# 慶應義塾大学アート・センター　年報／研究紀要29

## 2021／22

# ANNUAL REPORT／BULLETIN 29

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要29（2021／22）

## 序文

ごあいさつ
〔内藤　正人〕 6

## 2021 年度年報

### 催事

#### 講演会・シンポジウム

日本音楽事業者協会・株式会社 NexTone 寄附講座プレイベント 7
シンポジウム「冨田勲の人、仕事、時代」 8
没後 36 年　土方巽を語ること XI 10
アムバルワリア祭 XI「詩は訳されたがっている？！――西脇順三郎と翻訳の詩学」 13

#### 展覧会

展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」 16
展覧会「慶應義塾大学信濃町キャンパス　レトロスペクティヴ」 18

#### 上演

2021 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事
笠井叡ポスト舞踏公演「使徒ヨハネを踊る」［無観客収録配信］ 20

### 教育活動

アート・アーカイヴ特殊講義（春学期）／アート・アーカイヴ特殊講義演習（秋学期） 22
ジャズ・ムーヴズ・オン！（A 面）／ジャズ・ムーヴズ・オン！（B 面） 24

### アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践 26

### アート・スペース

Artist Voice I: 河口龍夫 無呼吸 33
「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展 34

### 研究

#### 研究会

研究会 mandala musica 43
西脇順三郎研究会 45
アーカイヴの形態学研究会 46
瀧口修造研究会 48

## プロジェクト

令和３年度 文化庁 地域と共働した博物館創造活動支援事業
更新される都市文化：地域文化機関の連携に基づく文化とコミュニティの持続的成長モデル形成事業 50
令和３年度 メディア芸術アーカイブ推進支援事業
中嶋興／ VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化Ⅱ 54
竹芝みなとフェスタ「竹芝図譜」ワークショップ＆展覧会 55

## 調査

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動 58

## 記録・資料

受入資料 80
資料貸出 83
刊行物 92
図書資料統計 94
活動記録 95
会議 101
人事 102
所員研究・教育活動業績 103
所員・職員名簿 109
英文案内 110
慶應義塾大学アート・センター関連法規 112

## 研究紀要 2021

剥製美術（4）命の集積、痕跡と捕獲されたイメージ――今道子の写真作品を中心に
〔森山　緑〕 126
高井富子資料の整理、編成及び構造分析――アート・アーカイヴの整理事例として
〔石本　華江〕 137
Einige Bemerkungen zu *Samson und Philister* von Pierino da Vinci.
〔Shinsuke NIIKURA〕 155
［新規寄贈作品紹介］森芳雄の風景素描について
〔桐島　美帆〕 166

扉頁の写真＝シンポジウム「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」
（上写真、34 頁参照）
アムバルワリア祭Ⅺ（下写真、13 頁参照）

Contents


## Preface

Introduction
［Masato NAITO］ 6

## Annual Report 2021/2022

### Events

#### Lectures / Symposium

Pre-event of Lecture Series : "Entertainment Communications."
Endowed by Japan Association of Music Enterprises and NexTone, Inc. 7

Symposium : Isao TOMITA Retrospective 8

The 36th Anniversary of Hijikata Tatsumi's Death / Talking together about Hijikata Tatsumi 10

Ambarvalia Ⅺ : Poetry is waiting to be translated?! 13

#### Exhibition

Exhibition : Eight Perspectives on Reading Objects 16

Exhibition : Keio University Shinanomachi Campus Retrospective 18

#### Performances

Keio University Freshman Event 2021 : Kasai Akira Post Butoh Performance "Dancing John the Apostle"［Video distribution of performance recording］ 20

### Courses

Colloquium: Archival Research / Seminar: Archival Research 22

Jazz Moves On ! (A side) / Jazz Moves On ! (B side) 24

### Archives

Art Archives 26

### Art Space

Artist Voice I: Tatsuo Kawaguchi non-respiring 33

Tangite me: Reconsidering Conservation during the Pandemic 34

### Studies

#### Research

mandala musica 43

Junzaburo Nishiwaki Research Seminar 45

Research Group on Morphology of Archives 46

Shuzo Takiguchi Research Group 48

### Projects


Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan in the fiscal 2021 "Urban Culture, Continuously Updated: Project to Model Sustainable Development of Culture and Community Based on Collaboration between Local Cultural Institutions" 50

Support Program to Promote Archives of Media Arts 2021 "Digitalization and Recording of Video Art Related Materials of Ko Nakajima and VIC II" 54

Takeshiba Minato Festa 55

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University 58

Records and Data

New Acquisitions 80

Loans 83

Publications 92

Books Data Statistics 94

Reports of Activities 95

Meetings 101

Personal Affairs 102

Educational and Research Performance of Members 103

Staff 109

English Introductions to KUAC 110

Rules 112


## Bulletin 2021


Taxidermy in contemporary art (4) : Michiko Kon's photograph. Accumulation of creatures, traces and captured images
[Midori MORIYAMA] 126

Organization, Arrangement and Structual analysis of Tomiko Takai Collection
[Kae ISHIMOTO] 137

Some Remarks on *Samson and Philistine* by Pierino da Vinci
[Shinsuke NIIKURA] 155

Notes on Newly Donated Works: Yoshio Mori's Landscape Drawings
[Miho KIRISHIMA] 166

# ごあいさつ

所　長　　内藤　正人

二年以上も打ち続くウイルス禍は徐々に収束に向かうのでは、という希望的観測もある一方で、世界はいまや、まったく別の難題を眼前に突き付けられています。我々の大学にも、渦中の当事国から迎えた学生や院生たちがおり、彼らとともに悩みを共有し、また希望を持ち続け、未来を考える努力を積み重ねる毎日を送っています。

国と国との政治や経済的関係がどうであれ、文化的な交流はそれらとは切り離して、継続して前進させていかなければならないことは自明です。幾多の困難のあるなかで、それをどう実行していくのかは我々の覚悟でしょう。しかもこのような状況下においては、昨今一部で喧伝された言説にあるような、AI こそが人をよりよく管理する、という幻想があえなく打ち破られ、人という存在がその性（さが）といつまでも向き合わねばならない、という人文学上の根源的なテーマを、いまさらながらあらためて突きつけられている感が強いように思えてなりません。「ホモ・デウス」などという流行り言葉が、虚しく響きわたるように思うのはひとえに私だけでしょうか。

そもそもアート・センターは、研究、教育のために発足しましたが、いまや組織自体が普及という別のタスクを大きく担うようになり、広く社会教育に寄与、貢献することが求められています。それは現下の状況にあっても、多様なチャンネルへ向けての発信を絶やさないという努力である、と認識しています。美術、音楽、映画や演劇、舞踏などの諸分野における活動は、おかげさまにて所員の皆さまの尽力により、絶えることなく継続されています。厳しい状況下であるからこそ、不断の努力を重ねることの重要性を、あらためて噛みしめているところです。

アート・センターの活動全般に対して、倍旧のご理解やご支援を賜りますよう、お願いを申し上げる次第です。

催事／講演会・シンポジウム

# 日本音楽事業者協会＋ NexTone 寄附講座プレイベント キックオフ！　エンターテインメント・コミュニケーションズ論

2021 年 10 月 26 日（火）16：45 ～ 20：00

三田キャンパス　G-Lab

主催：慶應義塾大学アート・センター

講演（第一部）
田村　淳
タレント

モデレーター
粂川　麻里生
副所長、文学部教授

講演（第二部）
荒川　祐二
株式会社 NexTone 代表取締役 COO

野本　晶
Merlin Japan 株式会社ゼネラル・マネージャー

モデレーター
原田　悦志
訪問所員

2022 年度、当センターでは音楽のみならず様々な娯楽領域にそのメンバーを持つ日本音楽事業者協会様ならびに株式会社 NexTone 様のお力添えを得て、アカデミズムがエンターテインメントにつながってゆく感覚を学生に伝え、将来を生産的に生きていける若者たちを育成するようなプロジェクトおよび寄附講座をスタートさせる。今回はキックオフイベントとして、さまざまなメディアの領域で、エンターテインメントを「作り」「伝え＝運び」「届ける＝受け取る」現場で活躍しておられる方々をお迎えし、メディアとエンターテインメントの現状、またそれが、アカデミズムと結び合うことで生まれてくる可能性について話し合った。

第一部では、タレントで、本学大学院メディアデザイン研究科を修了した田村淳氏に、自身の体験から生まれ、修士論文のテーマでもあった「遺言ビジネス」について、モデレーターの粂川と対談していただいた。第二部では、過去数十年間にわたって音楽とメディアのビジネスの最先端に立ち続けてきた荒川祐二氏、野本晶氏、原田悦志氏に、各時代におけるメディアの状況と音楽＆エンターテインメントビジネスのありようについて講演とディスカッションをしていただいた。

（記＝粂川）

催事チラシ

催事／講演会・シンポジウム

# シンポジウム
# 「冨田勲の人、仕事、時代」

2021 年 11 月 3 日（水・祝）16：00 ～ 18：30

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**

**協力：冨田勲研究会**

講演

**冨田　勝**

環境情報学部教授／医学部兼担教授／先端生命科学研究所所長

**千住　明**

作曲家／編曲家／音楽プロデューサー

**松武　秀樹**

作曲家／シンセサイザー・プログラマー

ビデオ出演

**佐藤　允彦**

訪問所員／ピアニスト

司会

**藤井　丈司**

訪問所員／音楽プロデューサー

**粂川　麻里生**

副所長、文学部教授

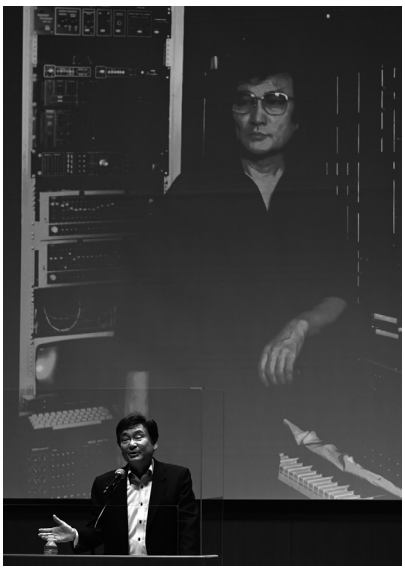
慶應義塾の卒業生でもある作曲家・シンセサイザー奏者の冨田勲氏は 2016 年、惜しまれつつ世を去った。生前の冨田氏は慶應義塾大学アート・センターの活動にも理解をくださり、協力を申し出てくださってもいたが、そんな矢先の逝去であった。しかし、その後も同氏の仕事の重要性は、音楽をはじめとする様々な領域において再認識され続けている。本シンポジウムでは、冨田氏の人生と仕事を回顧しつつ、氏が活動した時代と、そこで急速に芸術における存在感を増していったシンセサイザーとデジタル技術の文化史的意味、さらにこれからの発展の可能性について話し合った。

冨田勲氏子息であり、本塾教授でもある冨田勝氏に、勲氏の人生を振り返っていただくとともに、その仕事の意義についても（家族、研究者の両面から）考察していただいた。その後、千住明氏、松武秀樹氏によって、さらに音楽面における冨田勲氏の仕事の意味を論じていただいた。また、松武氏に

催事チラシ

よるシンポジウムの趣旨にもちなんだシンセサイザー演奏を聴いた。最後に登壇者全員によって総括のディスカッションを行った。全体を通じ、冨田勲氏の表現者としての大きさ、また現代音楽、シンセサイザー音楽のパイオニアとしての歴史的存在意義があらためて浮き彫りにされた。今後も冨田氏の仕事を掘り下げるシンポジウムを継続的に開催していく構想である。

（記＝粂川）



冨田勝氏

松武秀樹氏による演奏

ディスカッション

催事／講演会・シンポジウム

# 没後 36 年　土方巽を語ること XI

2022 年 1 月 21 日（金）17：00 ～ 20：30

三田キャンパス　北館ホール、オンライン配信（Zoom ウェビナー）

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

協力：土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源、大駱駝艦

登壇者 / 出演者

**麿赤兒**

大駱駝艦主宰・舞踏家・俳優

催事チラシ

「没後 36 年土方巽を語ること XI」が 2021 年 1 月 21 日（金）に開催された。毎年恒例となっている本催事は、新型コロナウイルス感染症対策の観点から人数制限を設けたリアル会場とオンライン配信のハイブリッド形式で開催となった。なおオンライン配信の様子は、アーカイヴ動画として YouTube にて公開を開始している。2011 年から毎年土方巽の命日に集う場として親しまれ、昨年には 10 年目を迎えた催事であるが、今年も来場人数を大幅に制限しオンライン配信になったことは無念である。しかしハイブリッド形式で開催した長所として、来場者だけでなく日本以外にもメキシコ、シンガポール、デンマーク、トルコなど 8 カ国より 119 名がオンライン、かつリアルタイムで参加していることは強調するべきであろう。なおアーカイヴ配信も昨年度の「土方巽を語ること」が、既に 718 回の再生を記録していることも特記しておく（2022 年 2 月 17 日現在）。

新型コロナウイルス感染症によって 2 年に及んで芸術活動を規制されてきた中で、「土方巽を語ること」の開催である。この期間、「私たちに一体、何ができて何ができなかったのか」。土方アーカイヴの森下隆がチラシに寄せたテキストの中で問いかけた質問を検証し、改めて舞踏の意味を問いかけ、参加者と共に 2021 年を回顧した。また 2022 年は土方の、また舞踏を代表する作品とも言える《四季のための二十七晩》から 50 年という記念の年だ。もう一つの舞踏の草創期ともいうべき 1970 年代を再考しつつ、半世紀という時間の意味を引き受ける契機とすること、これらを命題として催事が企画された。

まずは昨年度に行われた舞踏公演や、舞踏に関連した活動が紹介された。チラシをスクリーンに映し、会場内にいらっしゃる関係者にお話をしていただきながら「舞踏とは何か」、また「ポスト舞踏」という新しい流れについて話題に挙げた。舞踏のカテゴリーに拘らずダンスの公演を紹介していき、コロナ禍での活動を振り返ることで、今どのような活動が可能なのか、舞踏家の様々な奮闘が紹介された。多様な活動形態の模索、公演に寄せる想いが語られた。

東京だけでなく京都、秋田、山梨など、様々な地域でそれぞれの努力が見受けられた。特に京都では舞踏活動が独自に発展していると、客席にいらした舞踊評論家の志賀信夫氏がコメントされ、他にも舞踏家等のご発言もあり、関係者ならではという興味深い内容が語られた。感染者が特に多い東京ではなく地方において中止、また映像発信のみになった活動も多かった。舞台業界においては厳しい状況が続いているが、今も脈々と続く活動を知り励まされた者も多かったよう

だ。また海外での活動も継続されたとは思うものの、今年は日本の状況を主に確認することになった。話題として指摘されてはいないものの、コロナ禍における弊害の一つとして海外との往来が制限されている問題を改めて筆者は認識した。

舞踏の活動を紹介する中で、兼担所員である理工学部教授小菅隼人が新入生歓迎行事について報告した。慶應義塾大学教養研究センター日吉行事委員会（HAPP）と慶應義塾大学アート・センターの共催による本催事も 1994 年から続き、慶應義塾大学の中でも歴史ある催事となりつつある。報告に先立ちアート・センター設立にご尽力頂いた元所員の名誉教授、楠原偕子先生の訃報が伝えられた。「病める舞姫を読む」という読書会なども企画されるなど、土方研究の一角を担われてこられた楠原先生のご冥福をお祈りする。

続けて新入生歓迎行事のテーマや、第一線を走る舞踏家がこれまで数多く義塾の学生に向けて公演を行ってきたことが紹介された。その後昨年の〈日本国憲法を踊る〉から続けて 2 年も無観客収録配信となった、笠井叡によるポスト舞踏公演〈使徒ヨハネを踊る〉より一部上映を行った。

会場休憩時にオンライン配信の参加者に向けて、ホワイエで開催されていたミニ展示「土方巽〈疱瘡譚〉写真展」について紹介を行った。写真家の小野塚誠氏が撮影された 1972 年の《四季のための二十七晩》公演写真をイベント当日に展示。舞踏家、小林嵯峨氏と小野塚氏によって当時の記憶が語られ、その時代を知らない世代にも雰囲気が想像できるような興味深いミニトークであった。ぜひ機会を改めて催事を企画し、じっくりとお話を伺いたいと思わせる内容であった。

再開後は舞踏関係の出版物、映画についても紹介した。舞踏家の中嶋夏氏や正朔氏の発言もあり、舞踏を長年実演されている方々による重みのある言葉が観客に響いていた。

その後、森下隆が撮影した〈疱瘡譚〉を上映した。そして出演者である小林嵯峨氏が舞踏との出会いからアスベスト館での生活について語ってくださり、《四季のための二十七晩》公演に向かう土方巽について、また「ライ病者の踊り」と呼ばれるソロシーンの裏話など出演者の実感をもったお話に魅了された。

最後にメインゲストとして、大駱駝艦主宰・舞踏家であり俳優である麿赤兒氏にご登壇いただいた。1966 年にアスベスト館を訪れて以来土方巽を師表とし、1972 年に大駱駝艦を創設して舞踏の世界に足を踏み入れた麿氏ならではという、時代の空気が感じられるお話であった。

大駱駝艦 50 周年をお知らせする、正月のご挨拶映像から開始。土方巽最後の出演作となった〈陽物神譚〉について、50 年の時を感じさせない臨場感あふれるお話をいただいた。新宿の風月堂からアスベスト館へ、そして土方との出会い、アスベスト館における土方巽と大野一雄の稽古での様子、〈ラ・アルヘンチーナ頌〉公演にまつわる逸話、人間座〈骨餓身峠死人葛〉公演での土方との会話など大変貴重なお話が伺えた。キャバレーショーでのコミカルなお話、唐十郎氏と土方、麿氏の交友関係、大駱駝艦創設時の様子など生き生きとした描写や麿氏の語りに惹き込まれた。

ご自身も優れた舞踏家である麿氏が語る、土方の人柄や土方への想い、土方の謎めいた発言に魅了されたこと、また若い世代にも響く示唆的な発言もあった。「よく分からない」ものに惹き込まれること、謎や闇が持つ芳醇な魅力、「はぐれた身体」や「衰弱体」など身体の本質に関する鋭い観察眼など、2022 年の現在も、いや現在だからこそ再度問い直すべき事柄に感じられた。

またトークの終わりに中嶋夏氏から若い世代に対するメッセージを求められ、「遊び尽くす勇気」と応えられた麿氏のご発言が大変印象に残った。発見を続けてゆくこと、それをモチベーションとしてご自身も活動を継続されてきたこと。「一生を棒に振るつもりで勇気を持ってやってください。大丈夫。」という言葉に、土方を知らない世代も参加する「土方巽を語ること」の一つの意義が集約されていたように思われた。

（記＝石本）

メインゲストの麿赤兒氏

ロビーには《四季のための二十七晩》公演写真が展示された

舞踏関連の活動報告

催事／講演会・シンポジウム

# アムバルワリア祭XI
# 「詩は訳されたがっている？！
# ――西脇順三郎と翻訳の詩学」

2022年1月22日（土）14：00～17：00

三田キャンパス　北館ホール、オンライン（Zoomウェビナー）

**主催：慶應義塾大学アート・センター**

**共催：慶應義塾大学藝文学会**

講演

**野村　喜和夫**
詩人

**朝吹　亮二**
名誉教授、詩人、フランス文学者

**エリック・セランド**
翻訳家

**松田　隆美**
慶應義塾ミュージアム・コモンズ機構長、文学部教授

毎年、西脇順三郎の誕生日（1月20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」。11回目となる本年度は、「詩は訳されたがっている？！――西脇順三郎と翻訳の詩学」と題して開催した。かねてより心配されていた新型コロナウイルスの感染状況は、ここへ来て悪化の一途をたどり、前日の21日には都下にまん延防止等重点措置が発せられた。警戒感の強まるなか、大学としての感染対策ルールを遵守し、会場は半数以下の人数制限で予約制をとり、またZoomウェビナーによるオンライン配信も同時に行う形式での開催となった。

今回はまた別の意味でも特別な催しとなった。それは、この催事を第一回から企画、運営してきた新倉俊一氏の不在である。2021年8月に91歳で亡くなられたことは残念でならない。アート・センターのアーカイヴに「西脇順三郎コレクション」が創設されたのは2012年のことで、新倉氏所蔵の約800点の資料を受贈したことに始まる。それ以降、展覧会や研究会、そして本催事の「アムバルワリア祭」を新倉氏の監修のもと開催してきたのである。今回も昨年7月ごろまで

催事ポスター

テーマや内容、登壇者への依頼も含めて新倉氏と相談しながら進めてきた経緯があった。昨年のアムバルワリア祭での元気なお姿が今も鮮やかに思い出される。

今回のテーマは「詩と翻訳の問題」で、現代詩をリードする存在の野村喜和夫氏、フランスの詩とりわけマラルメの詩の訳について朝吹亮二氏、翻訳家として国内外で活動されているエリック・セランド氏、英文学者でもあった西脇順三郎の学究的側面と詩の関係について松田隆美氏に登壇をお願いした。

野村氏は本シンポジウム導入として西脇と翻訳のさまざまなフェーズについて紹介してくださった。とくに、なぜそこまで西脇順三郎は翻訳にエネルギーを注ぎ込んだのかという明快な問いを立て、二つのテクストを参照した。ベンヤミンの「翻訳者の使命」で語られていることは、詩の翻訳不可能性ゆえに、詩を言語から言語へと開いていくことによって純粋言語（バベル以前）となるのだということである。西脇もそのように、限界を超えて翻訳を考えていたのではないかと鋭く指摘された。またもう一つ折口信夫による「海潮音」についての文章を引いて、言語の岬に立って、岬の言語を生み出すところに日本語の未来があるのではないかとする点を紹介し、詩の言葉の国境性を翻訳という行為を通じてもっとも豊かに過激に展開したのが西脇の訳詩ではないかと語られた。

朝吹氏は、英文学者であった西脇がなぜマラルメを訳したのかについて、丁寧に考察してくださった。西脇のキャリアはまず英語で詩を書き、発表することから始まり、英語による詩集を出版したのち仏語による詩集も企図されていた。これは第一詩集『Ambarvalia』よりもずいぶん前であり、単に外国語を日本語に訳すことが西脇にとっての翻訳であるというよりも、英語で書かれた自身の詩を日本語に翻訳しその作業を通して、詩の言語を獲得したといえるのではないかと指摘された。これはエクリチュールの発見であったと言える。次にマラルメの訳詩を上田敏、鈴木信太郎、西脇の三者を比較しながら、西脇の鮮やかな音韻の美について示してくださった。

セランド氏は米国カリフォルニア州出身で、翻訳家として活動しながら詩人でもある。米国では戦後も日本の詩人の詩集が翻訳されることは難しかったことから、西脇の詩もようやく 1990 年代以降に登場した。それまでは禅や俳句と結び付けられた詩が日本の詩として紹介されることが多かったことも一因であったという。現在世に出ている訳書のなかから、西脇の詩についての研究や翻訳をしたホセア平田、佐藤紘彰、クレアモント康子の三者を比較された。また『Ambarvalia』の「天気」の三者の訳の比較をわかりやすく解説してくださり、タイトルまで異なっていることは興味深かった。シンプルな詩篇にもかかわらず、三者の詩は異なる箇所が多く、特に「詩」として評価することの難しさが存在するのだと示された。

松田氏は中世英文学研究の立場から、西脇のオクスフォード大学での勉学についてまず明らかにされた。西脇が「ベーオウルフやチョーサーを（いやいや）読まされていた」のはエリザベス・E・ウォーデルというオクスフォード大学初の女性教師による古・中世英語の講義であった。それのみならず古い東ゲルマン語まで学んでいたという。西脇の『古代英語文法』（1935 年）にある音韻と語形変化に関する著作はまさに 19 世紀末から 20 世紀初頭の文献学研究やオクスフォード大学での勉学によるものであった。「トリトンの噴水」（1930 年）にみる、チョーサーからの引用、西洋文学史からのパロディには西脇の中世英文学への関心がうかがえるとのことで、『古代文学序説』（1948 年）での「幻影の人」を中世文学史のなかに追い求めた西脇の姿は、わたしたちにとっても改めて新鮮なものであった。

今回、会場外のホワイエに「新倉俊一先生との思い出」と称するコーナーを設けた。西脇研究はもちろんのこと、アメリカ詩研究に関する書籍や新倉氏による詩集を並べ、改めてその大きな功績をご覧いただいた。オンライン配信でもこのコーナーの映像を写し出し、遠方の方々からは「良かった」との感想を多くいただいた。

後半のディスカッションは、野村氏の司会により、多角的に西脇の詩言語、訳詩について議論が交わされた。時間を多くとったつもりであったがそれぞれに豊かなお話しで盛り上がり、質問を受け付けることができなかったのは運営の不手際であったと反省している。

今年の「アムバルワリア祭 XI」のアンケートでは、初めて参加された方が半数近くおられ、年代にも偏りがなかったのはこれまでにない点であった。また個別の感想でも「とても充実した内容であった」との意見が多く、このテーマは一回限りではとうてい語り尽くせないとも感じている。新型コロナウイルス、オミクロン株の拡大する中で、無事に開催できたことに何よりも安堵した。

（記＝森山）

新倉俊一氏を偲ぶ追悼コーナーが設けられた

野村喜和夫氏、朝吹亮二氏

エリック・セランド氏、松田隆美氏

詩と翻訳について、多角的な議論が交わされた

催事／展覧会

# 展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」

2021 年 8 月 16 日（月）～ 2021 年 9 月 17 日（金）

慶應義塾ミュージアム・コモンズ

来場者数：361 名

主催：慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学附属研究所 斯道文庫、慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻、慶應義塾福澤研究センター、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学三田メディアセンター、慶應義塾大学文学部民族学考古学専攻

運営：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

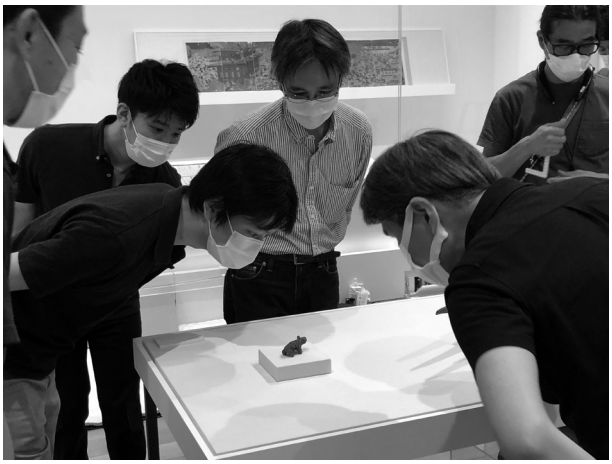
「オブジェクト・リーディング：精読八景」は、2020 年 10 月に開催したデジタル展覧会「Keio Exhibition RoomX：人間交際」の流れを組む連携展で、「オブジェクト・リーディング」をテーマに、三田キャンパスの 8 部署に各 2 点（原則として、うち 1 点は「人間交際」出品作）の出品を依頼した展覧会で、アート・センターからは土方巽の舞踏譜およびスクリプトシート、ジグマール・ポルケ《リトマス》を出品した。

展示では、オブジェクト（資料）に加えて、資料の調査台帳や受け入れ台帳などを展示し、各専門領域において、その資料を巡る研究・教育に直接に携わる人々が、どのように資料と向き合い、文脈化、言語化、記録作成などに取り組んでいるのか、専門性に根ざしたその営みを示そうと試みた。参加者もまた、「展示された資料を自分がどのように読み解いているのか」を考え、それを問いという形で表現するためのワークシート「八景ピース」によって、その試みに巻き込まれた。

「精読のラウンジ」と名付けられた Room 2 には、記入した八景ピースを共有する「あなたの推しピース」を皮切りに、ミュージアム・コモンズの学生スタッフ「KeMCoM（ケムコム）」が考案した、資料に近づくためのさまざまな仕掛けが用意されたほか、出品資料に関わるカタログや報告書などの参考資料を並べたミニ・ライブラリを設けた。

短い期間で準備された展覧会だったため、各部署の担当の方々には大変な負担をかけたが、展示設営の際に生き生きとした様子で、お互いの出品資料を見て言葉を交わしていた様子が印象に残っており、大学内の文化財関係者の交流の場にもなったと考えている。（記＝本間）

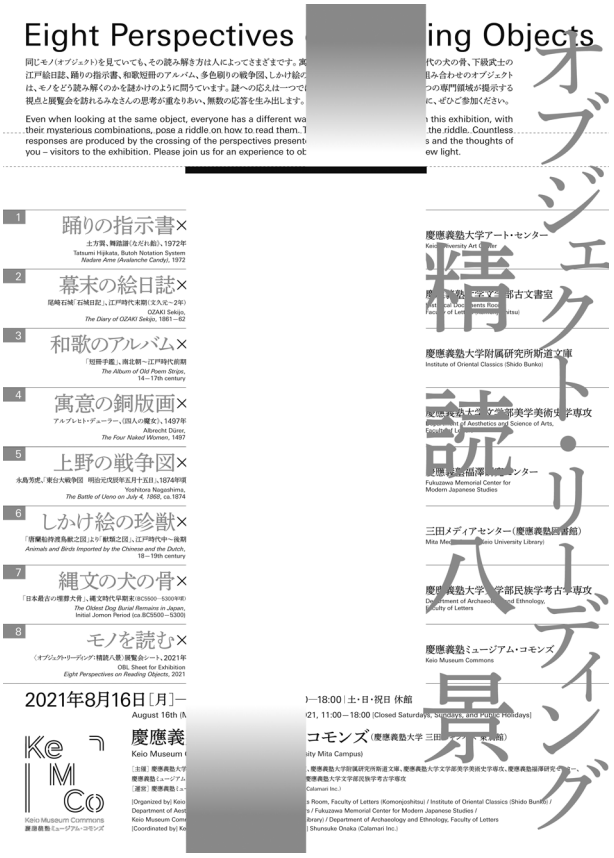
展示風景



設営時の様子

「オブジェクト・リーディング：精読八景」展作品リスト（アート・センター出品分）

| | 作者 | 作品名 | 制作年 | 材質・技法 | 寸法（縦×横×奥行 cm） | 所管・所在 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 土方巽 | 舞踏譜「なだれ飴」 | 1972 年 | スクラップブック、インク、鉛筆 | 35.6 × 26.5 | 慶應義塾大学アート・センター |
| 2 | ポルケ、ジグマール | リトマス | 1999 年 | オフセット・リトグラフ／紙 | シートサイズ：55.0×75.15<br>イメージサイズ：50.0×57.7 | 慶應義塾 |



チラシの表と裏。ワークシート「八景ピース」の台紙になる。

催事／展覧会

# 慶應義塾大学信濃町キャンパス　レトロスペクティヴ

2021 年 11 月 7 日（日）～

作成物：建築物写真、説明シート（共に掲出用。作成：新倉慎右）

主催：慶應義塾大学病院
　　慶應義塾大学アート・センター／慶應義塾の建築プロジェクト

協力：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

慶應義塾大学病院ではかねてより、病棟建築物の建て替えが行われており、当時は正面玄関の工事中につき病院入口が本来とは別の場所にあった。それにより、一時的に外の入場待ちの列がガラス張りの廊下の前にできる状態になっていた。その際、外で待たされているのに廊下を職員や入院患者が行き来していることに対する苦情が病院に寄せられ、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、目隠しするだけでなくそこに何かしらのアート性を持たせたいと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。

アート・センターでは「慶應義塾の建築プロジェクト」のもと、谷口吉郎によるものを中心に、信濃町キャンパスにあった建築物の写真を撮影していた。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。1、2 階内外、合計 20 面 +4 半面を建築物の写真と説明シートを掲出するために使用しており、入場者の動きに合わせて外側左端に全体のコンセプト説明シートを配置した。また 2 階外側を例外として、それぞれの写真列の右端には登場した建築物の解説を付したシートを設置し、どんな建築物の写真が使用されているのかわかるようにした。また 1 階部分は主に階段を、2 階部分は窓を基調とした写真を選択している。

外来窓口が閉まる日曜日に設置作業が行われた。風雨の影響を避けるため、写真シートは全て内側から設置され、外から見るための写真をまずガラスに貼り付け、その上から内側から見る写真を重ねて設置された。小さな写真で見ることが多い建築物写真だが、今回は非常に大きなサイズでの印刷のため普段の印象とは異なり、アート・センターとしても新しい体験であった。

すでに設置作業中から病院関係者や入院者などが足を止めて鑑賞しており、病院という場では普段目にすること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。また通院や入院をしていたとしても必ずしも目を留めるとは限らない細部写真や、関係者のみが入れた場所などもあり、建築写真としての質だけでなく資料的な価値も確保されているということも付言しておかなければならない。

現在、かつての正面玄関であった 1 号棟の代わりとなる 1 号館が竣工しており、正面入口もそちらに移されるため、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。そのため、すでに長期間にわたって展示され続けてきた本写真展の役割は全うされたのであり、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。

（記＝新倉）

待機列に並ぶ来院者のために写真パネルが設置された。

催事／上演

# 2021 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事 笠井叡ポスト舞踏公演「使徒ヨハネを踊る」［無観客収録配信］

2021 年 10 月 13 日（水）収録、12 月 24 日（金）配信開始

日吉キャンパス　来往舎イベントテラス

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

運営：慶應義塾大学アート・センター

出演者

**笠井　叡**

舞踏家

**笠井　禮示**

朗読

**曽我　傑**

音響・照明

コーディネーター

**小菅　隼人**

所員、理工学部教授

**石本　華江**

所員、土方巽アーカイヴ

1994 年から続く日吉キャンパスにおける新入生歓迎舞踏公演が、笠井叡および天使館を迎えて、2021 年度もアート・センターと教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）との共催行事として実施されました。今回の舞踏公演は、新型コロナウイルス感染症対策のため、2020 年度と同じく、無観客収録配信（2021 年 12 月 24 日オンライン公開）となりました。また、収録映像には、鑑賞の手がかりとなるように笠井叡と小菅隼人との対談を収めました。収録日は、曇天の肌寒い秋の午後でしたが、観客がいないため、笠井氏は会場全部を使い、むしろいつもにも増して、ダイナミックな動きを見せてくれました。当然ながら、音楽著作権をクリアし、レコード会社の許可も取得済みです。昨年に引き続き、アート・センターの教育研究活動にとって大きな成果になったと思います。タイトルは『使徒ヨハネを踊る』ですが、使徒ヨハネとは、新約聖書に登場する 12 使徒の一人です。イエスに最も愛された弟子とも言われています。笠井叡は、純白の衣裳を纏い、笠井禮示による聖書の朗読を交え、時にバッハ

催事チラシ

の「ヨハネ受難曲」を背景に80歳を過ぎた舞踏家とはとても思えないエネルギッシュな踊りを見せてくれました。笠井氏は大学キャンパスでの行事ということを意識してくださり、聖書の信仰面よりも事実面に焦点を絞り、あらかじめ朗読テキストも提供してくださいました。ご配慮に感謝しています。笠井叡は、その踊りを通して、私たちがこのコロナ禍という災害をどのように捉えるのか、コロナ禍から私たちがどのように「復活」するのか、言葉（＝学問）はその時何ができるかという問題について、一つの手がかりを与えてくれたように思います。

（笠井叡ポスト舞踏公演「使徒ヨハネを踊る」配信）

https://www.youtube.com/watch?v=Z7_Bu6wn3F0

（記＝小菅）

笠井叡氏

今年度も無観客で収録が行われた

教育活動（アート・センター設置授業科目）

## 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）
（2007 年度～）


渡部　葉子（春・秋学期）
専任所員（キュレーター）／教授

久保　仁志（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）

森山　緑（春・秋学期）
所員、講師（非常勤）


2007 年より始まった「アート・アーカイヴ特殊講義」が今年で 16 年目を迎えた。アーカイヴが、単なる貯蔵庫や諸物の集積であることに留まらず、芸術を思考するための一つの方法論であることを、この講義において探求してきた。端的に述べるならば、春学期と秋学期は理論と実践である。春学期においてアーカイヴという概念を形成するための理論的背景について学び、秋学期において、その応用としてアーカイヴ構築を行うための基礎的技術についてリスト作成を中心としたワークショップを通して学んだ。今年度は新型コロナウイルスの感染拡大防止対策として引き続きオンラインによる講義を中心に行った。春学期は完全オンラインにて、秋学期は限定的に対面にて講義を行った。

実際の講義について秋学期から 2 つほど紹介する。

一つは受講生がアート・センター・アーカイヴに来訪する研究者として予約から調査までを行うとともに、資料の基本的な作成方法について学んだ。瀧口修造コレクションの印刷物を対象とする膨大なリストを事前に下調べし、その中から自身の関心に従って資料を閲覧し、そのスキャンデータを入手するところまでを行うとともに、雑多な物が資料へと生成していく方法について学んだ。このような実践はアート・アーカイヴを抱えるアート・センターが本講義を行う重要な意義の一つだと言えるだろう。

もう一つは 2019 年度に行った「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」（2019 年 9 月 9 日 -11 月 1 日）に端を発するワークショップである。中嶋は《MY LIFE》（1976 年初公開、複数のヴァージョンがある。）という家族を対象とした未完の作品において、およそ 50 年分の自らの生のドキュメント映像を数十分に縮約してみせる。その中嶋の手つきは膨大な資料と向き合いながら編集を行うアーキヴィストとよく似ている。中嶋の《MY LIFE》を一つのモデルとし、受講生自身の「MY LIFE」映像を作成した。

これらの映像編集を通し、受講生は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他の資料や出来事を多重に折り畳んでいることを学んだ。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だ。以下のシラバスを通してその一端をご覧いただきたい。

**授業科目の内容**

本講義は新旧メディアの混在によって多様化する諸事象とその表現を観測・記録・保存・伝達・包含・表現するための方法論の構築を目指す。具体的には、芸術をめぐる諸事象及びそれらを中心に組織される資料群を「アーカイヴ」という理論と実践を通して思考する。「アーカイヴとは何か、アーカイヴを成立させる条件とは何か、アーカイヴは何をなしうるのか、アーカイヴをいかに構築するのか」これら4つの問いを軸にこの思考は組織される。本講義の主な課題は、具体的な芸術活動の実践的モデルを基点とし、これらの思考を通してアーカイヴ構築の基本的方法を身につけることであり、芸術について考えることである。

**春学期**

各回のテーマ

第1回　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　記録映像とアーカイヴ1：VIC ｜菅木志雄の記憶の彫刻について1
第3回　記録映像とアーカイヴ2：VIC ｜菅木志雄の記憶の彫刻について2
第4回　記録映像とアーカイヴ3：VIC ｜菅木志雄の記憶の彫刻について3（課題発表）
第5回　記録映像とアーカイヴ4：VICとは何か1
第6回　記録映像とアーカイヴ5：VICとは何か2
第7回　記録映像とアーカイヴ6：VICとは何か3（課題発表）
第8回　リスト1：リストとは何か ―インターフェイスとしてのリスト―
第9回　リスト2：リストのリスト1
第10回　リスト3：リストのリスト2
第11回　リスト4：リストのリスト3（課題発表）
第12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

**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3：アーカイヴと歴史3
第2回　アーカイヴにおけるリサーチ1
第3回　アーカイヴにおけるリサーチ2
第4回　アーカイヴにおけるリサーチ3
第5回　アーカイヴにおけるリサーチ4
第6回　アーカイヴにおけるリサーチ5
第7回　アーカイヴと編集1：中嶋興《MY LIFE》1
第8回　アーカイヴと編集2：中嶋興《MY LIFE》2
第9回　アーカイヴと編集3：中嶋興《MY LIFE》3
第10回　観測と記録と表現1（動画）：私の《MY LIFE》1（課題発表）
第11回　観測と記録と表現2（動画）：私の《MY LIFE》2（課題発表）
第12回　観測と記録と表現3（動画）：私の《MY LIFE》3（課題発表）
第13回　アーカイヴにおける4つの問い4：アーカイヴと歴史4

（記＝久保）

教育活動（アート・センター設置授業科目）

# ジャズ・ムーヴズ・オン！（A 面）
# ジャズ・ムーヴズ・オン！（B 面）

（2020 年度～）


糠川　麻里生
副所長、文学部教授

中川　ヨウ
訪問所員、講師（非常勤）


**【趣旨】**

慶應義塾大学には「ジャズの伝統」がある。第二次世界大戦前にすでにわが国最初のジャズのレコードが吹き込まれているが、それは慶應義塾大学での学生時代にジャズ演奏を楽しんだ人々が行なったのであった。戦後においても、北村英治氏、大野雄二氏、村井邦彦氏など、ジャズさらには広くポピュラー音楽全般へと大きな活躍を展開した卒業生も多く、それは現在にまで続いている。また、音楽評論においても油井正一氏はジャズ評論の嚆矢として大家をなした。ポピュラー音楽とりわけジャズは、20 世紀以降の世界において、史上初めて各文明圏、諸民族を横断する形で普及した文化の一大潮流であり、西洋古典音楽とは違った意味での、おそらくそれよりも大きな普遍性を持っている。しかしながら、わが国の大学をはじめ、諸研究機関において、文化現象としてのジャズを学問的に研究しようという部門は少なく、その規模もきわめて限定されている。そのような状況の中、1998 年に逝去された油井正一氏のご遺族が同氏の残した膨大な資料を慶應義塾大学に寄託したことによって、同大学アート・センターに「油井正一コレクション」が構築されたことは、学内外のジャズ研究家・愛好家・関係者にとって極めて重要な出来事となった。2011 年から一般閲覧も始まった油井コレクションには、その後も各方面から重要なジャズ関連資料の寄託・寄贈が続いている。2011 年度からは、油井氏の弟子筋にあたりやはり慶應義塾にも学んだ音楽ジャーナリスト・中川ヨウ氏を訪問研究員に迎え、各種講演会やレクチャー・コンサートにも力を入れるようになっている。さらに 2017 年度から 2019 年度はジャズの普及・教育に多面的な協力を行なっていることで知られるセイコー・ホールディングス社より特別協賛を受け、さらに多くの催事を多彩なゲストを迎えて行うことができるようにもなってきている。

2020 年からは、文化・スポーツの領域で様々な「次世代」を担う若者たちの育成に助成を行なっている服部真二文化・スポーツ財団の助成をいただき、ジャズ研究の基礎知識と油井正一コレクションでの研究成果を学生たちにも伝えるとともに、日本のトップミュージシャンの方々に教室にお越しいただき、その演奏に触れる機会を提供する授業の設置が実現している。2021 年度は 3 年計画の 2 年目。財団はじめ、ご協力いただいた諸方面の方々には心より感謝申し上げる次第である。

☆ Jazz Moves On! side A 2021 年春学期シラバス

1. 導入
2. ジャズ以前のアメリカ音楽とジャズの誕生
3. 初期ジャズの展開とルイ・アームストロング
4. エリントンとビッグバンド
5. ジャズ・エイジ
6. ミュージカルの誕生
7. スウィングの時代
8. 偉大なシンガーたち
9. ビバップという革命
10. 変化するタイム　ゲスト講師 : 石若駿氏（ドラマー、作曲家）
11. ハードバップの熱き息吹
12. 日本ジャズ史と慶應義塾
13. ジャズにおけるギター

☆ Jazz Moves ON!  side B 秋学期シラバス

1. 帝王マイルス
2. コルトレーンの軌跡と影響
3. フリージャズの挑戦
4. 世界のジャズ　ゲスト講師：林正樹氏（ジャズピアニスト）
5. ジャズと社会運動
6. エレクトリック・ジャズ
7. 即興演奏とは何か ゲスト講師：佐藤允彦氏（即興ピアニスト）
8. ノラ・ジョーンズ以降のジャズ・シンガーたち
9. ジャズの場所
10. タンゴの真実　ゲスト講師：小松亮太氏（バンドネオン奏者）
11. ジャズ～音楽の力と社会貢献
12. 21 世紀のジャズ
13. 音楽の未来

（記＝粂川）

アーカイヴ（アート・アーカイヴの実践）

# 土方巽アーカイヴ
# 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
# 草月アートセンターコレクション
# 中嶋興コレクション
# VIC 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 年度より毎年開催している「アート・アーカイヴ資料展」は収蔵資料の重要な展示機会となるとともに、アーカイヴに特有の問題と表現を思考する場として機能している（該当頁参照）。

また、2007 年度より設置された「アート・アーカイヴ特殊講義」においては、当アーカイヴで培われた問題や方法論を、教育の場に向けて開くとともに、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. 収蔵資料整理およびデータベースの整備

各コレクションごとのアーカイヴ構築を進めるとともに、各コレクションの資料リストを PDF で HP 上にて公開した。

B. 展示・催事

各コレクションの研究活動の発表として「没後 36 年 土方巽を語ることⅪ」「アムバルワリア祭Ⅺ「詩は訳されたがっている？！――西脇順三郎と翻訳の詩学」」が開催された。また、慶應義塾大学アート・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」が行われた。

（記＝久保）

## 1. 土方巽アーカイヴ

### A. アーカイヴ活動

2021 年も 12 月まで、限定的な開室が続いた。在宅勤務も 2 年目となり、クラウドへのデータ移行も進み、リモートでの勤務もそれほど支障なくできるようになったのはコロナ禍における最大の変化であろう。海外からの来訪者は相変わらず皆無の状態ではあったが、日本からの来訪者は多かったのは嬉しい驚きである。またオンラインにて調査協力を行うなど、コロナ禍を理由に決して舞踏研究が止まることのないよう尽力した。可能な限りスキャンした資料を提供し、メールやオンライン会議などを用いた研究補助のサポートを行い、またホームページ上からアクセスできるデータを追加するなどの整備を行なった。後述するように、努めてバイリンガル素材を追加するようにした。

また催事に関しても主催事業の他に、様々な協力活動を行なった。黒田康夫舞踏写真展、アジアトライ AKITA 千秋芸術祭 2021、舞踏劇「イザベラバードの久保田紀行」やホワイトホリゾント芸術祭 2021 等の催事、また「山野博大・長谷川六 追悼 舞踊と批評の 60 年」といった追悼の会に「協力」名義で支援させて頂いた。

最後に写真家、吉野章郎氏のご遺族が新たに土方巽直筆葉書等 3 枚、ネガ 5 シート、コンタクトプリント（1970 年頃）3 点など合計 13 点をご寄託くださったことをこの場でご報告する。また高知県立美術館石元泰博フォトセンターより、土方巽が被写体となった石元氏の写真 9 点の複写データをお預かりさせて頂き、来訪者の閲覧に供することができるようになった。様々なお力添えにより、コレクションの充実をはかれることに対し御礼を申し上げたい。

［公開］

2021 年度末に土方資料のリスト公開を HP 上で開始したが、追加調整し現在以下のリストをエクセルデータの PDF として引き続き公開している。

印刷物・書籍（及び記事）・雑誌（及び記事）・新聞記事、音響資料（カセットテープ及びオープンリール）・舞踏譜（スクリプトシート及びスクラップブック）、写真・スライド、映像資料、原稿、衣裳・ドローイング、芳名帳、書簡（封書及び葉書）、雑資料、論文

上記のリストはバイリンガルにて公開できるよう翻訳作業を進めており、一部だけでも来年度中に公開することを目標としている。

また VIC の舞踏映像コレクションは非常に関心を集めており、土方アーカイヴの来訪者が VIC や瀧口、松澤の資料に触れるなど横断的な利用も進んでいる。新入生歓迎行事の舞踏公演映像をリスト化し、資料を整え、公開することは課題としてまだ残っている。随時整備し、また VHS などの資料はデジタル化を行なっていきたい。

また在宅勤務が続く間にアート・センターが開設された 1993 年からの過去催事、特にアート・アーカイヴ資料展のデータを整理した。一部の成果は既に昨年の年報に論考としてまとめたが、それ以外の催事についてもデータなどを確認し、過去催事のリストとして一覧にまとめた。リストは HP にて公開し、音響資料、映像資料、カタログなど、どのような資料が残されているかも HP 上で参照できるように整えた。

加えてその中から改めて権利処理等を行い、YouTube にて公開を開始することとした。第一弾として新入生歓迎行事の笠井叡公演に合わせ、2012 年の「土方巽を語ること」から笠井氏のトーク部分をアップロードした。ほぼ 10 年前に語られた言葉を現在の我々がどう受け止めることができるのか、故人となった大野慶人先生の語りもあり、アーカイヴ資料としても貴重な映像である。

［資料整理］

「棚卸し」と称して、資料の全般的な状態及び保管状況を確認しており、今年度も継続している。これらは資料の保全において大切な作業であり、また資料整理の各段階を再確認するにも重要性を痛感している。三田収蔵庫だけでなく日吉倉庫においても継続して行う必要がある。さらに昨年度よりカセットテープ、MiniDV テープ、VHS テープ等のデジタル化を開始した。現在土方アーカイヴの保管する映像資料は既に終了し、VIC の映像資料、また高井富子資料にも着手している。

また中核となる土方アーカイヴ資料に加えて、高井富子資料、池宮信夫資料、石井満隆資料、副島輝人資料、辻村和子資料を所管しているが、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た。今回、中でも現在までほぼ未整理状態であった高井資料について整理を行なった。その詳細は論考部分を参照頂きたいが、編成、記述した高井資料について、現段階で可能な web 上での公開を行なった。具体的には以下の高井資料リストを、土方アーカ

イヴの下位コレクションとしてPDFにし公開している。

書簡（封書及び葉書）、メモ・手帳・名刺、土方・大野関連資料、舞踏譜、書籍・新聞・雑誌及び記事、写真、音響資料、映像資料、衣裳・立体・ダンス以外の資料、印刷物（高井の活動及び高井以外の活動）。

B. 海外活動

コロナ禍でどのような活動を行うのか、行えるのか、世界中が手探りで活動を始めた。1年経ち、少しずつノウハウが蓄積されてきた感がある。今後は対面での催事は勿論のこと、ハイブリッドでの開催がスタンダードになってゆくのではないかという印象を受けている。後述する主催事業も然り、またオンラインでのシンポジウムや授業、学会発表なども珍しいものではなくなったように感じる。

その中でSALT（トルコ・イスタンブール）主催の国際シンポジウム「Conference “Stage, Record, Archive: Performance”」（オンライントーク）に当センター教授渡部葉子と共に参加したことを特記しておく。ヨーロッパ、アジアを中心にパフォーマンスアートに関しどのようなアーカイヴ活動が行われているか、各地のアートを取り巻く状況や事例紹介、また全てオーダーメイドで対応する他ない、個別ケースばかりのアート・アーカイヴの活動、あり方について貴重な発表があり大変刺激的な時間であった。

また先述のように海外在住の研究者に役立ててもらうため、バイリンガルコンテンツを追加している。まずは昨年のオンライン展覧会「Keio Exhibition RoomX: 人間交際」ギャラリートーク②として撮影した映像に、英語字幕をつけ公開した。森下隆による土方巽 舞踏譜「なだれ飴」の解説動画、また舞踏譜の作品画像・みどころ等も全て翻訳しバイリンガル公開している。さらに催事「土方巽を語ること」の翻訳を現在行なっており、多言語字幕付き公開を予定している。

C. 研究会・ワークショップ

昨年10周年を迎えた「土方巽を語ること」は、本年はハイブリッド形式での催事となった。土方巽の命日である1月21日に毎年開催されており、多くの方に親しまれている催事であるが、昨年はオンライン配信のみとなった。今年は人数を制限してではあるが、観客を迎えられたことを嬉しく思う。詳細は催事報告に記載があるため割愛するが、対面の良さを感じると同時に海外からも参加がありオンラインでの利便性を担保することは重要であると再確認した。

また今年はポートフォリオBUTOHを再始動させることを目論み、正式にアート・センターの研究会として承認を受け活動を開始した。本研究会は、土方巽の舞踏を研究の主軸に置く。ただし今回はVICコレクションより提供された「塩首」公演（1975年上演）の記録・リハーサル映像を元に、土方巽の舞踏及び当時の舞踏を取り巻く状況・環境を探るべくビショップ山田氏と北方舞踏派について研究を進めている。まずは映像による基礎調査及びビショップ山田氏へのインタビューを行った。今後調査報告をまとめる他、International Federation for Theatre Researchでの発表、またイギリスの舞踏研究者との国際共同研究プロジェクトなどを発足させ、ロンドンのケンブリッジ大学にて上映会及びシンポジウム（2022年12月）を開催する予定である。加えて本年度の展示に関連し、和栗佳織氏より和栗由紀夫氏の舞踏譜ノートをお借りした。スキャン画像などを元に、今後「動きのアーカイヴ」の再整備に取り組みたいと考えている。

D. 展示・資料出品

コロナ禍ではあったが、引き続き展覧会カタログを含む出版物への貸出、また展覧会への貸出も数多く問い合わせがあった。

慶應義塾ミュージアム・コモンズ（KeMCo）での連携展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」、またKeMCo新春展2022「虎の棲む空き地」に舞踏譜のスクラップブックやスクリプトシートなど資料を提供した。また「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展では、中西夏之の大型作品《男子総カタログ’63》を広げて展示できた。小型版は「BETWEEN COLLECTIVISM AND INDIVIDUALISM — JAPANESE AVANT-GARDE IN THE 1950S AND THE 1960S」展（ポーランド・ザヘンタ国立美術館）に出品、それがきっかけになり修復が行われることとなったのは喜ばしいニュースである。Museum Folkwang（ドイツ、エッセン）での「GLOBAL GROOVE Art, Dance, Performance and Protest」展にて舞踏のセクションが設けられ、中でも当アーカイヴからの提案が実現する形でヴァーツラフ・ニジンスキーに関する土方の資料などが展示されたことは個人的にも嬉しく思っている。

