

ARTLET

57

慶應義塾大学アート・センター ARTLET 第57号

FEATURE ARTICLES

瀧口修造のアクチュアリティを現在に接続する

「瀧口修造研究会」について

瀧口修造著作解説

山腰亮介 原塁 松田健児 森山緑 笠井裕之 桑田光平

山本浩貴(いぬのせなか座) アレクサンドル・タルバ 久保仁志

INFORMATION

活動報告



【書斎の瀧口修造】1970年 | 撮影者未詳

瀧口修造のアクチュアリティを 現在に接続する

「瀧口修造研究会」について

瀧口修造のご遺族に遺品を寄贈いただいたことが機縁となり、アート・センターのアート・アーカイヴに「瀧口修造コレクション」が設置されたのは二〇〇一年四月のことだった。コレクションは戦後の瀧口の活動全般を反映する多様な資料からなり、書簡、手稿、画稿、ノート、スクラップブック、写真、書籍、一過性印刷物、逐次刊行物、分類がむずかしい雑多な収集物など、その数は一万点を超える。アート・センターでは、これらのアーカイヴ化を進めるとともに、研究アーカイヴとして、これまで資料展やシンポジウムの開催、論文集の刊行をおこなってきた。

「瀧口修造研究会」は研究活動をさらに活性化し、その継続的かつ創造的な核となることを目的として、二〇二二年六月に活動を開始した。瀧口の戦前戦後を通じた領域横断的なアクチュアリティをいかにして現在に接続するか——これが当面の研究会のテーマである。メンバーは義塾の内外から集まった研究者とクリエイターで構成され、テーマに応じてゲストが参加することもある。月一回の例会の様子は研究会の機関誌『マージナリア・ジャーナル』に報告されている。アート・センターのウェブサイトからご覧いただければ幸いである。

以下に掲載するのは、メンバーひとりひとりが瀧口の代表的な著作を選んで自由なコメントをこころみたまもの。研究会一同の「名刺代わり」の第一声である。

笠井裕之

【瀧口修造の書斎】post-1969年 | 撮影者未詳

瀧口著作解説

詩・瀧口修造、画・阿部芳文 [展也]『妖精の距離』春鳥會、1937年10月15日



加納光於・瀧口修造『《稲妻捕り》Elements 《稲妻捕り》とともに』書肆山田、1978年8月15日



山腰亮介

夜は／平面の容器の中に／星ほどの近さで
／戀ほどの狭さの夜衣を縫ふ／眼のやうに
すべては明るい／眼のやうにすべては見えない——「反應」『妖精の距離』

本のなかに本は無く／本のそとに本は無い
——『《稲妻捕り》Elements 《稲妻捕り》とともに』

『妖精の距離』(1937年)は、瀧口修造と阿部芳文(展也)による12の詩と画から成る詩画集であり、瀧口最初の詩集である。1937年は、3月に新造型第5回展へ瀧口綾子と共作のデカルコマニーを出展しており、詩人・美術批評家の瀧口の活動域が造形表現へと広がっていることも見逃せない。1960年代以降の「手づくり本」*1を始めとする詩と造形の交錯した〈本〉の制作への一つの萌芽として、この詩画集を位置づけることもできるだろう。まずは表紙から見てみよう。虫眼鏡の中にある虫眼鏡のイメージがある。反復するイメージは、奥行を喚起するとともに、対象を拡大し、細部の細部を見ることを促すだけでなく、細部と、細部の細部の往還によって生じる、視点の変化を予感させる。これはタイトルである「妖精の距離」をイメージに変換しているとも考えられる。それで

は「妖精の距離」とは何か*2。集中の一篇「反應」から考えてみよう。「夜は」という一節は、空間的な広がりを持っている。それと対置するように「平面の容器の中」という距離感のない場面が設定される。さらにそれを裏切るように「星」という本来ならば手に届かない距離にある対象が、遠さではなく「近さ」として捉えられ、遠近感覚は屈折する。またさらに「戀ほどの狭さ」という対句表現を重ねることで、「星ほどの近さ」は「戀」という捉えがたい対象への精神的な距離にスライドする。スライドするのは、空間の感覚でもある。すなわち、線的な遠近の距離から面的な「狭さ」という空間感覚への移行であり、それは「夜衣」として「縫」われ広がってゆく。そのような変移が「すべては明るい」にも拘わらず「すべては見えない」状態、すなわち全てが可視的であるにも拘わらず、その全てを一度に捉えることの出来ない「妖精の距離」を出現させるのではないだろうか。

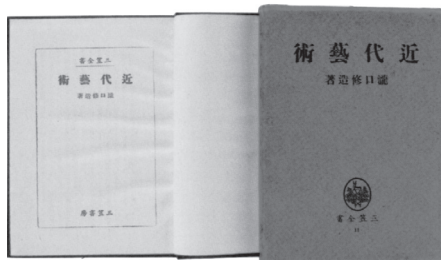
瀧口の〈本〉を考える上で、瀧口と加納光於の詩画集『《稲妻捕り》Elements 《稲妻捕り》とともに』(1978年)もまた見逃せない。本書は、加納光於のエンコスティックによる連作『《稲妻捕り》Elements』(加納自身の石版画シリーズ『稲妻捕り』から分岐したもの)に、瀧口の手稿(『稲妻捕り』と『《稲妻捕り》Elements』の両連作、及び「その制作過

程に呼応して書かれた」(本書奥付頁より))を写真版で再現したものである。奥付には「装幀造本加納光於」とあるが、メモ帖を模した造本は、「手づくり本」を想起させる。函と見返しには、加納による《稲妻捕り》PF-5、PF-11(どちらも口絵として本書所収)の色彩プラン、すなわち、制作過程の副産物が使われている。函は、物理的に本の外側に位置しているが、読者が最初に触れ、内容を予感させるものでもある(本書は、瀧口の「稲妻と徘徊抄」(カードを「散らし」た様子を写真で再現した大型リーフレット)の制作メモでもあり、「稲妻と徘徊抄」は本書の制作過程の一部とも言える)。本の外側(函、制作過程、あるいは視覚・触覚を触発する造形的側面)から本の内側(内容)を考えること、また本の内側を捉えようと試みることから本の外側を考えること、この二つのあいだに現れてくる〈本〉について考えること。瀧口はそのような思考をめぐらせることができる、詩・造形・批評が交錯する場としての〈本〉を希求していたのではないだろうか。

*1 本誌の解説を参照。

*2 「妖精の距離」については以下を参照。山腰亮介「瀧口修造の〈余白〉:層|透明|痕跡|註記|影|編集(順不同)」『現代詩手帖』11月号、思潮社、2019年、34-41頁。

瀧口修造『近代藝術』三笠書房、1938年3月18日



原壘(日本学術振興会特別研究員/東京大学)

