

Forms in Space: from Alberto Giacometti to Tadaaki Kuwayama



# 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

Forms in Space: from Alberto Giacometti to Tadaaki Kuwayama

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

本書は以下の展覧会の報告書として発行されたものです。

企画展「開館70周年記念 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」

会期：2021年4月24日～9月5日

会場：神奈川県立近代美術館 葉山 展示室2～4

## 謝辞

企画展「開館70周年記念 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」の開催と本報告書の発行にご協力いただいた以下の方々に御礼申し上げます。

青木野枝	宮崎とみゑ
麻生マユ	村井久美
荒浪克海	村岡倭子
飯田カタリーナ	村井啓哲
江口 週	毛利明日香
海老塚耕一	最上昌子
大辻哲郎	八木 明
岡本隆子	山口由理子
橋川雄一	山本正道
桑山忠明	湯原和夫
櫻井由子	吉村洋子
佐藤達郎	淀井彩子
志田政人	若江漢字
砂澤涼子	David Cameo
鷺見和紀郎	Claude Lagard Wogenscky
澄川喜一	
高嶋清俊	株式会社ツアイト・フォト
多和圭三	株式会社ワコウ・ワークス・オブ・アート
辻 茜	慶應義塾大学アート・センター
寺内曜子	多田美波研究所
中谷ミチコ	東京パブリッシングハウス
西村嘉代子	宮脇愛子アトリエ株式会社
畠山直哉	横須賀美術館
浜田宏子	横田茂ギャラリー
堀内冬彦	WAKABAYASHI STUDIO

## 目次

形態・空間・場所 水沢 勉	4
I 持続——彫刻を収集・展示・保存する 橋口由依	7
II 間奏——彫刻の間 水沢 勉	13
III 形態——彫刻家／画家 長門佐季	21
IV 虚実——向井良吉と毛利武士郎 西澤晴美	27
V 写像—— <sup>フォルム</sup> 形態の「体験」をとどめる 菊川亜騎	31
VI 館宴——鉄鋼シンポジウム 朝木由香	35
VII 木魂——砂澤ビッキとデイヴィッド・ナッシュ 高嶋雄一郎	41
VIII 再生——トントンビョウシノアシビョウシ 粕山昌夫	43
IX 空間——桑山忠明「作品としての展示室」 三本松倫代	47
X 多様——神奈川県立近代美術館の彫刻・立体作品から 粕山昌夫	51
パネル展示：神奈川県立近代美術館の野外彫刻 橋口由依	63
展覧会にみる彫刻史：神奈川県立近代美術館の草創期の活動から 菊川亜騎	69
出品リスト	74

# 形態・空間・場所

水沢 勉

\*

高村光太郎(1883-1956)が生涯最後に完成させた彫刻は、青森県十和田湖畔休屋の御前ヶ浜に設置された《乙女の像》である。前年に制作に着手し、翌年には完成し、除幕式は1953年10月21日に執り行われている。高村光太郎本人、盟友というべき文学者の佐藤春夫(1892-1964)、建築家の谷口吉郎(1904-1974)、当時神奈川県立近代美術館副館長であった美術評論家の方定一(1904-1980)らの出席が確認できる。



高村光太郎《乙女の像》1953年 十和田湖畔 (2009年筆者撮影)

明治末年から大正期はじめにオーギュスト・ロダン(1840-1917)の作品と言葉を日本に紹介することに大きく貢献した高村光太郎は、前近代を引き継ぐ江戸仏師の父・高村光雲(1852-1934)との芸術観の相違による確執にもかかわらず、彫刻家としてはやがてロダン的な人体を基本とする彫塑から離れ、伝統的な木彫に集中するようになっていた。敗戦による痛手は詩人でもあった高村光太郎を精神的に直撃することになるものの、青森県からの十和田湖が国立公園に指定されて15年を記念する彫刻の制作依頼に畢生の作品になる予感を抱き、それに応え再び彫塑に挑み、女性裸像の大作を残したのである。

《乙女の像》の完成後、高村光太郎は「十和田湖の裸像に与ふ」という14行詩を11月に書きあげている(発表は『婦人公論』1954年1月号)。その後半部にはこう謳われている。「すさまじい十和田湖の円錐空間にはまりこんで／天然四元の平手打をまともにうける／銅とスズの合金で出来た／女の裸像が二人／影と形のやうに立つてゐる。／いさぎよい非情の金属が青くさびて／地上に割れてくづれるまで／この原始林の圧力に堪へて／立つなら幾千年でも黙って立つてろ。」

おのれの死後の時間、どうにも自分が関与することのできない未来へと、作品を送り出す、反語的な謔の言葉と読むべきであろう。19歳の実在の女性をモデルにしてはいるが、成熟した女性の典型として一般化して、相貌もその亡き妻である智恵子との肖似性をむしろ抑えて、全体として理想化し永遠化しようとした作品と受けとめるべき作品で

あろう。「影と形のやうに」という表現は、ロダンの大作《地獄の門》の頂部を飾る「三つの影」のモチーフを想起させる。しかし、「すさまじい十和田湖の円錐空間」のなかに彫像が置かれるという現実の空間体験によって詩人彫刻家は、彫刻内部から発生する造形による生命力と、厳しい自然に潜む底知れないエネルギーとの緊張をはつきりと意識したのである。