最後に意欲的な修士論文、博士論文が提出され、また土方の弟子である正朔著『舞踏馬鹿』、アート・センター訪問所員であるマサチューセッツ大学アマースト校Bruce Baird教授の『A History of Buto』なども出版、他にも数多くの成果が世に出され、それらは全てアーカイヴの開架書籍として寄贈を受けて登録されている。多くの方の協力で開架書棚の充

実がはかられていることをここに記しておく。

E. オンライン

新入生歓迎行事は残念ながら今年度も引き続き、オンライン配信となった。しかし一部の学生にはスタッフとして勤務してもらい、直接の鑑賞体験を確保したのは昨年との違いである。「2021 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事　笠井叡ポスト舞踏公演『使徒ヨハネを踊る』［無観客収録配信］」に関しては別項の報告を参照頂きたいが、2021 年 12 月 24 日の配信開始後、現在 1341 回の再生回数となっている（2022 年 6 月 2 日現在）ことをここに記す。笠井氏の公演が広く一般の方にもご覧いただけていることが、こうして数字として現れていることを嬉しく思う。

最後に 2021 年度アート・ドキュメンテーション学会第 14 回秋季研究集会萌芽研究発表、また第 127 回デジタルアーカイブサロン（通算 150 回）において、土方巽の舞踏譜及び「動きのアーカイヴ」について口頭発表をさせて頂く機会をいただいた。これらは感染対策のため全てオンラインでの開催であるが、実際に資料がある収蔵庫からの発表ができることはある意味での利点であるように感じる。今後も大学の授業も含めて、収蔵庫からのオンライン発信を続けていきたい。

（記＝石本）

## 2. 瀧口修造コレクション

資料整理について

今年度は、瀧口修造研究会を設立し、瀧口関連書簡を最初の主要な研究対象の一つとして設定した。そのため、瀧口宛の書簡を改めて検証するとともに、書簡の送り主の調査を他機関にて行った。また、瀧口修造研究会の通信である『マージナリア・ジャーナル』にて簡潔な報告を行った。

貸出について

以下の展覧会に資料貸出を行った。

「Viva Video!　久保田成子」展、会場：新潟県立近代美術館・国立国際美術館・東京都現代美術館、会期：2021 年 3 月 20 日 –2022 年 2 月 20 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なっている。

ノグチ・ルーム・コレクション

前年に引き続き、2021 年度においても新型コロナウイルス感染症が猛威を振るっており、旧ノグチ・ルームを公開する機会は少なく、調査に訪れる研究者もいなかった。そこでオンラインでの発信を続け、前年に日本語版を公開していた FutureLearn の英語版を 5 月に公開した。

これにより日本国外、とりわけイギリス国内の学習者にアート・センターの情報がリーチするだけでなく、慶應義塾大学の文化財、そしてその扱いを知ってもらう契機となった。また彼らの感想を見ると、イギリス国内でも文化財の破壊が進んでいる現状があるようで、世界的に文化財の保存と継承に対する関心が高いことがわかった。

また旧ノグチ・ルームの定期メンテナンスを行ったほか、旧ノグチ・ルームの由来を説明するキャプションスタンドに、英語版を追加して設置した。

慶應義塾の建築プロジェクト

2021 年度には、慶應義塾と深い関わりをもつ建築家の槇文彦のアーカイヴが、慶應義塾大学湘南藤沢キャンパスに発足した。これは槇文彦が有する図面やノート、蔵書などを整理する事業で、彼が有する貴重な資料を体系化し、利用しやすい形にして情報発信することを目的としている。このアーカイヴを準備するタスクフォースにはアート・センターのスタッフも参加しており、資料の保存方法や展示について助言を行なっている。

またアーカイヴの発足に際して彼自身が設計した図書館の「ビスタルーム」に、「槇文彦ルーム」が設置された。ここは槇文彦アーカイヴの資料を展示できる空間であり、槇総合計画事務所によって改装されており、アーカイヴの対象となる建築家の資料を展示する部屋が、自身で設計した建築物に入っているという点で極めて貴重な場所であるといえる。

またアーカイヴ化と同時に槇文彦の思想と建築を研究する寄附講座が湘南藤沢キャンパスで開講され、アート・センターの渡部葉子が講師のひとりとしてその授業に参加した。

その授業では槇建築の分析が行われたが、アート・センターで湘南藤沢キャンパスの図面閲覧授業を実施しただけでなく、デジタル化された資料も提供した。また、槇建築関係者のインタビューに同席し、その様子を録画した。授業での研究の結果は、槇文彦アーカイヴの発足とアーカイヴ・ルームのオープンを記念する式典に合わせてアーカイヴ・ルームにアート・センターの協力のもと展示され、関係者が観覧することとなった。

アート・センターでは「槇文彦と慶應義塾 II」として、湘南藤沢キャンパスを取り上げる展覧会を 2022 年の秋に予定している。上記の授業内では同キャンパスを研究したグループがあるため、そのグループとの協力も検討している。また連携展示として、槇文彦ルームでの同時展示の実現も検討している。それに関連して、湘南藤沢キャンパスの建築物図面のデジタル化も進めている。

（記＝新倉）

### 4. 油井正一コレクション

油井正一コレクションでは、油井正一氏資料に加え、副島輝人氏、相倉久人氏らの日本ジャズ史に関する資料をお預かりし、アーカイヴ構築を進めている。2021 年度は、ポップスの領域で大きな足跡を残した牧村憲一氏からも資料の寄贈を受け、研究対象が「ジャズ」から「ポピュラー音楽全般」に広がった。活動としては、資料調査に対応するほか、株式会社第一興商、日本音楽健康協会の支援を得て第一興商、日本音楽健康協会 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 Jazz 研究会“拡張するジャズ”およびレクチャー・コンサートを開講した。”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、2020 年度からは服部真二文化・スポーツ財団の助成を得て、全学生向け講座「ジャズ・ムーヴズ・オン！」を開講した。今後は、研究会での活動をベースとしつつ、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）

### 5. 西脇順三郎コレクション

昨年度に引き続き、新型コロナウイルス感染症の拡大に伴い、例年 5~8 回程度開催している西脇順三郎研究会は、2021 年 11 月と 2022 年 3 月の 2 回のみ実施した。2012 年、アート・センターに西脇順三郎コレクションが創設されてから、当初は私的な研究会で始まったが、2016 年度から正式な研究会となり、アーカイヴの資料の活用促進と西脇順三郎の研究とを目的として活動している。研究会のメンバーには詩人、翻訳家、研究者等が含まれる。

そもそもアート・センターのアーカイヴに西脇順三郎コレクションが加わったきっかけは、西脇順三郎研究の第一人者、明治学院大学名誉教授であり詩人でもある新倉俊一氏から西脇旧蔵資料を受贈したことによる。新倉氏の主宰で研究会が創設され、また毎年のシンポジウム「アムバルワリア」も開催することとなった。新倉氏の存在なくしては西脇順三郎コレクションは成立しえなかったのであるが、たいへん残念なことに 2021 年 8 月、新倉氏は鬼籍に入られた。研究会のメンバー一同、悲痛な想いにかられたが、2021 年 11 月の研究会にて「追悼の集い」を行い、新倉氏の意志を継いで、シンポジウムや研究会を通して西脇順三郎研究を継続してゆくことを決定した。

今年度の貸出は、アート・センターと慶應義塾ミュージアム・コモンズが開催した「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展（2021 年 10 月 18 日～ 12 月 3 日）に、西脇順三郎の絵画作品《作品》を出品、また慶應義塾ミュージアム・コモンズ主宰の「新春展 2022 虎の棲む空き地」展（2022 年 1 月 11 日～ 2 月 10 日）には、西脇順三郎の詩の中から「トラ」について書いている詩をピックアップ、展示には『壌歌』を出品した。

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 11 回目を迎え「詩は訳されたがっている？！――西脇順三郎と翻訳の詩学」と題して開催した（13 頁参照）。今回は野村喜和夫氏、朝吹亮二氏、エリック・セランド氏、松田隆美氏に登壇をお願いした。後半では、野村氏にモデレーターを担っていただき、詩の翻訳の問題について英文学、フランス文学そして西脇順三郎の訳詩について登壇の方々に議論をしていただいた。本年度のシンポジウムでは新型コロナウィルス感染症拡大により会場収容人数を半数にし、事前予約制での開催とし、さらにオンライン配信も同時に行う形式とした。地方在住の方や外出が難しい方々からは、オンライン視聴がたいへん好評であったため次年度の開催にも活用したいと考えている。

来年 2022 年度に西脇順三郎の故郷である新潟県小千谷市が「西脇順三郎賞」の創設を計画している。その実行委員会の委員を小千谷市より委嘱され、アート・センターとして協力することとなった。2021 年秋より、実行委員会の会議が開催され、来年度に向けて活動を開始しているところであ

る。

（記＝森山）

### 6. 草月コレクション

資料整理について

今年度は、昨年度に引き続き、印刷物の一部デジタル化を行った。

貸出について

昨年度に引き続き、以下の展覧会に資料貸出を行っている。

・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

*新型コロナウイルス感染症の世界的流行により、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。

（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、令和 3 年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興 /VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化Ⅱ」内にて、ビデオテープのデジタル化を行った（詳細は次を参照。URL：http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/vic02/）。また、今年度の大きな成果としては、昨年までアトリエ内にて保管されたままその全貌を掴むことができなかった中嶋興のビデオテープのリスト化を行ったことである。2018 年度に CCJ（Collaborative Cataloging Japan）と MoMA が調査した際はその一部のみを対象とした調査が行われたが、今年度はその全貌をおよそ明らかにすることができた。一部 10% 程度の未登録のフィルム（8mm, 16mm, 35mm）、Hi8、MiniDV が残っているが、オープンリール、1 吋テープ、U-matic、betacam、Digital Betacam、VHS はすべてリスト化を終えた。その総数はおよそ 3,000 本にのぼるが、今後若干の増大があり得る。CCJ ／ MoMA リストとの不整合箇所などの再確認と未登録資料の追加登録は次年度の作業としたい。

（記＝久保）

### 8. VIC コレクション

資料整理について

今年度は、令和 3 年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興 /VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化Ⅱ」内にて、ビデオテープのデジタル化を行った。

貸出について

以下の展覧会に資料（映像）貸出を行った。

・「開館 20 周年記念 菅木志雄展〈もの〉の存在と〈場〉の永遠」展、2021 年 12 月 18 日 - 2022 年 02 月 20 日、岩手県立美術館

・「A video discussion between Mika Yoshitake and Andrew Maekle about Ksihio Suga」、2022 年 2 月 15 日、BLUM & POE

・「アナザーストーリーズ 運命の分岐点：歌舞伎が世界標準となった日～十八代目・中村勘三郎の挑戦～」、2021 年 11 月 11 日、株式会社 NHK エデュケーショナル

・「The Untitled Nam June Paik documentary」、2021 年 10 月 27 日、Nam June LLC

・「放送大学授業番組（TV）『メディア論（22）』：第 7 回メディア論的想像力の系譜（2）」、2021 年 11 月 04 日、NHK エデュケーショナル教育グループ

（記＝久保）

アート・スペース

# 慶應義塾大学アート・スペース

2011年秋に設置されてから様々な展覧会を開催してきた慶應義塾大学アート・スペース（三田キャンパス南別館1階）も10年を迎えたが、昨年に引き続き、2021年度も新型コロナウイルス感染症拡大の影響下での活動を余儀なくされた。しかし、国内の各美術館もコロナ対応の初年度であった2020年度とは異なり、様々に工夫をしながら展覧会を公開していったのが2021年であった。アート・センターにおいても、昨年度に引き続き、基本的には予約制を採用して展覧会を実施した。学内者については昨年度途中からの実施に倣って、予約無し、学生証・職員証の提示による入場の形をとった。また、予約人数に余裕のある場合の当日対応も漸次採用していった。このように状況に応じた対応をしながら、3本の展覧会（「Artist Voice II：有元利夫 うたのうまれるところ」展は年度を超えて開催されたため、来年度の年報にて報告する）を開催し、134日間の展示を行った。

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。コロナ下で博物館学実習の授業も影響を少なからず受けたものの、工夫しながらの対面の授業が実現し、前年より状況は好転した。博物館関連授業だけでなく、他授業や活動（一貫教育校を含む）と展覧会を結びつける試みも行われた。

本年度も昨年同様、緊急事態宣言下での展覧会準備で年度が開始したが、昨年とは異なり、準備した河口龍夫展は予定の会期に公開することができた。しかしながら、催事については、状況を鑑みて中止に至るものもあった。4月には別の展示室を擁する施設、慶應義塾ミュージアム・コモンズ（KeMCo）がオープンし、また、7月には塾史展示館が開館し、学内の展示施設が3つに増えた。相互連携しながら、これまでと異なる展示施設状況に対応した展開を実践していきたい。

秋には初めてのKeMCoとの共同企画展を開催した。協働により得られる成果も多くあったが、同じ展覧会の別会場でありながら、会場間で来場者の人数に隔たりが出てしまった。KeMCoが新設施設であるため、来場者が多いことは当然であろうが、今後の展覧会の協働の仕方についても、改めて検討し、より効果的な方法・在り方を考えることとなった。

学内の美術品を修復の観点から捉えたこの展覧会（「我に

触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展）は、アート・センターが長年、その保存修復に関わってきた塾内美術品について扱っており、常設展示的な枠組みにも位置づけられるものである。同展は多様な教育プログラムを実施し、展覧会を教育的な方向性に啓いたと言えよう。

本年度は昨年から引き続く、コロナ下で新しい展覧会の在り方を模索した年であったが、結果としては100日を上回る公開日数を確保することができた。また、引き続き、オンラインでの発信等に努めたが、昨年の来館の厳しい状況下での展示発信の努力が関連の対応力アップにつながっている側面もある。

アート・スペースは小さな展示室ではあるが、大学ミュージアムという立場を活かしながら、独自の活動を展開して来た。このコロナ下の時期について言えば、ミュージアムや展覧会の限界と可能性という、あらゆるミュージアム、展覧会実践者が突きつけられた問題について、展覧会そのものや、総括的な記録集、積極的な発信などをもって応え続けた2年間だったと言えるのではないだろうか。

### 1．Artist Voice I：河口龍夫　無呼吸
### 2021年4月19日（月）～7月30日（金）

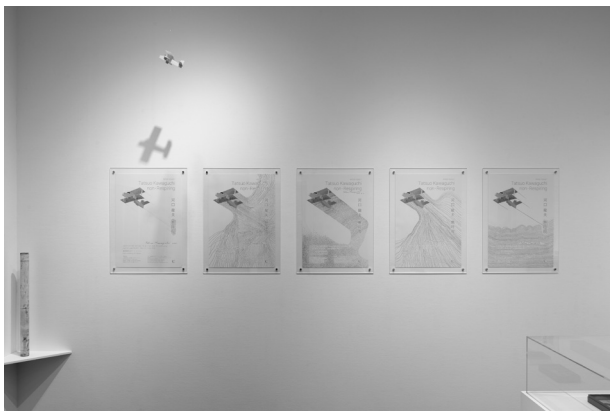
新しい展覧会のシリーズ「Artist Voice」の第1回展として「河口龍夫　無呼吸」展を開催した。Artist Voiceは、小さな展示室1室というアート・スペースの施設的特性を活かして、作家の呟きや生の声を感じとれるようなインティミットな展示を目指すものである。

この「河口龍夫　無呼吸」展で展示されたのは、2020年4月以降の1年間に制作された作品であった。すなわち、新型コロナウイルス感染症が世界を覆った1年の間の作家の軌跡を示すものである。その多岐にわたる、多産な作品群は、河口龍夫がこの厳しい状況下でいかに世界と向きあい、作品を制作し続けたかを物語っている。

展示作品は、作品を展示したものの予定通りに公開することがかなわなかった「河口龍夫　鰓呼吸する視線」展（詳細は年報/研究紀要28 2020/2021参照）のポスター作品10点から始まり、唯一の前回展示と同じ作品《飛行する案内状》や、上下を反転した展示ケースのアクリル部分に水を入れた前回展メイン作品《鰓呼吸する視線》で水中にあったものの展覧会公開時には水中から出さざるを得なかった《鰓呼吸したポスター》など、前回展との関わりが深い作品も多い。最後には今回展のポスター5枚が作品となり、展示当日に作家が携えて展示に現れた。86点に及ぶ作品を展示したが、会期中に更に2点のポスター作品がもたらされ、その2点は最終日に1日だけの展示として、南別館エレベーター・ホール正面壁面に設置された。

86点の出品作品は非常に多岐に渡るが、同時に河口龍夫の特徴的なアイテムが多く使われており、河口龍夫の世界の広がりを展示全体で鑑賞することができる内容になっていたと言ってよい。しかし、それがコロナ下のこの1年に制作された作品のみで構成されていることを想起するとき、コロナ下の1年の河口の制作の豊かさには驚嘆せざるを得ない。また、この展覧会のタイトル「無呼吸」が示唆するように、それは閉塞的な状況下で制作した一群の作品であり、鑑賞者に現在を強く意識させることにもなった。その上で、未だ先の見えない状況にいる鑑賞者に深く問いかけ、同時に道標を示すものでもあっただろう。

新型コロナウイルス感染症の影響はいまだ大きく、予約制での入場としたが、塾生や教職員は予約不要であったため、

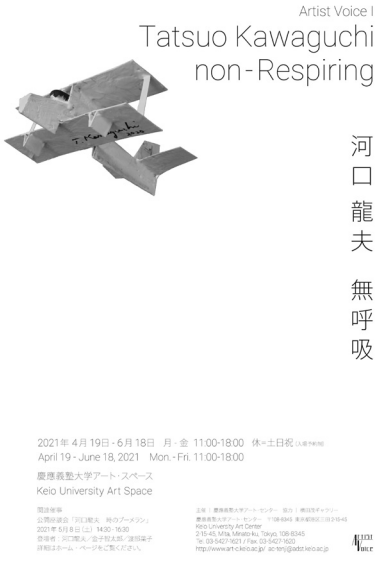


ポスター作品

会場風景

写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

DM




ポスター

ワクチン接種で来校した折に、鑑賞した学生等も多かったと思われる。

当初予定していた、同時期に開催していたSNOW Contemporaryでの河口龍夫展（河口龍夫「1971年の172800秒から2021年の345600秒へ」）をキュレーションした金子智太郎氏を招聘しての座談会は緊急事態宣言の発出によって、見送らざるをえなかった。その後、会期延長した7月に入って、オンラインでの作家のギャラリー・トークを開催した。また、慶應義塾ミュージアム・コモンズの学生スタッフKeMCoMによる、作家インタビュー映像や、担当学芸スタッフへの取材記事など、各種発信を行った。

（記＝渡部）

### 2．「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展
### 2021年10月18日（月）～12月3日（金）

本展では、修復をテーマに慶應義塾の所蔵作品を展観した。慶應義塾は、2002年に美術品管理運用委員会を発足させ、大学の各キャンパスや一貫教育校などの各所に収蔵されている美術品の管理と活用をすすめてきた。アート・センターは、本委員会において事務局を担い、本学所蔵作品の調査・研究・保存活動に携わっている。本展では、その取り組みを紹介するとともに、「接触」をキーに据え、修復内容の紹介にとどまらない、修復行為の本質に迫ることを試みた。通常、芸術作品に触ることは禁じられているが、作品の修復は直接触れること無くしては成立しない。作品に触れることは、作品を深く知る手立てであると同時に、破壊にも繋がり得る行為である。それゆえ修復は、そうしたジレンマを抱え、試行錯誤を重ねながら行われている。接触忌避が日常となるコロナ下で、今こそ「触れる」行為として修復を捉え、作品と向き合う展覧会を開催すべきであると考え、「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」というタイトルを冠した。

本展は慶應義塾大学アート・センターと慶應義塾ミュージアム・コモンズの初めての合同展である。二会場を用い、これまでの修復作品および進行中の保存プロジェクト作品から13点を出品した。北村四海《手古奈》や、中西夏之《男子総カタログ '63》、和田嘉平治《福澤諭吉像》など、素材や保管状況、損傷状態が様々であった作品の修復事例を取り上げて展示し、個々の作品の特性に応じた修復の在り方を紹介しようと努めた。キャンパス内の作品は、展示室内にて解説と映像でその内容を示すとともに、鑑賞サポートのウェブアプリなどのデジタルコンテンツを開発し、キャンパス内へ誘導するしかけを用意した。また、協力先の修復工房から実際の修復現場で使用されている道具や材料を借用、展示し、その一部を手にとって鑑賞できるコーナーを設けた。作品解説では、修復工程を示すだけでなく、修復に至る経緯や修復方針を決める過程が伝わるよう工夫した。あわせて、アート・センターで蓄積してきた修復報告書を閲覧に供し、より詳細な情報へのアクセスを提供した。

会期中はさまざまな関連プログラムを実施した。本学所蔵作品の保存修復を手がけてきた修復家を講師に迎え、宮﨑安章氏（修復研究所二十一）による小学生と中学生を対象に修復の実際に触れるワークショップ、黒川弘毅氏（武蔵野美術大学／ブロンズスタジオ）による大学生を対象とした彫刻洗浄ワークショップ、髙橋裕二氏（ブロンズスタジオ）による

大熊氏廣・鈴木長吉《福澤諭吉還暦祝 灯台》の修復を語るギャラリー・トークを実施した。修復家自身から語られる現場の経験や作品に対する真摯な姿勢は、参加者に作品に向き合い直すことを促し、通常の作品鑑賞とは異なる視点の鑑賞体験となったと考えている。また、学内のみならず、港区内の中学校の参加も叶い、地域の学校との連携も図ることができた。上記の三者に加え、美学・身体論を研究領域とする伊藤亜紗氏（東京工業大学）をゲストに迎えてシンポジウムを開催し、オンラインで発信した。ケアと作品の修復という領域から、様々な知見と視座が交差する刺激的な議論が行われた。さらに、出品作品の一つである旧ノグチ・ルームの修復事例紹介にあわせ、会期中に旧ノグチ・ルームの特別公開日を設けた。5 日間で 378 名の来場者があり、旧ノグチ・ルームへの関心の高さを改めて実感した。このように、本展ではこれまでの活動の蓄積を基盤として、修復を接点としたさまざまな領域への広がりを示し、大学という場で多角的な展開ができたと考えている。さらに、こうした関連プログラムの実践の記録と、展覧会の実施を踏まえて考察した論考を掲載するため、記録集を作成した。今回の成果をふまえて、慶應義塾の文化資源の調査、保存、活用を一層充実させていきたい。

（記＝桐島）

アート・スペース正面壁面

アート・スペース会場風景①

アート・スペース会場風景②

ミュージアム・コモンズ会場風景①

ミュージアム・コモンズ会場風景②

写真撮影：村松 桂（株式会社カロワークス）

我に触れよ：
コロナ時代に修復を考える
2021年10月18日（月）—12月3日（金）
慶應義塾大学アート・センター
KEIO UNIVERSITY ART CENTER
Tangite me:
Reconsidering Conservation during the Pandemic
Monday 18 October – Friday 3 December 2021
Keio Museum Commons
慶應義塾ミュージアム・コモンズ

チラシ兼ポスター

**開催記録**

**1．Artist Voice Ⅰ：河口龍夫　無呼吸**

日時：2021 年 4 月 19 日（月）～ 7 月 30 日（金）（土日祝休館）
　　11：00 ～ 18：00（開催日数 69 日）
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：横田茂ギャラリー
入場者数：440 名（事前予約制）
作成印刷物：DM ハガキ、ポスター（A2）、カタログ（A5 冊子、制作：渡部葉子、新倉慎右）
配布資料：記録集、カタログ、DM ハガキ、作品解説（A4）、アンケート、慶應義塾カルチャーパス
担当：渡部葉子、新倉慎右、山田桂子

関連イベント
・【中止】公開座談会「河口龍夫　時のブーメラン」
　日時：2021 年 5 月 8 日（土）14：30 ～ 16：30
　場所：オンライン（Zoom ウェビナー）
　登壇者：河口龍夫、金子智太郎、渡部葉子
・オンラインイベント「河口龍夫　無呼吸――作品が語るギャラリー・トーク」
　日時：2021 年 7 月 17 日（土）14：00 ～ 15：30
　場所：オンライン（slido）
　登壇者：河口龍夫、渡部葉子

掲載紙：「美術評」東京新聞（2021.6.4 掲載、小説家 高山羽根子氏評）

| No. | 作品名 | Title | 制作年 | 素材・技法 | Material and Technique | 寸法（cm）等 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 飛行する案内状 | Invitation Card in Flight | 2020 | 案内状、硫化カドミューム、蜜蝋、蓮の種子、鉛 | invitation card, cadmium sulfide, beeswax, lotus seed, lead | 13 × 13 × 4.5 |
| 2 | 穴のあいた案内状 | Invitation Card that Have Holes | 2020 | 案内状 | invitation card | 18.1 × 12.7 |
| 3 | 鰓呼吸したポスター | Poster that Breathed via Branchial Respiration | 2020 | ポスター、蜜蝋、銅線、塩化ビニール樹脂 | poster, beeswax, copper wire, vinyl chloride resin | 直径 5.2 × 63.2 |
| 4 | マスクするポスター | Masked Poster | 2020 | ポスター、色鉛筆 | poster, colored pencil | 59.5×42 |
| 5 | 見ることを奪われ | Deprived of seeing | 2020 | ポスター、色鉛筆 | poster, colored pencil | 59.5×42 |
| 6 | 口にマスク目にマスク | Mouth has a Mask, Eyes have a Mask | 2020 | ポスター、色鉛筆、画用紙 | poster, colored pencil, drawing paper | 59.5×42 |
| 7 | マスク、マスク、マスク、マスク、そしてマスク | Mask, Mask, Mask, Mask and Mask | 2020 | ポスター、色鉛筆 | poster, colored pencil | 59.5×42 |
| 8 | 未来のポスター | Future Poster | 2020 | ポスター、印字による文字 | poster, printed characters | 59.5×42 |
| 9 | クエスチョン　マーク | Question Mark | 2020 | ポスター、焼き跡 | poster, burn marks | 59.5×42 |
| 10 | 焼失した文字 | Burnt Letters | 2020 | ポスター、焼き跡 | poster, burn marks | 59.5×42 |
| 11 | 呼吸する文字・黒 | Breathing Letters in Black | 2020 | ポスター、黒の油性ペン | poster, black oil-based pen | 59.5×42 |
| 12 | 呼吸する文字 | Breathing Letters | 2020 | ポスター、油性ペン | poster, oil-based pen | 59.5×42 |
| 13 | 鰓呼吸する文字 | Letters Breathing via Branchial Respiration | 2020 | ポスター、油性ペン | poster, oil-based pen | 59.5×42 |

| No. | 作品名 | Title | 制作年 | 素材・技法 | Material and Technique | 寸法（cm）等 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 14 | 無呼吸からの飛翔 | Flying from non-Respiring | 2021年3月31日 | ポスター、水彩絵具 | poster, watercolor | 59.4×42 |
| 15 | レクイエム 9176 あるいはエープリルフール | Requiem 9176 or April Fool's Day | 2021年4月1日 | ポスター、油性マーカー | poster, oil-based pen | 59.4×42 |
| 16 | レクイエム 9194 | Requiem 9194 | 2021年4月2日 | ポスター、油性マーカー | poster, oil-based pen | 59.4×42 |
| 17 | レクイエム 9236 | Requiem 9236 | 2021年4月5日 | ポスター、油性マーカー | poster, oil-based pen | 59.4×42 |
| 18 | レクイエム 9255 | Requiem 9255 | 2021年4月6日 | ポスター、油性マーカー | poster, oil-based pen | 59.4×42 |
| 19 | 月下美人 | A Queen of the Night | 2020 | 画用紙、鉛筆 | drawing paper, pencil | 38×27 |
| 20 | 関係－生命・月下美人の時間 | Relation - Life, Time of a Queen of the Night | 2021 | 月下美人（植物）、銅、蜜蝋、アルミ | queen of the night（plants）, copper, beeswax, aluminium | 58×30.2×厚さ 4 |
| 21 | 見えないハサミ | Invisible Scissors | 2020 | 和紙、新聞紙、ハサミ | washi（Japanese paper）, newspaper, scissors | 17.8×6.4×厚さ 1.4 |
| 22 | 見えない時刻 | Invisible Time | 2020 | 時計、和紙 | clock, washi（Japanese paper） | 15.3×15.3×厚さ 4.5 |
| 23 | 見えない鏡 1 | Invisible Mirror 1 | 2020 | 鏡、和紙 | mirror, washi（Japanese paper） | 21.6×14.7 |
| 24 | 見えない鏡 2 | Invisible Mirror 2 | 2020 | 鏡、和紙 | mirror, washi（Japanese paper） | 20.0×15.0 |
| 25 | 見えない鏡 3 | Invisible Mirror 3 | 2020 | 鏡、和紙 | mirror,washi（Japanese paper） | 20.3×11.2 |
| 26 | 見えない鏡 4 | Invisible Mirror 4 | 2020 | 鏡、和紙 | mirror, washi（Japanese paper） | 26.9×15.7 |
| 27 | 見えない化石 1 | Invisible Fossil 1 | 2020 | 化石（ジュラ紀の球果植物の化石（珪化木））、和紙 | fossil（fossil of cone-bearing seed plants in the Jurassic Period（Petrified wood））, washi（Japanese paper） | 20.8×11.5×高さ 9 |
| 28 | 見えない化石 2 | Invisible Fossil 2 | 2020 | 化石（ジュラ紀の球果植物の化石（珪化木））、和紙 | fossil（fossil of cone-bearing seed plants in the Jurassic Period（Petrified wood））, washi（Japanese paper） | 19.5×12.2×高さ 4.5 |
| 29 | 見えない化石 3 | Invisible Fossil 3 | 2020 | 化石（ジュラ紀の球果植物の化石（珪化木））、和紙 | fossil（fossil of cone-bearing seed plants in the Jurassic Period（Petrified wood））, washi（Japanese paper） | 5×7.8×高さ 3.6 |
| 30 | 見えないジルコン 1 | Invisible Zircon 1 | 2020 | ジルコン（37 億 8000 年前の生命が発生したころの物質）、和紙 | zircon（the materials when the life was born 3,780,000 years ago）, washi（Japanese paper） | 6.2×6.3×高さ 5.3 |
| 31 | 見えないジルコン 2 | Invisible Zircon 2 | 2020 | ジルコン（37 億 8000 年前の生命が発生したころの物質）、和紙 | zircon（the materials when the life was born 3,780,000 years ago）, washi（Japanese paper） | 6.8×4.5×高さ 2.5 |
| 32 | 見えないジルコン 3 | Invisible Zircon 3 | 2020 | ジルコン（37 億 8000 年前の生命が発生したころの物質）、和紙 | zircon（the materials when the life was born 3,780,000 years ago）, washi（Japanese paper） | 6.8×3.1×高さ 3.6 |
| 33 | 見えないジルコン 4 | Invisible Zircon 4 | 2020 | ジルコン（37 億 8000 年前の生命が発生したころの物質）、和紙 | zircon（the materials when the life was born 3,780,000 years ago）, washi（Japanese paper） | 4.5×2.9×高さ 2.2 |
| 34 | 見えない定規 | Invisible Ruler | 2020 | 和紙、定規 | washi（Japanese paper）, ruler | 30.7×3.7×厚さ 0.6 |
| 35 | 見えない烏の羽根 | Invisible Crow's Feather | 2020 | 和紙、鳥の羽根 | washi（Japanese paper）, ruler feather of birds | 29.6×5×厚さ 0.5 |
| 36 | 蜜蝋に浸された言葉・時間 | The Word Immersed in Beeswax: Time | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 37 | 蜜蝋に浸された言葉・宇宙 | The Word Immersed in Beeswax: Cosmos | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 38 | 蜜蝋に浸された言葉・生命 | The Word Immersed in Beeswax: Life | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 39 | 蜜蝋に浸された言葉・無 | The Word Immersed in Beeswax: Nothingness | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 40 | 蜜蝋に浸された言葉・空 | The Word Immersed in Beeswax: Void | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |

| No. | 作品名 | Title | 制作年 | 素材・技法 | Material and Technique | 寸法（cm）等 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 41 | 蜜蝋に浸された言葉・闇 | The Word Immersed in Beeswax: Darkness | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 42 | 蜜蝋に浸された言葉・愛 | The Word Immersed in Beeswax: Love | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 43 | 蜜蝋に浸された言葉・心 | The Word Immersed in Beeswax: Heart | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 44 | 蜜蝋に浸された言葉・夢 | The Word Immersed in Beeswax: Dream | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 45 | 蜜蝋に浸された言葉・有 | The Word Immersed in Beeswax: Being | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 46 | 蜜蝋に浸された言葉・世界 | The Word Immersed in Beeswax: World | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 47 | 蜜蝋に浸された言葉・存在 | The Word Immersed in Beeswax: Existence | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 48 | 蜜蝋に浸された言葉・関係 | The Word Immersed in Beeswax: Relation | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 49 | 蜜蝋に浸された言葉・呼吸 | The Word Immersed in Beeswax: Breath | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 50 | 蜜蝋に浸された言葉・気 | The Word Immersed in Beeswax: Spirit | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 51 | 蜜蝋に浸された言葉・重力 | The Word Immersed in Beeswax: Gravity | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 52 | 蜜蝋に浸された言葉・磁力 | The Word Immersed in Beeswax: Magnetic Force | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 53 | 蜜蝋に浸された言葉・光 | The Word Immersed in Beeswax: Light | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 54 | 蜜蝋に浸された言葉・香り | The Word Immersed in Beeswax: Scent | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 55 | 蜜蝋に浸された言葉・音 | The Word Immersed in Beeswax: Sound | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 56 | 蜜蝋に浸された言葉・死 | The Word Immersed in Beeswax: Death | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 57 | 蜜蝋に浸された言葉・火 | The Word Immersed in Beeswax: Fire | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 58 | 蜜蝋に浸された言葉・神 | The Word Immersed in Beeswax: God | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 59 | 蜜蝋に浸された言葉・熱 | The Word Immersed in Beeswax: Heat | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 60 | 蜜蝋に浸された言葉・温度 | The Word Immersed in Beeswax: Temperature | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 61 | 蜜蝋に浸された言葉・湿度 | The Word Immersed in Beeswax: Humidity | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 62 | 蜜蝋に浸された言葉・気体 | The Word Immersed in Beeswax: Air | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 63 | 蜜蝋に浸された言葉・水 | The Word Immersed in Beeswax: Water | 2020 | 蜜蝋、言葉、和紙、鉛筆、銅、空き缶 | beeswax, word, washi（Japanese paper）, pencil, copper, can | 直径 7.5×3 |
| 64 | 黒板になったテレビ | Television that Became a Blackboard | 2020 | テレビ、黒板塗料 | television, blackboard paint | 39.5×奥行 42×高さ 35.5<br>モニター：41.5×15.5×高さ 43<br>ボード：46×15×高さ 2 |
| 65 | 黒板になったパソコン | Computer that Became a Blackboard | 2020 | パソコン一式、黒板塗料 | computer, blackboard paint | 機器：19×44×高さ 41 |

| No. | 作品名 | Title | 制作年 | 素材・技法 | Material and Technique | 寸法（cm）等 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 66 | 1億9000万年前の水平時間 | Horizontal Time of a Hundred and Ninety Million Years Ago | 2020 | ジュラ紀の水平（水準器）の化石、厚紙の箱、厚紙、ペイント | fossil which is horizontal position benchmark in the Jurassic Period, cardboard box, cardboard, paint | 26.7×30×高さ12.5 |
| 67 | 宇宙ロケットK1号 | Spacecraft K1 | 2020 | ガラス容器、注射器、天体写真、鉛筆 | glassware, syringe, astrophotography, pencil | 直径9.7×高さ18 |
| 68 | 宇宙ロケットK2号 | Spacecraft K2 | 2020 | ガラス容器、注射器、天体写真、鉛筆 | glassware, syringe, astrophotography, pencil | 直径9.7×高さ18 |
| 69 | 宇宙ロケットK3号　蜜蝋星からの発射 | Spacecraft K3, The Launch from a Planet of Beeswax | 2020 | ガラス容器、注射器、天体写真、鉛筆、蜜蝋 | glassware, syringe, astrophotography, pencil, beeswax | 直径9.7×高さ18 |
| 70 | ガラスの宇宙A | Cosmos of Glass A | 2020 | ガラス容器、天体写真、鉛筆 | glassware, astrophotography, pencil | 直径8.7×高さ9.7 |
| 71 | ガラスの宇宙B | Cosmos of Glass B | 2020 | ガラスの容器、天体写真、鉛筆 | glassware, astrophotography, pencil | 直径8.7×高さ9.7 |
| 72 | 関係－教育・エドゥカティオ／金沢（ホワイト） | Relation - Education, Educatio / Kanazawa（White） | 2020 | ファイルブック、書類、綿ひも、石膏 | document folder, document, cotton string, plaster | 30×24×高さ7.4 |
| 73 | 関係－教育・エドゥカティオ／金沢（グレー） | Relation - Education, Educatio / Kanazawa（Gray） | 2020 | ファイルブック、書類、綿ひも、グレーペイント | document folder, document, cotton string, gray paint | 31×25×高さ5.4 |
| 74 | 立ち、止まる | Stand, Pause | 2021 | 画用紙、鉛筆 | drawing paper, pencil | 38.2×54 |
| 75 | 足の時間差 | Time Difference of Foots | 2021 | 画用紙、鉛筆、トレーシングペーパー、コラージュ | drawing paper, pencil | 38.2×54 |
| 76 | 幼児（三歳）の銅の足跡あるいは無体重 | Copper Footprints of a Child（Three Years Old）or Zero Weight | 2021 | 銅、体重計 | copper, bath scale | 33.5×30.3×高さ5.5 |
| 77 | 関係－無関係・銅と百足と蜜蝋とチョコレート | Relation - No Relation, Copper and a Centipede and Beeswax and Chocolate | 2020 | 銅、百足、蜜蝋、チョコレート、チョコレートの箱 | copper, centipede, beeswax, chocolate, chocolate box | 8.5×15.2×高さ2.5 |
| 78 | 関係－無関係・銅と蜜蝋とチョコレート | Relation - No Relation, Copper and Beeswax and Chocolate | 2020 | 銅、蜜蝋、チョコレート、チョコレートの箱 | copper, beeswax, chocolate, chocolate box | 9.3×9.3×高さ3.4 |
| 79 | 関係－無関係・ドローイングの描かれた青く着色された箱 | Relation - No Relation, Box Colored in Blue with Drawings | 2021 | 銅、蜜蝋、チョコレート、青い塗料、色鉛筆、箱 | copper, beeswax, chocolate, blue paint, colored pencil, box | 15.1×22.3×高さ3.3 |
| 80 | 関係－無関係・黒い箱の中の宇宙 | Relation - No Relation, Cosmos in Black Box | 2021 | 銅、蜜蝋、チョコレート、鉛筆、星空の写真（裏に反転された宇宙）、箱 | copper, beeswax, chocolate, blue paint, colored pencil,astrophotography（reversed）, box | 6.6×22.5×高さ4.4 |
| 81 | 関係－無関係・ひまわりとチョコレート | Relation - No Relation, A Sunflower and Chocolate | 2021 | 銅、蜜蝋、チョコレート、鉛筆、色鉛筆、水彩絵具、ひまわりの種子、箱 | copper, beeswax, chocolate, pencil, colored pencil, watercolor, sunflower seeds, box | 20.2×7.2×高さ4.3 |
| 82 | 関係－無関係・銅の領域 | Relation - No Relation, Copper Zone | 2021 | 銅、蜜蝋、チョコレート、朝顔の種子、チョコレートの箱 | copper, beeswax, chocolate, morning glory seeds, box | 16.5×12.9×高さ2.8 |
| 83 | 関係－無関係・白い箱 | Relation - No Relation, White Box | 2021 | 銅、蜜蝋、チョコレート、鉛筆、箱 | copper, beeswax, chocolate, pencil, box | 6.3×6.3×高さ6.2 |
| 84 | 切断 | Cut off | 2020 | 額縁の部分、天体写真、鉛筆、銅、和紙 | the part of frame, astrophotography, pencil, washi（Japanese paper） | 31.2×31.3×厚さ3.2 |
| 85 | 光の星　闇の星・反転された宇宙　2020-A | Star of the Light, Star of the Dark: Reversed Cosmos 2020-A | 2020 | 天体写真、鉛筆 | astrophotography, pencil | 49.6×38.3 |
| 86 | 光の星　闇の星・反転された宇宙　2020-B | Star of the Light, Star of the Dark: Reversed Cosmos 2020-B | 2020 | 天体写真、鉛筆 | astrophotography, pencil | 49.6×38.3 |
| 87 | レクイエム15126 | Requiem 15126 | 2021 | ポスター、油性マーカー | poster, oil-based pen | 81.6×42 |
| 88 | 希望への脱出 | Escape to Hope | 2021 | ポスター、コラージュ | poster, collage | 59.4×41 |

※87、88は展覧会最終日のみ展示

## 2．「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展

日時：2021 年 10 月 18 日（月）～ 12 月 3 日（金）（土日祝休館、11/6 開館、11/8 休館）
11：00 ～ 18：00（開催日数 33 日）
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、慶應義塾美術品管理運用委員会
入場者数：東会場：723 名、南会場：410 名（事前予約制）
作成印刷物：会場シート（B5 冊子、制作：桐島美帆、長谷川紫穂、山田桂子、島田和）、DM チラシ（5 種類、デザイン制作：松本工房）、アンケート、モバイルガイド案内
配布資料：会場シート、DM チラシ、アンケート、モバイルガイド案内
担当：渡部葉子（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）、橋本まゆ、桐島美帆、山田桂子（以上、慶應義塾大学アート・センター）、本間友、長谷川紫穂、島田和（以上、慶應義塾ミュージアム・コモンズ）

関連イベント
・旧ノグチ・ルーム特別公開日
日時：2021 年 11 月 1 日（月）～ 6 日（土）（11/3 は除く）
場所：慶應義塾大学三田キャンパス　旧ノグチ・ルーム
・シンポジウム「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」
日時：2021 年 11 月 6 日（土）13：00 ～ 17：00
場所：オンライン（Zoom ウェビナー）配信
登壇者：伊藤亜紗（東京工業大学教授）、黒川弘毅（武蔵野美術大学教授／有限会社ブロンズスタジオ）、髙橋裕二（有限会社ブロンズスタジオ）、宮﨑安章（有限会社修復研究所二十一）、渡部葉子
・ギャラリートーク「修復家と見る《福澤諭吉還暦祝 灯台》」
日時：2021 年 11 月 17 日（水）17：00 ～ 18：00
場所：オンライン（Zoom ウェビナー）配信
登壇者：髙橋裕二（有限会社ブロンズスタジオ）、渡部葉子
・慶應義塾中等部ワークショップ
日時：2021 年 10 月 26 日（火）午後、11 月 18 日（木）午後
場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス内
運営：KeMCoM（慶應義塾ミュージアム・コモンズ学生スタッフ）、KUAC（慶應義塾大学アート・センター）/KeMCo（慶應義塾ミュージアム・コモンズ）スタッフ
・彫刻を洗って、磨いて、見る――触覚鑑賞ワークショップ（塾生向け）
日時：2021 年 11 月 5 日（金）10：00 ～ 12：00 ／ 13：30 ～ 15：30
場所：慶應義塾大学三田キャンパス内
講師：黒川弘毅（武蔵野美術大学教授／有限会社ブロンズスタジオ）
・港区立御成門中学校（美術部）ワークショップ
日時：2021 年 11 月 2 日（火）、9 日（火）午後
場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス内
講師：宮﨑安章（有限会社修復研究所二十一）、KUAC/KeMCo スタッフ
・慶應義塾幼稚舎（美術を楽しむ会）ワークショップ
日時：2021 年 11 月 18 日（木）、25 日（木）、12 月 2 日（木）午後
場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス内、慶應義塾幼稚舎
講師：宮﨑安章（有限会社修復研究所二十一）、KUAC/KeMCo スタッフ

| No. | 作者 | 作品名 | 制作年 | 材質・技法 | 寸法（縦×横×奥行 cm） | 所管・所在 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 中西夏之 | 《男子総カタログ '63》 | 1963 年 | ブループリント（サイアノタイプ感光紙） | 約 1200.0×78.2 | 慶應義塾大学アート・センター |
| 2 | イサム・ノグチ | 《丸椅子》 | 1951 年 | 木 | 高 36.4×直径 29.9 | 慶應義塾 |
| 2-1 | − | 第二研究室 配置図 | − | 鉛筆、紙 | 56.7×84.0 | 慶應義塾 |
| 2-2 | − | 談話室大テーブル／腰掛 詳細図 | − | 鉛筆、紙 | 39.0×61.0 | 慶應義塾 |
| 3 | 西脇順三郎 | 《作品》 | − | 水性絵具、カンヴァス | 117.0×91.5 | 慶應義塾大学アート・センター |
| 4 | 大熊氏廣・鈴木長吉 | 《福澤諭吉還暦祝 灯台》 | 1897 年 | 銀、銅、各種合金 | 80.5×45.0×45.0 | 慶應義塾 |
| 5 | 和田嘉平治 | 《福澤諭吉像》 | 1932 年 | 着色石膏 | 115.0×103.0×60.0 | 慶應義塾 |
| 6 | 長谷川栄作 | 《引接》 | 1917 年 | 木 | 168.5×62.5×54.5 | 慶應義塾 |
| 7 | 河野通勢 | 《箱根芦ノ湖風景》 | − | 油彩、カンヴァス | 50.3×60.7 | 慶應義塾幼稚舎 |
| 8 | 須田寿 | 《家鴨》 | 1947 年 | 油彩、カンヴァス | 80.1×116.1 | 慶應義塾中等部 |
| 9 | 井上公三 | 《花 グランドスイング》 | − | アクリル樹脂絵具、カンヴァス（ポリエステル布、亜麻布）<br>※ 5 点組のうち 3 点展示 | 各 194.0×130.4 | 慶應義塾 |
| 10 | 大山エンリコイサム | 《慶應義塾志木高等学校 壁画》 | 2003 年 | アクリル性エアロゾル塗料、コンクリートブロック | 182.0×982.0×15.0 | 慶應義塾志木高等学校 |
| 11 | 北村四海 | 《手古奈》 | 1909 年頃 | 白大理石（かんすい） | 169.0×82.0×78.0 | 慶應義塾 |
| 12 | 宇佐美圭司 | 《やがてすべては一つの円のなかに No.1》 | 1982 年 | 油彩、カンヴァス | 238.9×679.7 | 慶應義塾 |
| 13 | 猪熊弦一郎 | 《デモクラシー》 | 1949 年 | 油脂塗料と油絵具との混合絵具、シナ合板 | 東 壁 画：442.2×652.3×0.8　西 壁 画：447.1×646.0×0.8 | 慶應義塾 |

研究／研究会

# 研究会 mandala musica

**“油井正一アーカイヴ”公開 Jazz 研究会“拡張するジャズ”**

一般向け公開研究会として、下記の催事を行なった。

【第 1 回】“石若駿、変遷するビート”
日時：2021 年 6 月 17 日（木）18：10 ～ 19：30
場所：三田キャンパス　北館ホール
講師：石若駿（ドラムス奏者）
　　中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤）／音楽評論家）

ドラマーとして、さまざまな音楽シーンでビートを生み続ける石若駿氏を迎え、ジャズのビートの変遷を、ジャズ発祥の頃から現代まで、石若駿氏のデモンストレーションで聴いた。また、最後には石若氏のドラム演奏を披露していただいた。

【第 2 回】小松亮太“タンゴの真実”with 北村聡
日時：2021 年 10 月 28 日（木）18：30 ～ 20：00
場所：三田キャンパス　北館ホール
講師：小松亮太（バンドネオン奏者）
共演：北村聡（バンドネオン奏者）
司会：中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤）／音楽評論家）
協賛：株式会社第一興商、日本音楽健康協会

バンドネオン奏者として世界的に活躍する小松亮太氏が、アストル・ピアソラ生誕 100 年の昨年、大著「タンゴの真実」を上梓した。この著書により、タンゴにまつわるさまざまな誤解が正されたと言える。小松氏を迎え、あらためて「タンゴの真実」をお話しいただくとともに、弟子である北村聡氏と 2 台のバンドネオンで演奏（2 曲）もしていただいた。

【第 3 回】ビッグバンド・ワークショップ　～大友遼氏を迎えて
“クロスポリ”ワールドへの誘い feat. KEIO Light Music Society
日時：2021 年 12 月 9 日（木）18：30 ～ 19：50
場所：三田キャンパス　北館ホール
講師：大友遼（作曲家・トロンボーン奏者）
慶應義塾大学ライト・ミュージック・ソサイェティ
司会：中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤）／音楽評論家）
協賛：株式会社第一興商、日本音楽健康協会

学生ビッグバンド KEIO Light Music Society が、同バンド

OB である作編曲家の大友遼氏から公開指導を受け、公開研究会としてその学びをシェアした。

当日の演奏曲目は、Breath of City“Seattle”。変拍子を多用する難曲だが、作曲面では 24 拍をどのように分解して考えているのかを大友氏に伺い、ライトの学生諸君とともに、" クロスポリ " の特性（演奏家と聴き手で感じるリズムを分離させる）を体感した。

（担当／記＝粂川）

研究／研究会

# 西脇順三郎研究会

新倉俊一氏による西脇順三郎研究、書籍

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った新倉俊一氏の主宰で、2012 年度より毎月（原則）第三月曜日に開催してきた（2 月、8 月は休会）。西脇順三郎の弟子で研究者であった新倉俊一氏はおよそ 800 点の西脇資料をアート・センターに寄贈され、これらの活動の礎を築かれたが、惜しくも 2021 年 8 月に逝去された。

新型コロナウイルス感染症の拡大および新倉俊一氏の死去に伴い、しばらくの間、研究会を中断していたが、ようやく 2021 年 11 月に再開することができた。遠方の方や事情のある方には Zoom にて参加してもらい、その他のメンバーは 1 年半ぶりに三田キャンパスで集うことができた。従来は、毎回担当者がテーマを設定して発表を行い、各メンバーとの議論を深める形式をとっており、多角的な切り口をもって、西脇順三郎の詩そのものや、詩論等を分析対象とすることで、西脇の詩世界の深奥を探求することを目的としている。しかし 11 月に再開した研究会では、担当の杉本徹氏からの提案により「新倉俊一氏を追悼する集い」となった。新倉俊一氏は西脇研究のほかに、英米詩の翻訳や詩人の研究、さらに自身でも詩作を行い 6 冊以上詩集を出版されていた。研究会では各メンバーが新倉氏の詩の中で最も好きな詩を選び、その一節を朗読し、加えて故人との思い出を語ることとした。それぞれの想いがこもった素晴らしい朗読と新倉氏への感謝の声は、確かに天国の故人へも届いたことと思う。

2021 年度の研究会は新型コロナウイルス感染症の拡大により、11 月と 3 月の 2 回のみの開催となった。3 月の担当は山﨑修平氏で、「1920 年代におけるシュルレアリスムの受容――西脇順三郎と瀧口修造の作品を中心に」のテーマで発表していただいた。この回も Zoom と併用して開催したが、多くの意見や助言が交わされ非常に活発な研究会となった。

年に一度開催される「アムバルワリア祭」にも、本研究会の参加者の協力、参加を仰いでおり、このシンポジウムは西脇順三郎資料の活用や、各メンバーの活動の広報を担う側面としても機能している。また、2022 年に没後 40 年を迎えることから、西脇順三郎の故郷、新潟県小千谷市では優れた現代詩人に贈る「西脇順三郎賞」の創設が予定されておりアート・センターも共催として協力する予定である。研究会からも、より良い賞になるよう提言がまとめられ、参考意見として小千谷市の「西脇順三郎賞実行委員会」へお送りした。

（担当／記＝森山）

研究／研究会

# アーカイヴの形態学研究会

2008年7月以来、慶應義塾大学アート・センターの各アーカイヴ関係者と同大学独文学専攻の研究者が、「アーカイヴ構築という作業の思想的意義を考える」ことを目的として、「アーカイヴの思想研究会」を発足、月例の読書会と勉強会、年に何度かのシンポジウム等を開催し続けている。以後、ヴァルター・ベンヤミン、ミシェル・フーコー、アライダ・アスマン、エルンスト・R・クルツィウス、ゲーテ、白川静、クロード・レヴィ＝ストロース、といった著述家のテクストを読み進めつつ、文学、美学、美術史、建築学、メディア学、筆跡学といったジャンルの参加者によって、それぞれの専門の立場から「アーカイヴ」という装置にアプローチする発表も行われてきた。2010年以降は、外部への認知もそれなりに広がり、研究者はもとより、政治家、作家、ジャーナリスト、さらには一般の参加者も見られるようになり、アーカイヴという社会的装置およびアーカイヴ的な思考というものに対する関心の高まりを感じた。