かうした楽器のすばらしい無意識の知性を、書物もまた持つのであろうか。——「貝殻と詩人」『近代藝術』

『近代藝術』は1938年に三笠書房から刊行されたのち1949年、1951年、1962年に三度復刊され、花田清輝のような批評家や、安部公房、松本俊夫といった芸術家たちによって分野の垣根を越えてパイブルのように読み継がれた、瀧口修造の名著である。

ポール・セザンヌをめぐる思索から筆を起し、キュビズムの意義を見定め、ダダイスム論を経由して抽象芸術とシュルレアリスムを当時の最先端の動向として対照的なかたちで位置づけんとする本書の関心は一貫して「精神」と「物體」、あるいは両者の相互作用に向けられている。たとえば、瀧口は「人間の内部の表現を求めようとする」*1

シュルレアリスムにとって決定的な意味を持つ「無意識」の本質を「向物性」*2(物に向かう性質)という独特の概念で言い表し、同時に「物體そのもの」の側にもまた「精神との交流」という出来事の「内在」を認めるのである*3。

瀧口自身の言葉を借りるならば、作品は「内部の世界と外部の世界との相剋」*4を経由して生成されるということであり、詩にせよ、オブジェにせよ、そこに感受されるべきは、まさにこのプロセスということになろうか。こうした「精神」と「物體」、内部と外部の拮抗に対して向けられた瀧口の鋭利な問題意識こそが、戦後の揺動の前に「新しいリアリズム」の可能性を模索した戦後アヴァンギャルドたちを惹きつけ、その創作を鼓舞したものであったことは想像に難くない。

エビグラフに掲げたのは本書に含まれる「貝殻と詩人」と題された美しい短文からの一節。「楽器のすばらしい無意識の知性」とはなにか。書物を「精神の楽器」と呼んだのは象徴主義の詩人ステファヌ・マラルメだが、瀧口はその名に触れた上で、「最近の雑誌で讀んだ」話として以下のように言葉を継ぐ。「百年間も使用された提琴[ヴァイオリン]の内部を検べると、弾けた無数の材質の微粒が溜まつてゐる。これは永年の使用のうちに、共鳴しない分子や音の飽和に反する一切の部分が、自動的に排除される結果であるとのことである」*5。冒頭の一文は、この一節に続いて現れる。「かうした楽器のすばらしい無意識の知性を、書物もまた持つのであろうか」*6。

こんな風に解釈してみたい。人はあるテキストのなかに時代と共鳴する響きを聴き取る。だが、あらゆる読解は必然的に別様の読みをオミットするものだ。そのように排除された読みの可能性たちは、時の経過とともに楽器=書物の内側にたしかな手触りを備えた痕跡として刻まれていく。ある時代の読みこそが期せずして形作る決して読まれることのなかったなにか、楽器の無意識とは、このように沈黙させられた知恵に他ならない。

初版の刊行からまもなく百年を迎えようとする『近代藝術』をはじめとする瀧口修造の書物をいまあらためて紐解くとき、求められているのは、それらの内側に刻まれた沈黙の声を丹念に聴き出してやることではないだろうか。

*1 瀧口修造『近代藝術』、三笠書房、1938年、116-117頁。

*2 同上、212頁。

*3 同上、165頁。

*4 同上、211頁。

*5 同上、209頁。[]内は筆者(原)による補足。

*6 同上、209頁。

瀧口修造『ミロ』アトリエ社、1940年3月20日



松田健児(慶應義塾大学商学部准教授)

しかし彼[ミロ]の芸術家としての歩みに、すこしでも注意し初めるならば、この作家の個性に、一種名状しがたい親しさを感じることができるであらう。——『ミロ』

1940年にアトリエ社から刊行された『ミロ』は、この画家に関する世界初のモノグラフとして世に知られている。しかし瀧口がミロについて論じたのは、この書物が初めてではない。1938年の著書『近代藝術』*1でも1939年の雑誌記事「ミロ偶感」*2でも、ミロの名前が言及されている。とりわけ後者では「私はダリにも非常に惹かれるが、ミロもそれに劣らぬほど愛してゐる」と、瀧口のミロに対する率直な気持ちが綴られている。

1940年の『ミロ』は、ピカソ、ミロ、ダリの三人の画家を、スペインが生んだ20世紀絵画に「ひときわ輝く三つの星」と位置づける文章から始まっている。なかでもミロは、他の二人の画家よりも「スペイン的なものの魅力を、はるかに率直に現はしてゐる」として、ミロ芸術のスペイン性を強調している。瀧口は後にカタルーニャ文化の独自性に触れ、ミロの名前をスペイン語の「フアン」ではなく、カタルーニャ語風に「ジョアン」と記述するようになるものの、このときはまだ、カタルーニャ文化の独自性には気がついていない。むしろ1958年のバルセロナ訪問をきっかけにして、スペインやカタルーニャに対する認識に変化が生じたことのほうに目を向けるべきであらう。

この本で重要なのは、バルセロナで生を受け、パリに出てシュルレアリストとして活動するようになるミロの経歴を書物の前半で辿ったうえで、後半でミロ芸術と日本文化の近さを指摘している点にある。瀧口はミシェル・レイリスの「ミロ論」やジョルジュ・デュテュイ『中国神秘主義と近代芸術』*3を参照しながら、画面中に数字やアルファベットが描き込まれるという書との共通点を指摘し、カンヴァスの大部分を単色で埋め尽くす、モチーフのない「余白」に着目する。瀧口は「色彩的なものであるにもしろ、この空白の意義が、極限の意識で求められるといふことは西洋の傳統では珍しいことであつて、むしろ極東の藝術の

或る部分に親しみをもつてゐると言へるかも知れない」と綴っている。ミロが日本文化に深い関心と愛着をもっていたことを、1940年の時点で見抜いていたことは、慧眼であると言わざるを得ない。

瀧口のミロに対する関心は戦後になっても続いていくものの、ふたりが初めて対面したのは1966年にミロが初めて来日したときだった。「瀧口さんは、1940年にアトリエ社から出した『ミロ』を2冊持って、南画廊で待っていた。ミロの同行は、マーグ画廊主のエーメ・マーグと、大冊のミロ研究を書いた詩人のジャック・デュパンだった。瀧口さんが、いつもの口籠る小声で、ついに逢うことのできたこの画家と二言、三言語り、20数年前の自著をミロたちに手渡したとき、デュパンが『1940年？ それでは、この本がミロについて書かれた最初の本ではないか!』と言ったのだ。このことは、瀧口修造自身は知っていたことだった。[中略] ミロは感動して瀧口修造の肩を抱いた。少しも大げさにでなく。私はそのときの、この2人の無口な詩人の、言葉少ない抱擁を、鮮明に記憶にとどめている」*4という大岡信の証言が残っている。

ただし、瀧口だけではなく、ミロもこの本の存在を熟知していた。今泉篤男が1952年にバルセロナのミロ邸を訪れた際、ミロの友人が日本からお土産に持ち帰ってくれたものだと、瀧口の著書を見せてもらっている*5。しかも、ミロの訪日直前、瀧口が書き送った書簡には「小さいながら、日本で1940年に刊行された貴方に関する最初の単行本の著者」*6と自己紹介している。いずれにせよ、初対面にもかかわらず、ふたりが意気投合した理由のひとつとして、単行本『ミロ』が重要な役割を果たしたことは間違いない。

*1 瀧口修造『近代藝術』、三笠書房、1938年。

*2 瀧口修造「ミロ偶感」、『みづゑ』418号、1939年10月、470頁。

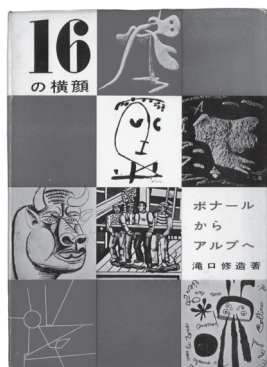
*3 Georges Duthuit, *Mystique chinoise et peinture moderne*, Chroniques du jour, Paris, 1936.