長崎の平和公園内には、高村光太郎と同世代の彫刻家・北村西望(1884-1987)が、1955年に4年の歳月を費やして完成させた《平和祈念像》が設置されている。これは高さ10メートル弱のブロンズ像である。また、宮彫師の家に生まれフランス留学でロダンの弟子のひとりアントワーヌ・ブルデル(1861-1929)に学んだ佐藤玄々(朝山、1888-1963)は、日本橋の三越本店の吹き抜け空間に高さ11メートル弱の極彩色の木彫像《天女像 まごころ》を9年間もの時間をかけて1960年に完成させている。

戦後の復興のなかでこそ生まれた3つの大作彫刻、それぞれに日本の近代彫刻が抱えた根本的な課題への応答を試みている。しかし、人間的なスケールを残しつつ、そこに彫刻の形態の内部に閉じることにない、外部との矛盾や緊張と、成功したかどうかはいま不問に付すとして、正対しようとしているのは《乙女の像》だけではなかろうか。まさしく自問自答というべき、同一の鋳型から反復された、まったく同じ体躯、同じポーズの裸身が、谷口吉郎設計の、新古典主義的な風格を湛えた黒御影石の台座に置かれ、周囲の「円錐空間」とは逆の方向の「円錐空間」を作りながらそこに嵌入されているのである。

形態の自律的で自己完結した展開を追求してきた近代彫刻が、その形態を包む空間と危機的／批評的に接しようとしている。

\*\*

イサム・ノグチ(1904-1988)の《こけし》(1951年)が生まれたのも同じ1950年代のことである。20世紀モダニズムの申し子というべきイサム・ノグチは、戦後、その限界を乗り越えるべく、世界各地に残されている古代や有史前の造形物に着目し、それが単独で存在するというよりも周囲の空間と不可分であることによって、大いなる存在感を悠久の時間を越えて伝えていることをヨーロッパ、エジプト、インドを旅行して確かめながら、1950年に日本に2度目の訪問を果たしている。

それはまさにようやく復興しようとしていた日本であり、未曾有の建築ブームを迎えるとしていた。イサム・ノグチは、アントニン・レーモンド(1888-1976)、前述の谷口吉郎、丹下健三(1913-2005)など建築家との共同制作を積極的に試み、彫刻は、建築空間との、外構部の庭も含めて、多様な対話を開始することになる。まさしく《こけし》は、本来、レーモンド設計によるリーダーズ・ダイジェスト東京支社

(1951年竣工)の庭園を飾るべき作品であった。

結局、《こけし》はその庭園には設置されず、そのお披露目の機会は、1952年に神奈川県立近代美術館でのイサム・ノグチの個展というかたちで訪れるのだが、事前の調整が十分でなく、出品目録にはエンタリーされていない。モダニズムでも伝統回帰でもない原始美術や民芸の経脈を辿れるモチーフとして登場した《こけし》が、すぐに居場所を見つけられなかつたことは皮肉にも象徴的であろう。

坂倉準三(1901-1969)の設計により、1951年に開館した美術館の中庭にコンクリート製の台座が用意され、《こけし》は青山の石屋「石勝」から運び込まれ展示されている。そのとき彫刻は正面入り口、つまり県道側の方向、西向きに設置されていた。その状態は、1953年に出版された作品集『ノグチ』(美術出版社)に収載されている撮影者不詳の写真によって確かめることができる。その後、数年間、その状態で公開されたものの、1960年にはすでに撤去され、わたしが足繁く通うになった1970年代にはブルデルの《弓を引くヘラクレス》(1909年)が設置されていた。

イサム・ノグチの彫刻と坂倉準三の建築空間は、同時代の精神の産物として出会うべくして出会ったもののそのままそこが居場所にはならなかつたのだ。

\*\*\*

《こけし》は、その後、紆余曲折を経て、神奈川県立近代美術館の葉山館の中庭に2016年の夏から設置されている。はじめてそれに接するひとは最初からそこにあるように感じられるかもしれない。それほどに似合つた場所である。しかし、これとても「永遠」を約束されているわけではない。21世紀を迎えてからの世界規模のテロ、異常気象、そして新型コロナウイルスの感染拡大。いかに人間の文化は盤石といふものから遠く、危うく、儚いものであるかを否応なく知らされている。

しかし、「居場所」があるということによってしかその辛さに耐えることはできない。

「空間の中のフォルム——ジャコメッティから桑山忠明まで」と題して神奈川県立近代美術館の開館70周年展を企画したときに、いつも意識したことは、彫刻作品の居場所ということだった。アルベルト・ジャコメッティ(1901-1966)が、戦後、あのトレードマークというべき極限まで細く痩せた人間像を直付けの石膏の技法によって探求を開始したもの、ほぼ70年前のことであった。

ブロンズに抜かなければそれは「一点もの」、ユニーク・ピースに留まる。当館にはそのひとつが所蔵されている。旧所蔵者の詩人文学者・宇佐見英治(1918-2002)が右の手のひらにその小像を載せていくのを写真家・安齊重男(1939-2020)が1981年に撮影した写真を、展覧会広報用のメイン・ヴィジュアルに選び、会場にもそのヴィンテー

ジ・プリントを展示した。それもまた歴史の1ページであるからだ。

そして、わたしを含む学芸員9名がテーマをそれぞれ選んで、会場に浮かぶ列島のようにゾーンを決めて作品を並べた。ゾーンの周囲にはさらに小さな島も点在する輪郭のゆるやかな地図を描くことになった。わたしは展覧会の基本コンセプトの性格をギリシャ語の「ホラース(すべて)」に由来する「ホーリスティック」という形容詞で示した。