2012年から2013年にかけては、中心メンバーが海外での研究を行うことになったため、各自がそれぞれの研究拠点において活動を継続した。座長役でもある粂川麻里生はドイツ各地の歴史的な劇場と教会の音響構造を測定する研究プロジェクトに参加し、ドイツ南部バーデン＝ビュルテンベルク州内の12世紀の教会を中心に調査を行った。教会建築に記録された、ドイツ語圏における初期修道会運動から宗教改革を経て近代にいたる精神史が、幾度もの改築を経た教会建築にまさにアーカイヴ的な形で蓄積されている様子を、多角度からリサーチしたものである。さらに、その空間内の言語音声と音楽の反響を分析することで、それぞれの時代のコミュニケーションの方法まで歴史的かつ科学的に探求が可能となる。本格的なアウトプットは、なお数年の作業を待たねばなるまいが、「アーカイヴ的思考」による学際的な文化記憶研究の可能性は広がり続けている。また、同じくドイツのベルリンで研究を続けている遠藤浩介は、筆跡学の研究者でもあるゲオルク・ヴィッテ教授のもとで筆跡アーカイヴの研究を行なった。上崎千がアーカイヴ論の講義も担当しながら、かねてより取り組んでいるヴァルター・ベンヤミンを出発点とした政治的かつ美学的なアーカイヴ論研究を深めてきた。

そのような状況を踏まえつつ、本研究会は、2014年からは「アーカイヴの形態学研究会」と名称を改め、活動も新たな段階に入った。読書会では、現在ベルリン市の大学・博物館・図書館・諸アーカイヴ等を連結しての総合知プロジェクトの中心人物として注目されているホルスト・ブレーデカンプの『モナドの窓』を読みながら、議論を重ねた。諸々のメ

ディアや装置を連結させての汎知学的プロジェクトは、まさにライプニッツ的な営為であることにあらためて気づく。2016年には、来日したブレーデカンプ氏とともに当研究会の複数のメンバーが東京大学で行われたシンポジウムにも参加し、直接に意見交換も行うことができた。

すでに、マテリアルの蒐集、分類、整理、そしてアーカイヴ化（資料化）にまつわる独特の歴史哲学的議論の基礎は築かれた。歴史が産出され、保証される場としてのアーカイヴは、決定的に政治的な装置であり、公的機関としてのアーカイヴだけでなく、私的なアーカイヴやユニヴァーシティ・アーカイヴにもまた歴史産出装置としての権力機能が備わっている。それを社会の中でどう位置付けていくかは、我々は今後も議論し続けていくだろう。しかし、他方、「アーカイヴ化」されるマテリアルはゴミと見分けがつかない物体からデジタル電子信号まで、じつに多岐にわたるようになってきた。今後のアーカイヴ論はこのような多様なマテリアルをどのようにアーカイヴ化して、歴史と知を生み出していくかという議論になるだろう。その際、手がかりとなるのは（まだ、意味も概念も生まれていないのが“マテリアル”の段階だとすれば）、「かたち」であろうと我々は考えた。マテリアルの形、さらにそれをアーカイヴ化するときのアーカイヴの「かたち」が問題となる。その「かたち」をどう見出していったらいいのか。それは、実践的かつ「形態学」的な問いであると同時に、人間は何のために歴史と知を生み出していくのかという最大限に大きな問いでもある。2021年度からの読書会では、ブリュノ・ラトゥール『社会的なものを組み直す』を読みながら議論している。上に描写した問題群やそれに対するわれわれの取り組みも、まさに（ラトゥールの出自でもある）人類学の対象だ。人文諸分野を再編成しつつある人類学の成果を、我々も強く意識せざるを得ないことを確認しつつある。大学にアート・センターがあり、諸アーカイヴがあることの意味を幾度もあらたにとらえ直しながら、新段階の活動を続けていきたい。

（担当／記＝粂川）

研究／研究会

# 瀧口修造研究会

KUAC 所管の瀧口修造コレクションを通じて瀧口修造の歴史的位置付けを行うこと、その可能性の中心について探ることを目的とし、2021 年発足。およそ月に 1 度のペースで行っている。以下の HP を参照。
http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-seminar/takiguchi/

## 研究会設立趣意

瀧口修造（1903-1979）は詩人、美術批評家であると同時に、50 年代にはタケミヤ画廊を中心に展覧会のオーガナイザーとしての活動を、60 年代には造形的な実験を開始し、領域を横断する活動を実践した人物である。瀧口の活動の全貌はいまだ詳らかにされておらず、芸術の文脈において歴史的にどのような働きをしたのかについて研究が尽くされているとは言いがたい。本研究会は、アート・センターが所管する「瀧口修造コレクション」を通じてその歴史的位置づけを行うこと、そしてますます加速していく領域横断的で多様化する芸術活動を思考するための糸口として、瀧口のアクチュアリティを現在に接続することを目的とする。さらに、自身の「書斎」を制作現場、読書室、談話室、展示空間など多様な空間と捉え「影どもの住む部屋」とも呼んでいた瀧口が見出していた人と物の関係についての諸問題を経由し、アーカイヴについても考えていく。

本研究会は二つの軸を中心に研究を進めていく。一つはアート・センターが所管する関連資料群の調査・研究による討論会であり、もう一つは瀧口の著作（初出も含めて）の読書会である。基本的に月に 1 度のペースでこれらを行い、その記録を例会通信として、アート・センターの HP を介して広く発信する。さらに回数を重ね、機が熟した際には研究成果の書籍化や展覧会開催なども計画している。本研究会は「瀧口修造 1958 ―旅する眼差し」（展示：2005、書籍：2009）、「東京 ローズ・セラヴィ―瀧口修造とマルセル・デュシャン」（2012）、「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）、「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）で培った考察と試行の経験を基礎としている。今後、瀧口への新たな視座を作りだすために、さらに各方面における協力を仰ぐ予定である。

## 『マージナリア・ジャーナル』について

『マージナリア・ジャーナル』は、瀧口修造研究会に並行

して発行される。基本的には例会報告としての側面を持つが、今後、資料の提示、さらなる問題の共有、議論の記録などを行っていく予定である。また、この印刷物自体が瀧口の様々なモチーフを展開していくためのひとつの場となることも目指す。現在『マージナリア・ジャーナル』0 号（2021 年 06 月 08 日）から『マージナリア・ジャーナル』5 号（2021 年 11 月 09 日）まで PDF にて発行し、HP で閲覧可能となっている。

（担当／記＝久保）

研究／プロジェクト

## 令和３年度 文化庁　地域と共働した博物館創造活動支援事業
## 更新される都市文化：地域文化機関の連携に基づく文化とコミュニティの持続的成長モデル形成事業

「更新される都市文化」をテーマとした本プロジェクトでは、【① 伝統文化と現代文化を接続する文化体験を新たな手法で提供するイベントの開催 ② 文化の持続的成長を支えるアーカイヴ・コンテンツの制作と発信 ③ アクセシビリティに関する検討と包摂的コンテンツ制作 ④ 課題・技術・運用をまとめた技術資料の作成とモデル構築 ⑤ 地域人材とのコラボレーション ⑥ 運営】の６つの柱を立てて活動を行った。プロジェクトで実施した企画にはのべ477名の参加があり、新型コロナウイルス感染症の影響下においても、文化活動を多くの人に届けることができたと考えている。また、今年は活動のアーカイヴ・コンテンツ製作にも積極的に取り組んだ。コンテンツの多くは、プロジェクトのウェブサイトで公開しているので、是非アクセスしていただきたい。

### 1. 新たな手法に基づく、伝統文化と現代文化を接続する文化活動の実施

デジタルテクノロジーを用いて地域の名建築を紹介するヴァーチャル・ツアー「港区の名建築――モダニズム漂う槇文彦建築」（参加者数：53名）では、テキストや写真に加え、VRコンテンツや図面などの豊富な資料を提示し、現実のツアーの代替物ではない、異なる文化体験を作り出すことを試みた。

ラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー」（参加者：のべ79名）では、個人の持っている記憶材を地域

港区の名建築 広報画像

コレクティヴ・メモリー

どうして残す？どのようにして残す？

や集団の記憶として公共化し、体験を通じて新旧コミュニティをつなぐ対話を生み出す方法について、プロジェクト・メンバーと、ワークショップ参加者がともに学ぶ場所を設定した。

子ども向けワークショップ「どうして残す？どのようにして残す？」（参加者：のべ55名）では、文化財の修復をテーマとした。文化財の修復は、過去に生み出された文化を現代に生かし、活用していく技術ともいうことができる。ワークショップでは、いま・これからの時代を進む子どもたちとともに、修復された作品を観察し、修復に携わるひとびとから直接学ぶことによって、文化の過去と現在を体験の中で接続することを狙った。

これらの文化活動には、のべ187名の参加者があり、デジタル技術を活用した新たなプログラムの中で、伝統文化と現代文化が接続する体験を多くの人に伝えることができた。

**参加者からの声**　「街の記憶に関して、自分の体験を振り返りながら考えることができた」「個人的な出来事の中に人間の普遍的なものを描き出すという観点を学んだ」「修復家という仕事に興味がわいた」「芸術に対する視野が広がった」「今後は、美術作品を見る時に、修復という新しい視点から味わいたいと思った」

### 2. 文化の持続的成長を支えるアーカイヴ・コンテンツの制作

地域の新旧コミュニティにおいて、伝統文化の継承と、新たに生み出される文化の受容を進めるために、文化活動の記録化や、文化財を紹介する映像の制作など、幅広く活用可能なアーカイヴ・コンテンツを制作した。

映像メディアでは、書店、ロードサイド、修復士の仕事をテーマにした短編ドキュメンタリー映像を制作した（3作品）。また、「いつでも」「だれでも」「自由に」体験することができる文化活動のアーカイヴを作り、共有することを目指し、現代美術展覧会のギャラリートーク、重要文化財の本殿を持つ寺院の見学ツアー、海洋文化をテーマとするシンポジウム、街と人を撮る写真ワークショップの4活動をアーカイヴし、記録映像を作成した。

ドキュメンタリー映像とアーカイヴ映像は、都市のカルチュラル・ナラティヴのVimeoおよびYouTubeチャンネルで公開している。

**Vimeo チャンネル** https://vimeo.com/showcase/minato-e

**YouTube チャンネル** https://youtube.com/playlist?list=PLXYeHFOPSRZh0w33Wcwk-yJEwrHdyX933

### 3. アクセシビリティに関する検討と包摂的コンテンツ制作

さまざまな領域で活動する専門家や実践者を招き、アクセシビリティWGを3回開催した。また、コンテンツの多言語化や多メディア化を通じて、アクセシビリティの向上を図った。テキストメディアでは、翻訳による多言語コンテンツの作成（12本）に加え、イベントの音声記録の書き起こし（2種）を進めた。音声コンテンツに関しては、アクセシビリティWGでの検討に基づき、「情報ではなく体験を伝える」「視覚障害者と晴眼者の体験をともに豊かにする」ことをテーマに、音声コンテンツのプロトタイプ（1種）を開発した。

デジタル・カルチャーのあるきかた

デジタル・プラットフォームにおける文化活動への参加や、デジタル・コンテンツの利用を、デジタル・スキルセットの差にかかわらず幅広く進めていくためのガイド「デジタル・カルチャーのあるきかた」を印刷・WEB 版で作成し、デジタル・ディバイドという新たなアクセシビリティの課題にアプローチした。

### 4. 課題・技術・運用をまとめた技術資料の作成とモデル構築

文化活動の持続的成長のためには、さまざまな活動の実践が共有され利用可能になっている環境が必要であると考え、プロジェクトのモデルを「利用可能な形で」「素早く」アウトプットしていく手法について、モデル構築のための検討会（3 回、のべ参加者数：16 名）を開催し検討した。また、プロジェクトのモデルを短いスパンで共有するための技術資料（ホワイトペーパー）を作成、公開した。今年度は技術をテーマとし、「イベント参加者のコミュニティを作る」「オンライン・トークイベントの配信」「オンラインボードでワークインプログレスを共有」の 3 種を発行した。

### 5. 地域人材とのコラボレーション

学生を対象とした現代文化ワークショップ「六本木再描画：Chit Chat Mapping」（10 回のべ参加者数 210 名）、および社会人を対象とした講座「カルナラ・コレッジ '21 カルチュラル・ナラティヴの旅支度」（5 回のべ参加者数 64 名）を開催した。「Chit Chat Mapping」では一部の参加者に「企画チーム」として関わってもらうことで、参加者のカレントな問題意識に即して、都市の現代文化との向き合いかたについて学ぶプログラムを構築することができた。「カルチュラル・ナラティヴの旅支度」では、参加者同士が主体的にコミュニケーションを図ることで、参加者相互の学び合いが生まれることを狙い、多くのグループワークとフィールドワークを取り入れた。

**参加者からの声**　「現代アートという新しい世界への扉が開いた」「街のアートについてじっくり考える機会だった」「普段話せないことも、アートを通すと話しやすくなり、自分の身近にある問題や相手のことをより深く知り考えることができた」「魅力的な参加者と出会えた」「いろいろな人たちと繋がりたいと感じた」「身近な所を色々調べて探索してみたい」

六本木再描画：Chit Chat Mapping

カルチュラル・ナラティヴの旅支度

### 6. 運営

オンライン・ミーティングやメールでのコミュニケーションをベースに、プロジェクト・メンバーとのディスカッションを行い、プロジェクトを運営した。また、プロジェクトの活動を、一般にも伝わりやすく記事化してまとめた全体報告書を作成した。

（担当／記＝本間）

研究／プロジェクト

# 令和３年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業
# 中嶋興／ VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化Ⅱ

報告書　『ビデオとアーカイヴⅡ』慶應義塾大学アート・センター、2022。
http://www.art-c.keio.ac.jp/site/assets/files/9337/ii-1.pdf

**概要**

本事業は「令和２年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業：中嶋興／ VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化」を継承するものである。戦後から現代にいたる日本のメディア芸術の諸活動を、「インターメディア」という枠組みにおいてとらえ直し、中嶋興（1941-）と VIC（Video Information Center, 1972-）の関連資料群を通して、ビデオアートが包含し得る縦軸である芸術史・映像史と横軸である同時代の多様な芸術活動との連関から、日本のメディア芸術史をよりよく精査可能にするための基盤構築を目指した。中嶋興と VIC の活動は日本に留まらず世界的にも重要であり、国際的な関心に曝されていることが分かっている。しかし、両者の資料体に含まれる写真やビデオテープの中にはカビの発生、ビネガー・シンドローム化やバインダー化が進んでいる資料が多くあり、早急なデジタル化を専門業者に依頼する必要に迫られている。また適切な保存処置を施すための専用保存容器などが不足した状態にある。特にビデオテープの内容は再生・視聴の過程を経て初めて明らかとなるが、再生機材の入手困難さとビデオテープの状態の悪さという点から内容確認が全くできない状態にある。本事業では、劣化の進むビデオテープを中心に、中嶋と VIC のビデオテープのデジタル化、レコード化およびリスト整備、中嶋のアトリエにあったビデオテープのリスト化、写真資料のリスト整備を行った。また、ビデオとアーカイヴの問題について考えるためのインタヴュー / ディスカッションを行った。資料体構築に関しては、特に中嶋興と VIC の手塚一郎両氏等に助言を仰ぎつつ進めた。本事業の成果としてレコード化した諸資料のメタ・データのメディア芸術データベースへの搭載、デジタル化したデータの当室内での閲覧による公開、「報告書」（『ビデオとアーカイヴII』日本語/英語）の作成を行った。「報告書」は HP 上で公開した。また、本事業の中核をなすビデオアートの保存・公開の重要性と方法論、ビデオアートとそれが包含する歴史、そしてビデオのアーカイヴ化について議論するインタヴュー / ディスカッション（中嶋興 - 久保仁志、瀧健太郎 - 久保仁志、中川陽介 - 久保仁志）の記録は、中嶋興 - 久保仁志のみ HP を経由し YouTube において公開された。書起こしはすべて「報告書」に掲載。本記録は、今後ビデオ（アート）のアーカイヴ化を行う上で重要な参考資料となるだろう。

（担当／記＝久保）

研究／プロジェクト

# 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、姿を変えてゆく竹芝の街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およびInstagram上での展覧会で発信した。

「竹芝図譜」ワークショップ

■第1回　2022年2月26日（土）9：30～15：00

－開催場所：ポートシティ竹芝まちづくりプラザ、竹芝地区

－講師：新良太（写真家）　参加者：15名（一般9名、学生6名）

見学：1名

ミニレクチャー「竹芝の歴史と今」と、新氏によるレクチャー「都市の写し方」が行われた。アート・センターのスタッフとの対談も交えて、新氏がどのような視点で都市や建

ミニレクチャー

築物の撮影に取り組んできたかを話していただいた。続いてミニフィールドワークを実施した。参加者は持参した機材（カメラ、スマートフォン）を使用して、竹芝の街を歩きながら、各自写真を撮影し、その中から1枚を選び、提出した。後半では、提出した写真について、新氏が講評を行った。最後に、竹芝の街を撮影した4枚の写真の提出方法や、次週に予定されている提出写真を使用した1分間のプレゼンテーションについて説明がなされた。

■第2回　2022年3月5日（土）13：00～15：00
- 開催場所：ポートシティ竹芝まちづくりプラザ
- 講師：新良太（写真家）　参加者：16名（一般9名、学生7名）

事前に提出した4枚の写真を使用し、参加者による1分間プレゼンテーションを行った。参加者全員によるプレゼンテーションの後、新氏が4枚の写真のうち1枚を選定し、その写真のキャプションを作成するワークに取り組んだ。参加者は運営側が用意したワークシートに写真の撮影場所、タイトル等を記入した。

ワークシートを一度回収した後、ランダムに再配布し、自分以外の参加者が撮影した写真にタイトルをつけた。最後に、撮影した本人が写真とキャプションをプレゼンテーションし、さらに、タイトルをつけた参加者も他者の写真にタイトルをつけた感想を述べた。

ワークショップ終了後、参加者は歩行者ポートデッキでの展覧会のために出力する写真1枚、Instagram上の展覧会のために4枚の写真を選定し、あわせて各写真のキャプションも提出した。

参加者の発表

ワークシートを使った作業

**「竹芝図譜」展覧会**

写真ワークショップで撮影された16点の写真を歩行者ポートデッキの壁面に展示した。それぞれの写真には撮影者によるキャプション（撮影者、タイトル、撮影場所、ハッシュタグを記載）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には、写真展に出展された写真のほか、ワークショップでの成果写真をすべて掲載した。Instagramのコメント欄、位置情報に撮影場所を設定することによって、写真を見てその場所に興味をもった参加者が、自らその場所に足を運び、街の魅力を発見することを促した。Instagramのハッシュタグを設定し、参加者が撮影した写真を投稿してもらうことによって、参加型の展覧会として展開した。

- 展示期間：2022年3月17日–3月31日
- 展示物：写真（1m × 1m）16枚、キャプション16枚、展覧会の概要シート2枚、スタンプラリーシート1枚
- 展示構成：新良太（写真家）、慶應義塾大学アート・センター
- 展示設営：HIGURE 17–15 cas contemporary art studio

**参考情報**
- Instagram
  https://www.instagram.com/takeshiba.zufu/
-「竹芝図譜」ワークショップ＆展覧会　概要動画
  https://youtu.be/UoX_NH9gJEU

（担当／記＝本間）

展覧会風景

調査

# 慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1．朝倉文夫《小山内薫胸像》固定部修復
2．須田寿《家鴨》清掃
3．屋外彫刻洗浄保存処置
　3-1. 三田キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置
　　3-1-1. 朝倉文夫《平和来》
　　3-1-2. 朝倉文夫《小山内薫胸像》
　　3-1-3. 柴田佳石《福澤諭吉胸像》
　　3-1-4. 菊池一雄《青年像》
　　3-1-5. イサム・ノグチ《無》
　3-2. 日吉キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置
　　3-2-1. 吉田三郎《平沼亮三胸像》
　　3-2-2. 朝倉文夫《藤山雷太像》
　　3-2-3. 山名常人《福澤諭吉胸像》
　　3-2-4.《日本ラグビー発祥の地記念碑》（下田グラウンド）
　3-3. 矢上キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置
　　國方林三《藤原銀次郎胸像》
　3-4. 湘南藤沢キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置
　　山名常人《福澤諭吉胸像》
　3-5. 普通部屋外彫刻洗浄保存処置
　　岩田健《かたつむり》
　3-6. 中等部屋外彫刻洗浄保存処置
　　3-6-1. 堀進二《今宮新胸像》
　　3-6-2.《ユニコーン 1》
　　3-6-3.《ユニコーン 2》
　3-7. 志木高等学校屋外彫刻洗浄保存処置
　　3-7-1.《松永安左エ門胸像》
　　3-7-2. 峯孝《牧童》
　3-8. 幼稚舎屋外彫刻洗浄保存処置
　　3-8-1. 岩田健《ピーターパン》
　　3-8-2. 岩田健《渚の姉弟》
　3-9. 湘南藤沢中等部・高等部屋外彫刻洗浄保存処置
　　脇田愛二郎《HELIX-924K》
4．世界地図カップのオブジェ
5．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 5 件 24 点の修復・保存作業が実施されたので、以下に概要と修復家による報告を掲載する。

### 1．朝倉文夫《小山内薫胸像》固定部修復

●作品
作者＝朝倉文夫
作品＝小山内薫胸像
制作年＝ 1958 年
材質・技法＝ブロンズ
寸法＝ 70.0 × 50.0 × 37.0cm

修復記録
2021 年 12 月 2 日
有限会社　ブロンズスタジオ
＊担当者：髙橋裕二　髙橋銑
＊修復作業期間：2021 年 11 月 15 日～ 11 月 30 日

●改修作業に至る概要

三田キャンパス旧図書館東側に設置されている、朝倉文夫作「小山内薫」胸像が石台座の上で位置がずれているとの報告を受け、構内屋外彫刻の定期保存処置作業の際、実際に点検をすると画像 1 のように抱えるだけで、底面が見える状態となっていた。

アンカーボルトは使用されておらず、接着剤（樹脂）で貼り付けたのみとなっていた。

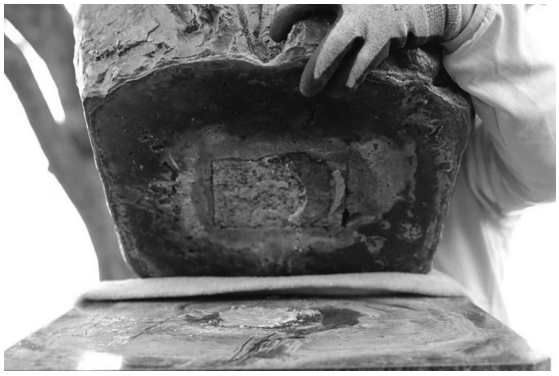
その接着剤（樹脂）が劣化し、何らかの力が加わったことで像ごと位置ずれを起こしたものとみられる。

このままでは危険性がきわめて高いことから、至急撤去し

アンカーボルトで固定できるような改修を必要とした。

●改修作業
・事前点検
・作品撤去　　2021 年 11 月 15 日
・改修作業開始　内部コンクリート・ハツリ除去
以下ブロンズスタジオ内
コンクリート総重量　26.55kg
・L アングル溶接　ブロンズ製 L アングル　63×63×6mm 厚
アルゴン TIG 溶接
・テンプレート作成
・ドリル穿孔・タッピング　M14 タップ加工
・溶接熱による変色部分の色調補整　　タンパン塗布－緑青発生液
・色調補整部分にミツロウ塗布・光沢調整
・胸像本体計量　　30.45kg

●作品再設置・取り付け作業　2021 年 11 月 30 日
・アンカーホール位置確認
・アンカーホール穿孔　　18 Φ錐　ハンマードリル穿孔 2 箇所
深さ 120mm 以上穿孔
・アンカーボルト固定　　アンカーボルト　真鍮製 M14 全ネジ
L アングル内胴側にナット締め込み
石材差し込み長さ 106mm
110mm
固定用接着剤：石材用エポキシ樹脂系接着剤
「BD 石貼りゴールド」
・取り付け終了確認撮影
・作業終了確認　2021 年 11 月 30 日


事前点検

作品撤去

ブロンズ製 L アングル仮固定

接着剤塗布

## 2. 須田寿《家鴨》清掃

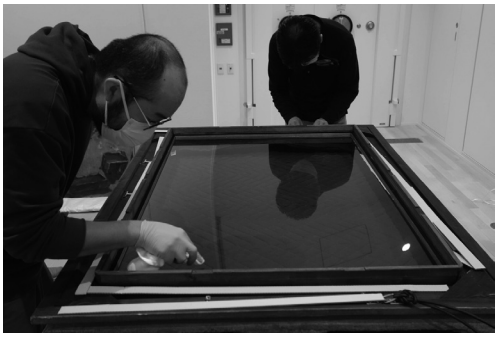
慶應義塾中等部に所蔵されている本作品は、「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展（2021 年 10 月 18 日 –12 月 3 日）に出品された。その際、額縁とアクリルの内側にカビが確認されたため、専門家助言のもと、専門家とスタッフで清掃を行った。なお、本作品は 1999 年度に作品の修復と額の修理・改善が行われている。（年報 7 号、48–49 頁参照）

作業日：2021 年 10 月 12 日、12 月 7 日
状態確認：宮﨑安章（修復研究所二十一）、及川崇（HIGURE 17–15 cas）
作業者：及川崇、桐島美帆（アート・センター）、長谷川紫穂、松谷芙美、島田和（ミュージアム・コモンズ）
記録：桐島美帆

●作品
作者＝須田寿
作品＝家鴨
制作年＝ 1947 年
材質・技法＝油彩・カンヴァス
寸法＝ 80.1 × 116.1cm

●作業内容
1．作品と額の状態を専門家と共に確認した。額全体に埃が堆積し、額縁の上部にはカビ痕と思われる汚れがみられた。また、アクリルの内側に白カビが何か所か確認された。
2．刷毛とウエス、エタノールを用いて額の清掃を行った。低反射アクリルの表面は主にウエスで乾拭きし、一部水拭きで清掃した。
3．額を外したところ、額裏の内側に蜘蛛の営巣が確認されたため、除去した。
4．アクリル内側に付着したカビをエタノールで拭きとった。

アクリル内側の白カビ


アクリル内側の白カビ除去

蜘蛛の営巣

蜘蛛の巣除去

### 3. 屋外彫刻洗浄保存処置

本学では2001年度より三田キャンパスの屋外彫刻洗浄保存を専門家に依頼して実施し、その後各キャンパスと一貫教育校に設置されている屋外彫刻についても処置を進めてきた。現在で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。本年度は三田キャンパス5点、日吉キャンパス4点、矢上キャンパス1点、湘南藤沢キャンパス1点、普通部1点、中等部3点、志木高等学校2点、幼稚舎2点、湘南藤沢中等部・高等部1点の計20点の洗浄保存処置を行った。二年前に処置を実施した作品に加え、本年度は日吉下田グラウンドにある《日本ラグビー発祥の地記念碑》石柱の洗浄およびブロンズ像の調査と、湘南藤沢中等部・高等部の脇田愛二郎《HELIX-924K》の2点の調査洗浄保存処置を新規に実施した。

保存観察記録
2022年5月5日

| | |
|---|---|
| ＊作業期間 | 2021年11月5日～2022年3月11日 |
| ＊記録者 | ブロンズスタジオ・黒川弘毅 |
| ＊作業者 | 黒川弘毅、伊藤一洋、篠崎未来、髙嶋直人、高木謙造、宮本颯 |

#### 3-1. 三田キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置

#### 3-1-1. 朝倉文夫《平和来》

＊調査・作業日2021年11月5日
触覚鑑賞ワークショップとして実施。

●作品
作者＝朝倉文夫
作品名＝平和来
材質＝ブロンズ
制作年＝1952年
寸法＝185.0 × 58.0 × 57.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。
撥水性は良好に維持されていた。

| | |
|---|---|
| ＊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・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | 地山クラックから白色の析出物は見られない。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊変形個所 | なし。 |
| ＊その他の異常 | 認められない。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

《平和来》ワックス塗布

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-1-2. 朝倉文夫《小山内薫胸像》**
＊調査・作業日 2021 年 11 月 5 日（固定状態調査）、2022 年 3 月 1 日（保守作業）

●作品
作者＝朝倉文夫
作品名＝小山内薫胸像
材質＝ブロンズ
制作年＝ 1958 年
寸法＝ 70.0 × 50.0 × 37.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
さびの形成が緩やかに進行している。撥水性は良好に維持されていた。
＊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・亀裂の個所
内部充填物が除去されたことにより洗浄後に左下方に小さな穴が顕在化した。
＊内部からの噴出・析出物　地山クラックから白色の析出物は見られない。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態
作品の固定に変位が観察され、固定状態を調査した。アンカーボルトは無く、内側をモルタルと石材を充填して接着剤で固定されていた。接着剤の劣化により固定が無効となっていた。今年度、内部の充填物を除去し、内側に固定金具を加工して台石にアンカー固定した。

●作業（保守作業）の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-1-3. 柴田佳石《福澤諭吉胸像》**
＊調査・作業期日 2021 年 11 月 5 日
触覚鑑賞ワークショップとして実施。

●作品
作者＝柴田佳石
作品名＝福澤諭吉胸像
材質＝ブロンズ
制作年＝ 1953 年
寸法＝ 96.0 × 88.0 × 44.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。
撥水性は良好に維持されていた。

＊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・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-1-4. 菊池一雄《青年像》**
＊調査・作業期日 2021 年 11 月 5 日
触覚鑑賞ワークショップとして実施。

●作品
作者＝菊池一雄
作品名＝青年
材質＝ブロンズ
制作年＝ 1948 年
寸法＝ 173.0 × 40.0 × 35.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
　ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。
　撥水性は良好に維持されていた。

| | |
|---|---|
| ＊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・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊変形個所 | なし。 |
| ＊その他の異常 | 認められない。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
１．洗浄作業
　非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

《青年》洗浄

２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-1-5. イサム・ノグチ《無》**
＊調査期日 2022 年 3 月 1 日

●作品
作者＝イサム・ノグチ
作品＝無
材質＝白河石
制作年＝ 1950-51 年
寸法＝ 220.0 × 149.0 × 74.0cm

＊過去の経緯について
平成 11 年 9 月、三田キャンパス第二研究室（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。

●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。

今回は、作品に水をかけた後の乾燥状態、及び指先での打診から、剥離には至らない表層浮き上がり個所を重点的にチェックした。

過去の記録写真と比較すると、剥離には至らない表層浮き上がり部分は緩やかではあるがやはり拡大しているように思われる。

日照による表層の膨張・収縮のほか、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

1．表面状態調査

2．洗浄作業

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。

●保存上の留意事項

表層剥落個所の増加・拡大、浮き上がり個所の拡大が進行している。これらの加速度的な拡大・増加の可能性が予想され、屋内もしくは半屋内での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

《無》表面状態　マーク全景

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)

**3-2. 日吉キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置**

＊調査・作業期日　2022年3月2日

**3-2-1. 吉田三郎《平沼亮三胸像》**

●作品

作者＝吉田三郎
作品＝平沼亮三胸像
材質・技法＝ブロンズ
制作年＝1955年
寸法＝約54.0 × 40.0 × 25.5cm

●作業前の状態

＊表面の状態

ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。

撥水性は概ね良好に維持されていたが、明度が高い乾色を呈する保護剤の劣化個所が部分的にみられ撥水性の減退・喪失が認められた。

| | |
|---|---|
| ＊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・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊変形個所 | なし。 |
| ＊その他の異常 | 認められない。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業の基本方針

保護剤を更新し撥水性を維持する。

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2．保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-2-2. 朝倉文夫《藤山雷太像》**

●作品

作者＝朝倉文夫
作品＝藤山雷太像
材質・技法＝ブロンズ
寸法＝約73.0 × 47.5 × 39.0cm

●作業前の状態

＊表面の状態

ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。

撥水性は概ね良好に維持されていた。

| | |
|---|---|
| ＊鳥の排泄物 | 顕著にみられた。 |
| ＊人為的キズ・落書きの個所 | なし。 |
| ＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊変形個所 | なし。 |
| ＊その他の異常 | 認められない。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

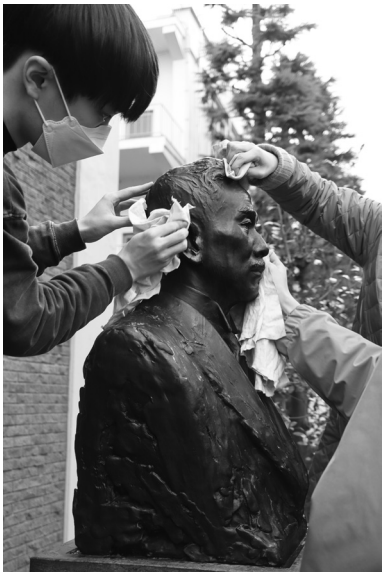
●作業の基本方針

保護剤を更新し撥水性を維持する。

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。



《藤山雷太像》光沢調整

《福澤諭吉胸像》ワックス塗布

２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-2-3. 山名常人《福澤諭吉胸像》**

●作品
作者＝山名常人
作品＝福澤諭吉胸像
材質・技法＝ブロンズ
制作年＝ 1985 年
寸法＝ 120.0 × 97.0 × 52.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。
撥水性は良好に維持されていた。

| | |
|---|---|
| ＊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 | 右目下瞼の鋳造欠陥を樹脂補修した箇所がある。 |
| ＊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 | 台石にＫ字型をした落書きの痕跡がある。 |
| ＊変形個所 | なし。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業の基本方針
　保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
１．洗浄作業
　非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
２．保護剤塗布作業
　蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
　使用材料　　蜜蝋、リグロイン

《日本ラグビー発祥の地記念碑》ブロンズ像

《日本ラグビー発祥の地記念碑》石柱　洗浄

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-2-4.《日本ラグビー発祥の地記念碑》（下田グラウンド）**

●作品

作品＝日本ラグビー発祥の地記念碑

制作年＝ 1943 年

寸法＝ブロンズ像：高さ 51.3cm 石柱：291.5cm

●作業前の状態

ブロンズ像

＊表面の状態

作品は屋内で保管されており、保存状態は良好である。

頭部と右肘に僅かな白色塗料の付着がみられた。左足に僅かなさびがみられた。

| | |
|---|---|
| ＊人為的キズ・落書きの個所 | なし。 |
| ＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊変形個所 | なし。 |

石柱

＊上面部のブロンズ像固定個所

曲げた鉄釘が 2 個所に設けられており、これらでブロンズ像の地山裏側に 2 個所設けられた固定ベロを挟んで固定する。鉄釘には腐食が認められる。

＊積み上げられた白御影石材パーツ接合部の目地は良好な状態であったが、最上部の目地は素人により補修が施されたと推定される。いずれの個所も固定状態は良好であった。また、柱にはめ込まれた材質の異なる石材の銘板も固定に異常は認められなかった。

●作業の基本方針

ブロンズ像の観察と石柱の調査洗浄を行う。

●作業内容

1．ブロンズ像の調査

2．石柱の洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●保存上の留意事項

円筒状の白御影石を複数積み上げているが、内部に金属製のダボが加工されていない場合には地震時に倒壊の危険性がある。

ブロンズ像を固定する鉄釘の根元は腐食により破断する懸念がある。着脱が簡単にそして安全に行えるステンレス製の固定金具を加工するのが望ましい。

**3-3. 矢上キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置**

＊調査・作業期日 2022 年 3 月 2 日

●作品

作者＝國方林三

作品＝藤原銀次郎胸像

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝ 1950 年

寸法＝高さ 58.0cm

●作業前の状態

＊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な古美に変化しつつある。

| | |
|---|---|
| ＊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・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊その他の異常 | 認められない。 |
| ＊変形個所 | なし。 |

《藤原銀次郎胸像》洗浄

| | |
|---|---|
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業の基本方針

洗浄だけを施し、ワックスを塗布しない。

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項

塗料の劣化を待ち、自然な古びへの移行を期待する。

**3-4. 湘南藤沢キャンパス屋外彫刻洗浄保存処置**

＊調査・作業期日　2022 年 2 月 25 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

制作年＝ 1985 年

寸法＝高さ 120.0cm

●作業前の状態

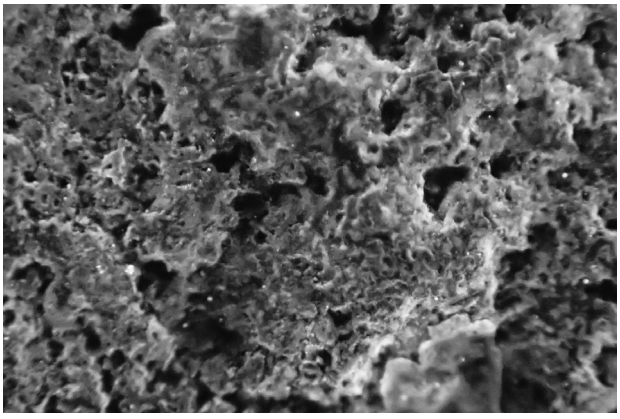
＊表面の状態

オリジナル塗料の喪失が進行してさびの色が優勢になりつつある。垂直面と下向き斜面には褐色の塗料が残留し、凹部には濃緑色の塗料が残留している。塗料が残る潤色部分と乾色のコントラストは弱まる傾向がみられる。

さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。

| | |
|---|---|
| ＊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。 |

《福澤諭吉胸像》溶剤による塗料除去テスト後の撥水性



発錆状態　顕微鏡

●作業の基本方針

保護剤は塗布せず、塗料の劣化を放置して自然の発錆を促す。

●作業内容

1．塗料除去テスト、洗浄作業

溶剤（アセトン）で塗料の除去をテストして撥水性を観察した後、高圧洗浄機を用いて洗浄した。

●作業結果

塗料は除去されず、残留個所には撥水性が顕著に認められた。

《かたつむり》光沢調整

●保存上の留意事項

2010年12月にワックスを施したがその後保守は行われず、自然のさびの色調が優勢となった。2020年に残留しているワックスを除去し、自然のさびの色調を尊重する方針に転換した。

**3-5. 普通部屋外彫刻洗浄保存処置**

＊調査・作業期日 2022年2月25日

●作品

作者＝岩田 健

作品＝かたつむり

材質・技法＝ブロンズ

●作業前の状態

＊表面の状態

概ね良好な撥水性が維持されていた。地山やベンチに土壌性塵埃の堆積がみられた。

＊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・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他の異常　認められない。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-6. 中等部屋外彫刻洗浄保存処置**
＊調査・作業期日 2022 年 3 月 1 日

**3-6-1. 堀 進二《今宮新胸像》**
●作品
作者＝堀 進二
作品＝今宮新胸像
材質・技法＝ブロンズ
制作年＝ 1977 年

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化が認められ、安定したさびの形成がみられる。
撥水性は良好に維持されていた。

《今宮新胸像》洗浄

＊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・亀裂の個所　顕著なものは認められない。
＊内部からの噴出・析出物　なし。
＊破損・欠失個所　なし。
＊変形個所　なし。
＊その他　銘板目地からのカルシウムの析出がみられる。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-6-2.《ユニコーン 1》**

●作品

作者＝不明

作品＝ユニコーン 1

材質・技法＝セメント

制作年＝ 1924 年頃

寸法＝ 144.0 × 61.0cm

＊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、各部の亀裂が目立ちだしている。

| | |
|---|---|
| ＊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。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項

作品は白色ポルトランドセメント製で骨材に石灰岩の砕粒を多く含む。過去に長期にわたる屋外暴露を経ていると推定され、表層の喪失による骨材の露出と亀裂が顕著となっている。(2012 年 5 月提出の報告書に詳述)

背後に建物があり。向かって左側上方は庇で遮蔽されているのに対し、右側は降水の影響を受ける。今後、表面には降水の影響での左右のコントラストが顕著になると思われる。また、作品内部には鉄製の補強材が存在し、表面に鉄さびの発生個所が僅かにみられるが、顕著な増大は認められない。

2014 年にシラン溶液―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 C 4 %添加）が含浸処置された。この保存処置後、骨材の脱落、亀裂の進行は抑えられていた。

最近になって補修充填材の喪失と亀裂が目立ちだしているように思われる。カルシウムの析出などの亀裂の状態の変化、鉄さびの発錆状態など、作品表面を注意深く観察する必要がある。

**3-6-3.《ユニコーン 2》**

●作品

作者＝不明（復元：三浦大和）

作品＝ユニコーン 2

材質・技法＝セメント

制作年＝ 1978 年

寸法＝ 142.0 × 61.0cm

＊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い。

| | |
|---|---|
| ＊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

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項

作品は白色ポルトランドセメント製で骨材に石灰岩の砕粒を多く含む。表層の喪失による骨材の露出が進行している。(2012 年 5 月提出の報告書に詳述）背後に建物があり。向かって左側上方は庇で遮蔽されているのに対し、右側は降水の影響を受けやすい。表面には降水の影響による左右のコントラストが認められる。骨材の脱落を防止するため、樹脂の含浸を検討する。

《松永安左エ門胸像》洗浄

**3-7. 志木高等学校屋外彫刻洗浄保存処置**

＊調査・作業期日 2022 年 3 月 11 日

**3-7-1.《松永安左エ門胸像》**

●作品

作者＝不明

作品＝松永安左エ門胸像

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝ 1944 年

寸法＝ 71.0 × 59.8 × 41.0cm

●作業前の状態

＊表面の状態

ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化がみられ、安定したさびの形成が認められる。撥水性は良好に維持されていた。

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

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1．洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。台座には高圧洗浄を施した。

2．保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

●保存上の留意事項

保護剤を維持して、自然のさびが持つ色調へ緩やかな移行を図る。

**3-7-2. 峯 孝《牧 童》**

●作品

作者＝峯孝

作品＝牧童

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝ 1956 年

寸法＝ 141.2 × 154.0 × 64.8cm

●作業前の状態

＊表面の状態

ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化がみられ、安定したさびの形成が認められる。撥水性は良好に維持されていた。

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

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

●保存上の留意事項
保護剤を維持して、自然のさびが持つ色調へ緩やかな移行を図る。

**3-8. 幼稚舎屋外彫刻洗浄保存処置**
＊調査・作業期日 2022 年 3 月 10 日

**3-8-1. 岩田 健《ピーターパン》**
＊作業は幼稚舎造形科日向野豊先生と児童参加で実施された。

●作品
作者＝岩田 健
作品＝ピーターパン
材質・技法＝ブロンズ

●作業前の状態
＊表面の状態
頻繁な接触により緑青色の着色が喪失されクプライト（酸化第一銅）層の露出個所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・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊変形個所 | なし。 |
| ＊その他の異常 | 認められない。 |
| ＊固定状態 | 良好。 |

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。
児童たちによる作品鑑賞（触覚鑑賞）の機会として、本作業を活用する。

●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に加熱塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

●作業結果
作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-8-2. 岩田 健《渚の姉弟》**
●作品
作者＝岩田 健
作品＝渚の姉弟
材質・技法＝ブロンズ
制作年＝ 1982 年
寸法＝ 119.0 × 65.0 × 37.0cm

●作業前の状態
＊表面の状態
ワックスの塗膜下で自然の発錆が進行している。さびの色調には緑色への変化がみられ、安定したさびの形成が認められる。
撥水性は良好に維持されていた（至近の工事現場からの粉塵により洗浄前の撥水性は皆無だった）。樹木の樹脂の付着がみられた。

| | |
|---|---|
| ＊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・亀裂の個所 | 顕著なものは認められない。 |

《渚の姉弟》作業前

作業後

洗浄前撥水

洗浄後撥水

＊内部からの噴出・析出物　　なし。
＊破損・欠失個所　　なし。
＊変形個所　　なし。
＊その他の異常　　認められない。
＊固定状態　　良好。

●作業の基本方針
保護剤を更新して撥水性を維持する。

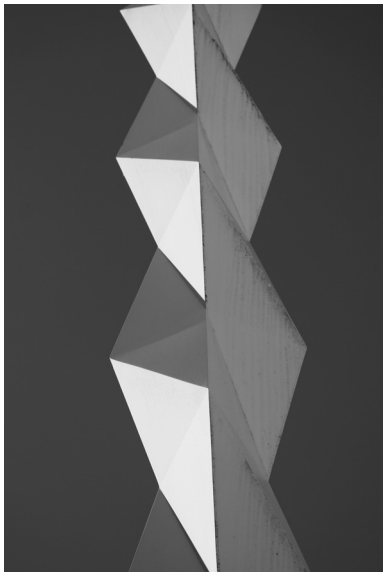
●作業内容
1．洗浄作業
非イオン系洗剤を用いて洗浄した。
2．保護剤塗布作業
蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。
使用材料　　蜜蝋、リグロイン

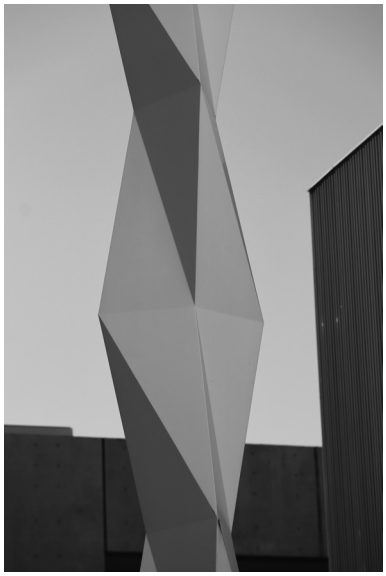
●作業結果
　作業前と比較して顕著な変化は認められない。穏やかな光沢と良好な撥水性が維持された。

**3-9. 湘南藤沢中等部・高等部屋外彫刻洗浄保存処置**
＊調査・作業期日　2022 年 2 月 25 日

●作品
作者＝脇田愛二郎
作品＝ HELIX-924K
材質・技法＝鉄 等
制作年＝ 1992 年

●作業前の状態
＊表面の状態
　塗料表面の退色が進行している。上部は下部に比較してチョーキング（粉状化）が顕著であり、下部より白味が強く見える。布で表面をこするとチョーキング層の下からオリジナルの色調に近い塗料表面が顕れる。日照を受けない北向きの表面は、降水の流路に沿って黒味を帯びた付着物


《HELIX-924K》作業前各部


作業後各部

発錆箇所

洗浄

の条痕が形成され、外観を悪化させている。顕微鏡で観察するとこの個所には微生物の生息がみられた。多くの発錆個所が作品の角部と下方にみられる。上方の発錆個所は塗膜の剥離が生じてさびの流れ出しがみられる。下方の発錆は打撃による塗膜損傷に起因するものがほとんどであると思われる。接地部分のシーリングとの間隙には層状さびの顕著な形成がみられた。

| | |
|---|---|
| ＊鳥の排泄物 | なし。 |
| ＊人為的キズ・落書きの個所 | スクラッチによる落書きがある。 |
| ＊穴・亀裂の個所 | 認められない。 |
| ＊内部からの噴出・析出物 | なし。 |
| ＊破損・欠失個所 | なし。 |
| ＊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

頂部までの作業範囲を確保できないが、ローリングタワー（3段、高さ約6m）を架設して調査洗浄をおこなう。

●作業内容

1．洗浄作業

高圧洗浄機を用いて洗浄した。

●作業結果

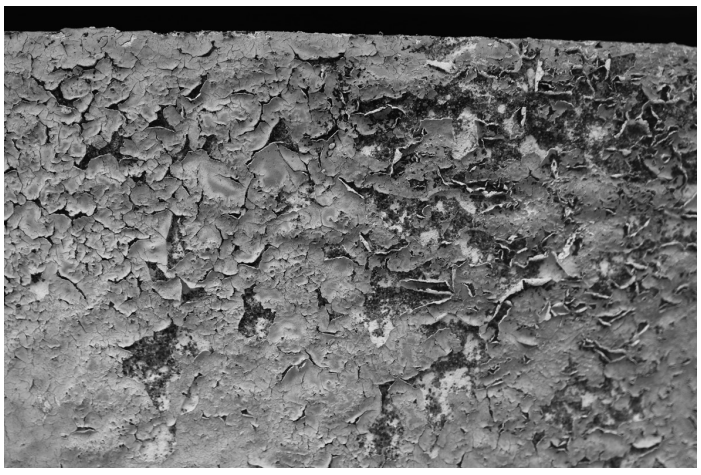
高圧洗浄により塗料表面のチョーキングが除去され、色調は彩度が僅かに増加した。黒味を帯びた付着物とその条痕は除去された。高圧洗浄機のノズルが届かない最上部は付着物が除去できず、汚れが残った。

●保存上の留意事項

塗料の退色が進行しており、表面にチョーキングがみられる。塗膜剥離と発錆が多く発生し、とくに接地個所の層状さびは深刻な金属の腐食が進んでいることを示している。再塗装を早めに実施する必要があると思われる。

### 4. 世界地図カップのオブジェ

日吉にある慶應義塾高等学校（旧第二校舎、曾禰中條建築事務所、1936年）の外壁改修工事に際し、北西角の外壁沿いに存在するトロフィーのようなオブジェに破損が確認された。蓋のような部分が破損して鉄筋が露出していたため、日吉の施設担当者から通常の整形・補修と塗装作業を実施してよいかという照会を受けた。そこで、アート・センターを通じて



《世界地図カップのオブジェ》塗料の状態　接写

作業後

専門家に依頼し調査を行った。

観察記録
＊調査・作業期日 2022 年 3 月 2 日
●作業前の状態
＊表面の状態
陸地と海洋で塗り分けられた 2 色の塗料のいずれにも複数の塗膜層が観察される。塗料の劣化が進行しており、最上層の塗料は膜厚が多く激しい剥離・剥落が生じている。
カップ状本体の下方は塗料が喪失され、モルタルの素地が露出していた。

＊鳥の排泄物　　なし。
＊人為的キズ・落書きの個所
海洋部中央の上層塗膜喪失個所にマジックインキによる落書きがある。
＊ピンホール（鬆）・穴・亀裂の個所
顕著なものは認められない。
＊破損・欠失個所
蓋が破損して補修されている。この個所を後側にして蓋がのせられており、カップ状の本体との目地が合致せず、隙間が生じていた。
＊その他 カップの内部に枯れ葉や塵埃が堆積していた。
＊変形個所　蓋の補修個所は元の輪郭が損なわれている。
＊固定状態　良好。

●作業の基本方針
洗浄は塗膜を大きく損なうと判断される。カップ内部の清掃に留める。蓋の位置を復元する。

●作業内容
1．調査および接合個所の目地に合致した蓋の位置復元
2．カップ内部の清掃

●保存上の留意事項
塗料の劣化が著しく進行しているが、モルタル本体の脆化は進行していないと推定される。再塗装は旧い塗膜を除去して施す。

### 5. 旧ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

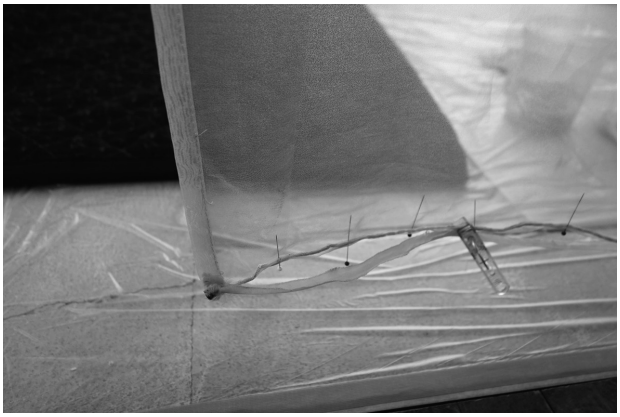
三田キャンパスで長らく「ノグチ・ルーム」と呼ばれてきた第二研究室談話室は、建築家谷口吉郎と彫刻家イサム・ノグチのコラボレーションによって創造された空間であり、1951 年 8 月に竣工した。南館新築に伴う第二研究室解体という事態を受けて、庭へ広がる空間を伴った地上の談話室は、南館 3 階ルーフ・テラスという全く異なった立地に、建築家隈研吾、景観設計家ミシェル・デヴィーニュの手を経て新しい形で 2005 年に移築された。この移築後の「旧ノグチ・ルーム」は、2007 年度に家具に加えて室内床面等を集中的に修復・保存処置を施した（年報 15 号、65-69 頁参照）。その後室内環境の改善につとめ、週 1 回の定期的な清掃および空調稼働を行ってきた。2011 年度には家具に専用カバーを設置するとともに、紫外線カットフィルムを全窓面に設置したことで、保存状態が飛躍的に改善された。（年報 19 号、44 頁参照）また、年に一度、専門家に依頼し、状態の点検、床面と家具類の清掃および保護ワックスの塗布を実施し、その他必要に応じてケアを行っている。

通常非公開となっている旧ノグチ・ルームであるが、昨今はさまざまな催事や授業時にも利用されるなど、以前よりも使用頻度が高いゆえに、定期的な状態調査および保存処置は必須である。今年度は、新型コロナウイルス感染症の影響で例年よりも使用機会が少なかったが、以下のとおり点検と補修を行った。

