、2019.9 新倉慎右、2019.10 松谷芙美、2019.11 長谷川紫穂、2019.12 芹澤なみき、2020.1 橋本まゆ、2020.3 森山（中止）。

自由学園明日館公開講座「多角的現代美術史」。第一回「藤田嗣治――20 世紀の越境者たち」2019 年 11 月 9 日。第二回「イサム・ノグチ――20 世紀の越境者たち」2019 年 12 月 14 日。第三回「岡本太郎の仕事」2020 年 1 月 25 日。

久保　仁志

②「アーカイヴと思考―クリストファー・ノーラン《フォロウィング》のモンタージュについて」『Booklet』27 号、慶應義塾大学アート・センター、2019 年。

「プリーツ・マシーン」『プリーツ・マシーン』3 号、慶應義塾大学アート・センター、2019 年。

「中嶋興― MY LIFE」同上。

「本とは朧であり、おんぼろである――OBORO-OMBORO」『本影の本』（「アート・アーカイヴ資料展 XIX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉」カタログ）慶應義塾大学アート・センター、2020 年。

「本とは多翼祭壇画であり、動いている魂の吸取紙である――LOST DIARY OF MATHIAS GRÜNEWALD OR PAINTER'S HANDBOOK」同上。

「本とは世界と私が「建築 = 詩」を始める最初の場である――『見える本』|A VISIBLE BOOK /The VIsible Book 」（共著：山本浩貴、h、久保仁志、山腰亮介）同上。

「本とは、一本の髪の毛に支えられ、現世と彼岸との間に不安定な平衡を保っている、一つの文学的永久運動である――黒い本 |BLACK BOOK」同上。

「本とは見えて触れられるものと見えず触れられないものとの間に起こるすべてである。――UN LIVRE BLANC PLUS OU MOINS」同上。

「本とは狂騒的物体に向かいながら行われた記録における抵抗のプロセス自体の記録である――CINÉMA ‘films d' AVANT GARD」同上。

「本とは封印された鏡像の鏡像である。――1939 Rrose Sélavy 1966」（共著：山腰亮介、久保仁志）同上。

「本とは余白の蛇である。――余白の蛇：7 つの詩と絵 | LE SERPENT MARGINAL: 7poèmes & images」（共著：久保仁志、山腰亮介）同上。

「本とは不可視の透明カヴァーに包まれた、無数の線である。――Rrose Sélavy」（共著：久保仁志、山腰亮介）同上。

「本とは部屋の模型であり、「影どもの住む部屋」とは「手づくり本」の模型である――1960」同上。

「本とはより大きな断片化作用の断片化、断片の断片である。――「手づくり本」素材」同上。

⑧アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興― MY LIFE ｜ 2019 年 9 月 9 日 –11 月 1 日｜慶應義塾大学アート・スペース

彼方の男、儚い資料体｜ 2019 年 11 月 11 日 –11 月 22 日｜慶應義塾大学アート・スペース

アート・アーカイヴ資料展 XIX：影どもの住む部屋 II ―瀧口修造の〈本〉 ｜ 2020 年 1 月 20 日 –2 月 21 日｜慶應義塾大学アート・スペース

⑨六本木アートナイト、慶應義塾大学アート・センター共同

企画対談「夜のアーカイヴ　芸術のドライヴ」（登壇者：田村友一郎、久保仁志）｜2019年5月12日｜
「アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興―MY LIFE」関連企画
・上映会およびトーク・セッション「映像作品特集：《穴ポコ》《精造器》《生物学的サイクル》他」（登壇者：中嶋興、久保仁志）｜2019年9月18日｜慶應義塾大学アート・センター
・上映会およびトーク・セッション「「ビデオアース」特集：CATV番組＋トーク・セッション 伊東啓二と共にビデオアースの活動の全盛期」（登壇者：中嶋興、伊東啓二、久保仁志）｜2019年10月2日｜慶應義塾大学アート・センター
・上映会およびトーク・セッション「インスタレーション記録作品特集」（登壇者：中嶋興、中森じゅあん、久保仁志）｜10月16日｜慶應義塾大学アート・センター
・上映会およびトーク・セッション「タオイズム「陰陽五行」思想と哲学」（登壇者：中嶋興、久保仁志）｜10月18日｜G-Lab：慶應義塾大学三田キャンパス東館6F
・上映会およびトーク・セッション「最新《MY LIFE》上映会＋トーク・セッション MY LIFE MY LIFE」（登壇者：中嶋興、久山和宣、瀧健太郎、中川陽介、久保仁志）｜11月1日｜G-Lab：慶應義塾大学三田キャンパス東館6F
「座談会「影どもの住む部屋」の余白に：閉じよ、手を引け、纜を解け」（登壇者：久保仁志、山腰亮介、山本浩貴、h）『現代詩手帖』思潮社、第62巻第11号、2019年、10-27頁
「彼方の男、儚い資料体」関連ディスカッション「分身の審判」（登壇者：奥村雄樹、南雄介、渡部葉子、久保仁志）｜2019年11月9日｜慶應義塾大学アート・スペース
「アート・アーカイヴ資料展 XIX：影どもの住む部屋 II―瀧口修造の〈本〉」関連ディスカッション「本とは人気ない海で拾った貝殻を並べた標本箱である［…］本とはより大きな断片化作用の断片化、断片の断片である」｜2020年2月21日｜慶應義塾大学アート・センター

新倉　慎右

①「ヨーロッパの宝石箱リヒテンシュタイン：侯爵家の至宝展」カタログ（共同編集）、TNCプロジェクト、2019年10月12日
「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト　プロジェクト・マガジン『ARTEFACT 03』（共同編集）、慶應義塾大学アート・センター、2020年3月25日。
②「ミケランジェロの「復活素描群」における区分：造形を基準とした素描群の分類」『慶應義塾大学アート・センター 年報/研究紀要26』、慶應義塾大学アート・センター、2019年7月1日、pp. 177–187。
「大学の建築公開事例研究：横断的プラットフォーム構築の必要性」『ARTEFACT 03』、慶應義塾大学アート・センター、2020年3月25日、pp. 32–37。
「ミケランジェロの素描《ヘラクレスとアンタイオス》――ミケランジェロの群像作品における多視点性の起源の考察」『芸術学』、第23号、三田芸術学会、2020年3月31日、pp. 19–40。
③「ミケランジェロの素描《ヘラクレスとアンタイオス》――視点を手がかりとした群像表現の考察と主題解釈――」、第72回美術史学会全国大会、於京都工芸繊維大学、2019年5月19日。
④ヨーゼフ・クレフトナー「過去と現在のはざまで：リヒテンシュタイン侯爵家コレクション」（独→日）、「ヨーロッパの宝石箱リヒテンシュタイン：侯爵家の至宝展」カタログ、TNCプロジェクト、2019年10月12日、pp. 14–27。
「ヨーロッパの宝石箱リヒテンシュタイン：侯爵家の至宝展」カタログ、メッセージ（独→日）、章解説（独→日、7章中6章分）、作品解説（独→日、120点中30点分）、作家解説（70人中16人分）。
⑧「印象派への旅　海運王の夢：バレル・コレクション展」（運営）、Bunkamura ザ・ミュージアム、2019年4月27日–6月30日
「みんなのミュシャ：ミュシャからマンガへ――戦の魔術展」（運営）、Bunkamura ザ・ミュージアム、2019年7月13日–9月29日
「ヨーロッパの宝石箱リヒテンシュタイン：侯爵家の至宝展」（企画・運営）、Bunkamura ザ・ミュージアム、2019年10月12日–12月26日

石本　華江

⑦「舞踏スクリーンショット2019 石本華江」、『舞踏という何か』、NPO法人ダンスアーカイヴ構想、2020年2月、89頁。
⑧「第二回無国籍舞踏（サンエタ）・ソロダンスコレクション」企画・海外制作、運営、東京バビロン、シアター・バビロンの流れのほとりにて、2019年5月3～6日。
ANIKAYA Dance Theatre（米）「残忍な時の繊細さ vol.4」、制作、高円寺 Grain、2019年6月27日。

「シアターコモンズ’20」中村大地／松原俊太郎『正面に気をつけろ』、市原佐都子／ジャコモ・プッチーニ『蝶々夫人』、企画協力、慶應義塾大学三田キャンパス旧ノグチ・ルーム、慶應義塾大学アート・センター共催、2020年2月29日（土）3月5日（木）6日（金）8日（日）。（新型コロナウィルス感染拡大防止の観点より、会場を変更しオンライン配信となる。）

⑨「北海道舞踏フェスティバル2019」、ワークショップ、トーク、北海道コンテンポラリーダンス普及委員会、函館コミュニティプラザGスクエア、Tune Hakodate Hostel & Music Bal、2019年7月12日、14日。

黒木渚 Music Video「檸檬の棘」出演、表参道撮影スタジオ、2019年8月22日。

POHRC（Perspectives On Hijikata Research Collective）「POHRC 7：土方巽の舞踏［集中ワークショップ＆研究会］」（鎌鼬の里芸術祭にて）、企画・制作・構成・運営、沢の子の杜わか杉、鎌鼬美術館、2019年9月16日～22日。

ジュリー・ブルック（英）インスタレーション「平行空間」出演、石川県小松市滝ヶ原石切場、2019年9月27日～10月2日。

没後34年　土方巽を語ること IX、企画運営、慶應義塾大学三田キャンパス東館6階G-Lab、2020年1月21日。

「Butoh workshop facilitated by Kae Ishimoto」、ワークショップ、国際交流基金ニューデリー日本文化センター、The Danceworx Bluebells School Studio、2020年2月4日。

鷹野隆大映像作品「Red & Green」出演、NPO法人ダンスアーカイヴ構想、2020年2月14日、18日。

⑪「THE 鍵 KEY 2019」振付、「鍵」プロジェクト実行委員会、平櫛田中邸・アトリエ、2019年5月19日、25日、26日。

「Inventory of my life」 演 出、 出 演、City, University of London、2019年5月29日、北海道舞踏フェスティバル2019、北海道コンテンポラリーダンス普及委員会、Tune Hakodate Hostel&Music Bal 2019年7月13日。

SUNDRUM出演、「CD『Malay Sunshine』発売記念ライブ」、高円寺Grain、2019年4月10日、「アートはボーダレス！！コンナトコアート　ドコデモアート」セッションライブ、特定非営利活動法人つくばアートセンター、つくばセンター広場、2019年7月21日。

ANIKAYA Dance Theater（米）「Conference of the Birds」出演、Dance Place、ワシントンD. C.、2019年10月2～3日、The Bharat Rang Mahotsav international theater festival、National School of Drama、Inauguration at Kamani Auditorium、ニューデリー2月7日、U soso Tham Auditorium, State Central Library、シーロン2月9日。

本間　友

①「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト・マガジン『ARTEFACT 03』（共同編集）、慶應義塾大学アート・センター、2020年3月31日。

②「まなざしの外で都市の気配を追う」、『ARTEFACT 03』、慶應義塾大学アート・センター、2020年3月、4-6頁。

③“The university museum as a cultural communication hub connecting local sectors”, 25th ICOM General Conference,（口頭発表・共同）2019年9月4日、稲盛記念会館。

「学校建築探訪 ―明治学院キャンパスを中心に―」（公開講座）明治学院大学プラチナカレッジ秋季特別シリーズ、2019年9月28日、明治学院大学。

「コレクション／人／活動をつなぐ：慶應義塾ミュージアム・コモンズにおける試み」（ポスター発表）、アート・ドキュメンテーション学会第12回秋季研究集会、2019年11月16-17日、東京藝術大学。

「アート・ドキュメンテーションの来し方と行く方―次世代の担い手を探る」（鼎談）、アート・ドキュメンテーション学会第12回秋季研究集会、2019年11月17日、東京藝術大学。

「大学コレクションとオープンエデュケーション」、大学教育のミライ：オープンエデュケーションのその先へ（第9回　DMC研究センターシンポジウム）、2019年11月20日、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎2F大会議室

「Project Rebirth 幻の万博映画「誕生」：アストロラマで踊る土方巽へ」（「大阪万博 カレイドスコープ―アストロラマを覗く―」展セミナー）（公開講座）、2020年2月16日、高島屋史料館TOKYO。

⑨「港画：都市と文化のビデオノート」（上映会）、2019年5月26日、慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール（企画・運営・モデレータ）

“UMAC Tokyo Seminar: University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums”,（国際学会）2019年9月9-10日、慶應義塾大学三田キャンパス（企画・運営）

「国際文化会館と3人の建築家たち」（講演会）、2019年10月3日、国際文化会館（企画・運営）

「アーキテクトーク！ "Whose Tokyo? The City as a Collective Project"」（講演会）2019年10月3日、慶應義塾

大学三田キャンパス旧ノグチ・ルーム（企画・運営）
「寺院再訪：寺町の形成と変容」（講演・見学会）、2019 年 11 月 25 日、明福寺、玉鳳寺、龍源寺（企画・運営）
東京湾再発見・アート×サイエンス講演会「江戸前の海と文化」（講演会）、2019 年 12 月 8 日、東京海洋大学品川キャンパス（企画・運営）
「カルナラ・コレッジ：地域文化資源再発見ワークショップ」（講座）、2019 年 8 月～ 2020 年 1 月、慶應義塾大学三田キャンパス（企画・運営）

松谷　芙美

②「雪村周継の生涯と作品（三）奥州滞在期前半《呂洞賓図》から《竹林七賢図屏風》へ」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 26』（2018 ／ 2019），慶應義塾大学アート・センター，2019 年 7 月，pp.140 ～ 150。

③ Poster session「Treasures from the Century Cultural Foundation: University Collection, Exhibition, and Cross-disciplinary Research」UMAC Tokyo Seminar 2019：University Museums as Cultural Commons　– Interdisciplinary Research and Education in Museums, Keio University, 9-10 September 2019.（Tokyo Japan）（「センチュリー文化財団からの美術品：大学コレクション，展覧会，学際研究」（ポスター発表），「UMAC（大学博物館・コレクション国際委員会）東京セミナー 2019：文化コモンズとしての大学ミュージアム – ミュージアムにおける領域横断型研究・教育」慶應義塾大学，2019 年 9 月 9 日 10 日。）

⑦「カルナラ・コレッジ－港区民による地域の文化資源再発見プロジェクト」『ARTEFACT 03〔特集〕海 / 都市の気配』「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト編集，慶應義塾大学アート・センター発行，2020 年 3 月，pp.24 ～27。
「増上寺，泉岳寺，旧ノグチ・ルーム，三田寺町，NHK 放送博物館，NHK 放送文化研究所，味の素食の文化センター」『港区×慶應義塾大学 カルナラビギナーズガイド～港区の文化資源再発見』港区，慶應義塾大学アート・センター編集，2020 年 3 月，pp.2～8。（オンライン公開記事）

⑨ドキュメンタリー映像上演会「港画：都市と文化のビデオノート」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール，2019 年 5 月 26 日（司会）。
UMAC 東京セミナーガイドツアー「コース A：大学ミュージアムを訪ねる」「コース B：大学のサイエンスミュージアムを訪ねる」「コース C：港区の文化機関を訪ねる」慶應義塾大学，2019 年 9 月 10 日（企画・運営）。
レクチャー・見学会「寺院再訪：寺町の形成と変容」明福寺，玉鳳寺，龍源寺，2019 年 11 月 25 日（企画・運営）。
東京湾再発見・アート×サイエンス講演会「江戸前の海と文化」東京海洋大学品川キャンパス白鷹館，2019 年 12 月 8 日（企画・運営）。

原田　悦志

②『2010 年代における世界の中の日本音楽 – J-MELO 海外取材から見えてくるもの＜前編＞』
明治大学国際日本学研究
『ポップカルチャーと大学教育』/「mandala musica」慶應義塾大学アートセンター　p135～152

③『2010 年代における J-Pop の世界伝播の変遷　～ J-MELO リサーチを通じて～』デジタルアーカイブ学会　2019 年 3 月 16 日　京都大学
『J-POP の国外での受容をめぐって』日本ポピュラー音楽学会　2019 年 9 月 1 日 大東文化大学

⑨『イチ押し　歌のパラダイス』『ミュージック・バズ』『ミュージック・ストーリーズ』他、R1　ラジオ第一
『世界音楽放浪記』　ビルボードジャパン

日高　良祐

①「表現行為としてのプラットフォーム形成―ネットレーベルとサブスクリプション型音楽配信サービスの諸問題」粟谷佳司、太田健二編著『表現文化の社会学入門』ミネルヴァ書房、pp.157-178、2019 年 9 月。

②「J-MELO リサーチの 2010 年代」『Booklet』慶應義塾大学アート・センター、26、pp.154-165、2018 年 3 月。

③「Formatting the Market: The MIDI Data Distribution Industry in Japan in the 1990s」『International Association for the Study of Popular Music XX Biennial Conference』Canberra、Australia、June 2019。
「Comparing formats on the music distribution: MIDI Data and Compressed file in Japan in the 1990s」『International Conference POST-MEDIA ECOLOGIES in Asia』Beijing、China、July 2019。
「J-POP の国外での受容をめぐって」『日本ポピュラー音楽学会 2019 年度第 2 回関東地区例会』、大東文化会館、2019 年 9 月。

⑤「音楽配信：Online Music Distribution」『artscape | 現代美術用語辞典 ver.2.0』（https://artscape.jp/artword/index.php/ 音楽

配信）、2020 年 3 月。

⑦「Vaporwave が依拠するプラットフォーム：インターネットの余地は残るのか?」『ユリイカ』青土社、51(21)、pp.165-170、2019 年 12 月。

⑧「エディトリアル・モデリングへの招待――ランドアートを模型で記述する試み――「位相―大地」を中心に――」首都大学東京大学院システムデザイン研究科インダストリアルアート学域楠見清研究室、首都大学東京日野キャンパス 2 号館 1 階システムデザインギャラリー、2019 年 7 月 22 日-9 月 27 日（企画・運営補助）。

所員・職員名簿

2020年3月31日現在

所長	内藤　正人★	
副所長		
	粂川麻里生★	後藤　文子★
運営委員		
	松浦　良充	岩谷　十郎
	岡本　大輔	天谷　雅行
	岡田　英史	土屋　大洋
	脇田　　玲	武田　祐子
	三澤日出巳	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	鷲見　洋一
専任所員	渡部　葉子★（教授／キュレーター）	
兼担所員		
	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★	本間　　友
	松谷　芙美	
兼任所員	森下　　隆	橋本　まゆ
	森山　　緑	久保　仁志
	石本　華江	新倉　慎右
訪問所員		
	佐藤　允彦	藤崎　　康
	田中　淳一	新見　　隆
	中島　　恵	ブルース　ベアード
	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	日高　良祐
	降旗千賀子	横井　英之
	宮沢　和史	藤井　丈司
	牧村　憲一	
学芸員補	芹澤なみき	
事務長	竹越　　功	
職員	堀井　千裕	柏木亜希子

★は運営委員を兼ねる

STAFF

March 31, 2020

Director	NAITO, Masato★
Vice-Director	
KUMEKAWA, Mario★	GOTO, Fumiko★
Advisory Committee	
MATSUURA, Yoshimitsu	IWATANI, Juro
OKAMOTO, Daisuke	AMAGAI, Masayuki
OKADA, Eiji	TSUCHIYA, Motohiro
WAKITA, Akira	TAKEDA, Yuko
MISAWA, Hidemi	YABUMOTO, Masanori
KOMACHIYA, Naoko	MIZUSAWA, Tsutomu
KANEKO, Hiroaki	NISHIKAWA, Hisao
Counselors	
NISHIMURA, Taro	SUMI, Yoichi
Professor（Curator）	WATANABE, Yohko★
Reseach Fellow	
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★	HOMMA, Yu
MATSUYA, Fumi	
MORISHITA, Takashi	HASHIMOTO, Mayu
MORIYAMA, Midori	KUBO, Hitoshi
ISHIMOTO, Kae	NIIKURA, Shinsuke
Visiting Committee Members	
SATO, Masahiko	FUJISAKI, Ko
TANAKA, Junichi	NIIMI, Takashi
NAKAJIMA, Megumi	BAIRD, Bruce
MAEDA, Fujio	ISHII, Tatsuo
OHTANI, Norio	KIKUCHI, Naruyoshi
KATO, Hiroko	NIIKURA, Toshikazu
MATSUZAWA, Yoshinobu	MITSUDA, Yuri
NAKAGAWA, You	YUASA, Joji
HARADA, Nobuyuki	HIDAKA, Ryosuke
FURIHATA, Chikako	YOKOI, Hideyuki
MIYAZAWA, Kazufumi	FUJII, Takeshi
MAKIMURA, Kenichi	
Curatorial Staff	SERIZAWA, Namiki
Chief Administrator	TAKEKOSHI, Isao
Assistants	
HORII, Chihiro	KASHIWAGI, Akiko

★Additinal post of Advisory Committee

KEIO UNIVERSITY ART CENTER

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

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

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

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

following types of activities.

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

慶應義塾大学アート・センター規程

（設置）

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

（目的）

第２条　センターは、義塾が現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的な研究・教育活動を行うことを目的とする。

（事業）

第３条　センターは、前条の目的を達成するために次の事業を行う。

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

（組織）

第４条　①　センターに、次の教職員を置く。

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

②　所長はセンターを代表し、その業務を統括する。

③　副所長は所長を補佐し、所長事故あるときはその職務を代行する。

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

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

⑥　事務長はセンターの事務を統括する。

⑦　職員は事務長の指示により必要な職務を行う。

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

⑨　センターに、訪問学者または特任教員・研究員を置くことができる。

（運営委員会）

第５条　①　センターに、運営委員会を置く。

②　運営委員会は、次の者をもって構成する。

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

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

④　運営委員会は、次の事項を審議する。

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

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

（所内会議）

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

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

（教職員等の任免）

第７条　①　センターの教職員の任免は、次の各号による。

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

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

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

④　顧問および訪問所員の任期は原則として1年以内とする。

(経理)

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

(規程の改廃)

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

附　則

この規程は、平成5年7月1日から施行する。

附　則（平成7年5月19日）

この規程は、平成7年5月19日から施行する。

附　則（平成17年6月3日）

この規程は、平成17年6月3日から施行する。

附　則（平成18年12月5日）

この規程は、平成19年4月1日から施行する。

附　則（平成21年10月2日）

この規程は、平成21年10月1日から施行する。

附　則（平成24年3月27日）

この規程は、平成24年4月1日から施行する。

附　則（2019年2月8日）

この規程は、2019年4月1日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 基本運営方針および事業概要

設置目的

慶應義塾大学アート・センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的活動を行うことを目的とします。

基本運営方針

慶應義塾大学アート・センターは、平成 5（1993）年に開設された大学附属の研究センターです。慶應義塾の歴史と伝統が培ってきた学芸の土壌とさまざまな学問領域の成果を総合する立場から、現代社会における芸術活動の役割をめぐって、理論研究と実践活動をひろく展開しています。

1. 知を拓く

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

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

2. 知を蓄える

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

3. 知を育む

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

事業内容

芸術関連の講演・ワークショップ・展示などの企画・開催

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

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

慶應義塾大学アート・スペースの運営

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

アーカイヴの構築

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

芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施

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

慶應義塾の文化財管理

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

アート・マネジメントに関する研究、教育および実践

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

出版広報活動

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

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針

資料の収集は、以下の範囲において考える

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

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

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領

平成 25 年 2 月 1 日

（趣旨）

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

（用語の定義）

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

（展示・収蔵等業務の内容）

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

(1) 芸術資料の収集に関する業務

(2) 芸術資料の整理、記録、保管等に関する業務

(3) 慶應義塾大学アート・スペース等における芸術資料の展示に関する業務

2 慶應義塾大学アート・スペースの運用に関しては別途これを定める

（芸術資料の情報の収集・調査）

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

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

（受贈等に係る業務）

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

(1) 寄贈等の申出に基づく芸術資料の調査・折衝

(2) 寄贈書又は寄託書の受領および寄贈証書又は寄託証書の交付

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

（整理、記録及び保管等に係る業務）

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

(1) 芸術資料の分類整理及び記録の作成

(2) 芸術資料の保管

(3) 芸術資料の貸出し及び撮影許可

（芸術資料の定期診断・修復）

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

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

（芸術資料の貸出し及び掲載許可）

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

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

（芸術資料の展示に係る業務）

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

(1) 展示芸術資料及び展示場の管理及び保全

(2) 展示及び展示替えに係わる調査、計画及び実施

(3) 芸術資料の借用及び返却に係わる業務

（職員及び職務）

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

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

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

（その他）

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

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 寄贈寄託芸術資料取扱要領

平成 25 年 2 月 1 日

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

別記
第１号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄贈寄託申請書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
資料の所在地	
寄 託 期 間 *	

＊ 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 寄贈を申請します。
*ただし、慶應義塾大学アート・センターが将来的に管理できなくなった場合はすみやかに返却すること。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

令和　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*	

＊ 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 受贈しました。

様

令和　年　月　日

慶應義塾大学アート・センター　所長

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４号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新書

作　者　名	
資　料　名	
種　　別	
制　作　年	
技法・材質・寸法	
付　属　品	
受託開始年月日	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・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　１により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料の返還を請求します。

慶應義塾大学アート・センター　　様

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

様

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・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第８　３により受領しました。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

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。

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

⑵ その他所長が適当と認める場合

（貸出期間）

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

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

（貸出資料の制限）

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

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

⑴ アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合

⑵ 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

⑶ 著作権等を侵害する恐れのある場合

⑷ その他貸出をすることが適当でないと認められる場合

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

（貸出手続）

第 5　芸術資料の貸出を受けようとする者（以下「借用者」という。）は、別記第 1 号様式による申請書を所長に提出しなければならない。

2　　所長は、適当と判断した場合は、借用者に別記第 2 号様式による承認書を交付する。

3　　借用者は、別記第 3 号様式による預り証を提出し、これと引換えに芸術資料を受領する。

4　　所長は、芸術資料が返還された時は、これと引換えに預り証を借用者へ返還する。

5　　資料画像等の利用に関しては別記第 4 号様式による申請を所長に提出し、第 5 号様式による許可書を交付する。

（貸出条件）

第 6　借用者は、次の各号を守らなければならない。

⑴ 使用目的以外での使用をしないこと。

⑵「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する芸術資料については当該者所蔵の旨を明記すること。

⑶ 芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。

⑷ 貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。

⑸ 貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。

⑹ その他アート・センターの指示に従うこと。

（撮影模写等の承認）

第 7　所長は、第 6 ⑸ 号に規定する申し出があった場合、作者の同意のない芸術資料については承認をしない。

附則

この要綱は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

第１号様式

平成　　年　　月　　日

慶應義塾大学アート・センター芸術資料借用申請書

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　　借用機関住所

借用機関名

代表者名　　印

下記のとおり芸術資料の借用を申請します。

借用目的	展覧会名：
陳列のための施設及び設備概要	
借用期間	平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日
展示期間	平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日
芸術資料	作家名、資料名 計　　点
輸送方法	
借用中の管理方法	
担当者	名前： 所属： 連絡先：
特記事項	

第２号様式

平成　　年　　月　　日

芸術資料貸出承認書

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記のとおり芸術資料の貸出を承認します。

記

１．使用目的

２．貸出期間　　平成　　年　　月　　日から
平成　　年　　月　　日まで

３．内訳

種別	作者名	資料名	摘要

付記

（１）使用目的以外での使用をしないこと。
（２）「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する作品等については当該者所蔵の旨を明記すること。
（３）芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。
（４）貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。
（５）貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。
（６）借用時に本書を提示すること。
（７）その他アート・センターの指示に従うこと。

第３号様式

平成　　年　　月　　日

芸術資料預かり証

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　　借用機関住所

借用機関名

代表者名　　印

ご所蔵の下記作品を借用しました。

借用目的	展覧会名：
展示場所	
借用期間	平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日
展示期間	平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日
芸術資料	作家名、資料名 計　　点
担当者	名前： 所属： 連絡先：
特記事項	

第４号様式

資料画像等利用許可申請書

年　　月　　日

慶應義塾大学アート・センター所長　様

申請者　住　所

氏　名　　印

電話番号（　　）　　－

資料画像等の利用の許可を受けたいので、次のとおり申請します。

目　的				
利用区分	□掲載・掲出　□放映　□その他（　　）			
成果物	名　称			
	発行部数		形　態	
	発行(公表)日			
	料金・価格	□無料　□有料（　　円）		
	備　考			
利用期間	平成　　年　　月　　日　～　平成　　年　　月　　日			

利用希望資料

番号	資料名	点数	備　考
備　考			

慶應義塾大学アート・センター　資料貸出・掲載条件

１）貸出を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、また掲載予定刊行物以外への使用・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諾をとり、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）掲載刊行物が発行されましたら、当センターまでご送付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。

上記の条件を承諾の上、資料借用を申し込みます。

第５号様式

資料画像等利用許可書

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、また掲載予定刊行物以外への使用・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）掲載刊行物が発行されましたら、当センターまでご送付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たときは、入館を禁止あるいは制限し、または退館させることができる。

（要領の改廃）
第 10 条　この要領の改廃は、アート・センターの運営委員会を経て、所長が決定する。

附則
この要領は、平成 23 年 9 月 1 日から施行する。
附則
この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター　研究紀要 27

Keio University Art Center Bulletin 27

研究紀要

雷神門を描く「浮絵」――春朗号時代の北斎浮絵をめぐる考察
［内藤 正人］ 124

剥製美術（2）――名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる一考察
［森山 緑］ 134

中嶋興年表（改訂版 1）について
［久保 仁志］ 145

土方巽アーカイヴ――22 年の歩み及び今後の展開
［石本 華江］ 172

Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen
［Shinsuke NIIKURA］ 183

カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ――21 世紀型教育の実践モデル
［市川 佳代子］ 202

美術館アーカイヴからみる「内なる MLA 連携」の可能性――米国での調査をもとに
［芹澤 なみき］ 209

雷神門を描く「浮絵」
――春朗号時代の北斎浮絵をめぐる考察

内藤　正人
所長、文学部教授

浮世絵師・葛飾北斎の画業初期、二十代から三十代半ばまでの春朗号時代に描かれたいわゆる浮絵（うきえ・ヨーロッパ由来の透視図法を用いた風景画）の錦絵版画は、十点（改題された後摺一点を除く）が存在する、とかつて永田生慈氏が整理報告し[*1]、その後新たに一点が追加されたため、今日まで北斎を取り扱う関連の諸書では、その合計である十一点という点数が踏襲されている。具体的な錦絵リストについては以下の通りであるが、それらを刊行した版元に関しては、西村屋与八＝永寿堂版が九点、佐野屋喜兵衛＝佐野喜版が二点となっている。

※西村屋与八版
『浮絵源氏十二段之図』「勝春朗」（再版）
『浮絵一ノ谷合戦坂落之図』「勝春朗」（再版）
『浮絵元祖東都歌舞岐大芝居之図』「勝春朗」（再版）
『浮絵東叡山中堂之図』「勝春朗」
『浅草金龍山観世音境内之図』「勝春朗」（再版）
『新板浮絵金龍山二王門之図』「勝春朗」
『新板浮絵両国橋夕涼花火見物之図』「勝春朗」（再版）
※改題 後摺あり
『浮絵忠臣蔵夜討之図』「勝春朗画」（再版）
『新板浮絵化物屋鋪百物語の図』「春朗」（開版）

※佐野屋喜兵衛版
『新板浮絵樊噲鴻門之会ノ図』「勝春朗」
『新版浮絵浦島龍宮入之図』「勝春朗」

上記のうち、従来何らかの考証を加えられた作例として西村屋版『浮絵元祖東都歌舞岐大芝居之図』があり、当該図が天明七年（1787）十一月の桐座顔見世を描いたものと見做されることから（近藤映子作品解説『秘蔵浮世絵大観　別巻』、講談社、平成二年など）、つまり永寿堂版の春朗号浮絵に関しては、その前後の時期、天明中後期から寛政初期に刊行された蓋然性が高いと推測される。言い換えれば、それらはおおよそ北斎の三十歳前後の作品群である、と考えてよいことになる。

以前より気にかかっていたことだが、これら春朗号時代の浮絵版画については、再整理の結果である十一点、というわけではなく、現状では十三点確認される、というのが私見である。したがって、従来指摘のない新たな二点とは何か、というのが本稿の当面のテーマとなる。

図１　新板浮絵浅草金龍山雷神門之図

図２　新板浮絵浅草金龍山雷神門の図

1．雷神門を描く浮絵

以下に紹介するのは、いずれも無款の錦絵版画で、西村屋与八の刊行にかかる作例である。

A『新板浮絵浅草金龍山雷神門之図』（図 1）
　25.3 × 37.0 センチ　米国ボストン美術館蔵
B『新板浮絵浅草金龍山雷神門の図』（図 2）
　21.7 × 35.0 センチ　個人蔵

まず、AB 両図の判型について。従来これらの浮絵版画は、大判と紹介されることが多い。確かに、実際に余白の大きい大判の用紙に摺刷される事例もあると観察されるものの、ことに B については、余白を除いた事実上の基本的な判型フォーマットはひと回り小ぶりの間判ではないかと考えたいところである。

AB 両図は別図ながらもほぼ同様の構図で描かれており、画面中央に雷神門を平行視により大きくとらえ、その屋根の上部には五重塔の九輪と水煙、宝珠のみを少しだけのぞかせている。基本的に一点透視図法を用いるという約束事を守る浮絵らしく、両図ともに画面の奥に描かれる仁王門へと視線を誘う図柄となっているが、ただし、画面外枠、栞型内の表題には一文字相違があり、A は「之」、B は「の」の文字を用いている。

既述の通り、両図はほぼ同一の構図で描かれた浮絵の作例として別個に伝来し、どちらも一点透視図法を合理的に理解した上で作画されたものである。本図と比較的近い時代に販売された他の浮絵の作例、たとえば歌川豊春や豊国らの浅草寺関連の作例と比しても、消失点へと向かって収束する線条に沿う形で整えられた建物の描写は破綻が少なく、ほぼ正確な図学的理解を下敷きに描かれている様子がみてとれるが、実際にはそのことは、この時期の春朗号の浮絵に多く共通して認められる特色でもあるといえよう。図学上の約束事を踏まえた正確な遠近描写は、その正確さゆえに、たとえば製図図面のような無味乾燥、味気無さに堕する恐れがあるものだが、ともかくも技量の点で両図の絵師は、それを忠実に実行できた、ということである。

さらに、同時代の他絵師の作例では往々にして、あたかも高めの脚立や梯子の上から景観を睥睨するかのような視点をとるのと比較すると、AB 両図はそうした浮絵の他例とは隔たりがある。無款の両図はともに視点を、実際にそこに佇んで景観を眺める人の目線に近い感覚で幾分低めに押し下げて設定する、という意識が強く、つまり、伝統的な東アジア絵画の景観表現では普遍的な極端な俯瞰視をとらず、結果として見下ろす感覚を和らげる工夫が施されている。浮絵としての構図取りのニュアンスを大きく変質させるそのような描写をさらに子細に観察すると、A については従来知られる春朗落款の『新板浮絵金龍山二王門之図』（図 3）と、また、人物が小さく描かれることも影響して、A よりわずかに高めの視点をとるようにみせる B は、同人の『浅草金龍山観世音境内之図』（図 4）や『浮絵東叡山中堂之図』と、それぞれ共通しているという事実をここに追認しておきたい（ただし、俗にいう第二期以前の浮絵にも、あるいは浮絵を量産した豊春の浮絵にも、劇場図や吉原大門図などでは人の目ほどの高さでかなり低めの視点をとるという前例はある）。

なおこのほかにも指摘を続けると、雷門の屋根の描き方では、上部の冠瓦から下方の軒瓦へと走る縦線があえて上部を

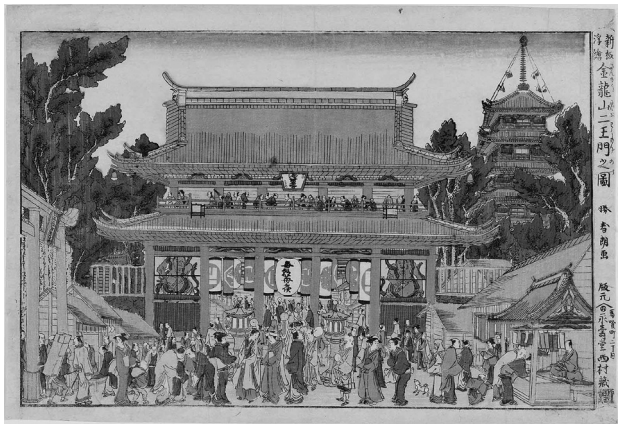


図 3　新板浮絵金龍山二王門之図

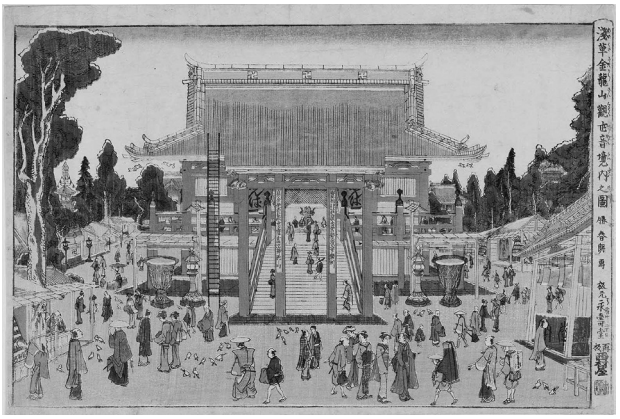


図 4　浅草金龍山観世音境内之図

図 5a

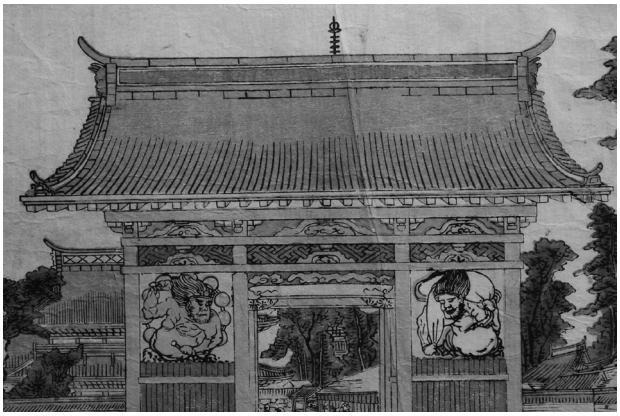


図 5b

図 6

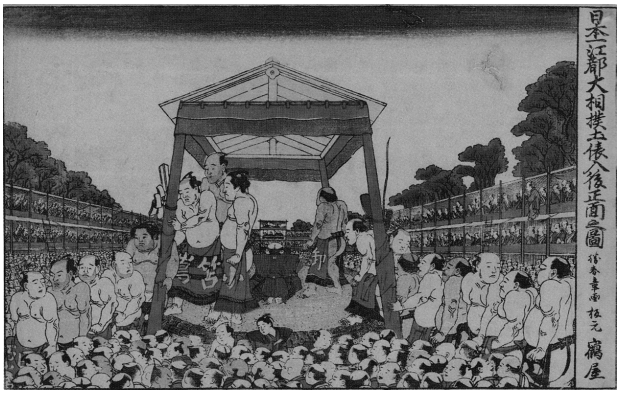


図 7

欠き、やや下方をその始点として下端へ向かって伸ばす、という線描の特徴を看取できるのだが（図 5a, b）、それらが歌川派など他絵師の浮絵にはみられず、逆に既紹介の春朗落款の建物を描く浮絵と合致している点も見逃せない。描線における特色として抽出できるものと思われる[*2]。

そのうえさらに、画中にみられる個別の題材の描き方に注目すると、手前に展開する老若男女、諸階層の人物のバラエティー豊かなポージング、そしてそれらが思い思いの姿で適宜自然に配される描法も、前述の春朗落款の浮絵風景画とよく共通していることがわかる。のちの『北斎漫画』における点景人物ほどに、文字通り千変万化に富むこなれた描写とまでは言えないにしろ、AB 両図には変化に富む人物姿態が随所に配置され、あたかも浅草寺雷門の雑踏が聞こえてきそうな臨場感のある図となっている。なお、これら人物描写のほかにも、画面左右の奥に向かって描かれる樹木のうち、いくつかが前方向などへと激しく揺れ動く描写が既存の春朗作品

と類同であることも、重ねて指摘しておく（図6）。もともとこの樹木の描写については、師匠である勝川春章が自作の浮絵などに用いた描法と同一であり、たとえば春章画の浮絵の相撲絵では、背後に添えられた樹木には葉叢全体にふっくらとした量塊感が与えられ、同時に画面内側への揺らぎや運動を伴う表現が看取される（図7）。これも他の浮世絵流派とは表情の異なるその描法を春朗が受け継いだものといえ、つまりそれらを確実に学んで吸収したようすを、師弟双方の部分図の比較検討から十分に推断することが可能であろう*3。

このように、浮絵としての風景描写の構図法、また建物、人物、さらには樹木の描写など、無款ながらもABの両図はともに、明らかに春朗号時代の北斎の浮絵作品と考えてよい様式上、形式上の特徴を、幾重にも兼ね備えている。しかも、両図が春朗落款の浮絵を多く刊行した西村屋与八版であることは、これも偶然の一致とは思われない。したがって、これらを春朗時代の、天明期に作画された浮絵作例として新たに提起したいと考える次第である*4。

2．残される諸課題

雷門を描いたABの浮絵両図を、上記の理由により新たに春朗の作品に数えるとした場合にも、いまだ検討すべき課題は残されている。およそ際限のない考証事ではあるが、非力ながらも以下にいくつかの私見を加えてみたい。

(1)

まず、両図はなぜ無款で出版されたのであろうか。この問題を考える上では、両図が刊行された時期について考察する必要があると感じている。なぜなら、両図はともに、画面の外枠枡型内に「極」印を伴うが、これは既存の春朗落款の浮絵には認められない相違点だからである。恐らく天明末期の前後を想定される既紹介の浮絵版画十一図と比較すると、幾分遅れた時期に出版されたと考えてしかるべきで、つまり両図の実際の刊行は、寛政二年に初発例があり、それ以降に使用が開始されたと考証される改印「極」の通用以降ということになろう。

この時期、寛政の前期については、ほどなく寛政四年(1792)年末に春朗が十四年もの長い期間師事した春章が五十歳で亡くなり、春朗自身に大きな変化が訪れる節目でもある。春朗は、その翌年あたりから、画姓として「勝」「勝川」を使用しなくなり、明確に勝川派を離脱したものと考えられるが、たとえばこのあたりに横たわる事情としては、離脱直後の元兄弟子である春好や春英らとの微妙な関係もあり、もろもろの可能性を忖度したくなるところである。AB両図の「極」印は、画面外枠では画題と版元名の間、本来ならば絵師の署名が入る箇所に入れられているのだが、無論出版の当時、そこに本来署名があったものを意図的に削除して改印を入れ込んだ、とまでは断じることができない（図6）。ただ、とくにBの図については印の前後に隙間もあり、やや訝しくも感じられる。ここではこれ以上の推測は差し控えるが、少なくとも両図は、刊行の時期から判断すれば、おおよそ春朗自身に大きな変化が訪れた時期に符合する、とだけ指摘しておきたい（なお、もしも刊行がずれ込み寛政七年以降になるとするならば、春朗は宗理へと改号しており、いよいよ春朗号を名乗らない時代の作となる。春朗落款の浮絵では、『新板浮絵両国橋夕涼花火見物之図』がのちに一部版木を修正され販売されているが、実は春朗という落款をわざわざ画中に入れ直したその後摺が、いつの摺刷であるのかは別途検討すべき問題でもある）。

江戸期の木版画や版本では、絵師が下絵を描いた時期と、現実に刊行された時期とに隔たりが生じるケースもあり、たとえば版下絵、若しくは版木が完成していたものを、やや遅れた時期に出版したとの可能性も完全には否定できない。しかしながらこのあたりの事情については、いずれも推測の域を出るものではない。

(2)

二つ目は、AB両図の存在である。ほぼ同じ構図の版画として、明らかに描き直しが行われて出版がなされた事実を、いったいどのように考えるべきなのだろうか。これは無款であるという問題とも、無縁ではないように感じている。

通常、錦絵版画で類似図様が改めて描き直され、刊行されるケースでは、当該版木の焼失・毀損、あるいは、版元からの意向などの諸要因が推量できる。たとえば後年十九世紀の名所絵では、広重の出世作である保永堂版『東海道五十三次之内』のうち、「丸子」の一図は前者の例、そして同シリーズの日本橋から小田原まで描かれたいわゆる変わり図は後者の例、と推測することで、人気作にまつわる刊行事情を読み取る見解が今日まで繰り返し提唱される。

一見したところ同一図と見誤るほどに類似した構図の二つの版画が、おそらくはさほど隔たりのない時期に同一の版元から刊行された背景には、以上のような作品周縁の事情に寄せての推測も可能である一方で、販売については両図が並行しておこなわれた、という可能性さえも実は皆無ではないのかも知れない。現時点で、両図から直接確認できる何らかの

差異は認められるのだろうか。

両図のうち、A では確認できていないが、B の図には、明らかに版木に埋め木された痕跡が確認できる（図 8）。版画の裏面から観察すると一層よくわかるのだが、その箇所とは雷門の風神雷神二神の彫像部分で、埋め木され再度彫刻されたために、他の部分とは明らかに線質や濃さに違いが確認できる。ただ、埋め木以前の描写をいま確認することはできない。

現状で、AB 両図の当該箇所を比較すると、風神雷神の二神の描写は明確に異なる（図 5a, b）。主たるポージングにも相違はあるものの、まず A では、二神の木造がほぼ正面を向いた姿態で描かれるのに対して、埋め木され表現を変更された B は、二神の視線が斜め下に落とされる。つまり A では神々は絵をみるこちら側を見据えるのに対して、B はそうではなく、門を通りかかる人に視線を投げかける形に描き出されていることになる。

この時代の浮絵の作例では、たとえば本図と構図の近い玉川舟調の『浅草観世音雷神門之図』（「浮絵」とは冠書しないが実際には浮絵の作、「極」印なし）（図 9）では、二神の描写は真正面向きに描かれており、A はこの舟調の当該図様を模したかの如くに酷似している。逆に、やや後年の作ながら歌川国綱の『江戸名所之内　浅くさ観世音雷神門』（図 10）は B に近く、二神は内側へと向くという表現がとられている。ちなみに、現在の浅草寺雷神門に収められる二神の像は、慶応元年（1865）の雷神門の焼失時に焼け残った二神の頭部を用い、明治八年に体躯を新造したと伝えるが、現在の門内における二神の大きさについては図の A に、二神のポーズは図の B に、それぞれ近いことがわかる。

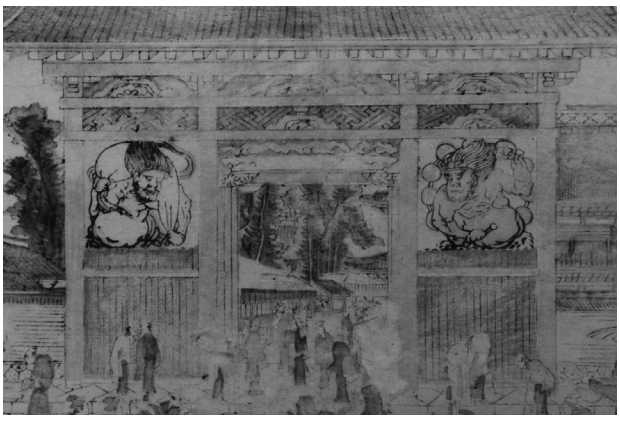


図 8

このことを考える材料としては、後年北斎号へと改号した当の本人が描いた同一題材の図が大いに参考になるだろう。AB 両図に遅れる時期に、北斎が立版古（組上絵）で雷門図を描いている例がある（図 11）。この種の作例は「くみあけとうろふ」の題名を与えられ、北斎が文化期に手掛けたものが複数確認されており（『しん板くミあけとうろふゆやしんミせのづ』『しんはん石橋山合戦組上ケとうろうゑ』など。ほかにも天の岩戸や清水花見などもある）、遺品は少ないものの、幕末のおもちゃ絵へとつながる錦絵と見受けられる。

この版画において風神と雷神二神の描写をみると、描写は細部の雰囲気は異なるものの、二神はそれぞれ門の内側を向く姿勢で斜め下に視線を送っている。なお、これに付記するに、AB と同じく西村屋版で、やはり北斎号時代に描いた別の雷門の図『浅草観音雷神門』（国立国会図書館蔵）（図 12）もあり、そこにおいてもやはり同様に顔が斜め向きに描写されることを追記しておけば、もはや十分だろう。

図 9　浅草観世音雷神門之図

図 10　江戸名所之内 浅くさ観世音雷神門

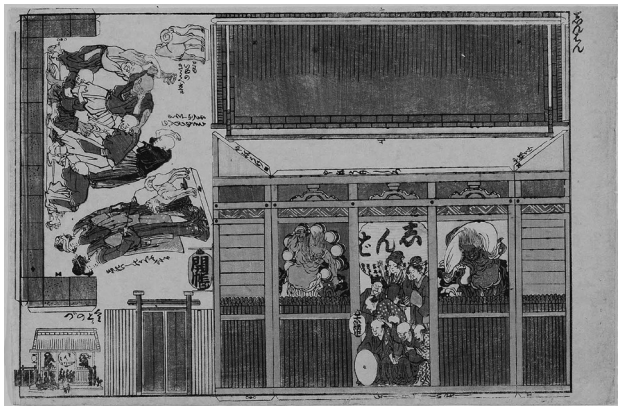


図 11

つまり、B については、二神の像を同寺仁王門に納められる阿形・吽形像と同様の表現に改めるために、のちに埋め木で修正したもの、との推定ができそうである。しかしながら、その描写は枠一杯の大きさに描かれてしまい、A に比して門内では明らかに窮屈であることから、あるいは原図を描いた絵師以外の人物の手で二神のみ修正されたのではないか、との疑いさえも抱かせなくはないのである。

3．雷神門の不在

さて、一連の状況から AB 両図についてさらに考察を加える上で、歴史上無視すべからざる重要な出来事がある。『武江年表』の明和四年（1767）四月九日の記事によれば、駒形より出火した火事によって、あろうことか同日に雷神門は焼失していることがわかる[*5]。そして現実には、そののちなんと三十年弱もの間、雷神門は再建されることはなかったのである。ようやくその再建が実現したのが寛政七年（1795）であり、同じく『武江年表』の同年三月十八日の条には、晴れて雷神門が再建され、それを機に浅草寺の開帳もおこなわれたとする[*6]。ちなみにこの事実は、浅草寺側の史料である『浅草寺日記』でも追認でき、同史料には同年三月十八日に再建成った雷神門が無事開門した、と記録される[*7]。そして、再建への道筋がつけられたまさにそのような時期に、あるいは AB の両図は摺刷、販売されたのではないか、と思量することの妥当性を、感じざるを得ないところである。

図 12　浅草観音雷神門

これまでの報告を踏まえ、以下、あくまでも私見としてひとつの仮説を述べるならば、たとえば以下のようになる。

1、寛政五年に雷神門の再建が始まり、その後完成した寛政七年ごろまでの時期に、既発表の春朗による西村屋版浮絵、浅草寺の観音堂や仁王門の図に続いて、同じく浅草寺の重要なランドマークである雷神門の浮絵が、春朗に依頼される（あるいは作画自体は、天明末か寛政初期にかけて、既存の雷神門の図様、前述した舟調の作などを元におこなわれたものか）。

2、それは商品として、少なくとも雷神門の完成（寛政七年）までには、摺刷、販売される。

3、摺刷に用いた A の版木が使用できなくなる事態（毀損など）が生じ、新たに類似の版 B をつくって販売する（作画は再び春朗に依頼。あるいは、B が先に作画され、好評により A も追加で作画されて、両者がともに販売されたという可能性も皆無ではない。そもそも AB は法量に微妙な差違があり、使用する覗き眼鏡が異なるなど、元来用途に違いがあったのかも知れない。）。

4、ところが風神雷神の画像は、再建が成った門の左右に戻された実際の木像とは表現のニュアンスが異なるために、後日 B では、その箇所について、埋め木による図様の修正がおこなわれる（B の版自体は相当に使用され磨耗しており、それがいつ、誰の描き直しによるものかは不明。なお、A については現在埋め木などが確認される遺品がないため、その後使用しなくなったか、やはり毀損したかと思われるが、不詳）。

5、版画の販売時期、すでに春朗は画号を変更していたが、その故かまたは別の理由によるものか、版元西村屋は落款を削除して販売する。

以上に書き連ねたAB両図にまつわる刊行プロセスにはいくつかの推測が積み重ねられており、あくまでもひとつの空想的仮説としてしか提示できない。しかしながらこの仮説でも、新たな作品Bの作画自体はひょっとすると寛政七年ごろにおこなわれたのではないか、という疑いも残り、完全な解決とはならない。仮にそれを強引に解消するためには、⑴ABはいずれも春朗号時代に描かれた、⑵春朗の画号を廃した時期の当人が、万事了解の上で新たにBが描かれた、⑶春朗のA図をもとに、別人がよく似たB図を寛政期に新たに描き起こした、といったいくつかの推論が再び必要となるのだが、とくに⑶については、他の絵師に、わざわざ冒頭で説明したような春朗様式を用いて模倣図を描かせ、それを無款の状態で出版することの意味や、あるいはその模倣図を往時いったいどの浮世絵師が描けるのか、といった、強い疑念も生じるのである。繰り返しになるが、これもあくまでも仮定ながら、このケースでも上記⑴⑵のいずれかではないか、と考えたいところである。

なお最後に、AB両図の標題にある「〇〇之図」という表記は、春朗に限らず浮絵の表題としては一般的だが、Bの図では珍しく「之」ではなく「の」を用いており、格別の注意を惹く。仮名「の」を用いる春朗浮絵の事例は既紹介では一図のみ、同じ版元西村屋から刊行された『新板浮絵化物屋鋪百物語の図』（図13）が知られ、不思議なことに、これら両図の外側に添えられた標題を見比べてみるとその書風は比較的近似している。しかも、浮絵では唯一、この百物語の図の署名のみが「勝春朗画」ではなく「春朗画」であること、さらには同時期の永寿堂版浮絵九図のうち六図に「再版（または再板）」とあるのに対して、この図にのみ「開版」と記されるなどの相違が認められ、このことはあるいは、百物語の図のみ他の浮絵よりも刊行が遅れることを示すのかも知れない[*8]。蛇足ながら、この百物語の図で「春朗画」落款の入るべき部分に「極」印を入れるとすれば、Bの枠内と似通った表記になることも予想できる。

これ以上の深入りは控えるべきだが、いずれにしてもAB両図の刊行にはあくまでも、提示したような仮説をいくつも積み重ねるしか解釈の方法がないという、名状しがたい特殊な往時の状況を検討、あるいは推測せざるを得ない、というのが現時点での一応の終着点である。

4．第二期浮絵の時代

明和から寛政期に制作され、ごく初期の浮絵に対して第二期浮絵と銘打たれるこの時代の浮絵版画については、無論それら錦絵を手にした人がそのまま鑑賞を加えることも可能ながら、実際には反射式、直視式双方の覗き眼鏡用の図として使用されたことが、実際の遺品から判明している。これらの装置を用いてそれ相応に遊ぶためには図の入れ替えが不可欠であり、このため必然的に異なる図柄の出版需要があったとみられ、それは、かつて都で流行した円山応挙による眼鏡絵の量産と、同一の事情であったといえよう。

図13　新板浮絵化物屋鋪百物語の図

当該期の浮絵版画はいずれの作例も、⑴大判、若しくはやや小ぶりの間判を用いる、⑵絵の外の栞型枠内に、「浮絵」と冠書する標題名や絵師名、版元名を入れる、⑶色彩を五・六色程度に制限する、など、異なる絵師による作例であってもほぼ共通のフォーマットを示している。とくに色彩については、往時の細版役者絵を思わせる色数を抑えた摺刷であるため、覗き眼鏡用の普及を考えて若干安価に販売された可能性も考えられよう。

こうした第二期浮絵の隆盛に貢献した絵師は、いうまでもなく歌川豊春である。

「近来うき絵を錦絵に書出せり、宝暦の比のうき画に増れり」　（『浮世絵類考』豊春の項）

豊春の場合、錦絵版画の浮絵、およびそれに類した作品を総計すると、総計180点以上を数えるという報告もあるが[*9]、透視図法を売り物とする純粋な浮絵にのみ限定しても依然として相当数に上り、逆に今後もなお作例は追加される可能性があるだろう。豊春は明和四・五年には早くも浮絵の錦絵制作に着手し始めるが、そのごく初期の作例に、『浮絵金龍山

開帳之図』（図 14）がある。松村弥平衛版のこの版画は仁王門を描く作例で、浅草寺の開帳記録に照らして明和六年（1769）をその刊行年に想定されており、少なくともいわゆる第二期の浅草寺を描く浮絵の中では、その基本的な定型図様のひとつを提供した重要な一図と評価される。