*4 大岡信「手づくり諺への旅」、『手づくり諺展』図録、南画廊、1970年、ノンブルなし。

*5 今泉篤男「私の美術旅行(7) バルセロナの美術館など」、『美術手帖』、1953年9月、61-62頁。

*6 瀧口からミロへの書簡、1966年7月14日付、Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca、資料番号CA39001.TIF。

瀧口修造『16の横顔・ボナールからアルプへ』白揚社、1955年6月30日



森山緑(慶應義塾大学アート・センター所員)

芸術は一種のリベラリティの上に生長する。この芸術上の自由がフランスでゆるされていることは、ピカソにとって幸いであるのみならず、フランスの文化的特質を示すものではなからうか。ピカソの芸術に糧をあたえてきたフランスの芸術的背景は、その収穫を刈りとることを夢みているのであろうか。彼を所有しえない現実のスペインも、それとはまったく異った立場で彼を排撃しなければならなかったソヴィエトも、やはり一つの不幸ではないかと私には思われるのである。——「戦中戦後のピカソ」『16の横顔 ボナールからアルプへ』

本書は、瀧口修造が1947年から54年にかけて『美術手帖』『みづゑ』『アトリエ』『創美』に執筆したテキスト20篇を再構成して収録した書籍である。タイトルの「16の」は、本書内で扱われている芸術家が16人であることによる。うち14人は1篇ずつ解説しており、残り2人はミロとピカソで、ミロが2篇、ピカソが4篇で計20篇である。

アート・センターの瀧口修造コレクションの中には本書を編集、出版した白揚社の担当者から瀧口へ宛てた書簡が残されており、それによると初版は2,500部で、定価680円(地方定価 700円)と、当時としてはやや高めの売価が設定されていた。多数の白黒図版に加えてカラー図版も用いられているので、そうしたことも価格に反映されているのだろう。

『16の横顔』の「16」人(ピエール・ボナール、ピエール・ロワ、パウル・クレー、クリスティアン・ベラー、ビエト・モンドリアン、ジョルジュ・ブラック、ハンス・エルニ、ホアン・ミロ、フェルナン・レジェ、トビー&グレーズ、パブロ・ピカソ、ヘンリー・ムア、アレクサンダー・コルダー、イサム・ノグチ、ジャン・アルプ)は多彩な顔ぶれとなっており、20世紀初頭のフォルムを解体していく革新的な試みを行った芸術家だけでなく、ボナールやピエール・ロワが含まれていることは興味深い。

第二次世界大戦が終わり、焼け跡からの復興期であった1950年前後に書かれた瀧口のテキストは、一般には入手がそれほど簡単ではなかった海外で出版された書籍や雑誌からの抜粋、または要約する形式で16名の芸術家を粗描する。「…のようである」「…らしい」といった伝聞形式の文言と、瀧口自身の考えによる「こうだ思う」や「違いない」などの文体が織糸のごとく縦横自在に編まれて、まだこの時点で瀧口はヨーロッパに足を踏み入れたことがないにも拘わらず、芸術家たちのアトリエの情景やその街中、海辺など彼らが歩いた場所の像が目には浮かんでくるほどの臨場感で芸術家たちの横顔を描き出している。

特に、4篇も収録したピカソについての文章は、キュビズムを経てこの画家が戦時にどのように制作に取り組んでいたかや、戦後のアンティープでの陶器や立体作品の制作についても詳細に伝えている。ナチス占領下のパリに留まりアトリエで制作を続けたピカソを、瀧口は心なしか熱く語っているようにわたしには思える。かつて瀧口は『近代藝術』(1938年初版)でも第一部で「キュビズム論」を長々と論じ、さらに第二部で「詩を書くピカソ」、第三部で「ピカソの壁画」と、ピカソに紙面を多く割いていたことから、戦前・戦中・戦後のピカソの動向に注目してきたことが窺える。「要するに有機的形態と構成的形態とは同じレアリテから発した二つのあらわれにすぎないのであるが、それが対立し混合しているのが二十世紀の造形であるといつてよいだろう」*とは、16人の一人である彫刻家ヘンリー・ムアについて瀧口が述べたところであるが、ピカソの造形として捉えても何ら違和感がない。

さらに本書でたびたび言及される芸術の自由と国家の政治体制という問題は、ピカソをはじめとする芸術の革新者たちが戦後の世界でどのように受容されてゆくのかについて思考することをわたしたちに促す。かつて瀧口自身が受けた抑圧を思うとき、芸術が社会と密に接続する存在であることが、現代を生きるわたしたちにも重く響いてくる。

* 瀧口修造『16の横顔・ボナールからアルプへ』白揚社、1955年、149頁。

瀧口修造『幻想画家論』新潮社、1959年1月30日



笠井裕之(慶應義塾大学法学部教授/アート・センター所員)

ところでこの本の原稿を印刷に渡してまもなく、筆者は急にヴェニス・ビエンナーレ国際展に出かけることになり、その仕事をすませたあと、イタリア、フランス、スペイン、ベルギー、オランダ、スイスと四カ月半にわたって旅行し、帰るとすぐこのあとがきを書くことになった。

その旅行中、ここに扱われた作家群について興味が向いたのは自然であった。——「あとがき」『幻想画家論』

1955年、瀧口修造は「異色作家列伝」と題して、美術史の正統に収まらない「異色」の画家を論じた文章を1年間『芸術新潮』に連載した。標題は編集部が発案だが、12人の画家の選択は瀧口にゆだねられ、順不同に(おそらく執筆の準備が整った順に)掲載された。書名を「幻想画家論」に改めた単行本ではほぼ年代順の配列となり、15-16世紀のボス、グリューネヴァルト、ピエロ・ディ・コジモにはじまり、17世紀のラ・トゥール、そして2世紀ほど隔てて19-20世紀のルドン、ゴーギャン、アンソール、ムンク、スーティン、クレーと続き、最後に同時代を生きるエルンスト、デュシャンで締めくくられる。瀧口自身「幻想的な芸術家の現実的な物語」と述べているように、各章は客観的な事実による評伝を軸として、意外にもオーソドックスな書きぶりである。異色の芸術家たちにこそ真正面から光をあて、反正統の系譜を裏の「美術史」として提示する意図がはたらいっていたのかもしれない。