状態調査報告
2022 年 3 月 31 日
修復研究所二十一　渡邉郁夫
＊作業日　2022 年 3 月 7、8 日
＊担当者　宮﨑安章

掃除機とウエスで清掃を行った後に、家具用のワックスを塗布して表面を保護した。

修復前
カーテン解れ・入口



洗濯ばさみとマチ針で仮止め。重しの紐と下辺の位置を合わせる。

修復後
カーテン解れ・入口

修復中
カーテン破損箇所・腰掛（小）の後方　あて布で補強

●作業内容

2022 年 3 月 7 日～ 8 日に三田キャンパス旧ノグチ・ルームの修復点検を行った。床全面と各家具、衝立の各箇所への保護ワックス塗布とカーテン裾の解れ・破れの補修を行った。

また 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なかった。

家具類の点検は直射日光があたり劣化箇所が顕著であった《テーブル》《腰掛（大）》《腰掛（小）》《座敷の敷物》は注意深く観察を行った。紫外線カットフィルムを窓ガラスに貼ったことによる有害紫外線の遮蔽効果は非常に大きく、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。

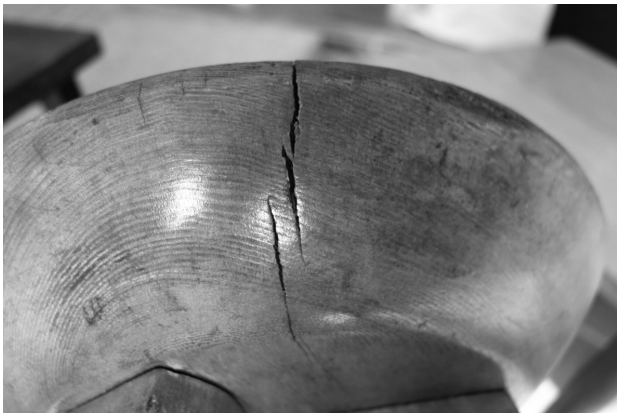
ランプシェードの天井から伸びる支柱パイプの留め金のナットが本体から外れた状態であった。

4 脚ある《丸椅子》の亀裂が以前よりも隙間が拡がっているように見える。

入口を入り左側の部屋を仕切るカーテンと《腰掛（小）》の後方の裾に繊維の劣化が原因と思われる解れと破れがある。

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

修復中
ランプシェード支柱の外れた箇所　支柱下方にある 2 枚のプレートの間にあるナットをバイスプライヤーで固定して支柱をねじ込み取り付けた。支柱に直接ネジ山加工されている。



修復前
丸椅子の亀裂

塗布した。

《腰掛（大）》《腰掛（小）》は敷物と背もたれを刷毛と掃除機で清掃した後にテーブルと同じワックスを塗布した。籐の敷物も移動させながら掃除機を使い清掃を行った。

床部はポリプロピレン紙のモップで表面を清掃した後に、市販のフロアー用水性ワックスを 3 回塗布した。

腰掛と奥の座敷に敷かれている敷物も、直射日光があたっている箇所も以前のような、表皮が剥がれる様な劣化は観察できなかった。《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。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の経過観察を続け、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。

《腰掛（大）》座面の合板が一部浮き上がっており、次回接着を行う必要がある。《腰掛（大）》《腰掛（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。《丸椅子》の亀裂は接着補強処置は行っているが、再度接着及び補強を行う事を検討したい。

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）

（記＝ 1,2,3,5. 桐島、4. 新倉）

記録・資料

# 受入資料

2021 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。（敬称略）

購入作品

●河口龍夫作品 2 点

| | 作品名 | 制作年 | 素材・技法 | 寸法（cm）等 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 鰓呼吸する文字 | 2020 | ポスター、油性ペン | 59.5×42 |
| 2 | レクイエム 9194 | 2021 年 4 月 2 日 | ポスター、油性マーカー | 59.5×42 |

寄贈作品

●河口龍夫作品 35 件 120 点

| | 作品名 | 制作年 | 素材・技法 | 寸法（cm）等 |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 真珠になった種子 | 2011– | 貝殻、蓮の種子、硫化ナトリウム、天然白亜、亜鉛華、蜜蝋 | ケース 1（32 個） |
| 2 | 描き足された真珠になった種子 | 2012– | 貝殻、蓮の種子、ジェッソ、絵具、タブロー | ケース 2（32 個） |
| 3 | 真珠になった種子・貝合わせ | 2012– | 貝殻、蓮の種子、ジェッソ、絵具、タブロー | ケース 4（24 個） |
| 4 | 鰓呼吸する視線 | 2020 | 展示ケース、水、貝殻 | 44×44×1920 |
| 5 | 反転したポスター | 2020 | ポスター、鉛筆、色鉛筆 | 59.5×42 |
| 6 | ポスターの中から振り返る | 2020 | ポスター、鉛筆 | 59.5×42 |
| 7 | 円筒になったポスター | 2020 | ポスター、蜜蝋、銅線、塩化ビニール樹脂 | 直径 5.2×63.2 |
| 8 | 鰓呼吸する視線（ポスター） | 2020 | ポスター、鉛筆、色鉛筆 | 59.5×42 |
| 9 | 飛翔するポスター | 2020 | ポスター、硫化カドミューム、蜜蝋 | 37×27×11 |
| 10 | 紙飛行機になった案内状　1 | 2020 | 案内状、硫化カドミューム、蜜蝋、蓮の種子、鉛 | 11.8×9.5×4.2 |
| 11 | 紙飛行機になった案内状　2 | 2020 | 案内状、硫化カドミューム、蜜蝋、蓮の種子、鉛 | 11.5×8.8×4 |
| 12 | 紙飛行機になった案内状　3 | 2020 | 案内状、硫化カドミューム、蜜蝋 | 11.5×7.3×4.5 |
| 13 | 銅飛行機 | 2020 | 銅、蜜蝋、蓮の種子、鉛 | 10.7×8×3.7 |
| 14 | 船になった案内状 | 2020 | 案内状、硫化カドミューム、蜜蝋、蓮の種子、鉛 | 16.8×5.8×3.5 |
| 15 | 飛行する案内状 | 2020 | 案内状、硫化カドミューム、蜜蝋、蓮の種子、鉛 | 13×13×4.5 |
| 16 | 瀕死のポスター | 2020 | ポスター、鉛筆 | 59.5×42 |
| 17 | 暗中模索のポスター | 2020 | ポスター、鉛筆 | 59.5×42 |
| 18 | 切断されたポスター | 2020 | ポスター、鉛筆 | 59.5×42 |
| 19 | 縫い合わされたポスター | 2020 | ポスター、糸 | 59.5×42 |
| 20 | 穴の開いたポスター | 2020 | ポスター | 59.5×42 |
| 21 | マスクするポスター | 2020 | ポスター、色鉛筆 | 59.5×42 |
| 22 | 見ることを奪われ | 2020 | ポスター、色鉛筆 | 59.5×42 |
| 23 | 口にマスク目にマスク | 2020 | ポスター、色鉛筆、画用紙 | 59.5×42 |
| 24 | マスク、マスク、マスク、マスク、そしてマスク | 2020 | ポスター、色鉛筆 | 59.5×42 |
| 25 | 未来のポスター | 2020 | ポスター、印字による文字 | 59.5×42 |
| 26 | クエスチョン　マーク | 2020 | ポスター、焼き跡 | 59.5×42 |
| 27 | 焼失した文字 | 2020 | ポスター、焼き跡 | 59.5×42 |
| 28 | 呼吸する文字・黒 | 2020 | ポスター、黒の油性ペン | 59.5×42 |
| 29 | 呼吸する文字 | 2020 | ポスター、油性ペン | 59.5×42 |
| 30 | 無呼吸からの飛翔 | 2021 年 3 月 31 日 | ポスター、水彩絵具 | 59.4×42 |
| 31 | レクイエム 9176 あるいはエープリルフール | 2021 年 4 月 1 日 | ポスター、油性マーカー | 59.4×42 |
| 32 | レクイエム 9236 | 2021 年 4 月 5 日 | ポスター、油性マーカー | 59.4×42 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 33 | レクイエム 9255 | 2021 年 4 月 6 日 | ポスター、油性マーカー | 59.4×42 |
| 34 | 黒板になったテレビ | 2020 | テレビ、黒板塗料 | 39.5×奥行 42×高さ 35.5 |
| 35 | 黒板になったパソコン | 2020 | パソコン一式、黒板塗料 | |

寄贈者：河口 龍夫

●森芳雄素描 60 点、書籍 2 点

※本作品にタイトルは付されていないため、本リストには内容注記のみ記している。

| | 内容注記 | 制作年 | 技法・材質 | 寸法（cm）<br>＊ no.1–24 はマット窓寸 | 備考 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 第三校舎（四号館）付近カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 24.0×17.0 | |
| 2 | 裏門付近カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 24.0×17.0 | |
| 3 | 裏門 | 1950–52 年 | 鉛筆・紙 | 24.0×17.0 | |
| 4 | 塾監局カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 19.0×25.7 | |
| 5 | 演説館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 19.0×25.7 | |
| 6 | 演説館、第二研究室、大講堂カ | 1951–57 年 | 鉛筆・紙 | 19.0×25.7 | |
| 7 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8×26.7 | |
| 8 | 図書館あるいは正門カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8×26.7 | |
| 9 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8×26.7 | |
| 10 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8×26.7 | |
| 11 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8×26.7 | |
| 12 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8×26.7 | |
| 13 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0×20.5 | |
| 14 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0×20.5 | |
| 15 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0×20.5 | |
| 16 | 図書館（手前は五号館カ） | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0×20.5 | |
| 17 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.7×26.6 | |
| 18 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.7×26.6 | |
| 19 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 19.0×26.5 | |
| 20 | 監督局越しの図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 26.5×18.5 | |
| 21 | 図書館（手前は五号館カ） | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0×20.8 | |
| 22 | 綱坂 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0×24.0 | |
| 23 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 24.0×33.3 | |
| 24 | 演説館（奥に第二研究室カ） | 1952 年 | 鉛筆・紙 | 24.0×33.3 | 右下にサイン・年記あり：y. mori 1952 |
| 25 | 裏門坂道、第三校舎（四号館） | 1950–52 年 | 鉛筆・紙 | 25.0×17.7 | |
| 26 | 裏門坂道、第三校舎（四号館） | | 鉛筆・紙 | 18.0×25.3 | |
| 27 | 裏門付近、第三校舎（四号館） | | 鉛筆・紙 | 21.5×18.0 | |
| 28 | 裏門付近 | | 鉛筆・紙 | 17.7×25.0 | |
| 29 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5×29.8 | |
| 30 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5×29.8 | |
| 31–1 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 31–2 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 32 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 25.5×18.0 | |
| 33 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5×18.0 | |
| 34 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5×18.0 | |
| 35–1 | 塾監局カ | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 35–2 | 演説館付近 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 36 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5×18.0 | |
| 37–1 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 37–2 | 木々 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 38 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 20.5×27.5 | |
| 39 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 19.4×27.0 | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 40 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 17.7×25.0 | |
| 41 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 21.5×18.0 | |
| 42 | 図書館と正門へ向かう坂カ | | 鉛筆・紙 | 20.5×27.5 | |
| 43 | 正門へ向かう坂付近カ | | 鉛筆・紙 | 20.5×27.5 | |
| 44 | 図書館・五号館前広場、福澤公園カ | | 鉛筆・紙 | 25.0×17.7 | |
| 45 | 図書館・五号館前広場ベンチカ | | 鉛筆・紙 | 19.4×27.0 | |
| 46 | 図書館・五号館前広場、福澤公園カ | | 鉛筆・紙 | 18.1×25.4 | |
| 47 | ベンチ | | 鉛筆・紙 | 19.4×27.0 | |
| 48-1 | 広場 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 48-2 | 不明 | | 鉛筆・紙 | 36.7×26.2 | 両面に描画あり |
| 49 | 左：塾監局　右：五号館カ | | 鉛筆・紙 | 20.5×27.5 | |
| 50 | 学生ホールカ、大イチョウ、第一校舎 | | 鉛筆・紙 | 21.5×29.8 | |
| 51 | 第二研究室 | 1951 年以降 | 鉛筆・紙 | 25.5×18.0 | |
| 52 | 第一研究室、図書館、第一校舎 | | 鉛筆・紙 | 17.7×25.0 | |
| 53 | 坂道 | | 鉛筆・紙 | 17.7×25.0 | |
| 54 | 塾監局 | | 鉛筆・紙 | 18.0×21.5 | |
| 55 | 大講堂、大イチョウ、第一校舎カ | | 鉛筆・紙 | 21.5×18.0 | |
| 56 | 演説館、第二研究室、大講堂カ | 1952 年以前 | 鉛筆・紙 | 21.5×29.8 | |
| 57 | 第三校舎（四号館）付近カ | | 鉛筆・紙 | 25.0×17.7 | |
| 58 | 木立 | | 鉛筆・紙 | 21.6×18.0 | |
| 59 | 道 | | 鉛筆・紙 | 25.5×18.0 | |
| 60 | 空き地 | | 鉛筆・紙 | 25.0×17.7 | |
| 61 | 『森芳雄素描集』（彌生画廊、1981 年） | | 書籍 | | |
| 62 | 茨城県近代美術館・三重県立近代美術館編『森芳雄展』展覧会図録、1990 年 | | 書籍 | | |

寄贈者：門田 正子

# 資料貸出

## 土方巽アーカイヴ

●貸出先：BLUM & POE

目的：『Kishio Suga, Writings: 1969–1979』

貸出日：2021 年 4 月 7 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 | 画像データ | 1968 年 | 1 |
| 写真 | 「肉体の叛乱」（昇天） | 中谷忠雄 | 画像データ | 1968 年 | 1 |
| 写真 | 「肉体の叛乱」（男根） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1968 年 | 2 |

●貸出先：Frantic Gallery（Gallery-Neo.tokyo）

目的：映像作品「The Conversation with Mathieu St-Pierre」

貸出日：2021 年 4 月 13 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 | 画像データ | 1972 年 | 6 |

●貸出先：NION

目的：ドキュメンタリー映像「森山未來 Re:Incarnation」

貸出日：2021 年 4 月 30 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | アスベスト館での風景 | 中谷忠雄 | 画像データ | 1969 年 | 1 |
| 映像 | 「疱瘡譚」（部分） | 大内田圭彌 | 動画データ | 1972 年 | 1 |

●貸出先：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

目的：連携展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」

貸出日：2021 年 5 月 2 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ｽｸﾗｯﾌﾟﾌﾞｯｸ | 舞踏譜スクラップブック「なだれ飴」 | 土方巽 | スクラップブック、インク、鉛筆 | 不明 | 1 |

●貸出先：SPARK Art GmbH

目的：The SPARK Art Fair Vienna での映像上映及びカタログ

貸出日：2021 年 5 月 12 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」（部分） | 大内田圭彌 | 動画データ | 1972 年 | 1 |
| 写真 | 「疱瘡譚」（ライ病） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1972 年 | 1 |
| 写真 | 「疱瘡譚」（ライ病） | 小野塚誠 | 画像データ | 1972 年 | 1 |

●貸出先：ドイツ・Museum Folkwang

目的：「GLOBAL GROOVE Art, Dance, Performance and Protest」展及びカタログ

貸出日：2021 年 6 月 6 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 | 画像データ | 1959 年 | 1 |
| リーフレット | 「WORKS OF YOKO ONO」 | 小野洋子 | 画像データ | 1962 年 | 1 |
| 印刷物 | 『SAC』No.24（1962 年 5 月発行） | | 画像データ | 1962 年 | 1 |
| 美術 | 中西夏之の背面（男子総カタログ’63 より） | 中西夏之 | 画像データ | 1963 年 | 1 |
| 写真 | 「唖の種子」（ニジンスキー） | 中谷忠雄 | 画像データ | 1970 年 | 2 |
| 写真 | 『鎌鼬』芸術選奨文部大臣賞受賞記念写真 | 細江英公 | 画像データ | 1970 年 | 1 |
| ポスター | 「長須鯨」 | アスベスト館 | 画像データ | 1972 年 | 1 |
| スクラップブック | 舞踏譜スクラップブック「なだれ飴」 | 土方巽 | 画像データ | 不明 | 19 |

●貸出先：永田健

目的：ホームページ「世界のダンス」

貸出日：2021 年 6 月 15 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 | 画像データ | 1968 年 | 1 |

●貸出先：ポーランド・ザヘンタ国立美術館

目的：「BETWEEN COLLECTIVISM AND INDIVIDUALISM ― JAPANESE AVANT-GARDE IN THE 1950S AND THE 1960S」展及びカタログ

貸出日：2021 年 6 月 18 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 美術 | 中西夏之の背面（男子総カタログ’63 より） | 中西夏之 | ブループリント（サイアノタイプ感光紙）、画像データ | 1963 年 | 1 |

●貸出先：Bruce Baird

目的：『A History of Buto』

貸出日：2021 年 7 月 2 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 「高井富子舞踏公演　形而情學」 | 中谷忠雄 | 画像データ | 1967 年 | 1 |
| 写真 | 「芦川羊子第一回リサイタル」 | 中谷忠雄 | 画像データ | 1968 年 | 2 |
| 写真 | 「笠井叡リサイタル　稚児之草子」 | 中谷忠雄 | 画像データ | 1968 年 | 2 |
| 写真 | 「笠井叡リサイタル　タンホイザーⅠ」 | 中谷忠雄 | 画像データ | 1969 年 | 2 |
| 写真 | 「田中泯公演」 | 中谷忠雄 | 画像データ | 不明 | 2 |
| 写真 | 「肉体の叛乱」 | 鳥居良禅 | 画像データ | 1968 年 | 2 |
| 写真 | 「すさめ玉」（だるま） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1972 年 | 1 |
| 写真 | 「ギバサン」（ライオン） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1972 年 | 1 |
| 写真 | 「四季のための二十七晩」（多重焼付け） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1972 年 | 3 |
| 写真 | 「舞踏ジュネ」 | 作家不明 | 画像データ | 1967 年 | 1 |
| 写真 | 「肉体の叛乱」（少女） | 作家不明 | 画像データ | 1968 年 | 1 |
| 写真 | 「鯨線上の奥方」 | 作家不明 | 画像データ | 1976 年 | 2 |

●貸出先：ダンスアーカイヴ構想

目的：国際ダンス映画祭（フィリピン）の広報

貸出日：2021 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 | アスベスト館の風景（土方） | 中谷忠雄 | 画像データ | 1969 年 | 1 |

●貸出先：木野彩子

目的：『ダンスハ體育ナリ？其ノ三 2021 年踊ル宇宙ノ旅』プログラム

貸出日：2021 年 11 月 2 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 北海道ロケ写真 | 水落潔 | 画像データ | 1969 年 | 2 |

●貸出先：平居香子

目的：修士論文「矢野英征『鷹の井戸』における「間の概念について、および作品と「日本的なるもの」の関係について」

貸出日：2021 年 12 月 6 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ポスター | 「Le Costume 情況の逆説としての衣装」（池宮資料） | モワティエモワティエ舞踊会 | 画像データ | 1969 年 | 1 |
| ポスター | 「flexibility!　第 3 回モワティエモワティエ舞踊会」（池宮資料） | モワティエモワティエ舞踊会 | 画像データ | 1969 年 | 1 |
| 手稿 | 「モワティエモワティエ舞踊会趣旨　公演のスタイルと姿勢」（池宮資料） | モワティエモワティエ舞踊会 | 画像データ | 1970 年 | 1 |
| ポスター | 「漂白の思いやむなし店閉まい　閉店ご挨拶」（池宮資料） | モワティエモワティエ舞踊会 | 画像データ | 1970 年 | 1 |
| 手稿 | 「構成とスケジュール　モダンダンス狂言　隅田川」（池宮資料） | 池宮信夫 | 画像データ | 1971 年 | 1 |
| 手稿 | 「三つのプロローグと 3 幕　モダンダンス狂言　隅田川」（池宮資料） | 池宮信夫 | 画像データ | 1971 年 | 1 |

●貸出先：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

目的：展覧会　KeMCO 新春展 2022「虎の棲む空き地」

貸出日：2021 年 12 月 20 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| スクリプトシート | 舞踏譜スクリプトシート | 土方巽 | 紙、鉛筆 | 不明 | 8 |
| 舞踏譜ノート | 和栗由紀夫の舞踏譜 | 和栗由紀夫 | 冊子状のコピー | 1998 年以前 | 1 |

●貸出先：岡元ひかる

目的：神戸大学博士論文

貸出日：2021 年 12 月 25 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 舞踏譜ノート | 小林嵯峨の舞踏譜 | 小林嵯峨 | 画像データ | 1973 年 | 1 |
| 写真 | 土方巽舞踏講座の写真 | 田鶴濱洋一郎 | 画像データ | 1983 年 | 1 |
| チラシ | 第四回　土方巽舞踏講座　申込用紙 | アスベスト館 | 画像データ | 1985 年 | 1 |
| チラシ | 「東北歌舞伎計画 3」 | アスベスト館 | 画像データ | 1985 年 | 1 |
| 写真 | アスベスト館での風景（土方） | 吉野章郎 | 画像データ | 不明 | 1 |

●貸出先：論創社

目的：正朔著『舞踏馬鹿』

貸出日：2022 年 1 月 14 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 「東北歌舞伎計画四」 | 神山貞次郎 | 画像データ | 1985 年 | 1 |
| 写真 | 土方巽葬儀 | 作家不明 | 画像データ | 1986 年 | 1 |
| 写真 | 「乳色の女」 | 中谷忠雄 | 画像データ | 1988 年 | 2 |
| 写真 | 白桃房　山梨ロケ | 中谷忠雄 | 画像データ | 1990 年 | 1 |

●貸出先：NHK エデュケーショナル教育グループ

目的：放送大学「メディア論」第 7 回

貸出日：2022 年 1 月 20 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 | 画像データ | 1968 年 | 1 |
| 写真 | 「疱瘡譚」（ライ病） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1972 年 | 1 |
| チラシ | 「四季のための二十七晩」（土方と阿部定） | アスベスト館 | 画像データ | 1972 年 | 1 |

●貸出先：Max Liljefors

目的：論文「Butoh and Transformation: Unselfing and Embodied Simulation」

貸出日：2022 年 2 月 3 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 | 画像データ | 1972 年 | 1 |

●貸出先：Lea-Tram Berrod

目的：Pen Magazine International's website

貸出日：2022 年 2 月 10 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 | 画像データ | 1968 年 | 1 |
| 写真 | アスベスト館の風景（土方） | 中谷忠雄 | 画像データ | 1969 年 | 1 |
| 写真 | 「疱瘡譚」（ライ病） | 鳥居良禅 | 画像データ | 1972 年 | 1 |

●貸出先：Ian Guimar es Habib

目的：『Po ticas e Pol ticas da Cena』

貸出日：2022 年 3 月 3 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| スクラップブック | 「スケッチブック青」 | 土方巽 | 画像データ | 不明 | 1 |
| スクラップブック | 「人物編　材質のある人物」 | 土方巽 | 画像データ | 不明 | 1 |

**瀧口修造コレクション**

●貸出先：愛知県美術館

目的：「ミロ展―日本を夢みて」展覧会図録

貸出日：2021 年 11 月 24 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 瀧口書斎写真：SIM_P_97 | 瀧口修造 | 画像データ | 1980 年 | 1 |

●貸出先：富山県美術館

目的：「ミロ展―日本を夢みて」展覧会図録

貸出日：2022 年 1 月 14 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | KUAC-ST1044-66 | 瀧口修造 | 画像データ | 1968 年 | 1 |
| 写真 | KUAC-ST1164 | 瀧口修造 | 画像データ | 1970 年 | 1 |
| 写真 | KUAC-ST1429 | 瀧口修造 | 画像データ | ca.1977 年 | 1 |
| メモ | KUAC-ST1515 | 瀧口修造 | 画像データ | 1978 年 | 1 |

●貸出先：ときの忘れもの

目的：「生誕 100 年記念駒井哲郎展 Part2 駒井哲郎と瀧口修造」展図録

貸出日：2022 年 2 月 4 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 書簡 | 駒井哲郎から瀧口修造宛<br>1953 年 10 月 7 日付 | 駒井哲郎 | 画像データ | 1953 年 | 1 |
| 書簡 | 駒井哲郎から瀧口修造宛<br>1954 年 8 月 7 日付 | 駒井哲郎 | 画像データ | 1954 年 | 1 |
| 書簡 | 駒井哲郎から瀧口修造宛<br>1959 年 1 月 5 日付 | 駒井哲郎 | 画像データ | 1959 年 | 1 |

●貸出先：平倉圭

目的：「AG x KANSAI 2022」における荒川修作映画についての研究口頭発表

貸出日：2022 年 2 月 17 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 書簡 | 荒川修作、マドリン・ギンズからの書簡（1974.3.16）：KUAC-ST 3477 | 荒川修作、マドリン・ギンズ | 画像データ | 1974 年 | 1 |

●貸出先：株式会社 日経映像

目的：新美の巨人たち

貸出日：2022 年 3 月 1 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 瀧口書斎写真：SIM_P_071_1977_post_KUAC_ST_1048_02 | 瀧口修造 | 画像データ | 1977 年 | 1 |
| 写真 | 瀧口書斎写真：SIM_P_003_1953_KUAC_ST_1056_04 | 瀧口修造 | 画像データ | 1953 年 | 1 |

**西脇順三郎コレクション**

●貸出先：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

目的：展覧会 KeMCO 新春展 2022「虎の棲む空き地」

貸出日：2021 年 12 月 20 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 書籍 | 壌歌 | 西脇順三郎 | 箱付き上製本 | 1969 年 | 1 |

**飯田善國コレクション**

●貸出先：神奈川県立近代美術館葉山

目的：「開館 70 周年　空間の中のフォルム―アルベルト・ジャコメッティから桑山忠明まで」展

貸出日：2021 年 4 月 5 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 鉄鋼シンポジウム作品写真 | | 画像データ | 1948 年 | 15 |

**慶應義塾の建築**

●貸出先：NHK エンタープライズ

目的：慶應義塾大学医学部　放射線科学教室創立 100 年記念 DVD

貸出日：2021 年 6 月 1 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 信濃町キャンパス空撮写真 | 新良太 | 画像データ | 2014 年 | 1 |

●貸出先：福澤研究センター

目的：普通部労作展での研究発表・模型製作

貸出日：2021 年 7 月 13 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 大講堂関係図面（工務課蔵） | | 画像データ | | 1 |

●貸出先：株式会社新建築

目的：『新建築』「The Okura Tokyo LEGACY 歴史や都市と共に歩む建築のあり方」

貸出日：2022 年 1 月 31 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | ホテルオークラ旧本館 | 新良太 | 画像データ | | 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：Discover America Again: Kerouac Types On the Road（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：2021 年 6 月 10 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 冊子 | 『SAC（SOGETSU ART CENTER NEWS）』No.4 | 草月アートセンター | 冊子 | 1960 年 | 1 |

●貸出先：Nam June LLC

目的：The Untitled Nam June Paik documentary

貸出日：2021 年 10 月 27 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 印刷物 | 「白南準作品発表会」のチラシ | 草月アートセンター | 画像データ | 1963 年 | 1 |
| 印刷物 | 『SAC ジャーナル』32 号該当見開きページ | 草月アートセンター | 画像データ | 1964 年 | 1 |
| 印刷物 | 『SAC ジャーナル』33 号該当見開きページ | 草月アートセンター | 画像データ | 1964 年 | 1 |
| 印刷物 | 『SAC ジャーナル』35 号該当見開きページ | 草月アートセンター | 画像データ | 1964 年 | 1 |

峯村敏明コレクション

●貸出先：平居香子

目的：修士論文「矢野英征『鷹の井戸』における「間」の概念について、および作品と「日本的なるもの」の関係について」

貸出日：2021 年 12 月 6 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ポスター | dance today'75 ポスター画像：image.7885 | 西部劇場 | 画像データ | 1975 年 | 1 |

中嶋興コレクション

●貸出先：スワニミズム

目的：松澤宥生誕 100 周年ウェブサイト

貸出日：2021 年 10 月 6 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | KN_YM_slide_jpg_190310_2_02_01 | 中嶋興 | 画像データ | 1969 年 | 1 |
| 写真 | KN_YM_slide_jpg_190310_3_25_05 | 中嶋興 | 画像データ | 1969 年 | 1 |

●貸出先：NHK エデュケーショナル教育グループ

目的：放送大学「メディア論」第 7 回

貸出日：2021 年 11 月 04 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ビデオ | Ko NAKAJIMA_MY LIFE_1967-2014 | 中嶋興 | 動画データ | 2014 年 | 1 |

●貸出先：長野県立美術館

目的：「生誕 100 年　松澤宥」展覧会図録

貸出日：2022 年 3 月 1 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 3_24_01-1 | 中嶋興 | 画像データ | 1969 年 | 1 |

VIC コレクション

●貸出先：岩手県立美術館

目的：「開館 20 周年記念 菅木志雄展〈もの〉の存在と〈場〉の永遠」展覧会図録

貸出日：2021 年 9 月 15 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ビデオ | VIC0620_ 菅木志雄イベント　10/4 かねこアートギャラリー | VIC | 動画データ | 1980 年 | 1 |

●貸出先：Nam June LLC

目的：The Untitled Nam June Paik documentary

貸出日：2021 年 10 月 27 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ビデオ | VIC_0601_ ナム・ジュン・パイク 1 | VIC | 動画データ | 1980 年 | 1 |
| ビデオ | VIC_0602_ ナム・ジュン・パイク 2 | VIC | 動画データ | 1981 年 | 1 |
| ビデオ | VIC_0603_1980 7.31 ナム・ジュン・パイク 3 | VIC | 動画データ | 1982 年 | 1 |

●貸出先：NHK エデュケーショナル教育グループ

目的：放送大学「メディア論」第 7 回

貸出日：2021 年 11 月 04 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | IMG_6817 | VIC | 画像データ | ca. 1980 年 | 1 |
| 写真 | VIC0001 | VIC | 画像データ | ca. 1980 年 | 1 |
| 写真 | VIC20210330_06 | VIC | 画像データ | ca. 1980 年 | 1 |
| 写真 | VIC20210330_05 | VIC | 画像データ | ca. 1980 年 | 1 |
| 写真 | VIC20210330_04 | VIC | 画像データ | ca. 1980 年 | 1 |

●貸出先：NHK エデュケーショナル

目的：アナザーストーリーズ

貸出日：2021 年 11 月 11 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ビデオ | VIC0331（「蛇姫様」） | VIC | 動画データ | 1977 年 | 1 |
| ビデオ | VIC0333（「蛇姫様」） | VIC | 動画データ | 1977 年 | 1 |
| ビデオ | VIC0335（「蛇姫様」） | VIC | 動画データ | 1977 年 | 1 |

●貸出先：BLUM & POE

目的：A video discussion between Mika Yoshitake and Andrew Maekle about Kishio Suga

貸出日：2022 年 2 月 15 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| ビデオ | VIC 0174_ 菅木志雄イベント　6/5 | VIC | 動画データ | 1976 年 | 1 |
| ビデオ | VIC 0175_ 菅木志雄イベント　6/5 ② | VIC | 動画データ | 1977 年 | 1 |
| ビデオ | VIC 0365 _1977 8/20 3:00p.m. 菅木志雄イベント トキワ画廊 | VIC | 動画データ | 1977 年 | 1 |

**渋井清コレクション**

●貸出先：大和文華館

目的：浅野秀剛　国際日本文化研究センター発行『日本研究』第 63 集

貸出日：2021 年 5 月 6 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 写真 | 渋井清コレクションの「湖龍斎、まねへもん」礒田湖竜斎 NO.5 の左上（十一）図 | | 画像データ | | 1 |

アート・センター

●貸出先：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

目的：集景――集う景色：慶應義塾所蔵文化財より

貸出日：2021 年 4 月 6 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 美術 | 内面の光に照らされた聖女 | パウル・クレー | リトグラフ | 1921 年 | 1 |
| 美術 | 憩うサルタンバンク | パブロ・ピカソ | ドライポイント | 1905 年 | 1 |
| 美術 | 婦人頭部 | 北村四海 | 焼石膏 | 1908 年頃 | 1 |
| 美術 | 丸の内風景 | 駒井哲郎 | エッチング | 1938 年 | 1 |
| 美術 | 樹木 | 駒井哲郎 | エッチング | 1957 年 | 1 |
| 美術 | 慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎 | 駒井哲郎 | メゾチント | 1970 年 | 1 |
| 美術 | 『三田評論』『塾』挿図 | 駒井哲郎 | | 1960–70 年代 | 23 |
| 美術 | 鮭の振動尺 I–A | 若林奮 | ドライポイント、エングレーヴィング | 1978 年 | 1 |
| 美術 | 無題 | 飯田善國 | ステンレス、ロープ | 1978 年頃 | 1 |
| 美術 | 形が物語る | 宇佐美圭司 | 水彩、紙 | 1990 年 | 1 |

●貸出先：慶應義塾ミュージアム・コモンズ

目的：連携展覧会「オブジェクト・リーティング：精読八景」

貸出日：2021 年 5 月 2 日

| 種別 | 資料名 | 作者 | 技法・素材・形状等 | 制作年 | 員数 |
|---|---|---|---|---|---|
| 美術 | リトマス | ジグマール・ポルケ | オフセット・リトグラフ | 1999 年 | 1 |

記録・資料

# 刊行物

● ARTLET

『ARTLET』55 号

〈FEATURE ARTICLES〉 Hip Hop ストリートと学知

・ヒップホップ化するアメリカ（大和田 俊之）

・ストリート文化と作家論（大山 エンリコイサム）

・制約は創造の母である：日本語ラップと大学教育（川原 繁人）

〈TOPICS〉

・活躍する先輩〈特別編〉「ヒップホップが持つ力」（Zeebra）

〈INFORMATION〉

・活動報告

8 頁、2021 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・竹越 功

『ARTLET』56 号

〈FEATURE ARTICLES〉 有元利夫の素描―その「音楽」の源へ

・有元利夫のスケッチブック（有元 容子）

・有元さんのドローイングから考えたこと（舟越 桂）

・星の輝きを測る―有元利夫の素描（水沢 勉）

〈TOPICS〉

・活躍する先輩「メイクアップという芸術」（松下 里沙子）

〈INFORMATION〉

・活動報告

8 頁、2022 年 3 月 15 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・竹越 功

● Booklet

『Booklet』29

モルフ／アンティ・モルフ――「場」をめぐるイメージ論

〈目次〉

はじめに（後藤 文子）

1．仏の感応と仏像――法身の表象をめぐって（長岡 龍作）

小林正人――「画（え）」の「かたち」と「場」（和田 浩一）

2．もうひとつの「代表作」――原爆の図丸木美術館という「場」の可能性（岡村 幸宣）

瀧口修造コレクションを展示する――書斎の「再現」もしくは…（杉野 秀樹）

災害被災物の文化的意味について（山内 宏泰）

3．アール・ブリュットとマーケット――価値概念のアンティ・モルフ性から考える（保坂 健二朗）

4．形／かたちに関する神経美学的試論――内部モデルとしての美的表現を手がかりとして（川畑 秀明）

インターフェイスとしての近代庭園――植物が拓く視座をめぐって（後藤 文子）

5．絵本作家たち、編集者たち（末盛 千枝子）

6．文献紹介

芸術活動の「場」をつくる未来派のマニフェスト（角田 かるあ）

ヨーゼフ・ボイスと拡張された彫塑の「場」――科学、教育、そして「社会彫刻」へ（水野 俊）

「かたち」「不形」としての砂――芸術家ダニ・カラヴァンを生んだ砂漠（早坂 若子）

7．「美術と〈場〉」をめぐる諸概念――辞典・事典項目一覧（角田 かるあ／早坂 若子／水野 俊 共編）

8．英文要旨

208 頁、2022 年 2 月 28 日発行

編集＝後藤 文子（本巻担当）／内藤 正人・粂川 麻里生・渡部 葉子・小菅 隼人・徳永 聡子

表紙デザイン＝垣本 正哉（株式会社 D_CODE）

●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 28 号

175 頁、2021 年 8 月 31 日発行

●その他（報告書等）

『都市のカルチュラル・ナラティヴ LEARNING WORKSHOP REPORTS』

16 頁、2022 年 2 月 28 日発行

編集・発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト、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 プロジェクト・マガジン「ARTEFACT 無題」』

92 頁、2022 年 3 月 31 日発行

編集＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト

アートディレクション／デザイン＝太田 知也 （Rhetorica）

写真＝吉屋 亮（Rhetorica）〔34、36–37、58–59、90–91 頁〕

発行＝慶應義塾大学アート・センター

助成＝令和 3 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
（更新される都市文化：地域文化機関の連携に基づく文化とコミュニティの持続的成長モデル形成事業）

『「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 '21」』
106 頁、2022 年 3 月 31 日発行
執筆＝大島 志拓、石井 諒太、Chit Chat Mapping 企画チーム、橋本 まゆ、本間 友、森山 緑、山口 舞桜
編集＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト
デザイン＝福田 敬子（ボンフエゴデザイン）
協力＝篠 律子
発行＝「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会
慶應義塾大学アート・センター
助成＝令和 3 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
（更新される都市文化：地域文化機関の連携に基づく文化とコミュニティの持続的成長モデル形成事業）

令和 3 年度メディア芸術アーカイブ推進支援事業「中嶋興／VIC を基軸としたビデオアート関連資料のデジタル化・レコード化Ⅱ」報告書『ビデオとアーカイヴⅡ』
96 頁、2022 年 3 月 9 日発行
Web 公開のみ、URL＝http://www.art-c.keio.ac.jp/research/research-projects/vic02/
執筆 / 編集 / デザイン＝久保仁志
協力＝ CCJ
助成＝令和 3 年度文化芸術振興費補助金メディア芸術アーカイブ推進支援事業

＊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（32 頁）を参照。

# 図書資料統計

| | 本年度登録数 | 総所蔵数 |
|---|---|---|
| 和書（冊） | 102 | 2,364 |
| 洋書（冊） | 4 | 478 |
| 逐次刊行物（タイトル数） | 9 | 292 |
| AV 資料 | 1 | 2,122 |

2022 年 3 月 31 日現在

# 活動記録

1．主催

●慶應義塾大学アート・センター“油井正一アーカイヴ”公開 Jazz 研究会“拡張するジャズ”「石若駿、変遷するビート」
日時：2021 年 6 月 17 日（木）18：00 ～ 19：30
場所：三田キャンパス　北館ホール
登壇者／出演者：
石若駿（ドラムス奏者）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））
主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

●河口龍夫 無呼吸――作品が語るギャラリー・トーク
日時：2021 年 7 月 17 日（土）14：00 ～ 15：30
場所：オンライン（slido）、南別館 1F アート・スペースにて収録
登壇者／出演者：河口龍夫（作家）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
主催：慶應義塾大学アート・センター
技術提供：慶應義塾ミュージアム・コモンズ
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）

●第一興商 / 日本音楽健康協会 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 Jazz 研究会“拡張するジャズ”「音楽と歌と健康」
日時：2021 年 10 月 10 日（日）配信
場所：オンライン配信（YouTube）
登壇者／出演者：
斎藤一郎（鶴見大学教授）、大坪直木（日本音楽健康協会）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））
主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）
特別協賛：株式会社第一興商、日本音楽健康協会
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

● 2021 年度慶應義塾大学新入生歓迎行事　笠井叡ポスト舞踏公演「使徒ヨハネを踊る」
日時：2021 年 10 月 13 日（水）収録、2021 年 12 月 24 日（木）配信
場所：オンライン配信（YouTube）、日吉キャンパス 来往舎イベントテラスにて収録
登壇者／出演者：
笠井叡（舞踏家）、朗読：笠井禮示、音響・照明：曽我傑
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：DM チラシ（A4）
担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、石本華江（所員、講師（非常勤））

●日本音楽事業者協会＋株式会社 NexTone 寄附講座 プレイベント“キックオフ！エンターテインメント・コミュニケーションズ論”
日時：2021 年 10 月 26 日（火）16：45 ～ 20：00
場所：三田キャンパス　東館 6F　G-Lab
登壇者／出演者：
田村淳（タレント）、荒川祐二（株式会社 NexTone 代表取締役 COO）、野本晶（Merlin Japan 株式会社ゼネラル・マネージャー）
モデレーター：粂川麻里生（副所長、文学部教授）、原田悦志（訪問所員）
主催：慶應義塾大学アート・センター
特別協賛：株式会社 NexTone、日本音楽事業者協会
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●第一興商 / 日本音楽健康協会 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 Jazz 研究会“拡張するジャズ”「レクチャー＆コンサート　小松亮太“タンゴの真実”with 北村聡」
日時：2021 年 10 月 28 日（木）18：30 ～ 20：00
場所：三田キャンパス　北館ホール
登壇者／出演者：
小松亮太（バンドネオン奏者）、北村聡（バンドネオン奏者）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））
主催：慶應義塾大学アート・センター（mandala musica 研究会）
特別協賛：株式会社第一興商、日本音楽健康協会
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）、中川ヨウ（訪問所員、講師（非常勤））

●「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」展関連イベント　旧ノグチ・ルーム特別公開日
日時：2021 年 11 月 1 日（月）～ 11 月 6 日（土）（11 月 3 日は

除く）
場所：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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ（KeMCo）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、桐島美帆（所員、学芸員）

●「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」展関連イベント　どうして残す？どのように残す？　子どもたちと修復について考えるワークショップ
日時：2021年11月2日（火）、11月9日（火）、11月18日（木）、11月25日（木）、12月2日（木）［全5回］
場所：三田キャンパス、慶應義塾幼稚舎
1．港区御成門中学校編：イントロダクション／展覧会鑑賞
2．港区御成門中学校編：修復について考える
3．慶應義塾幼稚舎編：イントロダクション
4．慶應義塾幼稚舎編：展覧会鑑賞
5．慶應義塾幼稚舎編：修復について考える
講師：宮﨑安章（有限会社修復研究所二十一）、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））、桐島美帆（所員、学芸員）、長谷川紫穂（慶應義塾ミュージアム・コモンズ所員）、山田桂子（学芸員補）、島田和（慶應義塾ミュージアム・コモンズ学芸員補）
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（KeMCo）
担当：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））、桐島美帆（所員、学芸員）、山田桂子（学芸員補）

●シンポジウム「冨田勲の人、仕事、時代」
日時：2021年11月3日（水）16：00～18：30
場所：三田キャンパス　北館ホール
登壇者／出演者：
冨田勝（環境情報学部教授）、千住明（作曲家）、松武秀樹（作曲家、シンセサイザープログラマー）、佐藤允彦（訪問所員／ピアニスト）
モデレーター：
藤井丈司（訪問所員／音楽プロデューサー）、粂川麻里生（副所長、文学部教授）
主催：慶應義塾大学アート・センター
協力：冨田勲研究会
担当：粂川麻里生（副所長、文学部教授）

●「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」展関連イベント　彫刻を洗って、磨いて、見る――触覚鑑賞ワークショップ
日時：2021年11月5日（金）10：00～12：00／13：30～15：30
場所：三田キャンパス
講師：黒川弘毅（武蔵野美術大学教授／有限会社ブロンズスタジオ）
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（KeMCo）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、桐島美帆（所員、学芸員）、長谷川紫穂（慶應義塾ミュージアム・コモンズ所員）、山田桂子（学芸員補）、島田和（慶應義塾ミュージアム・コモンズ学芸員補）

●シンポジウム「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」
日時：2021年11月6日（土）13：00～17：00
場所：オンライン（Zoomウェビナー）配信
登壇者／出演者：
伊藤亜紗（東京工業大学教授）、黒川弘毅（武蔵野美術大学教授／有限会社ブロンズスタジオ）、髙橋裕二（有限会社ブロンズスタジオ）、宮﨑安章（有限会社修復研究所二十一）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
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（KeMCo）
担当：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））、桐島美帆（所員、学芸員）、長谷川紫穂（慶應義塾ミュージアム・コモンズ所員）、山田桂子（学芸員補）、島田和（慶應義塾ミュージアム・コモンズ学芸員補）

●「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」展関連イベント　ギャラリー・トーク「修復家と見る《福沢諭吉還暦祝灯台》」
日時：2021年11月17日（水）17：00～18：00
場所：オンライン（Zoomウェビナー）配信
登壇者／出演者：
髙橋裕二（有限会社ブロンズスタジオ）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）
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（KeMCo）
担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所

員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師)、桐島美帆(所員、学芸員)、長谷川紫穂(慶應義塾ミュージアム・コモンズ所員)、山田桂子(学芸員補)、島田和(慶應義塾ミュージアム・コモンズ学芸員補)

●第一興商 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 Jazz 研究会“拡張するジャズ”:ビッグバンド・ワークショップ〜大友遼氏を迎えて“クロスポリ”ワールドへの誘い feat. KEIO Light Music Society
日時:2021 年 12 月 9 日(木)18:30 〜 19:50
場所:三田キャンパス　北館ホール
登壇者/出演者:
大友遼(作曲家、トロンボーン奏者)、慶應義塾大学ライト・ミュージック・ソサイェティ、中川ヨウ(訪問所員、講師(非常勤))
主催:慶應義塾大学アート・センター(mandala musica 研究会)
特別協賛:株式会社第一興商、日本音楽健康協会
担当:粂川麻里生(副所長、文学部教授)、中川ヨウ(訪問所員、講師(非常勤))

●没後 36 年　土方巽を語ること XI
日時:2022 年 1 月 21 日(金)17:00 〜 20:30
場所:三田キャンパス　北館ホール
登壇者/出演者:麿赤兒(舞踏家)
入場者数:87 名
作成印刷物:チラシ(A4 二つ折り)、リーフレット(A4 二つ折り)、アンケート
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
協力:土方巽アスベスト館、NPO 法人舞踏創造資源、大駱駝艦
担当:森下隆(所員)、石本華江(所員、講師(非常勤))

●アムバルワリア祭 XI「詩は訳されたがっている?!——西脇順三郎と翻訳の詩学」
日時:2022 年 1 月 22 日(土)14:00 〜 17:00
場所:三田キャンパス　北館ホール
入場者数:44 名
登壇者/出演者:
野村喜和夫(詩人)、朝吹亮二(慶應義塾大学名誉教授、詩人、フランス文学者)、エリック・セランド(翻訳家)、松田隆美(慶應義塾ミュージアム・コモンズ機構長、文学部教授)
作成印刷物:ポスター(A2)、DM ハガキ(大判)
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
担当:森山緑(所員、講師(非常勤))

2.プロジェクト
●港区文化プログラム連携事業
令和 3 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 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:2021 年 7 月 17 日(土)13:00 〜 15:30
場所: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)
モデレーター:
本間友(所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師)
作成印刷物:DM チラシ(A4)
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
共催:港区(港区文化プログラム連携事業)
助成:令和 3 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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師)

・カルナラ・コレッジ '21:
カルチュラル・ナラティヴの旅支度
日時:2021 年 8 月 17 日(火)、8 月 24 日(火)、9 月 4 日(土)、9 月 11 日(土)[全 5 回]
場所:三田キャンパス内　教室および港区施設
参加者数:64 名(5 回、のべ参加者数)
作成印刷物:DM チラシ(A5)
【タイムテーブル】
#1:自分のマップをつくる　2021 年 8 月 17 日(火)
#2:みんなのマップをつくる　2021 年 8 月 24 日(火)
#3:街をめぐる　2021 年 9 月 4 日(土)
#4:旅のトランクを作る①　2021 年 9 月 11 日(土)
13:00 〜 15:00
#5:旅のトランクを作る②　2021 年 9 月 11 日(土)
15:00 〜 17:00
主催:慶應義塾大学アート・センター

共催：港区（港区文化プログラム連携事業）
助成：令和３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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、大島志拓（慶應義塾大学大学院メディアデザイン研究科）

・港区の名建築―モダニズム漂う槇文彦建築
日時：2022 年 3 月 31 日（木）
参加者（アクセス数）：53 名
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：港区（港区文化プログラム連携事業）
助成：令和３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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、新倉慎右（所員、学芸員）

・都市のカルチュラル・ナラティヴ、六本木アートナイト ワークショップ「六本木再描画：Chit Chat Mapping」
日時：2021 年 10 月 4 日（月）、10 月 10 日（日）、10 月 18 日（月）、10 月 21 日（木）、10 月 25 日（月）、10 月 28 日（木）、11 月 10 日（水）、11 月 21 日（日）（他、個人活動日あり）
場所：オンライン、六本木界隈
参加者数：210 名（10 回、のべ参加者数）
作成印刷物：DM チラシ（A4）
【プログラム】
１．オリエンテーション（60 分）（オンライン）
２．トーク：現代アートを見る方法（90 分）（オンライン）
３．フィールドワーク：森美術館アナザーエナジー展（個別見学）
４．森美術館ラーニングチームによるビフォアトーク（120 分）（オンライン）
５．ディスカッション：「アナザーエナジー展」を深堀りする（90 分）（オンライン）
５．展示準備オリエンテーション（60 分）（オンライン）
６．森美術館ラーニングチームによるアフタートーク（90 分）（オンライン）
７．フィールドワーク：六本木で現代アートを見る（個別見学）
８．トーク：エリアマネジメントとアート（90 分）（オンライン）
９．成果発表：「六本木再描画：Chit Chat Mapping」展
10．講評とトーク：アートと現代社会（90 分）（オンライン）
主催：「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト実行委員会、慶應義塾大学アート・センター
助成：令和３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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、石本華江（所員、講師（非常勤））、戸塚愛美（六本木アートナイト事務局）

・アクセシビリティ検討ワーキング・グループ
日時：2021 年 11 月 25 日（木）、2022 年 2 月 4 日（金）、2 月 25 日（金）
場所：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
座長：森山緑（所員、講師（非常勤））
メンバー：石本華江（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）
【プログラム】
１．アクセシビリティをめぐる文化機関の取り組みを知る
２．感覚をスイッチするデバイス／モノは身体で探る
レクチャー：本多達也（富士通株式会社）
仲谷正史（慶應義塾大学環境情報学部准教授）
３．ともにつくる、ともに鑑賞する、ともに分かち合う
レクチャー：武内厚子（東京都写真美術館）
林健太、中川美枝子（視覚障害者とつくる美術鑑賞ワークショップ）

助成：令和３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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））

・時が重なる寺院、瑞聖寺に歴史と文化を訪ねる
日時：2021 年 12 月 4 日（土）13：30 ～ 15：30
場所：瑞聖寺
参加者数：15 名
作成印刷物：DM ハガキ（大判）
レクチャー：古市義伸（瑞聖寺住職）
主催：慶應義塾大学アート・センター
共催：港区（港区文化プログラム連携事業）
担当：本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任

講師）

・ラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー」
日時：2021 年 12 月 10 日（金）、12 月 17 日（金）、2022 年 1 月 14 日（金）、1 月 24 日（金）、1 月 28 日（金）［全 5 回］
場所：オンライン、慶應義塾大学アート・センターまたは三田キャンパス　東館 6F　G–Lab
参加者数：79 名（5 回、のべ参加者数）
【プログラム】
#1：オリエンテーション　2021 年 12 月 10 日（金）
講師：渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））
#2：コミュニティとアーカイヴ　2021 年 12 月 17 日（金）
講師：佐藤知久（京都市立芸術大学芸術資源研究センター教授）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））
#3：麻布未来写真館プロジェクト　2022 年 1 月 14 日（金）
講師：麻布未来写真館プロジェクトメンバー、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））
#4：街の記録：記憶を展示する　2022 年 1 月 24 日（金）
講師：大内曜（東京都美術館）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））
#5：大学と街の関わり：大学のある風景　2022 年 1 月 28 日（金）
講師：都倉武之（慶應義塾福澤研究センター准教授）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）／教授）、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）、森山緑（所員、講師（非常勤））
助成：令和 3 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、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）

3．協力
◆2021 年度　慶應義塾大学新入生歓迎行事 平家物語をめぐるオンライン公演 平家琵琶の調べ―日本人の心の原点「無常」に触れる―
日時：2021 年 5 月 8 日（土）14：00 ～ 15：30
場所：オンライン（Zoom ウェビナー）
主催：教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）
協力：慶應義塾大学アート・センター
企画／運営：
津田眞弓（所員、経済学部教授）、日本文化研究会

◆黒田康夫「土方巽最後の舞踏 写真と舞踏譜」
日時：2021 年 5 月 17 日（土）～ 5 月 29 日（土）
12：00 ～ 19：00
場所：表参道画廊
主催：黒田康夫
協力：慶應義塾大学アート・センター
担当：石本華江（所員、講師（非常勤））

◆2021 年度　慶應義塾大学新入生歓迎行事 平家物語をめぐるオンライン公演　嚴島神社蔵「平家納経」―平清盛とその魅力―
日時：2021 年 5 月 22 日（土）14：00 ～ 15：30
場所：オンライン（Zoom ウェビナー）
主催：教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）
協力：慶應義塾大学アート・センター
企画／運営：
津田眞弓（所員、経済学部教授）、日本文化研究会

◆2021 年度　慶應義塾大学新入生歓迎行事「芸術文化論」特別公演「義太夫節をひもとく――はじめての女流義太夫（ジョギ！）」
日時：2021 年 6 月 21 日（月）18：30 ～ 20：00
場所：オンライン（Zoom ウェビナー）
主催：教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）
協力：慶應義塾大学アート・センター
企画／運営：津田眞弓（所員、経済学部教授）