この図を含む初期の豊春浮絵は松村版であるものの、その後豊春の浮絵刊行の版元は、西村屋、岩戸屋へと移行する。今回俎上にのぼる AB の無款浮絵が西村屋版であることは、錦絵草創期の明和期から早くも浮絵の出版に熱心であった西村屋がその後も継続して同種の作例を刊行し、天明から寛政にかけての時期には春朗の浮絵など風景表現の版画刊行に積極的に関与した事実を改めて反芻させてくれる。そしてさらに世紀を跨いだ 19 世紀の天保期以降に入り、永寿堂西村屋が晩年期為一号時代の北斎名所絵群の刊行に再びたずさわる、という歴史を知る我々は、この版元が天保の斬新な風景表現の革新に関与することを決して故なしとはしない版元である、という思いを改めて強く抱くのである。

若き日の春朗は、残される僅かな浮絵群からもわかる通り、確かに着実な筆技で将来を嘱望された絵師だったかも知れない。しかしながら、彼と同様、浮世絵画壇に本格デビューしてからわずか十数年の間に、およそ千点ともいわれる膨大な細版役者絵をはじめ、多くの絵本、挿絵本、艶本や、さらには徐々に絵画の作品をも制作、発表していた師の春章とくらべるならば、遺品の量を如何に多く見積もったとしても、師弟間の圧倒的な人気の差は到底埋められるべくもないほど歴然としている、とみるべきである。確かに絵は上手く、巧みではあるものの、ただそれだけでは売れず、人心を掴む何かが足りない…勝川派絵師としてそのジレンマに悩む春朗は、そのような苦い経験を経たのちに実に様々な絵画表現を吸収しながら努力を重ねた結果、ついに自己の様式を確立する。そして春朗号で浮絵を描いてから三十年以上も経たのちに、すでに大ベテランの風格とともに再び錦絵をその舞台に選び、風景の表現者として勝負する場に再登板した。そのときの作例は、これ見よがしのストレートな透視図法や陰影法を抑えて、表現全般を和風に引き戻してアレンジを加える、という絵師の極意を示す快作であったが、それが為一号末期にようやく訪れた北斎による風景版画の大成功だ、ということなのであろう。それにしても、七十年も続いた北斎の興味深い絵師人生の、発端の十数年間、しかも明らかに作例がまだ乏しいとみるべき若き時代には、いまだ多くの謎が残されている、と考えてよいだろう。

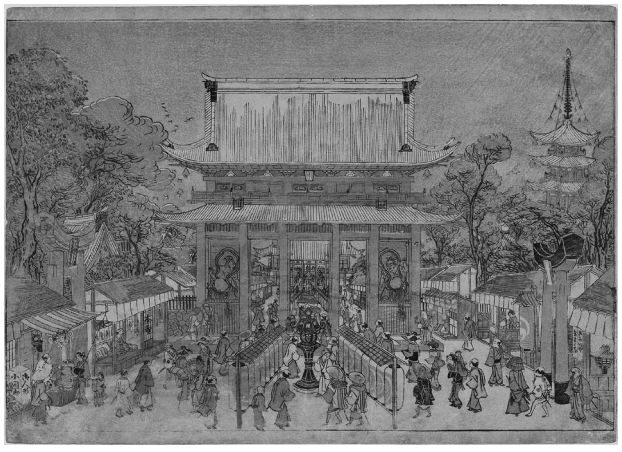


図 14　浮絵金龍山開帳之図

小稿の末尾に、もうひとつだけ付け加えておきたいことがある。

観嵩月の著述である『画師冠字類考』は、原本の成立から加筆を重ねたいわゆる『浮世絵類考』諸写本に対しても数々の情報を提供したことが明らかとなっているが、勝川春章の友人でもあった嵩月は、春章門人に関する情報も記すなかで、春朗の項目には「浅草大六天の脇丁に住む」と書き残している。第六天榊神社は、現在は蔵前に遷座したが、往時は浅草不唱小名にあり、春朗時代の北斎はまさにその付近に住んでいた、という貴重な証言である。この記述は春朗号の下に記述されるものの、その前後には次の宗理号時代の情報も書き留められるため、記述される情報には幅を持たせて考える必要があり、およそ寛政後期ごろまでの情報かと思量される。いずれにしても、春朗号を名乗ったころの北斎は浅草近辺に住んでいた、という嵩月の証言は貴重であり、転居癖のあったとされる同人のことにて厳密な年月は不明ながらも、実際にはこのことも一つの要因となって、春朗落款での浅草寺の観音堂、仁王門、そしておそらく当初は不在であった重要なランドマークである雷神門、という三つの異なる視点を用意しての、いわば浅草寺浮絵の三部作が企画されたのではないか、さらにまたそのことが、実際に西村屋版としての販売へと結び付くひとつの重要な契機となったのではないか、と推測しているのである。ただし、雷門の図だけは前述した理由などにより実際の販売はやや遅れ、しかもその折には作画した当の絵師本人には恐らく不本意ながらも、無款の作として印刷、販売されるという異例のかたちとなったのかもしれない。

註

＊1　同『葛飾北斎年譜』、三彩新社、昭和六十年、百七十三頁。

＊2　なお、この屋根にみえる縦方向の描線の入れ方は、後年北斎号時代に描いた浮絵、『新板浮絵浅草金龍山之国』（図15）や『新板浮絵芝愛宕山遠見之図』でも依然として確認できる。

＊3　このような樹木の描写は勝川派浮絵すべてに認められるものではなく、たとえば勝川春紅の寛政期と推測される浮絵でも、樹木の表現には春章との差異がみられる。

＊4　現在Aを所蔵するボストン美術館のWEB上では、すでに画像公開されるビゲローコレクションのAの作者について、「Attributed to Katsushika Hokusai」と表記している。その理由は示されていないが、見解については筆者同様、おそらく作画様式等の判断によるものと推測される。

＊5「駒形町より出火、浅草寺風雷神門焼ける。二神像、金竜山の額は恙なし」『増訂武江年表』一、平凡社、昭和四十三年、百七十九頁。

＊6「三月十八日より六十日、浅草観世音開帳、風雷神門再建成りて、三月十日二神を安置す。（後略）只誠云ふ、風雷神門は明和焼後、寛政五年より普請にかゝり今年成就す。」注5前掲書二、平凡社、昭和四十三年、十二頁。

＊7「一、雷神門皆御出来ニ付御開門之事」『浅草寺日記』第七巻、金龍山浅草寺、昭和五十八年、三百七十五頁。なお同内容の記事は、『浅草寺誌』（金龍山浅草寺、平成四年、五十頁）にも記載される。

＊8　西村屋版に記される「再版（板）」の意は、字義に従えば先行作があり、それを再び版行した、とも解釈できそうだが、結論づけることができない。あるいは、他版元刊行の他絵師による類作の存在を、その念頭に置いたのであろうか。

＊9　野村文乃「歌川豊春による浮絵の画歴について」『浮世絵芸術』167、国際浮世絵学会、平成二十六年、5–38頁。

List of Plates

BMFA(Museum of Fine Arts, Boston)

Pl. 1
Gate of the Thunder and Wind Gods at Kinryûzan Temple in Asakusa (Asakusa Kinryûzan Raijinmon no zu), from the series Newly Published Perspective Pictures (Shinpan uki-e)
Attributed to Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.17589

Pl. 3
The Gate of the Guardian Kings at Kinryûzan Temple (Kinryûzan Niô mon no zu), from the series Newly Published Perspective Pictures (Shinpan uki-e)
Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.17579

Pl. 4
The Precincts of the Kinryûzan Temple of Kannon at Asakusa (Asakusa Kinryûzan Kanzeon keidai no zu)
Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.17573

Pl. 9
The Gate of the Thunder God at the Kannon Temple in Asakusa (Asakusa Kanzeon Kaminarimon no zu)
Tamagawa Shûchô
Accession Number: 06.1364

Pl. 11
The Kaminarimon Gate at Sensô-ji Temple in Asakusa
Katsushika Hokusai
Accession Number: 11.19640

Pl. 13
Newly Published Perspective Picture: One Hundred Ghost Stories in a Haunted House (Shinpan uki-e bakemono yashiki hyaku monogatari no zu)
Katsushika Hokusai
Accession Number: 46.1417

Pl. 14
Perspective Picture of a Special Exhibition of an Image at Kinryûzan Temple (Uki-e Kinryûzan kaichô no zu)
Utagawa Toyoharu
Accession Number: 11.14721

剥製美術(2)
——名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる一考察

森山　緑
所員、講師（非常勤）

わたしたちは、クリスタルの中に神々を見るのです。
ルドルフ・シュタイナー[*1]

0．はじめに

剥製を素材として用いた美術作品は20世紀半ば以降、さまざまな表現をとりながら出現してきた。一般に教育展示用の標本として製作される剥製は、その動物が生息していた様子を伝えるものであるため、被毛や角や爪、時には歯なども実物から採取され、その動物の姿かたちやポーズが生態に沿って生き生きと再現されるのが特徴である。多くの剥製美術作品にはそのような素材の特徴を活かして剥製のもつリアルさが示されている。

本稿では、名和晃平が制作した剥製を用いた作品を取り上げ、剥製のリアルさをあえて失わせた表現について考察する。そのもっとも際立つ特徴を、透明なクリスタル越しに見える表皮と考え「クリスタル」の視覚的効果と象徴的意味について他作家の作品にも言及しつつ論を進める。また、名和が関心を寄せた「表皮」について検討を加え、剥製という有機的存在と無機的な「クリスタル」から成る本作品が示すものは何かについて論じることとする。

1．「情報」の抽出と合成

名和がBEADSと名付けた作品群に、2002年に制作を開始した《PixCell》シリーズがある。用いられている主な材料は、動物などの剥製とそれを覆うように接着されている球形の人工クリスタルである（fig.1）。この作品は「インターネットを介して収集するところから」始まり、「PCの画面に現れるイメージ（Pixelの集合体）と出会い、それらを実際に手元に取り寄せ、無数のセルで被膜していく」ことで造形される[*2]。名和が本作を制作し始めた2000年頃はすでにコンピュータ等のデジタル・デバイスが個人の手元に行き渡り、ある程度の速度で画像や動画を視聴できる時代であった。ウェブサイト上に「情報」として出現した無数ともいえる鹿の剥製画像は、生きているのか死んでいるのかすら曖昧に見える存在であったと興味を惹かれ、これを素材にしたという。「情報」として画面に並んだ鹿の剥製は、それぞれにその製作者や用途や来歴が異なる個体のはずであり、そもそもは森や山中で生きていた命であるのだが、そうした個々の特徴や差異はすべておしつぶされて画面の中のさらにまた四角いサムネイルに均一に閉じ込められている。情報の氾濫と個の具体性が喪失した状態から得られた「フォーマット化された鹿[*3]」を素材としてこの作品は成立している。

fig.1　PixCell-Elk #2, 2009, 240.0×249.5×198.0 cm, mixed media, Collection of Peng Pei-Cheng, Work created with the support of the Fondation d'entreprise Hermès, photo: Seiji TOYONAGA

ネットオークションで購入した動物の剥製はそのまま用いられるわけではない。本来剥製（とりわけ哺乳類や大型動物の剥製）は、相当の技術を持つ者が製作しなければ、博物館で展示されるいわゆる「標本」としての機能を果たさない。動物を、まるで「生きているように」再現する技術を持つ剥製師と呼ばれる技術者が作った剥製が入手できれば良いが通常はそうではない。従って購入した剥製は、いったん毛皮や義眼が取りはずされ、骨格や筋肉の形状を整える必要がある[*4]（fig.2）。おそらくネットオークションに出品される剥製標本の多くは博物館で利用していたものが流出したのではなく、狩猟や趣味のために製作し／製作され、個人によって保管されていたものではないかと考えられる。技術力が十分ではない製作者による剥製は、われわれがイメージする「鹿」とは違い、背骨が歪んでいたり脚の筋肉がやせ細っていたりもして、いわば「理想的な鹿像」とかけ離れていることもある。剥製は、動物（主に鳥、獣）の皮を剥ぎ、内臓・肉を除き、中に綿などをつめて縫い合わせ防腐法を施して、生きている形に擬して作ること、あるいはそのものを指す[*5]。つまり毛皮を剥いだのち、骨格の代替として成形された構造物およびその内部にある詰め物によって形を整えた上に、毛皮をかぶせ義眼や義耳芯で整形するのである。教育・展示用の剥製は主にこうした「生きているようにリアル」な状態に完成させることが目される。

彫刻家として名和は動物の骨格や筋肉を重視し、鹿らしい鹿、鹿像のイデアを成形する。名和のスタジオでは購入した剥製を、理想的形状に整える作業が行われる。鹿らしい鹿とはどのような体型をしているのか。これもまた参照されるのはインターネット上に溢れている画像であり、名和やスタッフによって収集された中から理想的な鹿モデルが選択される[*6]。

人工クリスタルは大小さまざまなサイズが用意され全身を覆うように樹脂で接着、固定される。大小の位置を決めるのは名和自身だが、下準備としてまず発砲スチロール製の球を剥製の表面に接着させ、バランスを確認する（fig.3）。また、剥製が置かれる台座（支持体）についても名和によって慎重に素材と大きさ、見えの効果が検討され、とりわけ表面加工の質と耐久性に徹底的にこだわっている[*7]。現在でも《PixCell》シリーズは制作されており、スタジオでは鹿だけではなく鳥や水牛その他の動物の剥製が同時並行で作業台に掛けられ、発砲スチロールの球をつけたものや大小クリスタルを仮留めしたもの等が、ギャラリーや美術館、コレクターの元へと渡るまで入念に仕上げられていくのである。

fig.2　photo：Nobutada OMOTE | Sandwich

fig.3　photo：Nobutada OMOTE | Sandwich

2．透過、歪み、視覚のゆらぎ

《PixCell》シリーズは剥製を用いているものの、剥製の主要な構成要素である実物の毛皮や角などの表面を直接観察することができない点は大きな特徴の一つである。作品を見たとき、何の動物かはその形状から読み取ることができるが具体的な動物の表情までは分からない。生きていない剥製に対して「表情」の語は不適当かもしれないが、実はそうではない。各地の博物館に展示されている剥製を見ればわかるが、主に哺乳類動物の剥製はあたかも生きているかのような表情を呈している。その理由は、眼にあると言ってよいだろう。不思議なことに人工物である義眼が嵌められた動物の顔は生命性を獲得するのである[*8]（fig.4）。死んだものであると同時に、有機的な表皮と無機的な人工の義眼をまとった存在としてある、二重性を帯びたものが剥製と言えよう。義眼とはいえ、眼が与えられたことにより半ば有機的な存在となった剥製が《PixCell》シリーズでは人工クリスタルで覆われることによって生き生きとした眼は隠され、ふたたび無機的で、個としてのアイデンティティを喪失した作品となる。

fig.4　村松桂《Natura naturans》シリーズより（つやま自然のふしぎ館での展示より）

球形クリスタルで覆われた剥製は全体的にキラキラと輝き光を反射してそこにある。近づいて見ると、レンズ効果によって透明な球を通して表皮を見ることができる。さらに表皮つまり被毛はクリスタルの大きさによってその拡大率が異なるため、毛の一本一本が太く見える部分もあれば小さく細く見える部分もある。それらがたとえば 30 × 30cm 四方の一定範囲で見た場合にはクリスタル越しに見える表皮が均一ではなく複雑な凹凸が出現することとなる。球体を透過する光により、物質としての表面が視覚的変化を生み出すことで、観者は本作品の表面のゆらぎに幻惑されるのである（fig.5）。

「透明なクリスタル越しに見える表皮」が本作品のもっとも重要な要素であると考える理由は、前述した剥製自体の変容に加えて、個を失った剥製の物質的表面の変容が動的であるからにほかならない。作品の全体を眺めた観者は「鹿」の形状を認識し、近づいて視線を移動させると表皮が見え、被毛で覆われた剥製であることを理解する。展示で用いられる照明状況により光はさまざまにクリスタルに反射するとともに、クリスタルを通して見える物質表面は解体される。「表面のテクスチャーや色は、無数のセルのなかに取り込まれて解体され、イメージの要素の集まり、つまり『映像の細胞（PixCell）』となる」のである[*9]。

名和はわれわれが感覚として受け取る情報＝表皮を操作しながら、イメージを再構築させるとともに、そこに人間を基本的に形作っている細胞＝ cell（感覚受容器官のベースとなる構成要素である）を媒質として立てることによってイメージ

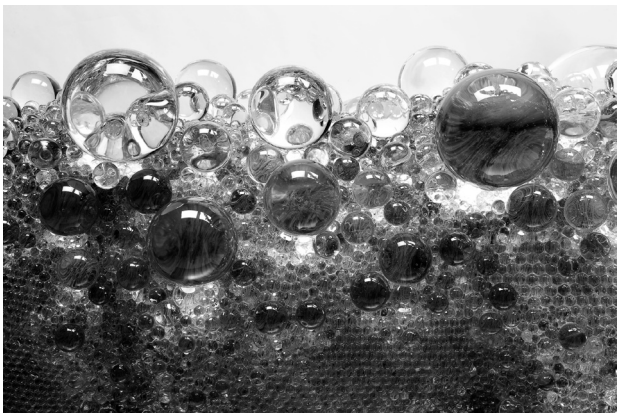


fig.5　PixCell-Elk #2, 2009, 240.0×249.5×198.0 cm, mixed media, Collection of Peng Pei-Cheng, Work created with the support of the Fondation d'entreprise Hermès, photo: Seiji TOYONAGA

と感覚をうまく接続できるのではないかと考えたという[*10]。これはJ. J. ギブソンによる情報抽出（information pickup）を想起させる。ギブソンによれば情報は環境に付属するものであり、たとえば人が通常過ごしている場を考えるとそれは地上環境と呼ばれ、地上環境を構成するものとして媒質（medium）と物質（substance）、それを分かつ面（surface）が挙げられる。剥製の被毛は物質でありクリスタル球体もまた物質であるがその二つを分かつ面である表皮が、光を媒質とし情報として視覚を刺激するのである[*11]。そもそも名和がウェブサイト上に現れた剥製を情報として捉えていたことからも、幾層にも存在する情報と人間の感覚とが作用する空間を《PixCell》が創出していたと言うこともできるだろう[*12]。

比較としてマルタ・クロノフスカ（Marta Klonowska, 1964–）のSTREICHEL ZOOと題された展覧会の作品を挙げよう（fig.6）。クロノフスカはポーランド出身のガラス作家で2008年のこの展示では、古典的な絵画作品の画中に描かれた動物作品を発表した。本作品は2本の角を持つ哺乳類動物の姿をしており全体がキラキラと光を反射している。動物は硬質な物質、透明度がさまざまに異なるガラスの切片で覆われている。サイズの異なる鉱物結晶のような形状のガラスが動物全体を覆いつくしているのだが、近づいてみても動物の表皮を見ることはできない[*13]（fig.7）。本作品の動物はクロノフスカが自ら制作したいわば「型」であり剥製ではないため、剥製が本来持っている動物の被毛を観察することはできないのだ。つまり本作品はガラスの切片それ自体が動物の表皮および被毛の代替物になり、光が反射することで観者の視覚に動物の全体像が把握されるのである。名和の作品との差異が際立つのはまさにこの点であり、人工クリスタルで覆われている《PixCell》作品は、人間がそれに近づく動きにともなってわれわれの視覚を揺さぶり、表皮の歪みは増幅と減衰をもたらすのである。

ところで透明な媒介物を通して対象の歪みを見るという例は西洋美術の歴史においても見出される。たとえばよく知られているパルミジャニーノの作《凸面鏡の自画像》（1523-24

fig.6　Marta Klonowska作品（全身）（筆者撮影、2020年2月28日）。

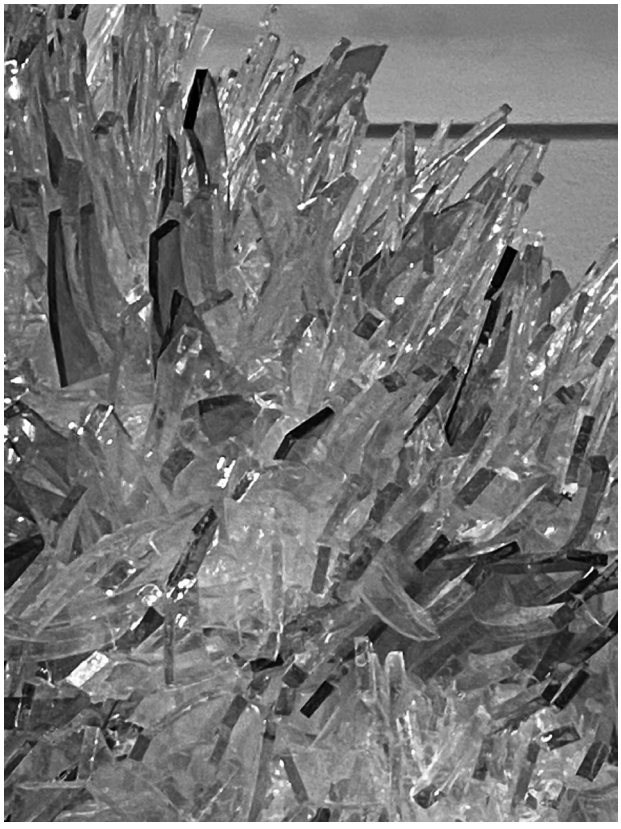


fig.7　Marta Klonowska作品（部分）（筆者撮影、2020年2月28日）。

年、ウィーン美術史美術館蔵）は当時一般的であった凸面鏡を前にした画家が、自身の手が拡大されて見える光景を描いた作品である。視覚の歪みへの関心となれば岡田温司が『半透明の美学』において言及しているように、ゲルハルト・リヒター（Gerhard Richter, 1932–）のガラスや鏡を用いた作品も想起できよう[*14]（fig.8）。岡田はアリストテレスが創出した概念「ディアファネース」がどのように扱われてきたか歴史的に検証したのち半透明の膜あるいは媒介性の役割をこう述べている。「『ディアファネース』は、見えるものそれ自体なのではなくて、光と見えるものとのあいだにあって、見えることを可能にしているものだというのである[*15]」。岡田が扱ったリヒター作品は主に灰色をテーマにしたタブローであったが、本稿での関心からいえば前述した名和の作品の視覚体験と類似するのはむしろリヒターのガラス作品であろう。観者はその作品の周囲を歩きながら、ガラス越しに見る／見える空間と、ガラスに反射して映しだされる対象を体験する。それは眼が向けられる方向や頭の動く速度によって、人が立つ位置によって、見え方が変化する体験である。ちょうどそれは、キラキラした鹿の周囲をぐるりと巡りつつ、近づき離れたりしながら、大小のクリスタル越しに表皮の歪みを見る《PixCell》体験と似ている。

fig.8　Gerhard Richter, 7 stehende Scheiben, Museum Kunstpalast, Düsseldolf.（筆者撮影、2020 年 2 月 27 日）。

透明あるいは半透明の、いわば「ディアファネース」的媒介を通したイメージの創出を試みた作品は 20 世紀半ばにも現れていた。山口勝弘は活動初期の 1950 年代に「ヴィトリーヌ」シリーズにおいてガラス素材を用いて、光学的な原理にもとづき制作した作品を発表しガラスの立体的重なりのうちに光線を取り込んでイメージを作り出した。「透過性のオブジェ」と題された雑誌の特集号で山口は、モホリ＝ナジの光線絵画や[*16]、プリズムあるいはレンズ効果を狙ったカール・ゲルストナー（Karl Gerstner, 1930–2017）の作品を自らの作品とともに挙げながら、これらは「レンズ効果のイメージ発生装置である」とし、「ガラスとか、プレクシグラス、プラスチックなどを含めて、いわゆる無色透明な物質というのは、それ自体、審美的性質をもっている。クリスタル的な物体のもっている、その不純物を混えない純粋性が、ひとびとの心をとらえる」と記している[*17]。《PixCell》シリーズ作品を特徴づける透明な球体が、イメージの発生装置であると言い換えることもできるだろう。山口が言う「クリスタル的物体」が「審美性をもち」「ひとびとの心をとらえる」点は、確たる理由がなくとも多くの人が納得するところかもしれない。次節では、《PixCell》の素材＝無機的物質であるクリスタルの持つ象徴的意味と、有機的存在である剥製との関係について考察を加える。

3．生命・非-生命の「シンセシス」

「クリスタル」という語は、用いられる文脈により、鉱物一般あるいはその構造を示す「クリスタル（結晶）」と、鉱物の一種である「クリスタル（水晶）」との意味があり、厳密な科学的議論においては峻別しなければならない[*18]。ここでは主に後者の意味をとり考察を進めていくことにする。《PixCell》に用いられている人工クリスタルの特徴は、無色透明の球体でその表面は滑らかでありツルツルとした固体物質であることで、自然界に産する水晶を磨いて作ったものとほぼ同じ外観である。芸術作品とクリスタルの関係は、鉱物の構造すなわち規則正しい内部構造を持っていることと、自然界で生成されていくプロセスを「成長」と捉えたことで、さまざまな考察が生み出されてきた。ここで詳細を述べるには紙幅に限りがあるが、いくつかの例を挙げてみたい。

古くは大プリニウスが『博物誌』において「クリスタル」が、

水の激しい凍結によってできたとされていることから、それが一種の氷であるとし、ギリシア人が「氷」を意味する「crystallos」と名付けたと述べている*19。水とクリスタルの関連性は、旧・新訳聖書から中世、近世までメタファーとしての「クリスタル」が発展していくなかでその起源となるものである*20。20 世紀初頭の表現主義建築とガラス、クリスタルについての論考でブレッターは、「クリスタル」のメタファーの最も古い源泉をガラスと水のイメージに認め、そこではガラスと水が交換可能なイメージに置き換えられ「見えないものを見抜く、暴く」という意味が付されていると指摘している*21。むろんそこから派生して、磨かれた水晶球が予言や占術の象徴として現れ、あるいはまた世俗的な聖杯伝説や賢者の石の探求熱などによって、個人の救済や再生のメタファーとしても扱われてきた*22。

とりわけ 19/20 世紀転換期の芸術家たちはそこに幻想的、神秘的象徴としてのユートピア的な意味を付加して建築、造形に取り込んでいった。よく知られているように 1851 年第一回世界万国博覧会会場の施設として建設された通称「クリスタル・パレス」はその端緒である*23。クリスタル建築のイメージはペーター・ベーレンス（Peter Behrens, 1868–1940）に受けつがれ、ダルムシュタット芸術家村での開村展に際してもクリスタルをモティーフとした記念印を制作している。またヴァルター・グロピウス（Walter Gropius, 1883–1969）がバウハウス造形学校創設のマニフェストを作成した際に、表紙絵を描いたライオネル・ファイニンガー（Lyonel Feininger, 1871–1956）は、聖堂から天上に向かって伸びる放射状のクリスタル・イメージを採用している。そこに「何百万の手工芸職人の手になるその未来の新しい建築は、いつの日か天に向かい、新たに来るべき信仰の結晶のような象徴としてそびえ建つ」とグロピウスは記した*24。ファイニンガーはこうしたクリスタル的イメージを絵画作品に用いているほか、建築家ブルーノ・タウト（Bruno Taut, 1880–1938）のクリスタルへの関心もよく知られているところである*25。（fig.9）

ヴィルヘルム・ヴォリンガーがかつて「生命を否定する無機的なもの、結晶的なもの」と述べて抽象へと向かう芸術に関する考察を行って以来、クリスタルは芸術家や思想家たちの関心を喚起してきた*26。そもそも無機的で生命のないものであるクリスタルだが、ここでは現代美術における生命・非－生命とクリスタルの関係を考えてみたい。

現代美術家デイヴィッド・アルトメイドの（David Altmjed, 1974–）の《The Index》（2007）は、動物の剥製、鋼、木材、

fig.9　Lyonel Feiniger, Umpferstedt 1, 1914. Museum Kunstpalast, Düsseldolf

ガラス、鏡、プレキシグラス、照明システム等々のミクスト・メディアで制作されておりその全体はクリスタル的イメージで包みこむように展開されている（fig.10）。アルトメイドは作品について「動物と人間、それらの相互接続と、猛烈なメタモルフォーゼを再考する上でクリスタル［イメージ］を展開させた」と述べ、マーク・チータムはこのような試みを「生物と無生物の境界を越える基本的な創造的エネルギーをもたらすもの」と論評している*27。クリスタルが再生や変容の象徴として歴史的に扱われていたことは先に述べたが、それとは異なる文脈で―クリスタルが「成長」する点において―チータムは過去の哲学者や芸術家たちがクリスタルをいわば「半」生命的なもの、生命と非－生命を架橋する物質として捉えてきたことを検証し、生命的なものに接近する現代美術とクリスタルを結んだのである。

立ち戻って名和の《PixCell》を見るならば、有機的存在である剥製が球形クリスタルにより全体が覆われているありようは、アルトメイド作品と同様に animate–inanimate ある

fig.10　David Altmejd, The Index, 2007. Davidaltmejd.com より。

いは organic–inorganic の統合体としての形と言うことができるだろう。「物質」substance としての剥製は、生きている動物ではないがその表皮や角は有機的物質からできている。クリスタルはまったくの無機物であり本作品では人工的に製作された物質であるので、チータムが指摘したような自然界での鉱物としてのクリスタルのように「成長」するわけではないが、外観はまるで表皮から球がにょきにょきと成長していくプロセスのように見える。鉱物としてのクリスタルが「成長」する様とは原理的に異なるものの、球はサイズの大小があるために、その成長の時間差を示しているかのようである。自然界のクリスタルがある一定の秩序を持ちながら成長することは、たとえばヨーゼフ・ボイス（Josef Beuys, 1921–1986）が蜜蜂の驚異的な巣作りに注目した時、そして植物の根に結晶体を見出した時にも言及された。7,000 本の樫の木を植える際、その脇に「クリスタル」形状の玄武岩を置いたのは、樹木の有機的生命と岩（鉱物）の無機的な死の対比であると同時に並存する animate–inanimate のかたちであったのである。

4．増殖する表皮

《PixCell》の表皮からクリスタルの球が成長していくかのように見えるとは奇異な表現だと思われかねないが、名和は制作活動のごく初期から「表面、表皮」に関心を寄せてきた。名和の言葉を引用しよう。「視細胞や聴細胞など、外界からの刺激の多くはグリッド状に並んだ感覚細胞によって感知される。コミュニケーションとは『感覚上皮』という表皮において、違いの情報を交換しているようなものだ。携帯電話などのデバイスが間に入ったとしても、表皮から表皮へ、というこの構図は変わらない。このように、いつの時代でも情報は必ずコード化、フォーマット化され、表現メディアのなかで共有されてきた。『PixCell』というフォーマットもまた、表皮にフォーカスを当てながら、彫刻というメディアの文脈に沿って展開されている[*28]」。「BEADS」「PRISM」「LIQUID」など名和作品の多様なカテゴリーに通底するのもこの表皮の問題である。ここでは「SCUM」シリーズを取り上げ、表皮の増殖について考えてみたい。

SCUM（スカム）とはなんらかの液体を沸騰／発酵させるとその表面に浮き出る「灰汁」を意味する。2 つの液剤を化学反応させた発砲ポリウレタンの「表皮」は、まるで制御を失った細胞分裂のように膨らんでいく[*29]（fig.11）。「増殖」は生物学的な意味を取れば細胞が分裂して同質のものが増えていく状態を言い、本作品は内部構造＋表皮という形をとらずに SCUM そのものが増殖するものであるので《PixCell》の表皮とは組成がやや異なる。

しかし物質 substance は周囲の環境と接する面 surface を持つのであり、この均質でないボコボコした泡状の表皮はやはり、《PixCell》の表皮に付着したクリスタルの球と同様に「表皮が増殖した状態」と言うことができよう。ただし出来上がった形状はあらかじめ制御されたものではなく化学合成

fig.11　Scum–Apoptosis 2011, Dimensions variable Mixed media, Courtesy of Gallery Nomart and SCAI THE BATHHOUSE, Photo: Seiji TOYONAGA

によって発生したかたちのように見える。（実際はその大きさや形状をコンピュータ上で3Dデータとして設計しており完全にコントロールされているが）。名和はこれを「消費されるヴォリューム」と考えている[*30]。観者は《SCUM》があたかも完全には情報を制御できない状態が最終形態に「なった」ように捉えることになり、そのヴォリュームと表皮の不気味さに圧倒され、制御しているつもりの自然がいつのまにか増殖を始めるといった不安や惧れを感じるのである。

表皮が増殖する様態を「ミゴフ（Migof）」と名付け、1960年代から執拗に制作し続けた作家がいる（fig.12）。ベルナルト・シュルツェ（Bernard Schultze, 1915–2005）はその時代の多くの芸術家がそうであったようにさまざまな素材を組み合わせて立体作品を手がけたが、「ミゴフ」シリーズが創出する空間をヴェルナー・ホフマンは迷路にたとえ「完成し静止した物体としてではなく、驚きに満ちたプロセスとして捉える一連の空間」だとした[*31]。プロセス―物事の推移を示す―はまさに「増殖」という「生命体のデモーニッシュな変形」[*32]と言うことができるだろう。《PixCell》や《SCUM》の増殖する表皮のイメージもまた、無機的な物質性を示しながらも生命のありようを見るものに投げかけていると言える。

fig.12　ベルナルト・シュルツェ《ミゴフ　二つの腐肉》 190 × 130 × 90cm、ミクスト・メディア、1970年。（BT 806号、1972年3月号、74頁）

5．おわりに

インターネット上に現れるイメージの断片には、個々の実態として現実にはその物質や出来事をはらんでいる。しかし二次元のディスプレイに映し出されたイメージはたとえば名和が違和感を感じたように、時には「フォーマット化」され均質であるかのように錯覚してしまう。そうした人為的に作られたイメージのなかから名和は素材を選択し、リアルな実物の剥製を入手して《PixCell》は生まれた。画面上では「生きているのか死んでいるのかさえ見た目にはわからない」剥製は、義眼をはめられ生きている「かのように」製作されている。そして毛皮や角は、実際には命を失っている剥製の有機的物質が残されている部分である。その生命的なものを非－生命的な人工物で覆い、球体のクリスタルが視覚的な凹凸を生み出すこととなった。ここには多層的なイメージの操作が見てとれ、観者は視覚のゆらぎを体験することとなる。

本稿ではこうした視覚のゆらぎを《PixCell》の重要な特徴と捉え「クリスタル」に焦点をあてて考察した。美術の歴史において鏡やガラスは視覚を変容させる役割を担ってきたがクリスタルもまた同様に光を反射し、透過させ、その先にある対象の面を変化させる。一方、象徴的な意味においてクリスタルは生命と非－生命を架け渡す、接続させるものでもあった。そして表皮が増殖するありようを《PixCell》や《SCUM》に見てきたが、生命そのものが操作可能となりつつある21世紀において人間は、生き延びていくためにはたして自然を制御できるのかと突きつけられているかのようである。むしろ、すでに制御不可能であることを理解しながらわれわれはどのように折り合いをつけていくのかを真に考えなければならないと、これらの作品が示しているとも言えるだろう。

註

＊1　Steiner, Rudolf. Wir schauen die Götter in der Kristallen an, in: *Kristall: Metapher in der Kunst – Geist und Natur von der Romantik zur Moderne*, Ausst. Katalog, Lyonel Feininger Galerie Quedlinburg, 1987, S.16.

＊2　「BEADS」シリーズは2000年、名和が京都市立芸術大学大学院を終了した年より始まった。表面の素材としてガラスビーズを選択し、当初は果物、野菜、玩具などにビーズ

を貼り付けていたが、ビーズが表面の色やテクスチャーを取り込む特性を発見し、視覚効果についての関心を広げていった。《PixCell》シリーズは2002年の初個展で初めて発表された（ノマルエディション／プロジェクト・スペース、大阪）。『名和晃平：シンセシス』展覧会カタログ、東京都現代美術館、赤々舎、2011年。『美術手帖　特集名和晃平』955号、2011年8月号、85頁。

＊3　『美術手帖　特集名和晃平』955号、2011年8月号、43頁。

＊4　名和が運営するスタジオSANDWICH（京都市）訪問取材（2019年5月26日）ノートによる。

＊5　『広辞苑』岩波書店、1993年の定義による。詳しくは森山緑「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／紀要24』慶應義塾大学アート・センター、2017年、158頁。

＊6　名和が運営するスタジオSANDWICHには多くの造形家やスタッフがおり、建築家や3Dデザイナーらが制作に関わっている。株式会社化した組織では多数のプロジェクトを同時平行で遂行する形態をとり、技術やノウハウの蓄積を図っている。こうしたプラットフォームの立ち上げには名和の海外滞在経験によるところが大きい。人・もの・情報が集まり相互作用を起こす「場」であり、制作者やそれを取り巻く技術者たちが自立的に活動できるこのような組織は、まだ日本では少ない。

＊7　BEADS作品に限らず、名和は部分的に自社スタジオ以外の外部の企業、工房等に製作を依頼している。たとえばこの支持体の場合、金属加工を専門とする大阪の別注金物製造業者が製作した。アルミ材を酸化被膜でコーティングし、独特の白光りする表面を生み出している。（『美術手帖　特集名和晃平』955号、2011年8月号、78頁。）

＊8　写真家・村松桂の作品展「Natura naturan」（2019年9月14日–11月4日、つやま自然のふしぎ館）では、国内有数の剥製展示施設内で剥製の「顔」や「眼」にフォーカスした写真作品が展示された。人工の眼を埋め込まれている剥製の顔が、まさに何かを「見ている」がごとく映し出された写真は、その素材となった剥製が所狭しと展示されている空間で立体と平面が呼応する、他に例を見ない写真展であった。
https://bijutsutecho.com/exhibitions/4687

＊9　註1『シンセシス』展カタログ参照。

＊10　2019年5月26日スタジオ訪問取材ノートより。

＊11　「アフォーダンス」理論を発表したJ. J. ギブソンは、情報を環境に付属するものであるとした。ギブソンが「知覚されるもの」として挙げているのは「場所 place、付着対象 attached objects、遊離対象 detached objects、持続する物質 persisting substances、そして事象 events」である。環境にある物によって行為をする際、行為が可能であるかどうかは物の性質に依存している。（J. J. ギブソン著、古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎・村瀬旻共訳『ギブソン　生態学的視覚論』サイエンス社、1985年、254–259頁。）伊藤は「情報抽出」が視覚のみに関わっていることに限界があるとギブソン自身が認めているとして、「アフォーダンス」理論は「視覚論にのみとどまるものとして扱うべきではない」としている。（伊藤京平「生態学的な情報の再考―ヴァーチャル空間に対するアフォーダンスの適用に向けて」『Core Ethics: コア　エシックス』13、立命館大学大学院先端総合学術研究科紀要、2017年、13–23頁。）また、佐古はアフォーダンスと環境、情報の抽出について以下のように簡潔に述べている。「アフォーダンスとは、私たちと環境との意図的なあるいは無意識的な相互作用（学習）の中で生み出されるものなのであり、それは、私たちが自分たちの蓄積された経験から情報を抽出し、分類し、それを再び私たちの身体へと取り込むという、知覚者と環境との動的な相互作用の過程なのである。すなわち、アフォーダンスとは、抽象化された情報が身体化されることによって、直接的な知覚対象になったものなのである。」（佐古仁志「アフォーダンスと技術―生態心理学の新たな地平」『大阪大学紀要　年報人間科学』30号、大阪大学人間科学部社会学・人間学・人類学研究室編、2009年、159–73頁。）

＊12　岡田温司が『半透明の美学』で述べているアリストテレスの「ディファネース」も近い概念と言えるだろう。「『デ・アニマ』の視覚について論じた箇所（第二巻第7章）において、その著者アリストテレスは「ディアファネース」という新しい概念を導入する。この語は「透明なもの」と訳されていて、わたしももちろんそれに異論があるわけではないが、感覚的にはどちらかというと「半透明なもの」に近いか、それとも、その読みがやや強引だとすれば、少なくとも、透明性のさまざまな度合いのことが想定されているように、わたしには思われる。」「透明というと、わたしたちはすぐに無媒介性や同一性のことを連想しがちだが、そうではなくて、アリストテレスの「ディアファネース」はまさしく媒介性のことにほかならないのである。」（岡田温司『半透明の美学』岩波書店、2010年、32–33頁。）

＊13　*Marta Klonowska STREICHEL ZOO*, Ausstellung Katalog, Museum Kunst Palast Düsseldorf, 2008.

＊14　https://www.gerhard-richter.com/　ガラスおよび鏡を用いた作品のもっとも初期のものは1967年制作であるが、無色透明のガラス板を重ね立てた作品は2000年以降に集中している。図版8ではガラスの向こうにいる人物が一様ではなく距離や角度によって見えかたが異なる様子がわかる。（K20 am Grabbeplat, Düsseldorfにて筆者撮影。2020年2月27日。）

＊15　註11同書。33頁。

＊16　井口壽乃監修『モホイ＝ナジ：視覚の実験室』国書刊行会、2011年参照。

＊17　山口勝弘「イメージの宙吊り」「［特集］ガラス透写」『美術手帖』美術出版社、1980年9月号、86-97頁。

＊18「結晶」の定義は「原子・イオンが一定の結合状態をとって、規則正しく配列する内部構造をもつ物質である」とされている。（『鉱物の科学』新版地学教育学講座3、地学団体研究会編、東海大学出版会、1995年、6頁。）

＊19　プリニウス、中野定雄訳『プリニウスの博物誌』第Ⅲ巻、雄山閣出版、1986年、1502-04頁。

＊20　旧約聖書中のソロモン王による大寺院建設にみられる「金の床」と「海」の記述、またそこから派生したと考えられている「ソロモンの儀典」など。また新約聖書のヨハネ黙示録における新エルサレムの建設においても、光、金、ガラス、クリスタル等が救われた者たちの住む超自然的な都市像を形づくっている。『聖書　新共同訳』日本聖書協会、1995年。

＊21　Bletter, Rosemarie Haag. The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor. In: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.40, no.1, 1981, pp.20-43.

＊22　たとえば19世紀ドイツロマン主義文学のノヴァーリス『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』には水晶など鉱物の潜む地下世界が「完成されてゆく詩的世界」のメタファーとして現れる。それは「ユートピア的幻想」や「超越的なもの」を示すクリスタルである。文学研究のクリスタルとロマン主義の関係については以下を参照。Beil, Urlich Johannes. *Die Wiederkehr des Absoluten, Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, Band 6, Frankfurt am Main, 1988. S.21. および中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』創文社、1998年。

＊23　Bergius, Burkhard. Glaspaläste der Künstlichen Nützlichkeit Ausstellungsarchitekture des 19. Jahrhunderts, in: *Die Nützlichen Künste*, Hrsg. Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, Berlin, 1981. S.163-173.

＊24　*Das Bauhaus*, Hrsg. Hans M. Wingler, translated by Wolfgang Jabs and Basil Gilbert, 1969, MIT Press, p.31. (Originally published in German 1962.)

＊25　ファイニンガーやパウル・クレーなど20世紀初頭の芸術家たちによるクリスタルへの関心は以下に詳しい。März, Roland. "Das Kristallinische im deutschen Expressionismus", in: *Bildende Kunst*, Berlin, Heft 3, 1987. タウトはパウル・シェーアバルトの著作『ガラスの建築』との協働により1914年5月6日にケルンで開催されたドイツ工作連盟主催の建築工芸展に「グラスハウス」を展示した。（マンフレッド・シュバイデル、斎藤理訳『ブルーノ・タウト　桂離宮とユートピア建築』方丈堂出版、2007年。）

＊26　Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1921.（Erst Auflage, 1908.）ヴィルヘルム・ヴォリンガー著、草薙正雄訳『抽象と感情移入』岩波書店、1953年。ドイツ表現主義の芸術家たちが自らの芸術革新を支えるものとして、同時代に刊行されたヴォリンガーの著書に注目したことはよく知られている。対象再現的な描出ではなく幾何学的なフォルムを用いて絵画を構成する際にこの「結晶」という語が直接作用したかどうかは不明だが、キュビスムや未来派との関わりの中でクリスタル的イメージはより一層透明度を増していくとともに光や予言といったメタファーとともに芸術の「再生」イメージとして第一次世界大戦頃まで展開した。現代思想史において1980年代に「クリスタル・イメージ」が大きく取り上げられたのはジル・ドゥルーズの映画論においてである。『シネマⅡ』での時間イメージの議論は「結晶（クリスタル）」を中心に展開する。宇野邦一によれば「『結晶イメージ』は時間の結晶でもあり、その中では『過去と現在が識別不可能である。』この結晶の特性とは、主観と客観、実像と虚像、現在と過去、結晶の核と媒質の、内部と外部の『識別不可能性』なのだった。起きた出来事か、起きなかった出来事か区別がつかないし、人物が鏡の中に映っているのか、鏡の外にいるのか、それもわからなかったりするのだ」という。また箭内匡の論考中、とくに第4章「時間イメージの創出」にこのクリスタル・イメージについて詳しい。「映像について何を語るか―G. ドゥルーズ『シネマ』をめぐる考察」『アゴラ』（1）、天理大学地域文化研究センター、2003年、75-134頁。

＊27　Cheetham, Mark A. "The Crystal Interface in Contemporary Art: Meaphors of the Organic and Inorganic" in: *Leonardo*,

Vol.43, No.3, pp.250–255, 2010.

＊28　註 1『シンセシス』展カタログ、名和晃平のテクスト「『SYNTHESIS』をひらく」より抜粋。

＊29　註 6『美術手帖』28 頁。

＊30　註 28 参照。

＊31　Hofmann, Werner. “Für Bernard Schultze 1915–2005” in: *Bernard Schultze 1915–2005 Tanz der Migofs*, Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2005, S.23.

＊32　野村太郎「ベルナルト・シュルツェ　自己増殖する〈ミゴフ〉」『美術手帖』806 号、1972 年 3 月、66–79 頁。舞踏家・土方巽はこのミゴフのイメージを自らの舞踏創作に際して取り上げている。土方の残した「舞踏譜」と言われるもののうち、スクラップブック「人物篇」（慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ所管）には上記の『美術手帖』からの切り抜きが貼り付けられている。《疱瘡譚》（1972 年）で土方が作り出した身体の表皮はまさにシュルツェが述べた「すべては推移し変転する。崩壊もまた社会の目から覆われたところで進行し、ある日、おそろしい現象に突然変異するのだ。ぼくは人間を、このような変転にさらされている一片の肉として認識する」（野村のテクストより引用）ことを示している。

中嶋興年表（改訂版 1）について

久保　仁志
所員、講師（非常勤）

> アニメのひとコマを人生の一日だとすれば、一生はいったい何コマになってしまうのでしょうか？［...］一生を通していかに綜合的に自分の映像をつくりあげて行くか.....が、私のアニメ的思考なのです。私は一作一本コマ切り短編主義者ではありません。コマ切り短編作品をめざす作家もいれば、私のように生物学的サイクルでアニメをとらえている人間もいるわけです。［...］いかに私のように長編の中にどっかと腰をおろし、一生一作をつらぬきながら、予告編もどきの短編をいかにも完成品のようにちらつかせるのがいとむずかしきところでございます。
> ――中嶋興

アート・アーカイヴ資料展 XIX × プリーツ・マシーン 3：「中嶋興― MY LIFE」（2019 年 9 月 9 日-11 月 1 日｜慶應義塾大学アート・センター主催）において慶應義塾大学アート・センター所管の中嶋興コレクションを焦点化した。中嶋興の活動は多様である。アニメーション、写真、ビデオ・アート、彫刻、インスタレーション、グループ（「ビデオアース」）、企業 CM、執筆、アニメーションの歴史研究、地域再生（「アニメ神社」という突き抜けた発想によって）、教育…。仮に、その多様さを内在的に捉え得るパースペクティヴがあるとするならば、それは中嶋の人生（Life）そのものだと言えるだろう。

中嶋は家族を対象とした作品《MY LIFE》（1971 年制作開始、1977 年初公開）[*1] を制作している。およそ 50 年経った今もなお制作中の作品である。それは数十年にわたる出来事の記録をおよそ数十分へと編集し、縮約してみせる。「一生一作」である限り、全ての制作活動は同時にひとつの作品へと向けられた資料（素材）だということもできる。中嶋はアーティストであるとともに、未完の「MY LIFE」へと折り畳まれる膨大な資料群を制作する一人のアーキヴィストでもあるのだ。

会場の一角には《MY LIFE》に組み込まれ得るおよそ 500 本のビデオ・テープが並べられるとともに、編集台が設置された。会期中、会場内においてビデオ・テープのデジタル化が行われ、隔週ごとに中嶋が会場へ訪れ、新たなる《MY LIFE》を編集した。また、慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴ・スタッフが会場で中嶋の年表作成と写真整理作業も行った。中嶋自身が自らの生を《MY LIFE》へと折り畳み、アーキヴィストは中嶋の生を年表へと折り畳んでいった。最終日には最新編《MY LIFE》2019 年度版の上映を行っ

た。中嶋の制作の諸断片と出来事を折り畳む方法を通じてアーカイヴを作るという営みについて思考する展覧会であった。この展覧会の開始にあわせ、中嶋の年表を作成した。本論とともに掲載する年表は、この年表を叩き台として会期中、資料を元に更なる編集作業を行ったものである。本論では、展覧会開始後に更新された「中嶋興年表（改訂版1）」を提示するとともに、この具体的な作業を通して現れた年表作成における諸問題について述べていく。

ある作家の年表と呼ばれる場合、作品歴、書誌目録などに諸系列を分割し、略歴とともに示すことが一般的だろう。しかし本年表においては自身の生をも対象とする中嶋の制作スタイルを考慮し、それらを分割することなくひとつの年表において示した。以下はその凡例である。

本年表は、慶應義塾大学アート・センター・アーカイヴ所管の中嶋興コレクションのうち、現在整理済である約6割の資料に基づき、作成した。資料は、書籍、雑誌、催事印刷物（イヴェントのために発行された印刷物）、小冊子、クリッピング（記事等の切り抜き、またはそのコピー）、写真、ドキュメント（中嶋作成の文書）、中嶋による年譜あるいは証言の書き起こしで構成される。現在の総件数：786件。整理作業は展覧会期に継続され、この年表はそのつど更新されていく予定である。

■年代が明らかにならないものは推定して記した。「ca.」はおよその年代を推定した時に、「post-」はある年代以降と推定した時に年の冒頭に記した。

■年代が複数の資料で異なる場合は、そのつど検討し、明らかにならなかった場合は、資料（特に印刷物）において最も早い日付を優先し、異なる日付を註記した。

■年表は以下6つの「系列【系】」：経歴【経】、受賞【受】、作品【作】、イヴェント【イ】、番組【番】、文献【文】に分類した。

■「出来事／資料名／書誌情報」には、上記の各系列に分類された事象が入っている。

■邦文における中嶋（中島）興の表記は中嶋興で統一し、欧文においてはKo（Kou）NakajimaをKo Nakajimaで統一した。

■経歴は生活者としての中嶋興についての記録を記した。中嶋興のアーティストとしての生と、生活者としての生は不可分のため、アーティストとしての情報が含まれる場合がある。

■作品名・番組名を《...》で、書誌名を『...』で、テキスト・タイトルとイヴェント名を「...」（「」の内側は原文ママ、海外文献・イヴェントは"..."）で、（　）で付帯情報を、［　］で作業者による註記を示した。

■受賞は受賞情報を記した。

■作品には、ビデオ・アート、アニメーションを含む映像作品、インスタレーション、ポスターがあり、共作のものが含まれている。中嶋興の作品は同一名称であっても、発表ごとに編集を繰り返している場合が多いため、異なる編集が為されたと考えられるものは項目を分けた。映像作品は、時間、素材・メディア、年を付記した。インスタレーションは、そのことを明記し、年を付記し、同名の作品は会場ごとに別作品として項目を分けた。

■イヴェントは、上映／展覧会／講演／パフォーマンスが含まれ、いずれに該当するかを「出来事／資料名／書誌情報」に、資料をもとに註記した。情報はタイトル、会場、開催都市名、開催国（海外のみ）を記し、会場以下を付帯情報とした。海外で行われたイヴェント情報は、元にした資料での表記が日本語である場合、その表記に従い、国内イヴェントと同様の表記を用いた。

■番組は、中嶋興、伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」が作成したもの、あるいは中嶋興の出演したテレビ番組を記した。番組が複数ある場合は付帯情報として本数を付記した。

■文献は書籍、雑誌、展覧会カタログ、小冊子、クリッピングから情報を取得した。邦文献は、筆者名、テキスト・タイトル、書名、巻号数（雑誌・新聞のみ）、出版社名、発行年を記し、欧文献は、筆者名、テキスト・タイトル、書名、巻号数（雑誌・新聞のみ）、出版社名、出版地、出版年を記し、各情報が未詳のものは邦文で註記した。一冊全体を示す場合はテキスト・タイトルを、展覧会カタログなどのイヴェント印刷物の場合は著者名、テキスト・タイトルを省略した。中嶋が撮影した写真が掲載されている印刷物がある場合、基本的には文献として記し、撮影として独立項目を立てなかった。

■なるべく蓋然性を高めていくことに努めたが、残念ながら不十全であることは認めざるを得ない。お気づきの点は是非ご指摘いただきたい。

展覧会の開始時点では、資料のおよそ6割程度が腑分けされ、名称と年代情報を採取されているといった整理状況であった。整理をある段階で停止し、年表作成を開始した。

年表である限り、基準になるのは当該資料の制作年代である。例えば、新聞や雑誌などが元の状態のまま保存されている場合、年代特定はさほど困難ではない。しかし、たいていこれらが個人の手によって保管される場合、該当記事が切り抜かれた状態となることが多い。中嶋の当該資料も例外ではなく、切り抜かれた状態である。書誌情報のメモなどが切り抜きにある場合、困難は減るが、これもまたないことが非常に多い。新聞や雑誌のように、制作物に日付が織りこまれているような年代を特定し易い資料であっても、何に掲載されていたのかが未詳の場合は追跡調査が必要になる。そのような時は、内容によって大まかな年代特定を行った後、国会図書館などに赴き特定範囲の年代の資料を参照して年代特定に努めた。

さらに年表作成当初参考にしたのは、中嶋自身の手による略年譜であったが、少なくとも5つあるこの年譜で、年代の異なる出来事が複数あり、基準とするのではなく、あくまでも各資料の有する年代を根拠として作業を進めた。作家自身の手による年譜の年代が安定しないのはよくあることだろう——だからといってそれらに資料的価値がないということにはならない。当然ながら、作家自身による年譜はその時点の作家のパースペクティヴが折り畳まれている重要な資料である。——、作家にもよるだろうが、自身の制作物の年代を、展覧会カタログなどの記録物から特定し年譜に組み入れるなどといった作家にとっては冗長であるだろう手続きを踏むことは多くないはずだ。しかし、中嶋の映像作品、例えば《MY LIFE》は作品の性質上、年代特定がさらなる困難を極めることとなった。実際に《MY LIFE》の制作年代にどのようなぶれが生じているのかを見ていこう。中嶋自身の記述のひとつを参照するならば、以下の通りである。

> 今回紹介するのは現在、ニューヨーク近代美術館を皮切りに6月から9月まで全米を巡回して上映を続けている「東京から福井と京都まで」というビデオ展に出品した小生のライフワーク的作品「マイライフ」である。[／]このライフビデオ作品［《MY LIFE》］を作ることになったのは、小生の田舎（熊本）にある、あの仏壇の上の壁にかかっている御先祖の写真をながめながら、この写真をなんとかビデオ映像にできないものかと考えたのが発端だった。小生は自分の父、母の代からは、あの無言の仏壇写真をひきずりおろして、仏壇ビデオにして見たいと思い始めたのだった。[...] 小生は、この2ツの「生と死」のセレモニー［赤児の誕生と父の葬儀］をビデオ化し、仏壇にささげることによって、小生流の御先祖供養ができるのではないかと思ったのだ.....!! [...] 父は死んだ!!　9時55分だった。[／]小生は、死んだ瞬間、父と最後の記念写真を撮った.....!!　その行為は矛盾にみちたものであった。しかし、小生は次の世代に伝える仏壇ビデオのために、父の最後の肉体と小生（29才）を一緒に写しこむことによって、先祖における自分の存在性と、記録精神（ドキュメント）の名において定着させておきたかったのだ。[／]そして、世に言う「光陰矢のごとく」地球が、ただ単に太陽を6回まわって、6年目の冬!! [／]またしても、女房のお腹が大きくなった。すると、小生の母がすかさず病魔にとりつかれ入院したのだ。[...] 小生は女房と長男を裸にしてから、インタビューをこころみたのだ。それは、今しも生まれそうなお腹の中にいる子供へのメッセージでもあったのだ。小生は、この時、16mmフイルム、写真、ビデオ、8mmの各メディアをフルに使ってこの様子を記録した。[...] 母はその日から、死に向かって序奏を開始した。[／]小生は待たしても、父の時と同様インタビューを試みた。[...] 母は死んだ!! [／]小生は、母を柩に入れ、火葬するプロセスを撮影していった。[／]1年後、[...]「母1周忌と父7回忌展」を開催することにし、1977年11月27日から熊本市の熊日画廊で1週間のビデオイベントをおこなったのだ。[*2]