安齊重男の写真はとても象徴的なもので、作品と作者と所有者について教えてくれるだけでなく、歴史の証言者でもあり、さらには手のひらというものが作品の居場所になるという場の秘密をも物語つてくれていたのだ。副題にそえられたもうひとりの美術家である桑山忠明の展示作品は、葉山館での個展「桑山忠明展 HAYAMA」(2012-2013年)の際に展示室4に特化して制作した新作の再現であり、それはその場所とどこまでも不可分の作品である。

\*\*\*\*

高村光太郎が、十和田の大自然を「円錐空間」と呼んだとき、それは場の特性も表現していたのではなかろうか。そして、その厳しさがおのれの作品の「居場所」に対する、深い畏怖の感情と決然たる覚悟を促したのである。

美術館は彫刻にふさわしい居場所となりえるのか——わたしたちは、いまそう問われているのではなかろうか。

## I 持続——彫刻を収集・展示・保存する

橋口由依

### 凡例

- 著作権許諾等の理由から、一部の出品作品の図版は掲載していない。参考出品を除く出品作品は74～77頁の「出品リスト」を参照のこと。
- 1～IXの章解説は、展示会場の解説パネルを基に各章の担当者が加筆修正したものである。
- 8～9、36～37頁のコラムは、当該章の担当者(橋口由依、朝木由香)が執筆した。
- Xの章解説は、本報告書のために追加された。
- 「パネル展示：神奈川県立近代美術館の野外彫刻」は、展覧会では「I 持続——彫刻を収集・展示・保存する」の一部であった。

神奈川県立近代美術館は、1951年の開館以来、展覧会活動を通じて作家や収集家とコミュニケーションをとりながらコレクションを形成してきた。コレクションは美術館の活動の歴史を示すものであり、作品を保存することは美術館の活動を引き継いでいくことにつながる。本章ではまず、コレクションの紹介に先立って、作品の活用と保存を両立するための取り組みを紹介する。

美術館における作品保存のための活動は、作品の損傷を防ぐことと、損傷した作品を修復することに大別される。作品の劣化を進める光や空気中の汚染物質、温湿度などをコントロールし、作品が置かれる環境を整えることで作品の損傷を予防する。自然災害が多い日本では災害対策も欠かせない。また定期的な作品の点検と状態の記録は、問題の早期発見に役立つ。

損傷した作品に手を入れる際には、長期的な保存と今後の活用を見据えて作品ごとに処置を検討する。作品のオリジナルの状態を尊重し、後に取り除くことができる最低限の処置にとどめるのが修復の基本である。とりわけ多様な材料と技法からなり、それらが作家のコンセプトに大きく関わる彫刻においては、作品への介入がより慎重に議論される。当館が現在収蔵している彫刻は約700点にのぼり、これらはすべて20世紀以降の作品である。工業技術の発展と彫刻という

概念の展開は、彫刻の材料と技法を多種多様に変化させてきた。木、石、ブロンズといった古くから彫刻に用いられた材料と技法による作品だけでなく、鉄をはじめとする様々な金属、合成樹脂などの新しい材料を用いた作品、複数の材料を組み合わせた作品もある。

村岡三郎(1928-2013)の《冬眠中》(1965年、I-3)は様々な材料を組み合わせた作品である。制作当初は一部に生ゴムが使われていた。生ゴム部分は経年劣化により破損し、村岡自身によって、劣化しやすい生ゴム部分を合成樹脂に置き換える再制作が行われた。村岡の《タラップ(いろはにはほ…)}(1967年、I-4)のステップ部分は、当初から合成樹脂で作られていたが、経年劣化により破損したため、これも作家により再制作された。柳原義達(1910-2004)の《裸婦 座る》(1956年に石膏原型、1964年以前に鋳造、I-2)は普段、葉山館中庭に展示されている。野外彫刻は当館の見どころのひとつであるが、雨風に晒される屋外は作品にとって厳しい環境となる。イサム・ノグチ(1904-1988)の《広島原爆慰靈碑のためのマケット》(1952年、I-1)は、修復した際、作品を安全に扱うための専用台座と箱を作成した。

本章では、これまでに修復した彫刻のうち、それぞれ異なる材料と問題をもったこれら4点を取り上げる。

## イサム・ノグチ《広島原爆慰霊碑のためのマケット》1952年

石膏、彩色  
2007年度 修復(文化財修復工房 明舎)  
2011年度 専用台座と箱を作成(文化財修復工房 明舎)

イサム・ノグチが考案した原爆慰霊碑の模型である。日本人の父とアメリカ人の母を持ち、アメリカで育ったノグチは、広島の平和記念公園(1954年竣工)を設計した建築家丹下健三に依頼されて原爆慰霊碑を設計した。1952年に「原爆を落とした国の人間に作ってもらう必要はない」という意見が出たため、ノグチの設計案は不採用となつたが、そのとき既に模型が出来上がつていた。

石膏は欠けやすく、水分や油分を吸収するデリケートな材料だ。《広島原爆慰霊碑のためのマケット》は全体が塗料で着色されているが、上部の黒色部分は触れただけで色が取れるほど弱くなっていた。また細かい傷が多く見られたほか、基底部が大きく欠けて石膏の白色が露出していた。