◆アジアトライ AKITA 千秋芸術祭 2021
日時：2021 年 9 月 4 日（土）、5 日（日）14：00 ～ 20：00
場所：秋田市千秋公園本丸及びその周辺、雨天時フォンテ秋田 6 階
主催：アジアトライ AKITA 千秋芸術祭実行委員（主な構成団体：NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会等）
共催：秋田市

協力：ASIA TRI PROJECT、慶應義塾大学アート・センター、NPO 法人鎌鼬の会
助成：秋田県（文化による地域の原意創出事業）・ASIA TRI PROJECT
担当：石本華江（所員、講師（非常勤））

◆舞踏劇「イザベラバードの久保田紀行」
日時：2021 年 10 月 3 日（日）～ 12 月 4 日（土）
場所：秋田市赤レンガ歴史郷土館、秋田市文化創造館
主催：アジアトライ AKITA 千秋芸術祭実行委員（主な構成団体：NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会等）
共催：NPO 法人土方巽記念秋田舞踏会
協力：慶應義塾大学アート・センター
担当：石本華江（所員、講師（非常勤））

◆ KeMCo 新春展 2022 虎の棲む空き地
日時：2022 年 1 月 11 日（月）～ 2 月 10 日（金）
場所：慶應義塾ミュージアム・コモンズ（三田キャンパス東別館）
主催：慶應義塾ミュージアム・コモンズ
協力：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）、本間友（所員、慶應義塾ミュージアム・コモンズ専任講師）

◆山野博大・長谷川六 追悼 舞踊と批評の 60 年
日時：2022 年 3 月 6 日（日）14：00 ～ 19：00
場所：シアター $\chi$
主催：志賀信夫ほか
協力：慶應義塾大学アート・センター
担当：石本華江（所員、講師（非常勤））

# 会　議

2021 年

●5 月 13 日（木）第 1 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
2021 年度事業予定について承認。人事、終了催事について報告。外部資金・助成金について報告。刊行物『年報』28 号、『Booklet』29 号、『ARTLET』55 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出について報告。

●7 月 15 日（木）第 2 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
今後の催事について承認。瀧口修造研究会発足について承認。所内人事および事業報告。刊行物『年報』28 号、『Booklet』29 号、『ARTLET』55 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出について報告。第 1 回美術品管理運用委員会の報告。収蔵品管理システムの紹介。

■7 月 15 日（木）第 1 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
所内人事について審議、承認。瀧口修造研究会発足について承認。前年度事業報告および今後のアート・スペース展示、催事について報告。外部資金獲得について報告。刊行物『年報』28 号、『Booklet』29 号、『ARTLET』55 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出について報告。第 1 回美術品管理運用委員会の報告。収蔵品管理システムの紹介。

■臨時 運営委員会（メール開催）
2022 年度アート・センター寄附講座新規設置（エンターテインメント・コミュニケーションズ論）に関する審議。2022 年度アート・センター設置科目について担当者追加に関する審議。

●11 月 11 日（木）第 3 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
「没後 36 年 土方巽を語ること XI」「アムバルワリア祭 XI 詩は訳されたがっている？！西脇順三郎と翻訳の詩学」、開催承認。研究会土方ポートフォリオ BUTOH 発足について承認。所内人事、2022 年度設置講座、および事業について報告。刊行物『Booklet』29 号、『ARTLET』56 号の編集経過報告。『年報』29 号論考執筆者募集。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出について報告。今後の催事について報告。美術品運用委員会、次年度所内会議・運営委員会日程について報告。

2022 年

●1 月 13 日（木）第 4 回所内会議開催
〔審議・報告事項〕
2022 年度事業予定（展覧会、催事）について承認。人事、教員の出講、2022 年度アート・センター予算、2021 年度第 2 回美術品管理運用委員会について報告。終了または開催中、準備中の展覧会および催事について報告。刊行物『Booklet』29 号、『ARTLET』56 号の編集経過報告。アーカイヴ活動、各研究会、資料貸出について報告。

■1 月 13 日（木）第 2 回運営委員会開催
〔審議・報告事項〕
人事、2022 年度アート・センター予算、2022 年度事業予定、2022 年度教育活動について審議。2021 年度事業報告、教育活動、外部資金・助成金、研究会、アーカイヴ活動、資料貸出について報告。刊行物『年報』28 号、『Booklet』29 号、『ARTLET』55 号・56 号の編集経過報告。次年度所内会議・運営委員会日程について報告。

■臨時 運営委員会（メール開催）
ケンブリッジ大学研究員 Rosa van Hensbergen 氏の、アート・センター訪問学者としての職位付与に関する審議。

# 人　事

就任　運営委員　倉田　敬子
堤林　　剣
金井　隆典
村上　俊之
加茂　具樹
（以上 2021 年 8 月 1 日）
駒形　哲哉
一ノ瀬友博
（以上 2021 年 10 月 1 日）

兼担所員　中谷　彩一郎
佐々木　康之
（以上 2021 年 10 月 1 日）

退任　運営委員　松浦　良充
岩谷　十郎
天谷　雅行
岡田　英史
土屋　大洋
（以上 2021 年 7 月 31 日）
池田　幸弘
脇田　　玲
（以上 2021 年 9 月 30 日）

訪問所員　新倉　俊一（2021 年 8 月 23 日）
湯浅　譲二（2021 年 9 月 30 日）

記録・資料

# 所員研究・教育活動業績

（2021 年 4 月 1 日― 2022 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『平木浮世絵コレクション大全』（分担執筆）小学館、2021 年 5 月、538 頁。

『高校美術』（文部科学省検定済教科書）（共編・共著）、日本文教出版、2022 年 1 月、103 頁。

『ボストン美術館日本美術総合調査図録』解説編（分担執筆）、中央公論美術出版、2022 年 3 月、438 頁。

②「葛飾北斎筆　春秋二美人図」、『國華』第千五百七号、國華社／朝日新聞出版、2021 年 5 月、31–34 頁。

「北斎の花鳥画にみる江戸の新『漢画』――南蘋風の吸収源について」、『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要』28 号、慶應義塾大学アート・センター、2021 年 8 月、96–106 頁。

③「江戸の名所絵　幕末期版画の機能」、「デジタル北斎と地域芸術の可能性」（公開講座）、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、2021 年 10 月。

⑦「もったいない語辞典・肉筆」『読売新聞』、読売新聞東京本社、2021 年 4 月。

「『北斎漫画』と北斎の優れた絵本」『北斎づくし』、青幻舎、2021 年 7 月、11 頁。

「『北斎漫画』と『富嶽百景』北斎ワールド全開の画譜」『北斎づくし』（AERA MOOK）、朝日新聞出版、2021 年 8 月、30–31 頁。

「審美巡礼・美の逸品たち　江戸の浮世絵絵師・超絶の美人画 1 北斎」『かいぎしょ』731、川崎商工会議所、2021 年 10 月、57–59 頁。

⑨「ガリレオ X・アイドルとは何か？さようならすべての先入観」（BS フジ）、フジテレビ、2021 年 6 月。

「知恵泉 先人たちの底力　葛飾北斎」（E テレ）、NHK、2021 年 6 月。

「英雄たちの選択　森羅万象に挑んだ絵師・画狂葛飾北斎」（NHKBS）、NHK、2021 年 9 月。

### 粂川　麻里生（副所長）

② Zur vielschichtigen Struktur der Phantastik in Goethes "Faust" 藝文研究（慶應義塾大学藝文学会）121 号、158–174 頁、2021 年 12 月。

⑥「全体主義の誘惑　オーウェル評論選（ジョージ・オーウェル著）」東京新聞、2022 年 1 月 26 日。

⑨「日本音楽事業者協会＋株式会社 NexTone 寄附講座『エンターテインメント・コミュニケーションズ論』キックオフイベント！」慶應義塾大学アート・センター、2021 年 10 月 26 日。

シンポジウム『冨田勲の人、仕事、時代。』慶應義塾大学アート・センター、2021 年 11 月 3 日。

### 後藤　文子（副所長）

①酒井邦嘉監修・日本科学協会編集『科学と芸術　自然と人間の調和』（共著）、中央公論新社、2022 年 2 月（所収論文：「庭園芸術が問う技術時代の総合芸術」、279–298 頁）。

②「インターフェイスとしての近代庭園――植物が拓く視座をめぐって」、『Booklet』第 29 号［モルフ／アンティ・モルフ　「場」をめぐるイメージ論］（責任編集）、慶應義塾大学アート・センター、2022 年 2 月 28 日、133–156 頁。

③「植物栽培から造園まで――〈デザイン〉問題としての改革庭園」、山梨大学セミナーと研究報告「庭園・植物・公園」、甲府・へちま Studio、2022 年 3 月 19 日。

⑦「感性を信じ、言葉を使う」、『就職・進路委員会ニュースレター』第 43 号、慶應義塾大学就職・進路委員会、2021 年 7 月 2 日、1 頁。

「アルブレヒト・デューラー《四人の魔女》」［作品解説］、「オブジェクト・リーディング：精読八景」展、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021 年 8 月 16 日－ 9 月 17 日、4a 頁。

「ドイツ近代美術と庭づくりの深い関係」、『塾』312 号（2021 年秋）、慶應義塾、2021 年 10 月 15 日、6 頁。
「はじめに」、『Booklet』第 29 号［モルフ／アンティ・モルフ 「場」をめぐるイメージ論］（責任編集）、慶應義塾大学アート・センター、2022 年 2 月 28 日、7–10 頁。

**渡部　葉子（教授／キュレーター）**

②「河口龍夫――あるいは冒険する精神」『河口龍夫――無呼吸』慶應義塾大学アート・センター、2021 年 5 月、6–34 頁。
「ケアと修復、そして鑑賞――接触をめぐって」『［記録集］我に触れよ（Tangite me）コロナ時代に修復を考える』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、2022 年 3 月、110–115 頁。
③「創造的空き地 =KeMCo の挑戦」シンポジウム「知的資源の蓄積・発信の拠点としての大学：変動期の世界と日本のなかで」（登壇＝プレゼンテーション＆ディスカッション）、三田図書館・情報学会 2021 年度研究大会、慶應義塾大学（オンライン）、2021 年 11 月 13 日。
⑦「座談会：新たな可能性に挑む――大学ミュージアム」（出席者：並木誠士、岡室美奈子、保坂健二朗、松田隆美、渡部葉子）『三田評論』1254 号、慶應義塾、2021 年 4 月、10–26 頁。
「現代美術とアーカイヴ資料」『Archive を考える』特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute、2022 年 3 月、24–30 頁（再録、「後日譚：あふれ出す水、あふれ出す点」追加執筆）。
⑧「Artist Voice I：河口龍夫　無呼吸」（展覧会、企画・運営・カタログ編集）、慶應義塾大学アート・センター、2021 年 4 月 19 日 – 7 月 30 日。
「第二景 集景 —— 集う景色：慶應義塾所蔵文化財より」KeMCo グランド・オープン記念企画「交景：クロス・スケープ」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021 年 4 月 19 日 – 6 月 18 日。
連携展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」（展覧会、企画・運営）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021 年 8 月 16 日 – 9 月 17 日。
「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」（展覧会、企画・運営・記録集編集）、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、2021 年 10 月 18 日 – 12 月 3 日。
⑨オンライン・コース「旧ノグチ・ルームへの招待：大学における文化財の保存と活用」（企画、講師、編集）、Future Learn オンライン講座、2021 年 5 月 24 日（英語版公開）。
KeMCo 国際シンポジウム「本景――書物文化がつくりだす連想の風景」、（企画・運営）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ（オンライン）、2021 年 5 月 29 日。
オンラインイベント「河口龍夫 無呼吸――作品が語るギャラリー・トーク」、（企画・運営・講師）、展覧会関連催事、慶應義塾大学アート・スペース（オンライン）、2021 年 7 月 17 日。
クリエイティブアイランド中之島／大阪中之島美術館×アートエリア B1 国際ミーティング「都市のアーカイブ ―その実践と創造的活用」（ディスカッサント）、2021 年 9 月 30 日。
中央区民カレッジ「クリエイティヴ・ダイアローグ――アートと対話する 7 つのレッスン」（講師）＝第 1 回「アートと対話する新しい場：KeMCo の実践」、第 4 回「印刷物がアートになるとき――現代美術の新分野の挑戦」、築地社会教育会館、2021 年 10 月 19 日、11 月 16 日。
シンポジウム「我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」（企画・運営・登壇）、展覧会関連催事、慶應義塾ミュージアム・コモンズ（オンライン）、2021 年 11 月 6 日。
ギャラリートーク「修復家と見る《福澤諭吉還暦祝 灯台》」（企画・運営・講師）、展覧会関連催事、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021 年 11 月 17 日。
地域の文化を読み解くラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー」（企画・運営・講師）、「都市のカルチュラル・ナラティヴ」プロジェクト、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス他、2021 年 12 月 10 日、12 月 17 日、2022 年 1 月 14 日、24 日、28 日（全 5 回）。
シンポジウム「感覚の拡張と新しい美学」（企画・運営・登壇）、三田芸術学会・慶應義塾ミュージアム・コモンズ共催催事、慶應義塾ミュージアムコモンズ（オンライン）、2021 年 2 月 5 日。

**小菅　隼人**

②「土方最後の弟子――舞踏家正朔に聞く――」『慶應義塾大学日吉紀要 H-36：人文科学 』第 36 号、日吉紀要刊行委員会、2021 年 6 月、169–216 頁。
「コロナ時代の演劇について（2）――演劇プロデューサー高萩宏に聞く――」『日本演劇学会紀要：演劇学論集』第 72 号、日吉演劇学会、2021 年 6 月、73–104 頁。
「北方舞踏派・鈴蘭党研究（1）――舞踏家緒環毘沙（長谷川希誉子）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53号、日吉紀要刊行委員会、2021年12月、35–62頁。
⑧「笠井叡ポスト舞踏公演『使徒ヨハネを踊る』」企画，主催：慶應義塾大学教養研究センター、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎イベントテラス、2021年10月13日。
⑨「笠井叡ポスト舞踏公演『使徒ヨハネを踊る』対談：笠井叡×小菅隼人」企画、主催：慶應義塾大学教養研究センター、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎イベントテラス、2021年10月13日。

**福田　弥**

② Wataru FUKUDA. Franz Liszt's *Cantico del Sol: A Source Study. Studia Musicologica*, vol. 61, no. 3–4 December 2020. Budapest: Akadémiai Kiadó, pp. 381–396.
「フランツ・リストの《教皇賛歌》――「ピウス九世」から「教会の礎」へ――」『芸術学』2020年24号（三田芸術学会）、2021年3月31日、140–169頁。

**佐々木　康之**

①日本経済新聞社ほか編『千四百年御聖忌記念特別展　聖徳太子――日出づる処の天子――』（執筆、協力）2021年9月。
②「法隆寺蔵厨子入善女龍王龍像について」『哲学』148冊、三田哲學会、2021年10月、81–96頁。
⑧「千四百年御聖忌記念特別展　聖徳太子――日出づる処の天子――」（企画・開催協力）、サントリー美術館、2021年11月17日 –2022年1月10日。

**本間　友**

①（編集・執筆）都市のカルチュラル・ナラティヴプロジェクト 報告書『都市のカルチュラル・ナラティヴ2021』、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、2022年3月31日。
（編集・執筆）『「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展 記録集』、慶應義塾大学アート・センター、2022年3月10日。
②（エッセイ）「デジタル・アーカイヴの手触り」、人文情報学月報編集室『人文情報学月報第120号【前編】』、2021年07月31日。
「メディアセンターとミュージアム・コモンズのコラボレーション――文化をめぐる共同性の空間をつくる」、『MediaNet』第28号、慶應義塾大学メディアセンター、2021年10月31日。
（エッセイ）本間友、宮北剛己「マテリアリティを備えたデジタルアーカイブを目指して――KeMCoの実践」、artscape 2021年11月10日号、https://artscape.jp/study/digital-achive/10172367_1958.html（accessed: 2022-07-20）。
本間友、宮北剛己「[43] オブジェクトを交差させる場としてのデジタル・ミュージアム：Exhibition RoomXの設計思想と実装」、『デジタルアーカイブ学会誌』vol. 5、no. s2、p. s187–s190、2021年12月。
「ナラティヴが生起するアーカイヴ：『都市のカルチュラル・ナラティヴ』の実践」、『アーカイヴを考える』Japan Cultural Research Institute、2022年3月。
③（口頭発表）「[43] オブジェクトを交差させる場としてのデジタル・ミュージアム , Exhibition RoomXの設計思想と実装」、デジタルアーカイブ学会、2021年12月19日、オンライン。

**森山　緑**

②「剥製美術（3）　合成獣からトランス・スピーシーズへ――小谷元彦《Human Lesson（Dress01）》を中心に」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要28（2021/2022）』慶應義塾大学アート・センター、2021年8月31日、116–127頁。
⑦「風は宇宙の底から吹く――飯田善國《知識の花弁》」『三色旗』第835号、慶應義塾大学出版会、2021年4月1日、39–40頁。
「学問への情熱を継承する――《女性頭部》」『三色旗』第836号、慶應義塾大学出版会、2021年6月1日、39–40頁。
「空間を彩る、解放された気持ち――猪熊弦一郎《デモクラシー》」『三色旗』第837号、慶應義塾大学出版会、2021年8月1日、39–40頁。
「表紙写真　シリーズ慶應義塾を巡る肖像（2）　三田山上、美をもとめた学究の肖像」『三田ジャーナル（慶應連合三田会機関誌）』第322号、2022年3月、2頁。
「地域文化資源や文化体験のアクセシビリティについて考える　―アクセシビリティ検討ワーキング・グループ」『都市のカルチュラル・ナラティヴ ‘21』慶應義塾大学アート・センター、2022年3月31日、80–87頁。
⑨「合成獣からトランス・スピーシーズへ――小谷元彦《Human Lesson（Dress01）》を中心に」アート・イン・キャンパス講座（オンライン配信）、2021年9月15日。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／地域の文化を読み解く

ラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー」全5回、2021年12月10日（金）、12月17日（金）、2022年1月14日（金）、24日（月）、28日（金）、三田キャンパス 東館6F G-labほか。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／持続的・包摂的な文化活動をつくる――アクセシビリティ検討ワーキング・グループ（企画および運営）、2021年11月25日（木）、2022年1月29日（土）、2月4日（金）、2月25日（金）、慶應義塾大学三田キャンパス東別館9階ほか。
西脇順三郎研究会（運営、記録）。第52回 杉本徹氏（2021年11月8日）、「新倉俊一先生追悼の集い」として開催。慶應義塾大学三田キャンパス北館会議室2。
第53回　山﨑修平氏（2022年3月28日）「1920年代におけるシュルレアリスムの受容――西脇順三郎と瀧口修造の作品を中心に」慶應義塾大学三田キャンパス北館会議室2。
アムバルワリア祭XI「詩は訳されたがっている？！――西脇順三郎と翻訳の詩学」対面＆オンライン配信の併用で開催、2022年1月22日（土）（シンポジウム企画、運営、記録）慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール。
アート・イン・キャンパス講座（婦人三田会）、運営。全10回（2021.4本間友、2021.5渡部葉子、2021.6新倉慎右、2021.7石本華江、2021.9森山緑、2021.10桐島美帆、2021.11新倉慎右、2021.12久保仁志、2022.1新倉慎右、2022.3山田桂子）。

**久保　仁志**

①久保仁志編著『ビデオとアーカイヴⅡ』慶應義塾大学アート・センター、2022年。
⑨放送大学授業番組（TV）『メディア論（22）』：第7回メディア論的想像力の系譜（2）
「ビデオと亡霊：中嶋興との対話」（ディスカッション）

**新倉　慎右**

①慶應義塾大学アート・センター編「Artist Voice I：河口龍夫　無呼吸」展カタログ（編集）、慶應義塾大学アート・センター、2021年4月。
慶應義塾大学アート・センター編「Artist Voice II：有元利夫 うたのうまれるところ」展カタログ（編集）、慶應義塾大学アート・センター、2022年2月。
② 'Zum Berliner Wachsmodell Herkules und Kakus Baccio Bandinellis: Seine Überlegung zur Vielansichtigkeit', in: *Keio University Art Center Annual Report/ Bulletin*, Vol. 28 (2020/2021), pp. 143-157.
「有元利夫が奏でる「うた」、その源へ――素描作品の「線」と「量」が紡ぐ調べ」『Artist Voice II：有元利夫 うたのうまれるところ』展覧会カタログ、2022年2月、4-15頁。
「ミケランジェロの群像彫刻作品における多視点性――複数の多視点性と「全視点」彫刻への到達――」『武蔵野美術大学研究紀要』第52号、2022年3月、85-98頁。
③「パラゴーネの文脈における色彩と彫刻の位置付け」、科学研究費助成事業 基盤研究（B）「彫刻と色彩――彫刻概念の歴史的検証（研究代表者：遠山公一）」研究発表会、慶應義塾大学、2022年3月5日。
⑦「ジグマール・ポルケ《リトマス》」［作品解説］、「オブジェクト・リーディング：精読八景」展覧会シート、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021年8月16日－9月17日、1b項。
「薫る旧き慶應義塾の面影――曾禰中條建築事務所設計《塾監局》」『三色旗』第838号、2021年10月、39-40頁。
「静寂の中に閃く肉体の躍動――森圓象 作《ラグビー》」『三色旗』第839号、2021年12月、39-40頁。
「少女の憂いは誰がために――北村四海 作《手古奈》」『三色旗』第840号、2022年2月、39-40頁。
⑧「Artist Voice I：河口龍夫　無呼吸」（企画・開催・運営）、慶應義塾大学アート・スペース、2021年4月19日－7月30日。
「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」（開催・運営）、慶應義塾大学アート・スペース、2021年10月18日-12月3日。
「信濃町レトロスペクティヴ」（企画・制作・設置）、慶應義塾大学信濃町キャンパス、2021年11月8日－（展示中）
⑨オンライン・イベント「河口龍夫　無呼吸――作品が語るギャラリー・トーク」（企画・運営）、2021年7月17日。
FutureLearn「旧ノグチ・ルームへの招待：大学における文化財の保存と活用」英語版（オンライン教育コース、企画・講師）、2021年5月24日公開。
「猫の手もアダムの手も借りたい」びじゅチューン！（2021年11月30日放送、NHKエデュケーショナル、情報提供）。
⑪「Artist Voice I：河口龍夫　無呼吸」展広報物（DM・ポスター）デザイン、2021年4月。
「Artist Voice I：河口龍夫　無呼吸」展カタログデザイン、2021年4月。
「豊島区所蔵作品展 生誕120周年 小熊秀雄遊歩者のスケッチ」展広報物（チラシ）デザイン、2022年1月。
「豊島区所蔵作品展 生誕120周年 小熊秀雄遊歩者のスケッ

チ」展カタログデザイン、2022年2月。
「Artist Voice II：有元利夫 うたのうまれるところ」展カタログデザイン、2022年2月。

**石本　華江**

②国文学研究資料館主催「2021年度アーカイブス・カレッジ史料管理学研修会」修了論文「高井富子資料の整理、編成及び構造分析――アート・アーカイヴの整理事例として」2022年1月
「土方巽アーカイヴ過去展覧会における視座」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要28（2020／2021）』慶應義塾大学アート・センター、2021年8月、128-142頁。
③「ダンスを記述する ―土方巽アーカイヴの事例を元に」（口頭発表）、2021年度アート・ドキュメンテーション学会第14回秋季研究集会萌芽研究発表、2021年10月23日。
「土方巽の舞踏譜から、ダンスを記述する方法について、『動きのアーカイヴ』の構築について」（口頭発表）第127回デジタルアーカイブサロン（通算150回）、2022年2月18日。
⑦「土方巽舞踏譜《なだれ飴》」［作品解説］、「オブジェクト・リーディング：精読八景」展覧会シート、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021年8月16日－9月17日、1a頁。
『Tsubushi Butoh Journal』インタビュー、2022年3月25日。
⑧連携展覧会「オブジェクト・リーディング：精読八景」（展示協力）、2021年8月16日～9月17日、慶應義塾ミュージアム・コモンズ。
Tokyo Real Underground「舞踏ニューアーカイヴ展」出品作、鷹野隆大「RED & GREEN」（映像出演）、2021年8月3日～15日、BUoY地下スペース。
「GLOBAL GROOVE Art, Dance, Performance and Protest」展（展示協力）、2021年8月13日～11月14日、Museum Folkwang（ドイツ、エッセン）。
教養の一貫教育2021 Vol.4：吉増剛造×空間現代「詩と音楽の交差するところ」（運営協力）、2021年10月15日、慶應義塾高等学校日吉協育ホール。
「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展（展示協力）、2021年10月18日～12月3日、慶應義塾大学アート・スペース。
2021年度慶應義塾大学新入生歓迎行事　笠井叡ポスト舞踏公演「使徒ヨハネを踊る」［無観客収録配信］（企画・運営）、2021年12月24日オンライン配信開始。
KeMCo新春展2022 虎の棲む空き地（展示協力）、2022年1月11日～2月10日、慶應義塾ミュージアム・コモンズ。
⑨都市のカルチュラル・ナラティヴ／「港画：都市と文化のビデオノート」（運営）、2021年7月17日、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／「カルナラ・コレッジ'21　カルチュラル・ナラティヴの旅支度」（運営）、2021年8月17日、24日、9月4日、11日、慶應義塾大学三田キャンパスほか。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／六本木アートナイト連携企画「六本木再描画：Chit Chat Mapping」（運営）、2021年10月4日～11月21日、慶應義塾大学三田キャンパスほか。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／アクセシビリティ検討ワーキング・グループ（運営）、2021年11月25日、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。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／時が重なる寺院、瑞聖寺に歴史と文化を訪ねる（運営）、2021年12月4日、瑞聖寺。
都市のカルチュラル・ナラティヴ／地域の文化を読み解くラーニング・ワークショップ「コレクティヴ・メモリー」（運営）、2021年12月10日～2022年1月28日、慶應義塾大学三田キャンパスほか。
没後36年土方巽を語ること XI（企画・運営）、2022年1月21日、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール。
アムバルワリア祭 XI「詩は訳されたがっている？！――西脇順三郎と翻訳の詩学」（運営）、2022年1月22日、慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール。
国際シンポジウム「Conference "Stage, Record, Archive: Performance"」（オンライントーク）、SALT（トルコ・イスタンブール）、2022年2月22日。
竹芝写真ワークショップ「竹芝図譜」（運営）、2022年2月26日、3月5日、ポートシティ竹芝まちづくりプラザ。

**桐島　美帆**

①『［記録集］我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える』（執筆・編集）、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、2022年3月。
②「［研究ノート］英国水彩風景画家ポール・サンドビー―― 1800年前後の評価」『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要28（2020／2021）』慶應義塾大学アート・センター、2021年8月、158-164頁。

「作品の声に耳を傾ける――大学・学校における作品のケアと修復」『[記録集] 我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える』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、2022 年 3 月、147–152 頁。

⑦「大学のコレクションをつなぐ――慶應義塾の美術品管理運用委員会の取り組み」『三田評論』（特集　大学のミュージアム）第 1254 号、慶應義塾大学出版会、2021 年 4 月、42–45 頁。

「彫刻を洗って、磨いて、見る――触覚鑑賞ワークショップ」『[記録集] 我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える』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、2022 年 3 月、90–93 頁。

⑧「Artist Voice Ⅰ：河口龍夫　無呼吸」（運営・冊子編集）、慶應義塾大学アート・スペース、2021 年 4 月 19 日 –7 月 30 日。

「我に触れよ（Tangite me）：コロナ時代に修復を考える」展（企画・運営・記録集編集）、慶應義塾大学アート・スペース、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、2021 年 10 月 18 日 –12 月 3 日。

⑨ FutureLearn“Invitation to Ex-Noguchi Room: Preservation and Utilization of Cultural Property in Universities”（オンライン教育コース：企画・講師）、2021 年 5 月 24 日公開。

「彫刻を洗って、磨いて、見る――触覚鑑賞ワークショップ」（ワークショップ：企画・運営・進行）、慶應義塾大学三田キャンパス、2021 年 11 月 5 日。

「どうして残す？どのように残す？――子どもたちと修復について考えるワークショップ」（ワークショップ：運営・進行・講師）、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス、慶應義塾幼稚舎、2021 年 11 月 2 日、9 日、18 日、25 日、12 月 2 日。

「ギャラリートーク｜修復家と見る《福澤諭吉還暦祝 灯台》」（運営）、オンライン（Zoom ウェビナー）配信 、2021 年 11 月 17 日。

「旧ノグチ・ルーム特別公開日」（運営）、慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム、2021 年 11 月 1 日（月）–6 日（土）（3 日は除く）

「シンポジウム｜我に触れよ：コロナ時代に修復を考える」（運営）、オンライン（Zoom ウェビナー）配信 、2021 年 11 月 6 日。

**日高　良祐**

①細川周平編著『音と耳から考える―歴史・身体・テクノロジー』アルテスパブリッシング、2021 年 10 月、（日高良祐「MD が架橋するメディア技術」、442–447 頁）。

梅田拓也、近藤和都、新倉貴仁編著『技術と文化のメディア論』ナカニシヤ出版、2021 年 11 月、（日高良祐「プラットフォームをハックする音楽――チップチューンにおけるゲームボーイ」、73–90 頁）。

③「ワークショップ A・COVID-19 と文化研究――その可能性と限界・討論者」モデレーター：宮入恭平、『日本ポピュラー音楽学会第 33 回年次大会』、日本ポピュラー音楽学会、Zoom、2021 年 12 月 5 日。

「プラットフォームをハックする音楽――チップチューンにおけるゲームボーイ」『素材と分解のメディア論――『技術と文化のメディア論』（2021 年ナカニシヤ出版）から出発して』日本メディア学会・理論研究部会、Zoom、2022 年 2 月 13 日。

⑦「学術雑誌『メディウム』第 2 号」（査読者）、学術雑誌『メディウム』編集委員会、2021 年 11 月。

「非「新しい」ジャンル的な何かとしての hyperpop ――プレイリスト、ジャンルタグ、プラットフォーム」『ユリイカ』青土社、54（5）、2022 年 3 月、173–179 頁。

⑨「東京都立大学大学院文化編集学フォーラム『東京メトロポリタン大特撮映像祭』」（司会）、Zoom、2021 年 7 月 14 日。

「国際シンポジウム "A/R/P（Art/Research/Practice）2021"」（司会）A/R/P（Art/Research/Practice）2021 実行委員会（東京藝術大学）、Zoom、2021 年 10 月 2 日。

「前橋映像祭 2021 技術スーパーサポート」（映像配信支援）、前橋映像祭 2021 実行委員会、2021 年 10 月 23 日。

「東京藝術大学千住 Art Path 2021『コロナ禍のポピュラー音楽』」（モデレーター）、東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科、東京藝術大学千住校地、2021 年 12 月 12 日。

「東京都立大学オープンユニバーシティ・オンラインスペシャル講座　シティ・ポップから考える――都市・音楽・イメージ」全 9 回（企画・講座ナビゲーター）、Zoom、2022 年 1 月 22 日～ 2022 年 3 月 19 日。

「METAZINE01『本と声』展」（監修）、METAZINE 実行委員会（東京都立大学エディティングスタジオ学生有志）、デザインフェスタギャラリー、2022 年 3 月 25 日～ 2022 年 3 月 27 日。

# 所員・職員名簿

2022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 | 倉田　敬子 | 駒形　哲哉 |
| | 堤林　　剣 | 岡本　大輔 |
| | 金井　隆典 | 村上　俊之 |
| | 加茂　具樹 | 一ノ瀬友博 |
| | 武田　祐子 | 三澤日出巳 |
| | 薮本　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 |
| | 中谷彩一郎 | 川畑　秀明★ |
| | 佐々木康之 | 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 |
| | 桐島　美帆 | |
| 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 | 松澤　慶信 |
| | 光田　由里 | 中川　ヨウ |
| | 原田　悦志 | 日高　良祐 |
| | 降旗千賀子 | 横井　英之 |
| | 宮沢　和史 | 藤井　丈司 |
| | 牧村　憲一 | |
| 学芸員補 | 山田　桂子 | |
| 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, 2022

| | |
|---|---|
| Director | NAITO, Masato★ |
| Vice-Director | |
| KUMEKAWA, Mario★ | GOTO, Fumiko★ |
| Advisory Committee | |
| KURATA, Keiko | KOMAGATA, Tetsuya |
| TSUTSUMIBAYASHI, Ken | OKAMOTO, Daisuke |
| KANAI, Takanori | MURAKAMI, Toshiyuki |
| KAMO, Tomoki | ICHINOSE, Tomohiro |
| 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 |
| NAKATANI, Saiichiro | KAWABATA, Hideaki★ |
| SASAKI, Yasuyuki | 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 |
| KIRISHIMA, Miho | |
| 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 | MATSUZAWA, Yoshinobu |
| MITSUDA, Yuri | NAKAGAWA, You |
| HARADA, Nobuyuki | HIDAKA, Ryosuke |
| FURIHATA, Chikako | YOKOI, Hideyuki |
| MIYAZAWA, Kazufumi | FUJII, Takeshi |
| MAKIMURA, Kenichi | |
| Curatorial Staff | YAMADA, Katsurako |
| 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 * | 受託された日から<br>令和　　年　　月　　日まで |

* 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第３により、慶應義塾大学アート・センターへの 寄贈／寄託 を申請します。

慶應義塾大学アート・センター　所長　様

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* | 令和　　年　　月　　日から<br>令和　　年　　月　　日まで |

* 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第５により、慶應義塾大学アート・センターへ 受贈／受託 しました。

様

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<br>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<br>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<br>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　所長　様

平成　　年　　月　　日

住　所　：

電　話　：

氏　名　：　　印

第６号様式

**慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還通知書**

| | |
|---|---|
| 作　者　名 | |
| 資　料　名 | |
| 種　　別 | |
| 制　作　年 | |
| 技法・材質・寸法 | |
| 付　属　品 | |
| 寄託開始年月日 | 平成　　年　　月　　日 |
| 直近の寄託期間 | 平成　　年　　月　　日から<br>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<br>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<br>計　　点 |
| 輸送方法 | |
| 借用中の管理方法 | |
| 担当者 | 名前：<br>所属：<br>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<br>計　　点 |
| 担当者 | 名前：<br>所属：<br>連絡先： |
| 特記事項 | |

第４号様式

**資料画像・映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・映像等の利用の許可を受けたいので、次のとおり申請します。

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 目　的 | | | | |
| 利用区分 | □掲載・掲出　□放映　□Web 掲載　□その他（　　） | | | |
| 掲載媒体 | 名　称 | | | |
| | 発行部数 | | 形　態 | |
| | 発行（公表）日 | | | |
| | 掲載媒体価格 | □無料　□有料（　　円） | | |
| | 備　考 | | | |
| 利用期間 | 年　　月　　日　～　　年　　月　　日（最長３ヶ月） | | | |

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・貸貸、また掲載予定媒体以外への使用・掲載は、お断りいたします。
３）撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承諾を得た上で、必要な場合には撮影者名を記載してください。利用資料により、クレジット表記が異なりますので事前に確認してください。
４）テ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）掲載媒体が発行（公表）されましたら、当センターまでご送付またはご一報くださいますようお願いいたします。
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・映像等利用許可書

年　　月　　日

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記の通り、資料画像・映像等の利用を許可します。

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 目　的 | | | | |
| 利用区分 | □掲載・掲出　□放映　□Web 掲載　□その他（　　） | | | |
| 掲載媒体 | 名　称 | | | |
| | 発行部数 | | 形　態 | |
| | 発行(公表)日 | | | |
| | 掲載媒体価格 | □無料　□有料（　　円） | | |
| | 備　考 | | | |
| 利用期間 | 年　月　日　～　年　月　日（最長３ヶ月） | | | |

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・貸貸、また掲載予定媒体以外への使用・掲載は、お断りいたします。
3）撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承諾を得た上で、必要な場合には撮影者名を記載してください。利用資料により、クレジット表記が異なりますので事前に確認してください。
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）掲載媒体が発行（公表）されましたら、当センターまでご送付またはご一報くださいますようお願いいたします。
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 2021

# Keio University Art Center Bulletin 2021

剥製美術（4）命の集積、痕跡と捕獲されたイメージ――今道子の写真作品を中心に
〔森山　緑〕 126

高井富子資料の整理、編成及び構造分析――アート・アーカイヴの整理事例として
〔石本　華江〕 137

Einige Bemerkungen zu *Samson und Philister* von Pierino da Vinci.
〔Shinsuke NIIKURA〕 155

［新規寄贈作品紹介］森芳雄の風景素描について
〔桐島　美帆〕 166

# 剥製美術（4）命の集積、痕跡と捕獲されたイメージ
## ――今道子の写真作品を中心に

森山　緑
所員、講師（非常勤）

### 0. はじめに

剥製は、動物が死んだのちにどうにかして保存しようと試みるなかで製作されてきた。16 世紀のヨーロッパではいわゆる「驚異の部屋」など、知的好奇心を動機として蒐集した珍しい動物を保存し陳列するため剥製製作の技術が探求された。18 世紀の啓蒙時代からは博物学の発展に伴って博物誌が多数出版されるようになり、挿図を描く際に剥製を用いるなど、生き物を再現描写するために用いられることもあった。

19 世紀以降は、日本も含め、研究・教育目的の標本として剥製が製作されて保存、管理、展示に供されるようになり、各地に自然史博物館が創設された。20 世紀以降になると美術作品制作に際し素材選択の多様化が進み、剥製や動物由来の素材（毛皮、なめし皮、骨や歯など）が用いられるようになる[*1]。ここではそうした作品を「剥製美術」と呼ぶこととし、現代美術作品の、とりわけ 21 世紀に制作された作品に多く見られる、剥製や毛皮等を用いた作品について考察する。

本稿では、剥製を被写体として撮影し、印画紙に焼き付けた写真作品を取り上げる。表現媒体である写真は、その技術が用いられ始めた黎明期には人間が「見ている世界を再現する」メディウムであり、ゆえに「真を写す」という意味で「写真」という語が用いられ始めた。しかしそもそも写真は「光」を媒介させたイメージすなわち「光画」である。

20 世紀初頭、マン・レイやモホイ＝ナジらが試みた写真表現はまさに photo+graph 光画という原点に立ち返り、写真が単なる「世界の再現」ではないことを改めてわたしたちに認識させてくれた。

その系譜といえる今道子の作品を中心に本稿では、被写体として剥製を用いる意味を検討する。とりわけ作品に頻出する「眼」が、今の写真表現においていかなる意味を持つのか、同じく剥製を被写体とした写真作品を発表している村松桂との対比からも考察する。さらに今道子が語る「宗教画のように神聖な」作品、あるいは「贖罪」とは何を表すのかを問い、わたしたちの身近にも存在する供養碑との関係から考察する。

### 1. 被写体としての剥製

今道子（1955– ）は 1979 年に横浜で開催されたグループ展でデビューし、1985 年、新宿ニコンサロンでの初個展「静物」を皮切りに国内外で多数の展覧会に出品するとともに、1987 年に写真集『EAT』（アートワークスコミュニティー）を発表した。本書は 1991 年に再版され第 16 回木村伊兵衛賞を受賞

fig.1　今道子《白うさぎと目（1）》2013年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.2　今道子《繭少女》2017年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

し、その後現在まで旺盛な制作活動を継続している[*2]。《白うさぎと目（1）》（ゼラチン・シルバー・プリント、2013年）（fig.1）は、今の作品の特徴の一つである目を多用している点で代表的なものといえよう。《繭少女》（ゼラチン・シルバー・プリント、2017年）（fig.2）は鹿、鳥の剥製とともに、魚、蚕の繭、花が用いられている。今は、骨董屋などの店内で埃にまみれて置かれていた剥製を見かけ、「可哀想と思い」「救い出したい気持ち」になったと、その入手動機を述べている[*3]。

魚は剥製ではなく、鮮魚店で購入したもので、食材を調理するように捌き、身を切断し目をくり抜いて、今は独特な立体物（以下オブジェと呼ぶ）を制作する。オブジェの構想は、つねに思考の内にあるが、詳細なスケッチを元に構成するわけではない。《白うさぎと目（1）》の表皮にはいくつもの目が貼り付けられていて、剥製の白うさぎの目も、本来嵌め込まれていた人工のガラス義眼ではなく、魚の目が貼り付けられている（fig.3）。

fig.3　fig.1の部分。

通常、本剥製とよばれる剥製製作においては、その動物が生きていた時のように再現することが求められ、体躯の芯の製作はもちろん、脚や耳の形状には熟練の技術が必要とされる。さらに生き生きとした表情をつけるため最も重要なのがその動物の、義眼の精巧さやそれを嵌め込む際の角度である[*4]。

しかし今は、剥製の白うさぎの人工義眼の代わりに、魚の目を用い、それゆえうさぎの持つ「うさぎらしさ」は失われており、つまり見る者が抱いている理想的なうさぎの姿から逸脱させている。この事態は《繭少女》でも同様であり、鹿の目も魚の目に変えられている。死んだ動物を「生きているかのように再現」するために製作された剥製は、ここでは本質的意味を喪失し、オブジェを構成するパーツの一つにすぎない存在となる。

剥製を被写体とした写真作品でもっともよく知られているのは杉本博司の「ジオラマシリーズ」（1976年の《シロクマ》に代表される）であろう[*5]。アメリカ自然史博物館に展示されている動物の剥製は、本来の棲息環境を絵画や立体物で再

現した空間に配置されている。単に置かれているのではなく、例えば集団生活を営む様子や、親子の給餌、獲物を狩る瞬間など、生態に即したポーズや表情をつけられた剥製がガラスの向こう側に展開されている。観者はその写真が真実の光景を捉えたものだと誤認する可能性が高く、視覚の不確実性、容易に起こり得る錯覚を利用して、杉本の作品はわたしたちに「写真＝真実を写すものと誤って捉えていないか」と提示したのである。

実はそのような錯覚を使った写真は、その草創期から戦略的に用いられている。1856 年にウェールズで撮影されたアオサギの写真を見ると、あたかも水辺で獲物を待って静止しているかのように写されているが、アオサギは剥製である（fig.4）。写真に添えられた文章には「孤独を好む」「硬直して石の上にじっと佇んでいる」など、剥製だとは言及せずに野生の自然環境の中に棲息する姿を捉えた写真だとして発表されていたものである[*6]。

19 世紀後半の欧米諸国においては、剥製はそれまでの趣味的な領域から自然科学研究および教育に必須のものとして大量に作られることになり、製作技術も飛躍的に上がって、すでに述べたように生態、棲息環境の再現に重きが置かれることになった[*7]。それゆえ「写真」に写された剥製は、いわゆる wild nature photo として、失われつつある、ヒトと隔絶されつつある野生＝動物および植物などの環境全般に焦点をあてた写真にしばしば用いられたという事情が垣間みえる[*8]。

杉本は剥製を虚構から現実（仮想現実とも言うことができる）へと移し、写真とは何か、見ることとはどういうことなのかを問うたのに対し、一方の今は剥製の剥製たる意味を逸脱させた。

fig.4　John Dillwyn Llewelyn, *Piscator No. II*, 1856.

fig.5　村松桂　Natura naturans「Theophany《Hokkaido Sika Deer》」2019 年。

今の試みと対照的だと考えられるのが、剥製を被写体とした作品を発表している写真家、村松桂（1978–）による写真である[*9]。村松は 2009 年「Natura naturata」を発表、白黒写真で動物の剥製を被写体としたこのシリーズは、2019 年には被写体が展示されている場での写真展の開催に至った[*10]。《Hokkaido Sika Deer》（fig.5）は展示室に陳列されている鹿の剥製で、村松はこの種が生息している地域の環境、植生等をリサーチし、鹿の横顔にたとえば食料としている草などの植物を多重露光で重ね合わせ作品化する。杉本のように、生きていると見紛う剥製ではないが、鹿の表情は本物らしさをたたえており、とりわけ目が輝きを保持しているために観者は、なにか「寂しげ」な鹿の様子といった、動物の感情を読み取ろうとさえしてしまう。

ここで村松が問題化しているのは、死んでいる／生きているの境界のあいまいさである。剥製を被写体に選択した理由として彼女は「死んでいるのに生きているかのように作られた剥製自体がそもそも生死の中間を示しており、曖昧で両義的な存在である」と述べている[*11]。

今の作品は対照的に、そうした中間性を排除してしまい、剥製は単なるモノとして他のモノ、衣服や靴や切花等と同列に並べられオブジェに組み込まれていくのである。しかし、今の作品が発する奇妙な「なまなましさ」は、いったいどこに由来するのであろうか。それは「目」である。

## 2. みずみずしさの創出

今道子作品の特徴の一つである「目」に注目すると、おびただしい魚の目がオブジェに用いられていることがわかる。前述したように《白うさぎと目（1）》や《繭少女》の剥製は人工義眼を取り払い魚の目がつけられているため、奇異な顔貌が表現されることになった。あるいは《向日葵＋潤目鰯》（fig.6）では、ヒマワリの中央の筒状花部分が目で埋め尽くされている*12。なぜ目を多用するのかと問われて、今は明確な理由を述べていないが、画面に目が存在することによって作品を観る者は作品から見つめ返される状態となる。

一般に、人物を写した像を観るとき、ヒトはその人物の顔に注目し、とりわけ目からその人物の感情を読み取ろうとすることが知られている*13。目はヒトにとってコミュニケーションの手段であり、現実を、世界を見る窓でもあるが、一方で美術作品にはこれまで、心の目としての「想像力」の象徴的意味を帯びた作品が多数表現されてきた。19 世紀後半のオディロン・ルドンを筆頭に、20 世紀のシュルレアリストたちはとりわけ目に「幻想」や「無意識」、「夢」、すなわち目には見えないものの優位性を認め、視覚がつかさどる従来の認識、つまり現実に見える世界がすべてだという認識に対する転換を図った*14（fig.7）。

岡本太郎（1911–1996）の絵画作品にしばしば現れる黒々とした瞳をもつ目は、命＝いきものの象徴としての目であり、合田佐和子（1940–2016）は 1980 年代のエジプト滞在を経て「物には全て眼がある」として《眼玉のハーレム》（fig.8）などのシリーズを描いた*15。2022 年 1 月まで開催された展覧会「フィリア」展図録に収録されたインタビューで、今はオディロン・ルドンや合田佐和子の名を挙げているものの、今の目に対するこだわりは合田やルドン、あるいはシュルレアリスムの作家たちと同じだと言うことはできない*16。今は作品制作の完成度においてもっとも重要視している点を「みずみずしさ」だと語っている。目に何らかの象徴的意味を付与するというよりも目が命あるものであることの証であるかのように扱っているのだ。

作品の多くには魚類やイカなどの甲殻類の目が使われてお

fig.6　今道子《向日葵＋潤目鰯》1990 年 ゼラチン・シルバー・プリント 作家蔵 ©Michiko Kon, Courtesy PGI.