ここには、制作年代のヒントとなる記述がちりばめられている。まず、中嶋の父親が亡くなったのは中嶋が29才の時だった。中嶋の自筆年譜によれば中嶋の生年は1941年である。つまり、父親が亡くなったのは、1970年ということになり、ここで《MY LIFE》の萌芽として「仏壇ビデオ」が構想されたこととなる。また、1970年は長男が生まれた年でもある。そして、1976年長女の誕生と母親の死が重なる。二度にわたる二つの対極的な出来事の符合によって《MY LIFE》の基本的な枠組みとしての対極的な二画面構成が考案されたと推論できるだろう。結果として、1977年に「母1周忌と父7回忌展」として、熊本市の熊日画廊で《MY LIFE》を初上映したということだ。この文の中で言及されているニューヨークを皮切りにした巡回展「東京から福井と京都まで」はバーバラ・J・ロンドン（Barbara J. London）による1979年の企画展「ヴィデオ 東京から福井と京都まで（Video from Tokyo to Fukui and Kyoto）」（ニューヨーク近代美術館）のことだと思われる。しかし、《MY LIFE》が出品

されたこの展覧会カタログ内では「1974-78」と表記されている。[*3] これは制作開始と終了を示していると考えて間違いないだろう。制作終了年が1978年となっているのは、初公開した1977年からおそらく更新された部分があり、1979年のこの展示に合わせるために、1978年に暫定的な完成をさせたと考えるのが妥当だろう。制作開始年である1974年はどうだろうか。中嶋の父親が亡くなったのは1970年であり、長女の出産と母親の死は1976年である。少し、中途半端な年のように思える。この理由は定かではない。しかし、自筆年譜のうち、《MY LIFE》の制作開始年のもっとも早いものが1971年となっており、もっとも早い完成年は1976年となっている。[*4] なぜ、制作年が1971年となったのか。これは、父親の死と長男の誕生という対極的な出来事があった翌年である。この年、意識的に素材を収集し編集し始めたのだろう。1971年は《生物学的サイクル（BIOLOGICAL CYCLE）》[*5] の制作開始年であり、人間的な生死の問題（《MY LIFE》）と並行して、生物学的な循環問題を考えていたということがわかるだろう。さらに、1970年は中嶋が「ビデオアース」を組織した年でもあり、これらは一見別々の芸術活動に見えるが、生命とそれらと連動する多様なシステムへの通底した問題意識が中嶋の内で展開した時期であると言えるだろう。では、1976年が完成年であるとされたのはなぜだろうか。この完成年の1976年を巡って年代特定は袋小路に迷い込み始めた。この完成年はおそらく最初に《MY LIFE》が発表された年と一致しているはずである。ならば、先に引用した文に記載されていた熊日画廊で開催された個展の年である1977年が違うのだろうか。しかし、そうなってくると芋づる式に、父親の没年や、長男の生年など、他の年もずれてくることになる。1977年が父親の七回忌だとすれば、父親の没年は1971年ということになる。これはどういうことだろうか。全てを矛盾なく解釈するならば、1970年末に父親が亡くなり、1971年に葬儀を行ったと考えるのが妥当だろう。とするならば、1971年に制作開始というのも、葬儀後だからと考えるのが妥当だろう。しかし、これはあくまでも仮説に過ぎない。最終的には、中嶋にパスポートを見せてもらい、中嶋の生年を記録により確定するとともに、熊日画廊での個展開催の記事が掲載された熊本日日新聞の年代を参照することによって、1977年の個展開催年を特定した。つまり、1977年が初公開年であることは間違いないので、1976年は制作終了年ということになる。記憶は生きられ続けるものであり、変化し、曖昧なものである。中嶋の証言や自筆年譜の記載にぶれが起こるのも当然である。しかし、このぶれは記憶の条件だけによってもたらされたのではない。むしろそこには別の理由があるのだ。

例えば、キャンバスに制作日を描く河原温の *The Today Series*（通称：デイト・ペインティング）であるならば、当日完成しなければ破棄されるというルールによって、制作日は明白である。しかし通常、作品は原理的に時間的な幅を持っているため、完成年、または発表年を制作年とする場合が非常に多い。制作年を厳密に考えるならば、いつ始まりいつ終わったのかを特定しなければならない。例えばその始まりは、絵画ならば、キャンバスを組み立て始めた時だろうか、最初の一筆を入れた時だろうか、それとも、漠然とモチーフを練り上げていたそれ以前なのだろうか。終わりは、筆を置いた時なのだろうか、乾燥した時なのだろうか、発表した時なのだろうか、それとも売買がなされた時なのだろうか。少なくとも制作年はこの間のどこかに位置していると言えるだろうが、それを決定するのが作家でない場合、たいていは先に挙げた慣習的なルールに従って記述されることになる。《MY LIFE》の制作年にぶれが生じているように感じられたのは、中嶋がこの始まりと終わりの幅の特定し難さを自身の制作において生きられた問題としているためだと言えるだろう。各版の公開年は記録を通して特定可能だが、制作開始年は、父親の死、長男の誕生、中嶋の構想の開始、母親の死、娘の誕生、並行した作品との関係の間で常に揺れ動く。そして、制作終了年は、中嶋の一生を対象とする以上は、原理的に死ぬまで未完成であり、暫定的な完成しかない作品のため揺れ動く。

年表はアーカイヴで作業が継続されている限り、更新され続けられるだろう。生人ならば当然だろうが、たとえそれが、故人のものであれ。《MY LIFE》は2020年今なお制作中である。

註

＊1　《MY LIFE》は父親の死と息子の誕生を契機とし、1971年に制作開始された作品である。2画面で構成され、左は中嶋の母親の死を、右は娘の誕生を契機とし、生と死のコントラストを二つのフレームにおいて提示している。2画面を1対のモニターで構成する場合と、1台のモニターで構成する場合がある。2019年のアート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン3：「中嶋興 ― MY LIFE」に合わせて、最新版が制作・上映された。

＊2　KUAC-NAK0258：中嶋興「中嶋興のドキュメント第9回：君の人生におこる生と死の二つのセレモニーで、「マイライ

フビデオ」をつくろう!!」［慶應義塾大学アート・センター所管中嶋興コレクション（以下 KUAC_NAK と表記。この文章内で書誌情報の分からない資料は、資料 ID で特定する。）内のクリッピング資料より。掲載誌未詳、ca.1979 年。年代は文中で言及された、「Video from Tokyo to Fukui and Kyoto（ビデオ：東京から福井と京都まで）」の会期より］。［　］は筆者による補註または省略、改行を示す。以下同様。

＊3　*Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, MoMA, 1979.（展覧会カタログ）

＊4　KUAC_NAK0004：『VIDEO FORMES 21』 年代未詳。KUAC_NAK0012「［中嶋興作成の数珠のダイアグラム］」。KUAC_NAK0085：「［中嶋興作成の略歴］」などにはそのように記載されている。

＊5　《生物学的サイクル（BIOLOGICAL CYCLE）》（1971–）も《MY LIFE》と同様に、制作年から何度も更新された版を持った作品である。技術の進歩と歩みをそろえるように版を更新しながら変化していくこの作品はまるで、生物が進化していく様のようである。

中嶋興　年表（改訂版 1）

久保仁志、常深新平、山腰亮介、権祥海、角田かるあ　編

■凡例

・本年表は、中嶋興「アート・アーカイヴ資料展 XIX ×プリーツ・マシーン 3：中嶋興― MY LIFE」（2019.09.11–11.01）以降に情報を修正および追加したものである。修正・追加箇所には〔○〕を付した。凡例は前出のもの（146 頁）を参照。

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0001	0001	1941.01.11	経歴	熊本市坪井町生まれ		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0109、KUAC_NAK0269、KUAC_NAK0273、KUAC_NAK0378、KUAC_NAK0469、KUAC_NAK0547 より採取、中嶋興証言（2019.07.11）
0002	0002	1953.04	経歴	港区立港中学校（現：港区立三田中学校）入学		中嶋興証言
0003	0003	1956.04	経歴	海城高等学校入学		中嶋興証言
0004	0004	1958	経歴	阿佐ヶ谷美術学園卒業		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0109、KUAC_NAK0273、KUAC_NAK0378、KUAC_NAK0469 より採取、中嶋興証言（2019.07.11）
0005	0005	1962	受賞	「毎日工業デザイン 工業技術院長賞」（ステレオ・アンサンブル（松下電器産業株式会社）） 入選		KUAC_NAK0220 より採取
0006	0006	1963	経歴	多摩美術大学デザイン科卒業		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0109、KUAC_NAK0269、KUAC_NAK0273、KUAC_NAK0378、KUAC_NAK0469 より採取、中嶋興証言（2019.07.11）
0007	0007	1963	作品	中嶋興《穴ポコ》7 分、35mm → 16mm フィルム、カラー、1963 年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085 より採取
0008	0009	1963–64	経歴	シナリオ作家協会シナリオ研究科第 11 期		KUAC_NAK0547、中嶋興証言（2019.07.12）
0009	0010	1963.09	文献	［中嶋興（写真）］、大藤時彦「洗骨の島 与論島の生と死」『太陽』9 月号（通巻 3 号）、平凡社、1963 年		NDL ONLINE、KUAC_NAK0110
0010	0011	1964	作品	中嶋興《穴ポコ》3 分、16mm フィルム、カラー、1964 年		KUAC_NAK0160 より採取
0011	0012	1964	作品	中嶋興《精造器》9 分、35mm → 16mm フィルム、カラー、1964 年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085 より採取
0012	0013	1964	作品	中嶋興《精造器》4 分、16mm フィルム、カラー、1964 年		KUAC_NAK0015 より採取
0013	0014	1964.09.21–26	イヴェント	「草月シネマテーク 11 アニメーションフェスティバル」［上映《穴ポコ》］（新宿アートシアター、その他 4 箇所巡回）		KUAC_NAK0160 より採取
0014	0015	1965	経歴	実験アニメーション制作活動開始		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0015	0017	1965.10.01–18	受賞	「アニメーション フェスティバル 65 アニメ作家賞」受賞（《精造器》）		KUAC_NAK0220 より採取
0016	0018	1965.10.01–11.06	イヴェント	「アニメーション フェスティバル 65」［展覧会］（草月会館ホール／東京、その他 8 箇所巡回）		KUAC_NAK0220 より採取
0017	0019	1965.11.25	イヴェント	「アニメーションを観る」［上映《穴ポコ》］（発明会館ホール／東京）		KUAC_NAK0233 に 11 月 25 日（木）とあり、曜日から推定。
0018	0020	1966	イヴェント	「草月ホール・草月国際アニメフェス」［展覧会］（草月ホール／東京）		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0019	0021	1967	経歴	「カナダ万国博覧会」「国際短編映画祭」に作品ノミネート		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0020	0022	post–1967	文献	中嶋興「NEW ELEMENTS IN INTERIOR DESIGN インテリアの新しい環境 1 ―映像の空間」［書名未詳、出版社未詳］、post–1967 年［モントリオール Expo'67 を撮影した写真付き］		モントリオール Expo'67 の写真があることより年代を推定。KUAC_NAK0328 より採取。
0021	0023	1967.04.28–10.27	イヴェント	「カナダモントリオール万博映画祭」［上映《生命の賛歌》］（モントリオール、カナダ）		KUAC_NAK0266 より採取
0022	0024	1967.04.28–10.27	作品	中嶋興（撮影）、笹川弘三（監督）《人間の土地より、生命の賛歌》55 秒、35mm フィルム、白黒、1967 年		KUAC_NAK0266 より採取
0023	0025	1967.04.28–10.27	受賞	「カナダモントリオール万博映画祭 シルバーメダル」受賞（《生命の賛歌》）		KUAC_NAK0266 より採取
0024	0026	1968	作品	中嶋興《設計行為》10 分、16mm フィルム、カラー、1968 年		KUAC_NAK0160 より採取
0025	0027	1968	作品	中嶋興《流動体》35mm フィルム（写真）、カラー、1968 年		KUAC_NAK0033 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0026	0028	1968.04.07–30	イヴェント	「おかしなおかしな写真展」［展覧会］（霞町コーポ 2 階／東京）		KUAC_NAK0225 より採取。
0027	0030	1969	経歴	「大阪万国博覧会」リコー館のための映像投影オブジェ開発		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取。KUAC_NAK0226 より推定。
0028	0032	1969.05.01	文献	中嶋興「ショート・ショート テクノロジー刑務所」『美術手帖』5 月号（通巻 312 号）、美術出版社、1969 年		NDL ONLINE、KUAC_NAK0244、KUAC_NAK0280 より採取。
0029	0033	1969.05.01	文献	早漕和宏、斉藤タカコ、山田節子「＜器＞としての人間：中嶋興のオブジェと映像」『美術手帖』5 月号（通巻 312 号）、美術出版社、1969 年		NDL ONLINE、KUAC_NAK0244 より採取。
0030	0034	1969.06.01	文献	［中嶋興（写真）］、加藤郁乎「作家に聞く　松沢宥・メシアの自画像」『美術手帖』6 月号（通巻 314 号）、美術出版社、1969 年		当該資料より
0031	0035	1969.06.16–30	イヴェント	「松沢宥展」［展覧会《中嶋興撮影の写真数百点》］（青木画廊／東京）		『美術手帖』6 月号（通巻 314 号）の記述より
0032	0036	1970	経歴	「大阪万国博覧会」リコー館・三井館映像部門参加（三井館映像ディレクター、企画担当）		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0033	0037	1970	経歴	中嶋興の長男、誕生		中嶋興証言（2019.07.11）
0034	0043	1970	経歴	中嶋興の父、死去		KUAC_NAK0253 より採取、中嶋興より自身が 29 歳の時、父が死去と証言（2019.07.11）。KUAC_NAK0258 にも同様のことが記載されている。
0035	0038	1970	経歴	「ビデオアース東京」結成		KUAC_NAK0065 より採取、中嶋興証言（2019.07.11）
0036	0039	post-1970	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《三宅一生第 1 回ファッションショウの記録》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、post-1970 年		三宅一生の活動時期より
0037	0040	1970–81	経歴	東京総合写真専門学校講師		KUAC_NAK0232 より（KUAC_NAK0239 には 1970 年と書かれている）
0038	0041	1970.02.01	文献	［中嶋興（写真）］、小清水漸、関根伸夫、管木志雄、成田克彦、吉田克朗、李禹煥「特集＝発言する新人たち〈もの〉がひらく新しい世界　座談会」『美術手帖』2 月号（通巻 324 号）、美術出版社、1970 年		当該資料より
0039	0042	1970.06	経歴	結婚		中嶋興証言（2019.07.11）、『11 人のアニメ作家の書き下ろしによるアニメーション・マーケット企画書』日本アニメーション協会、1978 年より
0040	0044	1971	経歴	ビデオ映像メディアによる表現運動開始		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0041	0046	1971	作品	中嶋興《影》4 分、16mm フィルム、カラー、1971 年		KUAC_NAK0160 より採取
0042	0047	1971	作品	中嶋興《水平線（HORIZON）》12 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1971 年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0089 より採取
0043	0048	1971	作品	中嶋興《HORIZON PART1》11 分、［素材・メディア未詳］、モノカラー、1971 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0044	0049	1971	作品	中嶋興《THE HORIZON》8 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1971 年		KUAC_NAK0004 より採取
0045	0050	1971	作品	中嶋興《水平線》7 分 30 秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1971 年		KUAC_NAK0015 より採取
0046	0051	1971	作品	中嶋興《水平線 パート I》6 分 30 秒、［素材・メディア未詳］、カラー、1971 年		KUAC_NAK0535 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0047	0052	1971	作品	中嶋興《BIOLOGICAL CYCLE》［時間未詳］、フィルム／ビデオ、カラー、1971 年		KUAC_NAK0085 より採取
0048	0053	1971	作品	中嶋興《ホット マシン》6 分、16mm フィルム、カラー、1971 年		KUAC_NAK0160 より採取
0049	0054	post-1971	作品	中嶋興《My Life マイ・ライフ》［制作開始］		KUAC_NAK0088 より採取
0050	0055	post-1971	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《田島征三「ヤギのしずか」ヤギ料理の記録》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、post-1971 年		KUAC_NAL0085 より採取
0051	0056	post-1971	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《フランストゥルーズコレクション（映画以前玩具会見記）》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、post-1971 年		KUAC_NAL0085 より採取
0052	0057	post-1971	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《ベーター佐藤（イラストレーター）刑務所出所の記録》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、post-1971 年		KUAC_NAL0085 より採取
0053	0058	post-1971	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《ベトナムアニメ協会会長会見記》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、post-1971 年		KUAC_NAL0085 より採取
0054	0059	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 相国寺・金閣寺・銀閣寺の名宝》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0055	0060	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 赤坂鍔》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0056	0061	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 安野光雅 絵本の世界》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0057	0062	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 伊豆の禅者 東嶺》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0058	0063	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 伊万里の小皿》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0059	0064	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 植松家の文人墨客》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0060	0065	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 宴と旅の器弁当箱》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0061	0066	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 小野田雪堂》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0062	0067	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 鹿児島壽蔵の人形》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0063	0068	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 葛飾北斎》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0064	0069	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 川合玉堂》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0065	0070	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 岸田劉生 麗子微笑》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0066	0071	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 巨匠達の描いた扇絵》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0067	0072	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 巨匠たちの青春》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0068	0073	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 国際絵本原画展》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0069	0074	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 後藤家十七代の刀装具》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0070	0075	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 後藤祐乗》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0071	0076	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 近衛家の名宝》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0072	0077	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 近藤浩一路》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0073	0078	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 島木赤彦とアララギの歌人たち》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0074	0079	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 初期伊万里と鍋島》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0075	0080	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 草創期の日本刀》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0076	0081	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 竹内栖鳳》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0077	0082	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 茶の美術》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0078	0083	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 辻輝子万華鏡》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0079	0084	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 中嶋清之》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0080	0085	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 南画展》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0081	0086	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 日本の酒の器》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0082	0087	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 能の女面》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0083	0088	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 野口園生の人形》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0084	0089	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 箱根寄木細工》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0085	0090	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 美人画の巨匠 伊東深水》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0086	0091	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 武士の意匠 透かし鍔》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0087	0092	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 武将と名刀》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0088	0093	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 美濃のやきもの》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0089	0094	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 山口伊太郎・安二郎の世界》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0090	0095	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 安田ゆき彦》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0091	0096	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 遊行聖 一遍》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0092	0097	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 賴朝展》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0093	0098	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 利休・織部・遠州の書》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0094	0099	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《佐野美術館 龍城山下の芸術家達》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0095	0100	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 愛鷹牧》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0096	0101	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 江原素六と沼津》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0097	0102	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市歴史民俗資料館 桶作り》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0098	0103	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 銃後の熱海・沼津》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0099	0104	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 戦時下の沼津高女》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0100	0105	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 戦争史跡を訪ねて》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0101	0106	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 東海道 沼津宿、原宿》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0102	0107	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 沼津の国学》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0103	0108	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 沼津藩》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0104	0109	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市明治史料館 沼津兵学校》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0105	0110	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市歴史民俗資料館 凧の世界》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0106	0111	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津市歴史民俗資料館 沼津のひもの作り》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0107	0112	post-1971	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《根津美術館 清朝時計》post-1971 年		中嶋興証言（2019.07.11）
0108	0113	post-1971	文献	中嶋興［[一本のわらをひろった[...]]記事名未詳、書名未詳、出版社未詳］、post-1971 年		KUAC_NAK0264 より採取
0109	0114	post-1971	文献	Mogens Damgaard "Ny virkelighed tilbydes",［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］, post-1971		KUAC_NAK0098 より採取
0110	0115	1971-75	作品	中嶋興《生物学的サイクルパート5》8 分 11 秒、［素材・メディア未詳］、カラー、1971-75 年		KUAC_NAK0538 より採取
0111	0116	1971-78	作品	中嶋興《BIOLOGICAL CYCLE PART4》8 分、［素材・メディア未詳］、モノカラー、1971-78 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0112	0117	1971-80	作品	中嶋興《生物学的サイクル Biological Cycle Part-4》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1971-80 年		KUAC_NAK0094 より採取
0113	0118	1971-81	作品	中嶋興《BIOLOGICAL CYCLE PART5》8 分、［素材・メディア未詳］、モノカラー、1971-81 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0114	0119	1971-82	作品	中嶋興《生物学的サイクル Biological Cycle Part-5》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1971-82 年		KUAC_NAK0094 より採取
0115	0120	1971-82	作品	中嶋興《Biological Cycles》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1971-82 年		KUAC_NAK0023 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0116	0121	1971–82	作品	中嶋興《生物学的循環 part1&part5》抜粋 6 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1971–82 年		KUAC_NAK0015 より採取
0117	0122	1971–84	作品	中嶋興《BIOLOGICAL CYCLE PART6》8 分、［素材・メディア未詳］、モノカラー、1971–84 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0118	0123	1971–85	作品	中嶋興《生物学的サイクル Biological Cycle Part–6》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1971–85 年		KUAC_NAK0094 より採取
0119	0124	1971–85	作品	中嶋興《生物学的サイクル Part–1（BIOLOGICAL CYCLE 1971–12 分　Part1）》12 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1971–85 年		KUAC_NAK0094 より採取
0120	0125	1971.11	文献	中嶋興、岡本信治郎「グラビア・映像の原点 13《液体の角》」『朝日ジャーナル』11 月号（通巻 662 号）、朝日新聞社、1971 年		NDL ONLINE
0121	0126	1971.11.01	文献	中嶋興「協会ごあいさつ、または、会長サイン入の除名書！！」『JAFA 日本アニメーション協会機関紙』NO.1、1971 年		KUAC_NAK0228 より採取
0122	0127	1971.11.08–10	イヴェント	「中嶋興：亀井武彦 タッグ・ショー」［展覧会《アナボコ》《精造器》《生命の賛歌》《生物学的サイクル》《水平線》《影》］（草月ホール／東京）		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0228、KUAC_NAK0229 より採取
0123	0128	1971.11.15–12.01	イヴェント	「アニメーションフェスティバル '71」［上映《生物学的サイクル》《水平線はふとりぎみ》］（草月会館ホール／東京、その他 4 箇所巡回）	○	KUAC_NAK0230 より採取
0124	0129	1971.12.01–03	イヴェント	「世界映像作家展」［上映《生命の賛歌》《影》］（タイムスホール／沖縄）		KUAC_NAK0231 より採取
0125	0130	1972	イヴェント	「アヌシー世界アニメーション映画祭」［上映《生物学的サイクル》］（アヌシー、フランス）		KUAC_NAK0232 より採取
0126	0131	1972	イヴェント	「実験アニメ上映展」［展覧会］（草月ホール／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0127	0132	1972	作品	中嶋興《水平線》7 分、16mm フィルム、カラー、1972 年		KUAC_NAK0160 より採取
0128	0133	1972	作品	中嶋興《生物学的サイクル》8 分、16mm フィルム、カラー、1972 年		KUAC_NAK0160 より採取
0129	0134	1972	文献	［中嶋興］『人工衛星の設計図』［中嶋興、1972 年］（第一写真集）		KUAC_NAK0232 より採取
0130	0135	1972	文献	中嶋興「＜特集＝脱プリントアート考＞〈正直〉の勧めと感触念版」『プリントアート』第 8 号、プリントアートセンター、1972 年		KUAC_NAK0232 より採取
0131	0136	post–1972	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《大駱駝艦「磨赤兒舞踏」公演記録》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、post–1972 年		「大駱駝艦」活動時期より時期推定。KUAC_NAK0085 より採取
0132	0137	post–1972	文献	かわなかのぶひろ「かわなかのぶひろ の 映像ジャーナル」『映像新聞』［日付未詳］、映像新聞社、post–1972 年		KUAC_NAK0066 より採取
0133	0138	1973	作品	中嶋興《生物学的サイクル Biological Cycle Part–2》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1973 年		KUAC_NAK0094 より採取
0134	0139	1973	作品	中嶋興《チャイニーズ サイクル マシーン》30 分、16mm フィルム、カラー、1973 年		KUAC_NAK0160 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0135	0140	1973	作品	中嶋興《パーフォレーション》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1973 年		KUAC_NAK0160 より採取
0136	0141	1973	作品	中嶋興《毛沢東風ハンバーガー》30 分、16mm フィルム、カラー、1973 年		KUAC_NAK0160 より採取
0137	0142	1973	文献	［中嶋興］『中嶋興の新聞』［中嶋興］、1973 年		KUAC_NAK0160 より採取
0138		1973.04	文献	中嶋興、杵島隆、大洞皓正、川上重治「乱反射」『写真批評』、東京綜合写真専門学校出版局、1973 年	○	KUAC_NAK0506 より採取
0139	0144	1973.04.01	文献	中嶋興＋理想新聞部（編）『1973 分の 1 秒新聞（1/1973 SECOND NEWS）』NO.1（4 月 1 日）、東京綜合写真専門学校＋重森弘淹、1973 年		KUAC_NAK00234 より採取
0140	0145	1973.06.25	文献	［無記名］「アングラその後」［『河北新報』］（1973 年 6 月 25 日）［河北新報社］、1973 年	○	KUAC_NAK0235 より採取
0141	0146	1973.08	文献	［中嶋興（写真）］長谷川敬二「表紙絵・山脇百合子「ぐりとぐら」より」『月刊・絵本』8 月号、盛光社、1973 年		ざっさくプラス
0142	0147	1973.09	文献	［中嶋興（写真）］長谷川敬二「表紙・目次・レイアウト協力・辻村益朗」『月刊・絵本』9 月号、盛光社、1973 年		ざっさくプラス
0143	0148	1973.11.30	イヴェント	「'73NAAC 研究会」［上映］（群座ガスホール／東京）		KUAC_NAK0236 より採取
0144	0149	ca.1974	作品	中嶋興《野坂昭如 527214 ！！》50 分、16mm フィルム、モノクロ、1974 年	○	KUAC_NAK0238 より採取
0145		ca.1974	文献	中嶋興「特集：現代イラストレーションの断片 HOMERUN」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1974 年	○	KUAC_NAK0260 より採取
0146	0151	1974	イヴェント	「サーモビデオとダンスパフォーマンス展」［展覧会（パフォーマンス）］（東京都美術館／東京）		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0147	0152	1974	作品	中嶋興《橋の下から》25 分、［素材・メディア未詳、色未詳］1974 年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085 より採取
0148	0153	post–1974	作品	中嶋興［［ビデオアース］］《写真とは何か？（Qu'est–ce que la Photographie）》50–60 分［27 分］、1974 年［1976 年］		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0023,KUAC_NAK0085 より採取
0149	0154	1974.01.01	文献	中嶋興ほか「お正月休み、デザイナーのすごし方「モシ、モシ。あなたは、いかがでしたか？」」『デザインライフ』1 月号（第 1 号）、文研社、1974 年		KUAC_NAK0199 より採取。なお、出版社について NDL ONLINE から採取。
0150		1974.02.01	文献	中嶋興「生年月日を〝神〟と定めて日常性を超える原点に」『デザインライフ』2 月号（第 2 号）、文研社、1974 年	○	KUAC_NAK0237 より採取。なお、出版社について NDL ONLINE から採取。
0151	0155	［1974］.08.07–31	イヴェント	「野坂昭如 527214 ！！」［上映］（軽井沢映画劇場／長野）		KUAC_NAK0238 より採取
0152	0156	［1974］.12.06	イヴェント	中嶋興、荒木経惟、浅井慎平、森山大道、内藤忠行「SHOOT & SHOOT '74 No.1 ―カメラマン、アーティストによる映像展 ―」［上映］（VAN99HALL／東京）		KUAC_NAK0240 より採取
0153	0158	1975	イヴェント	［［ビデオとインスタレーション」展覧会］（東京都美術館／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0154	0159	1975	作品	中嶋興《写真蒸発》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1975 年		KUAC_NAK0516 より採取
0155	0160	1975	作品	中嶋興《新幹線研究食》抜粋 10 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1975 年		KUAC_NAK0015 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0156	0161	1975	作品	中　嶋　興《BIOLOGICAL CYCLE》10分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1975年		KUAC_NAK0004より採取
0157	0162	1975	作品	中嶋興［[ビデオアース]］《新幹線研究食》25分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1975年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085より採取
0158	0163	post-1975	文献	［中嶋興］「[写真家のプロフィール]」[書名未詳、出版社未詳]、post-1975年		KUAC_NAK0239の「一九七五年第一回ビデオ・ライフショップ展を開催」という記述から
0159	0143	post-1975	文献	中嶋興「世界を結ぶローカルテレビ局 ビデオ・アース」[書名未詳、巻号未詳、出版社未詳]、ca.1973年	○	KUAC_NAK0037より採取
0160	0164	1975-76	イヴェント	「実験アニメの上映」[上映]（札幌の社内スタジオ／札幌）		KUAC_NAK0096より採取
0161	0165	1975-76	イヴェント	「中嶋興作品上映」[上映]（札幌の社内スタジオ／札幌）		KUAC_NAK0096より採取
0162	0166	1975.05	文献	[中嶋興（写真）] 井上洋介、田島征三「アトリエ対談」『月刊・絵本』5月号、すばる書房盛光社、1975年		ざっさくプラス
0163	0167	1975.06	文献	中嶋興「ART FOCUS：今月の焦点 ベルギー国際実験映画祭報告」『美術手帖』6月号（通巻395号）、美術出版社、1975年		NDL ONLINE
0164	0168	1975.07	文献	久米宏一、田島征三、中嶋興（写真）「アトリエ対談」『月刊・絵本』7月号、すばる書房盛光社、1975年		ざっさくプラス
0165	0169	1975.07.28-08.03	イヴェント	中嶋興、黒柳正美、佐藤幹夫、鈴木茂美、中家和正［[ビデオアース東京]］「第1回　TCPビデオ・ゼミ、ライフショップ)」（真木画廊／東京）		KUAC_NAK0240より採取
0166		1975.08.01	文献	中嶋興「ビデオ・ライフショップ開催の弁」『デザインライフ』8月号（第20号）、文研社、1975年	○	KUAC_NAK0139より採取。なお、出版社についてNDL ONLINEから採取。
0167	0170	1975.10	文献	中嶋興「第一回＜東京展＞開催についての考え方」[『デザインライフ』9月号(第22号)]、文研社、1975年	○	KUAC_NAK0241より採取。なお、出版社についてNDL ONLINEから採取。
0168	0171	1975.10.10	文献	中嶋興「ビデオは女性的な映像である」『ビデオタイムス』（1975年10月10日）、[出版社未詳]、1976年		KUAC_NAK0138より採取
0169	0157	1975.11	文献	中嶋興「アニメーション・オンパレード」[書名未詳、出版社未詳]、ca.1975年	○	KUAC_NAK0346より採取
0170	0172	1975.11.05	イヴェント	「とみんの芸術の祭'75 東京展開催中行事 アニメーション映画祭」[上映《生物学的サイクル》《再説製造器》《メーション》]（東京都美術館、上野公園／東京）		KUAC_NAK0242より採取
0171	0173	1975.11.05	作品	中嶋興《再説製造器》3分、16mmフィルム、カラー、1975年		KUAC_NAK0242より採取
0172	0174	1975.11.05	作品	中嶋興《メーション》3分、16mmフィルム、カラー、1975年		KUAC_NAK0242より採取
0173	0175	1975.12	文献	梶山俊夫、田島征三、中嶋興（写真）「アトリエ対談」『月刊・絵本』12月号、すばる書房盛光社、1975年		ざっさくプラス
0174	0150	1976	経歴	中嶋興の長女、誕生		中嶋興証言（2019.07.11）KUAC_NAK0258と国立国会図書館で閲覧した熊本日日新聞（1977年10月29日付）より、1976年の同年に中嶋興の長女が誕生し、母が死去することが判明。
0175	0177	1976	イヴェント	[イヴェント名未詳、上映]（拾得／京都）		KUAC_NAK0109より採取
0176	0178	1976	イヴェント	「ワンステップミュージックフェス・ビデオインスタレーション」[展覧会]（[会場未詳／都市未詳]）		KUAC_NAK0109より採取
0177	0179	1976	作品	中嶋興《アナポコ》6分、[素材・メディア未詳]、モノクロ、[1976年]		KUAC_NAK0504より採取
0178	0180	1976	作品	中嶋興《黒姫絵本の学校》[時間、素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0265より採取
0179	0181	1976	作品	Ko Nakajima, "WHAT IS PHOTOGRAPH", B&W, 30min, 1976		KUAC_NAK0508より採取
0180	0182	1976	作品	中嶋興《写真とは何か》20分、[素材・メディア未詳]、モノクロ、1976年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリーSCAN、1991年9月10日、57頁より採取
0181	0183	1976	作品	中嶋興《写真とは何か》抜粋10分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0015より採取
0182	0184	1976	作品	中　嶋　興《食卓電車（THE SUBWAY LUNCH）》29分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0004より採取
0183	0185	1976	作品	中嶋興《生物学的サイクル Biological Cycle Part-3》[時間、素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0094より採取
0184	0186	1976	作品	中嶋興《ビデオアニメ》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0504より採取
0185	0187	1976	作品	中嶋興《MY LIFE》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1976年［1971年制作開始、1976年1作目完成、1977年初公開］		KUAC_NAK0088より採取
0186	0188	1976	作品	中嶋興《My life》[素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0023より採取
0187	0189	1976	作品	中　嶋　興《MY LIFE 1976 PART1》20分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0012より採取
0188	0190	1976	作品	中　嶋　興《MY LIFE 1976 PART2》29分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0012より採取
0189	0191	1976	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《ドキュメンタリー横井正一と都はるみ》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1976年		KUAC_NAK0095より採取
0190	0192	1976	作品	中嶋興［[ビデオアース]］《野坂昭如－参議院選挙ドキュメント》45分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976年［撮影1973年］		KUAC_NAK0085より採取
0191	0193	1976-82	作品	中嶋興《MY LIFE》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1976-82年		KUAC_NAK0085より採取
0192	0194	1976-90	作品	中嶋興《MY LIFE》20分、[素材・メディア未詳] モノクロ、1976-90年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリーSCAN、1991年9月10日、57頁より採取
0193	0195	1976-92	作品	中嶋興《MY LIFE［PART1］》20分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976-92年		KUAC_NAK0533より採取
0194	0196	1976-92	作品	中嶋興《MY LIFE［PART2］》29分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976-92年		KUAC_NAK0004より採取
0195	0197	1976-92	作品	中嶋興《マイ・ライフ》約5分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1976-92年		KUAC_NAK0539より採取
0196	0198	1976-92	作品	中嶋興《マイ・ライフ（HDリマスター＋追加版　オリジナル）》27分、1976-92年		KUAC_NAK0015より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0197	0199	［1976］-2007	作品	中嶋興《My Life マイ・ライフ》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1976-2007 年		KUAC_NAK0088 より採取（「撮影開始 1971 年、＜...＞ 36 年間の記録を…」より推定）
0198	0200	1976.01.10	文献	ビデオアース東京「新幹線で撮る！ 僕らはソフトを作る人」『ビデオタイムス』1 月号（通巻第 37 号）、［出版社未詳］、1976 年		KUAC_NAK0136 より採取
0199	0201	1976.02.25	イヴェント	［イヴェント名未詳、「ビデオアース東京」上映］（VAN99HALL ／東京）		KUAC_NAK0458 より採取
0200	0202	1976.03	文献	中嶋興、岡本忠成、亀井武彦、川本喜八郎、月岡貞夫、福島治、古川タク「アニメーションの魅力」『月刊・絵本』3 月号、すばる書房、1976 年		ざっさくプラス
0201	0203	1976.03	文献	中嶋興（写真）、つげ義春、田島征三「アトリエ対談」『月刊・絵本』3 月号、すばる書房、1976 年		ざっさくプラス
0202	0204	1976.03.24-26	イヴェント	［第 5 回黒姫絵本の学校」［講演］（ラボランドくろひめ／長野）		KUAC_NAK0137 より採取
0203	0205	1976.05.05	文献	中嶋興「古池や 飛び出せ 飛び出せ 美出尾の子 黒姫絵本の学校に入り込んだビデオ」『Video Unlimited』（創刊号）、Video Unlimited 編集部、1976 年		KUAC_NAK0137 より採取
0204	0206	1976.05.08-14	イヴェント	［第 3 回創作えほん新人賞原画展　絵本のひろば」［《黒姫絵本の学校》ほか上映］（日電子ビデオ・ビーム 2 ギャラリー／東京）		KUAC_NAK0265 より採取
0205	0207	［1976］.07.01	文献	［無記名、記事名なし］『月刊ビデオアース』［巻号未詳］、ビデオアースコミニィー、［1976 年］		KUAC_NAK0444 より採取
0206	0208	1976.08.01	文献	伊東啓二「写真家のビデオ観　民芸陶器映画撮影同行記」『ビデオジャーナル』（1976 年 8 月 1 日）、伸樹社、1976 年		KUAC_NAK0455 より採取
0207	0209	［1976］.08.01-07	イヴェント	『'76 ビデオライフショップ』［『ビデオアース』］（伊東屋ギャラリー／東京）		KUAC_NAK0444 より採取
0208		［1976］.08.07-08	イヴェント	「NEW MUSIC MEDIA 2 IN TSUMAGOI」［上映（ビデオアース東京・TCP 幻想・コスモスファクトリー）］（つま恋／静岡）	○	KUAC_NAK0437 より採取
0209	0210	［1976］.08.13-15	イヴェント	［第 2 回ビデオアースサマースクール」（ラボランドくろひめロッヂ／長野県）		KUAC_NAK0445 より採取
0210	0211	1976.09	文献	中嶋興（写真）、今江祥智「〔特集　田島征三の世界〕異骨相の征さんのこと」『月刊・絵本』9 月号、すばる書房、1976 年		ざっさくプラス
0211	0212	［1976］.10.03	イヴェント	［君のブラックホールの入口はまじかだ［東京展］］［上映］（東京都美術館／東京）		KUAC_NAK0243 より採取
0212	0213	1976.10.29	番組	中嶋興《ブレイタイム 23「豊満・妖艶あゝエロチック！男が感じるフトメの美学！！》（1976 年 10 月 29 日）		KUAC_NAK0244 より採取
0213	0176	1976.11	経歴	中嶋興の母、死去	○	https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2300 より採取、中嶋興証言（2019.07.11）
0214	0214	1976.11.01	文献	中嶋興（写真）、田島征三「土着が好きなの？放浪が好きなのか？一体、どっちなんだ？風と土の日記 この人の一週間〈35〉」『デザインライフ』11 月号（第 35 号）、文研社、1976 年		KUAC_NAK0369 より採取。なお、出版社について NDL ONLINE から採取。

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0215	0215	1976.12	文献	中嶋興、舟崎克彦、つかこうへい、入川浩「のぞき窓」『装苑』12 月号（通巻 31 号）、文化出版局、1976 年		NDL ONLINE
0216	0216	1976.12.18-77.03.24	イヴェント	「笠井博舞踏鑑公演 沃星圏 ―星をのんだかじやの話―」（協力：中嶋興）		KUAC_NAK0245 より採取
0217	0217	ca.1977	文献	中嶋興「Message」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1977 年		KUAC_NAK0248 より採取
0218		ca.1977	文献	中嶋興「よこいさーん 横井久美子さんに「ささげる詩」」［「横井久美子ライブレコードのためのパンフ」とメモあり］、ca.1977 年	○	KUAC_NAK0261 より採取
0219	0219	1977	イヴェント	「アニメ展」［上映］（渋谷西武百貨店展示場／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0220	0220	1977	作品	中嶋興《Horizon》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1977 年		KUAC_NAK0023 より採取
0221		1977.03.14-16	イヴェント	「EX ハウス 7th コンサート GAP 展」［展覧会（ビデオアース東京）］（光明院内 観音ホール／東京）	○	KUAC_NAK0438 より採取
0222	0221	1977.03.28-04.03	イヴェント	「海を救おう展」［展覧会］（青山ベルコモンズ 9F クレイドルサロン／東京）		KUAC_NAK0185 より採取
0223	0222	1977.04.08-10	イヴェント	「ローリング・ココナッツ・レビュー・ジャパン」［展覧会］（国際見本市会場東館・南館／東京）		KUAC_NAK0028、KUAC_NAK0034 より採取
0224	0223	post-1977.04.11	イヴェント	「ローリング・ココナッツ・レビュー」VTR 上映		KUAC_NAK0096 より採取
0225	0224	1977.04.19-24	イヴェント	「出合い クロスアート・展 77"」［展覧会《フォトリトグラフ I》］（ロイヤル サロン 銀座／東京）		KUAC_NAK0246 より採取
0226	0225	1977.06	文献	［無記名］「小さなビデオの大きな宣言」『VICTOR』、［日本ビクター株式会社］、1977 年		KUAC_NAK0134 より採取
0227	0226	1977.08.05-07	イヴェント	「第 3 回 ビデオアース・サマースクール！！」（「白子海岸」かねい荘／千葉）		KUAC_NAK0460 より採取
0228	0227	1977.08.07	イヴェント	「第 2 回アニメーションフェスティバル」［上映《アナボコ》］（科学技術館サイエンスホール（北の丸公園）／東京）		KUAC_NAK0504 より採取
0229	0228	1977.08.08-13	イヴェント	「主催展 ENJOY YOUR GALLERY IN PLAYING ART」［展覧会《フォトリトグラフ II》］（Gallery Okabe ／東京）		KUAC_NAK0247 より採取
0230		1977.09.13-14	イヴェント	「ローリング・ココナッツ・レビュ・ジャパン ビデオ映像コンサート」［展覧会（ビデオアース東京・ビデオアース札幌）］（拾得／京都）	○	KUAC_NAK0452 より採取
0231		1977.10.29	文献	［無記名］「文化コーナー 中島興氏が「メディア個展」」『熊本日日新聞』（1977 年 10 月 29 日）、熊本日日新聞社	○	KUAC_NAK0258、国立国会図書館の資料より採取、確定
0232	0229	1977.10.28-11.02	イヴェント	［メディア個展］（熊日画廊／熊本市上通）［《マイ・ライフ》国内初上映、他上映《水平線》《生物学的サイクル》］	○	KUAC_NAK0066、KUAC_NAK0258、より採取
0233	0218	1977.11.02	文献	［無記名］「ふるさと熊本は想像力の原点」『熊本日日新聞』（1977 年 11 月 2 日）、熊本日日新聞社	○	KUAC_NAK0066、国立国会図書館の資料より採取、確定
0234		1977.11.02-03	イヴェント	「Rolling Coconut Revue in Musabi」［上映（ローリングココナッツの映像上映）］（武蔵野美術大学／東京）	○	KUAC_NAK0439、KUAC_NAK0449 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0235	0230	ca.1978	文献	中嶋興「第 1 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオの進化がついにアニメをとらえた。」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0236	0231	ca.1978	文献	中嶋興「第 2 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオの進化でテレビ番組は退化する」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0237	0232	ca.1978	文献	中嶋興「第 3 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオの進化が君の家を放送局にするのだ。」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0238	0233	ca.1978	文献	中嶋興「第 4 回ビデオアニメーションワークショップ アニメの進化が君のアニメ回路を進化させる。」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0239	0234	ca.1978	文献	中嶋興「第 5 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオの進化論はきっと価格の新価値できまる！！」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0240	0235	ca.1978	文献	中嶋興「第 6 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオの進化は重さの減量で進歩する。」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0241	0236	ca.1978	文献	中嶋興「第 6 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオカメラの設計は、ドイツのアリフレックスに学べ。素人設計はやめろ！！」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0242	0237	ca.1978	文献	中嶋興「第 8 回ビデオアニメーションワークショップ ビデオでマザーコン回路を刺激すれば、海やトンネルを撮りたくなる。」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0243	0238	ca.1978	文献	中嶋興「アニメーションワークショップ第 9 回 ロットスコーピングのテクニックがビデオの進化でアニメを変革できるか？」[『月刊 ビデオイマージュ』、巻号未詳、ビデオライフ社]、ca.1978 年	○	KUAC_NAK0544 より採取
0244	0008	ca.1978	文献	中嶋興「一枚の円盤を三角にした宇宙盤」[書名未詳、巻号未詳、出版社未詳]、ca.1978 年	○	評されている The Alan Parsons Prpject の「Pyramid」は 1978 年に発表されたため。KUAC_NAK0122 より採取
0245	0239	1978	経歴	コンピューターアニメ CG 制作開始		KUAC_NAK0085 より採取
0246	0240	1978	経歴	JVC と共同で、ビクターの電子機構を搭載したビデオデッキ CR-8500 にアタッチメントとして「ビデオコマ撮り機――アニメアダプター」を製作。世界初の 3／4 インチ用のアニメコマ撮り機		KUAC_NAK0109 より採取
0247	0241	1978	経歴	フレームアニメ制作開始		KUAC_NAK0109 より採取
0248	0242	1978	作品	中嶋興《Documentaire》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1978 年		KUAC_NAK0023 より採取
0249	0243	1978	文献	中嶋興「飛霊」『空のコラージュ』、酣燈社、1978 年［写真・口絵・装幀：中嶋興］		KUAC_NAK0505 より採取
0250	0244	1978	文献	『アニメーションインフォメーション』［出版社未詳］、1978 年		KUAC_NAK0144 より採取
0251		post-1978	文献	中嶋興「全体会に手塚治虫氏を招いて」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、出版年未詳］	○	KUAC_NAK0124 より採取。なお年代の推定は第 1 回アニメーションワークショップ開催年から推定。
0252		1978.01.01	文献	中嶋興「メカニカル・ウィザード」『FANTOCHE（季刊ファントーシュ 復刊 1 号）』、バルク、1978 年	○	KUAC_NAK0127、当該資料の中嶋興のメモより採取、推定
0253	0245	1978.02	文献	［無記名］「空のコラージュ展から」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、1978 年		KUAC_NAK0249 より採取
0254	0246	1978.02.13-18	イヴェント	「空のコラージュ展」［展覧会］（ギャラリー・オカベ／東京）		KUAC_NAK0249 より採取
0255	0247	1978.04	文献	中嶋興「V 感覚とコミュニケーションの復活」『話の特集』［4 月号］（通巻 147 号）、話の特集、1978 年		ざっさくプラス、KUAC_NAK0140 より採取
0256	0248	1978.04	文献	［筆者未詳、記事名未詳（ビデオアースの紹介文）］『宝石』4 月号、光文社、1978 年		KUAC_NAK0443 より採取
0257	0249	1978.05.22-27	文献	『VIDEO ART』、CAYC 芸術とコミニケーション・センター国際ビデオ・アート展国内委員会、1978 年	○	KUAC_NAK0290 より採取
0258	0250	1978.06	文献	中嶋興「ビデオアース運動についてのミニ通信」『季刊映像』9 号、［日本映像学会］、1978 年		ざっさくプラス
0259		1978.07.14-15	イヴェント	「実験アニメーション講座」（『日本アニメーション協会主催第 1 回ワークショップ』）［講演］（堀内ビル ACP ハウス／東京、他大阪など巡回）	○	KUAC_NAK0446 より採取
0260	0251	1978.08.01	文献	中嶋興・道下匡子「ハイウェイ・エイティ⑦」『トラベルヴォイス』8 月号、［トラベル・ヴォイス新聞社］、1978 年		KUAC_NAK0098 より採取
0261	0252	1978.10.01	文献	『PCB レポート No.1 第 2 回アニメーション '77 サマー・フェスティバル』月刊びあ PCB アニメーションフェスティバル係、1978 年		KUAC_NAK0504 より採取
0262	0253	1978.10.02	作品	中嶋興《穴ポコ part I part II》6 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1978 年		KUAC_NAK0159 より採取
0263	0254	1978.10.02-14	イヴェント	「THE ANIMATION SPIRIT '78 IN KYOTO, OSAKA」［上映《穴ポコ part I part II》］（磔磔／京都、オレンジルーム／大阪）		KUAC_NAK0159 より採取
0264	0255	1978.10.16	文献	［無記名］「ブームのアニメ 新方式」『読売新聞』（10 月 16 日、夕刊）、読売新聞社、1978 年		KUAC_NAK0098 より採取
0265		1978.11.23	文献	「対談 中島興 vs 林静一」『JUST ANIMATION』、青画廊、1978 年	○	KUAC_NAK0146 より採取
0266	0256	1978.11.23-12.03	イヴェント	「アニメ博覧会」［上映、講演］（渋谷パルコ 5 階／東京）	○	KUAC_NAK0146 より採取
0267	0257	ca.1979	作品	中嶋興《新ニッポン日記（メインタイトル）》NHK 教育テレビ		KUAC_NAK0293 より採取
0268	0258	ca.1979	作品	中嶋興《ニュースセンター 9 時（メインタイトル）》NHK テレビ		KUAC_NAK0293 より採取
0269	0259	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第 1 弾 車椅子富士登山の記録「カタツムリ 2 世号、富士に挑む」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0099、KUAC_NAK0353 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0270	0260	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第2弾 4人のソ連亡命作家、来日ビデオ記録「西側におけるソ連非体制画家による抽象画の問題。」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0099、KUAC_NAK0353 より採取
0271	0261	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第3弾 ビデオはポルノチックなメディアである。ヌードを撮るときはものみな裸で始まるという記録。 「ビデオは女性的メディアか、男性的メディアか、いや、ホモセクシュアルメディアであるのだろうか。」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0099、KUAC_NAK0353 より採取
0272	0262	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第4弾 第14回全国身体障害者スポーツ大会（やまびこ大会）長野県松本市でのビデオ記録 「守備回路ビデオと攻撃回路ビデオの複合モンタージュによるビデオリアリティーの発見」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0353 より採取
0273	0263	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第5弾 アッカーマン来日記念ドキュメント「SFとビデオ、明らかに仲の良い兄弟である。日本初のSFビデオマガジンの試み。」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0353 より採取
0274	0264	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第6弾 新幹線の中での御飯の炊き方ドキュメント「フルーツサンデーは、きわめてビデオ的なる記号回路である。」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0353 より採取
0275	0265	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第6弾 ビデオによるレトリックのモンタージュ「美出尾はホモチックなメディアか、それともレズチックなメディアか!! いやどちらでもないレトリック（女性的）なメディアである。」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0353 より採取
0276	0266	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第8回「ビデオと絵本、それは相関関係にあるメディアだ。自然にある「土回路」からビデオははじめよう。」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0353 より採取
0277	0267	ca.1979	文献	中嶋興「中嶋興のビデオドキュメント第9回「君の人生におこる生と死の二つのセレモニーで、「マイライフビデオ」を作ろう!!」」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年		KUAC_NAK0353 より採取
0278		ca. 1979	イヴェント	「CRACK EGG NOW "卵が割れる時" EVENT1: TIM BLAKE CONCERT」［会場未詳／都市未詳］	○	KUAC_NAK0158 より採取
0279		ca. 1979	文献	中嶋興「光力の彼方」『CRACK EGG NOW " 卵が割れる時" 』［出版社未詳］、ca.1979 年	○	KUAC_NAK0158 より採取
0280		ca. 1979	文献	古川タク「会員クローズアップ―① 中島興氏の巻」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1979 年	○	KUAC_NAK0166 より採取
0281	0268	1979	経歴	世界初の家庭用カメラでコマ撮りの開発		KUAC_NAK0085 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0282	0269	1979	経歴	SONY と共同でコンシューマ向けビデオコマ撮小型機器開発		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0283	0270	1979	作品	Ko Nakajima《BUNRAKU》in collaboration with Marty Gross, 30min, 1979		KUAC_NAK0511 より採取
0284	0271	1979	作品	伊東啓二 =「VIDEO EARTH K2」《さっちゃんの幼稚園（障害児の統合保育）》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1979 年		KUAC_NAK0095 より採取
0285	0272	post-1979	文献	[J.-P. F.] "D'un atelier l'autre", ［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、出版地未詳、出版年未詳］		記事内容から MoMA での展覧会以降と推定、KUAC_NAK0068、KUAC_NAK0284、KUAC_NAK0364 より採取
0286	0273	post-1979	文献	［無記名］"Video/Culture is for...", ［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、出版地未詳、出版年未詳］		記事内容から MoMA での展覧会以降と推定、KUAC_NAK0071、KUAC_NAK0286、KUAC_NAK0437 より採取
0287	0274	post-1979	文献	［無記名］"Den japanske installations-kunstner Ko Nakajima skaber stor opmœrksomhed om sine arbejder", *Morgenposten Kultur - Debat*, ［巻号未詳、出版社未詳、出版地未詳、出版年未詳］		記事内容から MoMA での展覧会以降と推定、KUAC_NAK0069 より採取
0288	0275	post-1979	文献	［無記名］"Video looks for its niche", *Arts and Entertainment*, ［巻号未詳、Art & Entertainment Network, New York, 出版年未詳］		記事内容から MoMA での展覧会以降と推定、KUAC_NAK0098 より採取
0289	0276	post-1979	文献	［無記名］「WEEKLY HOT VOICE EXTRA」［書名未詳、巻号未詳］、朝日新聞社広告局、［出版年未詳］		記事内容から MoMA での展覧会以降と推定、KUAC_NAK0098 より採取
0290		post-1979	文献	中嶋興「メカニカル・ウィザード」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、出版年未詳］	○	KUAC_NAK0126 より採取
0291	0277	1979-81	作品	中嶋興《中国訪問の旅／中国の街の記録 79 中国 -80 中国 -81 中国 -》30-45 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1979-1981 年		KUAC_NAK0085 より採取
0292	0278	1979.01.15	文献	中嶋興・古川タク「アマチュアにとってアニメってなんだろう！」『月刊絵本別冊アニメーション』2号、すばる書房、1979 年	○	KUAC_NAK0129 より採取
0293	0279	1979.04.19	文献	*Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*,The Museum of Modern Art, New York, 1979		KUAC_VIC1456 より
0294	0280	1979.04.19-06.19	イヴェント	「Video from Tokyo to Fukui and Kyoto（ビデオ：東京から福井と京都まで）」［展覧会《マイラ イフ》］（The Museum of Modern Art ／ New York［その後「日米ビデオアート展」として巡回］）［《マイ・ライフ》国外初上映］		https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2300 より採取
0295	0281	1979.05.04	文献	Grace Glueck "Art People", *The New York Times*（1979.05.04）, The New York Times, New York, 1979		KUAC_NAK0278 より採取
0296	0282	1979.06.11	文献	［筆者未詳］"Voice Choice", *Voice*（1979.06.11）［出版社未詳、出版地未詳］, 1979		KUAC_NAK0291 より採取
0297	0283	1979.07.01-08.31	イヴェント	「第2回アニメーション・ワークショップ」［講演］（東京、大阪、札幌）		KUAC_NAK0142 より採取
0298	0284	1979.07.17	文献	［無記名］「集まれ！芸術アニメ派」『朝日新聞』（7月17日）、朝日新聞社、1979 年		KUAC_NAK0167 より採取
0299	0285	1979.07.28	文献	John F. Stodder "Video From Japan", *Aaweek*（1979.07.28）, ［出版社未詳、出版地未詳］, 1979		KUAC_NAK0289 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0300	0286	1979.08.05	イヴェント	「第3回アニメーションサマーフェスティバル」［上映］（科学技術館サイエンスホール／東京）		KUAC_NAK0149 より採取
0301	0287	1979.11.26	文献	中嶋興、渡辺淳、鎌田博樹、野口忠夫「ビデオと CG の交流で刺激 第2回 国際ニューメディア／ビデオ・フェスティバル」『映像新聞』（11月26日）、映像新聞社、1979 年		KUAC_NAK0357 より採取
0302		1979.12	文献	中嶋興「アニメ・テクノロジー」『月刊 アニメーション』［創刊準備号］、ブロンズ社、1979 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照
0303	0289	ca.1980–89	文献	中嶋興「店舗産業の新しい波 4 ビデオ店舗空間の演出とビデオの効果」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1980–89 年		KUAC_NAK0292 より採取
0304	0291	1980	経歴	「イギリス・ロンドン国際 CG 会議」参加		KUAC_NAK0085 より採取
0305	0292	1980	作品	中嶋興《コンピューター・アニメパート1》18 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1980 年		KUAC_NAK0156 より採取
0306	0293	1980	作品	中嶋興《天界（試行作像）》6 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1980 年		KUAC_NAK0156 より採取
0307	0294	1980	作品	中嶋興《HORIZON》8 分、［素材・メディア未詳］、カラー、1980 年		『VIDEO OUT 1990 DISTRIBUTION』THE SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY、1990 年 5 月 7 日より採取
0308	0295	1980	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《藤組日記（小学校特殊学級）》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1980 年		KUAC_NAK0095 より採取
0309	0296	1980	文献	「RETROSPETTIVA ANNI '80」［上映《生物学的サイクル Part 5》］（［会場未詳］／イタリア）		KUAC_NAK0489 より採取
0310		1980.02	文献	中嶋興「アニメ・テクノロジー」『月刊 アニメーション』2 月号（創刊号）、ブロンズ社、1980 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照、KUAC_NAK0131 より採取
0311		1980.04	文献	中嶋興「中島興のテクノロジー」『月刊 アニメーション』4 月号、ブロンズ社、1980 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照
0312	0297	1980.04.12–14	イヴェント	「Video Spirit'80（VIDEO INN の世界、世界のビデオ作家展）」［講演・上映《コンピューター・アニメパート1》《天界》］（ZEBRA HOUSE 2F スタジオ／札幌）		KUAC_NAK0156 より採取
0313	0298	1980.04.28–05.03	イヴェント	「中嶋興・像築展」［展覧会］（ギャラリー・オカベ／東京）		KUAC_NAK0253 より採取
0314		1980.05	文献	中嶋興「中島興のテクノロジー」『月刊 アニメーション』5 月号、ブロンズ社、1980 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照
0315	0299	1980.05.01	文献	中嶋興「グループ登場　ビデオアース」『ビデオ ジャーナル』［5 月号］、伸樹社、1980 年		KUAC_NAK0038 より採取
0316	0300	1980.05.01	文献	中嶋興、河原敏文「ハイウェイ・エイティ」『トラベル・ヴォイス』（5 月 1 日）、トラベル・ヴォイス新聞社、1980 年		KUAC_NAK0098 より採取
0317	0301	1980.05.01	文献	『日米ビデオアート展』、西武美術館、1980 年		KUAC_VIC1462 より採取
0318	0302	1980.05.10–18	イヴェント	「日米ビデオアート展」［上映《マイ ライフ》］（西武美術館 Studio 200 ／東京）		KUAC_NAK0254, KUAC_NAK0255 より採取
0319	0303	1980.05.23–06.01	イヴェント	「日米ビデオアート展」［上映《マイ ライフ》］（兵庫県立美術館／神戸）		KUAC_NAK0254, KUAC_NAK0128 より採取
0320		1980.06	文献	中嶋興「中島興のテクノロジー」『月刊 アニメーション』6 月号、ブロンズ社、1980 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照
0321	0304	1980.06.06–15	イヴェント	「日米ビデオアート展」［上映《マイ ライフ》］（大阪府立現代美術センター／大阪）		KUAC_NAK0254 より採取
0322		1980.07	文献	中嶋興「中島興のテクノロジー　カリグラフィ《実践編》」『月刊 アニメーション』7 月号、ブロンズ社、1980 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照
0323	0305	1980.07.08–12	イヴェント	「日米ビデオアート展」［上映《マイ ライフ》］（北海道立近代美術館／札幌）		KUAC_NAK0254 より採取
0324	0306	1980.07.25	文献	中嶋興「女性の間に広く普及するのでは 軽いので旅行などに持っていける」［ポータブルビデオカセッター HR–2200 に対するコメント］『VICTOR VIDEO FRIENDS』［VICTOR］、1980 年		KUAC_NAK0352 より採取
0325	0307	1980.08	文献	中嶋興「ビデオで一生のアルバムを作っている。」［『SHAGAKU8』、出版社未詳、1980 年（中嶋興によるメモ書きより）］		KUAC_NAK0293 より採取
0326		1980.08	文献	中嶋興「テクノロジー　テクノ対談　中島興 vs 浜野明子（『ひらけポンキッキ』ディレクター）」『月刊 アニメーション』8 月号、ブロンズ社、1980 年	○	https://seesaawiki.jp/bono1978/d/%A1%D8%A5%A2%A5%CB%A5%E1%A1%BC%A5%B7%A5%E7%A5%F3%A1%D9#content_5 参照
0327	0290	1980.08.11	文献	日本アニメーション協会（編）［中嶋興ほか］『12 人の作家によるアニメーションフィルムの作り方』主婦と生活社、1980 年	○	当該資料より
0328	0308	1980.08.17	イヴェント	「第4回アニメーションサマーフェスティバル」［展覧会《SHADOW PART Ⅱ（かげ）》］（科学技術館サイエンスホール／東京）		KUAC_NAK0351 より採取
0329	0309	1980.08.25	文献	中嶋興［インタビュー］「ユーザー訪問④ マイビデオ」『TDK タイムズ』7・8 月号（通巻 230 号）、［出版社未詳］、1980 年		KUAC_NAK0154 より採取
0330	0310	1980.08.29	イヴェント	「遊覧展　映像達の景色」［展覧会、上映《マイライフ》《生物学的サイクル》］（ユア・マジェスティルームほか）		KUAC_NAK0507 より採取
0331	0311	1980.08.29	文献	中嶋興「中嶋興・その現実と映像」『遊覧展　映像達の景色』、株式会社ユア、1980 年		KUAC_NAK0507 より採取
0332	0312	1980.10.02–10	イヴェント	「日米ビデオアート展」［上映《マイ ライフ》］（原美術館／東京）		KUAC_NAK0254 より採取
0333	0288	1980.11.01	文献	中嶋興、マイケル・ゴールドバーグ、ビル・ビオラ、河原俊文「いまビデオは新しい「言葉」をつくりつつある」『ビデオ SALON』第1巻・第1号（通巻1号）、玄光社、1980 年	○	KUAC_NAK0493 より採取
0334	0313	1980.11	文献	［無記名］"SCANING SCANNING", *VIDEO GUIDE*（Vol.3 No.3）, Vancouver, 1980		KUAC_NAK0508 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0335	0314	1980.11.30	イヴェント	「アニメーションサマーフェスティバル '80」［展覧会］（阿佐ヶ谷美術専門学校／東京）		KUAC_NAK0198 より採取
0336	0315	1980.12.17–26	イヴェント	「アニメーション・ワークショップ '80 東京講座」［講演］（阿佐ヶ谷美術専門学校／東京）	○	KUAC_NAK0351, KUAC_NAK0198 より採取
0337	0316	ca.1981	文献	中嶋興「ビデオは 10 年、グロスミンは 8 年 仕事も健康も "続け勝ち" ですよ。」［書名未詳、出版社未詳］、ca.1981 年		KUAC_NAK0164 より採取
0338	0029	ca.1981	文献	中嶋興「中嶋興のスペースランド 雲をみて何を連想？」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1981 年	○	KUAC_NAK0099 より採取。なお、「中島興のスペースランド」という連載として、年代を推定。なお、ここでは「ビデオジャーナル」について揶揄しているので書名はビデオジャーナルかと思われたが、後のものではイメージフォーラムの創刊から一年とあるため、月刊イメージフォーラムの可能性もある。
0339	0031	ca.1981	文献	中嶋興「中嶋興のスペースランド 動きを分解的に見る 昔から人類に備わっていた！」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、ca.1981 年	○	KUAC_NAK0035 より採取。なお、かわなかのぶひろ氏がすでに月刊イメージフォーラムを創刊して一年との記述より推定。
0340	0317	1981	経歴	カナダ全土にて上映、ビデオワークショップツアー実施		KUAC_NAK0085 より採取
0341	0318	1981	経歴	カナダ・カウンシル（文化局）ビデオアート交流招待		KUAC_NAK0085 より採取
0342	0319	1981	経歴	米国最大の CG 会議シーグラフ参加、作品上映		KUAC_NAK0085 より採取
0343	0320	1981	イヴェント	「Coupling Wave'81」［上映・展覧会］（4 丁目プラザ 7F ホール／札幌）		KUAC_NAK0096 より採取
0344	0321	1981	イヴェント	「ジャパン・ビデオ・フェスティバル」（ニューヨーク近代美術館／ニューヨーク、アメリカ）		KUAC_NAK0523 より採取
0345	0322	1981	イヴェント	「上映とビデオインスタレーション」［上映・展覧会］（ウェスタンフロント／バンクーバー、カナダ）		KUAC_NAK0109 より採取
0346	0323	1981	イヴェント	「ビデオ作品上映展」［上映］（オタワソーギャラリー／オタワ、カナダ）		KUAC_NAK0109 より採取
0347	0324	1981	イヴェント	「ビデオ作品上映展」［上映・展覧会］（Video INN／バンクーバー、カナダ）		KUAC_NAK0109 より採取
0348	0325	1981	イヴェント	「ビデオ全作品上映展」［上映・展覧会］（ロングビーチ美術館／ロングビーチ、アメリカ）		KUAC_NAK0109 より採取
0349	0326	1981	作品	中嶋興《HORIZON PART2》11 分、［素材・メディア未詳］、モノカラー、1981 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0350	0327	1981	文献	中嶋興「訪欧 ビデオ見聞録 ロンドン編」『ビデオ ジャーナル』331 号、伸樹社、1981 年		KUAC_NAK0041, KUAC_NAK0046 より採取
0351	0328	1981	文献	中嶋興「訪欧 ビデオ見聞録 パリ編」『ビデオ ジャーナル』337 号、伸樹社、［1981 年］		KUAC_NAK0099 より採取
0352	0329	1981	文献	片岡俊博「画期的なビデオ・アニメ」『月刊 アニメーション』、ブロンズ社、1981 年［インタビュー（ビクターとの共同開発のビデオ・アニメーション・システム開発 1979 年 1 月に関して）］		KUAC_NAK0481 より採取
0353	0330	1981	文献	『ポートピア '81 国際ビデオアート展』、ポートピア '81 国際ビデオアート展運営委員会／神戸ポートアイランド博覧会協会、1981 年		KUAC_NAK0510 より採取
0354	0331	1981–82	作品	中嶋興《タントラ TANTORA》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1981–82 年		KUAC_NAK0012 より採取
0355	0332	1981.01.12–14	イヴェント	「コンピューター ビジョン '81（コンピューターアニメ会議）」［講演］（カフェロワイヤル／ロンドン、イギリス）		KUAC_NAK0046 より採取。なお、場所は中嶋興「artfocus 映像・ロンドンのコンピュータ・アニメ国際会議」『美術手帖』5 月号（通巻 481 号）、美術出版社、1981 年より採取
0356		1981.03.01	文献	中嶋興「ビデオ撮り中国・インドを行く」『ビデオ SALON』第 2 巻・第 2 号（通巻 3 号）、玄光社、1981 年	○	国会図書館資料閲覧
0357	0333	1981.03	文献	Jean-Paul Fargier "A tombeau ouvert", *CAHIERS DU CINEMA*（N° 321）, Éditions de Étoile, Paris, 1981		KUAC_NAK0342、KUAC_NAK0546 より採取
0358	0334	1981.03.20–09.15	イヴェント	「ポートピア '81 国際ビデオ・アート・フェスティバル」［上映《生物学的サイクル》］（ポートピア '81 テーマ館）		KUAC_NAK0510 より採取
0359	0335	1981.04	文献	中嶋興「コンピュータビジョン '81 に参加して」『映像情報』4 月号（通巻 185 号）、産業開発機構、1981 年		NDL ONLINE
0360	0336	1981.05	文献	中嶋興「artfocus 映像・ロンドンのコンピュータ・アニメ国際会議」『美術手帖』5 月号（通巻 481 号）、美術出版社、1981 年		NDL ONLINE
0361	0337	1981.05	文献	中嶋興「海外撮影情報① 海外ホテルでのバッテリー充電、想像を絶する困難をどう解決したか！」『ビデオ SALON』第 2 巻・第 3 号（通巻 4 号）、玄光社、1981 年		当該資料より
0362	0338	1981.06.02	受賞	「ポートピア '81 国際ビデオアート展」エンターテイメント部門賞（《生物学的サイクル》）		KUAC_NAK0510 より採取
0363	0339	1981.07	文献	中嶋興「海外撮影情報②（霧のロンドン・ホテルの電源さがし）」『ビデオ SALON』第 2 巻・第 4 号（通巻 7 号）、玄光社、1981 年	○	当該資料より
0364	0340	1981.07	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門［1］」『ビデオコム』夏号（通巻 1 号）、AVCC、1981 年		国会図書館資料閲覧
0365		1981.07	文献	中嶋興「母と子のビデオ教室」［『さろん』巻号未詳、出版社未詳、1981 年（中嶋興のメモ書きより）］	○	KUAC_NAK0168 より採取
0366	0341	1981.09	文献	中嶋興「海外撮影情報③」『ビデオ SALON』第 2 巻・第 5 号（通巻 6 号）、玄光社、1981 年	○	当該資料より
0367	0342	1981.09	文献	中嶋興「特別報告 コンピュータビジョン '81 イン・ロンドン ― コンピュータ・グラフィックス国際会議に参加して」『コンピュートピア』、コンピュータ・エージ社、1981 年 9 月		NDL ONLINE
0368	0343	1981.10	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門［2］」『ビデオコム』秋号（通巻 2 号）、AVCC、1981 年		国会図書館資料閲覧
0369	0344	1981.10	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 選者・中嶋興（映像作家）」『ビデオコム』秋号（通巻 2 号）、AVCC、1981 年		国会図書館資料閲覧