しかし『幻想画家論』をひときわ特異な書物にしているのは、連載を終えて3年後、刊行に際して書かれた長文の「あとがき」だろう。末尾に記された日付は1958年12月1日。この年の5月下旬、瀧口はヴェネツィア・ビエンナーレの日本代表兼審査委員としてヨーロッパに旅立った。戦前にブルトンをはじめフランスのシュルレアリストと書簡のやりとりを重ねていたが、瀧口にとってこれはじめての海外渡航であり、生涯唯一のヨーロッパ滞在となった。

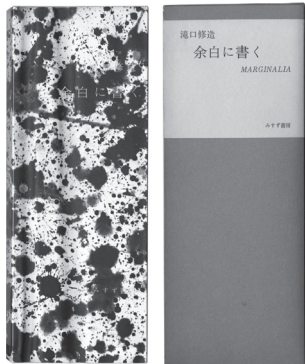
「あとがき」には覚めやらぬ夢を語るように旅の記憶が綴られている。ビエンナーレの公務を終えるとすぐにフィレンツェに移動、ウフィツィ美術館の《アンドロメダの解放》(ピエロ・ディ・コジモ)に見入っていると、見知らぬ老紳士に話しかけられ「これは美しい奇蹟じゃありませんか」と返したこと。バルセロナではヴェネツィアで知り合った若いタピエスの家に寄寓し、ポルト・リガトに足をのばしてダリの自宅を訪れたこと、そして翌朝、そこに偶然、デュシャンが居合わせたこと。旅の後半はしだいにフランドルの「幻想画家」の実作をたずねる巡礼の様相を帯びてゆく*。ブリュッセルからデン・ハーグに向かいながら「ふと思いついて」ボスの生地スヘルトヘンボスで途中下車することもあった。帰国の予定は幾度も繰り延べられて、ブルトンとの面会を果たしたのは10月初旬、パリではすでに秋が深まりつつあった。

書斎の画集と文献を駆使して書かれた1955年の本文と、そこで取り上げた作品との親密な対話によって本文を逆照射する1958年の「あとがき」と。そこに刻まれた時の断層には、瀧口のその後歩みを方向づける変動が予告されている。執筆の困難をとまなう精神の危機のあと、瀧口はデュシャンをなにか強引に巻きこむかたちで、現実とも架空ともつかない「オブジェの店」を構想し、『マルセル・デュシャン語録』さらにはミロやタピエスとの詩画集の制作に情熱を傾ける。それは戦前の日本のシュルレアリスムに欠けていた「共同性」を回復しようとする試みでもあっただろう。

瀧口はみずからのアクチュアリティを導き入れることで、この書物を過去と未来を見つめる双面の自画像としたのである。

* 瀧口は旅中、綾子夫人に送った絵葉書にこう書いている。「昨日の朝ブラッセルの宿に荷物を置いてブリュッセルへ来ました。この美術館にはボッシュの作品があり、他にスペインにあるフランドル絵画のいい展覧会があるし、メモリンクの美術館もあります。フランドル派の絵に酔っぱらってしまいました。寝巻ももたずに来たのでシャツ一枚で床にもぐり込んでいたら、すごい雷鳴と共に大雨、それでも朝には晴れ、小雨程度。それからまた途中のガンという所の美術館に立ち寄り、そこでまたボッシュのいい作品を見ました。いまガンの駅のレストラントでこれを書いている。つくづく旅がらすという感じ。何に憑かれてこうも疲れもせず歩いているのだろうか。」——綾子夫人への私信、1958年9月1日付。『瀧口修造1958——旅する眼差し』(慶應義塾大学アート・センター編、慶應義塾大学出版会、2009年)。

瀧口修造『余白に書く』みず書房、1966年5月30日



桑田光平(東京大学総合文化研究科教授)

ある物たちは絶えず私に問いかける。いや、私に謎をかけるのである——「物々控」『余白に書く』

1966年に限定版でみず書房から刊行された『余白に書く』が、他に類をみないのは、通常ではお目にかからない判型(B5判縦半載、24.0×9.3 cm)もさることながら、現在では考えられない英仏日の文章の混合にある。雑誌などの定期刊行物に批評を書くことをやめていた瀧口は、展覧会のカタログに寄せた短文や私信として友人に贈った言葉、自らの詩的実験などを集めた文章を『余白に書く』としてまとめることにした。それは、慣習

に従いながら不特定のパブリックに向けて書かれた文章から、よりパーソナルなものの探求を目指して限られた人に向けて書かれた文章への転換を意味している。英語やフランス語の文章は私信であったり展覧会カタログに掲載された文章だったりするのだが、日本で刊行される本に収める必要は基本的でないだろう。しかも、それら外国語の文章は、同書に収められた日本語の文章の翻訳もあれば、そうでないオリジナルなものもある。では、この『余白に書く』という奇書が目指しているように思える、瀧口のパーソナルなものの探求とは一体どのようなものだろうか。

こうしたことを考えてみると、展覧会カタログのために書かれた日本語の文章群と、外国語の文章群のあいだに収められた三つの文章(「影像人間の言葉」、「白紙の周辺」、「物々控」)が、大きなヒントを与えてくれるように思える。それら三つの文章は、他の文章とは異なり、特定の宛先があるわけではなく、瀧口が自身の思想を語っている。直前に、顔の見えない瀧口自身の姿が映った二枚の写真が収められていることから、これら三つの文章が、いわば瀧口のセルフ・ポートレートのような役割を果たしていることがわかるだろう。そこではイメージや言葉をも含むオブジェと「私」との関係が問題になっている。「影どもの住む部屋」と瀧口自身が名付けた自宅に、数多くのオブジェや書物が所狭しと並んでいたことはよく知られている。瀧口は言う。「私の部屋にあるものは蒐集品ではない。／その連想が私独自のもので結ばれている記念品の貼りまぜである。[...]」そのごっちゃなものがどんな次元で結合し、交錯しているかは私だけが知っている。／それらはオブジェであり、言葉でもある。永遠に綴じられず、丁づけされない本。壁よ、ひらけ!」。オブジェ=言葉の秘密の連関を唯一知っている「私」の姿は、世界中の美術作品の写真を自宅に並べ、その中心で、作品の連関に思いを馳せるアンドレ・マルローの姿を想起させるが、瀧口の思想はおそらくマルローの対極にある。オブジェ=言葉の連関は「永遠に綴じられず、丁づけされない本」であり、決して完成されることはない。「壁よ、ひらけ!」という命令は、「私」自身に対しても向けられた言葉のように思えるのだ。「私」はオブジェの連関を支配するだけでなく、同時にオブジェ=言葉によって支配されてもいる。「かれら物たちのすべてが、私の認識の枠のなかで、飼い馴らされ、おとなしくしているわけではない。ある物たちは絶えず私に問いかける。いや、私に謎をかけるのである」。『余白に書く』がもつパーソナルなものの探求とは、オブジェ=言葉に主導権を渡すことで、自らを問い直し、自らを変容させ、自らに形を与える試みだったのではないだろうか。そのような試みにおいて、批評や詩や書簡といったジャンル分けや定義はもはや意味をなさないだろう。