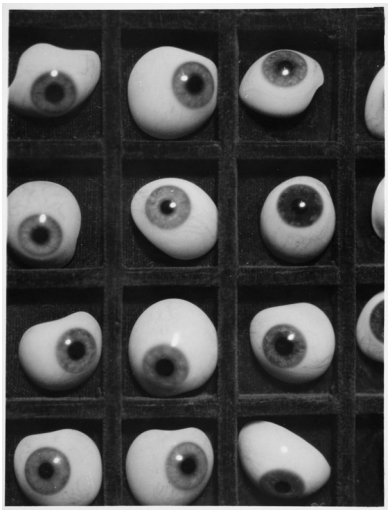


fig.7　Herbert Bayer, *Glas Augen/ Yeux de verre*. © ADAGP, Paris, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI.

fig.8　合田佐和子《眼玉のハーレム》1987 年。

り、今は鮮魚店で食材を購入するように素材を集め、それらを時間との戦いのなかで準備する。魚類の目は時間の経過とともに白濁しはじめるので相当なスピードが要求される作業であるのに加え、自然光での撮影が今にとっては必須条件であり、オブジェの制作時間が作品の成否を左右すると言っても過言ではない。成否は、目の「生き生きとした」「みずみずしさ」にあると今は考えており、それゆえ剥製にもともと嵌め込まれていた義眼では求める表現に至らないのである。とりわけイカの目を好んで使うというが、球体で黒目・白目部分があり、中の水晶体の厚みがあるためアジやイワシよりもいっそう目が強調されることとなる[*17]（fig.9）。新鮮な目のみずみずしさは、剥製の顔には釣り合わず怪異な生き物へと変化すると同時に、生きているかのように再現された、いわばまやかしである剥製の「死」がよりいっそう際立つ作為

fig.9　ヤリイカの目。筆者撮影。

fig.10　村松桂　Natura naturans《Ordo（Eastern wolf）》2019 年。

が、《白うさぎと目（1）》や《繭少女》には見てとれるのである。

ここで再び、村松の作品を対比してみたい。前述した2019 年発表の「Natura naturans」シリーズの《Ordo（Eastern wolf）》（fig.10）は剥製の目だけを写した作品で、瞳にはその動物が生存していた時に見ていただろう風景が映り込んでいる。村松はおびただしい数の剥製が展示されている「つやま自然のふしぎ館」（岡山県津山市）で撮影を行なったが、剥製と対峙すると、なぜか偽物（義眼）である目にまず注目してしまう自身のふるまいが不思議だったという。そこで目だけを作品化したのだが、「目を見るだけで、ヒトはその剥製の人生までも考えてしまい、深読みや誤解が生まれる。ヒトのした行為を悔いたり、怒ったり、剥製をかわいそうだと感じたり。それすらが［剥製の目によって］見透かされているように思った」という[*18]。目に注目してしまい、そこに感情を読み取ってしまうのは村松だけでなく、おそらくわたしたちも共感する点であろう。剥製は死んだ動物であり、動くことはないにも関わらず、しかも目はガラス等で人工的に作られているのに、である。

人工義眼の技術は剥製技術の進展に伴って、より本物らしさを追求するために継続して改善されてきた。種によって色や形が異なるためガラスや合成樹脂への彩色が重要であり、これによってその種に固有の顔貌表現が可能となる[*19]（fig.11）。さらに入れ方も重要で「俗に画竜点睛ということばのように義眼の選択と入れ方は剥製の死活を左右する」とまで、日本における近代剥製技術を昭和期に牽引していた橋本太郎の技法書には記されている[*20]。

村松は、この剥製（シンリンオオカミ）が生息していた地

fig.11　アトリエ杉本にて筆者撮影。

fig.12　今道子《小鰭＋ブラジャー》1986 年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

域の植生を撮影した写真を多重露光で重ねて現像し布にプリントした。オオカミの瞳に映し出された白樺林を観者は見ることになり、いまや死んでしまったオオカミが生存時に見ていた風景をオオカミの視点で眺めるのである。この作品が展示されたのは先述したように剥製が陳列展示されている「つやま自然のふしぎ館」で、この館とコレクションの由来にちなんで村松は「場」と作品に関係性を持たせたかったがゆえに布を用いたという*21。

人工義眼の技術が本物らしさを増大させたことで、わたしたちは剥製を生きているかのように錯覚し、動物の感情を推し量り動物の運命に思いを馳せる。19 世紀末から欧米を中心に動物愛護や共生の思想が広まり 20 世紀後半に始まる地球環境問題への直面は、剥製を生きているかのように再現する技術の発展と無縁ではないのだ。しかし今は、あえて剥製を「死んだ動物」として表現する。死んだ動物に不釣り合いなみずみずしさを持つ生命感のある目は剥製の動物が見ていた世界を映し出しはせず、観者を凝視する眼差しを得て「いったいあなたは何をしているのか」「何を見ているのか」を問う目、となっている*22。

「みずみずしさ」を写真においていかに表現するかが制作において鍵となることは前述した。今は、目の水分や、潤んだように見えるゼラチン質の部分の鮮度をなるべく保ち、光の反射効果を最大に引き出そうと努めるとともに、たとえば《小鰭＋ブラジャー》（1986 年）（fig.12）や《黍魚子＋ランジェリー》などで用いられる魚の表皮の光沢にもこだわったと述べている。

しかし水を含んだつやつやした表皮や、潤む目で構成されたオブジェは形づくられた瞬間から、乾燥し干からび朽ちていくのは自明である。そのため、ある時間を印画紙の上に留めるために今は写真という技法を選択したのであろう。光沢と潤いを閉じ込めた写真は二次元平面でありながら、視覚と触覚、味覚をも放つことになる。

### 3. 手触りの供養碑

わたしたちは通常、モノにじかに触れて確かめていないにも関わらず、モノを視覚で認識した時に「暖かそう」「ふわふわだ」や「硬くてごわごわしている」などモノが持つ質感について発言する*23。

触感や触覚を研究している仲谷正史は、視覚や聴覚から入る情報によって、ヒトは触感（ぬるぬる、ふわふわ、冷たい、熱いなど）を感じることができ、その感覚は皮膚に限定されないのだと説明している。経験と記憶が結びつき、じかに触れなくとも想像することができる触感が日常生活では無意識に繰り返されているのである。美術作品を見るときも観者には当然この感覚が発揮される。フェルメールの《真珠の耳飾りの少女》（1665 年、マウリッツハイス美術館蔵）の少女の唇を見ると、ぷっくりと盛りあがった皮膚が潤いを帯びていて、もしもそこにわたしの指が触れたならばしっとりとした感触が指先に感じられることだろうと確信する。エドワード・バーン＝ジョーンズの描く、鱗のない大海蛇はぬるぬるしているけれども皮が厚く固そうでゴム質のようでもあり、退治しようとしているペルセウスの甲冑はそれとは異なる、より硬質で重厚な金属の光沢により冷たさが感じられるのだ。絵画は、それが「絵具である」ことを忘れさせ、触覚を作動させるイリュージョンを生み出してきたと言うことができる。

しかし 19 世紀後半からこうしたイリュージョンは排除され、20 世紀に入ると素材そのものの質感へと美術家たちの関心が集まることになる。もちろんこれは 1910 年代にピカソらが制作したパピエ・コレに端緒を見ることができるし、デュシャンのレディ・メイドなどすでに存在する手近にある素材を選択し、組み合わせ、一つのかたちに仕上げられた作品は、たとえば絵具や石という単一の素材で制作された従来の彫刻や絵画が示していたイリュージョンは消失し素材自身の触感を喚起することとなる。

今の作品の触覚的表現は、20 世紀に登場した多様な素材の寄せ集めで制作された作品を引き継ぐものだとも言うこと

ができる。1950-60年代にかけて出現したアサンブラージュ、ブリコラージュ、ラウシェンバーグによる「コンバイン」シリーズなどにおける、モノの集積表現は、日用品や工業製品が組み合わされわたしたちの見慣れた、よく知る手触りのモノで出来ており、しかし一つ一つの要素は用途や機能が失われ、奇異なオブジェとして提示されている。従来の意味での彫刻でも絵画でもないこうした立体作品は枚挙にいとまがない。

しかし今の作品はオブジェではなく、撮影し印画紙に定着させたイメージである点で決定的に異なる。今はインタビューで「せっかく作り上げたオブジェなのだから透明な樹脂などで固めて立体作品として残す」選択はなかったかと言われると、朽ちていく手前の瞬間を写真に定着させることが自分のやりたいことであるのでその選択はないのだと語り、撮影後にはオブジェをすっかり解体してしまうという*24。朽ちていく、滅びていく手前の瞬間は、今にとっては――すでにモノたちは死んでしまっているにも関わらず――命を再生させ蘇らせた瞬間、でもあるのだ。その命を表現するために光沢や潤いが必要で、そのために白と黒のコントラストを光の効果で出さなければならないし、現像過程でのコントロールも重要となる。ストロボ光ではなく自然光にこだわるのも、命のみずみずしさを創出するためなのである*25。

しかし写真を見るわたしたちは、すでにそこには存在しないものを見るのであるから、生き生きとみずみずしく再生された生き物の命がオブジェとしてそこに「過去に存在した瞬間」を見るのであり、さらにはオブジェが制作される「以前の過去」をも見ることになる。写真に表された剥製や魚やイカの目は、オブジェとして「再生される」以前にすでに死んでおり、さらにそれ以前には命を持っていたものたちなのだ。森の中を歩き、大海原を泳いでいた生き物たちが写真の中に層を成して存在していると言うことができるだろう。

このように生／死が多層的に表された作品を「宗教画のように神聖なもの」としたかったと今は述べている。その発言は死についての厳粛な儀式的なニュアンスさえ帯びるが、筆者は供養という行為と結びつけて考えてみたい。剥製も鮮魚店の魚もヒトの手によって捕獲された命であり、それらが美術作品の素材になる過程で、今は自身の手でつかみ、触り、捌き、貼り付けながら手触りでその命を感じている。「自分で触って作る」「肌触りで作っていく」ことが一番大切だと今は語っており、写真表現で触感を創出することは自身の手触りをそのまま表出させたいことの現れであろう。

西洋美術において厨房画、ヴァニタス画、食卓画などと呼ばれる作品には死んだ動物と野菜果物等が食器やさまざまなモノと組み合わされ描かれてきた。贅沢で豪華な食材はヒトの欲望を逆説的に戒める教訓を示すこともあれば、外国や遠方地域からこれだけの珍しい食材が輸入されたり運ばれてきたりしたのだというある種の顕示欲が示されていることもある。しかし、ここには命をいただくという意味での、食材となった生き物の命に対する感謝やリスペクトはない。一般的にこれらの絵画が描かれた時代のキリスト教圏での食に関する考え方で重要な点は神との関係においてであり、食べ物がわたしたちに与えられるのは神の思し召しであり、感謝するのは神に対してであって生き物自体に対してではない*26。

翻って日本においては食材となった生き物の「命をいただく」という考え方が古より存在し、動物塚や動物供養碑が建てられてきたことが知られている。ここで詳細に立ち入る余裕はないが、依田賢太郎によれば、動物の死に直面した時に感ずる畏怖、悲しみ、憐れみ、罪責、感謝が、ヒトと同じように墓や慰霊碑を建立する動機であったという*27。また石田戢も殺して利用したものを供養することには感謝とともに罪悪感やうしろめたさを解消する儀式としての意味が認められるとしている*28。世界でも珍しい、日本における非常に独特な生き物に対する供養や贖罪のかたちは、たとえば鰹漁の盛んな土地にある鰹の供養碑をはじめとする魚類や鯨類の碑や塚、養豚・養鶏・畜牛の供養、使役（軍事を含む）で没した動物（牛・馬等）の慰霊碑などとして全国にあり、実際に命をいただく現場でじかに感覚として手触りを持った人々によって建立されてきた*29。

石で造られることが多い供養碑だが、今のオブジェを写し出した写真作品は、今にとっての供養碑ではないだろうか。命の手触りを捉えながら制作し、みずみずしさ、生き物の新鮮さを強調する光沢を出し、命が失われていく手前の瞬間を留める一連の作業は、ヒトが日常ほぼ気にかけてはいない、ある種の「やましさ」や「罪の感情」を鎮めるための儀式的身振りと考えられないだろうか。今の作品はしばしば「グロテスク」「怪異」と形容されもするが、実はグロテスクなのはヒトが生き物に対して無慈悲に行う殺生かもしれない。

詩人の高橋睦郎は「食材の贖罪」という言葉で今の作品を評した*30。罪をあがなう、とは自らの行いを悔い善行など行動によって償うことを意味するが、生き物の命への感謝の意味はそれほど強くない。幼少の頃からキリスト教に親しく育ったという今にとって贖罪の語とイメージは受け入れやすいものだっただろう。ヒトが行う行為に対する贖罪とともに、これまで述べてきたように、今は手触りを重視して制作

し、剥製や魚の生き生きとしたみずみずしい目を観者に差し向ける。そこには「かつてあった」生き物に対して憐れみ、あるいは「日々捕獲されて食べられてしまっている魚たちへの感謝」といった素朴な思いが込められ、まさにそれは供養の、慰霊の碑として写真に定着され半永久的に存在することになる。

## 4. おわりに

写真はかつて存在した現実を示している。その現実はしかし、撮影した者＝今道子が作り上げた、日常の現実ではあり得ないオブジェであった。なぜそのような奇妙なオブジェを作ったのか、なぜ剥製の義眼を取り除き、イカの目を貼り付けたのか、なぜそれを白黒写真に収めたのか、これらについて作者の思考と、同じく剥製を被写体とした写真を制作した村松桂の対比から考察してきた。

本物らしく、よりリアルに再現された剥製の顔を見るときには見返されているとは通常感じられないが、今の作品からは多数の目が写真からわたしたちを見返しているような気がしてくる。何よりもみずみずしさをたたえた目がそうさせるのである。生／死が幾重にも層をなし、そのもっとも表面に強烈なインパクトを与える目がこちらに向いている作品は命の集積であり、生の痕跡を示している。そして生き物の手触りを表出しようとした今は命を蘇らせる制作プロセスにおいて贖罪を果たし、命への感謝をもって供養するのである。「虚構世界はひとりの人間の単なる想像の産物ではない。虚構世界は我々とは無関係に存在して動き回り、必要なときにいつでも呼び出し、訪れ、探検できる世界なのだ。」とアンソニー・ダン＆フィオナ・レビーは虚構世界と思考実験に関する考察で述べている[*31]。フィクショナルなイメージが次々に生み出されている21世紀において、今が作り出す虚構世界もまた、「単なる想像の産物」ではない美術作品として読み解いてみる必要があると言えるだろう。

本稿執筆にあたり以下の通りインタビューを実施した。

1. 今道子：2022年2月22日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて。
2. 村松桂：2022年3月15日、村松が経営する東京都港区のオフィスにて。
3. 杉本惠司および上野郁代：2022年3月22日、東京都武蔵野市のアトリエ杉本にて。

＊本稿はJSPS科研費、課題番号18K00191基盤研究（C）「剥製美術の研究――近現代美術におけるヒトと動物の関係の諸問題」および、課題番号21K00147基盤研究（C）「剥製美術の研究――狩猟、信仰、食との関係から考える近現代美術の諸問題」による研究成果の一部である。

**【図版クレジット、出典】**

fig.1：今道子《白うさぎと目（1）》2013年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.2：今道子《繭少女》2017年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.3：fig.1の部分。

fig.4：John Dillwyn Llewelyn, *Piscator No. II*, 1856.

Matthew Brower, "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love. in: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*（*IVC*）, issue 09 Nature Loving, 2005. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_ 9 /brower.html（2022年1月22日閲覧）

fig.5：村松桂　Natura naturans「Theophany《Hokkaido Sika Deer》」2019年。

fig.6：今道子《向日葵＋潤目鰯》1990年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

fig.7：Herbert Bayer, *Glas Augen/ Yeux de verre*. © ADAGP, Paris, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI.

fig.8：合田佐和子《眼玉のハーレム》1987年。『合田佐和子影像』展図録、渋谷区立松濤美術館、2003年より著作権者および松濤美術館の許諾を得て転載。

fig.9：ヤリイカの目。筆者撮影。

fig.10：村松桂　Natura naturans「Ordo《Eastern wolf》」2019年。

fig.11：アトリエ杉本にて筆者撮影（2022年3月22日）。

fig.12：今道子《小鰭＋ブラジャー》1986年、ゼラチン・シルバー・プリント、作家蔵。©Michiko Kon, Courtesy PGI.

註

＊1　2017年より筆者は「剥製美術」の呼称を用い、動物由来の素材を用いた近現代美術についての研究を開始した。以下にこれまで本紀要に発表した論考タイトルを記す。「剥製美術――よみがえる動物の「死」」（2017年）、「毛皮の美術――剥ぐ、縫う、まとう。ベレニス・オルメドをめぐる一考察」（2018年）、「毛皮の美術Ⅱ――狩る、食べる。鴻池朋子をめぐる一考察」（2019年）、「剥製美術（2）――名和晃平《PixCell》シリーズをめぐる一考察」（2020年）、「剥

製美術（3）合成獣からトランス・スピーシーズへ――小谷元彦《Human Lesson（Dress01）》を中心に」（2021年）。これらの調査研究はJSPS科研費 課題番号18K00191による助成を受けている。

＊2　2021年11月23日～2022年1月30日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて国内初となる大規模個展が開催された。会期中に銀座のギャラリー巷房では飯沢耕太郎らとともにメキシコをテーマとした作品を展示している。また前年の2020年には足利市立美術館の企画展「瞬く皮膚、死から発光する生」にも他の7名の写真家らとともに作品が展示された。

＊3　筆者によるインタビュー。（2022年2月22日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて。）

＊4　橋本太郎『動物剥製の手引き』北隆館、1959年、44-45頁および、アトリエ杉本（東京都武蔵野市）の剥製師、上野郁代氏の説明による。

＊5　『STARS展：現代美術のスターたち――日本から世界へ』展図録、美術出版社、2020年、196-197頁。現代美術における剥製の問題を包括的に論じているハンブルク大学教授ペトラ・ランゲ＝ブレントは以下の著書で主に欧米圏の美術家による作品を論じている中で、吉村益信の《豚Pig lib》（1971年、兵庫県立美術館蔵）とともに杉本博司を紹介している。Petra Lange-Berndt.　*Animal Art: Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München, 2009,S.75.

＊6　Matthew Brower, "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love. in: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*（*IVC*）, issue 09 Nature Loving, 2005. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/brower.html（2022年1月22日閲覧）

＊7　丸山雄生「カール・エイクリーと剥製術の発展―― 20世紀転換期アメリカにおける自然、文化、科学の境界――」『アメリカ史研究』35巻、日本アメリカ史学会、115-133頁、2012年およびWilliam T. Hornaday, *Taxidermy and zoological collecting; a complete handbook for the amateur taxidermist, collector, osteologist, museum-builder, sportsman, and traveller*. New York, 1894.

＊8　このような系譜にある現代の写真家、米国のエイミー・スタインはヒトと野生動物の遭遇場面を作品にしているが、それは真の意味でのwild nature photoではなく、人工的に演出された光景である。（比較文学、動物表象に関心を持つ神奈川大学教授の村井まや子による論考に詳しい。）Mayako Murai. "'Domesticating' Nature: Amy Stein's Photographic Restaging of Human-Animal Encounters." *Narrative Culture*, vol. 4, no. 2, 2017, pp. 153-68. https://doi.org/10.13110/narrcult.4.2.0153. Accessed 18 Apr. 2022.

＊9　村松桂は2004年に個展を開始し、2009年森岡書店にて、剥製を被写体としたシリーズを展示し『accordion posters NATURA NATURATA』を刊行した。剥製は国内外の博物館等で2007年から撮り溜めていたという。村松の作品に見られる、曖昧な揺らぎのような表現には、シュルレアリスムの詩や文学からの影響があり、特徴的な多重露光による表現でさまざまな「境界」の脆さや儚さ、曖昧さを示している。

＊10　「Natura naturans」展、つやま自然のふしぎ館（岡山県津山市）、2019年9月21日～11月4日。2009年に発表したこのシリーズから10年の時を経ての展示となった。額装した白黒写真作品13点、カラー写真を布にプリントした作品4点を発表、図録も刊行された。

＊11　筆者によるインタビュー。（2022年3月15日、村松が経営する東京都港区のオフィスにて。）

＊12　『フィリア』展図録に収録されたインタビューによると、目の数は120個、都合60尾の潤目鰯が使われていると聞き手の柿沼が指摘したところ、今は「だんだん乾いて光沢がなくなるとまた新しいのを乗せるので、相当な数がいるんですよ」と語っている。「そら豆の器の中で眠っていたかった―今道子インタビュー」（聞き手・構成、柿沼裕朋）『フィリア―今道子展』株式会社国書刊行会、2021年、167頁。

＊13　「顔はそれを見る者に対して、人間の現前と同時にその解きがたい謎を証立てるものである。それゆえ、ある人間の顔の写真を前にするとき、そこについ意志性といったものを投影してしまうのは避けられない。」（セルジュ・ティスロン著、青山勝訳『明るい部屋の謎　写真と無意識』人文書院、2001年、112頁ほか。）

＊14　マン・レイは1923年に、メトロノームに写真に撮った眼を貼り付けた《破壊されたオブジェ》を製作、作品はのちに破壊されたがその後も何度かヴァリエーションを制作するほどであったし、マネキン人形の目を画面に大写しし、あたかもヒトが現実に涙を流しているように見せかけた、ガラス製の涙をつけた女性の顔の写真作品を1930-33年に制作している。サルヴァドール・ダリとルイス・ブニュエル制作の映画《アンダルシアの犬》（1928年制作、1929年公開）には、よく知られている眼球を切り裂くシーンがあるが、これには死んだ子牛の目が用いられていた。『シュルレアリスム展』図録、美術館連絡協議会、2007年、82頁お

よび『シュルレアリスム事典』2016年、185頁。

＊15　光田由里「合田佐和子　影像」『合田佐和子 影像展』図録、2003年、渋谷区立松濤美術館、20–29頁および『日本美術年鑑』平成29年版（534–535頁）「合田佐和子　日本美術年鑑所載物故者記事」（東京文化財研究所）https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/818671.html（閲覧日 2022–04–10）

＊16　『フィリア―今道子』展図録、神奈川県立近代美術館編、株式会社国書刊行会、2021年、168頁。

＊17　以下を参照。高橋恭一「魚眼の構造と機能――水晶体の役割を中心にして」『人間環境学研究 vol.19』広島修道大学人間環境学会、2021年。*The Visual System of Fish*, edited by Ron Douglas and Mustafa Djamgaz, London, 1990, pp54–55, 73.

＊18　註11に同じ。筆者によるインタビュー、2022年3月15日。

＊19　日本では剥製の需要が減少したため、剥製製作に用いるパーツも入手しづらくなっている。東京都内で剥製製作、販売を行っているアトリエ杉本では、主に米国やドイツのメーカーから輸入しているという。50年におよぶ剥製師としての仕事を通じて杉本氏は、常に技術の更新を心がけているといい、北米で開催される剥製師の世界大会に出かけ、最先端の技術や道具についての知識を深めているという。（筆者によるインタビュー、2022年3月22日、東京都武蔵野市にあるアトリエ杉本にて。）

＊20　橋本太郎『動物剥製の手引き』1959年、北隆館、45頁。なお同書は10版（1979）まで出版され長きにわたり日本の剥製師たちの指南書となった。

＊21　この館の設立者、森本慶三は内村鑑三の影響を受けキリスト教に入信、その後1926年に故郷・津山に基督教図書館を設立する。1963年には津山科学教育博物館を設立して多くの剥製や標本を収集・展示し教育に熱を傾けた。現在この館は公益財団法人として岡山県教育庁管轄のもと運営されている。森本の遺志により、本人の臓器までも標本として展示するなど現在では「B級スポット」「サブカル」的興味から取り上げられることが多いが、村松は、創設者の深いキリスト教信仰を知るに至り、場にふさわしい作品として聖骸布のように布を用いたと語っている。（註11。筆者によるインタビュー、2022年3月15日）

＊22　「まなざし」の問題は西洋美術史においてもしばしば取り上げられ作品内部での交錯するまなざしや、観者と作品間で起こるまなざし、性差のまなざしなど多様な観点から「まなざし」が考察されている。また、フーコーがベンサムの『パノプティコン』をもとに「監視」とまなざしを結びつけた例はよく知られている。眼は認識そのものを表すとして、たとえば舞踏家であり舞踏研究者である三上賀代は土方巽の弟子である芦川羊子のワークショップにおいて、多くの「型」が「眼」の条件を付加されて展開していることを詳細に検討している。仮想の身体と、行為する舞踏家の身体との「ズレ」をどこまでも正確に意識化できる「舞踏家の眼」によって、「覚醒体」としての舞踏の身体が創られるというのが芦川の方法である、という。（三上賀代『増補改訂　器としての身體――土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』春風社、2015年、132–138頁。

＊23　皮膚は感覚受容器としてヒトの全身を覆っている。この皮膚感覚で受容する感覚を「触覚」と呼ぶのに対し、触ることによって生じる主観的な体験を指して「触感」という言葉を仲谷は定義している。（テクタイル（仲谷正史・筧康明・三原聡一郎・南澤孝太）『触楽入門』朝日出版社、2016年、44頁。）

＊24　註16、同書、169頁。

＊25　「現像で一番気を使うのが目の輝きと金属的な質感で、光が当たらないと光らないので、表面が輝いてほしいのです。」筆者によるインタビュー。（2022年2月22日、神奈川県立近代美術館鎌倉別館にて。）

＊26　Ausst. Kat. *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Hrsg.: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin, 2012.

＊27　土方和貴、佐渡友陽一「鯨類・魚類からみた日本における動物供養碑の時代的変遷」『動物観研究』No.24、ヒトと動物の関係学会、2019年、30頁。ここでは動物供養の動機をめぐる諸説が引かれており、感謝のほかに「罪悪感を消去する装置」「祟りを恐れる心性」などが挙げられている。また、以下も参照。依田賢太郎『いきものをとむらう歴史』社会評論社、2018年。

＊28　石田戢『日本の動物観：人と動物の関係史』東京大学出版会、2013年。

＊29　相田満を研究代表者とする科研費による研究「日本における『生き物供養』『何でも供養』の連環的研究基盤の構築」（基盤（A））では日本全国および海外における供養碑についての調査が進められておりすでにデータベースのプロトタイプが公開されている。江戸時代以前に建立されたものも複数あり、供養する対象（動物種）も広範にわたっていることが見てとれる。

http://tmap1.topicmaps-space.jp/kuyo/index.jsp（2022年1月22日閲覧）

＊30　高橋睦郎「神のアトリエ　今道子に」『フィリア―今道子』展図録、神奈川県立近代美術館編、国書刊行会、2021 年、4 頁。

＊31　Anthony Dunne and Fiona Raby, *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*, 2013.（久保田晃弘監修、千葉敏夫訳『スペキュラティヴ・デザイン　問題解決から、問題提起へ。未来を思索するためにデザインができること』株式会社ビー・エヌ・エヌ、2015 年、112 頁。）

# 高井富子資料の整理、編成及び構造分析
## ―アート・アーカイヴの整理事例として

石本　華江
所員、講師（非常勤）

### 1. はじめに

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[*1]。その5年後にアート・センターに開設された土方巽アーカイヴ（以下、土方アーカイヴ）は2022年で25年目を迎える。現代芸術に関する「研究アーカイヴ」の具体的な試みとして研究活動は開始された[*2]。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、衣裳4、舞台美術20、書籍1,119、雑誌836、新聞（記事のみ登録）296、合計16,567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（2019年3月段階）、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件を所管している[*3]。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た。今回、中でも現在までほぼ未整理状態であった高井資料について整理を行なった。そしてアーカイブズ記述の国際標準であるISAD（G）第2版（以下、ISAD（G））を用いた編成及び構造分析を試みた。また整理、保存、公開利用の一助として、編成とその過程で考慮した諸点について示しておきたい。最後に編成、記述した高井資料について、現段階で可能なweb上での公開を行なった。その実践についても併せて報告する。

### 2. 高井資料について

#### 2-1　高井富子資料の特徴

舞踏の創始者土方巽と大野一雄に師事した舞踏家、高井富子（1931-2011）が作成また収集した資料体である。舞踏創成期の重要な公演資料に加え舞踏譜研究において貴重な土方晩年の舞踏講座（1983-85年頃）参加時の記録、高井が収集した土方と大野に関する資料、自身の舞踏活動に関する印刷物、写真、衣裳、舞踏譜等の資料からなる。今回の整理にて、以下の資料群の概要が明らかになった。

書簡（A1-1封書221、A1-2葉書20）、A2-1-1メモ9、A2-1-2手帳3、A2-2土方・大野関連資料339、A2-3舞踏譜260、A3-1新聞雑誌記事93、A4写真300、A5-1音響893、A5-2映像247、A6-1衣裳213、A6-2立体36、A6-3ダンスに関係ない資料6、B1-1印刷物（高井の活動）351、B1-2印刷物（高井以外の活動）212、B2書籍84、合計3,287件である。単位が系列ごとに異なり、アイテムも袋や箱にまとまった資

料も全て1件として数えた。

### 2-2　高井富子の略歴と業績（参考資料1：高井富子年譜参照）

高井富子（1931-2011）は1953年江口隆哉・宮操子舞踊研究所に入門後、1958年大野一雄（1906-2010）に最初に師事した。その後60年には土方巽（1928-1986）に師事する。自身も新進気鋭の女流舞踊家であったが、1964年笠井叡と共演することにより以後「暗黒舞踏」のメンバーとして数多くの舞台に立った。土方巽、大野一雄、笠井叡とも親しく交わり、土方の演出作品にて舞踏創成期の舞踏家たちと共演している。60年代、大野一雄がアスベスト館に来て稽古をつけていた時期のことを知る重要な人物である。67年のガルメラ商会謹製《高井富子舞踏公演》〈形而情學〉（紀伊國屋ホール、演出：土方巽、共演：土方巽、大野一雄、石井満隆、笠井叡ほか、美術：中西夏之、清水晃、谷川晃一）、翌年の《高井富子舞踏公演》〈まんだら屋敷〉（第一生命ホール、構成、演出：土方巽、共演：土方巽、大野一雄、美術：清水晃）は大野一雄により「舞踏史上に残る作品」と言われる。長野千秋監督作品《O氏の死者の書》に出演、《大野一雄舞踏公演》〈ラ・アルヘンチーナ頌〉（第一生命ホール、演出：土方巽）に協力している。1985年《スタジオ200舞踏講座》〈東北歌舞伎計画一〉（スタジオ200、演出：土方巽）に出演し、活動を再開。1986年《高井富子舞踏公演》〈形而情學其ノ弐 蛇の目の蝶〉以来「形而情學」シリーズは14回を数える。1990年代以降海外での活動も多く、1991年フランクフルトでのジャパンフェスティバル、1993年ゲッティンゲンフェスティバルに出演。1998年オーストラリアのアデレードフェスティバルに〈マスターキー〉、2000年〈EXILE〉、またシドニーオペラハウスでも上演した。ソロ公演、ワークショップ他、国内はもとよりドイツ、フランス、オーストラリアほか海外でも精力的に活動を続けた。

## 3. 寄託の経緯及び整理の段階、資料の原秩序について

### 3-1　寄託の経緯及び搬入、整理の段階

資料の受入に関しては、2011年5月28日高井富子の逝去に際しご遺族からNPO法人舞踏創造資源（以下、舞踏創造資源）に寄贈があったことから始まる。同年、舞踏創造資源より土方アーカイヴに寄託が行われ、大部分は直ちに慶應義塾大学日吉キャンパス西別館地下収蔵庫（以下、日吉倉庫）[*4]へ搬入、一部は調査に合わせて2017年までに段階的に搬入された。

第一段階の調査は2011年から13年にかけて、舞踏創造資源とダンス・アーカイヴ構想[*5]によって大まかな整理が行われた。一部の成果は2011年「大野一雄フェスティバル2011」にてシンポジウム「高井富子 形而情學を巡る旅 大野一雄と土方巽を師として」内で発表されたが、この催事自体は故人を偲ぶ目的が大きいものであった[*6]。

その後2017年までに、重要資料のみに焦点を当てたリストを作成[*7]。一部三田に残してあった資料も2019年に全て移送を完了し、現在はアート・センターの日吉倉庫及び舞踏創造資源の管理する土方巽・中西夏之メモリアル猿橋倉庫〈アトリエ＋スタジオ〉（山梨県大月市）に分けて保管されている。なお今回の整理は日吉倉庫の資料のみを対象とした。また後述するように、映像資料の一部はデジタル化のために一時的に三田へ移送している。

### 3-2　原秩序について

原秩序を如何に考えるか、は今回の整理において判断が難しい事項の一つであった。まず、以下に経緯をまとめたい。

前述の通り、高井富子の自宅より遺族によって搬出された時点で高井本人による「原秩序」が崩れている。また日吉倉庫搬入時に限られたスペースに収める必要性の結果、また同時に行われた重要資料のピックアップの結果、更に秩序が失われた（2019年7月の写真参照、参考資料2）。更に埃やカビの問題があり、緊急性を持って2011年搬入時の段ボールから大型プラスチックケースへの入れ替えが行われた（2019年に5回に分けて作業。9月、12月、3月の写真を参照、参考資料3）。最後に今回の整理は2021年10月2日間、11月2日間、12月2日間にわたって実施されたが、後述する島根での研修後に行われた整理は最後2回のみであった。10月11月の整理においては、既に原秩序を留めていないプラケースにまとまった資料を、形態や特徴により更に解体することが行われた。

アーカイブズの原則は、(1) 出所原則 (2) 原秩序尊重の原則 (3) 原形保存の原則 (4) 記録の原則である[*8]。アーカイブス学の整理論は、体系的な秩序を持つという特徴がある文書群の本来持っていた関連性を見出し、秩序を再構成し、提示するために「出所原則」と「原秩序尊重の原則」という2つの原則を守らなければならない[*9]。

原秩序尊重の原則が既に崩れている資料群の「原秩序」を、どの時点でどう判断するか。原則の知識が共有されていない遺族や受託者の判断、一度に限られたスペースに搬入せねばならない状況、燻蒸や清掃というプロセスを経る時間がなく、埃だらけでカビが発生した段ボールを処分する緊急性、

それらに加え出張作業で行える作業量との兼ね合いもある。数年、数回にわたる作業にて担当者が変動、資料体のうち重要なものをピックアップする作業が優先され、一部だけのリスト化が行われてきた経緯など、理想と現実のギャップを痛切に感じる。こうした場合、原秩序尊重の重要性がどこまであるのか疑問を持った。

筑波大学の恩田怜が修士論文でコンパクトにまとめている[*10]。

> 「原秩序」の解釈は、現用段階（大藤修、1986）[*11]（安藤正人、1988）[*12]、現用終了時（高橋実、2003）[*13]、保存機関が受け入れた時の状態（現秩序）（岡部真二、1992）[*14]（本田雄二、1995）[*15]など様々な主張がある。鈴江によると、どの時点の「原秩序」を採用するかは、史料の状況と目録作成者の意思にゆだねられているという[*16]。（恩田　2016年、p.46　引用内の註は筆者が新規に追加）

アート・アーカイヴも、行政文書と同様に作成時、管理時の二重の原秩序を持つと考えられる[*17]。しかしながら行政文書のように管理が規則的になされていないため、体系的な秩序が見えにくく、また管理状態をそもそも原秩序とみなす必要性が低い。高井資料と類似の理由において、原秩序が崩壊している事例は多いと思われる。整理者の恣意性を排除するという観点[*18]で、原秩序または「現秩序」の原則を尊重し、今後最大限の配慮をしていきたいと考える。その一方で、原秩序が崩壊し現秩序さえも失われたような資料体において目録作成時にどこまでの配慮をするのか判断が難しいのも事実だ。

しかし、今回の整理において原秩序の有用性を感じた点は公演ごとのまとまりであった。これは高井本人が一つの袋やファイルなどに塊を作っており、雑多な集まりのように見えて恣意的な集まりであることを直接的に感じた資料であった。従って他の整理基準（編成の章に後述）に従って分解せずに秩序を残す必要性があると判断し、慎重に現秩序を保った。整理のスピード感をどのように保つかも含めて、いつの段階を原秩序または現秩序とするのか、加えて残された状況から過去へと辿り復元する必要性など、複合的な判断が必要であろう。

### 3-3　資料の保存について

日吉倉庫は註にあるように、温湿度管理がなされておらず、アート・センターの中でも使用頻度の低い資料が保管されている。また今回は資料保存に関して予算組をしておらず、作業時間の限界もあり、現状できる範囲での処置だけを行なった。以下、概要をまとめる。

シート状のものは、アート・センター内で使用しているポリエステル袋に封入した。劣化したセロハンテープは取り除いたが、クリップやホッチキスは錆びているものも含め、原形保存のために今回は残している。今後は除去し、塊が分かるように記録した上でポリエステルの袋にて保存することが望ましい。同様に封筒やビニール袋、ファイルやケース等にまとまっているものは現状のままとした。また中性紙の箱は予算上用意が難しいため、事務用デスクトレー（中芯：古紙パルプ、表装：ポリプロピレン）を再利用し、整理に用いた。さらにプラスチック製の大型保存容器、折り畳み式コンテナを使用し、プラスチックパレット上に保管。しかし状態が良ければ、搬入時そのままの衣裳ケースなどもある。ただし埃やカビの酷かった段ボール類は破棄した（布製バッグなどは一部保存）。ビネガーシンドロームの起こっているフィルム等はポリエステル袋を二重にしてまずは保管したが、次回調査時に竹炭を用意する必要がある。最後にデジタル化のために三田へ一時的に移送した一部のVHS資料は、アート・センターに入れる前に清掃を行なった（参考資料4）。カビを発見したものにはその旨記載し、個別にポリエステル袋に封入した。

## 4. 資料群の編成、分析と物理的整理

### 4-1　資料の編成と構造分析表

今回の整理はICA（国際公文書会議）のISAD（G）で提示されている階層構造[*19]とオーストラリアのシリーズ・システムによる構造把握[*20]を参考に、基本的にはISAD（G）の前提として示されている階層構造モデルを用いて編成を行った。編成項目は形態及び公演ごと（つまり年代別の編成）、及び土方・大野に関連する資料という主題別の編成と、複合的な編成を採用する形になった。先に整理が開始されているアート・センター内の土方アーカイヴ、瀧口修造コレクション等の事例を参照し、ダブリン・コアの項目をベースに、必要な情報をISAD（G）より補った形で構造分析表は作成してある。

### 4-2　判断なのか破壊なのか

前述のように、体系的な秩序を持つという特徴がある文書群の本来持っていた関連性を見出し、秩序を再構成し、提示することを目的としたアーカイブス学の整理論は（1）概要

調査、(2) 内容調査、(3) 構造分析、(4) 多角的検索という段階を経て整理されるべきであると主張されている*21。

しかしながら調査計画を立てる際に少なくとも概要を把握しておく必要性があるが、箱を開けてみないと何が入っているか分からない資料群をどのように事前に把握できるのか、そのジレンマにまず悩まされた。人員確保に伴う予算、スケジュールの制約を受けながらの整理においては、物理的整理をしながら写真撮影と目録データ作成と共に行う必要性があった。またスペースの都合上、全体に拡げての作業はできない。箱を開けながら、同時並行で有用無用の評価、内容調査・編成並びに構造分析を行うことになる。これが段階的整理論に沿えなかった最大の理由である。概要調査、内容調査、編成、構造分析の多角的検索という段階を経ることは、本来可能であれば行うべき、先人の経験や知恵に基づいたものであろう。しかし物理的な整理と編成を同時に行うことの利点（そして欠点）もある。アート・アーカイヴ資料の多様性・複雑性、後から後から混在する資料が出現するような状況において、ある特定の形式で作成された文書群や古文書調査とは違い、民間アーカイブズや個人文書に特徴的な状況を鑑みた「判断」をせねばならない。だがその「判断」が「破壊」に繋がらないようにするには、どういった「判断基準」を持てば良いのか。

### 4-3　有用と無用、評価選別について

竹林忠雄は整理者の恣意性が高まる危険性を排除するために、概要調査や仮目録を作成し現秩序を記録することを主張している。また秩序が不明瞭な場合は、目録上で編成し、保管の現状を崩さないという方法も考えられると述べている*22。

だが今回高井資料においては前述の通り、原秩序はおろか、現秩序も曖昧な状況であり、また最初に有用・無用を判断せねばならない。この場合、「有用」とは舞踏に関係する資料であり、「無用」とはそれ以外の資料である。整理はその評価判別から始まったが、今回「ダンスに関係ない資料」も廃棄せず雑資料のA6-3としてリストを作成した。しかし今後は別の場所へ移管、または廃棄といったことが検討される資料となる。本来、特に芸術系のアーカイヴにおいて評価選別は行わない方が良いであろう。しかしながら、スペースと予算がそれに限界を設けるのは言わずもがなであろう。「文化創造の拠点としてのアーカイヴ」として、よりアーカイヴの重要性を高めるために、そして舞踏という芸術を対象にした研究者、実演家、愛好家、観客などをゆるく含んだコミュニティを維持し、基盤となるためのアーカイヴとなるために、無尽蔵に資料を貯め込むことができれば良いが現実には難しい。既に舞踏関係者にとって「聖地巡礼」のような場として機能している土方アーカイヴが更に強固な磁場を持つには、より重要な情報資源を収集し続けることがアーカイヴの存続理由になり、そのために「価値」のポリシーが必要だ。逆に言えば、評価選別が必要となってくるのだ。

### 4-4　今回の整理における「欠点」、今後の検討事項

以上最終的にどう保存・公開するかを念頭に置き、今回は編成を行いながら同時に物理的整理も行なった。利活用時の閲覧者に対する利便性を考慮した結果ではあるものの、破壊行為につながる資料整理の危険性を感じると共にどのような解決策があるのか、理想と現実の差を痛感する。また今後の自分自身に対する戒めのため、加えてアート・アーカイヴを一から整理される方のために検討事項をまとめておく。

今回「バチカン方式」*23を参照し、整理の際に写真撮影を行なった（参考資料6）。カラーチャートは土方アーカイヴに用意がなかったため、スケールだけ用意し、2人セットで作業、判断を行なった。しかし撮影の際に、アート・センターに所管された他の資料体を参考に系列表を想定した整理番号を付与することで時間短縮を図ったが失敗であった。段階的に資料群を切り崩しながら全体の編成を考えるため、系列表は幾度も変更することを想定して作業を行うべきであった。整理番号に階層構造を反映した番号を振ろうとしたのは無謀であったと言わざるを得ない。

何が出てくるか開けてみないと分からない状況により、結果的に1点ごとの調査になってしまった。しかし前述のように高井自身が塊を作ったと思われる袋、箱などは「原秩序尊重」のため、部分的にはまとまりで記録を行なった。加えて前述の通り基本的にはISAD（G）を前提として編成を行い、形態及び公演（年代）、及び土方・大野に関連する資料という主題別の編成と、複合的な編成を採用する形にした。こうした複合的な判断が、分類を行う上でどの基準を適用させるのか優劣において混乱を生じる結果となった。

また、文書管理規則・細則などが無いからこその問題もあった。レコード・マネジメントの観点で、記述法則を最初に制定する必要性を痛切に感じた。どれ位の精度で、どうデータを記述していくのか、詳細に方向性を示すべきであった。1998年開設以来、ID付与の法則が変更し続け、その度に混乱を生じた土方アーカイヴの問題点を熟知していた筆者であるが、それでも今回の混乱は起こった。作業にかかる前

に、記述の方針・法則を作業人員全員に共有する必要性を強く感じた。

## 5. 公開について

### 5-1 整理段階での公開

膨大な資料をアイテムレベルでの整理に帰結させるのではなく、途中段階で公開を行うことには勇気が必要だ。今まで土方アーカイヴはある程度の整理を終了した段階で公開を行なっていたが、研究者、閲覧者への利便性を重視し公開を優先させることとした[*24]。その際にバイネキー図書館（コレクション専門）の事例[*25]が参考になった。「使ってもらうための目録」として、途中段階でも公開してアクセスを保証し、研究価値・利用数見込みなどを重視、登録記録を作成し直ちにwebでの公開を実施する。最低限の編成・記述（シリーズレベル）は300箱2ヶ月というスピード、資料を物理的に編成し、利用の観点からテーマ別、種類別など合理的な編成を行うというスキームである。

これらを踏まえて、現段階で可能なweb上での公開を実施した。以下に概要をまとめる。

(1) 慶應義塾大学アート・センターHP[*26]に概要目録から、3列（URI、タイトル、日付）の簡易リストをPDFに整形し公開（参考資料7、8）
(2) ジャパンサーチ[*27]と連携したKeio Object Hub[*28]にハイライトコンテンツを掲載

高井資料の特徴に前述した通り、舞踏創成期の重要な公演資料、高井が収集した土方と大野に関する資料が資料体のハイライトとなる。従って、以下の2件に焦点を当てた。

タイトル：高井富子の《砂利の衣裳》
タイトル：大野一雄自筆サイン入りポスター2点　大野一雄・慶人USツアー/南米ツアー　大野一雄の自署と「楽しかった」のサイン入り

### 5-2 今後について

今後、研究者のリクエストに応じて順次整理を行い、調査内容を反映させてゆく。また特に重要と思われる資料（土方・大野関係資料）のより詳細な調査及びスキャンを検討している。また前述の通り映像資料の一部は三田へ移送したが、音響資料のデジタル化も順次行う予定だ。また適宜日吉倉庫内の清掃と衣裳のメンテナンスが必要だ。季節ごとに陰干しを行えればベストだが、せめて樟脳などを入れるべきか、この点については人員手配と予算を鑑みて現実的な方法を取りたい。

## 6. おわりに

まさに遺品整理のアーカイヴ整理であった高井資料は、民間アーカイヴ、特にアート・アーカイヴの整理について考える際に良い事例となると思われる。資料の素材も雑多な資料体であり、コンテクストを読み取り、価値を創り、記録を作っていくアーカイヴの真価を問われている。しかし価値の創造を担う役割にどう責任持って対応できるのか、整理という破壊を行わないために具体的にどう注意すべきなのか、未だ結論は出ない。また今回の調査においても、アート・アーカイヴの具体的な整理事例報告はまだ数少ないように思われる。アーカイヴ担当者の経験や知識量などにも大きく左右されるであろう「判断」は、筆者の知識量や経験値の乏しさにより必要以上に混乱したことは間違いない。この整理報告が一事例として、これから整理を行うアーカイヴ担当者の一助となることを願うばかりである。

最後に慶應義塾大学アート・センターが土方アーカイヴをパイロットモデルとして取り上げスタートさせた研究活動[*29]について述べ、土方アーカイヴの拠るべき指針を確認しておく。「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」と鷲見洋一が述べるように[*30]、「ジェネティック」をキーワードとしてきた。また同じく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方針としたい。「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」[*31]。

註

＊1　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1（1993/1994）』、1994年、3-7頁。
＊2　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 10』、1998 年、5 頁。

＊3　森下隆「土方巽アーカイヴ［寄贈・寄託および預託］」『ARTLET 51』、2019 年、3 頁。

＊4　慶應義塾大学三田キャンパス南別館収蔵庫（温湿度管理）とは別に、使用頻度や貴重度、資料のサイズなどを鑑みて、日吉キャンパス西別館地下にある収蔵庫にも資料を保管している。日吉の収蔵庫は温湿度の管理はされていないが、地下にあり一年を通して温度の変化が少ない。

＊5　ダンスアーカイヴ構想
https://dance-archive.net/（Accessed 2022-01-02）.
以下トップページより
「NPO 法人ダンスアーカイヴ構想（DAN）は、大野一雄舞踏研究所のアーカイヴ活動を引き継ぐ法人として 2016 年に設立されました。舞踏家大野一雄と大野慶人の芸術資産を核に、国内外のダンスに関する資料を幅広く収集し、その積極的な公開と活用を通じてダンスリテラシーの向上に努めるとともに、国際的なネットワークの構築に取り組んでいます。」

＊6　「大野一雄フェスティバル 2011」シンポジウム「高井富子 形而情學を巡る旅 大野一雄と土方巽を師として」（2011 年 10 月 9 日、新・港村ホール）基調報告：森下隆（慶應義塾大学アート・センター）コメンテーター：合田成男（舞踊評論家）、中嶋夏（舞踏家）http://www.kazuoohnodancestudio.com/japanese/perform/kof2011.html#Symposium（Accessed 2022-01-02）.

＊7　森下隆「土方巽アーカイヴ」『慶應義塾大学アート・センター年報 21（2013/2014）』、2014 年、20 頁。

＊8　国文学研究資料館主催「2021 年度アーカイブス・カレッジ史料管理学研修会」（以下、アーカイブス・カレッジ）の初回授業において、国文学研究資料館研究部渡辺浩一教授が説明された。また、小川千代子『アーカイブを学ぶ 東京大学大学院講義録「アーカイブの世界」』岩田書院、2007 年、43-44 頁にも同様の記述がある。

＊9　安藤正人「第三章 史料の整理と検索手段の作成」国文学研究資料館史料館編『史料の整理と管理』岩波書店、1988 年、51-98 頁。

＊10　恩田怜「個人文書群の目録編成に関する研究 ―小野、長岡、馬場文書群の目録編成事例を通して―」、筑波大学図書館情報メディア研究科修士論文、2016 年 3 月、46 頁。

＊11　大藤修「第六章 近世文書の整理と目録編成の理論と技法」大藤修・安藤正人共著『史料保存と文書館学』吉川弘文館、1986 年、202-285 頁。

＊12　安藤正人「第三章 資料の整理と検索手段の作成」国文学研究資料館史料館編『史料の整理と管理』岩波書店、1988 年。

＊13　高橋実「5 章 地域史料調査論」国文学資料館編『アーカイブズの科学下』柏書房、163-180 頁。

＊14　岡部真二「現地調査における史料整理の方法について―原秩序尊重・段階的整理の実践報告―」『記録と史料』3 号、全国歴史資料保存利用機関連絡協議会、1992 年、49-65 頁。

＊15　本田雄二「史料整理と目録編成について―原秩序尊重の目録編成と分類項目付与の有機的連関―」『新潟県立文書館研究紀要』2 号、新潟県立文書館、1995 年、54-77 頁。

＊16　鈴江英一『近現代史料の管理と史料認識』、北海道大学図書刊行会、2002 年、314-317 頁。

＊17　竹林忠男「行政文書の整理と編成―史料整理基本原則の適用とその問題点―」『日本のアーカイブズ論』全国歴史資料保存利用機関連絡協議会、2003 年、424-441 頁（初出は『記録と史料』5 号、1994 年）。

＊18　呉屋美奈子・富永一也「公文書館における私文書の収集と整理：実践と課題」『沖縄県公文書館研究紀要』第 9 号、沖縄県公文書館、2007 年、85-103 頁。

＊19　アーカイブズ・インフォメーション研究会編『記録史料記述の国際標準』北海道大学図書刊行会、2001 年。

＊20　森本祥子「オーストラリアのアーカイブズ・システムについて―概観―」高埜利彦研究代表『歴史情報資源活用システムと国際的アーカイブズネットワークの基盤構築に向けての研究』（科学研究費補助金（基盤研究 A）研究成果報告書、平成 15 年度～平成 18 年度）、学習院大学、2007 年、222-236 頁。

＊21　安藤正人「第三章 _ 史料の整理と検索手段の作成」国文学研究資料館史料館編『史料の整理と管理』岩波書店、1988 年、51-98 頁。

＊22　竹林忠男「行政文書の整理と編成―史料整理基本原則の適用とその問題点―」『日本のアーカイブズ論』全国歴史資料保存利用機関連絡協議会、2003 年、424-441 頁（初出は『記録と史料』5 号、1994 年）。

＊23　アーカイブ・カレッジ内で国文学研究資料館研究部の太田尚宏准教授がご説明された。

＊24　これはアーカイブ・カレッジ内で国文学研究資料館研究部の西村慎太郎准教授が、アイテムレベルの記述を重視せず、早めに閲覧に供することを仰っており、その言葉に背中を押されたからである。

＊25　国文学研究資料館研究部の加藤聖文准教授がご紹介され

た。
Yale University Library Beinecke Rare Book & Manuscript Library　特に以下のページを参考にした。
Recent Acquisitions
https://beinecke.library.yale.edu/collections/recent-acquisitions（Accessed 2021-01-01）.
Newly Digitized Highlights
https://beinecke.library.yale.edu/newlydigitized（Accessed 2021-01-01）.

＊26　慶應義塾大学アート・センターウェブサイト
「アーカイヴの資料体」のうち「土方巽アーカイヴ」の下位コレクションとして公開
http://www.art-c.keio.ac.jp/archives/list-of-archives/hijikata-tatsumi/（Accessed 2021-01-01）.

＊27　ジャパンサーチ
https://jpsearch.go.jp/ （Accessed 2021-01-01）.
以下トップページより概要
「ジャパンサーチは我が国の幅広い分野のデジタルアーカイブと連携し、多様なコンテンツをまとめて検索・閲覧・活用できるプラットフォームです。」

＊28　Keio Object Hub
https://objecthub.keio.ac.jp/ja（Accessed 2021-01-01）.

＊29　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 年目にあたる 1999 年に「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」研究プロジェクトとして開始。

＊30　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。

＊31　鷲見洋一、『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）』、慶應義塾大学デジタルアーカイヴ・リサーチセンター、2006 年、29 頁。

**［参考文献］**


小川 千代子「ISAD（G）の実装：アジア歴史資料センターの階層検索システム（イノベーションとしての記録管理）」、『レコード・マネジメント』45 巻、2002 年、10-25 頁。

坂口貴弘「アーカイブズ情報の共有化はどうすれば進展するのか：国際調査の結果から」、『国文学研究資料館紀要』4 号、2008 年、21-38 頁。

垣田みずき「舞台芸術アーカイブズの編成記述に関する考察―慶応義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴを事例に―」、『国文学研究資料館紀要　アーカイブズ研究篇』49 巻 14 号、2018 年、44-60 頁。

下久保恵子「ISAD（G）及び AtoM を用いた個人文書の編成・記述・公開―エル・ライブラリー所蔵「辻保治資料（近江絹糸紡績労働組合関係資料）」を例として―」、『国文学研究資料館紀要　アーカイブズ研究篇』51 巻 16 号、2020 年、147-160 頁。

Andrew Flinn, M. Stevens, & E. Shepherd（2009）Whose memories, whose archives? Independent community archives, autonomy and the mainstream. *Archival Science*：9（1-2）, pp.71-86.

Andrew Flinn（2015）Community Archives, in Duranti and Franks（eds.）*Encyclopedia of Archival Science*. Rowman & Littlefield, pp. 145-150.