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0370	0345	1981.10	文献	酒井勝久、中嶋興「特集 アメリカのビデオはいま！ もうひとつのニッポン アメリカのなかの日本語放送局 番組制作にみる日米両国の国民性」『ビデオコム』2号（秋号）、AVCC、1981 年		国会図書館資料閲覧
0371		1981.11.01	文献	中嶋興「海外撮影情報④」『ビデオ SALON』第2巻・第6号（通巻7号）、玄光社、1981 年	○	国会図書館資料閲覧
0372	0346	1981.12	イヴェント	［イヴェント名未詳、上映《My Life》］（Studio 43、パリ第一大学／パリ、フランス）		KUAC_NAK0054 より採取
0373	0357	post-1981	文献	［無記名］"Un japonais à Paris : Kou Nakajima le poéte de la vidéo", *Télé Ciné Vidéo*, ［Paris］, 1981	○	KUAC_NAK0054、KUAC_NAK0340、KUAC_NAK0356、KUAC_NAK0475 より採取（Ce japonais de 40 ans より中嶋興 40 歳の時と判断。なお、コンピューターヴィジョン '81 の記述もある）
0374	0347	ca.1982	文献	中嶋興［記事名未詳、書名未詳、出版社未詳］、ca.1982 年		KUAC_NAK0172 より採取
0375	0348	1982	経歴	アニビュータ試作機のデモンストレーションのためボストン・MIT 大学訪問		KUAC_NAK0108 より採取
0376	0349	1982	経歴	カナダ・ウィニペグのプラグインメディアセンターにてアニビュータのワークショップに参加		KUAC_NAK0108 より採取
0377	0350	1982	経歴	日本ビクターと共同でコンピューターアニメ制作コンピュータ開発		KUAC_NAK0085 より採取
0378	0351	1982	経歴	JVC と共同でコンピュータによるアニメ制作器 Aniputer 開発・協力と販促		KUAC_NAK0109 より採取
0379	0352	1982	経歴	米国 CG 会議「SIGGRAPH」参加		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0380	0353	1982	作品	中嶋興《MANDALA '82》27 分、［素材・メディア未詳］、カラー、1982 年		『VIDEO OUT 1990 DISTRIBUTION』THE SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY、1990 年 5 月 7 日より採取
0381	0354	1982	作品	中嶋興《MANDALA '82》17 分、［素材・メディア未詳］、モノカラー、1982 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0382	0355	1982	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《ここでみんなと－障害児の総合的な地域療育をめざして－》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1982 年		KUAC_NAK0095 より採取
0383	0356	1982	文献	Kathy Huffman "KO NAKAJIMA AND HIS ANIMAKER", VIDEO 80 Magazine, *VIDEO 80 Magazine*, San Francisco, 1982		KUAC_NAK0513 より採取
0384	0358	1982.01	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 3」『ビデオコム』冬号（通巻 3 号）、AVCC、1982 年		国会図書館資料閲覧
0385	0359	1982.01	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 選者・中嶋興（映像作家）」『ビデオコム』冬号（通巻 3 号）、AVCC、1982 年		国会図書館資料閲覧
0386	0360	1982.01	文献	中嶋興「四畳半 TV 局の現状」『美術手帖』1 月号（通巻 491 号）、美術出版社、1982 年		NDL ONLINE
0387		1982.01.01	文献	中嶋興「国際障害者年とビデオ」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 1 号（通巻 8 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0388		1982.01.01	文献	中嶋興「海外撮影情報⑤」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 1 号（通巻 8 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0389	0361	1982-83	経歴	ビデオ作品上映ツアー開始（カナダ 11 都市）		KUAC_NAK0109 より採取
0390	0362	1982.01.01	文献	中嶋興、手塚治虫「21 世紀のアニメ」『日刊福井』（1982 年 1 月 1 日）、日刊県民福井、1982 年		KUAC_NAK0075 より採取
0391		1982.02.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン '81（ジョージ・ルーカス・プロのリハーサルはビデオ万能主義に対する強烈な批判にも受け取れた）」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 2 号（通巻 9 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0392		1982.03.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン '81 デジタル映像美が小生を圧倒しビデオ撮影を忘れさせた」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 3 号（通巻 10 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0393	0363	1982.03.27	文献	［筆者未詳］"Kou Nakajima Video Screening", ［書名未詳、出版社未詳, 出版地未詳］, 1982		KUAC_NAK0077 より採取
0394	0364	1982.03.29	文献	John Bentley Mays "Life and death on video", *THE GLOBE AND MAIL*（1982.03.29）, ［The Grobe and Mail Inc., Toronto］, 1982		KUAC_NAK0061 より採取
0395		1982.04.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン '81 コンピューター映像の可能性に感激」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 4 号（通巻 11 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0396	0365	1982.04	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 4」『ビデオコム』春号（通巻 4 号）、AVCC、1982 年		国会図書館資料閲覧
0397	0366	1982.04	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 選者・中嶋興（映像作家）」『ビデオコム』春号（通巻 4 号）、AVCC、1982 年		国会図書館資料閲覧
0398	0367	1982.04.29-30	イヴェント	"Bill Viola Kou Nakajima"［上映, 会場未詳／都市未詳］		KUAC_NAK0053 より採取
0399		1982.05.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン '81 ビデオは撮りたいときがシャッターチャンス」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 6 号（通巻 13 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0400	0368	1982.05.27	イヴェント	"Kou Nakajima Video Screening"［上映・展覧会］（299 QUEEN ST.W., SUITE507 ／ Toronto, Canada）		KUAC_NAK0077 より採取
0401		1982.06.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン '81 ビデオ映像は万国共通の言葉」『ビデオ SALON』第 3 巻・第 6 号（通巻 14 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0402	0369	1982.06-83.05	イヴェント	"Japanese Video Australian Tour 1982-83"［上映《BUNRAKU》, 会場未詳／都市未詳］		KUAC_NAK0511 より採取
0403		1982.07.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン ビデオレターを日本のみやげに」『ビデオ SALON』第 4 巻・第 1 号（通巻 15 号）、玄光社、1982 年	○	国会図書館資料閲覧
0404	0370	1982.07	文献	中嶋興「海外 TV 事情★アメリカ 広がるペイテレビの波」『ビデオコム』夏号（通巻 5 号）、AVCC、1982 年		国会図書館資料閲覧

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0405		1982.08.01	文献	中嶋興「中島興の海外撮影情報 コンピュータービジョン ヨーロッパにみるビデオ・ウーマン・パワー」『ビデオ SALON』第4巻・第2号（通巻16号）、玄光社、1982年	○	国会図書館資料閲覧
0406		1982.10.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ事情・カナダ・アメリカ旅がらす」『ビデオ SALON』第4巻・第4号（通巻18号）、玄光社、1982年	○	国会図書館資料閲覧
0407	0371	1982.10	文献	中嶋興「コンピューターグラフィックスの世界 世界最大のコンピューターグラフィックス会議 SIGGRAPH'82 にみるコンピューターグラフィックス」『ビデオコム』秋号（通巻6号）、AVCC、1982年		国会図書館資料閲覧
0408	0372	1982.10	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門5」『ビデオコム』（通巻6号）、AVCC、1982年		国会図書館資料閲覧
0409		1982.11.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ事情・カナダ・アメリカ旅がらす②」『ビデオ SALON』第4巻・第5号（通巻19号）、玄光社、1982年	○	国会図書館資料閲覧
0410	0373	1982.12.01	文献	中嶋興「ビデオとアニメの"幸福"な結婚」『ビクター AV 通信』'82・12／'83・1月号（通巻105号）、日本ビクター株式会社 特機営業本部、1982年		KUAC_NAK0514 より採取
0411	0374	1982.12.06	文献	*1ére manifestation internationale de vidéo MONTBÉLIARD-FRANCE*（*First International video demonstration IN MONTBELIARD FRANCE*）, Centre d'Action Culturelle, Montbéliard, 1982		KUAC_NAK0512 より採取
0412	0375	1982.12.06-12	イヴェント	"1ére manifestation internationale de vidéo MONTBÉLIARD-FRANCE（First International video demonstration IN MONTBELIARD FRANCE）"［上映《Qu'est-ce que la Photographie ？》《MANDALA》］（モンペリア、フランス）		KUAC_NAK0512 より採取
0413	0376	ca.1983	イヴェント	「中嶋興 KOU NAKAJIMA VIDEO ANIMATION WORKSHOP」［講演］（80 Wooster Street／ニューヨーク、アメリカ）		KUAC_NAK0076 より採取
0414	0377	ca.1983	文献	［無記名］「ビデオサークルが急増中！」『完全保存版 ホーム・ニューメディア 早わかり大図鑑』、TOSHIBA、ca.1983年		KUAC_NAK0515 より採取
0415	0379	1983	経歴	「カナダ・トロント市ビデオカルチャー国際ビデオフェス」日本側企画委員・同フェスティバル審査委員		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0416	0380	1983	経歴	米国・カナダ・カウンセル＆アジア・カウンセル招待		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0417	0381	1983	経歴	米国 CG 会議 SIGGRAPH アートショウ上映		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0418	0382	1983	経歴	米国8都市上映と CG アニメワークショップツアー各地開催・アメリカ8都市ビデオ作品上映ツアー		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0419	0383	1983	イヴェント	「ザ・キッチン」参加「ビデオ全作品特集上映」（NY ビデオセンター／ニューヨーク、アメリカ）		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0420	0384	1983	作品	中嶋興《Mandala 83》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1983年		KUAC_NAK0023 より採取
0421	0385	1983	受賞	「フランス・モンペリエ国際ビデオアートフェス」招待・審査員賞		KUAC_NAK0065, KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0422	0386	1983	文献	［無記名］「中嶋興的コンピュータ映像学の勧め「CG が根づく状況を作れ！」」『Log in』7号、エンターブレイン、1983年		KUAC_NAK0311 より採取
0423	0387	1983-85	経歴	「カナダ・トロント国際ニューメディアフェスティバル」審査員		KUAC_NAK0523 より採取
0424	0388	1983.01	文献	中嶋興「コンピューターグラフィックスの世界 世界最大のコンピューター・グラフィックス会議 SIGGRAPH'82 にみるコンピューターグラフィックス 第2回」『ビデオコム』、冬号（通巻7号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0425	0389	1983.01	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門6」『ビデオコム』冬号（通巻7号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0426	0390	1983.01	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 選者・中嶋興（映像作家）」『ビデオコム』冬号（通巻7号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0427	0391	1983.01	文献	中嶋興、ポール・ウォン「ビデオ海外情報・カナダ バンク・ビデオアーチスト／ポール・ウォン 怒りからファンタジーへ」『ビデオコム』冬号（通巻7号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0428	0392	1983.01.16-03.13	イヴェント	「THE ARTIST & THE COMPUTER」［展覧会］（ロングビーチ美術館／ロングビーチ、アメリカ）		KUAC_NAK0431 より採取
0429		1983.02.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ事情・カナダ・アメリカ旅がらす③」『ビデオ SALON』第5巻・第2号（通巻23号）、玄光社、1983年	○	国会図書館資料閲覧
0430	0393	1983.02.11-18	イヴェント	「アニメーション ニューウェーヴ」［上映《穴ポコ》《生物学的サイクル》］（Studio200 西武池袋店8階／東京）		KUAC_NAK0430 より採取
0431		1983.03.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ事情・カナダ・アメリカ旅がらす④」『ビデオ SALON』第5巻・第3号（通巻24号）、玄光社、1983年	○	国会図書館資料閲覧
0432	0394	1983.03	文献	中嶋興「自由に画像がつくれる「アニビュータ」コンピュータグラフィック」『美術手帖』別冊（Vol.2 No.4）、美術出版社、1983年		当該資料より
0433	0395	1983.04.01	文献	中嶋興「中嶋興の新海外ビデオ情報番外篇・ローマ国際ビデオフェスティバル」『ビデオ SALON』第5巻・第4号（通巻25号）、玄光社、1983年	○	当該資料より
0434	0396	1983.04	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門7 木的撮影法実践篇」『ビデオコム』春号（通巻8号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0435	0397	1983.04	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 選者・中嶋興（映像作家）」『ビデオコム』春号（通巻8号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0436	0398	1983.04	文献	中嶋興、エリック・メトキャフ「ビデオ海外情報・カナダ ビデオアーチスト／エリック・メトキャフ コミックを描きビデオで撮る」『ビデオコム』春号（通巻8号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0437		1983.05.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ情報・カナダ・ウニベックのビデオショー」『ビデオSALON』第5巻・第5号（通巻26号）、玄光社、1983年	○	国会図書館資料閲覧
0438	0399	1983.05	文献	中嶋興ほか「ビデオがブラウン管をキャンバスに変えた」『フリーウェイ』5月号、日本パブリックフェアーズ、1983年		KUAC_NAK0517より採取
0439	0400	1983.05	文献	Michael Goldberg "Video-animatie droop of werkelijkheid?", *Video Aktief*（[No.] 3）[Delta Magazines, Nijmegen], 1983		KUAC_NAK0252より採取
0440		1983.06.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ情報・〈カナダ・アメリカ旅がらす〉その6」『ビデオSALON』第5巻・第6号（通巻27号）、玄光社、1983年	○	国立国会図書館閲覧
0441	0401	1983.06	文献	Micheal Goldberg "Video uit de computer", *Video Aktief*（[No.] 4）[Delta Magazines, Nijmegen], 1983		KUAC_NAK0252より採取
0442	0402	1983.06.1 [0-19]	イヴェント	「国際ビデオフェス」（ギャラリーSAW／オタワ、カナダ）		KUAC_NAK0040より採取
0443	0403	1983.06.1 [0-19]	文献	中嶋興「感銘を与えたアニビューター」『ビデオジャーナル』413号、伸樹社、1983年		KUAC_NAK0040より採取
0444	0404	1983.06.21	文献	中嶋興「心うつノーマンの作品 オタワの国際ビデオフェスに出席して 下」『ビデオジャーナル』414号、1983年		KUAC_NAK0098より採取
0445	0405	1983.07	文献	中嶋興「コンピューターグラフィックスの世界 全米カラー・コンピューター・グラフィックス会議 広がるコンピューター・グラフィックス熱」『ビデオコム』7・8月号（通巻9号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0446	0406	1983.07	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル 選者・中嶋興」『ビデオコム』7・8月号（通巻9号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0447	0407	1983.07.01	文献	中嶋興［無題］『ART & TECHNOLOGY 第2回現代芸術祭―芸術と工学 図録』富山県立近代美術館、1983年		KUAC_NAK0516より採取
0448	0408	1983.07.01-09.04	イヴェント	「ART & TECHNOLOGY 第2回現代芸術祭―芸術と工学」［展覧会、上映《マイライフ》］（富山県立近代美術館）		KUAC_NAK0516より採取
0449		1983.08.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ情報・大衆が好むビデオアートとは何か」『ビデオSALON』第6巻・第2号（通巻29号）、玄光社、1983年	○	国会図書館資料閲覧
0450	0409	1983.08.04-16	イヴェント	「Computer graphics art for Games インタラクティブ・アートの可能性」［講演］（SIGGRAPH'83／デトロイト、アメリカ）		KUAC_NAK0466より採取
0451	0410	1983.08.04-16	文献	中嶋興「Computer graphics art for Games インタラクティブ・アートの可能性」［書名未詳、出版社未詳、出版地未詳］1983年		KUAC_NAK0466より採取
0452	0411	1983.08.13-18	イヴェント	「インターナショナル・デジタル・アート・コンファレンス、第一回デジコン '83」（［会場未詳］／バンクーバー、カナダ）		KUAC_NAK0039より採取
0453		1983.09.01	文献	中嶋興「中島興の新海外情報 番外篇・出遅れの日本！ 海外は若手が台頭」『ビデオSALON』第6巻・第3号（通巻30号）、玄光社、1983年	○	国会図書館資料閲覧
0454	0412	1983.09	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 8 火的撮影法実践篇」『ビデオコム』9・10月号（通巻10号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0455	0413	1983.09	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル 選者・中嶋興」『ビデオコム』9・10月号（通巻10号）、AVCC、1983年		国会図書館資料閲覧
0456	0414	1983.09.19	文献	［無記名］「コンピュータで創るA&V」『映像新聞』（9月19日）、映像新聞社、1983年		KUAC_NAK0039より採取
0457		1983.11.01	文献	中嶋興「中島興の新海外ビデオ情報・ビデオショーは踊って飲んでお祭り気分」『ビデオSALON』第6巻・第5号（通巻32号）、玄光社、1983年	○	国会図書館資料閲覧
0458	0415	1983.11.01	文献	Wilder Penfield III "Interfacing at Harbourfront Switching on to video", *The Toronto Sun*（1983.11.01）, Postmedia Network, [Toronto], 1983		KUAC_NAK0098、KUAC_NAK0464より採取
0459	0416	1983.11.01-06	イヴェント	"Video/Culture's Symposia"［講演］（Video/Culture'8／ハーバーフロント、カナダ）		KUAC_NAK0373より採取
0460	0417	1983.11.07	文献	［無記名］"VIDEO AND TECHNOLOGY", *Videomania*（Nov.7, 1983）, Videomania, Ontario, 1983		KUAC_NAK0518より採取
0461	0418	1983.12.11	文献	中嶋興「ニューメディアとビデオをクロス 国際ビデオフェスティバル ソニーのパソコン使い 注目、CGのデモ」『ビデオ ジャーナル』431号、伸樹社、1983年		KUAC_NAK0407より採取
0462	0419	ca.1984	作品	中嶋興《富士山（MT・FUJI）PART1-45分（秘乱）》45分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年［1985年］		KUAC_NAK0085より採取
0463	0420	ca.1984	作品	中嶋興《富士山（MT・FUJI）PART2-45分（郡心）》45分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年［1985年］		KUAC_NAK0085より採取
0464	0421	ca.1984	作品	中嶋興《富士山（MT・FUJI）PART3-20分（ベスト富士山）》20分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年［1985年］		KUAC_NAK0085より採取
0465	0422	ca.1984	作品	中嶋興《富士山（MT・FUJI）PART4-10分（予告編）》10分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年［1985年］		KUAC_NAK0085より採取
0466	0423	1984	イヴェント	「広島・国際アニメフェス広島大会」CG部門・上映と解説、「国際ハイテクノロジーアート展（スペースタンク＆ビデオインスタレーション）」展示		KUAC_NAK0109より採取
0467	0424	1984	作品	中嶋興《Tantra 84》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1984年		KUAC_NAK0023より採取
0468	0425	1984	作品	中嶋興《ドルメン》20分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年		KUAC_NAK0085より採取
0469	0426	1984	作品	中嶋興《富士山 MT・FUJI》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1984年		KUAC_NAK0012より採取
0470	0427	1984	作品	中嶋興《富士山》短縮版7分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年		KUAC_NAK0015より採取
0471	0428	1984	作品	中嶋興《MONT FUJI》23分、[素材・メディア未詳、色未詳]、1984年		KUAC_NAK0004より採取
0472	0429	1984	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《現代生きる白隠》[時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳]、1984年		KUAC_NAK0095より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0473	0430	1984	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《社会に生きる 成人自閉症の社会参加》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1984 年		KUAC_NAK0095 より採取
0474	0431	1984	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《ようこそ佐野美術館へ 美術館所蔵作品紹介》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1984 年		KUAC_NAK0095 より採取
0475	0432	1984	文献	中嶋興「The New Media '84 トロント・レポート NM 感波でソフトパワー燃焼」『NEW MEDIA』［巻号未詳］、ニューメディア、1984 年		KUAC_NAK0189 より採取
0476	0433	1984	文献	［無記名］"Nakajima Ko Aniputer Animatiom Video Par Ordinateur"［書名未詳、出版社未詳、出版地未詳］1984		KUAC_NAK0363 より採取
0477	0434	post-1984	作品	中嶋興《Mt. Fuji (Hiran)》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1984 年		KUAC_NAK0010 より採取
0478	0435	post-1984	文献	細野晴臣「FRIENDS OF EARTH Mt. Fuji」［書名未詳、出版社未詳］、post-1984 年		KUAC_NAK0091 より採取
0479	0436	post-1984	文献	Michael Goldberg "Computer Animation in Japan", *VIDEO GUIDE*（Issue 35, Vol.7, No.5）［出版社不詳、出版地未詳］, post-1984		KUAC_NAK0315 より採取（《富士山》制作年より推定）
0480	0437	post-1984	文献	［無記名］「ART コンピューター自身は何も想像しないし、その能力ももってはいない［…］」［書名未詳、出版社未詳］、post-1984		KUAC_NAK0313 より推定
0481	0438	post-1984	文献	［無記名］"CGA (Interior) Video Mt. Fuji"［書名未詳、出版社未詳、出版地未詳］, post-1984		KUAC_NAK0092 より採取
0482	0439	post-1984	文献	［無記名］"Virilo Aime La Vidéo ["Mo] nt Fuji Ko Nakajima", Où va la vidéo ?"［書名未詳、出版社不詳、出版地未詳］, post-1984		KUAC_NAK0315 より採取（《富士山》制作年より推定）
0483	0440	post-1984	文献	［無記名］「富士山が爆発して何が悪い。月見草が似合うフジヤマを CG で染め上げ美を愛でる」［書名未詳、出版社未詳］、post-1984 年		KUAC_NAK0090 より採取
0484	0441	1984-85	イヴェント	「カナダ CG 会議」にて［「デジコン」上映、パネリスト］（［会場未詳／都市未詳］、カナダ）		KUAC_NAK0109 より採取
0485	0442	1984.01	文献	中嶋興「コンピューターグラフィックスの世界 世界最大のコンピューターグラフィックス会議 SIGGRAPH'83 にみるコンピューターグラフィックス」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 12 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0486	0443	1984.01	文献	中嶋興「第 8 回・ビデオハンティング ビデオ紀行上海・蘇州の旅 中嶋興のビデオソフト学流旅行記ビデオ撮影法」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 12 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0487	0444	1984.01	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 第 12 回」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 12 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0488	0445	1984.01	文献	中嶋興、河口洋一郎、藤幡正樹「CLOSE・UP 東京・ニューヨーク・カンヌを結ぶ会議 フランス「ビデコム」より「お座敷風にやればもっと楽しかったのにネ」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 12 号）、AVCC、1984 年		当該資料より
0489	0446	1984.03	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 10 火の撮影法実践篇 第 3 回 ホーム・ボルノの作り方」『ビデオコム』3・4 月号（通巻 13 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0490	0447	1984.03	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル特別篇 第 13 回〈'84 年ビデオコム大賞〉」『ビデオコム』3・4 月号（通巻 13 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0491	0448	1984.03.13	文献	*4e Mois De L'image Aire Urbaine Belfort-montbéliard*, Association Mois de l'image, Belfort, 1984		KUAC_NAK0519 より採取
0492	0449	1984.03.13-18	イヴェント	「モンベリア・ビデオ '84」特別招待［上映］（centre d'action culturelle ／モンベリア、フランス）		KUAC_NAK0406、KUAC_NAK0519 より採取
0493	0450	1984.03.17	文献	A.R. "Le ministre de la Culture aujourd'hui à Montbéliard", [*Montbéliard*]（1984.03.17）［出版社未詳、出版地未詳］, 1984		KUAC_NAK0361 より採取
0494	0451	1984.04.01	文献	［筆者未詳］"ANNPAC/RACA", *PARALLELOGRAMME*（VOL.9 NO.4）, Association of National Non-Profit Artists' Centre, Tronto, 1984		KUAC_NAK0520 より採取
0495	0452	1984.04.07-20	イヴェント	"1984 INTERNATIONAL FESTIVAL OF VIDEO ART"［上映・講演］（GALERIE SAW GALLERY ／オタワ、カナダ）		KUAC_NAK0191、KUAC_NAK0520 より採取
0496	0453	1984.04.09	文献	［無記名］「フランス モンベリア・ビデオ '84 世界から 300 作品参加 作家のワークショップも」『映像新聞』（4 月 9 日）、映像新聞社、1984 年		KUAC_NAK0406 より採取
0497	0454	1984.04.27-05.10	イヴェント	"THE 1984 INTERNATIONAL FESTIVAL OF VIDEO ART"［上映・講演］（Artculture Resource Centre ／トロント、カナダ）		KUAC_NAK0214 より採取
0498	0455	1984.05	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 11 土的撮影実践篇 第 1 回」『ビデオコム』5・6 月号（通巻 14 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0499	0456	1984.05	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 14」『ビデオコム』5・6 月号（通巻 14 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0500	0457	1984.05.03-09	文献	Nick Sheehan "Video festival refocuses medium", *NOW*（Vol.3 No. 34（1984.05.03））, NOW COMMUNICATIONS INC., TORONTO, 1984		KUAC_NAK0018、KUAC_NAK0377 より採取
0501	0458	1984.06	文献	［無記名］"Ko Nakajima",［書名未詳、出版社未詳、出版地未詳］, 1984		KUAC_NAK0312 より採取
0502	0459	1984.07	文献	中嶋興「ビデオアートの世界 フランスは燃えているか」『ビデオコム』7・8 月号（通巻 15 号）、AVCC、1984 年		当該資料より
0503	0460	1984.07	文献	中嶋興「VIDEO WORLD REPORT」『ワールドキャンバス』7 月号、インターフィールドコーポレーション、1984 年		KUAC_NAK0405 より採取
0504	0461	1984.07	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 15」『ビデオコム』7・8 月号（通巻 15 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0505	0462	1984.09	文献	中嶋興「映像作家になるための 10 の項目」『ビデオコム』9・10 月号（通巻 17 号）、AVCC、1984 年		当該資料より