瀧口修造『瀧口修造の詩的実験

1927-1937』思潮社、1967年12月1日(縮刷版：思潮社、1971年 限定復刻版：思潮社、2003年)



山本浩貴(いぬのせなか座)

詩人の現実的な作用は物質に運動(永遠的?)の動機を与えるにすぎない。——「詩と実在」『瀧口修造の詩的実験 1927-1937』

幾度も企画されては頓挫を繰り返し、64歳にしてようやく刊行された「事実上の処女詩集」*1にして「遺稿集のようなもの」*2である本書には、その名の通り、1927年から1937年に発表された瀧口の詩(+詩論)の多くが収められている。収録作24編のうち21編が24～30歳の作だと言えただの初期作品集のようにも思えるが、そこに梱包された思考——「詩集」でも「作品集」でもなく「詩的実験」として振り返られるそれ——は、晩年に至るまで続く瀧口の多様な活動を貫く核として見られたときにこそ極めてアクチュアルなものとなる。

本書の詩群は、「やがて私は暴力にも近い自己抛棄によって何がえられるかといった『実験』のようなものに身を投げた」*3と振り返られる通り、特定の「私」の抒情や場面を容易に喚起しない。語句それぞれの表出するイメージ(瀧口の言葉では「影像」)が高速で併置されていき、それでいて語りや文構造は妙に安定しており*4、全体を制御する何らかの法則の存在を感じつつもそれを所持することのできない事態に人は苦痛を覚える*5。かといってその(極めて人間的な)苦痛こそが詩を詩たらしめるという(極めてありふれた)価値観も本書は採用していない。

本書巻末の「詩と実在」において瀧口は、「言語の自己反応の力があまりにも封建的自我の犠牲になった」結果としての「不随意的な、または盲目的な本能の化合」にも、あるいは「反応の現象やH₂Oなど」に代表される「唯だひとつ、或る透視法的方法」としての「論理」にも与しない、「物質と精神との反抗の現象」としての「個人の化学」を主張していた。瀧口にとって「詩的実験」とは、事物と精神の「弁証法的な関係」*6を生じさせる場としての言葉を、相互に矛盾しあうかたちで——すなわち主観的「行為」*7として——配置

していくことを通じて、事物と事物が関係する法則を再発明し、それが即ち「私」の外部における「新しい主観性」*8の発見にもなるというプロセスを指す。この実現に向けて瀧口の制作は、まずは名詞中心にそれらを併置させていくスタイル、次に名詞と動詞を同等に掛け合わせていくスタイル、そして動詞中心に言葉と言葉の関係そのものをレイアウトしていくスタイルへと変化していった*9。末尾の批評的テキスト2篇を除き正しく発表順に構成された本書は、各時期ごとの成果だけでなく、そのあいだの技術的変遷を読むための書物としても設計されているのである。

若き詩的実験を経て瀧口は、アーティストとのコラボレーションや、批評、制作集団「実験工房」の立ち上げや「手づくり本」と呼ばれる私的な書物の制作・流通、一般的な組版で表現できない手書きによる非線形的な詩の執筆*10など、様々な活動を展開していく。言葉と言葉のあいだの法則をめぐる「詩的実験」は、言葉を携えながらも言葉それ自体を成立させるところの(紙面の手前側の)人体・諸物の操作へとより開かれていった。瀧口の生を本書の延長線上に(その具体的展開例として)読み取ることに、ただの年譜的事実を超えて意味がある。

ちなみに本書の装釘は、瀧口の「白い紙に黒の活字だけという私の頑固な希望」のもと栗津潔が設計したものだ。ダンボール製の函にプラカパーの本体、六つ折りにした黄色い紙が「添え書き」として同梱されている。B5大の判型に巨大な活字で組まれた紙面は、詩文を構成する文字と文字のあいだにより大きな距離と衝突を生む。すなわち言葉と言葉の関係性が人体のスケールにとって一層触知可能なものとなる。刊行から4年後に制作された縮刷版の方が入手は容易だろうが、2003年に原寸で復刻されたバージョンをお勧めしたい。

- *1 瀧口修造『瀧口修造・自筆年譜』『現代詩読本——新装版 瀧口修造』思潮社、1985年、249頁。
- *2 本書同梱「瀧口修造の詩的実験 1927-1937添え書き」より、ノンブルなし。
- *3 瀧口修造「超現実主義と私の詩的体験」『ユリイカ』1960年6月初出／『コレクション瀧口修造1』みすず書房、1991年、388-391頁。
- *4 語りの安定性をめぐっては以下などを参照。瀬尾育生「影像のイノセンス——瀧口修造の書法」『現代詩手帖』1991年3月号、30-36頁。
- *5 例えば本書のゲラを読んだ大岡信は瀧口との往復書簡でこうした苦痛を訴えている。大岡信「瀧口修造様(往信)」『現代詩手帖』1968年1月号初出／『現代詩読本——新装版 瀧口修造』前掲書、178頁。
- *6 瀧口修造「狂花とオブジェ」『近代芸術』美術出版社、1962年、218頁。
- *7 「詩は行為である。行為は行為を拒絶する。夢の影が詩の影に似たのはこの瞬間であった。」瀧口修造「詩と実在」本書、229頁。
- *8 「物体の位置」『近代芸術』前掲書、138頁。
- *9 以下に詳しい。岩成達也「瀧口修造の詩的実験1927～1937」についての二、三のメモ」『現代詩手帖』1974年10月臨時増刊号、92-105頁。
- *10 例えば「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」(『点』No.4、点発行所、1972年、1-13頁)や「扉に鳥影」草稿(原寸複製が『ユリイカ』1977年8月号に掲載)など。

詩・瀧口修造、画・ジョアン・ミロ『手

づくり謔』ポリグラフィア社、1970年



「手づくり謔」展：瀧口修造とジョアン・ミロによる詩画集 1970年9月28日-10月10日 撮影：細江英公

アレクサンドル・タルバ(パリ第8大学芸術・哲学・美学科)

Alexandre Taalba

鏡の骨は背中あわせ、肉は光り。

きみの眼、きみの手、きみの乳房……

きみはひとりの双子だ。

[…]

永遠は夜とともに渴き、

水とともに流れる。

[…]

アンモン貝を距たること遙かに遠く、

共棲の星が落ちるのを見る。

[…]