石本華江「土方巽アーカイヴ―― 22 年の歩み及び今後の展開」、『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 27（2019/2020）』、2020 年、172-182 頁。

石本華江「土方巽アーカイヴ　過去展覧会における視座」、『慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 28（2020/2021）』、2021 年、128-142 頁。

国文学研究資料館史料館編『アーカイヴスの科学（上）』柏書房、2003 年。

マリア・バルバラ・ベルティーニ、湯上良訳『アーカイブとは何か　石板からデジタル文書まで、イタリアの文書管理』法政大学出版局、2012 年。

佐藤知久、甲斐賢治、北野央『コミュニティ・アーカイブをつくろう！―せんだいメディアテーク「3 がつ 11 にちをわすれないためにセンター」奮闘記』晶文社、2018 年。

## 参考資料 1

| 高井富子年譜 | |
|---|---|
| 1931 年 3 月 31 日 | 群馬県勢多郡大胡町に、父喜久雄、母きわの二女として生まれる |
| 1948 年 4 月 | 大胡小学校、大胡中学校を経て、群馬県立前橋女子高校に進学 |
| 1950 年 | ダンス部員として国民体育大会に出場（大胡町出身の女性として初の国体出場） |
| 1951 年 4 月 | 大胡町立大胡中学校に教員として勤務 |
| 1953 年 | この頃、上京、江口・宮舞踊研究所に入所。大和学園に勤務 |
| 1954 年 6 月 | 江口隆哉・宮操子舞踊団大阪公演「プロメテの火」（大阪産経会館）に出演 |
| 1955 年 3 月 | 江口隆哉・宮操子舞踊団公演「プロメテの火」（東横ホール）に出演。伏屋順二ダンスリサイタル（東横ホール）に出演 |
| 1956 年 1 月 | 伏屋順二ダンスリサイタル（第一生命ホール）に出演 |
| 11 月 | 江口隆哉・宮操子舞踊公演「プロメテの火」（東京産経ホール）に出演 |
| 1957 年 1 月 | 月曜会舞踊公演（第一生命ホール）に出演。花柳寿々摂、寿々摂リサイタル（東横ホール）に出演 |
| 1957 年 6 月 | 江口隆哉・宮操子舞踊団公演「インディアン・ラプソディ」（大阪産経ホール）ほかに出演 |
| 10 月 | 志賀美也子・伏屋順二ソロリサイタル（読売ホール）JF グループ作品に出演 |
| 1958 年 1 月 | 江口隆哉・宮操子舞踊公演九州巡演「プロメテの火」ほかに出演 |
| 2 月 | JF モダンダンス・グループ公演（第一生命ホール）に出演 |
| 7 月 | 東京モダンダンス公演（第一生命ホール）「さぼてん」ほかに出演、「黒人霊歌」振付 |
| 1960 年 10 月 | 江口隆哉・宮操子舞踊団公演（産経ホール）「作品七番」ほか出演 |
| 1964 年 7 月 | 第 3 回新鋭中堅舞踊家による創作舞踊公演（文京公会堂）に「かなしむ」出品。笠井叡共演 |
| 1965 年 7 月 | 第 4 回新鋭中堅舞踊家による創作舞踊公演（虎ノ門ホール）に「乳母車」出品。笠井叡共演 |
| 1966 年 8 月 | 笠井叡処女璃祭他瑠（銀座ガスホール）に出演 |
| 1967 年 7 月 | 高井富子舞踏公演「形而情學」（紀伊國屋ホール）。土方巽演出・振付・出演。大野一雄、笠井叡、石井満隆出演 |
| 1968 年 9 月 | 高井富子舞踏公演「まんだら屋敷」（第一生命ホール）。土方巽演出・振付・出演。大野一雄出演 |
| 1972 年 | 長野千秋監督作品「O 氏の死者の書」に出演 |
| 1977 年 11 月 | 大野一雄舞踏公演「ラ・アルヘンチーナ頌」公演（第一生命ホール）に協力 |
| 1985 年 3 月 | 土方巽作・演出・振付「東北舞伎計画一」（スタジオ 200）に出演 |
| 5 月 | < 暗黒舞踏前橋初公演 > 土方巽演出・振付「ひとがた」（煥乎堂音楽センター）に出演 |
| 1986 年 2 月 | 高井富子舞踏公演「形而情學其ノニ 蛇の目の蝶」（草月ホール） |
| 1986 年 | 高井富子舞踏公演「形而情學其ノ三 火柱子」（転形劇場 T2 スタジオ） |
| 1987 年 8 月 | 土方巽追悼公演「病める舞姫」（銀座セゾン劇場）に出演 |
| 1989 年 8 月 | 白州フェスティバルに出演、高井富子舞踏公演「形両情學其ノ四冬の大雨」（草月ホール） |
| 1990 年 1 月 | 川仁宏ライブ・パフォーマンス「シーソー」（テルプシコール）に出演。小杉武久共演 |
| 1990 年 2 月 | 高井富子舞踏公演「形而情學其ノ五 野花の露」（スタジオ 200）。石丸徳秀、大森政秀、玉井康成出演 |
| 1991 年 | ジャン・ヴィアラ監督ビデオ作品「羽衣」に主演 |
| 1998 年 3-4 月 | アデレードフェスティバル参加作品「Masterkey」（The SpaceTheate）出演。Mary Moore 演出、戸川昌子脚本 |
| 1998 年 | 高井富子舞踏公演「形而情學其ノ五 野花の露」（パリ、時の劇場） |
| 1999 年 | 高井富子舞踏公演（パリ、エスパス・バトー・ラヴォワール） |
| 2000 年 8 月 | 高井富子ソロ "Exile"（シドニー、オペラハウス・スタジオ）。Mary Moore 演出 |
| 2000 年 11 月 | 高井富子ソロ "Exile"（上海、上海 Lyceum 劇場）。Mary Moore 演出 |
| 2004 年 12 月 | 高井富子ソロ "Exile"（アデレード、The Space Theatre）。Mary Moore 演出 |
| 2007 年 1 月 | 「大野一雄百歳の年 ガラ公演 百花繚乱」（神奈川県立青少年センター）に出演 |
| 2008 年 12 月 | ASIA TRI JOGJA 2008 "The Life of Butoh"（ジョグジャカルタ）に出演 |
| 2009 年 10 月 | 大野一雄フェスティバル 2009「禁色 work in progess1960」（BankART StudioNYK）に出演 |
| 12 月 | Butoh Festival "The Intensity of Age：Tradition and Modernity in Butoh"（ブダペスト、国立ダンスシアター）に出演 |
| 2010 年 11 月 | 大野一雄フェスティバル「Hallelujah 終わりのない舞踏会」（BankART StudioNYK）に出演 |
| 2011 年 5 月 28 日 | 自宅にて冠状動脈硬化症で急逝。享年 80 歳 |

『高井富子さんを送る会』リーフレット / 制作：国際舞踏連絡協議会（森下隆、溝端俊夫）構成：森下隆（土方巽アーカイヴ）版下デザイン：本間友
2011 年 7 月 23 日発行、筆者により若干の修正を行なった。

## 参考資料２

日吉倉庫内写真

2019 年 7 月 2 日

2019 年 7 月 2 日

## 参考資料３

日吉倉庫内写真

2019 年 9 月 26 日

2019 年 12 月 11 日

2020 年 3 月 11 日

2020 年 3 月 11 日

## 参考資料 4

VHS の清掃

4-1

4-2

4-3

# 参考資料５

## 高井富子系列

2021.12.02.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A 単独的なもの | A1 書簡 | A1_1（封書） | | 封書（封筒に入っていたと思われる日付や宛先の記載されている便箋等を含む）封筒のみ、便箋のみ、手紙の下書きも含む |
| | | A1_2（葉書） | | 葉書（消印がないもの、宛先がないものも含む） |
| | A2 各種文書 | A2_1（書類） | A2_1_1（草稿・メモ） | 自筆草稿やその他草稿類、メモ含む |
| | | | A2_1_2（手帳） | 手帳または日記帳 |
| | | | A2_1_3（名刺・色紙） | 名刺、色紙 |
| | | A2_2（土方・大野関連資料） | A2_2_1（土方関連資料） | 土方の公演に関わる印刷物、コピー |
| | | | A2_2_2（大野関連資料） | 大野の公演に関わる印刷物、コピー |
| | | A2_3（舞踏譜） | | 舞踏譜 |
| | A3 クリッピング | A3_1（新聞／雑誌からの切り抜き） | | 切り抜かれているもの・新聞記事、雑誌記事、書籍記事のコピー及びオリジナル |
| | A4 写真 | A4_1（プリント） | | 写真プリント |
| | | A4_2（フィルム） | | フィルム |
| | | A4_3（スクラップブック） | | コンタクトプリント・写真などが貼られた写真アルバムなど |
| | A5 視聴覚資料 | A5_1（音響） | A5_1_1 | レコード（LP, SP, EP） |
| | | | A5_1_2 | オープンリール |
| | | | A5_1_3 | カセット |
| | | | A5_1_4 | CD |
| | | | A5_1_5 | MD |
| | | A5_2（映像） | | 映像資料 |
| | A6 雑資料 | A6_1（衣裳・小物） | | 舞踏の公演、舞踏以外の公演（日本舞踊）の衣裳、小物を含む |
| | | A6_2（立体） | | 日用品や遊具などの雑多な立体物 |
| | | A6_3（ダンス以外の雑資料） | | ダンスに関係のない資料群 |
| | A7 その他 | A7_1（未整理／未分類） | | 分類が保留されている資料群 |
| B 複数あるもの | B1 印刷物 | B1_1（催事関連印刷物）高井 | B1_1_1（リーフレット） | 種別：sheet、チラシ |
| | | | B1_1_2（ブローシュア） | 種別：brochure、プログラム・パンフレット |
| | | | B1_1_3（ポスター） | 種別：poster |
| | | | B1_1_4（チケット） | 種別：ticket、card |
| | | | B1_1_5（招待状） | 種別：招待状・案内状 |
| | | B1_2（催事関連印刷物）非高井 | B1_2_1（リーフレット） | 種別：sheet、チラシ |
| | | | B1_2_2（ブローシュア） | 種別：brochure、プログラム・パンフレット |
| | | | B1_2_3（ポスター） | 種別：poster |
| | | | B1_2_4（チケット） | 種別：ticket、card |
| | | | B1_2_5（招待状） | 種別：招待状・案内状 |
| | B2 書籍・出版物一般 | B2_1（単行書） | | 書籍 |
| | | B2_3（雑誌） | | 雑誌 |
| | | B2_3（新聞） | | 新聞 |
| | B3 その他 | | | 枠組みが設定されていない印刷物など |
| C 参考資料 | C1 書誌目録 | B2_1（単行書） | | 書籍 |
| | | C2_2（単行書　記事） | | 書籍記事 |
| | | C2_3（雑誌） | | 雑誌 |
| | | C2_4（雑誌記事） | | 雑誌記事 |
| | | C2_5（新聞記事） | | 新聞記事 |
| | C2 KUAC 作成資料 | | | KUAC によって新たに作成された研究資料（展示関連印刷物、年譜等） |
| | C3 KUAC 外作成資料 | | | 参考資料（書籍・雑誌・展示カタログ等の二次資料） |

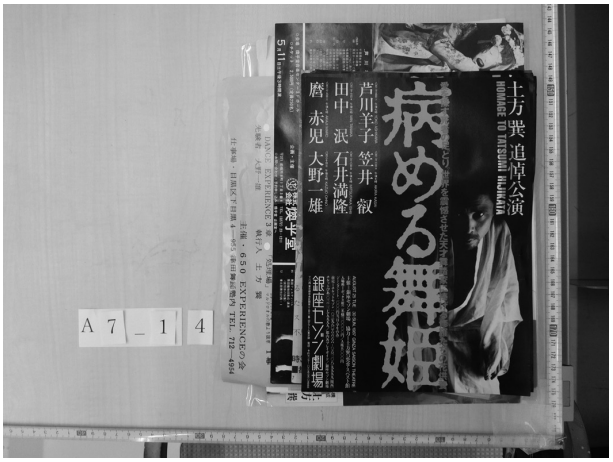
## 参考資料６

整理時の撮影写真

6-1

6-2

6-3




6-4

6-5

6-6

6-7

6-8

# 参考資料 7

高井資料簡易目録（HP 掲載用）

慶應義塾大学アート・センター　Keio University Art Center

Japanese | English

活動・イベント | センター概要 | 調査・研究 | 教育 | アート・スペース | アーカイヴ | 刊行物 | 利用案内

土方巽アーカイヴ

You are at: KUAC
→ アーカイヴ
→ アーカイヴの資料体
→ 土方巽アーカイヴ

イベント・おしらせ

Coming 没後36年　土方巽を語ること XI　1/21

笠井叡ポスト舞踏公演『使徒ヨハネを踊る』 [無観客収録配信] 12/24

没後35年　土方巽を語ること X　オンライン・イベント 1/21

笠井叡舞踏公演「日本国憲法を踊る」[無観客収録配信] 12/24

没後34年　土方巽を語ること IX 1/21

土方巽と舞踏
アーカイヴの資料
土方巽アーカイヴの歴史

What's on

2012年「没後26年 土方巽を語ること II」アーカイヴ配信

1993-2020年度に行った催事のリストを公開しました

冬季一斉休暇に伴う閉室（12月28日〜1月5日）

土方巽アーカイヴ・森下隆による「なだれ舘」解説動画　英語字幕付きで公開

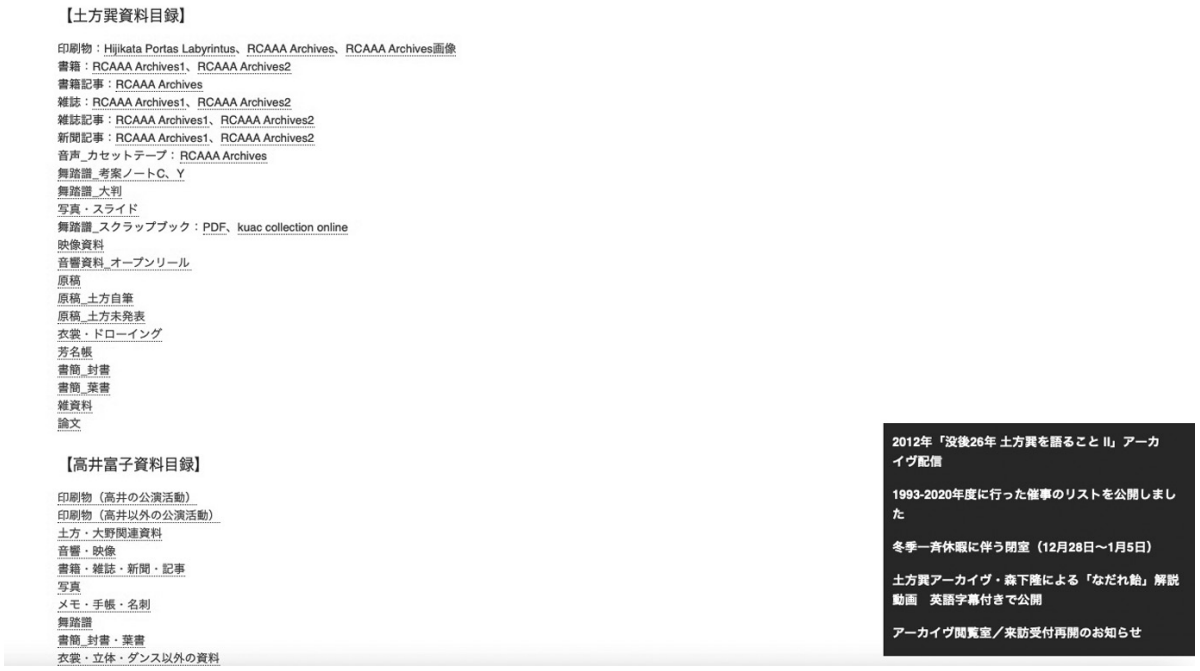
アーカイヴ閲覧室／来訪受付再開のお知らせ

慶應義塾大学アート・センターが「土方巽アーカイヴ」を設立したのは、1998年４月である。現代芸術に関する「研究アーカイヴ」の構築についての、アート・センターの関心の具体化の最初の試みであった。 1960年代に前衛芸術家として活動をさかんにした土方巽の舞踏は、我が国の現代芸術を代表するアーティストたちとのコラボレーションを通じて生み出され、たんなるパフォーミング・アートの領域には収まらない「横断性（トランス）」を特徴としており、この点においてアート・センターの「研究アーカイヴ」のパイロット・モデルとして最適の素材であった。

また、「アーカイヴ」は、ある特定の主題に関するドキュメント（一次資料）を収集・保存・管理することを使命とするが、土方巽アーカイヴは、土方巽記念資料館（アスベスト館／東京・目黒）から、数多くの一次資料の寄託を受けることで、無二のアートアーカイヴとして、その本格的な活動を開始した。ややもすると、この国が手放そうとする貴重な文化遺産を保持することが、アーカイヴの使命の中核にあることは言を俟たない。

さらに本アーカイヴは、研究文献（二次資料）の収集・蓄積と研究情報検索の具体化を図る「研究アーカイヴ」であること、これに加うるに、

7-1



【土方巽資料目録】

印刷物：Hijikata Portas Labyrintus、RCAAA Archives、RCAAA Archives画像
書籍：RCAAA Archives1、RCAAA Archives2
書籍記事：RCAAA Archives
雑誌：RCAAA Archives1、RCAAA Archives2
雑誌記事：RCAAA Archives1、RCAAA Archives2
新聞記事：RCAAA Archives1、RCAAA Archives2
音声_カセットテープ：RCAAA Archives
舞踏譜_考案ノートC、Y
舞踏譜_大判
写真・スライド
舞踏譜_スクラップブック：PDF、kuac collection online
映像資料
音響資料_オープンリール
原稿
原稿_土方自筆
原稿_土方未発表
衣裳・ドローイング
芳名帳
書簡_封書
書簡_葉書
雑資料
論文

【高井富子資料目録】

印刷物（高井の公演活動）
印刷物（高井以外の公演活動）
土方・大野関連資料
音響・映像
書籍・雑誌・新聞・記事
写真
メモ・手帳・名刺
舞踏譜
書簡_封書・葉書
衣裳・立体・ダンス以外の資料

2012年「没後26年 土方巽を語ること II」アーカイヴ配信

1993-2020年度に行った催事のリストを公開しました

冬季一斉休暇に伴う閉室（12月28日〜1月5日）

土方巽アーカイヴ・森下隆による「なだれ舘」解説動画　英語字幕付きで公開

アーカイヴ閲覧室／来訪受付再開のお知らせ

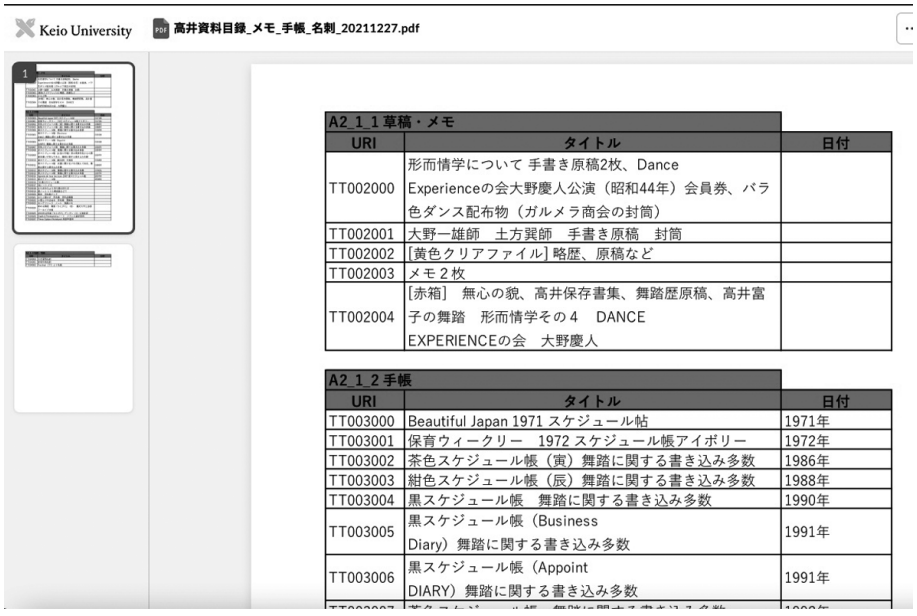
7-2

## 参考資料８

簡易目録（掲載画面）

| A1_1 封書 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT000001 | 赤箱１登録済み書簡、封筒３点、大野一雄より挨拶など | |
| TT000002 | 高井富子が書いて、出していない手紙　ページュ封筒入 | 2012年2月23日 |
| TT000003 | 合田成男等への書簡コピー | |
| TT000004 | アスペスト館より　土方を偲ぶ会　ご招待 | |
| TT000005 | 夜想他コピーなど | |
| TT000006 | 足利市立美術館より　清水晃展の貸出御礼 | |
| TT000007 | 海外からの書簡　[B5ピンククリアファイル] | |
| TT000008 | 土方巽'98実行委員会より　土方巽'98 案内 | |
| TT000009 | 朝日新聞前橋総局　新聞記事あり | |
| TT000010 | 葉書・書簡など（紙ペラ） | |
| TT000011 | 原田広美より郵送物 | |
| TT000012 | Stage茨より公演案内 | |
| TT000013 | 菊池淳子より公演案内 | |
| TT000014 | 舞踏社天鶏より公演案内 | |
| TT000015 | 元藤明子より郵送物　未開封 | |
| TT000016 | Tizyより手紙 | |
| TT000017 | 西井浩司より書簡コピー | |
| TT000018 | 宇都宮寿美江より書簡 | |
| TT000019 | Mariko Sanjo Caviorより書簡 | |
| TT000020 | 宇都宮ゆり江、寿美江より書簡 | |
| TT000021 | 宇都宮ゆり江より書簡 | |
| TT000022 | 宛名不明　書簡コピー | |
| TT000023 | カーラより郵送物　公演など案内 | |
| TT000024 | Dr.Heidi Helmholdより書簡 | |
| TT000025 | 本永恵子より書簡 | |
| TT000026 | 宇都宮ゆり江より書簡 | |
| TT000027 | 森下隆より書簡　KUACより案内 | |
| TT000028 | 杉田丈作より書簡　公演案内 | |
| TT000029 | Theatre du temps 葉書多数 | |
| TT000030 | 原田広美より | |
| TT000031 | 本永恵子よりFAX FAX用紙　文字消え注意 | |
| TT000032 | 財津洋子より　一筆箋 | |
| TT000033 | 国際交流基金佐藤より書簡 | |
| TT000034 | 国際交流基金 | |

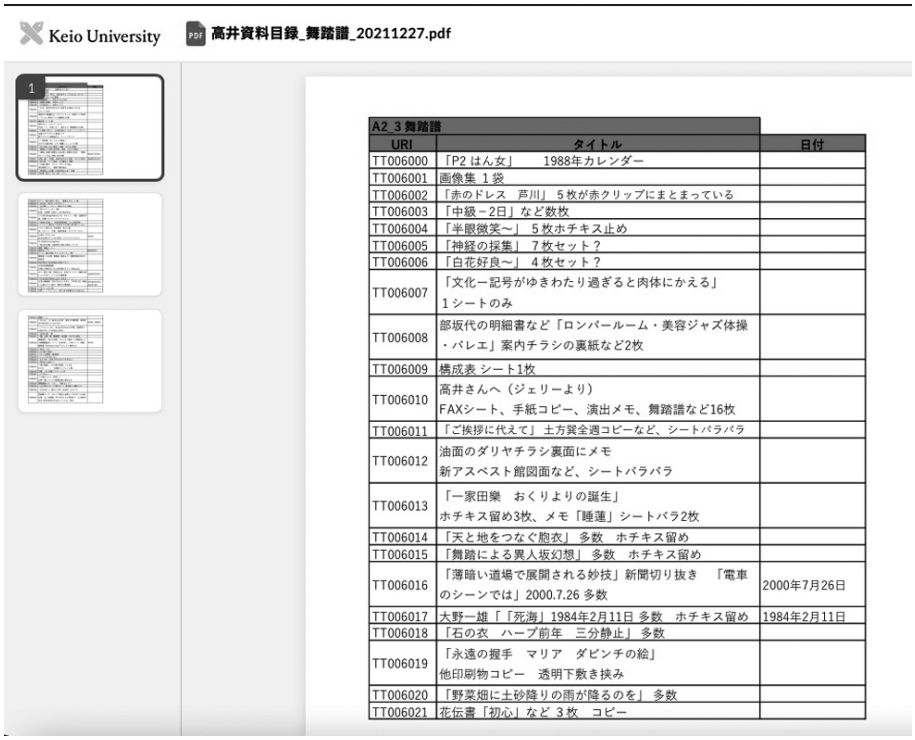
8-1




| A2_1_1 草稿・メモ | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT002000 | 形而情学について 手書き原稿2枚、Dance Experienceの会大野慶人公演（昭和44年）会員券、バラ色ダンス配布物（ガルメラ商会の封筒） | |
| TT002001 | 大野一雄師　土方巽師　手書き原稿　封筒 | |
| TT002002 | [黄色クリアファイル] 略歴、原稿など | |
| TT002003 | メモ２枚 | |
| TT002004 | [赤箱]　無心の貌、高井保存書集、舞踏歴原稿、高井富子の舞踏　形而情学その４　DANCE EXPERIENCEの会　大野慶人 | |

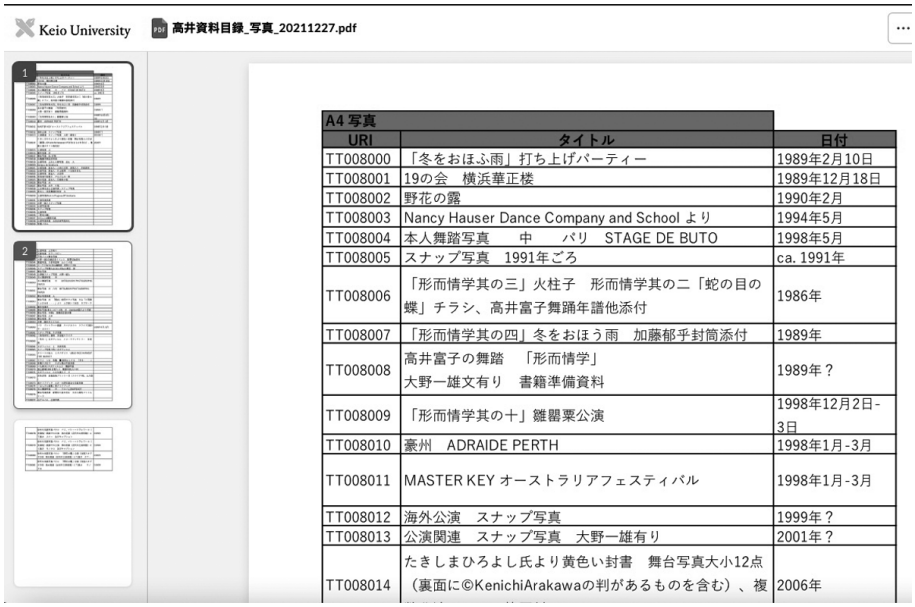
| A2_1_2 手帳 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT003000 | Beautiful Japan 1971 スケジュール帖 | 1971年 |
| TT003001 | 保育ウィークリー　1972 スケジュール帳アイボリー | 1972年 |
| TT003002 | 茶色スケジュール帳（寅）舞踏に関する書き込み多数 | 1986年 |
| TT003003 | 紺色スケジュール帳（辰）舞踏に関する書き込み多数 | 1988年 |
| TT003004 | 黒スケジュール帳　舞踏に関する書き込み多数 | 1990年 |
| TT003005 | 黒スケジュール帳（Business Diary）舞踏に関する書き込み多数 | 1991年 |
| TT003006 | 黒スケジュール帳（Appoint DIARY）舞踏に関する書き込み多数 | 1991年 |

8-2




| A2_3 舞踏譜 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT006000 | 「P2 はん女」　1988年カレンダー | |
| TT006001 | 画像集 1袋 | |
| TT006002 | 「赤のドレス　芦川」 5枚が赤クリップにまとまっている | |
| TT006003 | 「中級－2日」など数枚 | |
| TT006004 | 「半眼微笑～」 5枚ホチキス止め | |
| TT006005 | 「神経の採集」 7枚セット？ | |
| TT006006 | 「白花好良～」 4枚セット？ | |
| TT006007 | 「文化ー記号がゆきわたり過ぎると肉体にかえる」<br>1シートのみ | |
| TT006008 | 部坂代の明細書など「ロンパールーム・美容ジャズ体操・バレエ」案内チラシの裏紙など2枚 | |
| TT006009 | 構成表 シート1枚 | |
| TT006010 | 高井さんへ（ジェリーより）<br>FAXシート、手紙コピー、演出メモ、舞踏譜など16枚 | |
| TT006011 | 「ご挨拶に代えて」 土方巽全週コピーなど、シートバラバラ | |
| TT006012 | 油面のダリヤチラシ裏面にメモ<br>新アスペスト館図面など、シートバラバラ | |
| TT006013 | 「一家田楽　おくりよりの誕生」<br>ホチキス留め3枚、メモ「睡蓮」シートバラ2枚 | |
| TT006014 | 「天と地をつなぐ胞衣」 多数　ホチキス留め | |
| TT006015 | 「舞踏による異人坂幻想」 多数　ホチキス留め | |
| TT006016 | 「薄暗い道場で展開される妙技」新聞切り抜き　「電車のシーンでは」2000.7.26 多数 | 2000年7月26日 |
| TT006017 | 大野一雄「「死海」1984年2月11日 多数　ホチキス留め | 1984年2月11日 |
| TT006018 | 「石の衣　ハープ前年　三分静止」 多数 | |
| TT006019 | 「永遠の握手　マリア　ダビンチの絵」<br>他印刷物コピー　透明下敷き挟み | |
| TT006020 | 「野菜畑に土砂降りの雨が降るのを」 多数 | |
| TT006021 | 花伝書「初心」など 3枚　コピー | |

8-3




| A4 写真 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT008000 | 「冬をおほふ雨」打ち上げパーティー | 1989年2月10日 |
| TT008001 | 19の会　横浜華正楼 | 1989年12月18日 |
| TT008002 | 野花の露 | 1990年2月 |
| TT008003 | Nancy Hauser Dance Company and School より | 1994年5月 |
| TT008004 | 本人舞踏写真　中　パリ　STAGE DE BUTO | 1998年5月 |
| TT008005 | スナップ写真　1991年ごろ | ca. 1991年 |
| TT008006 | 「形而情学其の三」火柱子　形而情学其の二「蛇の目の蝶」チラシ、高井富子舞踊年譜他添付 | 1986年 |
| TT008007 | 「形而情学其の四」冬をおほう雨　加藤郁乎封筒添付 | 1989年 |
| TT008008 | 高井富子の舞踏　「形而情学」<br>大野一雄文有り　書籍準備資料 | 1989年？ |
| TT008009 | 「形而情学其の十」雛罌粟公演 | 1998年12月2日-3日 |
| TT008010 | 豪州　ADRAIDE PERTH | 1998年1月-3月 |
| TT008011 | MASTER KEY オーストラリアフェスティバル | 1998年1月-3月 |
| TT008012 | 海外公演　スナップ写真 | 1999年？ |
| TT008013 | 公演関連　スナップ写真　大野一雄有り | 2001年？ |
| TT008014 | たきしまひろよし氏より黄色い封書　舞台写真大小12点（裏面に©KenichiArakawaの判があるものを含む）、複 | 2006年 |

8-4

| A5_1 音響 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT009000 | LPレコード（12インチ）102組（内3枚ケースなし、8組アルバム、10組紙袋入り） | |
| TT009001 | SPレコード（10インチ）26枚、アルバム1組（内5枚ケースあり） | |
| TT009002 | EPレコード（7インチ） | |
| TT009003 | TOWER RECORDの袋　レコード | |
| TT009004 | レコードLP2枚　鈴木楽器店黒い袋 | |
| TT009005 | レコードSP　街の灯他約10枚 | |
| TT009006 | water dream | 1990年9月21日 |
| TT009007 | NOBANA NO TSUYU | 1990年9月22日 |
| TT009008 | 世界の行進曲より4曲、フォンテッサより | 1968年9月15日 |
| TT009009 | とちの木 | |
| TT009010 | 土方氏ー大野対談 | |
| TT009011 | 尺八と琵琶の二重奏曲ー三つの心象 | |
| TT009012 | オープンリールテープ | 1968年9月27日 |
| TT009013 | オープンリールテープ | 1968年9月27日 |
| TT009014 | 形而情学、アリスの眼、アダ毛 | |
| TT009015 | ヴエ＝ヴエン、アラン　フエース | |
| TT009016 | タンゴ特筆 | 1967年6月19日 |
| TT009017 | オープンリールテープ | 1968年8月24日 |
| TT009018 | 「トリノの母」伊太利映画from | |
| TT009019 | オープンリールテープ | |
| TT009020 | サボテン | |
| TT009021 | 「かなしむ」の？マザー | 1964年6月11日 |
| TT009022 | 妖しい女 | |
| TT009023 | フィルムの入った缶 | |
| TT009024 | テープ一本NO.3 | |
| TT009025 | 形而情学 | |
| TT009026 | リハーサル用No2 | |
| TT009027 | 野花の露　water dream 高砂 | |
| TT009028 | Scotch 176 185 mm | |
| TT009029 | カセットテープ　86本（＋空ケース2本） | |
| TT009030 | カセットテープ（缶入り）17本 | |

8-5

| A6_1 衣裳・小物 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT011000 | 衣裳、扇子、フィルムなど約10点 | |
| TT011001 | 「砂利の衣裳」下駄、小物など約6点 | |
| TT011002 | 衣裳、傘、かつら、小物など約20点 | |
| TT011003 | 衣裳、小物など約15点 | |
| TT011004 | 幕1点 | |
| TT011005 | 衣裳、小物など約15点 | |
| TT011006 | 衣裳、小物など約10点 | |
| TT011007 | 照明など舞台小道具約5点、R.YOSIEキャンバス4点 | |
| TT011008 | 衣裳約12点 | |
| TT011009 | 衣裳など約20点 | |
| TT011010 | 衣裳など約20点 | |
| TT011011 | 舞台小道具など約10点 | |
| TT011012 | 衣裳、小道具、写真、土方関連記念品など約30点 | |
| TT011013 | 帽子、扇子、小物など約35点 | |

| A6_2 立体 | | |
|---|---|---|
| URI | タイトル | 日付 |
| TT012000 | ステンドグラス | |
| TT012001 | ラジオなど日用品、葉書、書籍、写真（衣裳ケース入） | |
| TT012002 | 木片4点 | |
| TT012003 | 野菜のマラカス複数点 | |
| TT012004 | 装飾品、グラス、ストール、土方巽名刺など約15点 | |

8-6

## 参考資料９

整理後の日吉倉庫写真

# Einige Bemerkungen zu *Samson und Philister* von Pierino da Vinci

Shinsuke Niikura
Mitarbeiter/ Kurator

Pierino da Vinci (ca. 1529–1553), der Neffe Leonardo da Vincis, hat in seinem kurzen Leben zahlreiche hervorragende Werke geschaffen. Zu diesen gehört die nie völlig zustande gekommene Gruppenskulptur *Samson und Philister* (Abb. 1). Es ist anzunehmen, dass diese Figur zu Beginn der 1550er-Jahre entstand, kurz vor dem Tod des Künstlers in Pisa. Sie gilt in der Forschung als besonders wichtiges Werk, weil der Stil dieser Gruppe Anzeichen einer reifen Stufe der Kunst bietet, die Pierino da Vinci nie erreichen konnte. Daneben liefert sie auch Hinweise auf seine Beschäftigung mit der Kunst Michelangelos. Das Verhältnis zwischen dessen und Pierinos Kunst präsentierte schon Vasari in seinem berühmten Buch.[*1] Außerdem ist *Samson und Philister* durch die Kunst von Pierinos Meister, Baccio Bandinelli, geprägt worden.

In der Renaissance galt die Bildhauerei mit hervorragender Ansichtigkeit als besonders wertvoll.[*2] Ansichtigkeit ist hauptsächlich wichtig bei Vollplastik, weil sich das Verhältnis zwischen der Skulptur und dem Standort des Betrachters sehr stark auf die Bildgestalt der dargestellten Figur bezieht.[*3] In diesem Aufsatz soll die Ansichtigkeit von *Samson und Philister* untersucht werden, wobei das Schaffen der Ansichtigkeit mit der Gestalt der Figuren eng verbunden ist. Anzunehmen ist dabei, dass Pierino sich an Michelangelos Werk bezüglich der Ansichtigkeit und Komposition orientiert hat.

**Pierino bis zur Arbeit an der Samson-Gruppe**

Pierinos Vater Bartolomeo war 52 Jahre jünger als Leonardo da Vinci. Um 1529/30 wurde sein Sohn Pierino geboren.[*4] Als er zwölf Jahre alt war, trat er in Florenz in die Werkstatt von Baccio Bandinelli ein. Nachdem der junge Künstler ein oder zwei Jahre unter dem Meister gelernt und gearbeitet hatte, wechselte er in die Werkstatt von Tribolo, ebenfalls in Florenz. Zu dieser Zeit wurde dort die neue Sakristei der Kirche St. Lorenzo, die sogenannte Medici-Kapelle, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Besonders die darin aufgestellten Skulpturen, die Michelangelo geschaffen hatte,[*5] bevor er die Stadt verließ, riefen großes Erstaunen hervor. Zahlreiche Künstler suchten die Sakristei auf, um Michelangelos Kunst zu studieren. Zu diesen Künstlern gehörte auch Pierino, auf den die muskulösen und stark gedrehten Figuren einen großen Eindruck machten.

Wie Vasari mitteilt, nahm Pierino in diesen Jahren an verschiedenen Projekten teil, mit denen Tribolo befasst war.

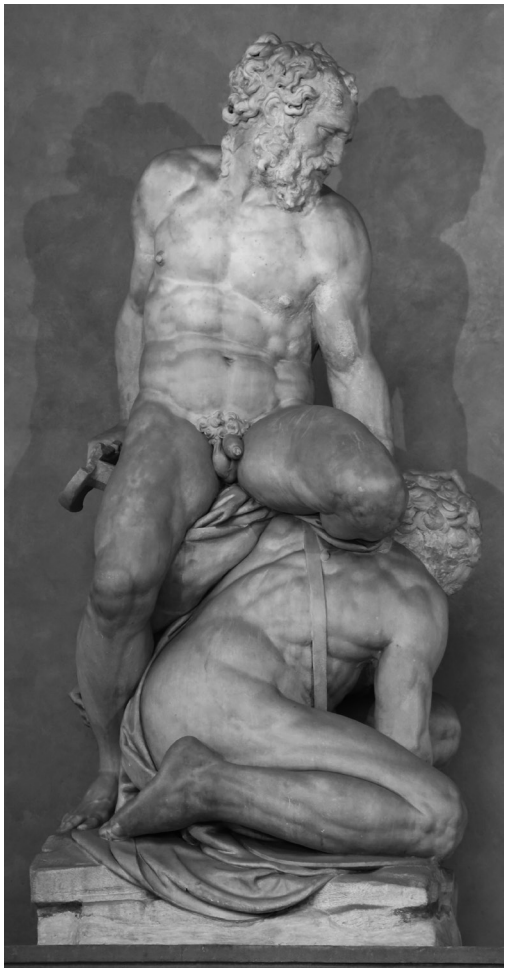


Abb. 1
Pierino da Vinci, *Samson und Philister*, ca. 1551, Florenz, Palazzo Vecchio.

Pierino arbeitete mit seinem Meister an der Gestaltung des Gartens der Villa Medici in Castello, dessen Bildprogramm von dem Humanisten Benedetto Varchi stammte.*6 Pierino schuf einige Marmor- und Bronzestatuen nach dem Konzept Tribolos, etwa Knaben, die mit einer Gans oder einem Fisch spielen (Abb. 2). Trotz Pierinos Jugend erreichten seine Werke die höchste Qualität unter allen Arbeiten der Lehrlinge.*7

Möglicherweise lernte Pierino während seiner Zeit in der Werkstatt von Tribolo auch Luca Martini, einen Techniker, Humanisten und bekannten Intellektuellen, kennen, der zu zahlreichen Künstlern in Florenz enge Beziehungen unterhielt. Denn Martini wurde Pierinos Patron und betreute ihn bis zu seinem Tod. Martini förderte 1547 Pierinos Romreise, die ganz außergewöhnlich fruchtbar und entscheidend für seine Karriere wurde. Besonders das Treffen mit Michelangelo, das vermutlich während des Romaufenthalts stattfand, war für die Kunstentwickelung Pierinos von entscheidender Bedeutung. Vasari berichtet, dass einer der Freunde Michelangelos, Francesco Bandini aus Rom, Pierino in Tribolos Werkstatt durch Martini kennengelernt und bald sein Genie in der Bildhauerei erkannt hatte. Deswegen gab er Pierino den Auftrag, ein Wachsmodell eines Grabmals für sich selbst zu schaffen. Pierino begleitete den nach Rom zurückkehrenden Bandini durch Martinis Unterstützung, um dort die prunkvollen Höhepunkte der zeitgenössischen und antiken Kunst zu studieren und dadurch seine Fertigkeiten in der Kunst weiter auszubauen.*8

Pierinos Aufenthalt in Rom dauerte fast ein Jahr. Während dieser Zeit traf er sich vermutlich auch mit Michelangelo. In Rom schuf er zahlreiche Werke für Bandini, Kardinal Ridolfi und Martini, deren Großteil aber heute als verloren gilt. Vasari berichtet auch, dass Pierino einen *bassorilievo* des Kruzifixes ausgehauen habe, der auf einer Zeichnung von der Hand Michelangelos basierte. Pierino stellte sogar eine Wachskopie der Figur Mose her, die Michelangelo vorher für das Grabmal von Julius II. geschaffen hatte. Diese Beispiele zeigen, dass Pierino die Ästhetik Michelangelos in seiner Kunst übernahm.

Während Pierino in Rom studierte und arbeitete, wurde Mäzen Martini von Cosimo I. de' Medici nach Pisa versetzt. Laut Vasari sandte Martini einen Brief an Pierino, in dem er mitteilte, dass er in Pisa ein Zimmer für Pierino einrichten lassen und ihm dort einen Marmorblock von drei Braccio zur Verfügung stellen wolle.*9 Martini wünschte, den talentierten

Abb. 2
Pierino da Vinci, *Bronzeputte vom Herkules-Brunnen*, Modell bis zum Ende 1547, Castello bei Florenz, Villa Medici „La Petraia".

Abb. 3
Pierino da Vinci, *Dovizia*, 1550–1552, Pisa, Piazza Cairoli.

Pierino in seiner Nähe zu haben. Dieser sollte durch seine Arbeiten allerdings auch zur Herrschaftslegitimation des Herzogs von Florenz, Cosimo I., in Pisa beitragen.[*10] Pierino folgte seinem Mäzen bald nach. Seine Anwesenheit in Pisa schon im Frühjahr 1548 wird durch einen Brief bestätigt.[*11] Unter Martini, der vom Herzog zum *Provveditore* von Pisa ernannt wurde, verbrachte Pierino die fruchtbarsten Jahre seines kurzen Lebens. Vasari zählt die in dieser Zeit hergestellten Werke Pierinos auf, darunter die Statue der *Dovizia* (Abb. 3) und das berühmte Relief *des Todes des Conte Ugolino und seiner Söhne* (Abb. 4), die seine hervorragende Technik der Bildhauerei und hochwertige Konzeption zeigen.

**Pierinos *Samson und Philister* und ihre Ansichtigkeit**

Vasari erwähnt in dieser Auflistung auch die Gruppe *Samson und Philister*, die Pierino aus einem Marmorblock geschaffen habe, den Martini aus Carrara bezogen hatte. Vasari berichtet:

> *Mandò dipoi Luca a Carrara a far cavare un marmo cinque braccia alto e largo tre; nel quale il Vinci, avendo già veduto alcuni schizzi di Michelagnolo d'un Sansone che ammazzava un Filisteo con a mascella d'asino, disegnò da questo suggetto fare a sua fantasia due statue di cinque braccia. Onde, mentre che'l marmo veniva, messosi a fare più Modellli variati l'uno dall'altro, si fermò a uno*:[*12]

Pierino habe Zeichnungen Michelangelos zu diesem Thema als Vorbild für seine Gruppe genommen, die er möglicherweise während seines Aufenthaltes in Florenz oder Rom mit eigenen Augen gesehen habe.

Martini und Pierino sei bewusst gewesen, dass sie mit dieser Auswahl des Sujets sowohl Nachfolger als auch zugleich Herausforderer des von Michelangelo konzipierten, aber unvollendeten Plans der Samson-Gruppe worden seien.[*13] Michelangelo wollte in der letzten Florentiner Republik unter der Belagerung der Armee des Papstes ein Pendant für *David* vor dem Palazzo della Signoria ausführen und entschied sich schließlich für dieses Thema, und zwar für Samson, der seine zwei Gegner ermorden will. Obwohl er, wie Vasari mitteilt, dafür ein Modell vollendete,[*14] wurde die Herstellung der realen Figur in Marmor wegen des Machtwechsels in Florenz von der Republik zu den Medici verhindert. Papst Clemens VII. verzieh

Abb. 4
Pierino da Vinci, *Der Tod des Conte Ugolino und seiner Söhne*, 1548–1549, Chatsworth, Derbyshire.

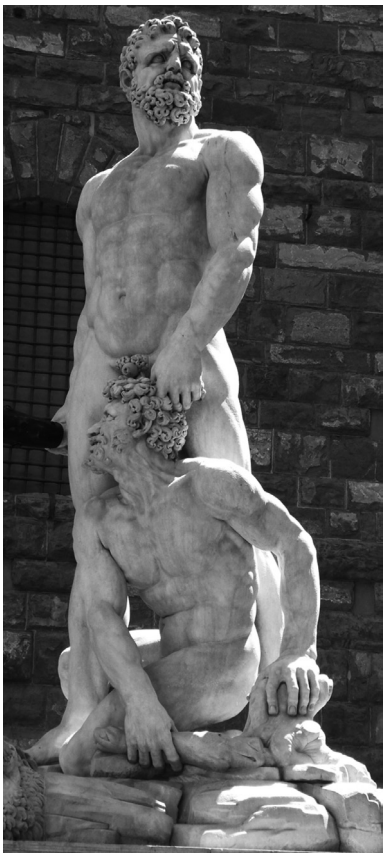


Abb. 5
Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, ca. 1527–1534, Florenz, Piazza della Signoria.

zwar Michelangelo, dass er sich an der Opposition beteiligt hatte, gab das Projekt aber doch, wie es 1525 gewesen war, in die Hand von Bandinelli zurück, der 1534 *Herkules und Kakus* (Abb. 5) fertigstellte.*[15]

In diesem Kontext ist anzunehmen, dass der Auftraggeber und Pierino als Künstler vor allem Ehre erlangen wollten, indem sie mit dem monumentalen *Gigante* selbst vollendeten, was der legendäre Michelangelo nicht ausgeführt hatte. Die Künstler, besonders Bildhauer, standen zu der Zeit unter dem Zwang, sich gegen den großen Michelangelo durchzusetzen. Die Künstler bemühten sich, Michelangelo mit ihrer Kunst zu übertreffen, genauso wie dieser vorher versucht hatte, die Antike zu überwinden.

Zugleich wurde ein Künstler tatsächlich auch mit uneingeschränktem Lob versehen, wenn er die gleiche bildhauerische Technik beim Aushauen einer Figur verwendete wie Michelangelo. Vasari beschreibt darum die Arbeitsmethode Pierinos bei der Schilderung der Samson-Gruppe, weil der Bildhauer offenbar bewusst die Technik Michelangelos nachgeahmt hatte.

Was Pierinos *Samson* mit Michelangelos verknüpft, sind allerdings die Zeichnungen Michelangelos, auf die Pierino sich stützte, bevor er die Bildkonzeptionen mit seiner eigenen Fantasie weiterentwickelte. Vasari erwähnt weder den Inhalt noch Details der Zeichnungen, die Pierino vermutlich betrachtete, bevor er seinen Meißel auf den Marmor setzte. Aus der Gestalt der Gruppe können jedoch Vermutungen abgeleitet werden. Pierinos Gruppe ist aus sich vertikal übereinanderliegenden Personen konstruiert. Samson, der seinen Gegner unter ihm schon in die Knie gezwungen hat,

Abb. 6
Michelangelo, Modell von *Herkules und Kakus*, Ende der 1520er-Jahre, Florenz, Casa Buonarroti.

Abb. 7
Michelangelo Buonarroti, *Der Sieg*, erste Hälfte der 1520er-Jahre, Florenz, Palazzo Vecchio.

platziert trotz seines wachsamen Blicks auf den Philister die rechte Hand, die den Kieferknochen eines Esels greift, an der Seite. Wie der schmerzhaft sich beugende Philister unter dem Helden des Alten Testaments deutlich zeigt, ist der Moment des Streits zwischen ihnen nun vorbei. Kusch-Arnhold weist darauf hin, dass diese vertikale Komposition beider Figuren in der Gruppe eindeutig auf Pierinos Forschungen über die zweifigurigen Kampfgruppen Michelangelos zurückgeht.*[16] In der Tat ist die Anordnung der Gruppenstruktur von *Samson und Philister* mit Michelangelos *bozzetto Herkules und Kakus* (Abb. 6) verwandt. An der rechten Seite von Pierinos Gruppe ist zu erkennen, dass die Köpfe beider Figuren auf einer Achse platziert und mit dem linken Arm Samsons vertikal verbunden sind. Diese Konstruktionsidee der zwei Figuren ist durchaus identisch mit der von Michelangelos Gruppe. Betrachtet man andererseits die beiden Gruppen im Hinblick auf die Kampfszene, so unterschieden sie sich jedoch deutlich voneinander. Die eine zeigt einen Moment nach dem Kampf, die andere hingegen mitten in der Auseinandersetzung, in der die Dynamik beider Skulpturen im starken Kontrast zueinander steht. Daraus geht hervor, dass die Beruhigung der Gruppe von Pierino trotz einer Kampfszene eher die Sicht des Künstlers auf die andere zweifigurige Gruppe von Michelangelo, den *Sieg* (Abb. 7), widerspiegelt.

Auch wenn die Ähnlichkeiten in der Gestaltung beider Gruppen nicht dazu dienen können, Michelangelos Zeichnungen von Samson und dem Philister, die Pierino gesehen haben könnte, zu identifizieren, ist doch die Tatsache festzuhalten, dass Pierino aufgrund des Bildkonzepts einer Gruppe von Michelangelo seine eigene Gruppe entwickelte.

Obwohl Pierino von solchen Skulpturen die Gruppenstruktur abgeleitet haben dürfte, gibt es Eigenschaften in Pierinos

Gruppe, die in den Kampfgruppen Michelangelos, z. B. in der Siegesgruppe und in *Herkules und Kakus*, nur selten vorkomme. In der Ansicht der Dynamik und Oberflächenbehandlungen der Figuren erweisen sich die stillen Körperhaltungen beider Figuren und der sehr ausführliche und relativ akademische Ausdruck von Samsons Muskeln als von Bandinelli inspiriert, dessen Schüler Pierino vorübergehend war.*[17] Wahrscheinlich aus diesen eher den Manierismus andeutenden Charakteren stellt Vasari den Stil der Samson-Gruppe treffend als *dolcissima* dar.*[18] Was hier ganz elementar veranschaulicht wird, ist sogar auffällig gegen die Ästhetik von Michelangelo gerichtet.

Auf der anderen Seite differiert Pierinos Vorgehensweise bei der Erzeugung von Ansichten einer zweifigurigen Gruppenfigur von jener Michelangelos. Deswegen sind die Gruppen von Michelangelo und Pierino auch hinsichtlich der Sichtbarkeit für die Beobachter klar voneinander unterschieden. Die Ansicht von *Samson und Philister* zeigt, dass es zwei Ansichten dieser Gruppe gibt. Es handelt sich dabei zum einen um die Ansicht der Vorderseite von Samsons Brust, aus der sich der Körper des Siegers zeigt, und zum anderen um die Ansicht von der rechten Seite der Gruppe, aus der die Gesichter der Figuren betrachten werden können. Poeschke weist in Bezug auf die Ansicht dieser Gruppe darauf hin, dass Pierino beim Aushauen seiner Statue *Samson und Philister* nur eine Ansicht konzipierte, und zwar die frontale Ansicht.*[19] Die Ansicht von vorn erfüllt zwar die oben genannten Voraussetzungen, weil aus diesem Blickwinkel der muskulöse und auf seinem Gegner ruhende Körper Samsons den Betrachtern präsentiert und zugleich auch das Ergebnis des Kampfs ausgedrückt wird. Doch muss dabei darauf geachtet werden, dass außerdem die rechte Ansicht der Gruppe wirklich genügt, diese Seite als eine Ansicht zu verstehen, sofern man aus dieser Sicht die beiden Gesichter der Kämpfer und ihr Machtverhältnis durch ihre sich überlappenden Körper wahrnehmen kann. Die Szene schildert das Narrativ des Themas.

Andererseits gibt es eine strenge Hierarchie zwischen den Ansichten von *Samson und Philister*. Die Frontalansicht der Gruppe bietet den Betrachtern alles an, was über das Thema mitzuteilen ist. Weil Samson zu dieser Sicht die Vorderseite seines Körpers wendet, ist das Korpus einfacher zu übersehen. Durch die Überlappung der Kämpfer wird das Thema und dessen Folge eindeutiger erkannt als von der rechten Seite.

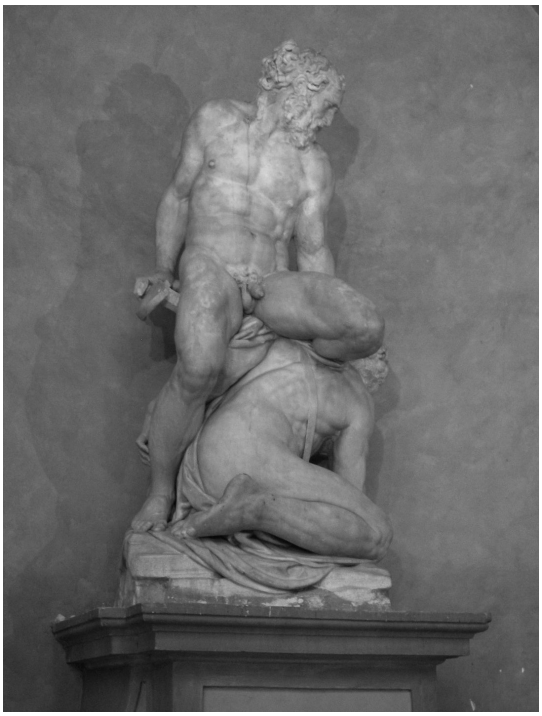


Abb. 8
Pierino da Vinci, *Samson und Philister*.

Weiterhin zeigt sich an der rechten Seite der Gruppe, wie schmal der Marmor ist und wie schwach sich dadurch diese Seite erweist. Daraus ist die Konsequenz zu ziehen, dass die Frontalansicht der Gruppe die Hauptansicht darstellt und Pierino sein Werk vermutlich von Anfang mit dieser Konzeption erschuf.

Dass *Samson und Philister* mit dieser Ansicht gestaltet wurde, verbindet sich eng mit dem Ort, an dem die Statue ursprünglich aufgestellt wurde. Nach dem Tod von Pierino 1553 im Alter von 23 Jahren muss Martini die Gruppe in Erinnerung an seinem jungen Freund vor seiner Wohnung am Lungarno in Pisa aufgestellt haben, wo Pierino sie vorher aus einem Marmorblock ausgehauen hatte.*[20] Das heißt, die Skulptur dürfte direkt vor der Mauer von Martinis Wohnsitzes links vom Haupteingang gesetzt worden sein, weswegen ihr Rücken in der Tat nie sichtbar war. Nur die das Tor durchschreitenden Besucher könnten in dieser Aufstellung die Gesichter der Kämpfer

unmittelbar gesehen haben. Es ist anzunehmen ist, dass sich Pierino und Martini darüber beraten haben, wo die noch nicht vollendete Statue aufgestellt werden sollte. Daher ist die linke Seite der Gruppe (Abb. 8) mit wenigen Bildelementen ausgestattet, weil die Statue aus dieser Richtung nicht so häufig gesehen wird. Die Figuren wenden sich zu der Gegenseite, also sind nur die Waffe Samsons und die linke Hand des Philisters zu sehen, die den Unterschenkel des Siegers leicht umgreift.

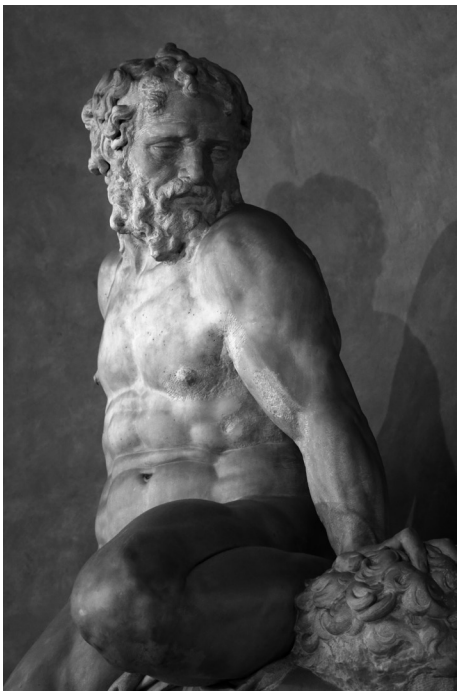
**Vergleich mit den Gruppen von Michelangelo**

In einem Vergleich der Gruppen von Pierino und Michelangelo soll identifiziert werden, welche Elemente Pierino für seine eigene Gruppe übernommen und welche er ausschlossen haben könnte.