2007年の修復では、塗料の固着強化、亀裂の接着、欠損部の充填などが行われ、経年による変化が残る程度に補彩された。この作品は接地面以外ほとんど全面が塗装されていて持つ所がなく取り扱いが難しいので、2011年の再修復の際には、作品を触ることによる汚損と移動時の破損を防ぐため、展示台を兼ねた薄い台座と搬送用の箱が作成された(fig.1)。この台座には2つの突起柱がついており、これが作品の底面空洞部分に差し込まれるので作品がずれない。箱はこの台座ごと挿入できる仕様になっており、台座だけを持って作品を動かすことができる。

修復においては、ただ壊れた部分を直すだけでなく、これから壊れないようにするための予防的処置を講じることも重要だ。作品の取り扱いが容易になれば、作品の活用の機会も増えるだろう。



fig.1 専用台座と箱  
画像提供:文化財修復工房 明舎

## 村岡三郎《冬眼中》1965年

合成樹脂、ピアノ線、銅板(留め金具)、碍子、ガラス、銅パイプほか  
2006年度 作家により修復、一部再制作

## 村岡三郎《タラップ(いろはには…)}1967年

鉄、銅、アルミニウム、合成樹脂、白熱灯ほか  
2006年度 作家により修復、一部再制作

《冬眼中》と《タラップ(いろはには…)}は様々な材料を組み合わせた作品だ。《冬眼中》は制作当初、一部に生ゴムが使用されていたが、その後、経年劣化により生ゴムが破損して中身が露出した状態になつた。ゴム風船や輪ゴムと同じように、生ゴムは非常に劣化しやすい材料である。同じ材料で作り直してもすぐにまた破損するおそれがあるが予想されたので、作家と相談した結果、作家によって生ゴム部分を合成樹脂に置き換える再制作が行われた。制作時と同様に生ゴムシートで部材を包んで形を再現し、生ゴムから型を取つて合成樹脂の形を作つた。《タラップ(いろはには…)}のステップ部分は、当初から合成樹脂で作られていたが、経年劣化により破損したため、これも作家により同様の方法で再制作された(fig.2)。

後に取り除くことができる最低限の処置で、作品の構造と見た目を維持するのが保存修復の基本だ。しかし《冬眼中》のようにオリジナルの状態に戻しそれを維持することが困難な場合には、例外的な処置が選択されることがある。《冬眼中》と《タラップ(いろはには…)}は幸いにも作家自身の手で作り直してもらつことができた。再制作や部材の交換など作品のコンセプトに大きく関わる処置は、作家や著作権者と話し合いながら慎重に進める必要がある。作家やその周辺の人々の話を聞き作品への理解を深めることは、修復方針を決める上でも重要だ。



fig.2 《タラップ(いろはには…)}生ゴムで再現した形を型取り  
画像提供:村岡三郎

## 柳原義達《裸婦 座る》1956年に石膏原型、1964年以前に鋳造

ブロンズ、鉄(台座)  
2004年度 台座を修復(多和圭三)  
2016年度 作品と台座を修復(有限会社ブロンズスタジオ)  
2017年度 台座を修復、野外展示用台座を制作(有限会社ブロンズスタジオ)

《裸婦 座る》の出品が確認できる最初の展覧会は1960年の第4回現代日本美術展だ。その後、1963年の第1回全国彫刻コンクール応募展にも出品され、その目録には1956年制作、材料は石膏と記載されている。当館が所蔵する《裸婦 座る》は、1956年に制作された石膏原型からブロンズで鋳造したものと考えられる。彫刻は鋳造によって同じ作品を複数制作することができる。この作品も複数鋳造されており、当館以外にも複数の美術館に収蔵されている。当館の《裸婦 座る》は1964年、鎌倉館中庭に設置されたことがあるため、それ以前に鋳造されたと考えられるが、正確な鋳造年の特定は今後の課題となっている。

野外彫刻は日差しや雨風、大気中の汚染物質に晒され、虫や鳥など野生動物による生物被害も受ける。特に葉山は空気中の塩分濃度が非常に高く、作品にとって厳しい環境である。設置される場所を想定して耐久性の高い材料で作られた彫刻であつても、環境の影響と経年変化は避けられない。作品をできるだけよい状態で長く保つために、当館では定期的な点検、清掃など、それぞれの作品にあわせたメンテナンスを実施している。

《裸婦 座る》は鎌倉館では、屋外の屋根がある場所などでたびたび展示されてきた。2003年には葉山館の中庭に移設された。ブロンズは銅、錫、亜鉛、鉛の合金で、自然環境下に置くと表面に緑青を生じる。《裸婦 座る》は全体がまだらに、とりわけ足の上面から側面にかけて、明るい青緑色になっている。当初は全体がブロンズ本来の色であったが、潮風などの影響により腐食が急速に進行し、表面に緑青が生じた。



fig.3 洗浄  
画像提供:有限会社ブロンズスタジオ

2016年に修復では、作品の表面を念入りに洗浄した後(fig.3)、腐食を予防し色味を落ちさせるため、ワックスを含浸させた。定期的な洗浄とワックスの塗布により、作品を安定した状態で保つことができると思われる(fig.4)。修復後は潮風の影響を軽減するため、風が通りにくい場所に移動した。