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0506	0463	1984.09	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 16」『ビデオコム』9・10 月号（通巻 17 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0507	0464	1984.10	文献	中嶋興「中嶋興の新海外ビデオ情報〈カナダ・アメリカの旅がらす〉12」『ビデオサロン』10 月号（通巻 44 号）、玄光社、1984 年		当該資料より
0508	0465	1984.10.08–11	イヴェント	「第一回国際ミュージック・ビデオ・フェスティバル」［審査員、上映］（ビブロス・ホテルほか／サントロペ、フランス）		KUAC_NAK0403 より採取
0509	0466	1984.11	文献	中嶋興「コンピューター・グラフィックスの世界 世界最大のコンピューター・グラフィックス会議 SIGGRAPH'84 にみるコンピューター・グラフィックス」『ビデオコム』11・12 月号（通巻 18 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0510	0467	1984.11	文献	中嶋興「特集・ニューメディア― CATV の可能性」『言語生活』395 号、［岩波書店］、1984 年		ざっさくプラス
0511	0468	1984.11	文献	中嶋興「中嶋興の新海外ビデオ情報〈カナダ・アメリカの旅がらす〉13」『ビデオサロン』11 月号（通巻 45 号）、玄光社、1984 年		当該資料より
0512	0469	1984.11	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 12 土的撮影実践篇 第 2 回」『ビデオコム』11・12 月号（通巻 18 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0513	0470	1984.11	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 17」『ビデオコム』11・12 月号（通巻 18 号）、AVCC、1984 年		国会図書館資料閲覧
0514	0471	1984.11.05	文献	［無記名］「ミュージック・ビデオ・フェスティバル フランス・サントロペ市で開催 世界で初めての試み 欧米各国から 500 本出品」『映像新聞』（11 月 5 日）、映像新聞社、1984 年		KUAC_NAK0403 より採取
0515	0472	1984.11.26	文献	中嶋興、渡辺淳、鎌田博樹、野口忠夫「ビデオと CG の交流で刺激　第 2 回 国際ニューメディア／ビデオ・フェスティバル」［『映像新聞』］（11 月 26 日）、映像新聞社、1984 年		KUAC_NAK0480 より採取
0516	0473	1984.11.26	文献	［無記名］「楽しめた多彩な行事 ニューメディア／ビデオ・フェスティバル　盛んに異分野交流 コンクールは 500 作品」『映像新聞』（11 月 26 日）、映像新聞社、1984 年		KUAC_NAK0499 より採取
0517	0474	ca.1985	文献	中嶋興「video fes. 国際的ビデオフェスティバル、'84 年の総括　ビジュアル・クリエイターの登竜門 国際的にビデオフェスの乱れ咲き！」『ビデオマガジンアビック』、アビック、ca.1985 年		KUAC_NAK0470 より採取
0518	0475	ca.1985	文献	［無記名］"Carte Postale Dimension"［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、出版地未詳］, ca.1985		KUAC_NAK0371 より採取
0519	0476	ca.1985	文献	［無記名］"Nakajima Ko", ［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、出版地未詳］, ca.1985		KUAC_NAK0476 より採取
0520	0477	［1985］	作品	中嶋興《富士山》短縮版 7 分、［素材・メディア未詳、色未詳、1985 年］		KUAC_NAK0036 より採取
0521	0478	1985	経歴	オーストラリア・シドニー国際ビデオフェス招待		KUAC_NAK0085 より採取
0522	0479	1985	経歴	フランス・サントロペ国際 MTV（ビデオクリップ）フェス審査員		KUAC_NAK0085 より採取
0523	0480	1985	イヴェント	カナダ・トロント市ビデオカルチャーフェス企画委員／審査委員、同フェス、ビデオインスタレーションと上映（［会場未詳］／トロント、カナダ）		KUAC_NAK0085 より採取
0524	0481	1985	イヴェント	「ジャパン・ビデオ・フェスティバル」（ニューヨーク近代美術館／ニューヨーク、アメリカ）		KUAC_NAK0523 より採取
0525	0482	1985	イヴェント	「中嶋興ビデオアート近作展」［展覧会］（ギャラリーオカベ／東京）		KUAC_NAK0085 より採取
0526	0483	1985	イヴェント	「フランス・モンテカルロ国際 CG 会議 imagia」［上映トーク・パネラー］（［会場未詳］／モンテカルロ、フランス）		KUAC_NAK0085 より採取
0527	0484	1985	イヴェント	米国・PBS テレビ「ハローミスターオーエン」参加、ナムジュン・パイクと世界衛星放送「Mt-Fuji」全米放映（アメリカ）		KUAC_NAK0085 より採取
0528	0485	1985	作品	中嶋興《Mt Fuji（Mont Fuji、Mont-Fuji）》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1985 年		KUAC_NAK0021 より採取
0529	0486	1985	作品	中嶋興《MT FUJI》20 分、［素材・メディア未詳］、ステレオカラー、1985 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0530	0487	1985	作品	中嶋興《MT FUJI》10 分、［素材・メディア未詳］、ステレオカラー、1985 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0531	0488	1985	作品	中嶋興《MT.FUJI》20 分 42 秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1985 年		KUAC_NAK0533 より採取
0532	0489	1985	作品	中嶋興《MT FUJI》45 分、［素材・メディア未詳］、ステレオカラー、1985 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0533	0490	1985	作品	中嶋興《墓地と乞食》23 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1985 年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085 より採取
0534	0491	1985	作品	中嶋興（デザイン：伊東寿太朗）《神奈川芸術祭オープニング公演・ポスター》［紙、インク］、1985 年		KUAC_NAK0528 より採取
0535	0492	post-1985	作品	中嶋興《生物学的サイクル》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1985 年		KUAC_NAK0094 より採取
0536	0493	1985.01	文献	中嶋興「コンピューター・グラフィックスの世界 世界最大のコンピューター・グラフィックス会議 SIGGRAPH'84 にみるコンピューター・グラフィックス」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 20 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0537	0494	1985.01	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 13 土的撮影法実践篇 ビジネスビデオの作り方 第 3 回」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 20 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0538	0495	1985.01	文献	中嶋興「ポストカードによるビデオイメージ・フェスティバル選評 18」『ビデオコム』1・2 月号（通巻 20 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0539	0496	1985.01	文献	中嶋興「密教的イメージを連想させる 新・映像ハーモニージョン・ウィットニーの世界」『Hivi』［巻号未詳］、ステレオサウンド、1985 年 1 月		KUAC_NAK0501 より採取
0540	0497	1985.01.01	文献	中嶋興「アーティストとエンジニアの出会い」『インファス』1・2 月 号（VOL.1 NO.2）、株式会社流行通信、1985 年		KUAC_NAK0521 より採取
0541	0498	1985.03	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 14 土的撮影法実践篇 ビジネスビデオの作り方 第 4 回」『ビデオコム』3・4 月号（21 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0542	0499	1985.03	文献	田島征三「ぼくのともだち 3 ヴィデオ作家中嶋興」『美術手帖』3 月号（通巻 540 号）、美術出版社、1985 年		当該資料より
0543	0500	1985.04	文献	中嶋興（先生）、白井初季（生徒）「WORK SHOP PART1　コンピューターアニメに挑戦の巻―その②」［『ビデオサロン』4 月号、玄光社、1985 年（中嶋興によるメモ書きより）］		KUAC_NAK0497 より採取
0544	0501	1985.05	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 15 土的撮影法実践篇 ビジネスビデオの作り方 第 5 回」『ビデオコム』5・6 月号（通巻 22 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0545	0502	1985.07	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 16 土的撮影法実践篇 第 6 回」『ビデオコム』7 月号（通巻 23 号）、AVCC、1985 年		当該資料より
0546	0503	1985.08	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 17 金的撮影法実践篇 第 1 回」『ビデオコム』8 月号（通巻 25 号）、AVCC、1985 年		当該資料より
0547	0504	1985.08	文献	［無記名］「AV 人物館 中嶋興」『ビデオコム』特別増刊号（通巻 24 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0548	0505	1985.09	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 18 金的撮影法実践篇 第 2 回」『ビデオコム』9 月号（通巻 26 号）、AVCC、1985 年		当該資料より
0549	0506	1985.09	文献	［無記名］「花形職業図鑑　ビデオ・アーティスト・中嶋興　病気。仕事は病気。大仏は坊主のソフトです」『スタジオボイス』9 月号、流行通信、1985 年		大宅壮一文庫 雑誌記事索引検索より
0550	0507	1985.10	文献	中嶋興「コンピューター・グラフィックスの世界 SIGGRAPH'85 にみるコンピューター・グラフィックス」『ビデオコム』10 月号（通巻 27 号）、AVCC、1985 年		アート・センターに原本あり
0551	0508	1985.10	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 19 金的撮影法実践篇 第 3 回」『ビデオコム』10 月号（通巻 27 号）、AVCC、1985 年		アート・センターに原本あり
0552	0509	1985.10	文献	中嶋興「ビデオアート＆パフォーマンス テクノ仕掛けの新サーカス『ビデオサーカス』にみるビデオアート」『ビデオコム』10 月号（通巻 27 号）、AVCC、1985 年		アート・センターに原本あり
0553	0510	1985.11	文献	中嶋興「コンピューター・グラフィックスの世界 SIGGRAPH'85 にみるコンピューター・グラフィックス」『ビデオコム』11 月号（通巻 28 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0554	0511	1985.11	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 20 金的撮影法実践篇 石的（イナリオ）人間のソフトワーク 第 4 回」『ビデオコム』11 月号（通巻 28 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0555	0512	1985.11.07–10	イヴェント	「ニューメディア・フェスティバル（第三回）」［上映・展覧会《MT・FUJI》のインスタレーション］（CN タワー／トロント、カナダ）		KUAC_NAK0316 より採取
0556	0513	1985.11.08	文献	Chris Holland "A videophile's guide to The New Media", ***THE TORONTO STAR***, TORONTO STAR, Tronto, 1985		KUAC_NAK0098 より採取
0557	0514	1985.11.24–12.05	イヴェント	「コンピュータ アート展 ACM/SIGGRAPH TRAVELING ART SHOW 1985」［上映《Mt. Fuji》］（伊勢丹美術館（新宿・新館 8 階）／東京）		KUAC_NAK0522 より採取
0558	0515	1985.12	文献	中嶋興「ビデオアーチスト・インタビュー インスタレーション・ビデオの元祖 ウッディ・バズルーカのビデオアート」『ビデオコム』12 月号（通巻 29 号）、AVCC、1985 年		国会図書館資料閲覧
0559	0516	1985.12.09	文献	渡辺浩「ビデオソフトの国際化」『映像新聞』（12 月 9 日）、映像新聞社、1985 年		KUAC_NAK0036 より採取
0560	0517	ca.1986	文献	中嶋興「国ものり気、ニューメディアンものり気」［書名未詳、出版社名未詳］、ca.1986 年		KUAC_NAK0316 より採取
0561	0518	ca.1986	文献	中嶋興、長谷川和彦、小池真理子、阿川佐和子、長田渚左「PB・US 版が絶賛してやまない「ラウンド・ミッドナイト」は、ヒロインのいない、不思議なジャズ映画だ」［週刊プレイボーイ［巻号未詳］集英社］、ca.1986 年		KUAC_NAK0404 より採取
0562	0519	［1986］	作品	中嶋興、ダグラス・ファー《MT. FUJI–Space Tank》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳、1986 年］		KUAC_NAK0523 より採取
0563	0520	1986	イヴェント	「オーストラリア・国際ビデオフェス」［上映］（［会場未詳／都市未詳］、オーストラリア）		KUAC_NAK0109 より採取
0564	0521	1986	イヴェント	「パリグラフ」CG 会議にて上映とパネラー（［会場未詳］／パリ、フランス）		KUAC_NAK0109 より採取
0565	0522	1986	受賞	「ユーゴスラビア・ザグレブ国際アニメフェス」優秀賞		KUAC_NAK0109 より採取
0566	0523	1986	文献	Paul Virilio "Virilo Aime La Vidéo", ***Où Va La Vidéo?***, Éditions de L'Étoile, Paris, 1986		KUAC_NAK0524 より採取
0567	0524	post–1986	イヴェント	「Center for Media Art and Photography」［上映・展覧会］（［会場未詳／都市未詳］、フランス）		KUAC_NAK0023 より採取
0568	0525	1986.01	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 21 金的撮影法実践篇 第 5 回」『ビデオコム』1 月号（通巻 30 号）、AVCC、1986 年		当該資料より
0569	0526	1986.02	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 22 水的撮影法実践篇」『ビデオコム』2 月号（通巻 31 号）、AVCC、1986 年		当該資料より
0570	0527	1986.04	文献	中嶋興「中嶋興のビデオソフト学入門 23 水的撮影法実践篇と総論 最終回」『ビデオコム』4 月号（通巻 33 号）、AVCC、1986 年		当該資料より
0571	0528	1986.07.31	文献	***International High Technology & Art 1986***, Tokyo Newspaper/chunichi Newspaper/Group Arts–Unis, Japan, 1986	○	KUAC_NAK0523 より採取
0572	0529	1986.07.31	文献	『ハイテクノロジーアート国際展 1986 ―電・脳・遊・園』、中日新聞本社／東京新聞／グループ・アールジュニ、1986 年		KUAC_NAK0523 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0573	0530	1986.07.31–08.31	イヴェント	「ハイテクノロジーアート国際展 1986 ―電・脳・遊・園」［上映《MT. FUJI–Space Tank》（ダグラス・ファーと共作）］（松坂屋本店 7 回大催事場／名古屋、池袋サンシャインシティ文化会館・ユニヴァーサルホール／東京）		KUAC_NAK0523 より採取
0574	0531	1986.09	文献	［筆者未詳］"Ko Nakajima TAPE", *Video Guide*（Vol.8 No.3, Issue 38）, Satellite Video Exchange Society, Vancouver, 1986		KUAC_NAK0524 より採取
0575	0532	1986.10.16–26	イヴェント	"*Quinzieme Festival International du Nouveau Cinema et de la Video Montreal*", ［上映《MONT FUJI》］（boulevard St–Laurent ／ Montréal）		KUAC_NAK0525 より採取
0576	0533	1986.10.16–26	文献	Quinzieme Festival International du Nouveau Cinema et de la Video Montreal, Cinéquébec a/s Filmfest, Montréal, 1986		KUAC_NAK0525 より採取
0577	0534	ca.1987	文献	Entretien avec Nakajima Ko rélisé par Pierre Lobstein en compagnie de Yamaguchi Takako et Patrick Prado "ENTRETIEN" ［書名未詳、出版社未詳、出版地未詳］, ca.1987		KUAC_NAK0212 より採取
0578	0535	1987	作品	中嶋興、Jean Francoie Castan《ドルメン DOLMEN（Dolemen）》18 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1987 年		KUAC_NAK0087 より採取
0579	0536	1987	経歴	日仏現代美術交流（仏文化省・朝日新聞協賛）招待		KUAC_NAK0085 より採取
0580	0537	1987	経歴	山本宏によって、写真を撮られる（「Ko Nakajima 中嶋興 映像作家 Paris '87.」という写真所収）		山本宏『Rencontres 出逢い 山本宏写真集』Évares 社、1996 年より
0581	0538	1987	イヴェント	「国際冒険とスポーツビデオ & フイルム大会」［上映］（［会場未詳］／長野）		KUAC_NAK0109 より採取
0582	0539	1987	イヴェント	「上海国際アニメフェス」参加・上映（［会場未詳］／上海、中国）		KUAC_NAK0109 より採取
0583	0540	1987	イヴェント	「ビデオ新作上映展」（日立シティーギャラリー／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0584	0541	1987	イヴェント	フランス 8 都市上映・トークとワークショップ、バリアメリカンセンター特集上映		KUAC_NAK0085 より採取
0585	0542	1987	イヴェント	リンツメディアセンター CG ショー上映（リンツメディアセンター／リンツ、オーストリア）		KUAC_NAK0109 より採取
0586	0543	1987	作品	中嶋興《ドルメン》短縮版 6 分 18 秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1987 年		KUAC_NAK0015 より採取
0587	0544	1987	作品	中嶋興《DOLMEN》10 分、［素材・メディア未詳］、ステレオカラー、1987 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0588	0545	1987	作品	中嶋興《DOLMEN》15 分 41 秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1987 年		KUAC_NAK0533 より採取
0589	0546	1987	作品	中嶋興《DOLMEN》25 分、［素材・メディア未詳］、ステレオカラー、1987 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0590	0547	1987	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《水の痕跡 青木洋子の作品から》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1987 年		KUAC_NAK0095 より採取
0591	0548	1987	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《吉川英二 なぜ生きるのか？》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1987 年		KUAC_NAK0095 より採取
0592	0549	1987	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《若山牧水》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1987 年		KUAC_NAK0095 より採取
0593	0550	1987	文献	［筆者未詳］"Nakajima Ko Aniputer Animation Video Par Ordinateur", *Japan Art Vivant*, Sgraffie éditions, Paris, 1987		KUAC_NAK0526 より採取
0594	0551	1987.01–03	経歴	「Japon Art Vivant」（1987 年 3 月頃までフランスで活動）		KUAC_NAK0024 より採取
0595	0552	1987.01.20	文献	M.B. "Ko Nakajima La Video Le Suivra Jusque Dans Sa Tombe", *Liberation*（1987.1.10）［出版社未詳, 出版地未詳］, 1987		KUAC_NAK0414 より採取
0596	0553	1987.01.31	文献	［無記名］"La vidéo magique de Ko", *CHARENTE*（1987.1.31）［出版社未詳, 出版地未詳］, 1987		KUAC_NAK0098 より採取
0597	0554	1987.06.26	文献	『開館記念特別展 日本の C・G アート展 ART ON COMPUTER』O 美術館、1987 年		KUAC_NAK0528 より採取
0598	0555	1987.06.26–07.29	イヴェント	「開館記念特別展 日本の C・G アート展 ART ON COMPUTER」［展覧会、上映《ドルーメン》《Mt. Fuji》］（O 美術館／東京）		KUAC_NAK0528 より採取
0599	0556	1987.07.29	文献	中嶋興「たとえば「トゲ」は巨大なテーマだけれど……」『電視 ELECTROVISIONS JAPAN 87 VIDEO TELEVISION FESTIVAL Catalogue』［巻号未詳］、Video Gallery SCAN、1987 年		KUAC_NAK0527 より採取
0600	0557	1987.07.29–08.11	イヴェント	「JAPAN 87 VIDEO TELEVISION FESTIVAL」［講演］（青山スパイラル、フェスティバル事務局、ビデオギャラリー SCAN ／東京）		KUAC_NAK0527 より採取
0601	0558	1987.10	文献	中嶋興「ソフトづくりはフランスに学べ 映像作家のハイテク・アートレポート 1」『NEW MEDIA』（通巻 47 号）、ニューメディア、1987 年		当該資料より
0602	0559	1988	経歴	ニュージーランドテレビ、オークランド大学招待		KUAC_NAK0085 より採取
0603	0560	1988	イヴェント	"Kaleidoscope – Rangitoto" ［上映《Rangitoto》］（［Network Two ／［都市未詳］、ニュージーランド）		KUAC_NAK0055 より採取
0604	0561	1988	イヴェント	［ニュージーランドテレビ、オークランド大学にて］ビデオ作品制作、上映とワークショップ		KUAC_NAK0085 より採取
0605	0562	1988	作品	中嶋興《ランゲトー RANGI–TO–TO》19 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、1988 年		KUAC_NAK0012, KUAC_NAK0085 より採取
0606	0563	1988	作品	中嶋興《RANGI–TOTO》16 分 32 秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1988 年		KUAC_NAK0533 より採取
0607	0564	1988	作品	中嶋興《RANGI–TOTO》16 分、［素材・メディア未詳］、ステレオカラー、1988 年		佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』ビデオギャラリー SCAN、1991 年 9 月 10 日、57 頁より採取
0608	0565	1988	作品	中嶋興《Rangitoto》15 分、［素材・メディア未詳］、カラー、1988 年		KUAC_NAK0419 より採取
0609	0566	1988	作品	中嶋興《ランギトート（ランゲトート、RANGI–TOTO、Rangitoto）》16 分 30 秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1988 年		KUAC_NAK0015 より採取
0610	0567	1988	受賞	「スイス・ロカルノ国際ビデオアートフェス」招待上映、MT–FUJI 銀獅子賞（LASERDOR 賞）		KUAC_NAK0085 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0611	0568	1988	文献	Julie Middletor, "Nakajima's view",［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、1988 年		KUAC_NAK0055 より採取
0612	0569	1988	文献	Belinda Meares "Video Nature-Friendly Video Artist", *OnFilm*［巻号未詳、出版社未詳、出版地未詳］, 1988		KUAC_NAK0021 より採取（中嶋氏 47 歳との記述かつランギトートへの言及より推定）
0613	0570	1988.09.12-25	イヴェント	"JAPANESE VIDEO TODAY"［上映］（NZ・オークランドシティーギャラリー）		KUAC_NAK0055 より採取
0614	0571	1988.10.04	文献	『日本尖端科技藝術展覧専輯 JAPAN HIGH TECHNOLOGY ART EXHIBITION』、臺灣省立美術館、1988 年		KUAC_NAK0529 より採取
0615	0572	1988.10.04-12.06	イヴェント	「日本尖端科技藝術展覧専輯 JAPAN HIGH TECHNOLOGY ART EXHIBITION」［上映《Mt. FUJI》］（中華民國臺灣省立美術館 C1・C2・D1 展覧室／臺灣）		KUAC_NAK0529 より採取
0616	0573	1989	経歴	名古屋デザイン博・国際ハイテクノロジー展「ARTEC」招待		KUAC_NAK0085 より採取
0617	0574	1989	経歴	ベルギー・アントワープ市「ユーロパリア祭」日本芸術祭招待		KUAC_NAK0085 より採取
0618	0575	1989	イヴェント	「映像の今日展」招待［展覧会］（富山県立近代美術館／富山）		KUAC_NAK0085 より採取
0619	0576	1989	イヴェント	「カナダ・オタワ国際アニメフェス」［上映］（［会場未詳］／オタワ、カナダ）		KUAC_NAK0109 より採取
0620	0577	1989	イヴェント	国際ビデオフェス「ビエンナーレ展」招待作家、回顧上映とワークショップ（［会場未詳］／ボン、ドイツ）		KUAC_NAK0085 より採取
0621	0578	1989	イヴェント	ドイツ・カッセルドキュメント招待上映（［会場未詳］／カッセル、ドイツ）		KUAC_NAK0085 より採取
0622	0579	1989	作品	中嶋興《ビデオ・ネットワーク（VIDEO NETWORK）》［インスタレーション（ビデオテープや西洋甲冑など）］、1989 年		KUAC_NAK0589	『ART news』The Art Foundation、1990 年 3 月、134 頁より採取
0623	0580	1989	作品	中嶋興《ミート・ミート館（MEAT & MEET THEATER）》［インスタレーション］、1989 年		KUAC_NAK0542 より採取
0624	0581	1989	番組	伊東啓二 =「VIDEO EARTH K2」《エプロン情報》（80 本）、1989 年		KUAC_NAK0095 より採取
0625	0582	post-1989	文献	中嶋興［記事名未詳、書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、post-1989 年		KUAC_NAK0207 より採取
0626	0583	1989.01.10	文献	［無記名］*New Tool New Images Kunst En Technologie in Japan*, Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1989		KUAC_NAK0530 より採取
0627	0584	1989.01.10-03.12	イヴェント	"New Tool New Images Kunst En Technologie in Japan"［展覧会、上映《RANGITOTO》《MOUNT FUJI》《STONE／DOLMEN》］（Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen／Antwerpen, Koninkrijk België）		KUAC_NAK0530 より採取
0628	0585	1989.03.25-10.01	イヴェント	「市政 100 周年・開港 130 周年横浜博覧会」［展覧会《ミート・ミート館（MEAT & MEET THEATER）》］（みなとみらい 21 地区／神奈川）		KUAC_NAK0542 より採取
0629	0586	1989.04.26	文献	『1989 MEDIA ART MUSEUM』原宿クエスト、NHK サービスセンター、1989 年		KUAC_NAK0541 より採取
0630	0587	1989.04.26-30	イヴェント	「1989 MEDIA ART MUSEUM」（原宿クエスト／東京）		KUAC_NAK0541 より採取
0631	0588	1989.05	文献	中嶋興「ビデオ作家のソフトイベント・レポート 15 囁きのビデオ作家」『NEW MEDIA』5 月号（通巻 66 号）、ニューメディア、1989 年		KUAC_NAK0532 より採取
0632	0589	1989.07.15	文献	『第 1 回名古屋国際ビエンナーレ・ARTEC '89　公式カタログ』、中日新聞社、1989 年		KUAC_NAK0589 より採取
0633	0590	1989.07.15-1989.11.26	イヴェント	「第 1 回名古屋国際ビエンナーレ・ARTEC '89」［展覧会《ビデオ・ネットワーク》1989 年］（世界デザイン博覧会・白鳥会場内ほか／名古屋）		KUAC_NAK0589 より採取
0634	0591	1989.07.22	文献	『第 4 回現代芸術祭―映像の今日 図録』、富山県立近代美術館、1989 年		KUAC_NAK0531 より採取
0635	0592	1989.07.22-08.27	イヴェント	「第 4 回現代芸術祭―映像の今日」［展覧会］（富山県立近代美術館／富山）		KUAC_NAK0531 より採取
0636	0593	1989.10	作品	中嶋興《石・木・水・土によるインスタレーション》［ユーロパリア招待作家　ベルギーにおける日本芸術年］、1989 年		KUAC_NAK0109 より採取
0637	0594	1989.10	作品	中嶋興［作品名未詳（「ユーロパリア展 日本のハイテクノロジーアート展」出品作品）、インスタレーション（ボンサイとテクノロジーより　大きいモニターにボンサイの滝、小さいモニターにはナイヤガラを写す）］1989 年		KUAC_NAK0009 より採取
0638	0595	1990	イヴェント	「イメージフォーラムフェス記号と信号」インスタレーション（イメージフォーラム／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0639	0596	1990	イヴェント	「VideoFORME」「ビデオ全作品上映」（［会場未詳］／クレアモント、フランス）		KUAC_NAK0109 より採取
0640	0597	1990	作品	中嶋興《ビデオコンストラクション「記号と信号」》［インスタレーション（液晶モニター 15 台、VTR5 ～ 6 台、スポット照明 2 台、映像分配器 1 ～ 2 台）］、1990 年		KUAC_NAK0418 より採取
0641	0598	1990-94.05	経歴	徳島市・徳島アニメ学校開校（設立プロデューサー・特任講師）		KUAC_NAK0329 より採取
0642	0599	1990.01	イヴェント	「詩とイマージ展（詩とイマージュ展）」招待［展覧会／上映］（［会場未詳］／オデセ、デンマーク）		KUAC_NAK0009 より採取
0643	0600	1990.01	作品	中嶋興《石と土と木のインスタレーション［詩とイマージュ展］》インスタレーション、1990 年		KUAC_NAK0109 より採取
0644	0601	1990.01	作品	中嶋興［作品名未詳（台座に盛り土とビデオ、詩とイマージュ展）、インスタレーション、1990 年］		KUAC_NAK0009 より採取
0645	0602	1990.01	作品	中嶋興［作品名未詳（ビデオ彫刻・木の葉と映像をシンクロさせた映像と自然の彫刻、詩とイマージュ展）、インスタレーション、1990 年］		KUAC_NAK0009 より採取
0646	0603	1990.03	文献	［筆者未詳、記事名未詳］『ART news』［巻号未詳］、The Art Foundation、1990 年		当該資料より採取
0647	0604	1990.04.26-05.08	イヴェント	「イメージフォーラム・フェスティバル 1990」［展覧会《ビデオコンストラクション「記号と信号」》］		KUAC_NAK0418 より採取
0648	0605	1990.05.07	文献	Jeanette Reinhardt, *VIDEO OUT 1990 DISTRIBUTION*, THE SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY, Vancouver, 1990		KUAC_NAK0409 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0649	0606	1990.07–08	経歴	シャトーベイシュベル（CHÂTEAU BEYCHEVELLE）で1ヶ月滞在し制作		KUAC_NAK0322より採取
0650	0607	1990.08.06	文献	中嶋興「なんともフランス的な姿勢」『映像新聞』（8月6日）、映像新聞社、1990年		KUAC_NAK0543より採取
0651	0608	1990.08.24	文献	［無記名］「このアーチストに注目。城に入ると、アクアギャラリー。その違和感がいい。「ニクス」」『an・an』［巻号未詳］、マガジンハウス、1990年		大宅壮一文庫 雑誌記事索引検索
0652	0609	1990.08.26–09.30	イヴェント	「Traversals: Instructions to the Double」［展覧会（《Rangitoto》）］（ロングビーチ美術館／ロングビーチ、アメリカ）		KUAC_NAK0419より採取
0653	0610	1990.09.20	経歴	シャトーベイシュベル国際現代芸術センターのオープニングセレモニーに参加		KUAC_NAK0322より採取
0654	0611	1990.11.09–15	イヴェント	「8th Fotoptica International Video Festival」（［会場未詳／都市未詳］）		KUAC_NAK0420より採取
0655	0612	1991	経歴	スペイン・ビゴ市「国際ビコビデオフェス」招待		KUAC_NAK0085より採取
0656	0613	1991	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《いまどきテレビ》（100本）、1991年		KUAC_NAK0095より採取
0657	0614	1991	文献	中嶋興「病める地球に捧げるアート」［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳］、1991年		KUAC_NAK0085より採取
0658	0615	post–1991	文献	西田和也「国際文化　ワインの里のシャトーに“芸術村”」『読売新聞』（［日付未詳］夕刊）、読売新聞社、1991年		KUAC_NAK0085より推定
0659	0616	post–1991	文献	［無記名］"VIEW vidézen Avey ses troncs d'rbres gacés d'images naturalistes, le vidàaste Konakajima expose dans le Marais et rafle le rand prix de Beychevelle."［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、1991］		KUAC_NAK0005とKUAC_NAK0020より推定（Zekou Art Galleryの言及があるため）
0660	0617	1991.09–10	イヴェント	［イヴェント名未詳、展覧会（《木のヴィデオ》）］（シャトーベイシュベル国際現代芸術センター／ボルドー、フランス）		『美術手帖』649号、美術出版社、1992年1月、192頁より採取
0661	0618	1991.09–10	作品	中嶋興《木のビデオ［ゴミのエスプリ、シャトーベイシュベル国際現代芸術センターコンペティション］》［インスタレーション（複数の丸太に液晶モニターが埋め込まれている）］、1991年		『美術手帖』649号、美術出版社、1992年1月、192頁より採取
0662	0619	1991.09.10	文献	佐藤博昭、玉木啓子編『日本のビデオアート作家ファイル』、ビデオギャラリーSCAN、1991年		当該資料より採取
0663	0620	［1991.10.09–11.30］	作品	中嶋興《The Tree Video［木のビデオ］》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1991年		KUAC_NAK0005とKUAC_NAK0020より推定。なお、こちらの作品は大規模なインスタレーションではなく、丸太1本にブラウン管がはめ込まれている小規模なものである。
0664	0621	1991.10.09–11.30	イヴェント	「KO NAKAJIMA "L'âme du bois"」［展覧会《木の魂》］（Zekouアートギャラリー／パリ、フランス）［企画・プロデュース：山田紅］［パリでの初個展］		KUAC_NAK0005より採取（KUAC_NAK0009は、1990年としているイベントであるが、本資料（図録）に記載されている年代が正確なものとみなした。）。なお山田紅の関与については中嶋興本人の証言に基づく。
0665	0622	1991.10.09–11.30	作品	中嶋興《木のビデオ［「木の魂」展］》［複数の］インスタレーション、1991年		KUAC_NAK0005とKUAC_NAK0020より推定（Zekou Art Galleryの言及があるため）。なお、KUAC_NAK0005では「ゴミのエスプリ」と表記されている。だが、ZEKOU ART GALLERYの図録ではThe Tree Videoと言及があるため「木のビデオ」としている。こちらは、上記の「The Tree Video」を複数集めてインスタレーションとして機能している作品である。
0666	0623	ca.1991.10.10	イヴェント	［国際現代美術コンペティション］（ボルドー市／フランス）大賞グランプリ、大賞記念展［展覧会］（パリFnacギャラリー／パリ、フランス）		KUAC_NAK0085より採取
0667	0624	1991.10.10	受賞	「シャトー・ベイシュベル国際現代芸術センター第1回」グランプリ		KUAC_NAK0322より1991年と確定（1990年に滞在、翌年にグランプリを決定する旨が記載されている）。かつ『美術手帖』1992年1月よりグランプリ決定は10月10日と判明。
0668	0625	1991.10.13–14	イヴェント	「Kodama」［展覧会（「木の魂」展内のダンスパフォーマンスイベント）］（Zekouアートギャラリー／パリ、フランス）［ダンサー：滑川五郎（山海塾）］		KUAC_NAK0081、KUAC_NAK0277より採取
0669	0626	1991.11.04	文献	［無記名］「仏メセナのコンテストでグランプリ ビデオアートの中嶋興氏」『映像新聞』（11月4日）、映像新聞社、1991年		KUAC_NAK0109より採取
0670	0627	1992	イヴェント	「木空電脳版紙展」［展覧会］（ギャラリー古川／東京）		KUAC_NAK0109より採取
0671	0628	1992	イヴェント	「木空電脳版紙展」［展覧会］（Peek-A-Boo ギャラリー／京都）		KUAC_NAK0109より採取
0672	0629	1992	イヴェント	「国際VideoFORMES」招待作家・ビデオインスタレーション作品制作［上映・展覧会］（［会場未詳］／クレアモント、フランス）		KUAC_NAK0085より採取
0673	0630	1992	イヴェント	「東京国際ビデオ＆テレビジョンフェス」招待［上映・講演］		KUAC_NAK0085より採取
0674	0631	1992	イヴェント	「中嶋興ボルドー国際現代美コンペ・大賞記念展」［展覧会］（サントリー美術館／東京）		KUAC_NAK0085より採取
0675	0632	1992	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《明石海人 深海に生きる魚族のやうに》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1992年		KUAC_NAK0095より採取
0676	0633	post–1992	作品	中嶋興《塩の幻想（塩のエスプリ）（Esprits de sel）（THE ESPRITS DE SEL）》13分20秒、［素材・メディア未詳、色未詳］、1992年		KUAC_NAK0083より推定
0677	0634	1992.01	文献	［無記名、記事名未詳］『美術手帖』（通巻649号）、美術出版社、1992年		当該資料より採取
0678	0635	1992.02.06	文献	Cristina Melón "KO NAKAJIMA, EL TAO Y LA VIDEO EN VIDEO", *LA VOZ DE GALICIA* (1992.2.6), A VOZ DE GALICIA, 1992		KUAC_NAK0017より採取
0679	0636	1992.02.21–25	イヴェント	"Ⅲ FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEO "Cidade de Vigo""［展覧会（《MT. FUJI》《DOLMEN》《RANGI-TOTO》《MY LIFE》）］（［会場未詳］／ヴィーゴ、スペイン）		KUAC_NAK0533より採取
0680	0637	1992.04.20	文献	中嶋興「スペイン・ビコ市Vフェスティバル 回顧上映作家として招待」『映像新聞』（4月20日）、映像新聞社、1992年		KUAC_NAK0503より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0681	0638	1992.08.21–23	イヴェント	「コンテンポラリー・アート会議インヒノエマタ '92 パフォーマンス・インスタレーション・シンポジウム」［講演（「国際的に見た日本のコンテンポラリー・アートの現状とアーティストの役割 海外でのアート・コミュニケーションの展開」）］（檜枝岐村／福島）		KUAC_NAK0534 より採取
0682	0639	1992.09	イヴェント	「国際エコロジーアート展」招待		http://konakajima.blogspot.com
0683	0640	1992.09.26	イヴェント	"Nature et Techonologie"［講演］（Maison Départementale de l'Environnement Domaine de Restinclières. Parades–le–Lez ／ France）		KUAC_NAK0006 より採取
0684	0641	1992.09.26–10.04	イヴェント	「8 Jours Pour l'Arbre」［展覧会］（Maison Départementale de l'Environnement Domaine de Restinclières. Parades–le–Lez ／ France）		KUAC_NAK0006 より採取
0685	0642	1992.09.26–10.04	作品	中嶋興［作品名未詳（8 Jours Pour l'Arbre）］インスタレーション［1992 年］		KUAC_NAK0006 より採取
0686	0643	1992.12.18–93.01.19	イヴェント	「Esprits de sel（塩の幻想）」［展覧会《Esprits de sel》］（FRAC LANGUEDOC–ROUSSILLON ／モンペリエ、フランス）		KUAC_NAK0007 より採取
0687	0644	1992.12.18–93.01.19	作品	中嶋興《Esprits de sel》インスタレーション［三角錐状に盛られた塩、鏡、TV モニターなど］、1992 年		KUAC_NAK0007 より採取
0688	0645	1993	経歴	フランス・モンペリエ市「エコロジーアート展」招待		KUAC_NAK0085 より採取
0689	0647	1993	作品	伊東啓二 =「VIDEO EARTH K2」《ボランティア、今》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1993 年		KUAC_NAK0095 より採取
0690	0649	1993.03.22	文献	中嶋興「創造性の理解に彼我の差」『映像新聞』［巻号未詳］（3 月 22 日）、映像新聞社、1993 年		KUAC_NAK0083 より採取
0691	0646	1993.09	イヴェント	山本寛斎「ハローロシア展」ビデオ彫刻（《鏡の彫刻》）制作（東急 Bunakamura ザ・ミュージアム／東京）	○	KUAC_NAK0081、http://www.applauso.co.jp/pro/masa.html より採取
0692	0651	1993.09	作品	中嶋興《鏡の彫刻》インスタレーション、1993 年	○	KUAC_NAK0081、http://www.applauso.co.jp/pro/masa.html より採取
0693	0650	1993.11	文献	中嶋興「ポストテクノロジーとアトミズム」『NEW MEDIA』11 月号（通巻 121 号）、ニューメディア、1993 年		KUAC_NAK0009、KUAC_NAK0079、KUAC_NAK0080 より採取
0694	0648	post–1993	文献	中嶋興「塩の幻想」［書名未詳、出版社未詳］、post–1993 年		KUAC_NAK0093 より採取
0695	0652	ca.1994	作品	中嶋興《四万十縄文神社建設の記録》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、ca.1994 年		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0329 より採取
0696	0653	ca.1994	作品	中嶋興《Jomon Videos Parts 1》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、ca.1994 年		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0329 より採取
0697	0654	ca.1994	作品	中嶋興《Jomon Videos Parts 2》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、ca.1994 年		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0329 より採取
0698	0655	ca.1994	作品	中嶋興《Jomon Videos Parts 3》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、ca.1994 年		KUAC_NAK0085、KUAC_NAK0329 より採取
0699	0656	1994	経歴	「塩の幻想展」巡回展開始（フランス・アルザス・サンルイ市）		KUAC_NAK0085 より採取
0700	0657	1994	経歴	横浜「戦後日本の前衛美術展」ビデオ部門初上映		KUAC_NAK0085 より採取
0701	0658	1994	イヴェント	「ボルドー国際現代美術コンペ大賞特別展」［展覧会］（サントリー美術館／東京）		KUAC_NAK0109 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0702	0660	1994	作品	伊東啓二 =「VIDEO EARTH K2」《心豊かな地域づくり 高齢化社会を安心して暮らして行くために》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1994 年		KUAC_NAK0095 より採取
0703	0661	1994–96.06	作品	中嶋興《四万十市名鹿町 縄文神社 子安の塔・道祖神》木彫、［1994–96 年］		KUAC_NAK0329 より採取
0704	0662	1994–96.06	作品	中嶋興《縄文神社参道 祖神像 72 像》木彫、［1994–96 年］		KUAC_NAK0329 より採取
0705	0663	1994.02.05–03.30	イヴェント	「戦後日本の前衛美術」［展覧会《水平線 パートⅠ》］（横浜美術館／神奈川）		KUAC_NAK0535 より採取
0706	0664	1994.02.26	文献	Mifa Pivot–Smigielski "Art vidéo: les trois glorieuses",［書名未詳］(1994.2.26),［出版社未詳］, 1994		KUAC_NAK0022 より採取
0707	0665	ca.1994.02.27	文献	Pierre Lawless "Pourquoi faut–il aller voir Ko ?",［書名未詳、巻号未詳、出版社未詳、ca.1994］		KUAC_NAK0085 ／ KUAC_NAK0019 より 1994 年と推定。かつ日付は宣伝している「塩の幻想巡回展」の開始が 2 月 27 日より、当該資料（新聞）の発刊はそれ以前と判断。
0708	0666	1994.02.27–03.27	イヴェント	「esprit de sel［塩の幻想展］」［展覧会］（［会場未詳／都市名未詳］）		KUAC_NAK0085 と KUAC_NAK0019 より 1994 年と推定。なお、KUAC_NAK0022 より 1994 年と確定（会期の記述が一致）。
0709	0667	1994.10	イヴェント	「12 本の木の移魂展」［野外ビデオインスタレーション展］（プラザギャラリー／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0710	0668	1995	イヴェント	「ガストロエトロジー国際見本市」［展覧会、ビデオインスタレーション］（［会場未詳］／ベルリン、ドイツ）		KUAC_NAK0085 より採取
0711	0669	1995	イヴェント	「国際映画祭」日本映画特集［上映］（オーバハウゼン、ドイツ）		KUAC_NAK0085, KUAC_NAK0109 より採取
0712	0670	1995	イヴェント	「戦後日本の前衛美術展」ビデオ部門［上映］（グッケンハイム美術館／ニューヨーク、アメリカ）		KUAC_NAK0085 より採取
0713	0671	1995	イヴェント	「ビデオアート近作展」［展覧会］（ギャラリオカベ／東京）		KUAC_NAK0109 より採取
0714	0672	1995.11.16	文献	［無記名］「名鹿に子安の像 お見え 造形作家・中嶋さん（東京在住）制作」『高知新聞』（11 月 16 日、朝刊）、高知新聞、1995 年		KUAC_NAK0098 より採取
0715	0673	1996	経歴	高知県・中村市「縄文神社 – 子安の塔」石・木彫り初挑戦、石の彫刻制作と 109 体の木彫制作開始		KUAC_NAK0085 より採取
0716	0674	1996	イヴェント	「木脳骨紙展」［展覧会］（プラザギャラリー／東京）		KUAC_NAK0085 より採取
0717	0675	1996	番組	伊東啓二 =「VIDEO EARTH K2」《学校通信》（230 本）、1996 年		KUAC_NAK0095 より採取
0718	0676	1996.08	経歴	「名護十字路町おこし」［企画プロデュース］（名護十字路町／沖縄）		KUAC_NAK0329 より採取
0719	0677	1997	経歴	「トンネル美術館・絵画ワークショップ」［企画プロデュース］（トンネル美術館／沖縄）		KUAC_NAK0329 より採取
0720	0678	1997	イヴェント	「日本現代アニメ特集」［企画プロデュース、上映］（フォントネー＝スー＝ボワ、フランス）		KUAC_NAK0085 より採取
0721	0679	1998	イヴェント	在日本大使館主催「日本現代アニメ特集」［講演「日本アニメの歴史」］（コペンハーゲン、デンマーク）		KUAC_NAK0085 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0722	0680	1998	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《河川パトロールカー 川を守る》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1998 年		KUAC_NAK0095 より採取
0723	0681	1998.08	経歴	「ちょうちん作りワークショップ」［企画プロデュース］（［会場未詳］／沖縄）		KUAC_NAK0329 より採取
0724	0682	ca.1999	文献	［無記名］「自ら情報の発信源に 映像作家の中嶋興氏講演」『沖縄タイムス』［巻号未詳］、沖縄タイムス社、ca.1999 年		KUAC_NAK0522 より採取
0725	0683	1999	経歴	沖縄名護市「名護親方展」石彫制作		KUAC_NAK0109、KUAC_NAK0329 より採取
0726	0684	1999	経歴	沖縄名護市「名護町おこし企画」		KUAC_NAK0085 より採取
0727	0685	1999	イヴェント	「ジャポンアニメ映画祭」［企画プロデュース、上映］（［会場未詳］／パリ、フランス）		KUAC_NAK0085 より採取
0728	0686	1999	イヴェント	「日本アニメ 3 作家」［企画プロデュース、講演］（ICA／ロンドン、イギリス）		KUAC_NAK0085 より採取
0729	0687	1999	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《沼津商業高校 100 年史》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、1999 年		KUAC_NAK0095 より採取
0730	0688	1999	文献	［無記名］「名護の街はトロピカル　市観光協会　美大生らがペイント」『琉球新報』［巻号未詳］、琉球新報、［1999 年］		中嶋興の記憶より推定（名護市のワークショップで 97~98 年だと思うとのこと。KUAC_NAK0085 に「沖縄名護市「名護町おこし企画」」と関連するものと判断。）
0731	0689	1999.01	イヴェント	「名護親方展」［展覧会（ダンスパフォーマンスと共同）］（［会場未詳］／沖縄）		KUAC_NAK0109 より採取
0732	0690	1999.07.31–08.05	イヴェント	「大谷バウハウス夏期セミナー時間の写体術」［講演（ゲスト講師）］（大谷資料館／宇都宮）		KUAC_NAK0537 より採取
0733	0691	1999.08	経歴	「名護市壁画制作ワークショップ」［企画プロデュース］（［会場未詳］／沖縄）		KUAC_NAK0329 より採取
0734	0692	1999.10.23–24	イヴェント	「東京インターナショナルショートフィルム フェスティバル ～ Short Cuts」［展覧会（《Rangi To-To-》）］（恵比寿ガーデンプレイス「ガーデンルーム」／東京）		KUAC_NAK0536 より採取
0735	0693	1999.10.23–24	文献	中嶋興「怒れる自然の声を聞け　～「RANGI TO-TO-」」『ショートカット　インターナショナル　ショートフィルム　フェスティバル』［出版社未詳、1999 年］		KUAC_NAK0536 より採取
0736	0694	2000	イヴェント	沖縄・名護市「名護親方仮面展」とダンスパフォーマンス		KUAC_NAK0109 より採取
0737	0696	2000	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《田子の浦ヘドロ公害改善の歴史》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、2000 年		KUAC_NAK0095 より採取
0738	0697	2000	経歴	インド、ネパール、ベトナム撮影開始		KUAC_NAK0085 より採取
0739	0698	2000	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《月刊あるら》（140 本）、2000 年		KUAC_NAK0095 より採取
0740	0699	2001	イヴェント	アニメとダンスパフォーマンス上映と企画プロデュース（291 ギャラリー／ロンドン、イギリス）		KUAC_NAK0109 より採取
0741	0700	2001	イヴェント	「木とハイテクゴミによるインスタレーション展」［展覧会「木と塩／廃棄物テレビ」］（マイルエンドパーク・エコロジーギャラリー／ロンドン、イギリス）		KUAC_NAK0085 より採取
0742	0701	2001	イヴェント	「芸術と科学の融合」［講演］（ホワイトチャペルギャラリー／ロンドン、イギリス）		KUAC_NAK0109 より採取
0743	0702	2001	イヴェント	「函館アートハーバー展」［海外作家と共同制作］（函館未来大学／函館）		KUAC_NAK0109 より採取
0744	0703	2001	作品	［中嶋興］《東京・プラザ・ギャラリー現代美術作家インタビュービデオ作品》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］（300 本［完成］）、1991–2001 年		KUAC_NAK0109 より採取
0745	0704	2001	文献	Richard Garner "HOME NEWS Exam be cut value of GCSEs", *London Sunday Evening* (2001.8.20)［出版社未詳、出版地未詳］, 2001		KUAC_NAK0085／KUAC_NAK0025 より推定
0746	0705	post–2001	作品	中嶋興《ヒンズースピリット》［2001 年より制作中］、予定 60–90 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、post–2001 年		KUAC_NAK0085 より採取
0747	0016	2001.04.19	イヴェント	中嶋興「情報技術（IT）を駆使したアニメーションの世界」［講演］（名桜大学／沖縄）	○	https://www.meio-u.ac.jp/10ob/koho_Meio/meionews07.pdf より参考
0748	0706	2001.08.03–12	イヴェント	「ART HARBOUR 2001 SUMMER WORKSHOP in HAKODATE Total Version（はこだて未来大学 ハーバーアートワークショップ Total Version）」［上映・展覧会］（はこだて未来大学／北海道）		KUAC_NAK0099 より採取
0749	0707	2001.08.21	文献	James Burleigh "Art that proves there's always rubbish on TV", *Evening Standard* (2001.8.21), London Evening Standard, London, 2001		KUAC_NAK0098 より採取
0750	0708	2002	経歴	英国ホワイトチャペルギャラリー「芸術と科学の融合」シンポ参加		KUAC_NAK0085 より採取
0751	0709	2002	経歴	東京・プラザ・ギャラリー現代美術作家ドキュメント		KUAC_NAK0085 より採取
0752	0711	2002	経歴	ロンドン・291 ギャラリーアニメとダンスパフォーマンス企画監督		KUAC_NAK0085 より採取
0753	0712	2002	作品	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《片倉工業蚕種製造所跡地》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、2002 年		KUAC_NAK0095 より採取
0754	0713	2002.02	文献	中嶋興「コンピュータとアートを融合させた男、ピーター・コーウェル」『NEW MEDIA』（通巻 223 号）、ニューメディア、2002 年		NDL ONLINE
0755	0714	2002.10.26–31	イヴェント	「初期日本のビデオアート展（電子芸術国際会議 2002 名古屋［往来］）」［展覧会《生物学的サイクルパート 5》］（名古屋港ポートビル講堂／名古屋）		KUAC_NAK0538 より採取
0756	0715	2003	番組	伊東啓二＝「VIDEO EARTH K2」《わが町再発見》（140 本）、2003 年		KUAC_NAK0095 より採取
0757	0716	ca.2006	経歴	仏クレルモンフェラン『Video Formes』にて特集		KUAC_NAK0065 より採取、KUAC_NAK0004 より推定
0758	0717	2006	作品	中嶋興《GOMI NO ESPRITS［［manifestation internationale VIDEO FORMES art video/nouveaux medias］］》インスタレーション、2006 年		KUAC_NAK0004 より採取
0759	0718	2006	作品	中嶋興《MIZU NO ESPRITS［［manifestation internationale VIDEO FORMES art video/nouveaux medias］］》インスタレーション、2006 年	○	KUAC_NAK0004 より採取
0760	0719	2006	イヴェント	「国際ビデオ・ニューメディア 21 回フェスティバル 06」（［会場未詳］／クレアモント、フランス）		http://konakajima.blogspot.com より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0761	0720	2006.03.14–04.02	イヴェント	"manifestation internationale Video Forms Art Video/ Nouveaux Medias"［展覧会《MY LIFE》《THE HORIZON》《BIOLOGICAL CYCLE》《THE SUBWAY LUNCH》《MONT FUJI》《ESPRITS DE SEL》《MIZU NO ESPRITS》《GOMI NO ESPRITS》］（Clemont-Ferrand, France）		KUAC_NAK0004 より採取（festival 03.14-18、exposition 03.15-04.02 と記載）
0762	0721	2006.08.04	文献	［無記名］「壁画で街に活力 武蔵野美大生 6 人」『沖縄タイムス』（2006 年 8 月 4 日）、沖縄タイムス社、2006 年		KUAC_NAK0084 より採取
0763	0722	2007.02.17–25	作品	中　嶋　興《L：REMELT Yokohama ZAIM Installation》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、2007 年		http://konakajima.blogspot.com より
0764	0723	2008	経歴	ドイツ・カールスルーエ「ZKM（カールスルーエ・アート・アンド・メディア・センター）」来訪		KUAC_NAK0108 より採取
0765	0724	2008	文献	Yvonne Spielmann, ***Video The Reflexive Medium***, The MIT Press,［出版地未詳］, 2008		Yvonne Spielmann, VIDEO The Reflexive Medium, The MIT Press, 2008. より
0766	0725	2009	経歴	フランス・ウレアモン・フエラン市「国際ビデオフォルムス・フェス」ダンス＆インスタレーション招待		KUAC_NAK0085 より採取
0767	0726	2009.11.21–23	イヴェント	「VITAL SIGNALS 日米初期ビデオアート上映会－芸術とテクノロジーの可能性－」［上映《マイ・ライフ》］（横浜美術館レクチャーホール／神奈川）		KUAC_NAK0539 より採取
0768	0727	2011	イヴェント	「恵比寿映像祭」［上映・講演］（東京都写真美術館／東京）		KUAC_NAK0085 より採取
0769	0728	2011	文献	中嶋興、瀧健太郎『Video life』St Paul St Publishing、2011 年		NDL ONLINE より採取。KUAC_NAK0003 より推定。
0770	0729	2011.03.01–25	イヴェント	"Video Life: Ko Nakajima and Kentaro Taki"［上映・展覧会］（St Paul St Gallery、AUT University Auckland ／ Auckland, New Zealand）		KUAC_NAK0109 より採取
0771	0730	2011.03.04–06	イヴェント	"Video Life Workshop, in association with Auckland Arts Festival 2011"［講演］（Interdisciplinary Unit, AUT University ／ Auckland, New Zealand）		KUAC_NAK0109 より採取
0772	0731	2011.03.05	イヴェント	"Ko Nakajima and Kentaro Taki, Performance"［上映］（St Paul St Gallery ／ Aukland, New Zealand）		KUAC_NAK0109 より採取
0773	0732	2011.03.08	イヴェント	"Ko Nakajima and Kentaro Taki, Artist Talk"［上映・講演］（AUT Lecture Theatre WE230 ／ Aukland, New Zealand）		KUAC_NAK0109 より採取
0774	0733	2012	イヴェント	「ビデアート回顧展」［上映・講演会］（ロングビーチ美術館／ロングビーチ、アメリカ）		KUAC_NAK0085 より採取
0775	0734	2012.07	イヴェント	「日本アニメのルーツ」［上映・講演］（［会場未詳］／東京）		KUAC_NAK0329 より採取
0776	0735	2012.10	イヴェント	「むかしアニメを見ようの会」［上映］（小平中央公園／東京）		KUAC_NAK0329 より採取
0777	0736	2012.10–11	イヴェント	「むかしアニメを見よう」［上映・講演］（尾道市図書館ホール／広島）		KUAC_NAK0329 より採取
0778	0737	ca.2013	イヴェント	「むかしアニメを見よう」［上映・講演］（東京東芝科学館／東京）		KUAC_NAK0085 より採取
0779	0738	ca.2013	作品	中嶋興《みんわ座「江戸写し絵」公演記録》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、2013 年		KUAC_NAK0085 より採取
0780	0739	2013	作品	伊東啓二 =「VIDEO EARTH K2」《遠くなる戦争の記憶》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、2013 年		KUAC_NAK0095 より採取
0781	0740	2013.03	イヴェント	「むかしアニメを見よう」［上映・講演］（［会場未詳］／神奈川）		KUAC_NAK0329 より採取
0782	0741	2013.04	イヴェント	「アニメのルーツは八王子にあった！」［上映・講演］（［会場未詳］／東京）		KUAC_NAK0329 より採取
0783	0742	2013.08	イヴェント	「アニメの歴史に学ぶ」［上映・講演］（［会場未詳］／山梨）		KUAC_NAK0329 より採取
0784	0743	2013.09	イヴェント	「むかしアニメを見よう」［上映（みんわ座うつし絵公演）／講演］（東芝科学館／川崎）		KUAC_NAK0329 より採取
0785	0744	2013.11	イヴェント	「旅フェア日本 2013」イベント企画［上映（むかしアニメ）］（池袋サンシャイン／東京）		KUAC_NAK0329 より採取
0786	0745	2014	イヴェント	「中嶋興回顧上映「Video 万物流転」」［全作品上映・講演］（アップリンク渋谷／東京）		KUAC_NAK0085 より採取
0787	0746	2014	作品	中嶋興《鎮魂の舞 DANCE OF DEAD》28 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、2014 年		KUAC_NAK0012 より採取
0788	0747	post-2014	作品	中嶋興《死者の舞》15 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、post-2014 年		KUAC_NAK0015、KUAC_NAK0540 より採取
0789	0748	post-2014	作品	中嶋興《鎮魂の舞（東日本震災／原発汚染）》21 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、post-2014 年		KUAC_NAK0085 より採取
0790	0749	post-2014	作品	中嶋興《［鎮魂の舞］PART2》18 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、post-2014 年		KUAC_NAK0085 より採取
0791	0750	post-2014	文献	中嶋興「むかしアニメをみよう !!」『日本昔アニメ新聞』［出版社未詳］、post-2014 年		KUAC_NAK0072 より採取
0792	0751	2014.02	イヴェント	「アジア創造美術展」［上映（むかしアニメ上映）・講演］（国立新美術館／東京）		KUAC_NAK0329 より採取
0793	0752	2014.03	イヴェント	「みんわ座 45 周年記念公演」［講演（中嶋興・早稲田大草原）］（東京芸術劇場／東京）		KUAC_NAK0329 より採取
0794	0753	2014.05	イヴェント	「風と風景」［上映（むかしアニメと音楽のコラボ）］（光妙寺／広島）		KUAC_NAK0329 より採取
0795	0754	2014.10.10–17	イヴェント	「中嶋興 ヴィデオ万物流転 KO NAKAJIMA's Video Vicissitudes」［上映、講演《精造器》《水平線》《生物学的循環 part1》《生物学的循環 part5》《新幹線研究食》《マイ・ライフ 1976–1992》《写真とは何か》《富士山》《ドルメン》《ランギトート》《塩の幻想 1993》《死者の舞 2014（予定）》（［会場未詳／都市未詳］）		KUAC_NAK0015 より採取
0796	0755	2015	経歴	フランス・パリ EXPO「江戸写し絵」ブース参加		KUAC_NAK0085 より採取
0797	0756	2015	イヴェント	「Video アート展」「ブラウン管の死」［ライブ、ダンスパフォーマンス監修］（東京都庭園美術館／東京）		KUAC_NAK0085 より採取
0798	0757	2015	作品	中嶋興《鎮魂の舞ダンスパフォーマンス 2015》［時間未詳、素材・メディア未詳、色未詳］、2015 年		KUAC_NAK0085 より採取
0799	0758	2015.05.23	イヴェント	「むかしアニメを見る会」［上映・講演］（7412 銀座スタジオ／東京）		KUAC_NAK0086 より採取
0800	0759	ca.2016	経歴	『ランギトート』を製作したニュージーランドを再訪し、大規模なインスタレーション実施		KUAC_NAK0065 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0801	0760	2016	経歴	イギリス・ハイパー EXPO「クール JAPAN フェス」ブース参加		KUAC_NAK0085 より採取
0802	0761	2016	作品	中嶋興《鎮魂の舞　フランスダンサーダンスバージョン》21 分、［素材・メディア未詳、色未詳］、2016 年		KUAC_NAK0012 より採取
0803	0762	2016.04.08–12	経歴	「平敷兼七二人展シリーズ 平敷兼七×勇崎哲史『遠友夜：1968–1972 年 宮古島狩俣・夏ブーイ』(2016.02.20–05.15)」招待。4 月 8–9 日平敷兼七ギャラリー、4 月 10 日光画文化研究所、4 月 11 日北谷、中城城趾、4 月 12 日ヤハラヅカサ・奥武島で活動。		KUAC_NAK0540 より採取
0804	0763	2016.04.09	イヴェント	「水平線：ヴィデオ万物流転」［講演・上映《精造器》《生物学的循環》《水平線》《新幹線研究食》《写真とは何か》《マイ・ライフ》］（平敷兼七ギャラリー／沖縄県浦添市）		KUAC_NAK0540 より採取
0805	0764	2016.04.10	イヴェント	『ヴィデオ陰陽五行』発想教室［講演・上映］（光画文化研究所／沖縄）		KUAC_NAK0540 より採取
0806	0765	2017	経歴	東京・結城座「江戸写し絵「隅田川川下り」」［短編映画監督］		KUAC_NAK0085 より採取
0807	0766	2017.07.19	イヴェント	「心羅万象 中嶋興 短編映画上映」［上映］（シネマ尾道／広島）		KUAC_NAK0059 より採取
0808	0767	2017.10.02–03	イヴェント	「江戸写し絵で船遊び（英訳付上演）」［撮影］（結城座／東京）		KUAC_NAK0085、http://youkiza.jp/schedule より採取
0809	0768	2017.12.09	イヴェント	「尾道市×シネマ尾道　コラボ企画 vol.3　映画のはじまり～日本昔アニメ、西洋昔アニメ～」［講演］（おのみち映画資料館、広島）		KUAC_NAK0085 より採取
0810	0769	2017.12.10	イヴェント	「尾道乱反射」［パフォーマンス・上映］（蔵（元啓文社久保店跡地）、広島）		KUAC_NAK0085 より採取
0811	0770	2018	経歴	「スウェーデン日本国交樹立交流記念国際メディアアート作品」ゲスト作家招待		KUAC_NAK0085 より採取
0812	0771	2018.11.03–19.01.28	イヴェント	「岡本太郎とメディアアート展」［ダンスパフォーマンス参加］（川崎市岡本太郎美術館／神奈川）		KUAC_NAK0108 より採取
0813	0772	2019.02.24	経歴	「伊志嶺隆と平敷兼七」関連イベント参加（沖縄県立博物館・美術館／那覇）		KUAC_NAK0108 より採取
0814	0773	2019.03.08–06.09	イヴェント	"Radicalism in the Wilderness"［展覧会］(Japan Society Gallery ／ New York, USA)		KUAC_NAK0108 より採取

No.	旧 No.	年代 自由記述	系列	出来事／資料名／書誌情報	修正および追加	典拠
0815	0774	2019.03.25–05.24	イヴェント	「『プリーツ・マシーン』2：中嶋興×松澤宥―写真上の部屋」［展覧会］（慶應義塾大学アート・センター／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/minato-e-1/（2020.01.29 アクセス）
0816	0775	2019.04.16	イヴェント	「中嶋興の米展示・上映ツアー報告会」［上映・講演］（慶應義塾大学アート・センター／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/pm2/（2020.01.29 アクセス）
0817	0776	2019.05.24	イヴェント	中嶋興、久山和宣、久保仁志「写真上の部屋」――ドキュメントを撮るということ」［講演、『プリーツ・マシーン』2：中嶋興×松澤宥―写真上の部屋」関連イヴェント］（慶應義塾大学アート・センター／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/pm2/（2020.01.29 アクセス）
0818	0777	2019.09.11	イヴェント	中嶋興「MY LIFE 編集室――編集から変集へ !!」［公開製作］（慶應義塾大学アート・スペース／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0819	0778	2019.09.11–11.01	イヴェント	「アート・アーカイヴ資料展 XIX × プリーツ・マシーン 3：中嶋興―― MY LIFE」［展覧会］（慶應義塾大学アート・スペース／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0820	0779	2019.09.18	イヴェント	「映像作品特集：《穴ポコ》《精造器》《生物学的サイクル》他」［上映］（慶應義塾大学三田キャンパス／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0821	0780	2019.09.25	イヴェント	中嶋興「MY LIFE 編集室――変化と編集術」［公開製作］（慶應義塾大学アート・スペース／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0822	0781	2019.10.02	イヴェント	中嶋興、伊東啓二、久保仁志「ビデオアース」特集：CATV 番組［上映・講演］（慶應義塾大学三田キャンパス／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0823	0782	2019.10.09	イヴェント	中嶋興「MY LIFE 編集室――編集はカオスとカオスの破れ」［公開製作］（慶應義塾大学アート・スペース／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0824	0783	2019.10.16	イヴェント	「インスタレーション記録作品特集」［上映］（慶應義塾大学三田キャンパス／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0825	0784	2019.10.18	イヴェント	中嶋興、中森じゅあん、久保仁志「タオイズム『陰陽五行』思想と哲学」［講演］（慶應義塾大学三田キャンパス／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0826	0785	2019.10.23	イヴェント	中嶋興「MY LIFE 編集室――編集の破れ」［公開製作］（慶應義塾大学アート・スペース／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）
0827	0786	2019.11.01	イヴェント	中嶋興、久山和宣、瀧健太郎、中川陽介、久保仁志「MY LIFE MY LIFE」［上映《MY LIFE》（最新）・講演］（慶應義塾大学三田キャンパス／東京）		http://www.art-c.keio.ac.jp/news-events/event-archive/konakajima-mylife-2019-1/（2020.01.29 アクセス）

土方巽アーカイヴ
—— 22年の歩み及び今後の展開

石本　華江
所員、講師（非常勤）

はじめに

慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ（以下、土方アーカイヴ）は2020年で22年を迎える。「アスベスト館から寄託された資料に、アート・センターで作成された研究資料、国内外の舞踏研究の論文などが加わった、世界有数のダンス資料のコレクション」[*1]と森下隆が記述しているように、現在土方アーカイヴに保存・管理している資料は、下記の通り大規模なものである。写真11,052、動画211、音声資料364、エフェメラ329、舞踏譜スクラップブック16、バインダーおよびスクリプト・シート255（1,300枚）、原稿15バインダー、書簡2,050、エフェメラ329、衣裳4、舞台美術20、書籍1119、雑誌836、新聞（記事のみ登録）296、合計16,326件である（未整理資料含まず）。単位が系列ごとに異なるが全てを1件として数えた。また高井富子資料：63件、池宮信夫資料：1,208件、石井満隆資料：1,470件、副島輝人資料：6,203件、辻村和子資料：232件を所管[*2]。中核となる土方アーカイヴ資料に加えて、これら資料群の整理また今後の管理方針を決定することが必要に迫られている。

本論考では土方アーカイヴの軌跡とこれからの課題をまとめておきたい。

土方アーカイヴの変遷及び資料保存活動

1993年慶應義塾大学アート・センター（以下、アート・センター）は設立された[*3]。そして1998年にアート・センターに開設された土方アーカイヴは現代芸術に関する「研究アーカイヴ」として具体的な試みであった[*4]。土方巽記念資料館（アスベスト館）から一次資料を数多く寄託され、資料の収集・保存・管理を行うアーカイヴとしての活動が開始した[*5]。

中でも湘南藤沢キャンパスを中心に進められてきた文部省科学研究費補助金（COE形成基礎研究費）による企画『創造的ディジタルメディアの基礎と応用に関する研究』の3年目に「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」研究プロジェクトにて土方アーカイヴがパイロットモデルとして取り上げられたことは大きな意味を持つ。「アーカイヴとは特定の主題に関してドキュメント（一次資料）を収集・整理・保存・管理する機関を意味するが、本プロジェクトにおけるアーカイヴは、特に研究上の関心を活動の中核におく『研究アーカイヴ』に該当する。研究アーカイヴとは、上記の活動に加えて、さらに、特定主題に関する研究文献（二次資料）の収集や研究情報探索の具体化を図る活動である。」と鷲見洋一が述べているが[*6]、「ジェネティック」をキーワードとして研

究活動がスタートしたのである。

また2001年から5年間はオープン・リサーチ・センター整備事業（ORC）として研究助成を受け、デジタルアーカイヴ・リサーチセンター（DARC）として組織を編成、土方アーカイヴも研究プロジェクトの一つとして活動を行なった[*7]。そこでは後述する「動きのアーカイヴ」を構築し、「舞踏譜の舞踏[*8]」に関して一定の研究成果を残せたことを特記しておく。2005年からは文部科学省の「戦略的研究拠点育成プログラム」で採択されたデジタルメディア・コンテンツ統合研究機構（DMC）にアート・センターとして提案した基幹プランである「ポートフォリオ舞踏[*9]」のプログラムを提案し、山本萌「正面の衣裳」に関する「動きのアーカイヴ」を始めとして現在に至るまで多様な活動を行ってきた。

二次資料の収集・蓄積と研究情報検索の具体化を図ると共に、展示やイベントなどの機会を利用して自らが研究資料の創造を行う「研究アーカイヴ」であること、加えてデジタルメディアやシステムを利用して保存及び情報検索など公開の方法を探る「デジタルアーカイヴ」を目指していることも土方アーカイヴの特徴である。一次資料の整備を基本としつつ、さらに資料のデジタル化を積極的に行っている。これらの作業を経て、資料の展覧会仕様を図るとともに、資料のデジタル保存および「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」と名づけられた独自のアーカイヴ・システムによる芸術情報に適したデータベースの開発を進めてきた。芸術作品の創造過程が解明されうるような生成過程についても重点を置いた、アーカイヴ・システムの設計を重視してきたことも特筆すべきだ[*10]。

アーカイヴの具体的な活動は、1972年の公演《四季のための二十七晩》に関する資料整理から始まった。網羅的な収集と整理を行い、土方巽記念資料館（アスベスト館）に所蔵される文献資料について資料ドキュメンテーション、データ入力、情報検索のためのキーワード抽出というアーカイヴ・ワークを行なった。また小野塚誠、中谷忠雄の写真資料を中心に、網羅的な整理と一部デジタル化を開始する[*11]。

2001年には写真家中谷忠雄より約4000点の写真資料の寄託を受け、「中谷忠雄コレクション」として同年中に約5000点をCD-ROM47枚に収録する。中谷コレクションは主に1960年代の資料が多く、土方が舞踏を作り出した過程や当時のアスベスト館の様子を知ることができる大変貴重な資料である。他にも2003年小野塚誠により寄託された写真資料約4800点も同年にデジタル化を行う。中谷コレクションの少し後、1970年代以降の活動を網羅しており、アスベスト館連続シリーズとも呼ばれる白桃房の公演や当時の弟子たちの生活を知ることができ、アーカイヴの中核となる資料群である。

2002年にも映像（8ミリ、16ミリ・フィルム）のデジタル化（DVD）、2003年＜肉体の叛乱＞映像（中村宏撮影）のデジタル化を行い、公開を行う。加えて土方全集テキストのデジタル化を開始（2002年）、その後続々とデジタル化を行い2010年頃には一部を除く大部分のデジタル化を完了させた。また初期より継続して行ってきた雑誌・書籍・新聞記事の書誌情報及び記事の閲覧・検索の整備は2004年頃には概ね終了し、web上でも公開をしている[*12]。さらに2003年には小林嵯峨の「舞踏ノート」のデジタル化を実施したのをきっかけに、山本萌「舞踏ノート」寄託や和栗由紀夫「私家版　舞踏譜」の寄贈があった。

2006年からは第二期のDARC活動として諸資料の分類方針を新たに策定し、アーカイヴ論に基づいた実践活動を展開する。資料の多様性を表現するために分類群の数を制御し下部に系列を設けること。特に「エフェメラ＝一過性のもの」と一律に分類されてきた印刷資料に「印刷物 printed matter」という分類を設け、より詳細な調査を行えることとした[*13]。また資料保管庫の環境整備のため、中性紙による保護を始めとする空調・照明・サーバー室等の整備を2006年より2008年まで続け資料保存器材の充実を図った。さらに2006年ファイルメーカーを用いたデータ入力・整理を開始、エフェメラ画像のデータコレクション「ポルタス・ラビリントス」[*14]を作成した（2007年）。2008年には「RCAAA web project Release Candidate」を公開する[*15]。2013-15年には書簡類の整理を完了、舞踏譜のスクラップシートの整理を開始している[*16]。2017年から石井コレクションのデータ整理を開始、池宮、元藤燁子資料と、順次基礎情報をまとめ、作業を継続している。2019年にはアート・アーカイヴ20周年を記念し、研究フォーラムやシンポジウムなどのイベントが開催され[*17]、改めて20年の取り組みを自己評価する機会を設けた。

土方アーカイヴの実施してきた展示や催事

土方巽アーカイヴ開設記念として行った「《四季のための二十七晩》をめぐって」（1998年）の展示や公演、シンポジウム、ワークショップを開催したことを筆頭に[*18]、「＜バラ色ダンス＞のイコノロジー――土方巽を再構築する」（2000年）、「アート・アーカイヴ資料展Ⅲ 1968 ――肉体の叛乱とその時代」（2008年）、「アート・アーカイヴ資料展Ⅱ 1978」展（2008年）、「アート・アーカイヴ資料展Ⅷ 土方巽＋中西

夏之　背面」展（2012年）等の資料展、「土方巽　舞踏大解剖」として6回にわたる上映会を開催するなど研究活動の一環として展示やイベント、小冊子の発行などを行ってきた。

加えて2003年から2004年にかけて行われ18,000人の入場者を数えた、川崎市岡本太郎美術館での「肉体のシュルレアリスム――土方巽抄」展に協力したことを特記しておく。展覧会図録『土方巽の舞踏：肉体のシュルレアリスム　身体のオントロジー』も土方アーカイヴが主に構成を担当し、岡本太郎美術館との共同編集、慶應義塾大学出版会の制作協力を得て刊行した[*19]。美術館で会期中に完売しただけでなく、一般書店でも現在に至るまで販売が行われている。土方の活動を紹介する上で一つのバイブルとなっており、和書にも関わらず買い求める外国人も多い。

さらに2013年「フランシス・ベーコン展」にて舞踏譜（スクラップブック「なだれ飴」、21枚のシート「ベーコン初稿」）及び公演記録映像〈疱瘡譚〉（一部）が展示会場にて大きく展示され反響を呼んだ。他にも青森にて2008年、2015年に青森県立美術館での展示、また秋田にて2014年秋田市文化会館、2016年秋田市赤れんが郷土館と大規模な展示を行い、鎌鼬美術館の開館協力へと繋がってゆく活動となった。

また2005年、韓国ソウルで開催された舞踏フェスティバルにおける「土方巽展」（会場・国際交流基金ソウル日本文化センター）への作品出品やレクチャーを行ったのを始めとして、2009年ブラジル、2011年フランス、マレーシアでの展示監修や講演など現在に至るまで海外での展示協力を行なっている。

2011年より土方の命日に行われる「土方巽を語ること」[*20]、さらに1994年より連続して開催され[*21]2019年には22回を迎えた新入生歓迎行事への協力は毎年恒例の企画として多くの来場者に親しまれてきている。特に新入生歓迎行事は既存の舞踏ファンだけでなく、舞踏には親しみのなかった大学生及び日吉の慶應義塾高等学校から高校生も訪れる。大野一雄、慶人の出演により＜御殿、空を飛ぶ＞から始まった本企画は、恐怖や好奇心、驚きを持って大きなインパクトを与えつつ受け入れられ大変好評である。学生たちに世界第一線の舞踏家による公演を生で観る機会を与えており、非常に有意義な催事であると考えている。個人的なことではあるが、私自身も慶應大学へ入学した2000年に7年続いた大野一雄による最後の新入生歓迎行事舞踏公演＜宇宙の花＞に触れ、舞踏を観る初めての経験となったことを書き添えておく。大袈裟な言い方ではあるが、慶應義塾大学に入学していなければ舞踏を体験しないまま現在に至っていたのかもしれ

展示リスト

展覧会名	開催年	場所
土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって 資料《四季のための二十七晩》	1998	慶應義塾大学
〈バラ色ダンス〉のイコノロジー ―― 土方巽を再構築する	2000	慶應義塾大学
アート・アーカイヴ資料展Ⅰ ノートする4人――土方、瀧口、ノグチ、油井	2006	慶應義塾大学
肉体のシュルレアリスム ―― 土方巽抄	2003	川崎市岡本太郎美術館
アート・アーカイヴ資料展Ⅱ 1978	2008	慶應義塾大学
アート・アーカイヴ資料展Ⅲ 1968――肉体の叛乱とその時代	2008	慶應義塾大学
インスタレーション　命の実感プログラム「土の土方像と水滴の時間」	2008	慶應義塾大学鶴岡タウンキャンパス
土方巽と日本のアヴァンギャルド	2008	青森県立美術館
アート・アーカイヴ資料展Ⅴ アーカイヴの現場	2010	慶應義塾大学
アート・アーカイヴ資料展Ⅷ 土方巽＋中西夏之　背面	2012	慶應義塾大学
フランシス・ベーコン展	2013	東京国立近代美術館、豊田市美術館を巡回
第29回国民文化祭「舞踏・舞踊フェスティバル in Akita」企画展示「土方巽・舞踏の世界」展	2014	秋田市文化会館
「土方巽・舞踏の世界」土方巽の芸術―― DANCE EXPERIENCE から DANCE METHOD へ	2015	青森県立美術館
アート・アーカイヴ資料展XⅣ 鎌鼬美術館設立記念　KAMAITACHI と TASHIRO	2016	慶應義塾大学
土方巽の秋田、秋田の土方巽	2016	秋田市赤れんが郷土館
鎌鼬美術館開館	2016	鎌鼬美術館
前衛舞踏家土方巽の世界	2017	福井パレア若狭
アート・アーカイヴ資料展 XVIII 土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968–2018	2018	慶應義塾大学
鎌鼬の里芸術祭 2017–2019	2017–2019	鎌鼬美術館