掌中に降る露の銭、時は秒。——『手づくり謔』

『手づくり謔』は、瀧口修造とジョアン・ミロによる共同制作の詩画集で、1970年、バルセロナのポリグラフィア社から、大判の紙片を箱に収める形で出版された。瀧口の日本語の詩は、カタルーニャ語、スペイン語、イタリア語、ドイツ語、英語、フランス語に翻訳されている。英語版とフランス語版は、それぞれ瀧口自身の訳をもとに、ケネス・ライオンズとジャック・デュバンによって作成された。カタルーニャ語版は、フランコ政権下でカタルーニャ語の使用が禁止されていたにもかかわらず、ジョアン・ブロッサによる翻訳が掲載された。7つの言語による詩の余白には、ミロによる墨一色の挿画が添えられ、さらに色違いのリトグラフ7点も同梱された。

詩人・評論家の大岡信は『『手づくり謔』への旅』の中で、瀧口は脳血栓で左半身が麻痺し、療養中にこの詩を書いたと語っている。また、説明的な印象を与える英訳とは異なり、仏訳は原文の詩的な次元をより尊重していたので、デュバンは、瀧口の翻訳にわずかな変更を加えただけであると述べている。

ミロとの共同制作に先立ち、瀧口はこの詩を「曖昧な謔」と名付けていた。自由詩で書かれた「手づくり謔」は、シュルレアリスム詩の範例であり、音と意味の間で常に揺れ動き、無意味の中に意味を見いだす。

最初の一節から、肉体の語彙場は間違いなく瀧口が脳血栓の後に感じた病的な痛みを表現している。この詩の中には、自己と世界の二元性、更に、自己の中の二元性という主題が見て取れる。また、自己の外側にある自己の二元性、すなわち分身という主題もあると言えるであろう。鏡の擬人化によって(「鏡の骨は背中あわせ」= Dos à dos l'ossature du miroir)、光という抽象的な身体性が、肉体という具体性を持つようになる(「肉は光り」= la lumière est sa chair)。

詩の抒情主体は、自分の二元性を伝えるために「きみ」に語りかけるが、実は自分自身に語りかけているのである。「きみ」は日本語で「ひとりの雙子」だが、フランス語版では「きみは二人自身」(tu es deux, toi-même)と訳されている。二元性は、根本的な外在性としての宇宙において解決される。詩の終盤では、抒情主体は「共棲の星が落ちるのを見る」が、仏訳では、明確に二つの星が落ちている(je regarde tomber deux étoiles)。加えて、最後の行では、「露の錢」が抒情主体の「掌中に降る」が、仏訳では、動詞の「落ちる」と「降る」は、どちらも「tomber」と訳されている。これにより、抒情主体の肉体と宇宙の共棲的な印象が強まっている。露は朝を象徴しており、また、夜は永遠と共棲している。一緒に渴き(「永遠は夜とともに渴き」)、一緒に流れる(「水とともに流れる」)。仏訳では、流れを表す「ruisseau」(小川)を導入することでパラレリズムを壊している。

露は、時間の中を流れる永遠の具現化を表しており、夜は「永遠」(l'éternité)を表す。朝露は「時」(l'heure)を表し、それが「秒」(seconde)になる。時間はそれ自体で分裂する。仏訳では、「heure」と「seconde」が複数形でないため、永遠と時と秒が同じレベルで語られていることがわかる。また、水、火、風、土という自然界のあらゆる要素が、この詩の中でさまざまな形で現れる。

瀧口は、ミロとの共同制作によって一貫性を与えられたこれらの諺の無意味さを通して、宇宙進化論的表象を提案しており、それは彼の作品全体と関連して、より詳細に言及されるに値するだろう。

瀧口修造「手づくり本」ca. 1960-1979年



久保仁志(慶應義塾大学アート・センター アーキヴィスト)

終りのない始まりか ― 瀧口修造『LE SERPENT MARGINAL: 7 poèmes & images』1967年

瀧口修造は通称「手づくり本」*1と呼ばれる本を作っていた。これは、出版社や印刷所のプロセスを経ない、瀧口自身の手仕事による本であり、ドローイング、雑誌の切り抜き、印刷物のコピー、銀紙、ラベル・シール、手書きのメモ等、いわゆる断片の寄せ集めによって構成され、完成にも、未完成にも見える本である。脆弱に綴じられ、時には綴じることすら放棄された本と呼ぶには余りにも儚い「手づくり本」を通して、瀧口は何を行おうとしていたのか。

瀧口は1959年「ジャーナリスティックな評論を書くことに障害を覚えはじめ」*2、翌年には「年のはじめにふと買ったスケッチブックに万年筆で文字ではない線描を走らせる。意識すると否にかかわらず、デッサンの動機を文章の動機と微かながらも接するところに見出そうとしていた」*3と語る。おそらく「手づくり本」はこの1960年頃に制作され始めた。そして、その時期に瀧口は時評的な文章を書くことへの疑問だけではなく、書くこととは何であるのかという根源的な問いに直面していた。そんな中、一般的な「書くこと」とは異なる試みとして開始されたのが、一連の「手づくり本」だと考えられる。「デッサンの動機」と「文章の動機」との接点という問題は次のようにも言い換えられている。「私は万年筆で線をひきました。そして原稿用紙の文字ではない何ものかをそこに求めました。それは書いているのか描いているのかわかりません。その不分明なところが私には問題なのです」*4。つまり、瀧口にとって書くことと描くことの間にあるもの、それらが未分化な状態、または脱分化していく状態こそが焦点化されており、そこで新たに書く／描くことを繰り返すことが「手づくり本」で瀧口が模索していたことのひとつだということだ。手書きの取り消し線やドローイングが読まれるべき要素としてレイアウトされ、文の線的要素が破壊されつつ再構築されていく詩となっている「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」(1972年)。そして、活字のフォーマットに則ったレイアウトとは異なり、修正跡さえも詩を駆動させる要素として組み込んだ手書きメモの力動的レイアウトによってのみ可能となる詩を表現した『扉に鳥影』(1973年)などは、これらの探求が一つの印刷物として結実した姿に他ならない。瀧口は手づくり本の一つである『見える本』(1961/1962年)の制作と重なる時期に次のように語っていた。「私はこのところ『文字のない詩集』というような本を一冊つくってみたいと思っているところである。それはたとえば絵かデッサンによる詩集といったものを、しゃれていったものともすこし違う。やはり一種の記号性をもったグラフィックなものを考えているのである」*5。つまり瀧口は、「手づくり本」を「文字のない詩集」とも考えていたということだ。それはおそらく「詩は何に書かれるものか[...] 詩は形を持たぬ」という頑な認識*6と切り離せない問題だろう。瀧口は詩が生成する時空間を「手づくり本」という本の体裁をぎりぎり維持する物体と非物体の境界において模