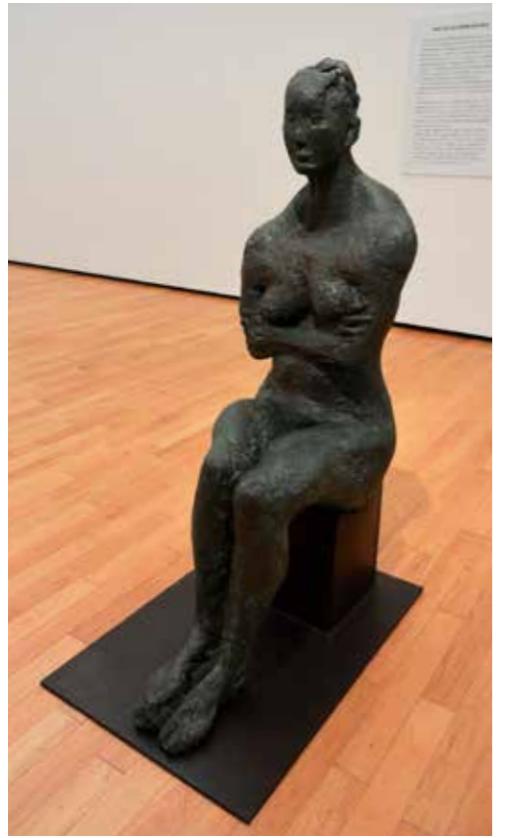
作品の台座は鉄製で、作家の弟子によって作られたものだ。塗装やコーティングは行われておらず、全体が赤色の錆で覆われている。台座には2004年にも錆を除去するための処置が行われたが、自然環境下では錆の進行が著しく、2016年には箱型の部分に穴が開いていることが確認された。作品の修復にあわせて、台座にも錆の除去、穴の充填、構造の強化と防錆処置が行われた。それでも葉山の厳しい環境下でこの台座を維持することは難しく、2017年、再び台座の修復を行い、オリジナルの鉄製の台座に似せたブロンズ製の台座を野外展示用に制作して、鉄製の台座と置き換えた。本展ではオリジナルの鉄製の台座で展示した。



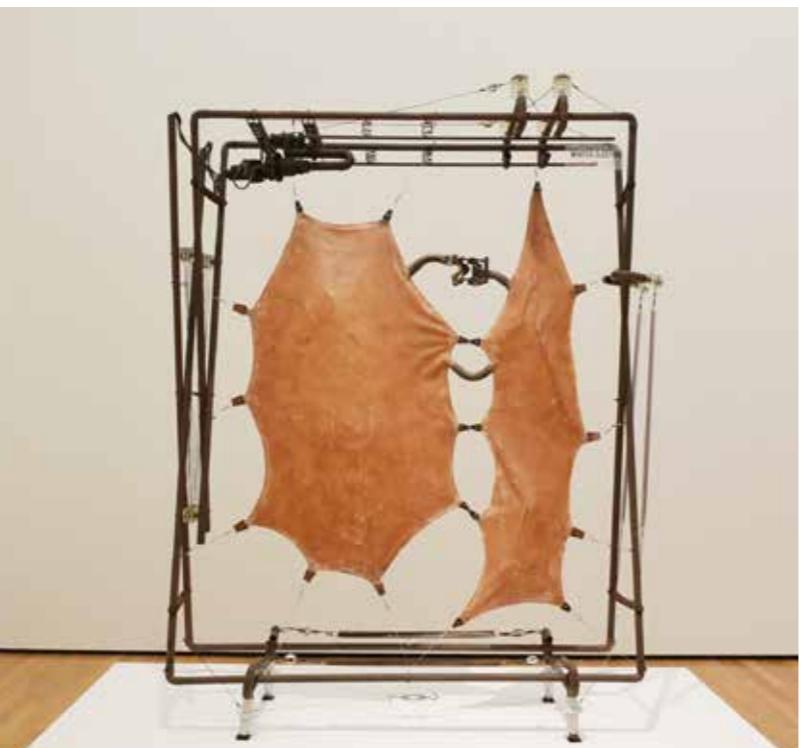
fig.4 美術館職員によるワックス塗布



展示室2  
左からイサム・ノグチ《広島原爆慰靈碑のためのマケット》部分(I-1)、村岡三郎《冬眼中》(I-3)、《タラップ(いろはには…)}(I-4)、柳原義達《裸婦 座る》(I-2)、海老塚耕一《水と風の体積》部分(X-22)



I-2



I-3

I-2  
柳原義達  
YANAGIHARA Yoshitatsu  
裸婦 座る  
Sitting Nude  
1956年(石膏原型、1964年以前に鋳造)

I-3  
村岡三郎  
MURAOKA Saburo  
冬眠中  
Winter Sleeping  
1965年

## II 間奏——彫刻の間 あいだ

水沢 勉

彫刻と彫刻の間には、空間が必ず存在する。

その空間なしには彫刻は存在しない。正確には彫刻の存在を認知しないのである。絵画では原則、実体を伴うとされる形状をポジとするならば、それに随伴するネガの形状が同一平面で確認することができる。画家として「名人」と呼ばれるほどの技量の持ち主である場合には、そのネガの形状にも画家の意識が明瞭に反映していて、それを味わうことも絵画鑑賞の一部となる。

ところが、彫刻では、ネガの空間は無限であり、かりに室内空間で完結していると感じられても、優れた作品であればあるほど、その外部の、つまり彫刻の置かれた空間をさらに包み込む外側の空間、大きさに聞こえるかもしれないが、宇宙さえも感じさせてくれる。

葉山館の展示室2から展示室3を結ぶ通路左側に、小さな空間が休憩のために用意されている。それは今回の展覧会のなかの隙間というべき性格のものである。そこに彫刻本来の性格から逃れるような表現や、時空を超えるコンセプトを体現する作品などを期間限定で紹介していった7つの小規模な連続展示が「間奏——彫刻の間」である。