出版物リスト

	編著者名	書名・特集名	発行	
定期刊行物				
慶應義塾大学アート・センター ブックレット	慶應義塾大学アート・センター編	ジェネティック・アーカイヴ・エンジン　デジタルの森で踊る土方巽（慶應義塾大学アート・センター　ブックレット 6）		2000
	慶應義塾大学アート・センター編	芸術のロケーション（慶應義塾大学アート・センター　ブックレット 12）		2004
	慶應義塾大学アート・センター編	mandala musica（慶應義塾大学アート・センター　ブックレット 26）		2018
慶應義塾大学アート・センター ARTLET	慶應義塾大学アート・センター編	ARTLET10		1998
	慶應義塾大学アート・センター編	ARTLET11		1999
	慶應義塾大学アート・センター編	ARTLET12		1999
	慶應義塾大学アート・センター編	ノーテーション（ARTLET15）		2001
	慶應義塾大学アート・センター編	ファッション（ARTLET17）		2002
	慶應義塾大学アート・センター編	Art Documentation and Registration（ARTLET20）		2003
	慶應義塾大学アート・センター編	CAD とデザイン（ARTLET22）		2004
	慶應義塾大学アート・センター編	映画における真実（リアル）（ARTLET25）		2006
	慶應義塾大学アート・センター編	Note ノートする（ARTLET26）		2006
	慶應義塾大学アート・センター編	東北と芸術（ARTLET 36）		2011
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・センター 20 年の歩み（ARTLET40 別冊）		2013
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・センター開設 20 年 —— 芸術の未来に向けて（ARTLET40）		2013
	慶應義塾大学アート・センター編	舞踏、その世界（ARTLET42）		2014
	慶應義塾大学アート・センター編	アートと地域連携（ARTLET47）		2017
	慶應義塾大学アート・センター編	Butoh の現在Ⅱ　土方巽への問い（ARTLET50）		2018
	慶應義塾大学アート・センター編	KUAC アーカイヴコレクション（ARTLET51）		2019
慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要				1998-2019
単行書	土方巽アーカイヴ編	土方巽［舞踏］資料集第 1 歩		2000
	鷲見洋一、前田富士男、森下隆、柳井康弘 企画・編集	＜バラ色ダンス＞のイコノロジー　土方巽を再構築する		2000
	前田富士男、渡部葉子、森下隆、本間友 企画・編集	肉体の叛乱——舞踏 1968/ 存在のセミオロジー		2009
	森下隆	土方巽　舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見		2010
	Takashi Morishita	Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: an Innovational Method for Butoh Creation（英訳・増補版）		2015
	森下隆編	舞踏に関する国際的な共同研究拠点の形成 2009［報告書］		2010
	渡部葉子、本間友編	平成 21 年度　文部科学省　人文学及び社会科学における共同研究拠点の整備の推進事業　芸術創造資源のための対話型アーカイヴ構築推進プログラム　キックオフ・シンポジウム　対話型アーカイヴの可能性［報告書］		2010
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ——多面体：その現状と未来　記録集	アート・ドキュメンテーション学会、慶應義塾大学アート・センター	2010
	森下隆、本間友編	Project Rebirth 幻の万博映画「誕生」——アストロラマで踊る土方巽へ		2011-12
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ・マネジメント WG		2015
	橋本まゆ、森山緑編	KUAC ART ARCHIVE 20 周年ジェネティックエンジン報告書		2019
	松下釣、柳井康弘、山本浩幾編	文部科学省「オープン・リサーチ・センター整備事業（平成 13 年度～平成 17 年度）」研究報告書　パフォーミング・アーツ・アーカイブの現在	慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター	2006
		進化するアーカイヴ　慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター報告書（2001-2006）	慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター	2006
		デジタルアーカイヴ——その継承と展開　慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター報告書（2006-2009）	慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター	2009
アート・アーカイヴ資料展カタログ	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ資料展Ⅰ ノートする 4 人——土方、瀧口、ノグチ、油井		2006
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ資料展Ⅱ 1978		2008
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ資料展Ⅲ 1968 ——肉体の叛乱とその時代		2008
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ資料展Ⅴ アーカイヴの現場		2010
	森下隆、本間友編	アート・アーカイヴ資料展Ⅷ 土方巽＋中西夏之　背面		2012
	慶應義塾大学アート・センター編	アート・アーカイヴ資料展XIV 鎌鼬美術館設立記念　KAMAITACHI と TASHIRO		2016
	森下隆編	アート・アーカイヴ資料展 XVIII 土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968-2018		2018
その他のアート・アーカイヴに関する展覧会カタログ	慶應義塾大学アート・センター、土方巽記念資料館編	四季のための二十七晩		1998
	川崎市岡本太郎美術館、慶應義塾大学アート・センター	土方巽の舞踏　肉体のシュルレアリスム　身体のオントロジー	慶應義塾大学出版会	2004
その他発行の逐次刊行物・報告書など	慶應義塾大学アート・センター（土方巽アーカイヴ）編	国際舞踏カンファレンス IBC2009［報告書］	国際舞踏連絡協議会 LIB	2010
	大林のり子、小菅隼人、大谷理奈、本間友、森山緑	Psi 2015 TOHOKU［国際パフォーマンス・スタディーズ学会 2015 東北大会］けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）	慶應義塾大学アート・センター	2015
	小菅隼人、森下隆、本間友、亀村佳宏	日本演劇学会紀要 50『演劇学論集』「演劇研究の新たな可能性『命の実感プログラム——土の土方と水滴の時間』の実践について」	日本演劇学会	2010
	山本萌	COSTUME EN FACE : A PRIMER OF DARKNESS FOR YOUNG BOYS AND GIRLS	Ugly Duckling Presse	2014
	森下隆	写真集土方巽——肉体の舞踏誌	勉誠出版	2014

海外展示リスト

展覧会名	開催年	国名	開催場所	開催報告
土方巽展	2005	韓国	国際交流基金ソウル日本文化センター	
A REVOLTA DA CARNE: DIALOGOS BRAZIL ― JAPAO	2009	ブラジル	サンパウロ SESC Consolacao	http://blog.art-c.keio.ac.jp/report/2009/08/tatsumi-hijikata-sao-paulo/
Le Printemps de Septembre– a Toulouse, D' UN AUTRE MONDE フェスティバル Tatsumi Hijikata 展	2011	フランス	トゥールーズ Musee les Jacobins、ディジョン現代美術センターへ巡回	
NYOBA KAN / MALAYSIA BUTOH FEST 2011	2011	マレーシア	クアラルンプール Annex Gallery	
《肉體的叛亂》土方巽文件回顧展	2013	台湾	台北　交番劇場	http://blog.art-c.keio.ac.jp/report/2013/11/butoh-in-taiwan/
Richard Hawkins：Hijikata Twist	2014	イギリス	テート・リバプール	
国際舞踏コンフェレンス＆パフォーマンス“Butoh Season”	2014	マレーシア	クアラルンプール Tunku Abdul Rahman University College	http://blog.art-c.keio.ac.jp/report/2014/06/20-report-butoh-season/
“Rebellion of the Body” to “Story of Smallpox”	2016	メキシコ	メキシコシティ、チョポ大学	
Our Masters Hijikata Tastumi ＜방언 / glossolalia ＞	2016	韓国	広州 Asia Cultural Center	
PROVOKE: Protest and Performance	2016	オーストリア、スイス、フランス、アメリカ	ウィーン　アルベルティーナ美術館、ヴィンタートゥール Fotomuseum Winterthur、 パリ Le Bal、 シカゴ The Art Institute of Chicago へ巡回	
Choy Ka Fai, The Wind that cuts the the body	2017	シンガポール	NTU Centre for Contemporary Art Singapore	
JAPANORAMA：NEW VERSION ON ART SINCE 1970	2017	フランス	メス、ポンピドー・センター・メッス	

ない。

過去に行ったプロジェクトとして「動きのアーカイヴ」プロジェクト、さらに「Project Rebirth 幻の万博映画『誕生』――アストロラマで踊る土方巽へ」（2011 年）プロジェクトを取り上げたい。

「動きのアーカイヴ」は土方の弟子である小林嵯峨、和栗由紀夫と山本萌の協力により、土方の創り出した記譜法である「舞踏譜」の解明に向けて、舞踏家による実演を記録してゆくプロジェクトである。デジタルアーカイヴ・リサーチセンター（DARC）の活動の一環として和栗由紀夫の実演と土方巽振付、山本萌主演＜正面の衣裳＞（1976 年）の山本による実演を映像に残している[*22]。2003 年に小林嵯峨、和栗由紀夫の撮影から開始し、同年に山本萌による「舞踏ノート」の寄託、和栗由紀夫「私家版　舞踏譜」寄贈を受ける[*23]。さらに和栗由紀夫により 2005 年にも 19 回（19 日間）約 180 項目にわたる撮影を行い、和栗に残された主要な舞踏譜を網羅している。同年には「動きのアーカイヴ」データベースのテスト版として、デジタル版資料集「Data Map for Corpus of Documents」としてファイルメーカーを元にデータを整備した[*24]。他にも「タイムライン・メソッド」の試作、また 2007 年まで 5 回の撮影を行い山本萌が当時の公演ノートに基づいて再現した実演映像を収録した。山本の映像を素材として舞踏譜の森羅万象をデジタル空間で表現する「スフィア・コネクション――アメーバー状球体空間における＜動き＞の森羅万象 the whole creation」の開発[*25] など実験的な試みがあった。

一旦の成果として 2007 年に DVD「土方巽の舞踏譜の舞踏 Hijikata Tatsumi Notational Butoh」（日・英語版）を製作[*26]。現在もアーカイヴ来訪者に配布を続けている。また森下隆によって 2010 年に『土方巽　舞踏譜の舞踏――記号の創造、方法の発見』、2014 年にはその英語訳本 ***HIJIKATA TATSUMI'S NOTATIONAL BUTOH ―― AN INNOVATIONAL METHOD FOR BUTOH CREATION***[*27] を発行。また同年に山本萌の舞踏ノート「正面の衣裳」の英語翻訳 ***COSTUME***

EN FACE : A PRIMER OF DARKNESS FOR YOUNG BOYS AND GIRLS [*28] が出版されたことも特記しておく。2011 年には立教大学現代心理学部（佐藤一彦研究室）の協力を得て、和栗の 3D 撮影など新たな撮影技法と映像表現を試みた。2017 年和栗由紀夫の急逝は舞踏研究においても大きな損失であるが、土方アーカイヴに本人による実演映像と舞踏譜が残されていることは今後の研究においてせめてもの救いである。

1970 年大阪万国博覧会の展示パビリオン「みどり館」では、アストロラマと名付けられた全天全周映画として〈誕生〉が上映された。黛敏郎の監修のもと、学習研究社が制作、脚本を谷川俊太郎、音楽を黛敏郎がそれぞれ担当し土方が出演した映像作品は万博終了後上映の機会もなく幻の映画となっていた。演出を担当された学研映画の秋山智弘より寄贈されていた北海道ロケの写真や 35 ミリの〈誕生〉ラッシュ・フィルムの調査及びデジタル化（2010 年）を皮切りに、日本万国博覧会記念機構での資料調査、みどり館の運営主体であったみどり会での調査を実施する。さらに五藤光学研究所でのインタビュー、2011 年には貴重な資料の提供を受けて調査を進めた[*29]。これらの資料はみどり会より預託を受け現在も土方アーカイヴにて保管されているが、2020 年には高島屋史料館 TOKYO の企画展「大阪万博カレイドスコープ－アストロラマを覗く－」に資料が出展された（1 月～ 4 月、東京都）。アーカイヴで行った研究活動により、こうした展示協力を通して展開の場が与えられたことは喜ばしい。また続けて、大阪大学総合学術博物館（6 月～ 8 月、大阪府）にも出品されることが決まっており、連続して展示の機会を得られていることもここで報告したい。

土方アーカイヴへの来訪

1998 年に開設後、1999 年に暫定的に一般利用の受付を開始した土方アーカイヴであるが、2001 年には 124 名の来訪者を迎えることから始まり[*30]2004 年には 226 名と約 2 倍になる[*31]。週 3 日から始まった閲覧サービス[*32] は現在週 5 日へと拡大、順次来訪者数は急増している。アーカイヴの枠を越えて、舞踏情報センターとしての機能も果たしていることも特筆すべきであろう。舞踏や土方を学術的に研究する場であるだけでなく、世界各地から舞踏を学びに来たアーティストや研究者が土方について、また広く舞踏について学び、情報を得る場を提供している。なお土方アーカイヴでの昨年度の来訪者は約 180 名でうち外国人は約 120 名、70 %であった。彼らは主に研究者というよりも、舞踏ファンであり、海外から舞踏のワークショップを受けるため、また舞踏の生まれた日本について学びにくる。語弊はあるが「舞踏聖地巡礼」とも「舞踏インバウンド」とも呼べるような、ニューツーリズムの一種と言えるこの現象は、むしろ海外からの参加者のいない舞踏ワークショップは東京ではほぼ皆無である状況を考えると現在の舞踏を取り巻く環境において無視はできない。無論、海外で行われるワークショップでは言わずもがなである。実際私の主催した研究会 POHRC（Perspectives On Hijikata Research Collective）[*33] においても、7 年間における参加者 153 名において外国人は 89 名と 58 パーセントが外国人であった。

初学者である彼らは土方アーカイヴにて初めて土方の映像や写真、文献に触れ、自身の創作活動のインスピレーションを得る。また日本語を読み話さない外国人にとってはアクセスし難い日本での舞踏ワークショップや公演の情報を提供したり、また舞踏家へのインタビューや撮影のセッティングをしたり、といったサポートも行なっている。「舞踏の聖地」である日本では、日本人誰もが舞踏について知っているであろうと期待して来日する彼らは日本での舞踏の認知度の低さに失望するのはよく言われる話だ。その中で、もはや会うことすら叶わない土方の資料に直に触れ、学ぶことができる土方アーカイヴの果たす役割は大きい。資料保存の観点で考えると矛盾を抱えているのだが、オブジェクトベースドラーニングの観点においてアーカイヴだからこその経験を提供していると言えると同時に、アーカイヴが資料センターならびに情報センターの役割も備えていることの意義は特に外国人舞踏愛好家の口コミにより来訪者が後を絶たないことからも伺える。

日本での舞踏の状況と比較しても、海外での圧倒的なフェスティバル数やアーティスト招聘数、予算規模ならびに日本人舞踏家の海外流出なども考えると、日本での舞踏の状況と比べアーカイヴ来訪者に占める外国人の割合が高いのも納得である。加えて舞踏に関する興味の高さに応じるように、海外から美術館での展示や雑誌、TV 番組、映像作品等の取材などで問い合わせは後を絶たない。論考の執筆等で図版を探したり、パフォーミングアートや戦後芸術の研究、また振付法に関しての資料を求めたり、といった問い合わせも数多く、アーカイヴでの日常業務はほぼ全てその対応に追われている状況だ。

その他カンファレンス、公演企画、研究活動

前述したような海外にて広まった舞踏の現状を討議するた

め、国際舞踏カンファレンス「Butoh Abroad Today : Its Extension and Succession」(2009年)としてフランス、スウェーデン、イタリアから3名の舞踏家や研究者をゲストスピーカーとして招き、他にも7名の舞踏家と研究者を国内外より招聘し海外での舞踏の状況や受容について第一線の声を紹介することができた*34。また舞踏家との関係を密接にしているのが、公演の企画制作だ。2004年BankART 1929 Yokohamaでの「アスベスト館ウィーク　舞踏の火、舞踏の華」(主催：土方巽記念アスベスト館、構成・森下隆)を始めとして、「海外女流ダンサー・ウィーク東京」(2013年)*35「舞踏交流・海外ダンサーシリーズ vol. 2 世界からBUTOHがやってくる！」(2016年)*36「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968–2018」(2018年)*37など舞踏公演のプロデュースを行うことで、外国人舞踏家を日本に紹介する場を積極的に設けてきた。また前述した2005年韓国での舞踏フェスティバルにおいてレクチャーを行ったのを始めとして、2006年ロシア、2007年ニューヨークと現在に至るまで毎年のように公演企画・講演など海外舞踏フェスティバルへの協力を行なっている*38。

加えて青森県立美術館とPSi 2015 FLUID STATES東北大会「けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）」(2015年）を開催*39。Performance Studies international（国際パフォーマンス・スタディーズ学会）において、舞踏の文脈を超えた研究活動も行なっている。また土方巽の舞踏の源を探る古川近辺の研究を行った、港区とアート・センターによる共催事業「アート・マネジメント講座 2009–2010」の一環としてのワークショップも行われた*40。2011年には「ウィリアム・フォーサイス×土方巽　身体のイラストレーション」においてダンスの記譜法に関する研究会を行う*41。これらの研究活動により、舞踏研究が従来持っていた方法とは違う視点・観点で舞踏及び舞踏譜、また芸術家だけでない人間としての土方を捉える貴重な機会となったと考える。

加えて「『病める舞姫』を秋田弁で朗読する」企画を2010年より開催し*42、2014年と継続して地域交流の場を設けたり*43、命の実感プログラム「土の土方像と水滴の時間」(2008年）としてインスタレーションを制作したり*44といった多様な企画も行っており、舞踏から広く展開した活動もここで明記しておく。2018年にはKeio University FutureLearnのオンライン・コース「Exploring Japanese Avant-garde Art Through Butoh Dance」に全面的に協力*45。本コースは2018年9月より開講、2019年6月までの間に78ヵ国1300名を超える受講者を得て3回の更新後、継続して提供されるコースとなった。外国人の初学者にとって、英語で学べる貴重な機会を与えており大変に好評を得ている。

土方アーカイヴの課題、また今後の展開

2006年の報告書には、以下のような指摘が既にされている。「問題点もその克服も、デジタル化された資料をいかに運用するか、ひいてはデジタル技術をいかに駆使するかにあるわけではあるが、現状には不十分な点が少なくない」*46。この点に関しては2020年の現在も、同じ課題を抱えている。デジタル技術は日々変わり続ける。この変化にいかに対応してゆくか、当時最先端であった技術も現在では運用することさえ難しく、せっかく整えたデータベースも現在では参照することさえできない。

2002年度には理工学部遠山研究室、2003年には株式会社BEATとの共同システム開発と公開を行った。堀内カラーと東京大学が協同開発したiPalletnexus™のカスタマイズを依頼した付箋システムなどの試みもあった*47。デジタル化した画像に「電子付箋」をつけ必要な情報を書き込むようなイメージで、個々の貼付資料、銘記を記録する方法が試行されている。また前述のファイルメーカーによるデータベースやスフィア・コネクション、また2014年には舞踏譜「なだれ飴」のiPadを活用して参照するプログラムなども作成された*48。

インターフェイスデザインや検索の項目の取り方一つとっても、システムの利用者（つまり管理者及び研究者などのユーザー）によるニーズをいかに取り込んでゆくのか、またアクセシビリティをどう改良させてゆくのか、充分な検討が必要だ。そして一般化させることによるセキュリティの問題や、著作権の問題なども大きく関わってくる。現状土方アーカイヴではファイルメーカーでデータを管理しているが、システムアップデートを行うだけでもデータ消失のリスクに晒されるのも事実だ。またバックアップ、そのものの問題もある。災害時に備えたデータの一括管理や遠隔地でのデータ保管に加え、近年ではクラウド上でのデータ保存も必要となるが大容量でのデータ移行に伴うリスクや、手間などを考えると優先順位なども加味して判断する必要もある。また一般に広く公開することもアーカイヴの使命であると同時に、著作権に関する配慮も必要である。エフェメラや写真、映像などウェブサイト上に公開することで研究者や舞踏ファンの大きな期待に応えることができる一方、デジタルイメージの濫用から免れることは難しい。Youtubeや各種SNSなどで画像や映像が勝手に複製され、流用されているのを多々見かけることがあり、著作権者の権利保護が無視されていることを危惧す

催事リスト

	プロジェクト・催事名	開催年
ワークショップ	土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって ワークショップ	1998
上映、シンポジウム	土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって 土方巽と舞踏譜 私にとってのディスクール	1998
オープニング・セレモニー	土方巽アーカイヴ開設記念《四季のための二十七晩》をめぐって 舞踏「土方巽に捧ぐ」	1998
式典、上映、講演	土方巽アーカイヴ　出帆の集い	2000
和栗由紀夫＋好善社 舞踏公演	野の婚礼――新しき友へ	2003
舞踏公演、展示、上映、シンポジウム	アスベスト館ウィーク「舞踏の火、舞踏の華」	2004
和栗由紀夫＋好善社 舞踏公演	魂の旅	2004
和栗由紀夫＋好善社 舞踏公演	幻容の道	2005
金沢舞踏館舞踏公演	記憶の海	2006
研究上映会	土方巽舞踏大解剖 正面の衣裳全編上映	2007
研究上映会	土方巽 舞踏 大解剖Ⅱ ――劇映画の土方巽	2007
室伏鴻舞踏公演	quick silver / HIYOSHI version	2008
研究上映会	土方巽 舞踏 大解剖 別巻『1000 年刻みの日時計』	2008
室伏鴻舞踏公演	［国際舞踏ワーク・イン・プログレス］磁場、あるいは宇宙的郷愁 Les Champs Magnétiques, ou La Nostalgie Cosmique	2009
研究上映会	土方巽・舞踏フィルム上映 in 京都	2009
国際シンポジウム、ワークショップ、上映会	国際舞踏カンファレンス　International Butoh Conference［IBC Ⅰ］Butoh Abroad Today: Its Extension and Succession	2009
研究上映会	土方巽 舞踏 大解剖Ⅳ 疱瘡譚［土方巽最高傑作］全編上映	2009
笠井叡舞踏公演	詩と舞踏のセッション／21 世紀の ultrasmart　閃光のスフィア――レクイエム	2010
研究上映会	土方巽 舞踏 大解剖Ⅴ 細江英公 写真と舞踏を語る	2010
朗読会	『病める舞姫』を秋田弁で朗読する――米山九日生少年に捧ぐ	2010
ワークショップ、シンポジウム	ウィリアム・フォーサイス×土方巽 身体のイラストレーション	2011
講演、上映	土方巽 舞踏 大解剖Ⅵ　HIJIKATA '68-'70-'72	2011
研究プロジェクト、上映	Project Rebirth ――幻の万博映画「誕生」――アストロラマで踊る土方巽へ	2011
研究会、上映	没後 25 年　土方巽を語ること	2011
公演	舞踏セッション　The Return：365 日の魂へ	2012
研究会、上映	没後 26 年　土方巽を語ることⅡ	2012
ワークショップ、公演	ビショップ山田舞踏講座	2013
研究会、上映	没後 27 年　土方巽を語ることⅢ	2013
公演	土方巽『病める舞姫』を秋田弁で朗読する［秋田版］	2014
公演	『病める舞姫』を踊る［秋田版］めっひっひ、まーるめや　やっひっひ、まーるめや	2014
中嶋夏 舞踏公演	煙のように 灰のように	2014
研究会、上映	没後 28 年　土方巽を語ること Ⅳ	2014
舞踏公演	舞踏公演　Three Dancers ～次の時代へ	2015
公演	青森の民俗／芸能	2015
シンポジウム	パネルセッション：「Ecology of Butoh（舞踏の生態学）」「Performance Archives（パフォーマンス・アーカイヴ）」	2015
公演、上映、ワークショップ、シンポジウム	PSi 2015 TOHOKU　けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）＋ AOMORI FRINGE	2015
大野慶人舞踏公演	花と鳥～内部と外部	2015
ディスカッション	トークセッションⅡ パフォーマンスアーカイヴの現在：国際連携をもとめて	2015
ディスカッション	アート・アーカイヴ・マネジメント WG　シーズン 1　Relationship	2015
研究会、上映	没後 29 年　土方巽をかたることⅤ	2015
大野慶人舞踏公演	大野慶人レクチャー＆パフォーマンス「舞踏という生き方」	2016
研究会、上映	没後 30 年　土方巽を語ることⅥ	2016
小林嵯峨 舞踏公演	孵化する	2017
研究会、上映	没後 31 年　土方巽を語ることⅦ	2017
シンポジウム	慶應義塾大学アート・センター 20 周年事業シンポジウム「ジェネティック・エンジン」	2018
研究会	生成（ジェネティック）するアーカイヴ：創造の軌跡をもとめて	2018
雪雄子舞踏公演	秘光	2018
研究会、上映	没後 32 年　土方巽を語ることⅧ	2018
上杉満代舞踏公演	命	2019
公開討議	土方巽／アーカイヴ	2019
研究会、上映	没後 34 年　土方巽を語ることⅨ	2020

る。同時に舞踏に興味を持った方達が土方巽の踊る映像や写真、彼の多彩な活動をインターネットで検索して簡単に様々な情報を得られることの利点も大きいのは事実だ。私の世代ですら、地方出身で舞踏どころかコンテンポラリーダンスに関する情報を得ることに至極苦労していた自分の経験で考えると今は「土方巽」または「Tatsumi Hijikata」と打ち込むだけで、海外にいる外国人でも〈疱瘡譚〉の有名なソロシーン、バイレロで踊る土方の姿を楽しめるのは嫉妬を覚える位だ。

最後に鷲見洋一による重要な指摘を引用して、これからの土方アーカイヴを考えてゆく一つの指針としたい。「アーカイヴにおける資料の閲覧や公開は、閲覧サービスを目的とする図書館などのそれとは異なり、あくまで本来の研究業務を遂行しつつ、外部の専門的な研究者にオープンな形式で知識を共有していただき、あわせて積極的な批判を要請しながら、研究基盤や方法論的水準で改善を試みるものである」*49。

来訪者に直接対応する機会を利として、率直な意見をヒアリングしてアーカイヴ運営に生かしてゆくこと、また海外からの貸出対応などから資料の整備にあたって何が求められているのか、必要とされている情報発信は何かということ、現場の経験を生かし積極的に反映させてゆきたい。また、筆者自身がこれまで実演家として経験してきたことでもあるが、ネットワークが何においても重要であると考える。国内外の舞踏家やフェスティバル、研究機関やコミュニティや愛好家なども含めて広く繋がりを保ち、新たなコミュニケーションを築き、舞踏を通した交流の場として機能できること。プラットフォームとしての役割を、今まで同様継続してゆきたい。アート・センターの目指してきた「ジェネティック・アーカイヴ」の指針を失わず、これまでの収集・保存してきた資料をいかに活用、運用してゆくか具体的な計画が重要である。

まずは比較的データの整理やデジタル化の進んでいる以下の項目について、利用者の利便性を考えた公開方法を整備し、順次ウェブサイトやアーカイヴ内での公開を充実させてゆきたい。

1、書籍・新聞・雑誌記事
2、写真資料
3、動きのアーカイヴ
4、舞踏譜

既存ファイルメーカーでのデータベースはアーカイヴ内での公開が行われているが、英語での公開を順次本年度から進めている。バイリンガルでの発信が特に土方アーカイヴで重要なことは言うまでもない。海外からの来訪者も多い中で、優先順位の高い作業となっている。加えて土方アーカイヴに先んじて、2014年頃よりノグチ・ルーム・コレクション等で導入されている美術品運用委員会が管轄する美術品管理データベースへの移行準備を進めてゆく。土方とも関わりの深かった瀧口修造やVICのコレクション等とも横断的な資料検索が行えることを目標に、データベースの構築またはリソースの共有を行いたい。

アーカイヴ活動においては、継続した活動を行うことが非常に重要である。データベースの運営ひとつ取っても、メンテナンスをいかに行うか、必要な人員とコストを獲得できるかどうかが鍵となる。研究アーカイヴをデジタル・アーカイヴとして発信してゆくために、専門家と協働して研究を行うことも必要であろう。加えて資料の著作権者、舞踏関係者との信頼関係を継続させてゆくことも大切なファクターとなる。自己点検と評価体制を整え、「ユニヴァーシティー・アーカイヴ」として舞踏研究の場としてだけでなく、「ポスト舞踏」の時代であるからこそ舞踏の源そして土方巽に「出会える」場として機能してゆくことが必要である。

最後に森下隆が2014年より毎年、年報の中で書き記している問題提議で本論考を締めくくりたい。「さまざまな調査・研究のあり方への対応として、資料閲覧や資料提供のあり方、土方アーカイヴの場の活用の仕方を見直す必要があると思われる。『アーカイヴ』の役割や責務を再考するか、『アーカイヴ』を超えた機関を設置することが求められていよう」*50。

註

*1　森下隆「土方巽アーカイヴ【寄贈・寄託および預託】」、『ARTLET』no.51、2019年、3頁。
*2　註1、前掲『ARTLET』no.51。
*3　アート・センターの設立趣意『慶應義塾アート・センター年報』vol.1、1993年、3-7頁。
*4　土方巽アーカイヴ開設については、前田富士男「土方巽アーカイヴの開設」、『ARTLET』no. 10、1998年、5頁。
*5　前田富士男「新しいアーカイヴにむけて」、『ARTLET』no.12、1999年、4-5頁。
*6　鷲見洋一『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.6、1999年、60頁。
*7　慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター発行『オープン・リサーチ・センター整備事業（ORC）進化するアーカイヴ　慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リ

サーチセンター報告書（2001-2006）』、2006年。

＊8　森下隆の提言した土方巽の作舞法であり、『芸術のロケーション』慶應義塾大学アート・センター・ブックレット12、2004年、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.12-15、2005-2008年及び註7前掲DARC報告書（2001-2006）に寄稿、最終的に『土方巽　舞踏譜の舞踏――記号の創造、方法の発見』慶應義塾大学アート・センター、2010年及びTakashi Morishita『Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: an Innovational Method for Butoh Creation』（英訳・増補版）、慶應義塾大学アート・センター、2015年（2014年文部科学省スーパーグローバル大学創生支援事業として刊行）としてまとめてある。

＊9　森下隆「舞踏の形式について　Ⅲ．動きの記号分析」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.13、2006年、12頁。

＊10　柳生康弘「『ジェネティック・アーカイヴ・エンジン』におけるドキュメンテーションについて」、『ジェネティック・アーカイヴ・エンジン――デジタルの森で踊る土方巽』慶應義塾大学アート・センター・ブックレット6、2000年、18頁。

＊11　柳生康弘「土方巽アーカイヴ・グループ」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.7、2000年、57-58頁。

＊12　村井丈美「土方巽に関する雑誌記事の推移」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.11、2004年、13-17頁。

＊13　前田富士男「文部科学省オープン・リサーチ・センター整備事業　慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター（DARC）最終報告」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.16、2009年、94頁。または慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター発行『オープン・リサーチ・センター整備事業（ORC）デジタルアーカイヴ――その継承と展開　慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター報告書（2006-2009）』、2009年を参照。

＊14　現在も閲覧が可能。http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/portas/

＊15　現在も閲覧が可能。http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/a/

＊16　作業の詳細内容は、森下隆「［アーカイヴ・イン・プログレス］土方巽の未公開＜舞踏譜＞のデータ化、その手順――スクリプトシートの公開に向けて」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.22、2015年、116-130頁。

＊17　研究フォーラム「生成（ジェネティック）するアーカイヴ――創造の軌跡をもとめて」（2018年10月26日）、慶應義塾大学アート・センター周年事業KUACアート・アーカイヴ20周年記念シンポジウム「ジェネティック・エンジン」（2018年11月17日）、「公開討議」土方巽アーカイヴ（2019年1月21日）。詳細は慶應義塾大学アート・センター発行『慶應義塾大学アート・センター周年事業　KUAC Art Archive20周年『ジェネティック・エンジン』、2019年を参照。

＊18　石井達朗「土方巽アーカイヴ開設記念：《四季のための二十七晩》をめぐって」、『ARTLET』no.11、1999年、2-3頁、および慶應義塾大学アート・センター編、『燔犠大踏鑑：四季のための二十七晩』、1998年。

＊19　森下隆「展覧会協力『肉体のシュルレアリスム　舞踏家土方巽抄』展」、註12、前掲『年報』vol.11、38-39頁。

＊20　「土方巽を語ること」の催事報告は『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.18-26、2011-2018年を参照。

＊21　2001、2002、2007、2009年は非開催。新入生歓迎行事に関しては、慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）のウェブサイトを参照。http://happ.hc.keio.ac.jp/

＊22　註7、前掲『DARC報告書（2001-2006）』及び註8、前掲『DARC報告書（2006-2009）』を参照。

＊23　村井丈美「土方巽アーカイヴ」、註12、前掲『年報』vol.11、67頁。

＊24　森下隆「舞踏の形式について　Ⅱ．舞踏譜のデジタル表現　その可能性と有効性」、註7、前掲『DARC報告書（2001-2006）』。

＊25　森下隆「舞踏の形式について　Ⅴ．拾遺　森羅万象」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.15、2008年。

＊26　DVD「土方巽の舞踏譜の舞踏 Hijikata Tatsumi Notational Butoh」慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ監修、DMC機構制作・著作、2007年。

＊27　註8、前掲書。

＊28　山本萌『COSTUME EN FACE : A PRIMER OF DARKNESS FOR YOUNG BOYS AND GIRLS』Ugly Duckling Presse、2015年。

＊29　森下隆、本間友編、報告書『Project Rebirth 幻の万博映画「誕生」――アストロラマで踊る土方巽へ』2012年。

＊30　村井丈美「土方巽アーカイヴ」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.9、2002年、58頁。

＊31　森下隆、村井丈美「土方巽アーカイヴ」、『慶應義塾大学アート・センター年報』年報vol.12、2005年、45頁。

＊32　鷲見洋一、註7、前掲『DARC報告書（2001-2006）』、5頁。

＊33　POHRCは2013年にローザ・ヴァン・ハンスベルゲンと石本華江により、土方巽の舞踏を学ぶ研究会として発足。

土方アーカイヴからの研究協力を得て、2019年まで連続して7年間土方舞踏を学ぶワークショップや公演及びシンポジウム・上映会を開催する。「海外女流ダンサー・ウィーク東京」及びPsi 2015 TOHOKUにも運営協力。http://butoh-ws.com/ja/

土方アーカイヴではPOHRCの一環プログラムとして、「土方巽　最後の言葉 extra version」（2014年）にて宇野邦一と山本萌による講演を開催した。詳細は註16、前掲『年報』vol.22を参照。

＊34　国際舞踏連絡協議会LIB発行『[報告書] 国際舞踏カンファレンスIBC2009』2010年。

＊35　森下隆「海外女流ダンサー・ウィーク東京」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.21、2014年、13-14頁。

＊36　森下隆「舞踏交流・海外ダンサーシリーズvol.2 世界からBUTOHがやってくる！」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.23、2016年、17頁。

＊37　森下隆「アート・アーカイヴ資料展 XVIII「土方巽、トリックスター／肉体の叛乱 1968-2018」展」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.26、2018年、42-43頁。

＊38　この他にも2006年ロシア、2007年ニューヨーク、2008年イタリア、ロシア、ブラジル、フランス、インドネシア、2009年ブラジル、イタリア、スウェーデン、2010年ロシア、中国、2011年ハンガリー、2012年イギリス、2013年アメリカ、2014年中国、2016年タイ、台湾、2017年インドネシア、2018年スウェーデンでの公演の企画・制作、講演を行う。

＊39　大林のり子、小菅隼人、大谷理奈、本間友、森山緑『Psi 2015 TOHOKU［国際パフォーマンス・スタディーズ学会2015 東北大会〕けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）』慶應義塾大学アート・センター、2015年及び、森下隆「PSi2015 TOHOKU国際パフォーマンス・スタディーズ学会2015東北大会」、註36、前掲『年報』vol.23、7-8頁を参照。

＊40　森下隆「古川の記憶と再生――舞踏創造のマトリクス」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.18、2011年、11-30頁。

＊41　渡部葉子「ウィリアム・フォーサイス×土方巽　身体のイラストレーション」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.19、2012年、7-8頁。

＊42　森下隆、上演・催事については「土方巽『病める舞姫』を秋田弁で朗読する――米山九日生少年に捧ぐ」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.17、2010年、58-59頁。研究・プロジェクトについては「東京文化発信プロジェクト　学生とアーティストによるアート交流プログラム「土方巽『病める舞姫』を秋田弁で朗読する」」、同『年報』、80-82頁。

＊43　森下隆「秋田版『病める舞姫』上演会　土方巽『病める舞姫』を秋田弁で朗読する・秋田版『病める舞姫』を踊る・秋田版」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.22、2015年、15頁。

＊44　森下隆「【特別企画】命の実感プログラム　土の土方像と水滴の時間」、註13、前掲『年報』vol.16、54-55頁。なお2012-13年には「原始感覚美術祭」において「土の土方像」を祈りの雨版として新たに制作・展示を行なった。

＊45　森下隆「土方巽コレクション」、『慶應義塾大学アート・センター年報』vol.26、2019年、36頁。またFutureLeanウェブサイトhttps://www.futurelearn.com/courses/japanese-avant-garde-art-butohを参照。

＊46　鷲見洋一、前掲『DARC報告書（2001-2006）』、28-29頁。

＊47　村井丈美「iPalletnexus™による土方巽舞踏譜読み取りおよび分析」、前掲『DARC報告書』を参照。

＊48　森下隆「土方巽アーカイヴ」、註43、前掲『年報』vol.22、22頁。

＊49　鷲見洋一、前掲『DARC報告書（2001-2006）』、28-29頁。

＊50　森下隆「土方巽アーカイヴ」、註43、前掲『年報』vol.22、22頁。

Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit:
eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen

Shinsuke NIIKURA
Mitarbeiter/ Kurator

Wie der Titel des kurzen Aufsatzes von Heinrich Wölfflin, „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“, verdeutlicht[*1], ist es bei der Betrachtung einer rundplastischen Figur unerlässlich, zu klären, aus welcher Position man eine Skulptur betrachten soll. Die Frage des Verhältnisses zwischen der Skulptur und dem Standort des Betrachters bezieht sich sehr stark auf die Bildgestalt der dargestellten Figur. Aus diesem Grund legten die Künstler in der Renaissance ein besonderes Augenmerk hierauf, indem sie bei ihren Werken auch den Blickwinkel des Betrachters berücksichtigten.

Die Forscher stimmen weitgehend darin überein, dass Michelangelo bei der Erschaffung seiner Skulpturen insbesondere darauf achtete, aus welchem Blickwinkel seine Figuren betrachtet werden sollten[*2]. Allerdings ist diesbezüglich anzumerken, dass verschiedene Erscheinungsformen der Vielansichtigkeit oder der Allansichtigkeit existieren. Im Hinblick auf die Forschung bezüglich der Ansichten von Michelangelos Figuren ist hierzwischen deutlich zu unterscheiden.

Dieser Aufsatz beschäftigt sich ausschließlich mit diesem Thema. Es wird vorgeschlagen, dass Michelangelos Skulpturen sich in drei Kategorien der Figurenvielansichtigkeit einteilen lassen könnten. Diese könnten die folgenden sein:

1. Eine Hauptansicht und einige Nebenansichten,
2. mehrere Hauptansichten,
3. mehrere miteinander verbundene Ansichten（hier als Vielansichtigkeit bezeichnet）.

Nachfolgend wollen wir diejenigen Figuren Michelangelos bezüglich des oben erwähnten Artikels in allen Details untersuchen, die man als dafür typische Beispiele ansehen sollte. Unsere Überlegungen können daher allerdings in der Fallstudien aus einer beschränkten Perspektive bezüglich der Ansichtigkeit der Skulpturen resultieren[*3].

Was sich hier zeigt, könnte natürlich zwar lediglich eine Skizze hauptsächlich durch Beobachtung des sehr komplexen und darüber hinaus noch weitgehend zu erforschenden Problems der Ansichten von Michelangelos Figuren sein. Da nichtsdestotrotz das Problem der Ansicht der Figuren Michelangelos tatsächlich mit seiner Schaffensprozedur zu tun haben dürfte, trägt dieser Aufsatz mehr oder weniger dazu bei, einen Aspekt des Konzeptes von Michelangelos Bildhauerei in ein noch deutlicheres

Abb.1 Michelangelo, *Bacchus*, 1496–1497, Florenz, Museo del Bargello

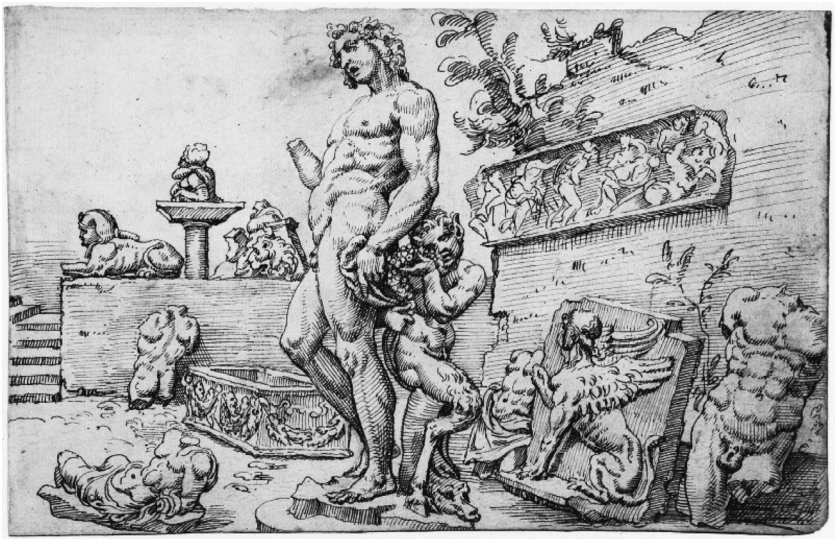


Abb.2 Maarten van Heemskerck, *Garten der Casa Galli*, 1530er, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. 79 D 2, fol. 72 recto

Licht zu rücken.

1. Eine Hauptansicht und einige Nebenansichten: *Bacchus*

Bei der von Michelangelo am Ende des 15. Jahrhunderts in Rom geschaffenen Figur *Bacchus* findet sich unvermeidlich eine Hauptansicht. Eine Hauptansicht ist diejenige Ansicht, anhand derer der Betrachter ausreichende Informationen über die Gestalt einer Figur erhalten kann. Beispielsweise kann man von der linken Seite dieses Weingottes von Michelangelo (Abb. 1), aus deren Perspektive ihn auch der niederländische Maler Maarten van Heemskerck gezeichnet hat[*4] (Abb. 2), beide Figuren, sowohl Bacchus als einen kleinen Satyr, mit einem Blick ausreichend erfassen[*5]. Hingegen zeigt die Figur von der anderen Seite lediglich zwei Rücken und Gesäße (Abb. 3); aus diesem Grund hat Michelangelo diese Ansicht nicht als die auf den Beobachter wirkende beabsichtigt. Es ist anzunehmen, dass er *Bacchus* so konzipiert haben dürfte, dass die Figur vor einer Wand gestellt und nur aus der oben definierten Hauptansicht betrachtet würde.

Die Figur *Bacchus* besitzt noch weitere Ansichten, jedoch gelten sie gemäß dem bereits festgelegten Kriterium nicht als Hauptansicht, sondern als Nebenansichten. Es handelt sich um diejenigen, aus denen man jeweils den gesamten Körper des Gottes und des Satyrs von vorn erfassen kann (Abb. 4, 5). Wird Bacchus zuerst aus dieser Perspektive betrachtet, sind wir in der Tat in der Lage, nicht nur sein mit ausdruckslosen Augen den Pokal in seiner rechten Hand betrachtendes Antlitz und den durch den Geist des Weines leicht schlaffen und schiefen Körper[*6] anzusehen. Auf der anderen Seite lässt sich sagen, dass man auch bei der Satyrfigur das Gleiche erwarten könnte, wobei sich nur der die von der linken Hand Bacchus' herabhängende Traube fleißig und erfreut fressende Satyrknabe zeigt[*7].

Bei diesen Nebenansichten zeigt sich sehr deutlich, dass man

Abb.3 Michelangelo, *Bacchus*

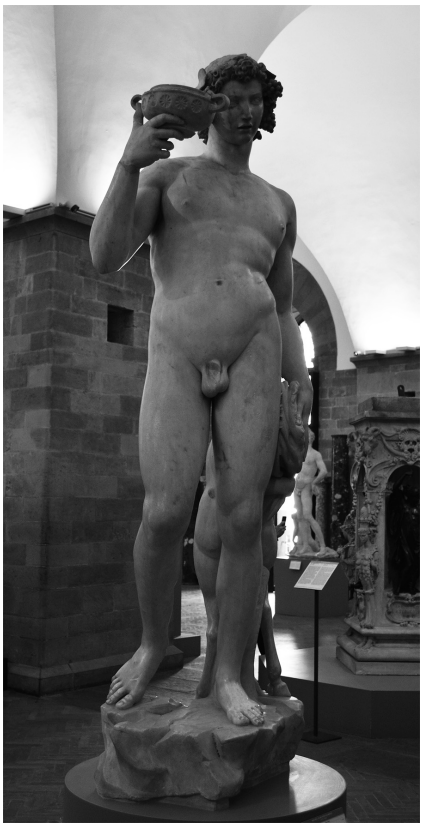


Abb.4 Michelangelo, *Bacchus*

Abb.5 Michelangelo, *Bacchus*

aus beiden den Anblick der Gruppe lediglich teilweise genießen kann. Das bedeutet, sollte Bacchus oder der Satyr direkt von vorn betrachtet werden, würde der andere sich unweigerlich dem Blick des Betrachters entziehen, sodass es diesem schließlich nicht gelänge, sämtliche Bildelemente beim ersten Anblick mühelos wahrzunehmen.

Bereits im 16. Jahrhundert hat Francesco Bocchi in seinem Reiseführer über die Stadt Florenz Michelangelos Bacchus erwähnt und hoch gelobt. Seiner Meinung nach besäße diese Figur die „Schönheit von allen Seiten" (*bellezza in ogni vedute*)[*8] und daher hätten die Zeitgenossen Michelangelos bereits damals daran erkennt, dass *Bacchus* von mehreren Seiten zu betrachten sei. Auch Vasari, der etwa 20 Jahre vor Bocchi demselben Thema in seinen berühmtesten *Vite* einen Platz einräumte, bezeichnet das Werk als eine perfekt dargestellte Figur. Wie nachfolgend deutlich wird, könne eine Figur laut Vasari erst dann als vollendet bezeichnet werden, wenn sie beim Herumgehen von jeder Seite beobachtet werden könne und zahlreiche Elemente zeitgleich aufweise.

Et è da considerare che tutte le figure di qualunque sorte si siano, o intagliate ne' marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo e che girando intorno si abbino a vedere per ogni verso, è di necessità che a volerle chiamar perfette ell' abbino di molte parti[*9].

Wir müssen jedoch vorsichtig sein mit dem, was diese Zeilen Bocchis im Detail ausdrücken. Weder Vasari noch Bocchi werfen bei ihren Schilderungen der Ansichten einen Blick auf die Bildelemente der rundplastisch ausgebildeten Skulptur. Daher lässt sich aus ihren Beschreibungen lediglich ableiten, dass die in der Kunstszene jener Zeit involvierten Zeitgenossen Michelangelos sich einen Begriff von zahlreichen Ansichten einer Figur machen konnten, jedoch ihren Vorstellungen dabei schlechthin das Prinzip der Vielansichtigkeit fehlt. Aus diesem Grund können beide Autoren in ihren Werken keine Definition von Ansichten erwähnen.

Wir müssen daraus schließen, dass Bocchi, Vasari und ihre Zeitgenossen bei Beschreibungen der rundplastischen Skulptur das Verhältnis und Zusammenspiel zwischen Gestalt und Ansicht nicht berücksichtigt haben. Wie Larsson richtig anmerkt, sind sie sich dieser unübersehbaren Beziehung nicht bewusst gewesen, die wir demgegenüber heutzutage als natürlich annehmen und, Larssons Meinung nach, sei es den beiden ausschließlich um die anatomische Korrektheit rundplastischer Figuren gegangen und sie hätten dies als Voraussetzung der ‚Vielansichtigkeit' angesehen*[10].

Aus dieser Perspektive können wir besser verstehen, warum es fast keine Erwähnungen des für uns nahezu selbstverständlichen Zusammenhangs zwischen Gestalt und Ansicht bei rundplastischen Skulpturen in der verbreiteten und diskutierten Kunstliteratur über Skulpturen in der Renaissance gab. Mit anderen Worten ist das Lob ‚von allen Seiten schön' jener Zeit keinen Figuren, welche die mit Bildelementen ausreichend ausgestatteten Ansichten in allen Seiten besitzt, aber den Figuren, in denen ein Menschenkörper mit der anatomischen Richtigkeit völlig harmonisch dargestellt werden könnte, gewidmet worden*[11].

Heutzutage urteilt man darüber jedoch nicht mehr wie in der damaligen Zeit, weil für uns tatsächlich die anatomisch realistische Darstellung lediglich als eines der Elemente gilt, aus denen die Ansicht einer Figur bestehen soll. Daher muss man mit Vorsicht vollständig differenzieren zwischen der anatomischen Realität der Darstellung und der Ansicht der Bildhauerei. Wer eine Figur betrachtet, würde darin sozusagen als ‚Sehenswürdigkeiten' mehr als die Vollendung von Anatomie verlangen. Die Vollkommenheit der Ausarbeitung und die mit vielen Bildelementen gestaltete Ansicht einer Figur sind keineswegs identisch. Das gilt sicherlich für Michelangelos *Bacchus*. Auch wenn der Gott und der Satyr plastisch perfekt vollendet werden, wie oben kurz dargelegt, bedeutet die Tatsache gerade direkt nicht, dass diese Figur dem Betrachter die Ansichten im gegenwärtigen Sinn von allen Seiten anbietet.

Daraus kann man zusammengefasst folgern, dass *Bacchus* als eine rundplastisch ausgezeichnet gestaltete Figur mit einer Hauptansicht bezeichnet werden muss.

Obwohl die Betrachter in der Renaissance sich dieses Unterschieds vielleicht gänzlich unbewusst gewesen sein könnten, würde er auch zu jener Zeit natürlich eine starke Wirkung darauf ausgeübt haben, aus welcher Richtung eine rundplastische Figur betrachtet werden sollte. Beispielsweise belegt der Kupferstich Heemskercks die Ansicht dieser Figur und wie die Figuransicht sich tatsächlich darauf ausgewirkt hat, wie *Bacchus* ausgestellt und beobachtet wurde. Michelangelo muss diese Figur so gestaltet haben, dass der Weingott vor eine Wand gestellt würde und auf diese Wiese er und der Kleinsatyr zugleich von vorn betrachtet werden können. Heemskerck zeigt aber diejenige Gartenszene des Hofs Gallis in den 1530er-Jahren, in der *Bacchus* mit der abgebrochenen rechten Hand mitten in dem mit Antiksammlungen durchsetzten Feld steht. Diese Platzierung weist eindeutig darauf hin, dass man dabei daran gedacht hat, dass, wie Vasari betont, diese Figur von allen Seiten betrachtet werden kann, weil sie rundplastisch ohne Mangel vollendet gewesen ist.

Auch wenn dies so ist, müssen wir der Ansicht dieses Kupferstichs unseren Respekt zollen. Der Zeichner fasste dabei die Figur aus derjenigen Ansicht auf, die wir bereits als die Hauptansicht bezeichnet haben. Das heißt, obgleich weder die Künstler noch die Kunsttheoretiker zu jener Zeit explizit das bisher in diesem Artikel diskutierte Verhältnis zwischen Gestaltungen und Ansichten dargelegt haben, müsste in ihren Einstellungen gänzlich unbewusst der Unterschied dazwischen existiert haben. Anzunehmen ist, dass Heemskerck auch, ebenso wie seine Zeitgenossen, die Begriffe der Ansichten, und zwar der Hauptansicht und der Nebenansicht, nicht gekannt haben dürften, jedoch hat er *Bacchus* aus der oben formulierten Ansicht gezeichnet, nicht von hinten*[12]. Das bedeutet, dass er mehr oder weniger unbewusst diese Seite als die Hauptansicht der Figur beurteilte, aus der man die Bildelemente des *Bacchus* richtig genießen sollte. Zusammenfassend gesagt könnten nicht nur die heutigen Betrachter, sondern auch die damaligen jedenfalls zumindest die

Hauptansicht von Michelangelos *Bacchus* aufgrund der Gestaltung der Figur gewiss erfassen.

2. Mehrere Hauptansichten: *Herkules und Kakus*

Nach der Vollendung von Bacchus schuf Michelangelo eine weitere Figur, die man in Bezug auf das Thema unseres Artikels berücksichtigen muss. Es handelt sich dabei um ein kleines Modell aus Terrakotta in der Casa Buonarroti in Florenz, *Herkules und Kakus*（Abb. 6）.

Vermutet wird in der kunstgeschichtlichen Forschung, dass dieses Modell in Verbindung mit dem Plan eines Pendants zu dem schon damals vor dem Palazzo Vecchio ausgestellten *David* von Michelangelo als Skizze geschaffen worden ist[*13]. Das Projekt konkretisierte sich nach dem Wiederauftritt der Medicis in der Stadt unter Papst Clemens VII. Michelangelo bot an, dass er selbst eine andere gigantische Figur für seine Heimat, sogar gratis, schaffen sollte, der Papst lehnte jedoch seine Bitte ab und erteilte Baccio Bandinelli den Auftrag für die Erstellung der neuen Marmorfigur[*14]. Obschon Michelangelo vorübergehend von Signoria den Auftrag während der dem Exil der Medicis 1527 folgenden Belagerung der Stadt hatte erhalten können[*15], wurde der Marmor infolge der bei der Niederlage der letzten Florentinischen Republik nochmals wiederhergestellte Macht der Medicis wiederum in die Hand von Bandinelli zurückgegeben. Im Jahr 1534 wurde die Gruppe *Herkules und Kakus* vollendet und vor dem Palazzo platziert（Abb. 7）.

Michelangelo sollte gemäß der Cambis-Chronik der Stadt Florenz bei dieser Gelegenheit zuerst eine Gruppe mit dem Thema Herkules und Antaeus konzipiert haben[*16]. Seine Idee für diese Gruppe musste sich daraus weiterentwickeln und sich schließlich in dem Modell von *Herkules und Kakus* konkretisieren[*17].

Daher müssen wir davon ausgehen, dass die aus diesem Modell geschaffene gigantische Marmorgruppe als Pendant von *David* an der gegenüberliegenden Seite des Haupteingangs des Palazzo Vecchios aufgestellt werden sollte, wo Bandinellis *Herkules und Kakus* jetzt steht（Abb. 8）.

Zuerst werfen wir einen Blick auf die Platzierung der Skulptur, weil der Aufstellungsort eine sehr bedeutende Rolle bei *Herkules und Kakus* gespielt und die Gestalt der Gruppe stark beeinflusst haben dürfte. Hier ist die Ringhiera zu nennen, eine schmale, stufenartig erhöhte Bühne entlang der Vorderseite des Palazzos. Auch Donatellos *Judith und Holofernes* und das Florentinische Wappentier *Marzocco* stehen neben *David* in einer Reihe darauf. Die Stelle, an der sich jetzt die Gruppe Bandinellis befindet und an der vielleicht auch die von Michelangelo ausgestellt werden sollte, liegt an der südwestlichen Ecke des Palazzos und zugleich an der südöstlichen Ecke der Piazza della Si-

Abb.6 Michelangelo, Modell von *Herkules und Kakus*, Ende der 1520er, Florenz, Casa Buonarroti

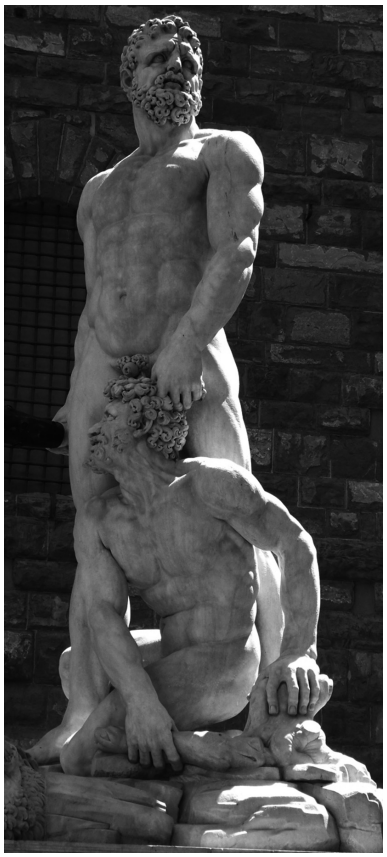


Abb.7 Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, ca. 1527–1534, Florenz, Piazza della Signoria

Abb.8 Haupteingang des Palazzo Vecchios

gnoria.