索していたのだろう。

重ねて重要なのは、「手づくり本」は発行された本と違い、未完であり、過程の中で宙吊りとなった状態だということである。さらに驚くべきはこのフレームが設定された途端、明示的にその素材に見えるもの以外の瀧口の残存物(資料)まで、「手づくり本」へと引き寄せられるポテンシャルを獲得し、蠢き始めることである。それらは仮に綴じられたのみである。「手づくり本」は「オブジェであり、言葉でもある。永遠に綴じられず、丁づけされない本」*7なのである。

*1 瀧口修造は「余白に書く」(みすず書房、1966年、168-169頁)において、自身が作っていた不可思議な本を様々な名指している。「hand-made brochure」「folding」(papier plié)」「petit album」等である。「手づくり本」は「hand-made brochure」の訳である。慶應義塾大学アート・センター(以下KUAC)では「アート・アーカイヴ資料展 XX: 影どもの住む部屋II―瀧口修造の〈本〉―「秘メラレタ音ノアル」ひとつのオブジェ」展(KUAC、2020年)において「手づくり本」に焦点を当てた展示を行った。詳細はその時のカタログ『本影の本』(KUAC、2020年)を参照されたい。その中で、山腰亮介は瀧口が「手づくり本」を別の言葉で指し示そうとした文章を列挙している(「補遺」『本影の本』(同前)を参照)。「手づくり本」を大まかに分類するならば、以下のようなになるだろう。ドローイング類(『OBORO-ONBORO』ca.1960年等)、刊行本の模型類・メモ・日記類(『Klee』ca.1963年、『CINÉMA 'films d'AVANT GARDE』ca.1966年等)、詩集類(『星は人の指ほどの――』1965年2月等)、複写・切抜き・抜刷類(『PARIS-EXPRESS』1964年7月23日、『THE TWIN NEWYORKERS ON MARCEL DUCHAMP』1965年2月6日、『A swift Requiem : Marcel Duchamp 1887-1968』post-1968年12月等)、リパティ・パスポート類(『LIBERTY PASSPORT FOR KAZUO OKAZAKI』1977年9月等)、造形作品類(『見える本』A VISIBLE BOOK / The Visible Book』1961/1962年[以下『見える本』]等)、そして「手づくり本」の素材類である。しかし、これらはあまりにも乱暴な分類であり、各々が個別の問題を抱え、表現していることに変わりはない。

*2 瀧口修造「自筆年譜：一九五九」『コレクション瀧口修造1』みすず書房、1991年、500頁[初出:「本の手帖」1969年8月号]。[]は筆者による補足を、[...]は省略を示す。以下同様。

*3 瀧口修造「自筆年譜：一九六〇」同前。

*4 瀧口修造「アエプロ・インディアンたちは」『余白に書く』みすず書房、1966年、32頁。また、瀧口修造「白紙の周辺」(『みづゑ』1963年3月号、美術出版社、69頁)等でこの問題に言及している。書く／描くという問題の詳細は以下を参照。久保仁志「ある書齋の事件記録 ― 瀧口修造と実験室について」『NACT Review 国立新美術館研究紀要』5号、国立新美術館、2018年、142-155頁。

*5 瀧口修造「詩とタイポグラフィ」『コレクション瀧口修造8』みすず書房、1991年、68頁[初出:「季刊プリント」1962年3月]。『見える本』は、黒い画用紙にローソクかタバコの火を用いて焦がし十数穴を明け、それを二つ折りにして(中綴じ形式で)複数枚束ねた「手づくり本」である。

*6 瀧口修造「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」『点』No. 4、1972年、3頁。強調原文。

*7 瀧口修造「白紙の周辺」。瀧口は詩を終わりに「行為」であり、「仮説の運動」だと捉えていた。これらについては以下を参照。瀧口修造「詩と実在」『コレクション瀧口修造11』みすず書房、1991年、224-229頁[初出:『詩と詩論』第10冊、1931年]。瀧口修造「仮説の運動 あるひは形而上学の奇蹟 上田敏雄に」同上、164-168頁[初出:『詩神』6月号、1930年]。久保仁志「貝殻について―見えるものと見えないもの」(2020/5/27)、<http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/museumfromhome-at-kuac/fromhome-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1/>(最終閲覧日:2022年8月29日)

活動報告

■催事

竹芝みなとフェスタ 「竹芝図譜」ワークショップ&展覧会

竹芝みなとフェスタの一環として、「竹芝図譜」ワークショップ&展覧会(企画・運営：慶應義塾大学アート・センター)を開催した。建築や都市空間を専門とする写真家・新良太氏を講師に迎え、姿を変えていく竹芝の町を写真で切り取るワークショップを実施し、その成果を歩行者ポートデッキ及びInstagram上での展覧会で発信した。

・「竹芝図譜」ワークショップ 2022年2月26日(土)、3月5日(土)

写真家・新良太氏によるワークショップ。新氏にレクチャーを受けた参加者は竹芝の街を歩きながら思いの風景を撮影し、プレゼンテーションを行った。ワークショップ終了後、参加者は展覧会のために出力する写真と、Instagram上の展覧会のための写真を選定し、キャプションも提出した。

・「竹芝図譜」展覧会 2022年3月17日(木)～3月31日(木)

ワークショップで撮影された写真を歩行者ポートデッキの壁面に展示し、キャプションを並置した。展示写真はInstagramにも掲載し、写真のキャプションから該当写真にアクセスできるようにした。Instagramのハッシュタグを設定し、参加型の展覧会として展開した。

慶應義塾大学信濃町キャンパス レトロスペクティブ 2021年11月7日(日)ー 慶應義塾大学病院

慶應義塾大学病院では病棟建築物の建替が行われており、ガラス張りの廊下の前に待機列ができる状態になっていたため、このガラス面に目隠しをする計画が持ち上がった。かつて信濃町キャンパスにおいて写真展「信濃町往来」を開催した経緯から、病院側より相談を受けたアート・センターがそのプロジェクトに参画することになった。病院側との協議の結果、すでに取り壊された建築物を中心とした写真を選び、拡大印刷してガラスの両面から見えるように設置することになった。

病院という場では普段目にするのではないであろう建築物の写真を展示することで、慶應義塾大学病院に訪れる人々に新鮮な印象を与えることができている。また細部写真や、関係者のみが入れた場所の写真などもあり、資料的な価値も確保されている。

この写真展の発端となった廊下前の待機列は解消される見込みであるため、準備が出来次第撤去される予定である。しかしこの期間中に病院へ足を運んだ人たちは例外なくこの写真展を目にしたはずであり、「慶應義塾の建築プロジェクト」と、その成果としての写真の利用を広く周知することができた。

ジャズ・ムーブズ・オン! スピンオフ催事「ジャズギター・ワークショップ」 2022年5月12(木) 三田キャンパス・東館6F G-Lab

アート・センター設置講座「ジャズ・ムーブズ・オン!」の特別講師として、ジャズギタリストの井上銘氏をお招きした。この貴重な機会に学生だけでなく一般の方々にも参加いただこうと、急遽催事に変更し、学生たちには本催事への参加をもって授業の出席とした。