フォルムの実体よりも空虚を強調する作品。ガラスに光が

透過して、そのフォルムが非実体化する様相に注目する作品。あるいは、造形以上に音として周囲に広がる環境を意識した作品。時空の制約をほとんど受けないコンセプトそのものが主題でありながら、それを提示するためにフォルムとして結実させるアプローチ。物質を変換させても、かえって鮮やかに存在しうる彫刻の可能性。ネガとポジのフォルムのちょうど中間点に成立する、まさしく隙間的な作品。そうしたさまざまな試みを紹介した。

「間奏」は「intermezzo」。本格的な合奏と合奏の間に演奏される、主として器楽の小曲を意味し、幕間の寸劇を意味することもある。音楽であっても、演劇であっても、息抜きや気分転換として演じられるという性質が備わっている。でもそれは「中間」をつなぐもの、まさに「介在」し、「媒介」するものである。

彫刻の場合、それはフォルムそのものへの執着ではなく、まさに「間」をきっかけに意識されるものであり、それへの気づきがもっともたいせつなポイントとなる。男性中心に展開してきた力仕事という性格が強調されがちな、彫刻にまつわるジェンダー観の歪みさえも「媒介」し、彫刻の見方を少し修正できるかもしれない。

## 問奏I 宮脇愛子（展示期間：4月24日～5月16日）

多田美波(1924-2014)とともに戦後彫刻史に大きな足跡を残した宮脇愛子(1929-2014)は、ステンレスワイヤーが自在にゆれ動く「うつろひ」と名づけられた後期のシリーズで広く国内外に知られる女性彫刻家である。磯崎新(1931-)が設計し、岡山県の奈義町現代美術館の中庭に設置されたヴァージョンは、建築の内外をつなぐ池に反射する自然光と人工照明も含めた周囲のひかりを取り込み揺らぎ浮かびあがる。

今回の展示には、「うつろひ」以前の《作品 1968 #37-(72) C. D.》と《MEGU》の2点を初期、中期の代表作として選んだ。ともに小品である。しかし、最初に画家としてデビューした宮脇愛子が空間のなかに視覚的に発見したもの、すなわちフォルムとひかりの変幻をまさに立体に凝縮し造形している。

前者では真鍮のチューブが重ねられ密集し、その外側をしっかりと幾

何学的なフォルムで安定的に規定されているように見える。しかし、チューブのひとつひとつは固定されておらず、両側から押すことによってその位置を変えることができる。それはフォルムの変化であると同時に、その内外部に映しだされるひかりの状態の変化である。

そして後者は、ほぼ同一のフォルムのガラス板を重ねた立体であり、これも重ね方で、フォルム全体を変化させることが可能である。しかも、タイトルの「メグ」が岡山弁で「割る」を意味するように、ガラスの側面部は均一に切断されたのではなく、凹凸を残すように「割られて」いるように感じられる。ここでも、透過し反射するひかりが予想不可能な変化を現出させているのだ。

こうしたフォルムとひかりの可動性こそが、この類稀なる彫刻家の特性であり、やがて「うつろひ」シリーズへと展開してゆくことになる。



レストコーナー 左から宮脇愛子《メグ》、《作品1968 #37-(72) C. D.》

IIa-1

宮脇愛子  
MIYAWAKI Aiko  
作品 1968 #37-(72) C. D.  
MEGU  
Work 1968 #37-(72) C. D.  
1968年

IIa-2

宮脇愛子  
MIYAWAKI Aiko  
メグ  
MEGU  
1978年

## 問奏II 佐藤忠良と櫻井敏生（展示期間：5月18日～6月6日）

並んだふたつの頭部。それぞれの特徴を見比べてみる。ともに肖像である以上、手堅く写実的な表現によって当然モデルに似ていることが予想される。まるでそこにそのひと自分がいるように感じられるのである。

男性像のモデルは、昭和を代表する文学者のひとり高見順(1907-1965)。女性像のモデルは、題名から「MINA」という名前であったことが分かるが、作者の教え子のひとりであると伝えられるほかは、その人物についての情報はほとんど存在しない。

前者は佐藤忠良(1912-2011)、後者は櫻井敏生(1940-)が作者である。1968年と1997年にそれぞれ制作されている。ともに50代後半の円熟期に制作されている。30歳ほど年上の佐藤に師事し、同じく新制作協会

という団体に所属した櫻井は、ゆっくりと師の影響のなかから自分の世界を生みだしてゆく。

ふたつの肖像を見るとき、モデルが無名有名を問わず、ひととしての存在への深い共感は共通している。しかし、あくまでオーギュスト・ロダン以来の彫塑の正統を継ぐ師と、弟子の櫻井の間には微妙に異なる世界が展開している。セメントで型から抜かれた少女は、仕上げに、直彫りで少し手が加えられている。その結果、「一点もの」としての性格が強調されることになる。つまり、この像では、ブロンズ像の放つ永遠性とは異なった、どこかはかなげな瞬間の表情がより前景化されるのである。