Aus diesem Umstand geht hervor, dass eine Skulptur, die einmal an dieser Position ausgestellt wurde, unvermeidlich aus drei Richtungen betrachtet wird: 1. vom Zentrum der Piazza Signoria; 2. von der Vorderseite des Palazzos; 3. von der Straße zum Arno. Berücksichtigt man diese Blickrichtungen zu der Gruppe bei der Überlegung hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Ansicht und Gestalt der Skulptur, wird zweifelsfrei klar, dass die Platzierung des Betrachters auf die Form des Modells wiederum auch bei *Herkules und Kakus* Michelangelos einen signifikanten Einfluss ausgeübt haben muss. Damit wird nun gezeigt, dass Michelangelo in diesem Fall damit rechnete, dass seine künftig zu schaffende Gruppe von mehr Seiten als bei *Bacchus* betrachtet werden dürfte. Im Folgenden beschauen wir jede Ansicht von *Herkules und Kakus* näher.

Die Ansichten der Gruppe werden unter der Voraussetzung betrachtet, dass eine marmorne Gruppe von *Herkules und Kakus* in der Größe des *David* mit derselben Gestalt wie das Modell gehauen und an der Stelle neben dem Haupteingang des Palazzos, an der die Gruppe von Bandinelli heutzutage steht, aufgestellt werden sollte. Die Gruppe von Michelangelo würde dabei das Gesäß des Herkules‘ zur Wand des Palazzos richten, weil das Gleiche wie bei *Bacchus* auch für *Herkules und Kakus* gelten könnte. Wie bereits erwähnt und wie wir später detailliert sehen werden, schuf Michelangelo diese Gruppe so, dass sie aus drei Richtungen betrachtet werden konnte. Andererseits könnte er jedoch eine Blickrichtung des Betrachters ausgeschlossen haben, nämlich die von hinten. Betrachtet man das Modell unter diesem Aspekt, können der Rücken und das Gesäß von Herkules gesehen werden, sein Gesicht oder seine genaue Mimik hingegen nicht. Das besonders Bedeutsame zu diesem Thema, der widerstehende Kakus, ist aus dieser Perspektive völlig unsichtbar und in diesem Zusammenhang kann man damit das Subjekt dieser Gruppe nicht exakt erfassen (Abb. 9).

Abb.9　Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

Abb.10　Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

Darüber hinaus gibt es auf der Ringhiera keinen ausreichenden Platz zwischen der Skulptur und der Wand des Palazzos, um die Gesamtheit der gigantischen Gruppe von hinten in Szene zu setzen. Daraus lässt sich ableiten, dass Michelangelo beim Schaffen seines Modells *Herkules und Kakus* so konzipiert haben muss, dass es von hinten nicht betrachtet wird. Damit lassen sich bei dieser Gruppe noch drei Ansichten, wie unten dargestellt, identifizieren.

1. Vom Zentrum der Piazza Signoria: Die Besucher der Piazza Signoria von der breiten Via Calzaiuoli kommend nähern sich dem Palazzo normalerweise von der nordwestlichen Seite; dann werden die Skulpturen auf der Ringhiera von rechts gesehen. Wäre unsere Gruppe ebenfalls darauf gesetzt worden, gälte dies entsprechend (Abb. 10). In diesem Fall würde man zunächst den Körper von Herkules von vorn betrachten, der mit seinem rechten Arm hoch ausholt, um seinem Erzfeind, Kakus den tödlichen Schlag zu versetzen. Er dreht seinen Oberkörper fast im rechten Winkel zum Unterkörper und seine im Gegensatz zur rechten nach unten gestreckte linke Hand, die unterhalb des Handgelenks fehlt, soll den Hals des in den Schoß des Herkules gepressten Kakus brutal greifen.

Aus dieser Ansicht zeigt sich die gesamte Bewegung des Kör-

pers des griechischen Helden am besten; der von ihm auf die Knie gezwungene Kakus ist ebenfalls sichtbar. Kakus wendet dabei zwar dem Beobachter seinen Rücken zu, sodass man weder seine nach hinten gerichtete Miene noch die genaue Komposition seines Körpers sehen kann. Jedoch muss man berücksichtigen, ob der Betrachter aus dieser Ansicht den korrekten Einblick in das Thema gewinnen kann. Wie oben erwähnt, definieren meines Erachtens nicht nur die Richtungen der Körper der in einer Skulptur dargestellten Figuren eine Ansicht dieser Skulptur richtig, sondern auch die Inhalte, die in dieser Ansicht vermittelt werden. Und zwar ist es bei Ansichten gleichfalls wichtig, das Thema einer Skulptur zu identifizieren.

Solange man aus dieser Ansicht das Thema dieser Gruppe, eine Auseinandersetzung zwischen Herkules und Kakus, genau erfassen kann, wäre es richtig, diese Ansicht als eine Hauptansicht anzusehen, und es wäre davon auszugehen, dass Michelangelo sich beim Schaffen des Modells der Blickrichtung vom Zentrum der Piazza völlig bewusst gewesen sein und dementsprechend diese Ansicht der Gruppe bestimmt haben könnte.

2. Von der Vorderseite des Palazzos: Der Haupteingang des Palazzos befindet sich an der südwestlichen Ecke des Gebäudes und Besucher, die eintreten wollen, wenden sich dem Palazzo und den Skulpturen von vorne zu. Auch aus dieser Ansicht wird die gesamte Szene des Kampfes sichtbar（Abb. 11）. Diesmal werden die beiden Köpfe von Herkules und Kakus auf einer Zentralachse platziert; dabei ist Kakus sichtbarer als aus der ersten Hauptansicht. Er ist durch die Knie seines Feindes stark gefangen und wird durch die linke Hand des Herkules grausam zur Erde niedergedrückt, nichtsdestotrotz widersteht er ihm noch, wie sein sich am rechten Oberschenkel von Herkules festhaltender linker Arme belegt. Es ist leicht anzunehmen, dass Betrachter durch diesen Sichtwinkel den Kampf ausreichend erfassen können.

Abb.11　Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

Bei dieser Ansicht ist es besonders charakteristisch, dass fast ohne Hindernisse ein Blick auf Kakus möglich ist und die Gesamtheit seines Körpers und seiner Bewegung leicht in Sicht kommen können. Der vollständig überwältigte Kakus hält einerseits seinen Gegner fest, andererseits jedoch dreht er seinen Körper stark und weicht ihm aus, um dem letzten tödlichen Schlag irgendwie zu entkommen.

Auch die kühne Gebärde von Herkules von vorn fällt sehr stark aus. Sein Oberkörper dreht sich um rund 90 Grad zum Unterkörper und die Linie der Schultern verläuft sogar senkrecht. Dies wird durch den gestreckten linken Arm noch verdeutlicht und steht mit der Hauptachse der gesamten Gruppe ungefähr im Einklang. Außerdem werden wir aus dieser Ansicht am besten der hervorragenden Fertigkeit der Komposition ineinander verwundener Figuren gewahr, das heißt, von diesem Blickwinkel

bilden die Konturen der Gruppe eine Pyramide[*18] mit der rechten Hand des Herkules als ihres Scheitelpunkts. Daher könnte die Gesamtheit der Gruppe unter anderem aus dieser Ansicht am stabilsten sein und dies würde insbesondere zu den Besuchern des Palazzos passen, weil die mächtige Stabilität der Gruppe neben *David* wesentlich die Würde der Stadt Florenz verdeutlicht. Michelangelo hätte daraufhin diese Gruppe so geschaffen, dass bei dieser Ansicht das Thema der Skulptur am leichtesten erfasst, die Bewegungen der muskulösen Körper am besten genießt und die Macht der Stadt am deutlichsten gezeigt werden würde.

Abb.12　Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

3. Von der Straße zum Arno: Die Straße und der Platz zwischen den von Vasari errichteten Gebäuden der Uffizien, die heute die Piazza della Signoria mit dem Arno verbinden, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf Befehl Cosimos I. weit ausgestaltet, deshalb existierten diese in der Zeit noch nicht, als Michelangelo unsere Gruppe konzipierte; stattdessen waren einige kleine Gassen vorhanden[*19].

Wer heutzutage wie in jener Zeit vom Arno aus in Richtung der Piazza della Signoria ginge, träfe zuerst auf die südwestliche Ecke des Palazzo Vecchios, das heißt, auf die an der Stelle aufgestellte Gruppe, wobei der Rücken von Herkules und die Front von Kakus betrachtet werden könnten（Abb. 12）. Aus dieser Perspektive ist nun Kakus der Protagonist. Herkules zeigt dem Betrachter die mächtigen Muskeln seines Rückens, sein Unterkörper ist jedoch fast im Profil zu sehen. Gleiches gilt für sein durch die linke Schulter etwas verdecktes Antlitz; daher dürfte er auf Betrachter keinen so tiefen Eindruck machen. Herkules kann aus dieser Ansicht lediglich fast leblos aufrecht zu stehen erscheinen. Damit werden wir auf gewisse Wiese gewahr, dass seine Stärke aufgrund dieser wenig lebhaften geringen Bewegung beschränkt und reduziert wirkt.

Im Vergleich zu Herkules bewegt sich der unter ihm knieende Kakus temperamentvoll, um sich diesem kritischen Moment zu entziehen; er erscheint sogar lebhafter als sein Gegner. Er ist nun deutlich an Körperkraft unterlegen und wird durch die von oben herabdrückende linke Hand des Herkules auf die Knie gezwungen. Offenbar dürfte er schon keine Chance mehr haben, sich dem Gegner noch einmal zu wiedersetzen, und nach einigen Augenblicken müsste er durch den letzten entscheidenden Keulenschlag niedergestreckt werden. Trotz dieser schwierigen Situation setzt Kakus jedoch mit allen Kräften noch seine Bemühungen fort, das tödliche Ende abzuwenden. Beispielsweise will er die Stärke des Schlags irgendwie etwas reduzieren, indem er seine Gliedmaßen fest um den Unterkörper von Herkules windet und diesen daran hindert, seine volle Kraft unter Beweis zu stellen.

Um dies zu realisieren und dem eigenen Tod zu entrinnen, klammert er sich unerbittlich an Herkules fest und aus dieser Perspektive, und zwar von seiner Front, können wir sowohl seine Gebärden als auch seine Aktivität klar erkennen. Herkules zwingt das Gesicht des Kakus, sich nach unten der Erde zuzu-

wenden, aber das Monster dreht seinen Oberkörper mächtig gegen Herkules und windet seinen rechten Arm um dessen Oberschenkel. Die fehlende rechte Hand müsste sich aufgrund des Winkels und der Beugung des Oberarms in der Nähe des Gesäßes des Helden befunden haben. Kakus stützt seinen Körper mit dem rechten Bein auf dem Boden ab, das linke Bein verwindet sich andererseits mit dem Unterschenkel des Herkules[*20].

Beobachter sehen aus dieser Perspektive alle oben beschriebenen Bewegungen am besten. Bei dieser Ansicht ließ Michelangelo das Widerstreben des Kakus schlechthin besonders auffallen und zeigte damit vollendet die Dynamik und Potenz eines Körpers, diesmal nicht von Herkules, sondern von Kakus. Auch in Bezug auf die Leichtigkeit des Themenverständnisses betrachtet, kann man diesen Blickwinkel, den die Betrachter südlich von dieser Skulptur einnehmen sollten, ebenfalls als eine der Hauptansichten bezeichnen[*21].

Wie die oben angestellten Untersuchungen bezüglich der drei Hauptansichten des Modells *Herkules und Kakus* von Michelangelo zeigen, überlegte und entwickelte der Künstler, anders als bei *Bacchus*, hierbei offensichtlich das Konzept der Mehransichtigkeit in seiner Skulpturen weiter. Somit erlangte eine Gruppe mehrere Hauptansichten in Verbindung mit ihrem Aufstellungsort.

3. Mehrere miteinander verbundene Ansichten: *Samson und Philister*

Die Überlegungen Michelangelos hinsichtlich der Ansichtigkeit einer Skulptur nahm mit dem Modell jedoch kein Ende. Ganz im Gegenteil ging er noch einen Schritt weiter und erreichte sogar eine neue Stufe. Dabei handelt es sich um die kleinen Gruppen von *Samson und Philister* (Abb. 13), deren verschiedene Exemplare heutzutage in europäischen Museen aufbewahrt werden. Fast alle Forscher stimmen darin überein, dass diese kleinen Gruppen eigentlich auf einem anderen Modell von Michelangelo für das Projekt des Gegenstücks zu *David* beruhen[*22].

Vasari schreibt in der *Vita* nicht des Michelangelo, sondern des Bandinelli, wie folgt, dass Michelangelo sich nach seiner Inspektion des Marmors, aus dem eine Gruppe geschaffen werden sollte, entschlossen habe, das Thema zu verändern und eine Samsongruppe auszuhauen.

> *Mentre che il governo popolare, dopo la partita de' Medici, reggeva Firenze, Michelagnolo Buonarroti fu adoperato per le fortificazioni della città, e fugli mostro il marmo che Baccio aveva scemato insieme col modello d' Ercole e Cacco; con intenzione che se il marmo non era scemato troppo, Michelagnolo lo pigliasse, e vi facese due figure a modo suo. Michelagnolo, considerato il sasso, pensò un' altra invenzione diversa; e lasciato Ercole e Cacco, prese Sansone che tenesse sotto due Filistei abbattuti da lui, morto l' uno del tutto e l' altro vivo ancora, al quale menando un marrovescio con una mascella d' asino, cercasse di farlo morire*[*23].

Daher ist anzunehmen, dass das Konzept des Künstlers einer Gruppenskulptur sich in diesen kleinen Gruppenfiguren tatsächlich ausreichend widerspiegeln könnte. Dabei sollte man laut Schmidt, der die Provenienz der Gruppe untersucht, ein Exemplar im Bargello (inv. 286) als Vorbild heranziehen, weil diese Kleinbronze eine sehr komplizierte Komposition der Körper und zahlreiche Glieder aufweise. Dieses Exemplar könne daher die älteste Kopie des originalen Modell des Michelangelo sein und reflektiere daraufhin die Überlegungen Michelangelos zur Gruppengestaltung am besten[*24].

Die Zahl der die Gruppe bildenden Figuren erhöht sich auf drei, und zwar wird der Leichnam eines Philisters auf dem Boden in die Komposition integriert. In der Mitte der Komposition steht Samson mit ausgebreiteten Beinen und ausholender rechter Hand. Er richtet seinen Blick auf einen lebenden Philister, der gezwungen ist, unter dem rechten Bein des Gegners zu knien. Wie Herkules bei dem oben erwähnten Modell wird Samson im nächsten Moment den noch Lebenden mühelos erschlagen. Andererseits verliert der Philister, wie Kakus, nicht den Willen zum Kampf und verwindet sich mit dem Unterkörper Samsons.

Wenn man diese Gruppe von der Front des Torsos von Samson betrachtet, weist diese zwar eine sehr feste pyramidale Komposition auf; dies bedeutet jedoch nicht, hauptsächlich im Hinblick auf die Ansicht, dass Michelangelo diese Skulptur mit lediglich einer sinngemäß klassischen Frontalansicht wie in antiken Figuren versehen wollte[*25]. Man muss tatsächlich um die Gruppe herumgehen, um deren auffälligstes Charakteristikum und die darin verborgene Überlegung Michelangelos zur echten Vielansichtigkeit völlig zu verstehen.

Bei der Samsongruppe besitzen alle Figuren anatomisch exakt gestaltete Körper, sodass man sie von allen Seiten, ganz im Sinn

Abb.13 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister", Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 286

in der Renaissance, betrachten kann. Michelangelo jedoch überschritt die zeitgenössische Definition mit *Samson und Philister*, indem die Körperrichtung des unterdrückten Besiegten sich umwenden lässt. Das heißt, mit dieser Maßnahme wird eine spezifische Hauptansicht dieser Gruppe aufgelöst und keinerlei Ansicht ermöglicht nun es den Betrachtern, mit lediglich einem Blick alle Gestaltungselemente gänzlich zu erfassen, wie es bei *Bacchus* oder *Herkules und Kakus* der Fall ist. Wer das Werk vollständig erfassen will, muss tatsächlich jede Seite der Gruppe durch Herumlaufen betrachten.

Steht man zuerst vor der Front des Körpers von Samson, zeigt sich die gesamte Gebärde des Samson, von dem Philister ist jedoch lediglich sein Gesäß zu sehen. Gleichzeitig fordern jedoch die Blickrichtung und die Körperdrehung von Samson sowie der um seinen rechten Oberschenkel gewundene rechte Arm des Philisters die Betrachter auf, ihren Standpunkt zu verändern und nach links weiterzugehen. Dann sehen wir die Antlitze des Samson und des toten Philisters sowie den Rücken des anderen Philisters (Abb. 14), wobei die Kurve seines Rückens und die Richtung seines Kopfs uns wiederum veranlassen, uns hinter Samson zu bewegen. Nun erreichen wir die Rückseite von Samson und werden des letzten Widerstands des den Torso maximal drehenden Philisters gewahr (Abb. 15). Auch diese Ansicht stattete Michelangelo mit einem Mechanismus aus, der Betrachter weiter um die Gruppe lenken würde. Es sind die linke Hand des Philisters und die rechte Samsons, welche fest miteinander verbunden sind (Abb. 16). Die daraus erzeugte Linie greift dann die Neigung des Kopfs des Philisters auf und bietet mit der anderen Linie der Wirbelsäule Samsons dem Beobachter einen Anreiz, noch weiterzugehen. An der entsprechenden Seite erkennt man das Gesicht des Philisters und seine vergebliche Bemühung, in Samsons Gesäß zu beißen (Abb. 17). Die Linie der Hände steigt entlang des linken Arms Samsons empor sowie leicht nach links und unsere Blicke werden dabei durch diese Linie wiederum in dieselbe Richtung gelenkt.

Wir stehen jetzt wiederum an der Vorderseite Samsons, aber die den Blick lenkende und von hinten her den linken Arm entlang auftauchende spiralförmige Linie[*26] verläuft weiter durch die Neigung des Körpers und der Schultern bis zur emporragenden rechten Hand (Abb. 18). Wie Rosenberg treffend anmerkt, ist es die besondere Eigentümlichkeit bei Michelangelos *Samson und Philister*, dass das Zusammenspiel der aufeinanderfolgenden Seiten, in denen man immer wieder neue Elemente entdecken kann, stark dazu veranlasst, die Betrachter zu lenken, und sie dazu bewegt, um die Gruppe herumzugehen[*27]. Ergänzend lässt sich hinzufügen, dass diese Lenkung des Betrachters durch die Verbindung zwischen allen Ansichten mit verschiedenen Motiven, wie die hinten miteinander verbundenen Hände Samsons und des Philisters[*28], ermöglicht wird.

In Bezug auf den Aufstellungsort dieser Gruppe sollte ein offener Platz erwartet werden, auf dem Betrachter leicht um die Skulptur herumgehen und die kontinuierlich erscheinenden Ansichten genießen können. Die Stelle, an der heute *Herkules und Kakus* stehen, ist offensichtlich dafür ungeeignet, weil der Spiel-

Abb.14 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister"

Abb.15 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister"

raum zwischen der Skulptur und der Wand kaum ausreichend ist, um dem Beobachter den richtigen Betrachtungsabstand von der Gruppe（Abb. 19）zu ermöglichen. Daraus könnte sogar zu schließen sein, dass Michelangelo seiner künftigen Gruppe einen anderen Platz als jenen vor dem Palazzo zuweisen wollte[*29], beispielsweise im Zentrum der Piazza.

Der Mechanismus der Betrachterlenkung fehlt bei *Bacchus*, *Herkules und Kakus* oder sogar allen anderen Skulpturen Michelangelos; daraufhin überschritt er damit die im weiteren Verlauf von Manieristen angenommene Idee der Mehransichtigkeit[*30]. Anzunehmen ist, dass er vielmehr sogar auf das Konzept der Skulptur, *des Raubs der Sabinerinnen*（Abb. 20）von Giambologna, die nach mehr als einem halben Jahrhundert entstand, erreicht hatte[*31].

Schon zur Zeit der Renaissance mussten die Bildhauer mühelos eine anatomisch korrekte Figur verwirklichen können, und zwar war diese Fähigkeit eine der Voraussetzungen ihrer Tätigkeit. Dies kann bedeuten, dass eine auf diese Wiese geschaffene Figur die Vielansichtigkeit besessen haben müsste, wenigstens unter dem zeitgenössischen Blick. Bildhauer strebten daher nach irgendeiner neuen Idee von Ansichtigkeit und wandten sich allmählich der durch das Zusammenspiel zwischen Ansichten und Gestaltungen realisierten Vielansichtigkeit im heutigen Sinne zu.

Michelangelo hat unter anderem über seine ganze Karriere

Abb. 16 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister"

Abb.17 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister"

hinweg bei seinem Schaffen stets besonders darauf geachtet, aus welcher Richtung sein Werk betrachtet wird und, wie *Bacchus* gezeigt hat, hat er bewusst das Verhältnis zwischen Ansichten und Gestaltungen schon in seiner früheren Tätigkeit als Bildhauer berücksichtigt. Darüber hinaus entwickelten sich im Laufe der Zeit seine Überlegungen zur Vielansichtigkeit noch weiter, die anlässlich des Projekts des Pendantwerks für *David* auf der Piazza della Signoria überdies eine Evolution erfuhr.

Die Künstler, insbesondere Bildhauer, des Manierismus mussten unvermeidlich im Schatten des großen Michelangelos stehen. Sie wurden daher mehr oder weniger durch seine Werke beeinflusst und lehnten sich gegebenenfalls sogar daran an. Das kann natürlich für das Bewusstsein derjenigen Ansichten gelten, die eine im Freien aufgestellte Skulptur haben muss, wie die Zeichnungen von Tintoretto gezeigt haben[*32] (Abb. 21). Was Michelangelo jedoch bei seiner Gruppe *Samson und Philister* im Voraus erreicht hatte, das heißt, die Idee der reibungslosen Zusammenfassung aller inhaltvollen und aussagekräftigen Ansichten, konnte unter den Bildhauern des Manierismus erst Giambologna vollständig aufgreifen und bei seinen Werken ausdrucksvoll ausnutzen[*33].

Die Vielansichtigkeit von Michelangelos *Samson und Philister*, die wir ja nun eher sogar als die wahre Allansichtigkeit bezeichnen müssen, war sicherlich die Frucht seiner langjährigen Arbeit und seiner Überlegungen zur Ansichtigkeit. Allerdings konnte er das Werk aus Marmor unter Benutzung dieses Modells nicht zuwege bringen und weil er danach leider fast keine Möglichkeit hatte, eine solche Vielansichtigkeit fordernde Skulptur zu schaffen, weiß niemand, ob der Begriff Michelangelos von Allansichtigkeit sich noch weiter hätte entwickeln können. Uns

Abb.18 Spirale auf der Fläche von Samson und Philister, die die Beobachter führt, welche um die Gruppe herumgehen（vom Verfasser erstellt）

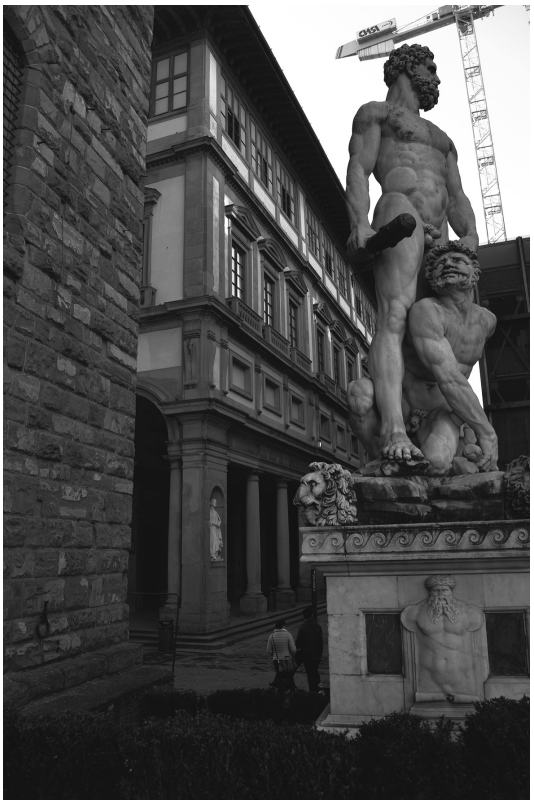


Abb.19 Spielraum zwischen Bandinellis *Herkules und Kakus* und der Vorderwand des Palazzos

bleibt nur, darüber zu spekulieren.

Wir haben unsere Untersuchungen auf drei Skulpturen beschränkt, aber auch daraus einige wichtige Einsichten gewinnen können. Erstens existiert eine Vielfältigkeit des Begriffs der Vielansichtigkeit. Hier ist zu konstatieren, dass Hauptansicht und Nebenansicht einer Vollplastik im Hinblick auf die Erfassbarkeit des Themas oder die Erfahrbarkeit der expliziten Form bei der Beobachtung keineswegs als gleichbedeutend anzusehen sind, wie *Bacchus* nachdrücklich belegt. Zweitens stellte Michelangelo zur Ansichtigkeit seiner Skulpturen weit über die Grenzen des Verständnisses der Zeitgenossen wie Vasari Überlegungen an und setzte beim Modell *Herkules und Kakus* seinen kühnen Versuch der Ausstattung mit mehreren Hauptansichten in die Tat um. Das bedeutet, dass Michelangelo jede Hauptseite der Gruppe mit einer großen Aussagekraft versehen konnte. In Anbetracht der Werke der Manieristen, wie beispielsweise Dantis Gruppe *Ehre triumphiert über Betrug* zeigt, wäre es diese Ästhetik der Mehransichtigkeit schlechthin, dass die Manieristen sie zum Vorbild für ihr Schaffen nahmen*[34].

Abschließend ist anzunehmen, dass Michelangelo aller Wahrscheinlichkeit nach als der Erste gelten kann, der echte Allansichtigkeit bei einer Skulptur erschaffen hat. Die verschiedenen Hauptansichten verleihen einer Skulptur zwar die Mehransichtigkeit, sie kann jedoch damit allein noch nicht als eine ‚Skulptur mit Allansichtigkeit' bezeichnet werden. Dazu wird tatsächlich unbedingt die vollkommen lückenlose Kontinuität aller Ansichten gefordert, um von allen Seiten für gleich schön gehalten werden zu können und damit je nach Sichtwinkel des Betrach-

ters die neuen Formenmotive nacheinander entdeckt werden können[*35]. Michelangelo arbeitete ferner mit besonderer Sorgfalt die Verbindungen zwischen den Ansichten aus, sodass bei *Samson und Philister* die Verwickelung der Menschenkörper die spiralförmig aufsteigende Linie auf ihrer Fläche ergibt, die den Blick des Rezipienten führt und ihn seine Position verändern lässt.

Michelangelo hatte die Ansichten seiner Skulpturen gemäß den endgültigen Platzierungen und Sichtrichtungen der Betrachter konzipiert. Aber schließlich kam seine langjährig weiterentwickelte Idee der Vielansichtigkeit an jene der wahren Allansichtigkeit heran; anzunehmen ist, dass dies es ihm sogar ermöglicht haben müsste, für die Verwirklichung einer allansichtigen Gruppe die Stelle der Skulptur ändern zu lassen. Das heißt, im Gegensatz zu seiner üblichen Prozedur hätte der Künstler zuerst den *concetto* der Allansichtigkeit gehegt, dann die Platzierung überlegt. Das Konzept ging hier endlich der realistischen Bedingung voraus.

Abb.20 Giambologna, *Raub der Sabinerinnen*, 1579–1583, Florenz, Loggia dei Lanzi

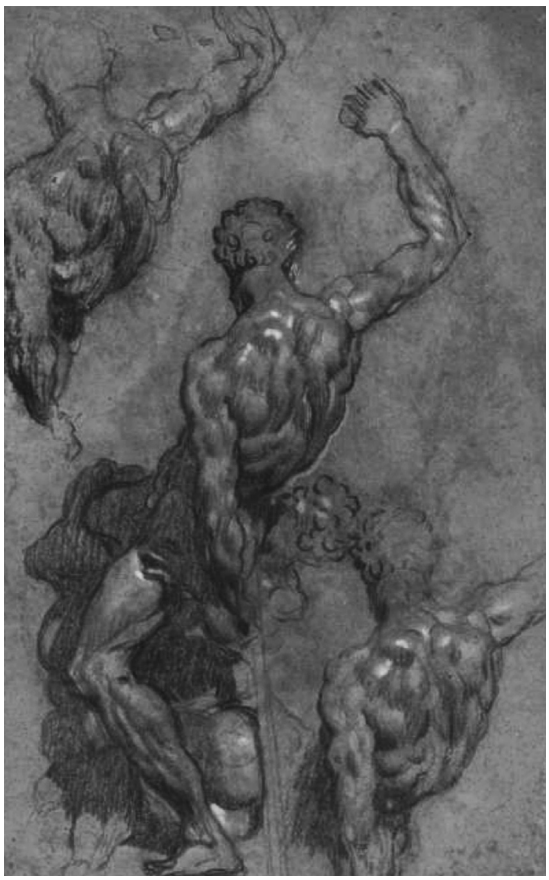


Abb.21 Jacopo Tintoretto (nach Michelangelo), *Samson und Philister*, London, Courtauld Institut, Samuel Courtauld Trust: Princes Gate Bequest, D. 1978. PG. 99

Anmerkungen

＊1　H. Wölfflin, ‚Wie man Skulpturen aufnehmen soll', in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7, 1896, S. 224–228.

＊2　Wie sich im folgenden Text zeigt, weist man häufig auf die Mehransichtigkeit bei den Skulpturen Michelangelos hin, insbesondere auf *Herkules und Kakus* sowie *Samson und Philister*. Siehe unten.

＊3　Außer der Mehransichtigkeit stellte Michelangelo Überlegungen an, wie er seinen Figuren mit einer einzigen Ansicht ein raumgreifendes Gefühl verleihen könne. Christus in der Kirche Santa Maria sopra Minerva in Rom erreicht das beispielsweise durch seinen den Torso überquerenden linken Arm und den dazwischen erzeugten Raum. S. Niikura, ‚Michelangelo's *Christ* in Santa Maria sopra Minerva Reconsidered: styzlistic analysis through the comparison with the first version rediscovered in Bassano Romano', in: *Bigaku*, Bd. 63, Nr. 1 (Sommer 2012), S. 49–60. (Auf Japanisch)

＊4　Heemskerck hat die mit anderen Antikfragmenten im Garten von Jacopo Galli ausgestellte Figur gesehen und gezeichnet. Eine der Gravierungen befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (79 D 2, fol. 72 recto).

＊5　Wölfflin (wie Anm. 1), hier S. 228; E. Hanke, ‚Michelangelos bildhauerische Entwurfszeichnungen und die Frage der Ansichtigkeit', in: C. Echinger-Maurasch, A. Gnann, J. Poeschke, Hgg., *Michelangelo als Zeichner*, Münster, 2013, S. 167–187, hier S. 178.

＊6　Myssok weist darauf hin, dass bei Michelangelos *Bacchus* der Subjekt des Gottes zwar auf den antiken Mythos zurückgehen könne, doch die Gestalten des schwankenden Bacchus' und des als ein Stützpfeiler nicht funktionierender Satyr sehr gegenwärtig seien. J. Myssok, ‚Hochrenaissance-Skulptur in Italien Ⅱ: Michelangelo und seine Zeitgenossen', in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter: Zeitschrift für Studien und Hochschulkontakt*, 12 (2004), S. 49–58, hier S. 50.

＊7　de Tolnay denkt daran, dass die Platzierung dieses kleinen Satyrs Bacchus mehrere Ansichten verleiht. C. de Tolnay, *Michelangelo I: The Youth of Michelangelo*, 2nd ed., Princeton, 1969, S. 90.

＊8　‚... per questo dal Buonarroto è stato formato di corpo dilicato, ma tuttauia gentilmente suelto, con tanta bellezza in ogni veduta, che chiede un artifizio incomparabile ...', F. Bocchi, *Le Bellezze della Città di Fiorenza, Done à pieno di Pittura, di Scultura, di sacri Tempij, di Palazzi i piùnotabili artificij, & più preziosi si contengono*, Firenze, 1591, S. 47–48.

＊9　G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, 1966, Bd. 1, S. 82.

＊10　L. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, 1974, S. 25 ff. Siehe auch R. Rosenberg, ‚Le vedute della statua: Mihelangelos Strategien zur Betrachterlenkung', in: A. Nova, A. Schreurs, ed., *Benvenuto Cellini*, Köln, 2003, S. 217–235, hier S. 219.

＊11　Larsson (wie Anm. 10), S. 27.

＊12　Als Studie haben Künstler eine Figur von hinten gezeichnet. Jacopo Tintoretto hat zum Beispiel mehrmals die aus dem originalen Modell von Michelangelos Samson, der zwei Philister erschlägt, hergestellte Kleinbronzefigur von mehreren Seiten gezeichnet. Eine solche Zeichnung gibt es beispielsweise im Coutauld Institute (D. 1978. PG. 99, Abb. 21). Natürlich kann diese Ausführung Tintorettos der Gestalt der Kleinfigur Michelangelos zugeschrieben werden, die die Betrachter um sich herumgehen lässt. Dies wird im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes näher betrachtet.

＊13　L. Goldscheider, *A Survey of Michelangelo's Models in Wax and Clay*, London, 1962, S. 44; de Tolnay 1970, S. 185; D. Lewis, ‚Genius disseminated: the influence of Michelangelo's works on contemporary sculpture', in: *The genius of the Michelangelo's work*, Montreal, 1992, S. 179–199, hier S. 180 ff.; J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und Plastisches Modell in der Renaissance, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalter und der Renaissance*, Bd. 8, Münster, 1999, S. 274; J. O'Grody, *Un semplice modello: Michelangelo and his three-dimensional preparatory works*, Diss. Case Western Reserve University, 1999, S. 250–261, n. 7; P. Ragionieri, a cura di, *I bozzetti michelangeleschi della Casa Buonarroti*, Frenze, 2000, S. 42–47; J. O'Grody, ‚Michelan-gelo: The Master Modeler', in: *Earth and Fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*, Exh. Cat., New Haven, 2001, S. 32–42, hier S. 34; Myssok (wie Anm. 6) S. 53. Dagegen denkt Wilde hinsichtlich des Zielorts der gemäß diesem Modell zu schaffenden Figur daran, dass diese in eine Nische des Juliusgrabmals gesetzt werden sollte.

J. Wilde, *Michelangelo's „Victory"*, 1954, S. 17–20.

＊14 C. de Tolnay, *Michelangelo: The Medici Chapel*, 2nd ed., Princeton, 1970, S. 98.

＊15 Michelangelo und Signoria einigten sich am 22. August 1528 auf das Schaffen einer Figur; dabei wurde ihm die Auswahl des Subjekts der von ihm zu kreierenden Skulptur überlassen. L. Ciulich, ed., *I contratti di Michelangelo*, Firenze, 2005, LXXIII.

＊16 G. Cambi, *Istorie di Giovanni Cambi: Cittadino Fiorentino pubblicate, e di annotazioni e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da Fr. Ildefonso di San Luigi Carmelitano Scalzo della Provincia di Toscana Accademico Fiorentino*, Bd. XXII, Firenze, 1786, S. 274–275. Man kann diesbezüglich die den Streit von Herkules und Antaeus zeigenden Zeichnungen im Ashmolean Museum und im British Museum als diejenigen ansehen, welche der Künstler als erste Idee für die Gruppe auf Papier erzeugte. L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo: Kritischer Katalog*, Berlin, 1959, nos. 159, 196; L. Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, 2nd ed., 1966, London, no. 66; F. Hartt, *The drawings of Michelangelo,* London, 1971, nos, 302, 496; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I–IV, Novara, 1975–1980, nos. 236r, 237r; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Oxford, 2007, S. 184; Exh. cat. *Michelangelo: The Drawings of a Genius*, A. Gnann, ed., Wien, 2010, n. 68; Exh. Cat. *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer*, C. Bambach ed., New York, 2017, S. 132.

＊17 Schmidt weist darauf hin, dass Michelangelo bei dieser Auswahl des Themas die Absicht gehabt hat, mit dem nach demselben Subjekt gebildeten Modell von Bandinelli zu konkurrieren, um den Auftrag zu erhalten. E. Schmidt, ‚Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 40, N. 1/2 (1996), S. 78–147, hier S. 100.

＊18 Larsson, (wie Anm. 10), S. 86.

＊19 J. Lessman, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz,* Bonn, 1975, S. 35 ff.; G. Pappagallo, ed., *La fabbrica degli Uffizi: indagini e ritrovamenti 2007–2009*, Livorno, 2011, S. 49; C. Conforti, F. Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una galleria*, Arriccia, 2016, S. 35 ff.

＊20 Dieses Motiv eines Beins, das sich mit dem Bein des Gegners verwindet, ist keine Erfindung Michelangelos, taucht aber oftmals in den Darstellungen des Themas Herkules und Antaeus auf. Zum Beispiel verhakt in einer Darstellung auf einer Tafel einer Cassone im Metropolitan Museum of Art Antaeus sein linkes Bein von außen mit dem rechten Bein des Herkules. J. Pope-Hennessy, K. Christiansen, ‚Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits', in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Bd. 38, No.1 (Summer 1980), keine Paginierung. Auch auf einem Papier Michelangelos in der Casa Buonarroti (53Fr) zeigen sich einfache Konturen, in denen das rechte Bein des Antaeus sich mit dem linken Oberschenkel des Herkules verwindet, obwohl die Gestalten der Oberkörper der beiden Kämpfenden jene der hochberühmten Kleinbronzegruppe von Pollaiuolo widerzuspiegeln scheinen. Dussler n. 438; de Tolnay, *Corpus* 229 bis r. Tolnay schreibt jedoch einem flämischen Zeichner aus der zweiten Hälfte des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts diese Zeichnung zu.

＊21 Weinberger bezeichnet die erste und die dritte Ansicht, die im Text erwähnt werden, als ungenügend, weil Herkules sich dabei nur schlecht zeigt. Meiner Meinung nach kann sein Urteil der sich ausschließlich auf die Herkulesfigur beschränkenden Beobachtung zugeschrieben werden. M. Weinberger, *Michelangelo the Sculptor*, London/New York, 1967, S. 247.

＊22 A. Brinckmann, ‚Die Simson-Gruppe des Michelangelo', in: *Belvedere*, 11, 1927, S. 155–159, hier S. 156; C. Horst, ‚Die Simson und die Philister im Louvre', in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 6. Bd. (1931), S. 77–82; J. Pope-Hennessy, ‚Italian Bronze Statuettes II', in: *The Burlington Magazine*, Bd. 105, 1963, S. 58–71, hier S. 62; de Tolnay (wie Anm. 14) S. 186; Larsson 1974, S. 44 ff.; Schmidt (wie Anm. 17), S. 81 ff.; C. Avery, *Giambologna: the complete sculpture*, London, (wie Anm. 17), S. 76; Rosenberg (wie Anm. 10), S. 230; M. Hirst, *Michelangelo: The Achievement of Fame*, New Haven/London, 2011, S. 230; C. Echinger-Maurach, ‚Entwürfe Michelangelos für die verlorene Gruppe „Samson mit zwei Philistern" ', in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 44 (2017), S. 7–38, hier S. 7.

＊23 Vasari-Barocchi (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 251.

＊24 Schmidt (wie Anm. 17), S. 84. Echinger-Maurach vermutet, dass Michelangelo später in Rom das Modell weiter überarbeitet und davon Abgüsse hergestellt habe oder habe herstellen lassen. Echinger-Maurach (wie Anm. 22), S. 27.

＊25 Schmidt weist darauf hin, dass Michelangelo beim Schaffen

dieser Gruppe vermutet habe, dass Bandinelli den Auftrag für die Skulptur an der Piazza aufgrund seines *all' antica*-Modell habe erhalten können, und deshalb Michelangelo seinem Modell das klassische Aussehen verliehen habe. Schmidt (wie Anm. 17), S. 100. Auf der anderen Seite sieht Wiemers das Modell von Bandinelli als manieristisch an. M. Wiemers, ‚Und wo bleibt meine Zeichnung?: Zur Werkgenese im bildhauerischen Œuvre des Michelangelo-Rivalen Baccio Bandinelli', in: M. Rohlmann, A. Thielemann, ed., *Michelangelo: Neue Beiträge, Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunstgeschichtlichen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln 7.–8. November 1996*, München/Berlin, 2000, S. 235–264, hier S. 242 ff.

＊26 O'Grody 2001 (wie Anm. 13), S. 33. Sie sieht diese Komplikation als Hinweis darauf an, dass *Samson und Philister* nach *Herkules und Kakus* geschaffen wurde.

＊27 Rosenberg (wie Anm. 10), S. 231 ff.

＊28 Weinberger macht darauf aufmerksam, dass diese Verbindung für die Ansichtigkeit der Gruppe ganz entscheidend sei, erkennt dabei jedoch lediglich zwei Ansichten und erwähnt keine Betrachterlenkung. Weinberger (wie Anm. 21), S. 241, 247.

＊29 In der Tat existiert keine Erwähnung zur Platzierung der Gruppe von Michelangelo im 1528 geschlossenen Kontrakt und Signoria sollte diese nach der Vollendung des Werks bestimmt haben. S Niikura, ‚Whence should we behold Michelangelo's group sculpture?: The ‚Multiple Viewpoints' in his „Samson and Philistines", in: *Journal of Science of Art*, Nr. 21, 2017, S. 38–53, hier S. 50. (Auf Japanisch)

＊30 Zum Beispiel fordert Benvenuto Cellini achtzig Ansichten einer Rundplastik. P. Barrocchi, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma I*, Bari, 1960, S. 80 ff.; Larsson (wie Anm. 10), S. 22–24.

＊31 Es existiert kein sicherer Beweis, ob Giambologna das Modell von Michelangelo bereits direkt oder indirekt gesehen hatte, als er seine Gruppe schuf. Horst gibt aber an, dass Giambologna die Idee seiner Gruppe unmittelbar aus *Samson und Philister* ableitete und ferner dadurch die Absicht entwickelte, das Motiv der Verwickelung mehrerer Figuren ebenfalls mit Dynamik zu versehen. Horst (wie Anm. 22), S. 80.

＊32 Jacopo Tintoretto lobte Michelangelo gern und zeichnete seine Modelle, darunter *Samson und Philister*, die vielleicht bis dahin kopiert und weithin in Umlaufe gebracht wurden. Diese Tatsache belegt deutlich, dass auch Maler sich dem Einfluss der Werke Michelangelos kaum entziehen konnten. C. Virsch, ‚A Study by Tintoretto after Michelangelo', in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Bd. 15, Nr. 4 (Dez., 1956), S. 111–116, hier S. 115.

＊33 Rosenberg (wie Anm. 10), S. 233.

＊34 J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italia*, Bd. 2, München, 1992, S. 235.

＊35 Rosenberg (wie Anm. 10), S. 232.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3–12, 17–18, 20–21: vom Verfasser fotografiert oder erstellt
Abb. 2: © Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Fotograf: Jörg P. Anders
Abb. 13–15, 17: Photograph © Polo Museale Fiorentino

Different Aspects of Multiple-Viewpoints:
a Case Study of the Viewability of Michelangelo's Sculptures

Shinsuke NIIKURA

Unlike relief, perspective plays an important role in freestanding statues that stand on their own in space. This is because the sculptor must consider where the viewers will stand and from which direction they will look at the statue when the sculptor decides on the form of the work. During the Renaissance, statues with multiple points of view were favored.

However, careful consideration must be given to what statues were perceived to be with „multiple viewpoints" at the time. In today's sense, it is natural to think that the viewers can look at something to be seen from any viewpoint, whether it is the content of the subject or the body of the figure itself. In the Renaissance, on the other hand, as Vasari notes, a freestanding figure with anatomical accuracy could be rated as having "multiple viewpoints".

Michelangelo, a contemporary of Vasari's, probably had a similar perception of the statue's perspective, but if we observe it from the modern notion of multiple viewpoints, we can see that his works are shaped beyond the framework of such an understanding. With this in mind, this paper will show how multiple viewpoints are ensured and developed in Michelangelo's work.

Already in *Bacchus*, Michelangelo has set up multiple viewpoints on the statue. Nevertheless, it is clear that the main viewpoint is that, from which the action of Bacchus and the satyr are instantly recognizable, and when the viewer stands in front of each statue, the other statue turns away from the eyes of the beholder. Furthermore, since only the back of both statues can be seen from the opposite side of the main view, it can be judged that the image has surely multiple viewpoints, but they divide into a main view and secondary views.

In *Hercules and Cacus*, which, scholars think, have been conceived as a counterpart to David, Michelangelo's consideration of multiple viewpoints is further deepened. In this work, the backs of both figures are placed against the wall, so that the dynamism of the struggle and the muscularity of their bodies are clearly presented in three directions. Therefore, it can be said that this work is a sculpture with several main viewpoints.

The most notable of Michelangelo's works on the subject of multiple viewpoints is the small bronze statue of *Samson and the Philistines*, based on his model. What is important to note in this work is that the multiple main viewpoints created by the complex intertwining of figures are connected each other by the movement of the body and figurative motifs, so that the statue get to have a continuous viewpoints. Although this form is based on the same principle as Giambologna's *the Rape of the Sabine Woman*, Michelangelo's *concetto* predates Giambologna's work by half a century, demonstrating how far-sighted Michelangelo was in his perception of the point of view.

Thus, Michelangelo's statues had multiple viewpoints not only in the cognition of their time, but also in the modern sense. Furthermore, it became clear that he had used several sorts of multiple viewpoints, although it had received little attention until now.

カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ
—— 21 世紀型教育の実践モデル

市川　佳世子
アート・センター　プロジェクト・マネージャー

はじめに

グローバル人材育成の必要性が叫ばれて久しい。言語や国境の壁を越えてコミュニケーションを図り、自ら課題を発見して新たな問題解決方法を探る中で、未知の状況に柔軟に対応する創造的思考を養う。そのために大学における教育は、知識の伝達を目的とした一方向的な講義形式の授業にとどまらず、学生が対話を通じて主体的に学びを深める参加型授業の場へと転換を求められてきた。昨今アクティブラーニング（AL）と定義され注目されるこの学習方法を念頭に置いて、慶應義塾大学アート・センター（KUAC）の「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト（通称カルナラ）が 2018 年より開発してきた人材育成プログラムが「カルチュラル・コミュニケーター・ワークショップ Cultural Communicator Workshop（CCWS）」である。カルナラは KUAC がアーカイヴとミュージアムの両方の活動を担う大学の研究機関であることの強みを生かし、様々な文化機関と連携して学術研究活動を前景化し、学術情報を通じて地域の文化資源を接続して顕在化させる長期的なプロジェクトとして 2016 年に構想された。2017 年度より港区文化プログラム連携事業の指定を受けて初の公開イベントを実施するなど本格的に始動し、2018 年度より文化庁の地域と共働した博物館創造活動支援事業の指定も受けて活動を拡充してきた[*1]。このような活動を持続可能なものにするためには、グローバル化と情報化が加速する現代社会において地域文化資源の価値を効果的に伝えられる人材の育成が急務となる。

CCWS では、身近な地域の歴史や文化に対する知識を深め、その価値や魅力を国際的に発信できる人材の育成を目的として、文化の研究調査や普及活動に携わるプロフェッショナルの仕事現場を訪ね、一次資料に触れ、助言を得ながら調査・編集して仕上げた執筆物を社会に向けて発信する実践的なインターンシップの形を取っている。2018 年度にはカルナラのプロジェクト・メンバーである味の素食の文化センター、虎屋文庫、NHK 放送文化研究所・放送博物館の協力を得て、慶應義塾大学の学生・留学生を主たる対象としてプロトタイピングを行なった（CCWS ’18）[*2]。試行錯誤の中で直面した課題をふまえてより洗練されたプログラムを構築するために、2019 年度には前年度のワークショップ修了生を対象として、六本木アートナイト（RAN）との共同企画で CCWS ’19「アートナイトを語る —— My Night Cruising」が実現した[*3]。

本論考では、大学と地域の文化機関・団体が連携して現代社会が必要とする新たな人材を育成するインターンシップ・

プログラムという実験的な教育実践を、ALの枠組みの中に位置付け、システム×デザイン思考とオブジェクトベースドラーニング（OBL）の観点から振り返り、21世紀型教育の実践モデルとして提示することを試みる。

1. アクティブラーニング（AL）

2020年より導入が始まった新しい学習指導要領では、学校教育を通してより良い社会を創るという理念を学校と社会が共有し、相互連携・協働して「社会に開かれた教育課程」を実現するため、生涯にわたる学習につながる「主体的・対話的で深い学び」と言い換えられたALの視点から授業改善することを定めている[*4]。これから十年間の教育のあり方を示す新学習指導要領の導入に伴ってにわかに注目を集めているALは、大学も含めた学校教育現場で様々な取り組みが始まってはいるものの、その解釈は様々で依然としてどのように実践すればよいのか現場は混沌としている[*5]。溝上慎一によると、ALは1980年代に米国の高等教育において提起され、1990年代に入ってボンウェルとアイソンが「一方向的な知識伝達型講義を聴くという（受動的）学習を乗り越える意味での、あらゆる能動的な学習のこと。能動的な学習には、書く・話す・発表するなどの活動への関与と、そこで生じる認知プロセスの外化を伴う」と学術的に定義し、学習概念として確立していった[*6]。ALが日本の文部科学省の施策用語として使われるようになり始めたのは、2012年の中央教育審議会の『新たな未来を築くための大学教育の質的転換に向けて（答申）』からで、次のように定義された。

> 教員による一方向的な講義形式の教育とは異なり、学修者の能動的な学修への参加を取り入れた教授・学習法の総称。学修者が能動的に学修することによって、認知的、倫理的、社会的能力、教養、知識、経験を含めた汎用的能力の育成を図る。発見学習、問題解決学習、体験学習、調査学習等が含まれるが、教室内でのグループ・ディスカッション、ディベート、グループ・ワーク等も有効なアクティブ・ラーニングの方法である[*7]。

溝上が指摘しているとおり、いずれの定義も学校から仕事・社会への移行（トランジション）を背景に、教授から学習への教育パラダイム転換を基にしており、講義一辺倒の授業を脱却して学習をより社会的なものへと拡張していくことを主張している[*8]。

文科省の答申は、今後の日本の社会像（成熟社会、少子高齢化社会、知識基盤社会、グローバル社会など）に適した能力を備えた人材を確実に育成するために大学教育の質的転換を急務とし、「学術研究や技術、文化的な感性等に裏付けられた我が国固有のイノベーションを起こす能力、我が国が生み出した固有の価値を異なる文化的・言語的背景を持った人々に発信できる能力、異なる世代や異なる文化を持った相手の考え方や視点に配慮しつつ、意思疎通ができる能力」などの土台となる「学士力」を育成するためにALへの転換を説いた[*9]。また、情報通信技術（ICT）の活用、地域・企業参加型の新たな連携によるインターンシップや大学の知的資源の活用を推進し、次世代を担う学生に必要な汎用的能力を育成するという観点から教育課程を見直すことが提案され、現在に至るまでこのような方針に則った改革がなされてきた[*10]。公的資金を得て活動しているカルナラの人材育成ワークショップも概ね上述の特徴と要素を備えることになった。

21世紀に特有の社会変化に長期的に適応できる資質・能力を育成するというALの目的も、そのために有効な手段も明示されてきた。しかし「主体的・対話的で深い学び」とは何なのか、ただそれらしい活動をするだけにとどまってはいないか、という疑問が現時点で解消しているとは言い難い。それは溝上が指摘しているとおり、文科省の定義が資質・能力を育成するための活動への関与にとどまっており、「そこで生じる認知プロセスの外化を伴う」という視点が含まれていないからだろう。論理的・批判的・創造的思考や判断、意思決定、問題解決など、知覚・記憶・言語・思考といった心的表象としての情報処理プロセスを、書く・話す・発表するなどの活動で表現し、その結果の一つが資質・能力を育成させ、その他の個性的・組織的指標に基づく成長を促すのがALだと溝上は主張する[*11]。つまり、教える側は学生に何をどのように学習させ、どのような観点で成長させるかを目標に組み込み、学生はその目標に到達するのみならず、それを越えて個性的に学習成果をあげることが期待される[*12]。後述のように、CCWSではこの観点からも効果的なALの例を示している。

CCWSでは使用言語方針もALの特徴を示している。カルナラでは多様なオーディエンスの参加を可能にするため、イベントや情報を日英バイリンガルで届ける方針を取っているが、CCWSでも活動成果の発信を両言語で行うこととし、日本人学生と留学生が協力しながらプロジェクト・マガジン、ブログ、Instagramの記事を仕上げていく方針をとった。言語レベルを理由に参加を躊躇うことのないように、活動全体において最低限の言語サポートを入れつつ、状況に応じて臨

機応変に日本語と英語を併用して進行することにした。また、学生はそれぞれの得意言語で発信することを前提とした。それはCCWSが言語の習得ではなく、言語を積極的に使って扱われる内容の理解を深めることに重きを置いており、文化に対する意識を高めつつコミュニケーション能力を向上させることを目的としているからである。このように内容と言語の学習を組み合わせた学習形態は内容言語統合型学習（CLIL）と呼ばれ、近年日本でも注目されている*13。

2. システム×デザイン思考ワークショップ

CCWS ’18は阿児雄之によってThink-Research-Write（思考の訓練、地域文化機関への取材、執筆成果の発信）の三部構成の枠組みが提案された。筆者はその内容を具体化するところから引き継ぎ、ワークショップの企画・運営、言語サポートを含めたファシリテーション、学生の執筆成果物への助言・指導を行なった。阿児が研究分担者として携わるJSPS科研費挑戦的研究（萌芽）「博物館の新たな在り方を模索するための体験学習・ワークショップ評価の構築」の協力を得ることで、同プロジェクトの研究代表者である鳥谷真佐子（慶應義塾大学大学院システムデザイン・マネジメント研究科）を講師に迎えて思考トレーニングを実施することになり、カルナラの活動を俯瞰的に捉え、その目的を様々な参加者と共有するためにシステム×デザイン思考の手法を取り入れることになった*14。これは正解のない問題に対する革新的な解決方法を、観察、発見、試作を繰り返し、チームで議論しながら協創する創造的思考法であり、ALの手法として学士課程教育にも積極的に取り込まれていくことが期待される*15。

CCWSの第1部では「なぜ文化を国際発信するのか」（CCWS ’18）「アート・イベントへの学生の参加・関心を増やすにはどうしたらいいか？」（CCWS ’19）というワークショップの目標をテーマとした問いに対してグループで話し合い、各々の考えを付箋に書き出して可視化しながら共有し、広い視野で考え、多様な考えを取り込んでいく中で独自の観点につながる重要な気づきを見出していった。この活動の結果、参加者の一人一人がプロジェクトを自分ごととして捉え、その価値を認識し、続く第2・3部において独自の観点から調査・取材した内容を自信を持って発信できるようになる。CCWSには各国からの留学生やあらゆる学部・学年の学生・大学院生が参加しており、CCWS ’19ではRANのスタッフも話し合いに参加した。学生は教職員や社会人も交えて異なる年齢や多様な文化的背景の人々と垣根なく対等に話し合う中で知識や思考を深める。ワークショップにファシリテーターとして参加する教職員もまた学生と共に学び、新たな視点を得て教育活動の改善に活かすことができる。実際にカルナラでは教職員が学生と対話する中で学生参加が大学教育のあり方を変えていく可能性について気づきを共有し*16、留学生の母国の文化機関でのインターン経験から学んでSNS発信のガイドラインを作成するなど、学生とプロジェクトを共創している。

システム×デザイン思考はCCWSの対象を学生のみならず一般にも拡大した場合にどのようなプログラムを構築すべきかを検討するワーキンググループでも取り入れられ、2019年8月から始まった港区共催の社会人向け講座「カルナラ・コレッジ」に活かされた。地域の文化資源の魅力を伝えるために自分の関心軸を見つけ、自らの活動が社会に対してどのような価値を提供しうるのかを考えた上で具体的な企画を自分で考えるためのスキルを養うこの講座は、大学教育が生涯学習にも大いに寄与し得ることを示している。また、その企画の実現に向けて、具体例やアイディアを探し、説得力のある物語を構築するためのツールとして、大学での教育を生かしてアカデミック・スキルズを導入している*17。溝上が指摘しているように、高等教育がALへ転換して育てようとしているのは、仕事・社会で直面する様々な（プロジェクト）課題を遂行・解決するのに必要な「情報・知識リテラシー」と呼ばれるべき資質・能力である*18。学校から仕事・社会へのトランジションを背景に大学教育を考えることで、学術研究に必要な資質・能力が実社会でも役立つスキルであると位置付けることができるのだ。現代社会の激しい変化に対応し続けるためには、習得した知識を蓄積するだけではなく、それらを解体し、必要な知識を取り出して新たな知識世界を再構造化することが重要である*19。そのような知的活動を支えている重要なものの一つがアーカイヴであり、歴史・文化研究を支えるアーカイヴの使い方を知り、その価値や魅力を伝える人材の育成を目標としているのがCCWSである。

3. オブジェクトベースドラーニング（OBL）

CCWSの中核を成すのは第2部の取材編で行われる文化資料や芸術作品の実物の体験である。カルナラのメンバーである文化機関は芸術・文化研究に関する様々な専門分野の一次資料を保管するアーカイヴであり、作品や資料の展示を行うミュージアム機能を兼ね備えている。CCWS ’18では食文化と放送文化という誰にとっても身近な文化を扱う研究機関を訪ね、様々な形態の資料の実物を間近で観察しながら専門家