Der *Sieg*: Michelangelos Gruppe besteht aus zwei Figuren in einer vertikalen Linie. Die Gesichter sind auf eine Achse gestellt. Pierinos Komposition verfährt ähnlich. Daneben ist auch die Körperhaltung parallel, besonders das scharf abgebogene und niedergedrückte linke Bein.

Im Gegensatz zu Pierinos Skulptur wenden sich Sieger und Besiegter unmittelbar zum Beobachter, daher liegt bei Michelangelos *Sieg* die Hauptansicht in dieser Richtung. Dennoch lässt sich erschließen, dass durch Präsentation der verschiedenen Teile des Körpers mithilfe einer starken Drehung die Sichtbarkeit von vorn erreicht und sogar die eigene Dreidimensionalität weiter betont werden kann.[*21] Pierinos Gruppe hingegen zeigt offensichtlich die Frontalität ohne Drehungen des Körpers, die derjenigen der Antike ähnelt, obwohl eine Nebenansicht durch den Blick von Samson zur Seite entsteht. Es gibt kein historisches Zeugnis, dass Pierino die ehemalige Werkstatt Michelangelos in Florenz besucht hat. Aber die Gemeinsamkeit der zwei Gruppen lässt vermuten, dass Pierino auf irgendeine Art und Weise mit Michelangelos Statue oder ihrer Konzeption in Kontakt gekommen ist.[*22]

*Herkules und Kakus*: Die Eintracht zwischen dem Modell und der Gruppe von Pierino zeigt sich, wenn der Betrachter die Perspektive von der Seite wählt, an der die Gesichter der zwei Protagonisten zu sehen sind (Abb. 9, 10). Die zwei Sieger drücken die Besiegten mit ihrer ganzen Körperkraft nieder. Die Vertikalität in der Komposition ist bewusst ausgestaltet, indem



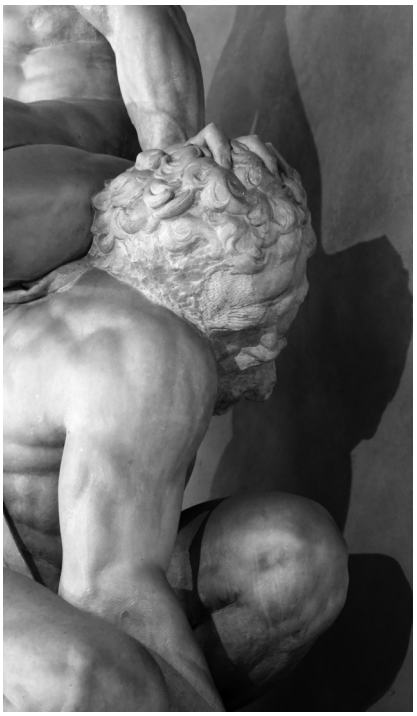


Abb. 9, 10
Pierino da Vinci, *Samson und Philister*.

Abb. 11
Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos *Samson und Philister*, Florenz, Casa Buonarroti.

Abb. 12
Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501–1504, Florenz, Galleria dell' Accademia.

der unten senkrecht ausgestreckte linke Arme des Siegers die beiden Gesichter miteinander verbindet. Wie bei *Sieg* könnte Pierino auch hier das Modell von Michelangelo vor seiner Beschäftigung mit *Samson und Philister* gekannt haben, worauf die Formähnlichkeit hindeutet.

Bezüglich der Ansicht unterscheiden sich die beiden Statuengruppen hauptsächlich. Die nach unten gerichtete Bewegung in der Struktur und die Methode der Verknüpfung beider Figuren sind zwar fast identisch, aber Michelangelo richtete diese Seite deutlich als Hauptansicht ein, während dies bei Pierino nicht der Fall ist. Während bei *Herkules und Kakus* die Mehransichtigkeit durch drei gleichwertige Hauptansichten erlangt ist, zeigt Pierino nur zwei Ansichten. Daher steht zu vermuten, dass er Michelangelos Modell als Vorbild für die grundsätzliche Gruppenkomposition gewählt, sich aber in der Ruhe der Bewegungen und der Sichtbarkeit der Statue vielmehr der Gruppe *Herkules und Kakus* (Abb. 5) seines Meisers Bandinelli angenähert hat.

*Samson und Philister*: Die Kleinbronzefiguren von *Samson und Philister* (Abb. 11), die über ganz Europa verstreut sind, basieren auf Michelangelos Modell.[*23] Obwohl die Werke von Michelangelo und Pierino ein gemeinsames Thema haben, finden sich kaum die gleichen Bildelemente. Im Unterschied zu Pierino ist Michelangelos Statue dreifigurig. Vor allem aber hat Michelangelo eine Allansichtigkeit verwirklicht, die zu dieser Zeit kein anderer Künstler schaffen konnte. Dies wird durch die komplex verschlungenen Körper erreicht, wodurch die Bildelemente kontinuierlich einander gefügt sind. Eine allansichtige Statue veranlasst die Betrachter, um sie herumzugehen und sie aus allen Richtungen in den Blick zu nehmen.

In dieser Hinsicht kann also keine Verwandtschaft zwischen Pierinos und Michelangelos Samson-Gruppen festgestellt

werden. Bei Pierinos Statue handelt es sich nur um zwei Seiten, außerdem besteht dazwischen keine Kontinuität. All dies deutet darauf hin, dass Pierino das Modell Michelangelos entweder nie gesehen hat oder es zwar kannte, aber die darin enthaltenen fortschrittlichen Konzepte nicht selbst verwendete.*24 Diese Entscheidung wäre jedoch völlig richtig gewesen. Denn wäre die Gruppe vor der Mauer von Martinis Wohnsitz platziert worden, hätte die Allansichtigkeit der Statue ihre Bedeutung verloren.*25

Der Vergleich der Werke Michelangelos und Pierinos hat ergeben, dass Pierino seine Samson-Gruppe – wie auch andere zeitgenössische Bildhauer – unter dem starken Einfluss Michelangelo schuf. Dies bedeutet jedoch keineswegs eine geringere Kreativität von Pierino als Bildhauer. Er hat zwar die bildenden Elemente aus den von ihm studierten Werken Michelangelos in seine Skulpturen verwendet, was jedoch nicht zu einer nur einfachen Nachahmung führte. Pierino hatte verstanden, was in der Konzeption von Michelangelos Gruppe bedeutend war, und schuf mit diesem Wissen seine eigene Kunst.

Zum Beispiel übernahm der junge Bildhauer bei der Gruppe *Samson und Philister* die grundlegende Figurenstruktur aus den beiden Kampfgruppen von Michelangelo, dem *Sieg* und *Herkules und Kakus*, und entwickelte daraus seine neuartige Gruppe für Luca Martini weiter. In seiner Gruppe verbinden sich die Ansicht des *Sieges*, die strenge Frontalität von *David*[*26] (Abb. 12) und die nach unten weisende Bewegungsrichtung in *Herkules und Kakus* miteinander. Darüber hinaus setzte er den detaillierten, fast manieristischen Ausdruck der Muskeln ein, den er von Bandinelli übernahm. In Anbetracht seines Alters ist anzunehmen, dass sich Pierino in einer Phase befand, in der er sich die Kunst der Großen aneignete und dann begann, seine eigene Kunst weiterzuentwickeln.*27 In *Samson und Philister* ist ein solcher Versuch zu beobachten – und die erste, aber zugleich auch letzte künstlerische Äußerung eines zukünftigen großen Meisters.

**Anmerkungen**

＊1 Vgl. Vasari, G., *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori. Con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi*, Bd. VI, Florenz, 1881, S. 129.

＊2 Eine freistehende Skulptur ist als Vollplastik bezeichnet. Das lässt sich je nach seiner Platzierung aus mehreren Richtungen beobachten. Unter dem Begriff der Ansichtigkeit versteht man solche Natur von Plastik, die dabei einansichtig oder vielansichtig sein kann. Über die Definition und Entwickelung des Konzeptes von Ansichtigkeit, das vor und nach der Renaissance entwickelt wurde, siehe: Larsson, L., *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, 1974. Es gab auch Ausstellungen, die sich mit mehransichtigkeit befassen. V. Krahn, ed., Ausst. Kat., *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und der Barock*, Berlin, 1995.

＊3 In der Renaissance haben die Bildhauer gern mit Vollplastik beschäftigt, um den griechischen Vorbildern nachzuahmen. Pfisterer erweist darauf, dass schon Donatello nach Quintilians Figurenlehre seinen *Bronze-David* mit der Mehransichtigkeit versehen hat. Pfisterer, U., *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, München, 2002, S. 377ff.

In den Forschungen wird dieser Begriff am häufigsten bei der Studie über Michelangelos Figuren verwendet. Ich habe vorher untersucht, was Ansichtigkeit in der Renaissance bedeutet hat und wie fortschrittlich Michelangelo in diesem Punkt gewesen ist. Er erreichte mit seine Samson-Gruppe Allansichtigkeit. Niikura. S., Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen, in: *Keio University Art Center Annual Report/ Bulletin*, 27, S. 183-201.

＊4 Vgl. Cianchi, M., Pierino da Vinci, in: *Vinci di Leonardo. storia e memorie*, a cura di Romano Nanni, Elena Testaferrata, Ospedaletto, 2004, S. 143-150, hier S. 143.

＊5 In der Medici-Kapelle gibt es insgesamt sieben Statuen von der Hand Michelangelos: die Medici-Madonna auf den Grabmalen der Brüder Lorenzo der Prächtige und Giuliano, die zwei Statuen von Giuliano von Nemours auf jedem Grabmal und Lorenzo von Urbino und die vier allegorischen Persönlichkeiten der Tageszeiten, und zwar Aurora (Morgendämmerung), Crepuscolo (Abend), Giorno (Tag) und Notte (Nacht). Über die neue Sakristei und die Skulpturen von Michelangelo siehe: De Tolnay, C., *Michelangelo III: The Medici chapel*, 2nd ed., Princeton, 1970; Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, 4th ed., London, 1996; Poeschke, J., *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian*

Renaissance, New York, 1996.

＊6　Vgl. Cianchi（Anm. 4）, S. 144.

＊7　Vgl. Cianchi（Anm. 4）, S. 144.

＊8　Vgl. Vasari-Milanesi（Anm. 1）, S. 125.

＊9　Aus diesem Marmor schuf Pierino den *Jugendlichen Flußgott*, heute im Louvre. Vasari erwähnt diese Standfigur irrtümlich als liegende Figur. Vgl. Vasari, Milanesi（Anm. 1）, S. 126. Martini schenkte den *Flußgott* der Herzogin Eleonora, die diese Marmorfigur ihren Brüder don Garzia weitergab. *L' Ombra del Genio: Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, hrsg. Von Chiarini, M., Darr, A. P., Giannini, C., Ausst. Kat., Florenz/Chicago/Detroit, 2002, Nr. 94.

＊10　Vgl. Cianchi（Anm. 4）, S. 145-146.

＊11　Vgl. Kusch-Arnhold, B., *Pierino da Vinci*, Münster, 2008, S. 43. Er war zu dieser Zeit in Pisa mit einem anderen Künstler an der Vollendung des *Grabmals für den Hofmediziner Matteo Corte* beteiligt.

＊12　Vasari-Milanesi（Anm. 1）, S. 128.

＊13　Vgl. Kusch-Arnhold（Anm. 11）, S. 89.

＊14　Vasari schreibt darüber im Leben von Bandinelli, dass Michelangelo nach seiner Inspektion des Marmors, an dem Bandinelli schon gearbeitet hatte, dann das Thema „Samson und Philister " konzipierte. Vgl. Vasari-Milanesi（Anm. 1）, S. 155.

＊15　Zu dem Verlauf des Projekts eines Gegenstückes für *David* siehe de Tolnay（Anm. 5）, S. 98-103.

＊16　Vgl. Kusch-Arnhold（Anm. 11）, S. 200.

＊17　Vgl. Venturi, A., *Storia dell'Arte Italiana, Bd. X: La Scultura del Cinquecento*, parte 2, Mailand, 1936, S. 343; Kusch-Arnhold（Anm. 11）, S. 205.

＊18　Vgl. Vasari-Milanesi（Anm. 1）, S. 128. Dagegen scheint die rechte Seite der Gruppe unvollendet zu sein, möglicherweise durch den Tod des Künstlers. Tolaini, E., Un Gigante nel Lungarno Pisano: Il Sansone di Pierino da Vinci, in: *Bollettino storico pisano*, 65. 1993,（1996）, S. 1-16, hier S. 16.

＊19　Vgl. Poeschke（Anm. 5）, S. 221.

＊20　Vgl. Tolaini（Anm. 18）, S. 15. Diese Statue könnte mit anderen Nachlässen Martinis durch seinen Erben verkauft worden sein. Erst für 1592 ist diese Gruppe in Florenz nachgewiesen. Auf Empfehlung von Ammanati stellte sie der Herzog in die große Nische des ersten Hofes im Palazzo Vecchio.

＊21　Vgl. Niikura, S., Michelangelo's *Christ* in Santa Maria sopra Minerva Reconsidered: stylistic 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）.

＊22　Vgl. Horst, C., Die Simson und die Philister im Louvre, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 6. Bd.（1931）, S. 77-82, hier S. 79.

＊23　Schmidt diskutiert, wie diese Bronze sich aus dem originalen Modell entwickelte. Vgl. Schmidt, E. D., Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 40, H.1/2（1996）, S. 78-147.

In der Forschung wird die Kleinbronze bis heute verschiedenen Künstlern zugeschrieben, darunter Pierino. Vgl. Lewis, D., 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. 182.

＊24　Vgl. Kusch-Arnhold（Anm. 11）, S. 209.

＊25　Vgl. Kusch-Arnhold（Anm. 11）, S. 212.

＊26　Vgl. Avery, C., *Florentine Renaissance Sculpture*, London, 1970, S. 217.

＊27　Cianchi weist darauf hin, dass in Pierinos Kunst etwas leonardische Süße gemischt ist. Vgl. Cianchi（Anm. 4）, S. 149.

**Abbildungsnachweis**

Abb. 1, 3, 8-10: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Samson_and_the_Philistine_by_Pierino_da_Vinci（Abruf: 25, 5, 2022）

Abb. 2, 4: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/index.html（Abruf: 25, 5, 2022）

Abb. 5-7, 12: vom Verfasser fotografiert.

Abb. 11: Fotograf © Polo Miseale Fiorentino.

**Abstract**

**Some Remarks on *Samson and Philistine* by Pierino da Vinci**

Pierino da Vinci died young, but he left behind many works during his short lifetime. Despite the awkwardness that comes from his age, they are of high quality, having absorbed well the art of Michelangelo and other prominent artists of the time, such

as Bandinelli and Tribolo.

In particular, *Samson and the Philistine* is a bold challenge to the task pioneered by Michelangelo of depicting a pair of struggling figures in a group, and while reflecting the art of the masters, it is possible to see Pierino's unique sensibility.

This paper will discuss how the issue of viewpoint, an inseparable element of Michelangelo's sculptural form, is developed in Pierino's work through a comparison with Michelangelo's group figures, which Pierino is thought to have used as a reference.

# ［新規寄贈作品紹介］森芳雄の風景素描について

桐島　美帆
所員、学芸員

## はじめに

このたび、森芳雄（1908–1997）のご長女・門田正子氏より森芳雄の素描 60 点の寄贈申し出があり、同作品を 2021 年度にアート・センターで受贈した。森芳雄は、当時三田の綱町に校舎のあった慶應義塾普通部で 1921 年から 1926 年まで学んだ[*1]。この慶應義塾との縁で、本学は森芳雄の作品を 5 点所蔵している[*2]。本稿では素描作品のリストおよび新規撮影画像を掲載し、本素描群の内容について記す。

## 1. 作品基本情報

＊以下で用いる No. は、「森芳雄素描リスト」内及び「森芳雄素描画像一覧」の番号と対応している。

素描 60 点は、すべて紙に描かれており、スケッチブックから切り取ったもの、画用紙、藁半紙の 3 種類の紙が用いられている。紙の両面に描かれている作品もあり、描画面は全部で 64 面ある。収蔵した時点で、Nos.1–24 は複数枚合わせてマット装された状態であった[*3]（fig.1–6）。また、マットに貼られているテープの劣化や、一部の作品にフォクシング、紙の黄変等が確認される[*4]。No.24 にのみ、「y.mori」の署名と「1952」の年記がみられる。『森芳雄 素描集』では、Nos.1–24 の制作年代は 1950 年代とされている[*5]。

## 2. 描かれた場所の同定

門田正子氏によると、本素描群は森芳雄が三田キャンパスを訪れて写生した際の素描である。ただ、一見してどの場所や対象を描いたのか判然としない素描もある。そこで今回、画家の写生時の足跡を辿るため、1950 年代の三田キャンパスの建物の特徴や景観を手掛かりに、どの場所を描いたものか調査した[*6]。本項ではその調査結果を対象ごと記す。本項では一部のみ記し、全作品の情報についてはリストに反映した。

描画内容の内訳は以下のとおりである。ただし、複数の建物が描かれている作品もあるため、詳細はリストの内容注記を参照のこと。

裏門（現西門）周辺 6 点
演説館　11 点（描画面は 13 面）
図書館（現図書館旧館）・図書館周辺　22 点
その他の建物 10 点
広場、空き地、その他　12 点（描画面は 13 面）

fig.1

fig.2

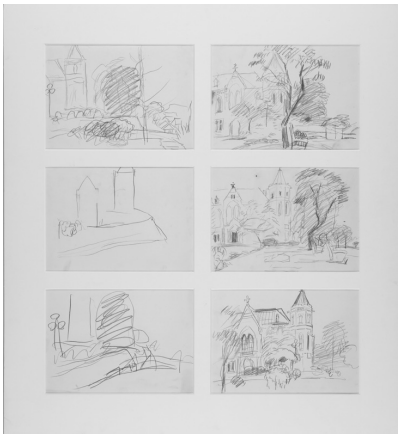


fig.3

fig.4

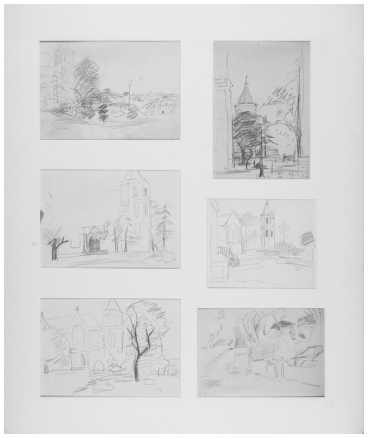


fig.5

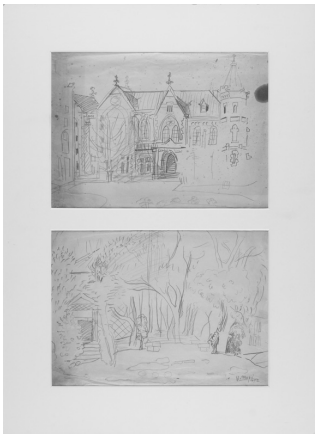


fig.6

fig1-6 受入時の No.1-24 のマット装の状態

### 2-1　裏門（現西門）周辺

No.3 では門とその脇の土手や塀、木々が素早い筆致で表され、塀の奥の群木が暗い量塊をつくる。門柱には球体のオブジェが付いている。当時の写真を見ると、この門柱は裏門のものであり、裏門を写生したことがわかる[*7]（fig.7）。ここで注目したいのは、No.3 に体育会本部の姿が描かれていないことである。体育会本部は、谷口吉郎（1904-1979）の設計で 1952 年 5 月に着工、同年 9 月に竣工した木造 2 階建の建物である。戦前この場所には大学文学部の考古室があり、戦災で焼失し空き地となっていた[*8]。森が本素描において眼前の風景に則して写したと仮定するならば、この素描は戦火で焼失してから 1952 年 4 月までの間に描かれたことを示している。

No.25 では、縦長のフォーマットに、坂道に向かってやや左に視点を置き、画面左半分を土手が、右半分を坂道が占める。遠景には第三校舎（四号館）が見えることから（fig.8）、裏門から三田山上へ向かう坂道周辺を描いていることがわかる。第三校舎は谷口吉郎の設計で 1949 年 5 月に竣工した木造 2 階建の建物であり、本素描では第三校舎の特徴である連続した縦長窓が描かれている。No.27 は、坂道に向かってやや右側に視点を設定し、第三校舎や木々を簡略に描く。No.26 では、紙面を横長に用い、裏門周辺の構図を大まかに捉え、土手と坂道、綱坂と土手の間の塀、第三校舎を細い線で簡潔に示している。

裏門周辺を描いた森芳雄の油彩作品《坂道》[*9]（1953 年、慶應義塾大学アート・センター所蔵、fig.9）と比較してみよう。

fig.7　慶應義塾裏門への下り坂と中等部生
1950 年代　画像提供：慶應義塾福澤研究センター

fig.8　三田山上（裏門坂道）の中等部生 1950 年代　画像提供：慶應義塾福澤研究センター

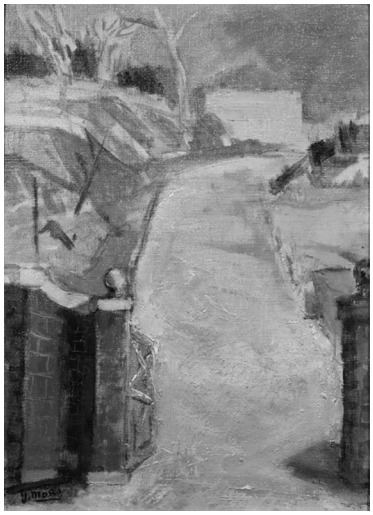


fig.9　森芳雄《坂道》

素描 No.25-27 のいずれも坂道をやや斜めから捉えているが、油彩作品では坂道をほぼ正面から捉え、坂道全体を画面に収めることで、坂道の存在を一層印象づけている。建物の窓の描写も排され、建物の壁と坂道の表面が作品の画面を支配する。絵具は全体に薄塗であるのに対し、坂道と建物部分には絵具が厚く塗られており、そのマチエールの違いによっても、同部分が際立っている。油彩作品では、写生時よりも構図が単純化され、静謐で構築的な画面が作り出されているといえる。

### 2-2　演説館

本素描群の中で、演説館[*10]やその周辺を描いたと思われるのは16面である。No.5には、木々の茂みの中に立つ演説館の姿が描かれる。素描には切妻造屋根の玄関が確認でき、描かれている建物が演説館であることがわかる。No.6の画面左手には交差した斜線がみられるが、これは演説館のなまこ壁であろう。演説館脇の木々の間からは、第二研究室（谷口吉郎設計）[*11]と大講堂[*12]が覗く。ここでは第二研究室の連続する縦長窓や大講堂のアーチ窓がみえる。第二研究室は1951年1月着工、8月竣工で、大講堂は戦争の空襲により外壁だけが残り、1957年に取り壊されるため、本素描は1951年夏以降から1957年の間に制作されたものと推定できる。Nos.4-6が合わせてマット装されているfig.2を見てみよう。No.4は遠景にみえる塾監局[*13]の角度から、演説館周辺で描かれたと思われるが、fig.2では演説館周辺から塾監局を眺める構図（No.4）、木々の中に立つ演説館を遠くから眺める構図（No.5）、演説館の端を視野におさめながら他の建物を覗く構図（No.6）と、3つの異なる視点を組み合わせており興味深い。

No.24は、本素描群の中で唯一サインと年記がみられる。また、No.23と共に本素描群の中で最も大きいサイズの紙が用いられている。画面の大部分を木々が占め、樹木の枝はのびやかに一気に描かれる。左方には演説館が、右方奥には第二研究室の窓が覗く。Nos.29-37では、建物の各側面と、玄関部分のクローズアップから演説館全体を画面におさめる構図まで、さまざまに構図を変えて描いている。

### 2-3　図書館（現図書館旧館）、図書館周辺

素描60点の中で、図書館[*14]（現図書館旧館）を描いた作品は22点と、最も多い。図書館は1945年5月の空襲で屋根が抜け、本館内部が焼失。その後1949年に修築工事が完了した[*15]。No.7では図書館の八角塔が簡略に描かれ、葉叢の暗部にハッチングが施されている。右手の坂の下には家々が覗く。No.8とNo.9には、対象ははっきりと描かれていないが、No.9、No.12、No.13、No.17に描かれた街灯の形状が同じことから、No.9は図書館の八角塔部分と、門へ続く坂を描いたものであることが推察される。No.8は、八角塔と図書館の出入り口部分であろうか。Nos.10-21では少しずつ視点と角度を変えて描き、さまざまな構図を試している様子が伺える。図書館を最も入念に描いているのはNo.23である。花崗岩の石積みによる装飾や尖頭アーチ型の窓が描かれ、塾監局を画面左に捉える。森芳雄は《三田山上風景》（1951年、慶

fig.10　森芳雄《三田山上風景》

應義塾大学所蔵、fig.10）を油彩で描いており、No.23は本作ともっとも近い視点を有する。油彩画では、木を中央に据え、枝の隙間から図書館を覗く構図に変更している。

### 2-4　第一校舎、第二校舎、第一研究室、第二研究室、学生ホール

森は、演説館や図書館のような特定の建物だけを主役にした素描だけでなく、複数の建物を1枚の画面におさめる構図も選択している。たとえばNo.50では大イチョウの向こうに第一校舎[*16]と学生ホール[*17]を望む。No.52では左手に第一研究室[*18]と図書館、右手に第一校舎。No.55では中央に大イチョウを据え、奥に大講堂、右手に第一校舎が見える。No.56は、画面中央の建物の屋上煙突部分の形状が第二研究

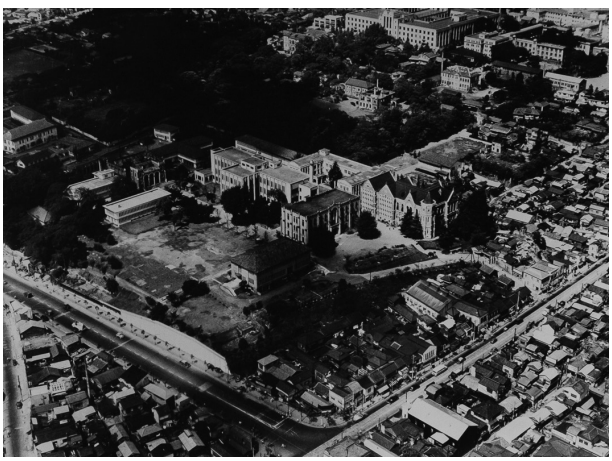


fig.11　三田航空写真1955年頃　画像提供：慶應義塾広報室

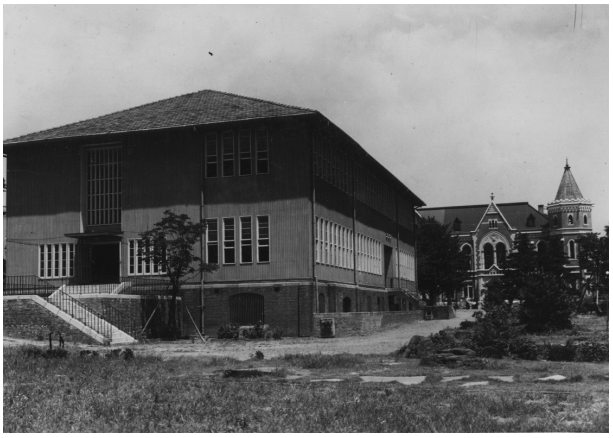


fig.12　五号館と図書館 1950 年代　画像提供：慶應義塾福澤研究センター

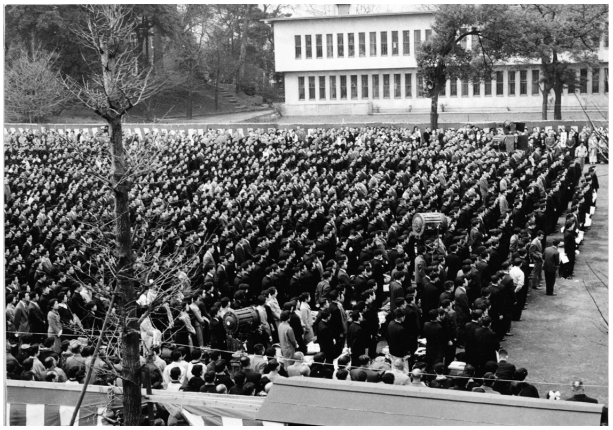


fig.13　昭和 32 年度卒業式。後ろに第三研究室がみえる。1958 年 3 月 21 日。
画像提供：慶應義塾広報室

室と一致することから、中央が第二研究室と思われる（fig.11）。そうすると奥の右手が大講堂、左手の木立に隠れているのが演説館。そして fig.12 の写真にみられる階段部分の特徴との類似から、画面手前にみえる階段は第二校舎（五号館）*19 の階段ではないかと推察される。さらに、谷口吉郎設計の第三研究室*20 が竣工した後では、第二校舎脇から西の方角を眺める場合、第二研究室ではなく第三研究室が見えるはずであるので、この推測が正しければ、本素描は第三研究室竣工前 1952 年 9 月までの時期に描かれたと考えられる（fig.13）。

### 2-5　広場、空き地

森芳雄は建物だけではなく広場や空き地も描いている。Nos.44–47 に描きとめられているのは、1947 年に図書館と五号館前の広場に整備された小公園（福澤公園）と思われる*21。No.57 には No.25 および fig.8 に確認できる第三校舎側面の小さい屋根部分との類似があることから、第三校舎付近とみられるが、本素描における画家の眼差しの焦点はこの建物ではなく、その周辺の木々などの自然に向けられているのは明らかである。また、No.37–2 と No.58 には木のみが、No.60 には、野草や低木の生える空き地が描かれる。

以上、森芳雄が描いた三田キャンパスの場所を確認した。森は図書館と演説館、そして裏門坂道周辺を繰り返し描くとともに、キャンパス内のほぼすべての建物をさまざまな角度から描き、細やかに写し取っている。

制作時期については、本素描群が当時の風景をそのまま写し取っていることを前提として、建物の竣工時期に照らし合わせていくらか時期を絞ることができた。第二研究室を描いた素描については 1951 年夏以降に、裏門周辺を描いた素描は、体育会本部が描かれていないことから 1952 年 4 月までの間に描かれたと考えられ、No.56 には第三研究室の姿が描かれていないことから 1952 年 9 月までの間にスケッチが行われたと推定できる。

### 3.　キャンパスという写生地、森芳雄の捉えたキャンパス

森が訪れた 1950 年代初頭の三田キャンパスは、戦後の復興計画が進み、谷口吉郎による白く清新な校舎が次々と建ち並び始めた時であった。同時期の森について振り返ると、森は戦時中、1945 年の空襲で家が全焼し、作品のほとんどが焼失。戦後は制作意欲がわかず、山口薫に「絵を描け。描けばそれが 10 年、20 年後にいくらかのプラスになるぞ。生活のためにも」と励まされたという*22。ただ、戦後も素描だけは続けていたそうだ*23。1950 年には森の代表作のひとつ、《二人》*24 を発表し、徐々に制作のペースを取り戻していく。森が三田を再び訪れたのは、ちょうどその後である。森は慶應時代の同級生の紹介で、同窓生より依頼されて慶應のキャンパスを描くことになったのだ*25。森の眼に、自分がかつて青春時代を過ごした三田の地はどう映っていただろうか。図書館や演説館を繰り返し描いた素描からは、より良い構図を探し出そうとする画家の試行錯誤の姿がみえるが、学生ホールや第二研究室など、竣工したばかりの校舎を木々の間や他の建物の後ろに覗く構図からは、移り変わるキャンパスの景観を興味深く見つめる森の姿も想像できる。

森の眼差しは、建物にのみ向けられていたわけではない。

素描群全体を見渡すと、広場や空き地、木立を描いた素描の魅力に惹きつけられる。たとえば、No.60 には、縦長のフォーマットに、塀で隔てられた 2 つの空間がおさめられている。塀の手前には空き地があり、低木や葉をつけていない枝、草がつつましく生え、地面が画面の 3 分の 2 を占める。塀の奥にはいくつか種類の異なる木々の姿が軽妙なタッチで描かれている。いわゆる「絵になる」構図ではない、空間の一角をそのまま切り取ったようなこうした構図には、戸外で写生を行った現場ならではの臨場感がある。何でもない素朴な風景であるが、この場面選択にこそ、森芳雄らしさが表れているのではないだろうか[*26]。もう少し森芳雄の風景描写をみてみよう。ここでは木々の描写に注目したい。No.4 の遠景には塾監局が細い描線で微かに表され、画面の半分以上を枝のうねる群木が覆う。枝は力強い描線で濃淡がつけられ、葉はいくつかの単線によって、その量感が軽やかに表される。No.57 の素描の焦点は、右手にひっそりと登場する建物よりも、真っ直ぐに伸びる木や、石ころが転がる野趣溢れる一角にある。幹のごつごつとした凹凸と、そこからすらりと伸びる枝の対比を観察し、簡潔に表している。No.35-2 では、地面からたっぷりと水を吸い上げ、逞しく育った量感ある太い幹が中央にそびえ、画面全体を葉叢が覆う。このように木々の描きこみの程度は様々だが、ひとつひとつ、そこに在る個体の木々を観察し、自然から直接素描する筆跡が見て取れる。ここで、木について次のように述べる森芳雄の言葉に注目したい。

「私はかねてから椎の木とかその他、常盤木の徹底的に青黒い葉のしげみと、枯木のかわいた肌、そういうもののコントラストを美しいと思っていました。いわゆる風景らしい構図から制作しないで、これからはそういう物の質のコントラストの面白みをきっかけにして風景というテーマを扱っていきたいと思う[*27]。」

この言葉からは、対象へ純粋に向かう、森の姿勢が垣間見える。本素描群においても、自然を写した素描からは、瑞々しい、気負いのない写生態度が見て取れる。

森は依頼されて三田キャンパスを描きに訪れたが、建物だけでなく、そこに在る自然や平凡な風景にも目を留めた。建物と自然が集まるキャンパスは、画家にとって豊かなモティーフを備える魅力的な写生地であったかもしれない。そしてこれらの素描群は、普通部時代、三田の地で過ごした体験をもつ森芳雄だからこそ捉え得た、キャンパスという空間の記録でもある。

## おわりに

本稿では、森芳雄による素描 60 点 64 面を通覧した。描かれている校舎の多くは現存しておらず、本素描は 1950 年代初頭の移り変わる三田キャンパスを描きとめた貴重な記録であると同時に、画家自身のキャンパスという空間体験に根差した写生行為の記録でもある。森芳雄が戦後の三田山上を歩き、眺め、写生を行った時、森のなかではかつてその場所で過ごした記憶が呼び起こされていたのではないだろうか。これらの素描は、森のその眼差しを、生き生きと伝えてくれる。

［謝辞］

本稿執筆にあたり、門田正子氏からご教示を賜りました。写真の調査では、慶應義塾広報室および慶應義塾福澤研究センターのご協力を賜りました。ここに記して深く御礼申し上げます。

註

＊1　普通部は 1898（明治 31）年 5 月に五年制の中学校として確立され、1947 年から三年制に変更された。旧制の中学の時代は、はじめ三田山上にあり、1917（大正 6）年に三田綱町に移った。1945（昭和 20）年 5 月に戦災をうけて三田山上に戻り、のちの第一研究室を使用したあと、渋谷区豊沢町の幼稚舎校内に移り、そこで 8 年間、幼稚舎との同居生活を送る。そして 1951 年 10 月より、日吉の新校舎へ徐々に移転した。（慶応義塾編『慶應義塾百年史』下巻、1968 年、582 頁。）

森芳雄は後に普通部について回想し、次のように述べている。「学校のいいところは、そこで友だちが出来るということだと思う。その意味で、私は慶應普通部に感謝している。（中略）私の展覧会のときなど、慶友会の連中が次々に来てくれる。病気のとき、同級生の医学博士の世話になった。友人はありがたいものである」（「私の素描」『森芳雄 素描集』朝日新聞社、1980 年、頁数記載なし。）

＊2　本学では以下の森芳雄作品を所蔵している。（2021 年度末調査時点）

《窓》1949 年、油彩・カンヴァス、86.0 × 105.6cm、慶應義塾幼稚舎

《三田山上風景》1951 年、油彩・カンヴァス、24.2 × 33.8cm、慶應義塾大学

《坂道》1953 年、油彩・カンヴァス、33.2 × 24.3cm、慶應

義塾大学アート・センター
《母と子》1989年、油彩・カンヴァス、100.2 × 80.5cm、慶應義塾普通部
《チュルリー公園》油彩・カンヴァス、59.5 × 49.0cm、慶應義塾中等部

＊3　門田正子氏によると、森芳雄自身がこの組み合わせでマット装を行った可能性が高いとのことである。

＊4　状態の良くない作品に関しては、2022年度に修復を予定している。

＊5　『森芳雄素描集』彌生画廊、1981年。

＊6　筆者は当センターの「慶應義塾の建築プロジェクト」に携わっており、本調査は同プロジェクトの基礎調査が基盤となっている。プロジェクト概要は以下を参照。（http://www.art-c.keio.ac.jp/archives/list-of-archives/architecture-of-keio/）

＊7　この門柱はNo.22にも描かれている。No.22では裏門を右手に綱坂を描いている。

＊8　『慶應義塾百年史』下巻、281頁。

＊9　本作品は、1996年に文学部名誉教授八代修次氏より慶應義塾大学アート・センターに寄贈された。

＊10　演説館は1875年竣工。外壁は板瓦なまこ壁で、ガラスをはめた洋風の上下窓があり、正面中央に切妻造屋根の玄関を設けるなど、幕末・明治初期に流行した和洋折衷様式建築の希少な現存事例である。竣工当初は図書館と塾監局の間にあったが、1924年に現在の構内南西にあたる稲荷山に移築された。（慶応義塾編『慶應義塾百年史』中巻（後）、1964年、181-182頁）

＊11　第二研究室は、谷口吉郎設計、1951年1月着工、8月竣工。慶應義塾復興建築中最初の鉄筋コンクリート造。一階には谷口吉郎とイサム・ノグチの協働による談話室（通称「ノグチ・ルーム」）がつくられた。この建築空間は1951年度の建築学会賞を受賞。第二研究室は2003年に解体され、2005年に南館3階の屋上ルーフテラスへ一部が形を変えて移築された。

＊12　大講堂は、曾禰中條建築事務所設計、1915年竣工。ゴシック様式の外観を特徴とし、図書館とともに三田山上の双璧をなしたが、関東大震災で外壁が大きく破損。また1945年の空襲で焼失した後、焼け残った外壁がそのままになっていた。1957年5月に取り壊された。

＊13　曾禰中條建築事務所設計、1926年竣工。現存。

＊14　曾禰中條建築事務所設計、1912年竣工。

＊15　『慶應義塾百年史』下巻、247頁。

＊16　第一校舎は曾禰中條建築事務所設計、1937年竣工。現存。

＊17　学生ホールは谷口吉郎設計、1949年竣工。学生食堂の東西両壁面には猪熊弦一郎の壁画《デモクラシー》が飾られた。第三校舎（四号館）とともに1949年度第一回建築学会賞を受賞。1961年6月に北側低地へ移築されるまで、裏門の坂道をのぼった右手にあった。

＊18　第一研究室は中條精一郎設計、1920年竣工。1967年に取り壊された。

＊19　第二校舎（五号館）は谷口吉郎設計、1949年1月竣工。1955年に図書館新築に伴い取り壊された。

＊20　第三研究室は谷口吉郎設計、1952年9月竣工、1984年に取り壊された。

＊21　福澤公園は、1947年に三田山上にあった福澤旧宅の焼け跡を整備してつくられた。（慶應義塾史事典編集委員会編『慶應義塾史事典』2008年、540頁。）

＊22　「森芳雄　自らを語る」『森芳雄素描集』彌生画廊、頁数記載なし。

＊23　瀧悌三「その背後にあるもの――森芳雄の素描に寄せて――（1945-1959年）」『森芳雄素描集』彌生画廊、頁数記載なし。

＊24　1950年、油彩・カンヴァス、130.3 × 162.1cm、紀伊國屋書店。

＊25　以下の資料には、七洋社社長樺山資雄より依頼されたと記されている。（瀧悌三「その背後にあるもの」、頁数記載なし）

＊26　今泉篤男は森芳雄について、「ピトレスクでない景観を一枚の絵にするのは、この画家の本能的なリリスムである」と述べている。（今泉篤男「森芳雄の人と作品」『森芳雄作品集』日本経済新聞社、1975年、12頁。）

＊27　「風景を契機として　自然・自己・画面」『美術手帖』第84号（1954年8号）美術出版社、82頁。

本学の建築の基本情報については、主に以下を参照。

・慶應義塾編『慶應義塾百年史』中巻（前）、1960年。
・慶應義塾編『慶應義塾百年史』中巻（後）、1964年。
・慶應義塾編『慶應義塾百年史』下巻、1968年。
・慶應義塾史事典編集委員会編『慶應義塾史事典』2008年。

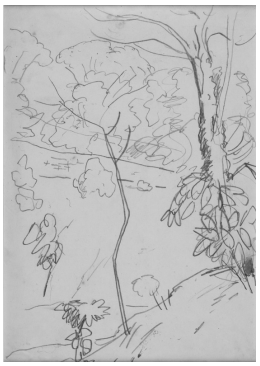
## 森芳雄　素描リスト

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

| 作品no | 内容注記 | 制作年 | 技法・材質 | 寸法（cm）*No.1-24 はマット窓寸 | 形状 | マットサイズ | 備考 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 第三校舎（四号館）付近カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 24.0 × 17.0 | マット装 | 39.5 × 72.5 | |
| 2 | 裏門付近カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 24.0 × 17.0 | マット装 | 39.5 × 72.5 | |
| 3 | 裏門 | 1950-52 年 | 鉛筆・紙 | 24.0 × 17.0 | マット装 | 39.5 × 72.5 | |
| 4 | 塾監局カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 19.0 × 25.7 | マット装 | 77.3 × 41.0 | |
| 5 | 演説館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 19.0 × 25.7 | マット装 | 77.3 × 41.0 | |
| 6 | 演説館、第二研究室、大講堂カ | 1951-57 年 | 鉛筆・紙 | 19.0 × 25.7 | マット装 | 77.3 × 41.0 | |
| 7 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8 × 26.7 | マット装 | 78.0 × 72.0 | |
| 8 | 図書館あるいは正門カ | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8 × 26.7 | マット装 | 78.0 × 72.0 | |
| 9 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8 × 26.7 | マット装 | 78.0 × 72.0 | |
| 10 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8 × 26.7 | マット装 | 78.0 × 72.0 | |
| 11 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8 × 26.7 | マット装 | 78.0 × 72.0 | |
| 12 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.8 × 26.7 | マット装 | 78.0 × 72.0 | |
| 13 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0 × 20.5 | マット装 | 52.5 × 59.7 | |
| 14 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0 × 20.5 | マット装 | 52.5 × 59.7 | |
| 15 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0 × 20.5 | マット装 | 52.5 × 59.7 | |
| 16 | 図書館（手前は五号館カ） | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0 × 20.5 | マット装 | 52.5 × 59.7 | |
| 17 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.7 × 26.6 | マット装 | 83.5 × 69.7 | |
| 18 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 18.7 × 26.6 | マット装 | 83.5 × 69.7 | |
| 19 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 19.0 × 26.5 | マット装 | 83.5 × 69.7 | |
| 20 | 塾監局越しの図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 26.5 × 18.5 | マット装 | 83.5 × 69.7 | |
| 21 | 図書館（手前は五号館カ） | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0 × 20.8 | マット装 | 83.5 × 69.7 | |
| 22 | 綱坂 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 17.0 × 24.0 | マット装 | 83.5 × 69.7 | |
| 23 | 図書館 | 1950 年代頃 | 鉛筆・紙 | 24.0 × 33.3 | マット装 | 66.5 × 48.5 | |
| 24 | 演説館（奥に第二研究室カ） | 1952 年 | 鉛筆・紙 | 24.0 × 33.3 | マット装 | 66.5 × 48.5 | 右下にサイン・年記あり：y. mori 1952 |
| 25 | 裏門坂道、第三校舎（四号館） | 1950-52 年 | 鉛筆・紙 | 25.0 × 17.7 | ペラ | | |
| 26 | 裏門坂道、第三校舎（四号館） | | 鉛筆・紙 | 18.0 × 25.3 | ペラ | | |
| 27 | 裏門坂道、第三校舎（四号館） | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 28 | 裏門付近 | | 鉛筆・紙 | 17.7 × 25.0 | ペラ | | |
| 29 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 29.8 | ペラ | | |
| 30 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 29.8 | ペラ | | |
| 31-1 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 31-2 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 32 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 25.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 33 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 34 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 35-1 | 塾監局カ | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 35-2 | 演説館付近 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 36 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 37-1 | 演説館 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 37-2 | 木立 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 38 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 20.5 × 27.5 | ペラ | | |
| 39 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 19.4 × 27.0 | ペラ | | |
| 40 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 17.7 × 25.0 | ペラ | | |
| 41 | 図書館 | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 42 | 図書館と正門へ向かう坂カ | | 鉛筆・紙 | 20.5 × 27.5 | ペラ | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 43 | 正門へ向かう坂付近カ | | 鉛筆・紙 | 20.5 × 27.5 | ペラ | | |
| 44 | 図書館・五号館前広場、福澤公園カ | | 鉛筆・紙 | 25.0 × 17.7 | ペラ | | |
| 45 | 図書館・五号館前広場ベンチカ | | 鉛筆・紙 | 19.4 × 27.0 | ペラ | | |
| 46 | 図書館・五号館前広場福澤公園カ | | 鉛筆・紙 | 18.1 × 25.4 | ペラ | | |
| 47 | ベンチ | | 鉛筆・紙 | 19.4 × 27.0 | ペラ | | |
| 48-1 | 広場 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 48-2 | 不明 | | 鉛筆・紙 | 36.7 × 26.2 | ペラ | | 両面に描画あり |
| 49 | 左：塾監局　右：五号館カ | | 鉛筆・紙 | 20.5 × 27.5 | ペラ | | |
| 50 | 学生ホール、大イチョウ、第一校舎カ | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 29.8 | ペラ | | |
| 51 | 第二研究室 | 1951 年以降 | 鉛筆・紙 | 25.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 52 | 第一研究室、図書館、第一校舎 | | 鉛筆・紙 | 17.7 × 25.0 | ペラ | | |
| 53 | 坂道 | | 鉛筆・紙 | 17.7 × 25.0 | ペラ | | |
| 54 | 塾監局 | | 鉛筆・紙 | 18.0 × 21.5 | ペラ | | |
| 55 | 大講堂、大イチョウ、第一校舎カ | | 鉛筆・紙 | 21.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 56 | 演説館、第二研究室、大講堂カ | 1952 年以前 | 鉛筆・紙 | 21.5 × 29.8 | ペラ | | |
| 57 | 第三校舎（四号館）付近カ | | 鉛筆・紙 | 25.0 × 17.7 | ペラ | | |
| 58 | 木立 | | 鉛筆・紙 | 21.6 × 18.0 | ペラ | | |
| 59 | 道 | | 鉛筆・紙 | 25.5 × 18.0 | ペラ | | |
| 60 | 空き地 | | 鉛筆・紙 | 25.0 × 17.7 | ペラ | | |

森芳雄 素描 画像一覧



No.1

No.2

No.3

No.4

No.5

No.6

No.7

No.8

No.9

No.10

No.11

No.12

No.13

No.14

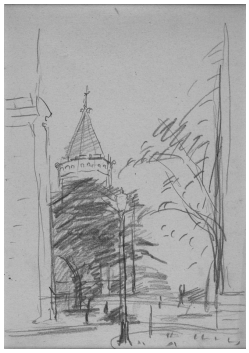
No.15

No.16

No.17

No.18

No.19



No.20

No.21

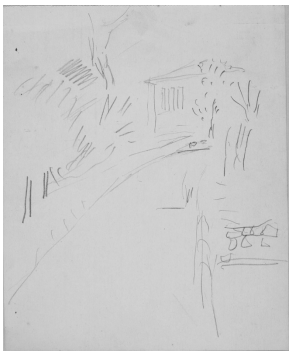
No.22

No.23

No.24

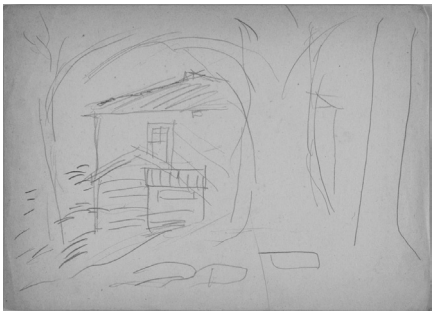
No.25

No.26



No.27

No.28

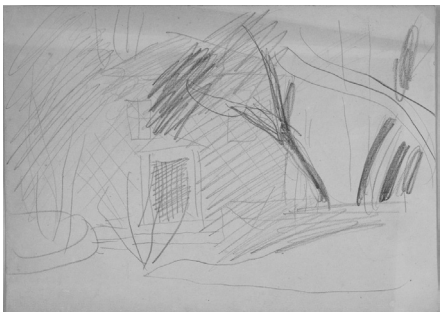


No.29

No.30

No.31-1

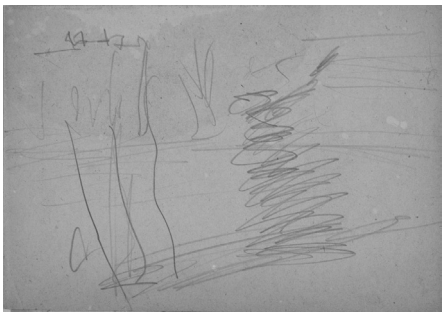
No.31-2



No.32

No.33

No.34



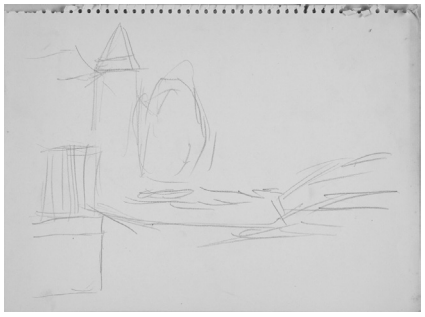
No.35-1

No.35-2

No.36

No.37-1

No.37-2



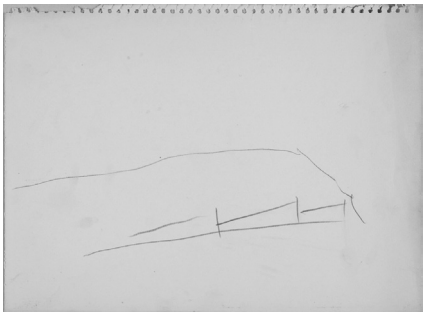
No.38

No.39

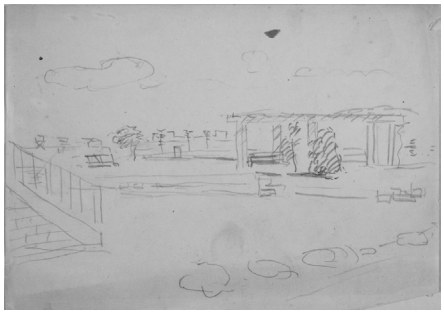
No.40

No.41

No.42

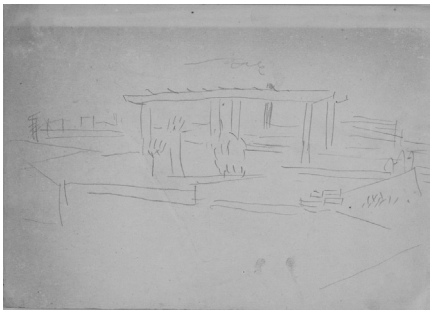


No.43

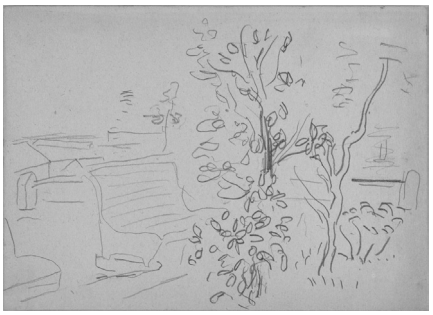


No.44

No.45

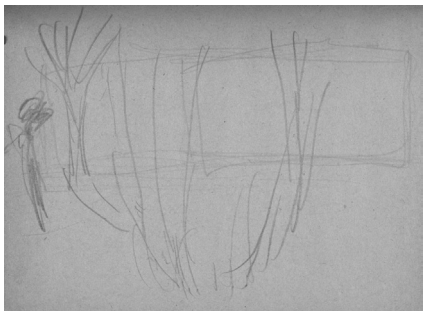


No.46



No.47

No.48-1



No.48-2

No.49

No.50

No.51

No.52

No.53

No.54

No.55

No.56

No.57

No.58

No.59

No.60

慶應義塾大学アート・センター年報／研究紀要 29（2021／2022）
Annual Report／Bulletin 29（2021／2022）
2022 年 8 月 31 日発行
編集・発行＝慶應義塾大学アート・センター
〒108-8345　東京都港区三田 2-15-45
Keio University Art Center
2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345
TEL：03-5427-1621　FAX：03-5427-1620
印刷・製本＝日本ハイコム株式会社
ISSN2434-7701

ISSN 2434-7701

慶應義塾大学
アート・センター
Keio University Art Center