その違いがふたつの肖像を前にしたとき感じられるのではなかろうか。



IIb-1



IIb-2

IIb-1

佐藤忠良  
SATO Churyo  
高見順肖像  
Head of TAKAMI Jun  
1968年

IIb-2

櫻井敏生  
SAKURAI Toshio  
MINA  
MINA  
1997年

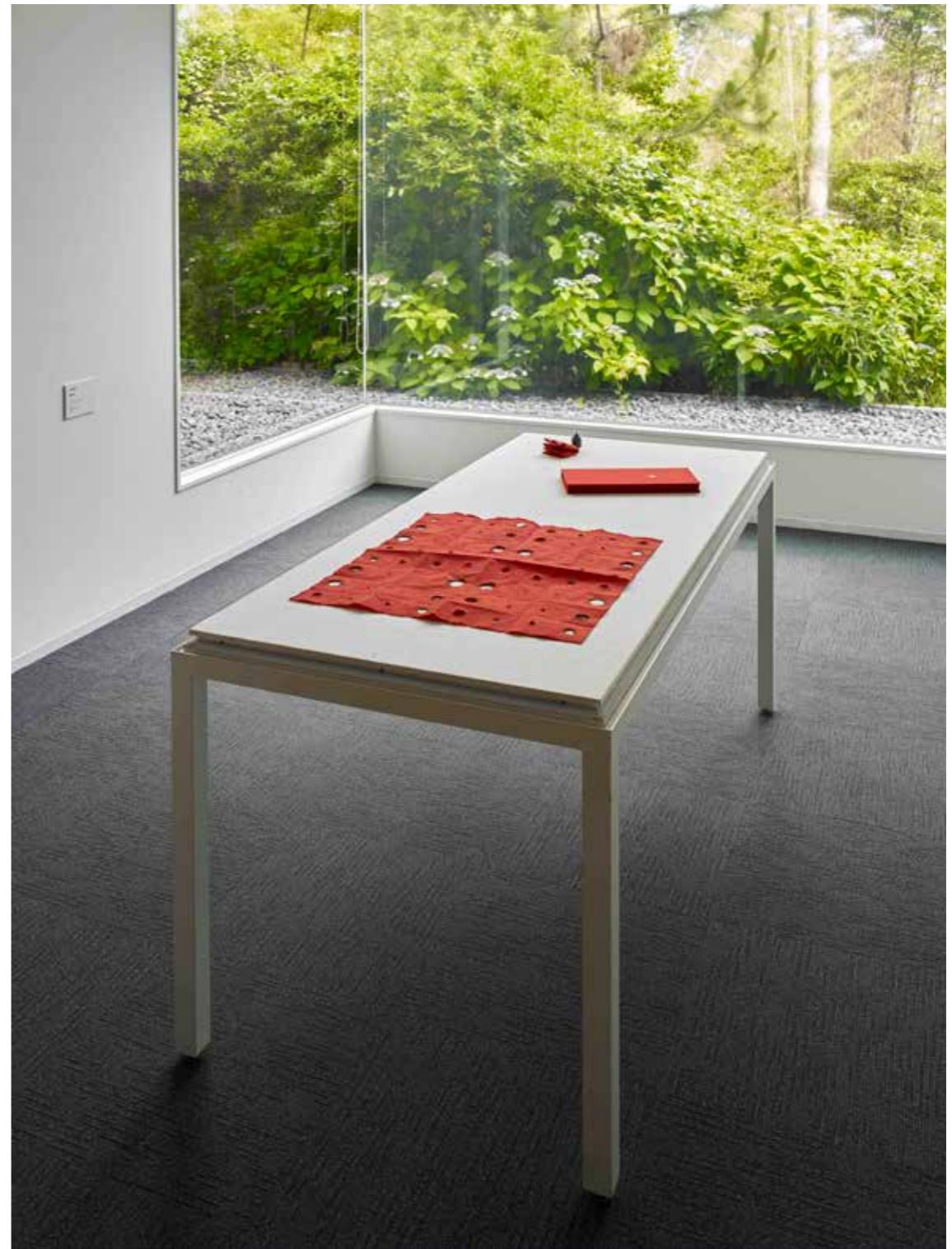
寺内曜子は、現代日本を代表する造形作家のひとり。1954年に東京で生まれ、1979年にロンドンに渡り、イギリスに長期滞在した。そのため日本での本格的なデビューは遅く、1989年の東京国立近代美術館での「現代美術への視点 色彩とモノクローム」展（京都国立近代美術館に巡回）である。同展の出品作《Hot-Line71》（1986年）は、地下に埋設される、太い電話ケーブルの黒い人工樹脂のカバーに切れ目を入れ、その中身の多色のワイヤを露出させ、そのまま床に置き自立させる作品であった。普段はほとんど考えることのない、彫刻（立体物）の外部と内部の関係を感じえるという挑発的な作品であったのだ。

今回の展示作品は、最初期から繰り返し試みられてきた、紙を使用した造形のひとつの展開形といえるであろう。体裁は、一見アーティストブックのようで、実際、20部限定で制作されている。しかし、それはページを繰って味わう本ではない。函にきれいに折って納められた、赤く染め

られた和紙は、広げると60×56cmの大きさとなる。

作家は、その大きさの紙を6回折って重ねた状態で、熱した円錐形の鉄の先端部を上面から突き刺し、焼いている。そして、それを、逆に3度押し広げて、函に収納している。行為として焼き貫通させた孔そのものは、ひとつ(one)でありながら、結果としては、64個のまったく状態も大きさも異なる孔が生まれている。