と対話する中で自ずと関心が深まり、独自の調査を進める動機付けがなされた。CCWS '19では「誰にでも親しめるアート」を意識した一夜限りのアートの祭典RANを巡り、街中のインスタレーションやパフォーマンスなど様々な芸術作品に実際に触れながら友人と語る中で現代アートへの関心が深まり、その魅力を伝える独自の視点を探るきっかけとなった。その成果は学生が作成した様々なトピックやアプローチのブログ記事に現れている[*20]。このような実物の体験を通じて学びを深めるALとしての有効性は、OBLの理論に裏付けられる。

ウィルコックスとバートンによると、英国の博物館は1980年代後半より、作品や資料（オブジェクト）に関する知識を学芸員が一方向的に鑑賞者と共有する従来のモデルから離れ、鑑賞者たちが異なる背景からオブジェクトの理解に持ち込む知識や経験を重視し、それが対象に複数の意味を与え得ることを受容してきた。オブジェクトを用いた教育実践は複数の分野で行われてきたが、'object-based learning'という用語を2002年に作ったのはパリスで、「オブジェクトと人との相互作用が意味の創造を喚起し可能にする」とした。それは博物館における学生中心の学習がますます強調されるようになり、オブジェクトが教育理論の枠組みで再考されるようになったことへの応答だった[*21]。OBLが大学教育の文脈で持ち得る意味を体系化し明確にしてきたという点で、ユニバーシティ・カレッジ・ロンドン（UCL）博物館がこの分野の取り組みをリードしてきた[*22]。

チャタジーらによると、OBLは学習者の物質的文化との関わりを学習プロセスの中心に位置付け、学習体験と意味創造の主導権を学習者自身に与えるため、必然的に批判的思考やリサーチスキルの習得を伴うALとなる。物質的文化という幅広い概念には日用品、文書、美術作品、生物標本、人工物など、あらゆるものが含まれるため、OBLは分野を問わず取り入れられる。オブジェクトは多視点から見ることを促し、時には相反する複数の意味を提示する。特に初めて目にするオブジェクトに遭遇した学習者は、それが何なのか、何からできているのか、どこからきたのか、といった基本的な問いから始め、やがてその歴史的・文化的・社会的背景や価値などに関わるより複雑な問いを立てるに至る。それに対して学習者は自ら調査を進め具体的な体験を通じて独自の意味を創出する。このように具体的な体験と思考を繰り返して抽象的・理論的概念を理解することの重要性に加えて、物質的文化が社会的相互作用を引き起こし、オブジェクトを介して自らの体験やアイディアを共有する中で学習者同士が多様な視点を学び合うピアラーニングの強みもまたALの教育理論により裏付けられ、OBLの有効性を保証している[*23]。

ウィルコックスらはオブジェクトとの遭遇が自問を引き起こすことに注目して、学習開発Learning Development（LD）と組み合わせたobject-based self-enquiryを提唱している。LDは1990年代のスタディ・スキル教育から派生して、学生が自ら問い、批判的に学術活動へ参加し、その担い手へと成長することを支援する教育実践の分野に発展してきた。アカデミック・ライティングなどの学術的スキルを効果的に発揮するためには、それを通じて表現しようとしている認知活動を高次のレベルで認知するメタ認知能力が重要となる。学習は単に知識や能力を身につけることにとどまらず、認識や価値観や信念を変容させ得るものであり、強い自己認識と自信を養うものであることが求められる。オブジェクトを介して他者の多様な認識を知り、自己認識を深め、自己変容を実感することで、学習が創造的な実践であることを学ぶことができる。特にミュージアムのオブジェクトには力強い反応を引き起こす文化的付加価値があり、大学での分野を横断した異なる学年の学生から成るグループでの学習に適している[*24]。深い学びにつながるオブジェクトとの遭遇を提供するには、学習者を魅惑するような文化的付加価値のある資料を収集・保存・管理をしている博物館やアーカイヴの専門的な知識と学術研究活動が不可欠である[*25]。

海外での先進的なOBLの取り組みを日本でも紹介するべく、2019年9月にKUACと慶應義塾ミュージアム・コモンズ（KeMCo）との共催で大学博物館・コレクション国際委員会（UMAC）東京セミナー「文化コモンズとしての大学ミュージアム――ミュージアムにおける領域横断型研究・教育」が開催され、「オブジェクトの力――オブジェクト・ベースド・ラーニングの実践と展開」と題された基調講演が行われた[*26]。渡部葉子が指摘したように、日本では大学を含む学校教育にて博物館の資料が十分に活用されているとは言い難く、OBLの実践は始まったばかりである。目の前の作品・資料などのオブジェクトを自分がどのように捉えているのかを知り、多角的に調査・分析し、開かれた問いに取り組むことは、まさに日本で求められている新しい教育像を示している。また、大学が保有するユニークな学術的資料を通じて研究者同士がつながることで、学際的な研究が進む可能性もOBLは示している[*27]。シンプソンは高等教育や学術研究の伝統においてオブジェクトは古来より知識の習得と新たな知の創造と密接に結びついていることを強調し、専門分野を超えて大学の学術資料を包括的にマッピングするOBLプロ

ジェクトは、新たな学びの形態を大学内外の多様な学習コミュニティに届けられるとした[*28]。エクルスが紹介したオックスフォード大学の「キャビネット」プロジェクトは、デジタル化されたオブジェクトを活用した教育の新たな課題と可能性を示している[*29]。また、ウィルコックスの事例紹介では、OBLが人々のウェルビーイングにも供し、社会的利益をもたらす可能性が示唆された[*30]。OBLは学習を中心に据えて教育の転換を図り、初等教育から大学教育まで、そして社会に出てからも続く生涯にわたる学習に有効である。

CCWSでは大学の学術資料のみならず地域の文化資源をも活用することで、OBLを学外にも広げていく可能性を開いた[*31]。CCWS ’18で訪れた文化機関で学生が遭遇したオブジェクトは様々な感覚に訴え魅惑した。虎屋では季節の生菓子や古文書、紙袋のモデルとなった江戸時代の雛井籠、味の素食の文化センターでは錦絵や江戸・明治時代の資料を元にした精巧な食品サンプル、NHK放送博物館では1964年東京オリンピックの開会式の中継で実際に使用された2IO分離輝度方式カラーカメラヘッドなど、いずれも文化や歴史を立体的に鮮やかに伝えるものだった。学生たちは事前に下調べをして質問事項を取りまとめていたが、実物の体験や文化機関の担当者の専門的な説明から更に関心が引き起こされ、次々と質問が繰り出された。異なる国から集まった様々な専門分野の学生がそれぞれの体験や知識を複数の視点から持ち込み、お互いに新たな認識を得られる機会となった。見学後も自分の関心に沿って独自の調査を進め、学生によっては再び文化機関を訪れて一次資料にあたり、食品サンプルを実際に自分で作ってみる体験をしてみるなど自ら学習を主導し、その成果をプロジェクト・マガジン、ブログ、Instagramの記事としてグループもしくは単独でまとめた。その過程でも情報源を明確に示す、専門家のファクト・チェックを受けるなど、学術的スキルに基づいて自分の考えや体験を写真と文章を用いて効果的に伝えるために創造力を働かせた。

CCWS ’19で体験したRANは、学生たちのブログ記事から読み取れるように、認識を新たにする内容に富んでいた。未知の作品と出会う中でその意味を問い、アートによる街づくりの現場や、障害の有無に関わらず誰もがアートに触れることができるインクルーシブツアーなどを実際に体験する中で、アートのみならず六本木という街に対する新たな見方やアプローチを学び、アートの社会的意義についても考えを深めていった。また、アートを介して友人と会話を弾ませることが学生のウェルビーイングにもつながることを充分に感じさせた。こうして学生の体験を豊かにし、より深い学習に向かわせるのは、CCWSで触れるオブジェクトがミュージアムやアーカイヴの学術的研究活動に紐づいた文化的付加価値のあるオブジェクトであるからだ。オブジェクトを介して学びを深め、スキルを習得するだけでなく物事の見方や考え方を変えるような自己変容をもたらす学びとなり、日本で実践例がまだ少ないOBLの理論に裏付けられる新たな学習モデルを示すことができた。

結び

本論考では、地域の拠点である大学ミュージアムが多様な文化機関・団体と連携して、学校から仕事・社会へのトランジションを背景に、学生の学習と成長にフォーカスする真の意味でのALを促すインターンシップ・プログラムとしてCCWSを位置付けた。また、オブジェクトを介して異なる学部・学年の学生が教員や社会人と対話する中で多様な文化的意味や価値を考え、自分の関心軸を探り、様々な認知的活動を通じて学びを深めるOBLの効果的な例でもあることを示した。このような学習効果はシステム×デザイン思考ワークショップでも促進された。

日本の大学教育がALへの転換を図るのは依然として急務であり、引き返すという選択肢はないだろう。しかし日本の学校教育現場では、ALの具体的な導入や実践の方法は未だに手探りの状況である。そこで領域横断的に適用可能なALの有効な手法として、海外での豊富な実践例と教育理論に裏付けられたOBLを日本の大学教育にも導入しない手はない。また、CLILと掛け合わせることで更なる相乗効果が期待される。今すぐにOBLやCLILを、教育カリキュラムを変える形で導入することは現実的ではないかもしれないが、これらの学習理論は既存の枠組みで教えられているあらゆる授業に応用可能である。また、カルナラでの実践のように、大学ミュージアムをカリキュラムへの導入に向けた実験の場として積極的に活用できるだろう。ともかく早急に日本の学校教育現場でも新たな実践例を増やし、教育理論で裏付けていくことが求められる。実践によるエビデンスを増やし、理論的な裏付けにより学術的な意義を見出していくことによって、「活動あって学びなし」と揶揄される状態に陥ることを避け、ALを一時的な流行りに終わらせないことが重要だ。それぞれの教員が学術研究活動の一環として理論に裏付けられた教育実践を重ねていくことで、日本の大学教育を21世紀型教育に着実に変えていくことができるだろう。そして大学博物館・コレクションと地域の文化資源を結びつけ、OBLを地域にも広げることで大学教育を社会へのトランジションの文

脈に位置付けることが可能となる。全国にカルナラのようなプロジェクトが立ち上がり、大学が文化機関・団体と連携して、学術的活動を介して地域の多様な文化資源をつなぎ、高等教育の現場で活用できるように整備が進んでいくことを期待する。

註

＊1　各年度の活動内容の詳細についてはKUAC発行のプロジェクト・マガジン『ARTEFACT 01 特集：都市のカルチュラル・ナラティヴ／増上寺』(2018年3月12日)、『ARTEFACT 02 特集：インターンシップ』(2019年3月25日)、『ARTEFACT 03 特集：海／都市の気配』(2020年3月5日)と活動報告書『都市のカルチュラル・ナラティヴ'18』(2019年3月28日)、『都市のカルチュラル・ナラティヴ'19』(2020年3月31日)を参照のこと。

＊2　市川佳世子「カルチュラル・コミュニケーターになろう！」『ARTEFACT 02』7–9頁(『都市のカルチュラル・ナラティヴ'18』40–43頁に微修正を加えて再録)。

＊3　市川佳世子「六本木アートナイト2019『夜の旅、昼の夢』を語る」『都市のカルチュラル・ナラティヴ'19』37–40頁。

＊4　平成29・30年改訂の小・中・高等学校学習指導要領、解説等は文部科学省のウェブサイトで公開されている。https://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/1384661.htm(最終閲覧日：2020年5月29日)

＊5　清水公男「アクティブ・ラーニングにかかわる授業・学び・評価のデザインに関する考察」『アクティブ・ラーニング研究』1号、日本アクティブ・ラーニング学会、2020年3月18日、5–14頁。同誌では日本での様々なAL実践例が報告されている。

＊6　溝上慎一「(理論)大学教育におけるアクティブラーニングとは」『溝上慎一の教育論』2016年12月14日、http://smizok.net/education/subpages/a00002(daigaku).html(最終閲覧日：2020年5月29日)；C. C. Bonwell and J. A. Eison, *Active Learning: Creating Excitement in the Classroom*, ASHE-ERIC Higher Education Report, No.1 (1991); C. ボンウェル・J. エイソン『最初に読みたいアクティブラーニングの本』高橋悟監訳、海文堂、2017年。

＊7　中央教育審議会『新たな未来を築くための大学教育の質的転換に向けて――生涯学び続け、主体的に考える力を育成する大学へ(答申)』文部科学省、2012年8月28日、37頁。

＊8　教育の学習と成長パラダイムへの転換については溝上「(理論)アクティブラーニング論の背景v3」『溝上慎一の教育論』2017年1月11日更新、http://smizok.net/education/subpages/a00001(haikei).html(最終閲覧日：2020年5月29日)も参照のこと。

＊9　中央教育審議会、前掲書［註7］、8–10頁。

＊10　中央教育審議会、前掲書［註7］、19–23頁。

＊11　溝上、前掲書［註6］、第1節。

＊12　溝上、前掲書［註8］、第1節、第4項。

＊13　日本でのCLILの取り組みについては*The Journal of the Japan CLIL Pedagogy Association*(*J-CLIL*), vols 1&2(2019, 2020)を参照のこと。F. Fazzi, 'Museum Learning Through a Foreign Language: The Impact of Internationalisation,' in *La didattica delle lingue nel nuovo millennio: Le sfide dell'internazionalizzazione*, C. M. Coonan et al. eds(Edizioni Venezia: Ca' Foscari, 2018), pp.519–538はイタリアのミュージアムにおけるCLILの取り組み事例を紹介している。

＊14　詳細については阿児雄之「Cultural Value Chain Analysis――視野の拡大と共有」『ARTEFACT 02』10–13頁を参照のこと。

＊15　前野隆司ほか『システム×デザイン思考で世界を変える――慶應SDM「イノベーションのつくり方」』日経BP、2014年。

＊16　遠山寛志「ゲームチェンジャーとしての学生像」『ARTEFACT 02』別冊、2–5頁。

＊17　講座の詳細については「文化発信のための新たなアプローチ――人材育成プログラム開発WGレポート」『都市のカルチュラル・ナラティヴ'19』35–36頁、松谷芙美「カルナラ・コレッジ――港区民による地域の文化資源再発見プロジェクト」『ARTEFACT 03』24–27頁を参照のこと。

＊18　溝上、前掲書［註8］、第2節、第3項。

＊19　溝上、前掲書［註8］、第2節、第3項。松下佳代「大学における『学びの転換とは』―― unlearn概念による検討」『大学における「学びの転換」と学士課程教育の将来』東北大学高等教育開発推進センター編、東北大学出版会、2010年、5–15頁、「大学から仕事へのトランジションにおける＜新しい能力＞――その意味の相対化」『高校・大学から仕事へのトランジション――変容する能力・アイデンティティと教育』溝上慎一・松下佳代 編、ナカニシヤ出版、2014年、91–117頁。

＊20　*CulNarra! Interns*, https://medium.com/@culnarra.interns

＊21　G. Barton and J. Willcocks, 'Object-Based Self-Enquiry: A Multi- and Trans-Disciplinary Pedagogy for Transformational Learning,' *Spark: UAL Creative Teaching and Learning Journal*,

vol. 2, no. 3 (2017); S.G. Paris, *Perspectives on Object-Centred Learning in Museums* (Mahwah, NJ: Routledge, 2002).

＊22 Barton and Willcocks (2017); H.J. Chatterjee, 'Staying Essential: Articulating the Value of Object Based Learning,' *University Museums and Collections Journal*, 1 (2008), pp. 1–6; R. Duhs, 'Learning from University Museums and Collections in Higher Education: University College London (UCL),' *University Museums and Collections Journal*, 3 (2010), pp. 183–6; H. Chatterjee et al., 'Object-Based Learning: A Powerful Pedagogy for Higher Education' in *Museums and Higher Education Working Together: Challenges and Opportunities*, A. Boddington et al. eds. (Ashgate: Ashgate Publishing, 2013), pp.159–168.

＊23 H. Chatterjee et al., 'The Materials of Life: Making Meaning through Object-Based Learning in Twenty-First Century Higher Education,' in *Developing the Higher Education Curriculum: Research-Based Education in Practice*, B. Carnell and D. Fung eds (UCL Press, 2017), pp. 61–62.

＊24 Barton and Willcocks (2017).

＊25 H. Chatterjee et al. (2017), pp. 71–73.

＊26 *UMAC Tokyo Seminar, University Museums as Cultural Commons: Interdisciplinary Research and Education in Museums, Book of Abstracts* (Keio University Art Center and Keio Museum Commons, 9 September 2019). 千葉夏彦「国際コンファレンス＆ツアー UMAC 東京セミナー」『都市のカルチュラル・ナラティヴ '19』9–12 頁。

＊27 Yohko Watanabe, 'Communication through Objects,' *UMAC Tokyo Seminar, Book of Abstracts*, p. 10. 同セミナーでは学術資料の展示を通じた学際的研究の事例に関して松谷芙美がポスター発表を行った。Fumi Matsuya, 'Treasures from the Century Cultural Foundation: University Collection, Exhibition and Cross-Disciplinary Research,' *UMAC Tokyo Seminar, Book of Abstracts*, p. 18.

＊28 Andrew Simpson, 'Object-Based Learning; Past Paradigms and Manifold Modalities,' *UMAC Tokyo Seminar, Book of Abstracts*, p. 11.

＊29 Kathryn Eccles, 'University Museums and Digital Cabinets: A Mobile Cultural Commons for Object and Learning,' *UMAC Tokyo Seminar, Book of Abstracts*, p. 13.

＊30 Judy Willcocks, 'Object-Led Wellbeing: Mobilising Museum Collections for Social Good,' *UMAC Tokyo Seminar, Book of Abstracts*, p. 12.

＊31 英国では地域の博物館コレクションを大学教育で活用することを促進する Museum University Partnership Initiative (MUPI) がある。Chatterjee et al. (2017), p. 64.

美術館アーカイヴからみる「内なるMLA連携」の可能性——米国での調査をもとに

芹澤　なみき
学芸員補

はじめに

MLA連携という言葉が注目されるようになって久しい。ミュージアム（Museum）・図書館（Library）・文書館（Archives）の間の連携や協力活動を意味するMLA連携は、地方自治体内での3館同士の取り組みからその枠を超えた幅広い機関によるメタデータの共有まで、さまざまな場面で見受けられる。とりわけデジタル化が急速に広がる昨今では、ネットワーク上での連携の重要性が広く認識されており、連携のあり方も多様化してきた。本稿ではこうした状況を踏まえて、筆者が2019年夏に調査したアメリカでのいくつかの事例をもとに、MLA連携の中でも、特に個々の美術館の内部で行われている「内なるMLA」連携について考えてみたい[*1]。

1．MLA連携と内なるMLA連携

MLA連携とは

本論に入る前に、まずMLA連携の意味とこれまでの歴史をごく簡単に整理しておく[*2]。ミュージアム（Museum）・図書館（Library）・文書館（Archives）はいずれも文化的情報資源の収集・保存・提供という点で共通の目的と課題を有することから、それぞれの頭文字をとって、組織間の互助・協力活動がMLA連携とよばれる。1989年の設立当初からMLA連携を継続的に提唱してきたアート・ドキュメンテーション学会（JADS）などの組織もあるが、2008年にIFLAとOCLCからMLA連携に関する報告書[*3]が出されたのを契機として国際的に関心が高まり、日本でもその後MLA連携に関する重要な書籍が相次いで刊行されるなど[*4]、2010年前後に広く注目されるようになった。また、2011年に起こった東日本大震災では記録の重要性が再認識されたことから、個々の組織の枠組みを超えた連携の必要性が認識されるようになった。その後も、2017年にはOCLC ResearchがMLAの相互理解や連携の拡大を目的とした調査報告書[*5]を公開し、日本では自治体内での積極的な組織間連携が図られるなど、MLA連携の活動は国内外で継続されている[*6]。

とりわけ注目されるのは、情報資源のアーカイヴ化やネットワークを通じた情報提供の促進などの、デジタル面における連携である。近年では、組織や分野を横断してコレクションを検索できるデータベースやデジタルアーカイヴなどの進展が目覚ましい。海外では、欧州の文化資産の統合ポータル「ヨーロピアナ（Europeana）[*7]」やアメリカの図書館・古文書館による統合ポータル「アメリカデジタル公共図書館（DPLA）[*8]」などがその例として挙げられる。日本でも、組織横断的にさまざまなコンテンツのメタデータの検索を可能

にする分野横断型統合ポータル「ジャパン・サーチ」が2020年の正式な運用開始にむけて進行中である[*9]。

さらに、こうした動きに平行してMLAに大学（University）と産業界（Industry）を加えたMALUI連携も提唱されており、MLAに限らず幅広い連携による文化資源の共有化と活用を重視する動きもみられる[*10]。

内なるMLA連携

上記のような、それぞれ独立した組織や機関の間のいわゆる「外なる」MLA連携に対して、ひとつの組織や機関の中にMLAの要素が含まれていることを「内なる」MLA連携とよぶことがある。美術館においては、美術作品の収集・保存・公開という目的の実現と、調査研究のための支援的機能のために、ミュージアム自体の中にライブラリとアーカイヴを含みもつことでトライアングルを形成することが、内なるMLA連携にあたる[*11]。こうした美術館の内なるMLAの関係を図式化すると図1のようになる。Mにあたるのが作品であり、学芸課の学芸員がこれを管理している。Lにあたるのが図書資料、Aにあたるのが資料であり、それぞれ、コレクションを管理するライブラリの司書、アーカイヴ課のアーキビストがいる。

内なるMLA連携の具体例としては、まず図書や資料の展示を含む展覧会が挙げられる。かつて、美術館では作品のみが展示される傾向にあったが、今では、作品に加えてライブラリが所蔵する本や、エフェメラ（一過性資料）、書簡といったアーカイヴ課所蔵の資料が並置された資料展示が一般的になりつつある[*12]。また、これら3つのコレクションを横断的に検索できるデータベースの構築やそれぞれのコレクション・マネジメントの連携などもその一例といえよう。

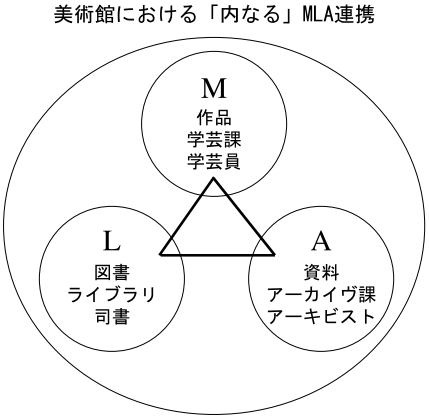


図1　美術館における「内なる」MLA連携（水谷長志．アート・アーカイヴ再考 ――〈外なる/内なる〉二つのトライアングルをめぐって。戦後の日本における芸術とテクノロジー 平成16-18年度科学研究費補助金（基盤研究〈B〉）研究成果報告書．2007年3月，p.90．図6をもとに一部変更）

2．アメリカでの調査

背景と目的

こうした内なるMLA連携が有益であるのは言を俟たないが、それでは国内外の美術館では実際にどのような取り組みが行われているのだろうか、連携にはどういった具体的メリットあるいは課題があるのだろうか。こういった問題意識のもとで、アメリカの美術館で調査を行なった[*13]。

MLAには共通点がみられる一方で、その性質や機能の違いから相互の連携が難しいという指摘もある。しかしアーカイヴ（A）は、その資料的性質から図書館（L）と馴染みやすく、また、書籍をはじめとする出版物とは異なり資料の希少性が高い点その形態が多様である点からミュージアム（M）とも相性がいいとされている[*14]。つまり、AにはLとMをつなげる機能があるといえる。このことから筆者は、美術館のアーカイヴを調査対象の中心に据え、その内容や活用例をたどることによって美術館の内なるMLA連携を検討する手がかりが得られるのではないかと考えた。調査にあたっては、筆者の研究対象がイタリア、初期ルネサンスの祭壇画であることから、14-15世紀のイタリア絵画を所蔵している美術館を調査対象とした。また、近年のMLA連携の動向を受けて、アーカイヴのデジタル化やデータベースへの反映などデジタル面でのMLA連携にも着目した。以下では、フィラデルフィア美術館、メトロポリタン美術館、フリック・コレクション、ブルックリン美術館で調査した内容をケーススタディとして紹介したい。フィラデルフィア美術館とブルックリン美術館では学芸課が管理するアーカイヴを、メトロポリタン美術館では美術館の機関アーカイヴを、そしてフリック・コレクションではその双方のアーカイヴを閲覧した。加えて、美術館ではないがアーカイヴについて興味深い活動を行なっている機関として、プリンストン大学のインデックスを最後に取り上げる。

a. フィラデルフィア美術館（Philadelphia Museum of Art）

1876年に創設されたフィラデルフィア美術館は、全米でも有数のヨーロッパ美術のコレクションであるジョンソン・G・コレクションを有している。今回の調査では、その中のひとつ、15世紀フィレンツェで活躍した画家フラ・アンジェ

リコ（派）による《聖グレゴリウスに示された教皇権》に関するアーカイヴとして、ヨーロッパ絵画・彫刻部門の学芸課が保管する作品ファイルを閲覧した。その中には、本作品や関連作品の写真、作品に関係する論文、カタログの一部のコピー、メールの文面を印刷したもの、手紙、コンディション・レポート、本作品が出品された他の美術館での展覧会ウェブページの印刷など、同課の学芸員が収集した約30種類のアーカイヴ資料が収められていた（図2）。作品ファイルは学芸課が管理する唯一のアナログ資料であるという（図3）。

資料のデジタル化について同課のヒューズ氏に伺ったところ、これらのファイルは大部分がデジタル化されておらず、

図2　フラ・アンジェリコ（派）《聖グレゴリウスに示された教皇権》（1435年頃）作品ファイル（筆者撮影、Courtesy of Philadelphia Museum of Art）

図3　ヨーロッパ絵画・彫刻部門の学芸課オフィスに保管された作品ファイル（筆者撮影、Coutesy of Philadelphia Museum of Art）

それに向けた具体的なプランもないという。その背景には、実物の方が手でめくって確認しやすいというメリットもあるそうだ。ただし、この作品を収集したコレクターのG・ジョンソンに関するアーカイヴをデジタル化するプロジェクトでは、現在までに64作品のファイルがすでにデジタル化されている*15。また同プロジェクトの一環として、2018年にはフィラデルフィア美術館初のボーン・デジタルの書籍が刊行されており*16、エッセイ、作品情報、アーカイヴ・マテリアルといったコンテンツを含む800ページを超える本著作は、「コレクター」というひとつのテーマを軸にMLAの各要素が結集された一例といえよう。

なお、フィラデルフィア美術館で行われている内なるMLA連携として、デジタル面ではデータベースの共有、アナログ面ではライブラリ課とアーカイヴ課によるライブラリでの合同企画展の実施やレコード・マネジメントにおける人的連携を挙げておきたい。当館ではTMS Collectionsというデータベースシステムをさまざまな課で共有しており、編集できる部分を課によって分担しているそうだ。例えば、作品管理マネージャーのクリスチャン氏に話を伺ったところ、彼らの部署では主に移動歴の項目についてのみ、記入や編集する権限があるという。担当箇所は分かれているが、一つのシステムを共有している点でMLA連携の重要な素地となっている。合同企画展に関しては、2019年に開催された2つの展覧会はいずれもアーキビストや司書、図書館スタッフのキュレーションによるもので、ライブラリ課とアーカイヴ課の連携がみられる*17。また、アーキビストがデジタルおよび紙媒体の資料に関する適切なレコード・マネジメントをミュージアム・スタッフに指導しており、人的連携もとれているように感じられた。

b. メトロポリタン美術館（The Metropolitan Museum of Art）

世界有数の私立美術館として知られるニューヨークのメトロポリタン美術館では、15世紀フィレンツェ美術を代表する画家フラ・アンジェリコに焦点を当てた展覧会「Fra Angelico」（会期：2005年10月26日–2006年1月29日）に関するエフェメラ*18をミュージアム・アーカイヴズ課で閲覧した（図4, 5）。この課は、歴代の館長などスタッフ関連の資料を含む、ミュージアム自体に関する資料（理事会の議事録、法律文書、美術館の刊行物、プレスのクリッピング、エフェメラ、書簡など）を中心に扱っている。今回閲覧したエフェメラには、放送原稿、雑誌、新聞各紙に掲載された展覧会レビューのコピーなど、およそ20点の資料が含まれていた。これらは、

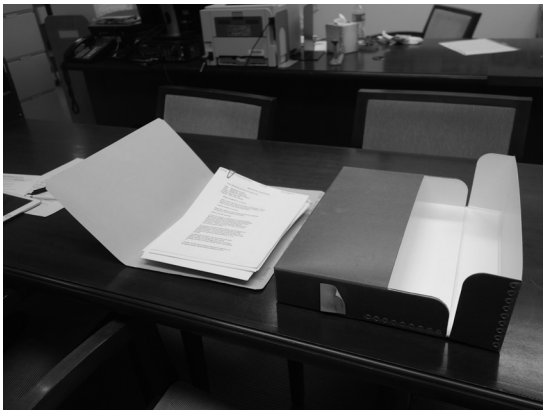


図4　メトロポリタン美術館で開催された展覧会「Fra Angelico」（会期：2005年10月26日–2006年1月29日）に関するエフェメラ（筆者撮影、Courtesy of The Metropolitan Museum of Art Archives）

図5　メトロポリタン美術館、ミュージアム・アーカイヴ課のオフィス（筆者撮影、Courtesy of The Metropolitan Museum of Art Archives）

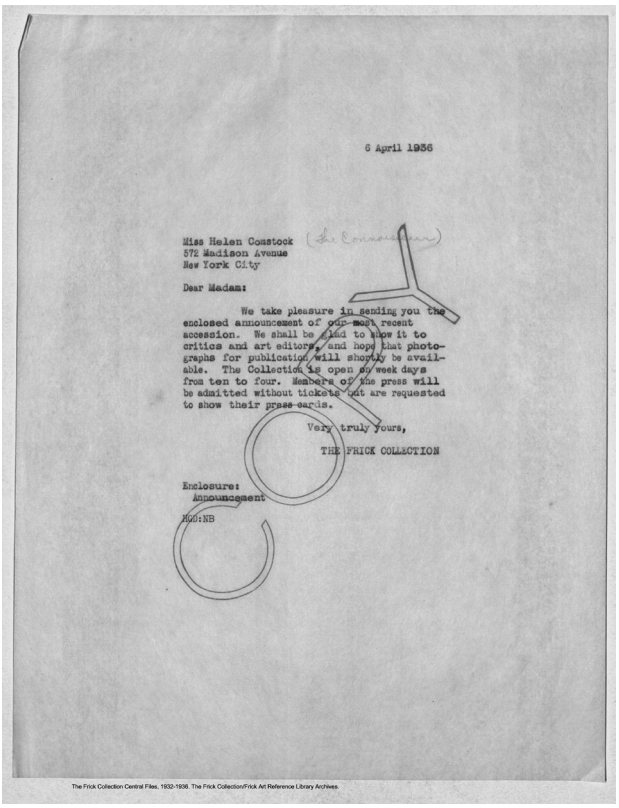
もともとミュージアム・ライブラリの司書によって収集・保管されたものが、一定の期間を過ぎてアーカイヴとしてミュージアム・アーカイヴズ課に移されたものであり、美術館内でのLとAの連携がうかがえる。こうしたLとAの連携はスタッフ個人にもみられ、例えば同課のアーキビストであるボーリング氏は、図書館情報学とミュージアム・アーカイヴ双方の修士号を取得しているという。

ボーリング氏に展覧会関連の資料のデジタル化について話を伺ったところ、自館で開催した展覧会のプレスキットなどの一部を除きデジタル化されていないものが多いそうだ。また、今回閲覧したような他機関による資料については、デジタル化の予定はないという。

c. フリック・コレクション（The Frick Collection）

フリック・コレクションは、実業家ヘンリー・フリックの邸宅を利用して、彼が収集したコレクションを所蔵する私立美術館である。当館にはフィリッポ・リッピやピエロ・デッラ・フランチェスカといった初期ルネサンスの画家による作品が所蔵されていることから、これらの作品に関して学芸課とアーカイヴ課の2つの部署が管理するファイルを閲覧した。ここではフィリッポ・リッピ《受胎告知》（1440年頃）に関するアーカイヴを取り上げて、2つの課が保管する資料について具体的にみていきたい。

まずアーカイヴ課のファイルには、理事会の関連資料、手紙、メモ、アナウンスメント文章などの資料が保管されており、作品の入手や購入に関する資料が中心だった（図6）。これに対して学芸課の作品ファイルには、写真類、論文記事の


6 April 1936

Miss Helen Comstock
572 Madison Avenue
New York City

Dear Madam:

We take pleasure in sending you the enclosed announcement of our most recent accession. We shall be glad to show it to critics and art editors, and hope that photographs for publication will shortly be available. The Collection is open on week days from ten to four. Members of the press will be admitted without tickets but are requested to show their press cards.

Very truly yours,

THE FRICK COLLECTION

Enclosure:
Announcement

HGO:NB

The Frick Collection Central Files, 1932–1936. The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives.

図6　ファイル資料の一部、1936年4月6日にフリック・コレクションからヘレン・フリックに宛てた手紙（Courtesy of The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives）

コピー、他館への貸し出しにあたってのやりとりを示す文書などが保管されており、他の美術館の作品ファイルと同様の内容であった。これらの資料はデータベース上から検索することができないため、アーカイヴ課のスタッフと直接やりとりをする必要があり、今回はスタッフの計らいによって学芸課のファイルも合わせて閲覧することができた。アーカイヴ利用者の中には、筆者のように、特定の作品を起点に調査を進める場合も少なからずあることが想定されるため、こうした人的連携は利用者にとっての利便性を高めるものといえよう。

フリック・コレクションではデジタル面の整備も進んでいるが、フォトアーカイヴやアーカイヴのデジタル・コレクションに加えて、テーマごとに特化したデータベースにもアーカイヴが活用されている。例えばアメリカのコレクターに関するデータベースでは、今回筆者が閲覧した資料に関係するコレクターの情報も検索することができ[*19]、美術作品とアーカイヴを紐づけるのに役立っている。さらに、フリック・コレクションの検索機能によって同じページからライブラリの蔵書検索も可能なため、1つのウェブページでMLA全ての検索が可能となっている。

なお、内なるMLA連携の例ではないが、他機関との外なる連携に関する興味深い取り組みとして、デジタル・アート・ヒストリー・ラボ（DAHL）[*20]というプロジェクトが展開されている。これは、美術史家が新たなアプローチを試みる際に必要なデジタル・ツールやデータの提供を目的とし、文献管理ソフトウェアのzoteroと連携してデジタル・アート・ヒストリーに関するビブリオグラフィーなどを提供するものである[*21]。DAHLにはコンピュータ・サイエンスや歴史地理情報システム（GIS）といったさまざまな専門領域の研究者と美術史家の連携を促す意図があるとのことだが、MALUI連携にも注目が集まる昨今、興味深い一例といえよう。

d. ブルックリン美術館（Brooklyn Museum）

ニューヨーク、ブルックリン地区に位置するブルックリン美術館は約150万点の作品を所蔵しており、メトロポリタン美術館に次ぐニューヨークで2番目に大きい美術館として知られる。所蔵作品はエジプト美術から現代アートまで多岐にわたり、ロレンツォ・ディ・ニッコロやザノービ・ストロッツィをはじめとする15世紀のイタリア絵画も所蔵されている。筆者は、同館にある倉庫で聖ラウレンティヌスの生涯を描いたロレンツォ・ディ・ニッコロによる一連のプレデッラパネルを閲覧し、その後、ヨーロッパ美術部門の学芸課オフィスでその作品ファイルを閲覧した（図7）。ファイルには、修復記録、歴代のキャプション、論考の原稿、メールのやり取り、作品情報シート、手紙、写真屋へのオーダーフォームなどがファイリングされており、およそ28点の資料が保管

図7　ロレンツォ・ディ・ニッコロ《聖ラウレンティヌスの生涯》（1412年頃）、サーノ・ディ・ピエトロ《謙譲の聖母》（1440年代初頭）、ザノービ・ストロッツィ《聖母子と4人の天使》（1450年頃）の作品ファイル（筆者撮影、Courtesy of Brooklyn Museum）

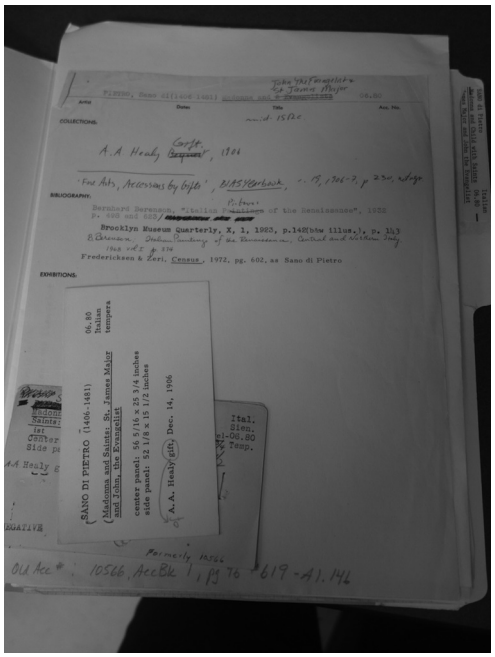


図8　ファイル資料の一部、作品の目録カードなど（筆者撮影、Courtesy of Brooklyn Museum）

されていた（図8）。

ブルックリン美術館のデータベースからは、作品、画家、展覧会記録、アーカイヴを横断的に検索することができる。しかし、例えば今回の調査対象であったロレンツォ・ディ・ニッコロの名前をサーチに入力しても該当するアーカイヴ資料はなく、またヨーロッパ絵画彫刻部門のアーカイヴのファインディング・エイド[*22]をみてもロレンツォ・ディ・ニッコロの名前はヒットしない。データベースとしては作品やアーカイヴなどを網羅的に検索できる仕組みとなっているが、実際の検索機能としてはいまだ十分とはいえないだろう。

e. プリンストン大学インデックス（The Index of Medieval Art, Princeton University）

1917年に創設された通称インデックスとよばれるプリンストン大学キリスト教美術図像学研究所は、初期キリスト教時代から16世紀までの中世美術に関する画像および情報のアーカイビングを行っている。目録カード（図9）とデータベースによって、およそ350,000点にわたる画像データ（図10）と作品データが管理されており、この領域では世界有数のアーカイヴを擁する研究所として知られる（図11）。近年では膨大な数にわたる資料のデジタル化を行っており、その取り組みは美術に特化したアーカイヴのデジタル化において、ひとつのモデルケースとなっている。

現在進行中のデジタル化について同研究所の職員であるロッシ氏に話を伺った。アーカイヴのデジタル化は1990年から進められ、これまでに全体量のおよそ20–25パーセントがデジタル化されてきたという。現在のデータベースは2年前から運用されている2代目のものだが、細かいフィルターを設定でき、絞り込み検索が可能となっている（図12）。また、デジタル化の作業は長期にわたるため、デジタル化された資料には印を押してまだデジタル化されていない資料との区別を徹底し、さらにアルバイトの学生が確認作業を行っているが、実際の資料と登録されたデータの同一性をいかに保つかは、デジタル化における大きな問題のひとつであるという。また、デジタル化されたデータの一貫性を保つことも課題であり、特に言葉や内容の正確さを重視しているそうだ。さらに利用者の利便性を考えて、カード目録が作成された当時に

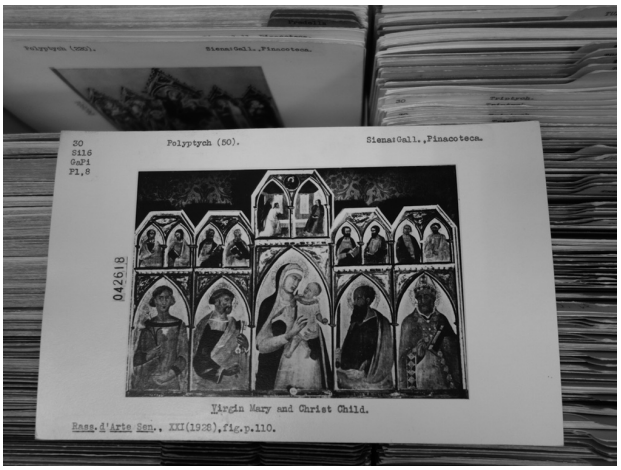


図10　画像データ（筆者撮影、Courtesy of The Index of Medieval Art, Princeton University）

図9　目録カード（筆者撮影、Courtesy of The Index of Medieval Art, Princeton University）

図11　カード目録が収められたカードボックス（筆者撮影、Courtesy of The Index of Medieval Art, Princeton University）

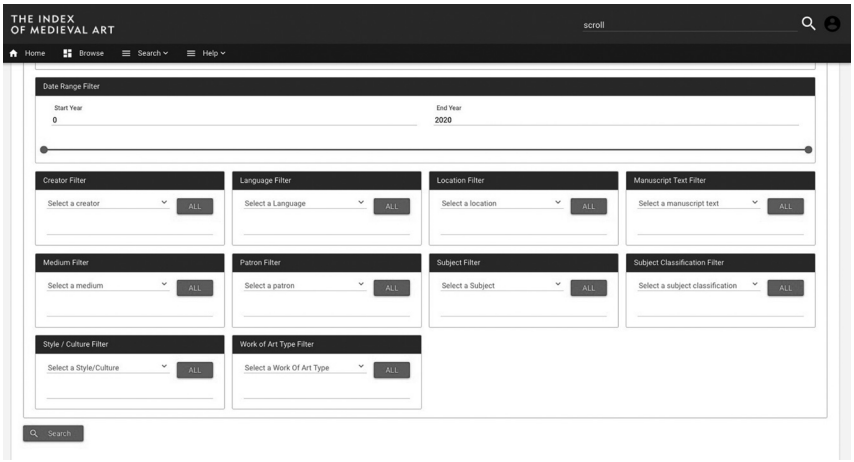


図 12　データベースのフィルター（取得日：2019 年 8 月 3 日、Courtesy of The Index of Medieval Art, Princeton University）

用いられていた用語と現在用いられる用語に変化がみられる場合には現在の用語に合わせる、複数の言い方がある場合にはそれらが全てヒットするように設定する、などの工夫がなされている。

アーカイヴの一貫性を保つための努力は人的側面にもみられる。インデックスの職員は美術史、アーカイヴ、プログラミングなどを専門としており、それぞれの立場から業務の見直しや決定を行なうために、そして業務の進行状況を共有するために週に 1 回全員でミーティングを行うことが非常に重要であるという。

ほかにも、他の出版機関と共同で美術史に関する雑誌や書籍を刊行するなど、他機関との積極的な連携もみられる*23。インデックスの資料は、美術史研究のためのアクティブなアーカイヴとなっているといえよう。

3．内なる MLA 連携の課題

デジタル面での連携

デジタル面では、まず、データベースを整理して MA を横断するサーチ機能を構築することが有効であると感じた。フリック・コレクションのように同じウェブページに L のデータベースがあれば MLA を一括して検索できるため、さらに利便性が高まる。ただし、資料数が膨大になる場合にはタグを付与して絞り込み検索を可能にするなど、少ないノイズで検索できるよう工夫も必要だろう。データベースの構築にあたっては典拠コントロールも課題であるが、この点に関してはインデックスが実践している記載ルールや表記統一の取り組みがひとつのモデルケースとなろう。また、フィラデルフィア美術館のように管理用に内部向けのデータベースを各課の間で共有することも大切である。さらに、データベースの整備に先駆けて、メタデータを整理していくことの重要性も指摘しておきたい。利用者はまず探している情報を何らかの形で検索するはずだが、その際にキーワードとなる画家や作品の名前がヒットしなければ関連するアーカイヴに辿り着かないからである。例えば、フリック・コレクションのフィリッポ・リッピの《受胎告知》に関してアーカイヴ課が所有するファイルには、美術史家バーナード・ベレンソンが本作品について短い考察を述べた手紙が含まれていた。これは美術史研究にとって貴重な情報であるが、オンライン上で閲覧できるファインディング・エイドにはファイル名しか記載がないため、この手紙の存在はわからない*24。今回の調査を行なった全ての館でファインディング・エイドが作成されているので、今後はファイルに収められた個々の資料もヒットするよう、さらに詳細な資料内容が記載されることを期待したい。

アナログ面での連携

アナログ面では、まず、整理分類方法における連携が重要である。美術館が扱う作品は多岐にわたるため、メトロポリタン美術館のボーリング氏も指摘するように美術館によって分類方法が異なる。たしかに、所蔵作品のジャンルやマテリアルの多様性から全ての美術館に共通する分類法の確立は現実的ではないが、それぞれの館の特徴を生かして館内の作品・資料・図書を保存管理していくことは可能であるように思われる。L の図書館情報学や A のアーカイヴズ学の観点か

ら資料組織のノウハウを活かしたコレクション・マネジメントが望まれるが、その際に欠かせないのは、インデックスのロッシ氏が述べているように人的連携を密にとって情報共有していくことである[*25]。合わせて、フィラデルフィア美術館で行われているように、アーキビストによるコレクション・マネジメントのレクチャーなども効果的であろう。アーカイヴについては、その数が膨大になっていく中で、保存の優先順位を決めていく必要も想定される[*26]。

作品や資料の保存管理と同時に、その活用についても連携が考えられる。作品を公開するという美術館の役割は大きいが、美術館のAとLにも、“作品”的な側面があることを改めて強調しておきたい。アーカイヴといってもメモからオブジェクトまで形態はさまざまであり、時には作品との境がつきにくくなることがある。また、美術館のライブラリが扱う図書は多様であり、書店で流通されることがなく灰色文献の一種とされる展覧会カタログや、バラエティに富んだ形状のデザイン性の高い図書など、希少価値が高い図書も少なくない。こうしたアーティスティックな資料や図書は時に“作品”として展示される機会が増えていることから、「魅せる」連携の持つ意味は大きい。

今回、アーカイヴを中心に調査を行なったが、その資料の多さを再認識するとともに、まだデジタル化されていない資料が多いことに驚かされた。アーカイヴのデジタル化は昨今もっとも注目度の高いトピックであるが、こうしたデジタル化されていない資料の数と内容の豊富さを考えると、アナログ面での連携の重要性は看過できない。

内なるMLA連携の意義

外なるMLA連携の大きな課題のひとつは、それぞれが重視する点が異なるということだ。MLA連携のさきがけとされる英国の博物館・図書館・文書館国家評議会が2010年に廃止された背景には、職員数や予算が限られた中で、館種の違いを越えて連携を行う相互互恵的なメリットを見出すことの難しさがあったとされる[*27]。こうしたことから、MLA連携については懐疑的な意見やMLA連携を前面に出すことの危険性を指摘する見解もある。MLA連携のメリットを何に見出すのか、という根本的な問いは内なるMLA連携にもあてはまるが、以下の点にそのメリットを見いだせるのではないか。

まず、研究や教育などの面における利用者のメリットが挙げられる。MLAの分類は扱う対象の違いによって異なっているが、1つのテーマを調べる際には、MLAを総合的に調査した方がよりよい結果が見込まれる[*28]。これは美術館内のMLA連携にも当然あてはまり、美術史家は作品だけではなく関連する図書や資料も参照する必要があるため、総合的なMLAの有用性に疑いの余地はない。

しかし、内なるMLA連携の意義はこうした利用者にかかわるメリットに限定されたものではないだろう。美術館は作品を保存・展示する機関と思われることが少なくないが、実際にはその作品に付随するアーカイヴ資料や文献も合わせて所蔵している館が多い。これらの作品・資料・文献が相互に関連づけられていけば、それぞれが有する意味やコンテクストは一層豊かさを増し、ひいては美術館全体の文化的価値の向上にもつながっていくだろう。そして、美術館内のMLAを有機的に結びつけていく際に、とりわけ大きな役割を担う可能性があると考えられるのがアーカイヴである。今回の調査では、修復記録やコンディション・レポートに記載された作品情報以外にも、アーカイヴを通じて作品周辺に広がるさまざまな情報を得ることができた。その一部として挙げられるのが、他作品との関連について言及された手紙のやりとりや学芸員のメモ、金額という形で作品の価値が明確化された作品の購入記録、過去の作品の状態や当時の展示風景を記録した写真などである。他にも、メトロポリタン美術館のアーカイヴでは、一連の展覧会レビューによってその展覧会がどのようにメディアに受容されたのかを垣間見ることができた。またフリック・コレクションのデータベースでは、作品に加えてアーカイヴ資料やフォトアーカイヴも一括して検索でき、作品の周辺に広がる豊かなコンテクストを知ることができた。このように、Aを拡充することによってMLAの有機的連関を実現することができれば、作品それ自体にとどまらない美術館の文化的価値が一層の厚みをもっていくことが期待される。

以上のように、内なるMLAにおいても連携の意義は十分にあると言える。たしかに、連携にあたっては管理する側の足並みを揃えることが難しいという現実もある。しかし、ここで改めて確認しておきたいのは、求められているのが組織の形式的統合ではないということだ。あくまでそれぞれの専門性・主体性を保った上で、包括的連携を図っていくことが重要である。

おわりに

日本でも近年、2018年の著作権法改正によって美術館が所蔵する作品のサムネイル画像をインターネット上で公開することが可能になるなど、MLA連携に関連する動きがみら

れる。特に最近では、MLA を横断する画期的なデータベースとしてジャパン・サーチの開発が進められており、MLA 連携に新たな可能性（価値）をもたらすものとして大きな注目を浴びている。現時点でジャパンサーチに紐付けされている美術館の数が少ないといった課題もみられるが[*29]、こうした外なる MLA 連携の重要性は言うまでもない。しかしながら、このような外なる MLA 連携と合わせて、美術館における内なる MLA 連携の充実化を図っていくことも、美術館それ自体の総体的価値を一層高めていく上で極めて重要であろう。そこでは、A、すなわちアーカイヴこそが MLA の有機的連関を推進する主導的役割を果たしうるように思われる。

註

＊1　本稿は、「米国研究助成プログラム 2019」（日米協会）の助成を受けて 2019 年 8 月 8 日–20 日にかけてアメリカで行なった調査内容に基づくものである。

＊2　MLA 連携の定義については下記を参照。
“MLA 連携”．文部科学省．用語解説．https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/gijyutu/gijyutu4/toushin/attach/1301655.htm,（参照 2020–4–7）.
“MLA 連携”．図書館情報学用語辞典 第 4 版．日本図書館情報学会用語編集委員会編．丸善出版，2013.

＊3　Zorich, Diane, Günter Waibel and Ricky Erway. Beyond the Silos of the LAMs: Collaboration Among Libraries, Archives and Museums. OCLC Programs and Research, 2008, http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.140.8022&rep=rep1&type=pdf,（参照 2020–4–7）．京都大学図書館情報学研究会による邦訳版もでている。https://archive.ifla.org/VII/s8/pub/Profrep108–jp.pdf,（参照 2020–4–7）.

＊4　MLA 連携の成果がまとめられた書籍として、水谷長志編．MLA 連携の現状・課題・将来．勉誠出版，2010；日本図書館情報学会研究委員会編．図書館・博物館・文書館の連携，シリーズ図書館情報学のフロンティア No.10．勉誠出版，2010；NPO 知的資源イニシアティブ編 デジタル文化資源の活用 地域の記憶とアーカイブ．勉誠出版，2011；石川徹也・根本彰・吉見俊哉．つながる図書館・博物館・文書館―デジタル化時代の知の基盤づくりへ―．東京大学出版会，2011. などが挙げられる。

＊5　*Collective Wisdom: An Exploration of Library, Archives and Museum Cultures*. OCLC Research. 2017, https://www.oclc.org/research/publications/2017/oclcresearch–collective–wisdom–lam–culture.html,（参照 2020–4–7）.

＊6　2018 年 7 月にニューヨークで開始された“Culture Pass”の取り組みや、2019 年 7 月に締結された長野県の県立長野図書館と信濃美術館の間の連携協定など、国内外でさまざまな動きがみられる。

＊7　https://www.europeana.eu/en,（参照 2020–4–7）.

＊8　https://dp.la/,（参照 2020–4–7）.

＊9　https://jpsearch.go.jp,（参照 2020–4–7）図書館、博物館・美術館、文書館、大学・研究機関などの情報資源の連携を目指すジャパン・サーチは、2019 年 2 月から試験版が公開され、2020 年に正式版が公開される予定である。

＊10　代表的な例として「にいがた MALUI 連携・地域データベース」を挙げておきたい。

＊11　水谷長志．美術資料における＜外なる / 内なる＞ネットワークを考える．現代の図書館．Vol.34, No.3, 1996, p.151. 水谷氏はこれまで内なる MLA 連携について数々の考察を行なっている。

＊12　水谷長志．MLA 連携は美術館の展示空間を少し変えたような…竹橋の近代美術館での私のキャリアから．情報知識学会誌．Vol.30, No.1, 2020, p.62–67.

＊13　なお、2017 年 10 月 –2018 年 5 月にかけて筆者が東京都美術館でアーカイヴの整理作業に携わった経験がこのような問題意識を持つきっかけとなった。

＊14　田窪直規．博物館・図書館・文書館の連携、いわゆる MLA 連携について．図書館・博物館・文書館の連携．No.10, 2010, p.1–22. アーカイヴの立場から ML A 連携を論じたものとしては、杉山 正司．MLA 連携へのアプローチ：A の視点から．國學院雑誌．Vol.118, No.11, 2017, p.70–78 などが挙げられる。

＊15　https://archives.philamuseum.org/jgj#papers,（参照 2020–4–7）.

＊16　Atkins, D. M. Christopher; Thompson, A. Jennifer; Tucker S. Mark; Strehlke, Carl Brandon; Rice, Emily. *The John G. Johnson Collection: A History and Selected Works*. Philadelphia Museum of Art, 2018.
https://publications.philamuseum.org/jgj/vol1,（参照 2020–4–7）.

＊17　2019 年に開催された展覧会 A Surreal Archive: Celebrating the Young–Mallin Collection（October 30, 2018–April 9, 2019）; Past Futures: Innovative Design and the Philadelphia Museum of Art（November 5, 2019–April 10, 2020）はいずれもライブラリ課とアーカイヴ課の企画によるものである。

＊18　Box 327, Folder 2, The Metropolitan Museum of Art

historical clippings and ephemera files, The Metropolitan Museum of Art Archives, New York, https://library.metmuseum.org/record=b1704724~S1,（参照 2020-4-7）.

＊19　Archives Directory for the History of Collecting in America. https://research.frick.org/directory,（参照 2020-4-7）.

＊20　The Digital Art History Lab. https://www.frick.org/research/DAHL,（参照 2020-4-7）.

＊21　DAHL Zotero Library. https://www.zotero.org/groups/525911/frick_art_reference_library_digital_art_history_lab/library,（参照 2020-4-7）.

＊22　ファインディング・エイド（Finding Aid）は資料を探す際の検索手段であり、アメリカでは多くの美術館でアーカイヴのファインディング・エイドが作成されている。

＊23　ウェスタンミシガン大学 Medieval Institute Publications やペンシルバニア州立大学出版局と協力して出版活動を行なっている。

＊24　ファイル「Board of Trustees, 1920-31 Acquisitions ― Lippi, Fra Filippo, "Annunciation", 1924 Includes copies w/redacted」に含まれていた。

＊25　近年ではとりわけデジタル面における MLA 連携が注目される傾向にあるが、人的なつながりや交流の重要性が看過できないことが指摘されている。古賀崇.「MLA 連携」の枠組みを探る―海外の文献を手がかりとして. 明治大学図書館情報学研究会紀要. No.2, 2011, p.7.

＊26　例えば、京都大学研究資源アーカイブ（KURRA）は現物資料を保存せずにデジタル化のみ行っている。KURRA の取り組みについては、谷合佳代子. 研究の記録管理と資料保存：京都大学研究資源アーカイブの事例から. 博物館学芸員課程年報. 追手門学院大学, No.32, 2018, p.37-41 が詳しい。

＊27　カレントアウェアネス -E1407. 2013 年 03 月 07 日. 図書館，ミュージアム，文書館の新たな連携に向けて＜報告＞. https://current.ndl.go.jp/e1407,（参照 2020-4-7）.

＊28　安達匠. MLA 連携緒論. 國學院雑誌. Vol.116, No.3, 2015, p.60–61.

＊29　特に私立博物館、美術館とのさらなる連携が課題とされている。徳原直子. 博物館・美術館にとっての「ジャパンサーチ」とは？（特集 博物館・美術館の図書室をめぐって）. 現代の図書館. Vol.57, No.3, 2019, p.167-175.

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 27（2019／2020）
Annual Report／Bulletin 27（2019／2020）
2020 年 12 月 31 日発行
編集・発行＝慶應義塾大学アート・センター
〒108-8345　東京都港区三田 2-15-45
Keio University Art Center
2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345
TEL：03-5427-1621　FAX：03-5427-1620
印刷・製本＝日本ハイコム株式会社

ISSN 2434-7701

慶應義塾大学
アート・センター
Keio University Art Center