壇上には井上氏の愛用するギターも並べられ、実際の演奏も交えながらエレクトリックギターの歴史とギタリストについて、そして井上氏ご自身のギター史についてお話を伺った。学生からも質問が相次ぎ、より有意義な講義となった。

油井正一アーカイヴ公開Jazz研究会“拡張するジャズ”「笹路正徳レクチャー：音楽プロデューサー仕事の醍醐味」

2022年5月26日(木) 三田キャンパス・北館ホール

ジャズピアニストとしてキャリアをスタートした笹路正徳氏は、その後多くのジャンルを横断するプロデューサーとして活躍、日本人が愛してやまない多くのアーティストを育て、ヒットさせ、レジェンドにまで導いてきた。多くのアーティストを育てたプロデューサー笹路氏に、音楽家としてのユニークな「ビジネスモデル」について多角度から話を伺った。後半はご自身の最新アルバムから2曲を生演奏で披露され、会場は大いに盛り上がった。

松本隆〈言葉の教室〉@三田 2022年6月17日(金) 三田キャンパス・南校舎ホール

作詞家の松本隆氏(塾員)をお迎えし、音楽活動50年の節目に母校の学生に伝えたいことをテーマに開催された。会場には、塾生、教職員、一般の方々含め、約550名の聴衆が事前申し込みの上参加した。

前半はラジオ番組プロデューサーでライターの延江浩氏(塾員)との対談、後半は創作の授業などから募集された14名の塾生による質問に答える2部構成で、義塾での思い出話や、名曲の制作秘話など、貴重なお話を聞くことができた。塾生たちの質問に対し松本氏は丁寧に答えてくださった。

松本氏の学生たちへのメッセージは、「表現を説明し過ぎるな」ということに集約されるものであった。直接的な説明を避け、具体的な事物や表情の描写に濃厚な意味を込める自身の発想や方法を、さまざまな角度から塾生たちにご教示くださった。松本さんの真剣な討論への姿勢に、会場は次第に熱を帯びていき、盛況のうちに終了した。

■アート・スペース展示

Artist Voice II: 有元利夫 うたのうまれるところ 2022年2月14日(月)～4月22日(金)

新しい展覧会シリーズ「Artist Voice」は小さな展示室1室という施設の特性を生かして、作家の吹きや生の声を感じ取れるようなインテリミットな展示を目指すものである。第2回となる今回は、有元利夫(1946-1985)の素描を取り上げた。

有元利夫はタブローが有名であり、素描(いくつかの彩色素描を含む)のみの展示は有元の展覧会として初の試みであった。彼の素描がこれまで目に触れる機会は多くなく、タブローの展示に付属するのがほとんどであった。

素描に見られる造形は、試行錯誤を経て完成するタブロー作品よりも原初の着想に近いものである。芸術家の声に耳を傾けてもらうことを主眼とする「Artist Voice」のコンセプトは、そうした完成作品の背後にある素描類の展示との親和性が高いといえるだろう。

今回の展覧会は、アート・スペースで展示を開催するようになって以降、来場者が初めて1,000人を超えた。今回の展示で初めてアート・センターの存在を認識したという来場者も多く、当センターとしても新たな客層を開拓したという点で価値のある展覧会となった。

また関連イベントとして、有元容子氏に語ってもらうギャラリートークを配信した。作品の解説に有元利夫の思い出なども加えられ、芸術とそれを生み出した環境までお話しいただき、有元利夫を取り巻く状況を知ることができる貴重な機会となった。学生向けのトークも含め、内容だけでなく情報発信も充実した展覧会となった。

スタンディング・ポイントIII: ハンネ・ダルボーフェン 2022年5月9日(月)～6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多様な視点に触れる機会を作ることが重要と考え、現代美術展をコンスタントに企画実施してきた。2017年度に開始した「スタンディング・ポイント」シリーズでは、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問いかけてきた。締めくくりとなる第3回展では、戦後ドイツを代表する作家の一人、ハンネ・ダルボーフェンを取り上げた。展示作は、1970-80年に制作された作品4点で、小企画ながらハンネ・ダルボーフェンの作品世界に触れることのできる日本での数少ない機会を提供するものとなった。展示室の在り方と作品の点数、サイズが極めてよくマッチし、4点の作品で構成される展示は、濃密にハンネ・ダルボーフェンの世界を展示室に醸し出した。展示室滞在時間の長い来場者も多く、展示作品だけでなく、空間そのものを味わっている様子でもあった。それと同時に、彼女の作品は、当然ながら読解・読み込みを誘発し、観者を長く引き留めるものでもあった。

本展は、新型コロナウイルス感染症拡大の影響を受けて以降、初めて予約なしで、開催した。その効果もあってか、また、授業での見学の協力もあり、35日で610人と現代美術展としては多くの来館者を集めた。授業関係での来場については、学生レポートやコメントのフィードバックを得ることが出来たが、難解とも思えるダルボーフェン作品が深く、学生達に鑑賞されている側面があり、現代美術作品を大学の展示施設で展示紹介することの意義を改めて感じることができた。

アート・アーカイヴ資料展XXII 痼瘡譚～生んだもとの生命からすでに切りはなされてあるを 2022年7月4日(月)～7月29日(金)

2006年から続くアート・アーカイヴ資料展の22回目は、連続公演《四季のための二十七晩》50周年を記念し開催された。〈痼瘡譚〉の記録映像をはじめ、土方巽アーカイヴに保存されている作品・資料など22点が展示された。世界のダンス史に新たな一ページを記した〈痼瘡譚〉の舞踏とその思想を検証しつつ、コロナから痼瘡へと遍及し「舞踏とは何か」を再び問いかける企画であった。正味20日間という展覧期間だったが、舞踏ファンだけでなく中等部、高校を含めた塾生、塾員など504名の来場者があった。

■アート・スペース展示 今後の開催予定

アート・アーカイヴ資料展XXIII 横文彦と慶應義塾II: 建築のあいだをデザインする 2022年 10月3日(月)～12月16日(金)

アート・アーカイヴ資料展XXIV 没後40年 西脇順三郎 フローラの旅 2023年1月16日(月)～3月17日(金)

■催事予定

萩原朔太郎と詩の未来(仮) 2022年10月22日(土)予定

没後37年 土方巽を語ることXII(仮) 2023年1月21日(土)予定

アムパルワリア祭XII(仮) 2023年1月28日(土)予定

ARTLET 第57号

発行日: 2022年9月30日

編集: 内藤正人

桑川麻里生

後藤文子

渡部葉子

小菅隼人

徳永聡子

笠井裕之

久保仁志

竹越功

制作: 図録社

発行: 慶應義塾大学アート・センター

〒108-8345 東京都港区三田2-15-45

TEL: 03-5427-1621(直通)

FAX: 03-5427-1620

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

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

COPYRIGHT ©2022
BY KEIO UNIVERSITY ART CENTER

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



慶應義塾大学
アート・センター
KEIO UNIVERSITY ART CENTER