完全に広げて数えあげていけば「64」と知覚される孔の数だが、孔を貫通させる行為は1度だけである。そして、それが作りだした孔の数は実は三次元のフォルムとして数えれば「1」となる。「ひとつ(one)」が肝心なのである。個別の結果としての現象に囚われると物事の本質を見失う。差異ばかりに関心が向かい、分断や差別を生みがちになる。私たちの固定観念を、抜き打ちのように鮮やかに揺るがし、世界像を刷新させる衝撃を秘めた秀逸な作品というべきであろう。



手前に寺内曜子《One》、奥に箱と資料

IIc-1  
寺内曜子  
TERAUCHI Yoko  
One  
One  
2012年

## 間奏IV 吉村 弘 (展示期間:6月29日~7月18日)

小さなオモチャのピアノ。しかも、内部に電池を装着すれば自動演奏が可能なもの。

1982年、「波の記譜法」というシリーズの記念すべき第1作として「MUSIC FOR NINE POST CARDS」というタイトルでリリースされたアルバムによって、「作曲家」吉村弘(1940-2003)はデビューを飾った。それ以前は、コンクリート・ポエトリー、メール・アート、パフォーマンスなどを鈴木昭男(1941-)らとともに試み、いわゆる「クラシック」と呼ばれる音楽界とはまったく異なる分野での表現を試行錯誤していた。そこには、いつでも通常の芸術ジャンルの枠からこぼれおちてしまうような表現を、自分の日常の空間のなかに、さりげなく発見しようという態度が共通してみられる。

イギリスのロック・ミュージックを牽引した才能のひとり、ブライアン・イーノ(1948-)が1970年代末に提唱した「アンビエント」と呼ばれる環境音楽の流れと合流することによって、吉村作品も環境をより意識した空間性を獲得することになった。しかし、それは、アルバムのタイトルにあるように「POST CARDS」であり、独自のメール・アートとしての性格がはつきり刻印されている。はがきという狭い紙面に書きこめるわずかな音符。

そのミニマルな反復と変奏によって、独自の環境音楽が生まれ出たのである。

『トイピアノ』もまさしくその文脈に沿っている。小さなロール紙に、音符がパンチングされ、それを輪にしてセットすることで、エンドレスに電池が切れるまで「演奏」することが可能になる。はじめもおわりも存在しないミニマルな音のフォルムが「空間／環境」の中に、まるで波のように広がりつづける。

1983年頃、作者自身が、広尾の自宅兼スタジオで「演奏」してくれたときには、2台のトイピアノが用意されていて、同じパンチングの施されたロール紙がそれぞれにセットされ、デュオ形式の自動演奏が開始された。そのときのズレ続けるカノンの揺らぎは、心身ともに静かに解放を促されずにおかないものであった。ズレてゆらぐという発想は、当館の鎌倉館と葉山館のサウンド・ロゴとして書きおろした絶作「FOUR POST CARDS」(2003年)まで途切れることなく展開していったのである。



IId-1  
吉村 弘  
YOSHIMURA Hiroshi  
トイピアノ  
Toy Piano  
1973年頃

## 間奏V シルヴィア・ミニオ=パルウエルロ・保田と志田政人 (展示期間:7月20日~8月8日)

断片の魅惑。

日本の戦後彫刻を牽引した彫刻家のひとり保田春彦(1930-2018)。その保田と1953年にパリで出会い、1960年にローマで結婚し、「ミニオ=パルウエルロ・保田」の姓を名乗るようになった彫刻家シルヴィア(1934-2000)。彼女はローマ美術学校でまず絵画を学び、フレスコ画の修復にも関心を抱き、さらにパリでの春彦との出会いによって彫刻に関心を深めていった。

しかし、生前に彫刻家として完成させることのできた作品の数は限られ、その創作の豊かさは、死後に整理された彫刻の小品やおびただしい量のデッサンやコラージュによって明らかにされ、多くのひとに高く評価されるようになったのである。当館でも2004年に鎌倉別館にて遺作展「空の明るさ」を開催している。

デッサンは、領収書やメモ用紙、薬の袋などの紙片に描かれたものが多く残され、この彫刻家が子育てに追われながらも、日々、さまざまな彫刻のモチーフやその造形を粘り強く探求していたことが窺える。

そうしたなかに「泳ぐ人」のモチーフも含まれている。

シルヴィアの死後、現代日本を代表するステンドグラス作家のひとりで

ある志田政人(1958-)は、その造形に心ひかれ、次々とステンドグラスに変奏させていった。そのなかでも窓という形式を離れ、自立した立体となっている『泳ぐ人』は、水の流れを表す鉄棒の曲線も含めてシルヴィア作品との独自のデュエットを奏でているものとして評価できるであろう。重力から解き放たれた身体の自由を感じさせるモチーフが、透過する色彩の光によってさらに際立っている。

シルヴィアの生涯の傑作のひとつ《シェナの聖カタリナ像とその生涯の浮彫り》は、1980年に着手され、84年に完成し、愛媛県北条市にある聖カタリナ大学ホールの壁面に設置されている。帰天する聖女がかかげる両手と中空に浮かぶ両足の表現は、とりわけ繊細で、像と鑑賞者とのあいだの距離はかなり遠いにもかかわらず、見上げたときに忘れがたい印象を残す。本展ではブロンズ鋳造するための石膏原型(当館蔵)の手足の部分を展示した。

こうした記念碑的な作品の細部にも、シルヴィアという彫刻家の、日常のささやかな観察の積み重ねが生かされている。『泳ぐ人』のモチーフも、そうしたディテールの点で、「聖カタリナ」像とどこかで確実に通じ合っているのではなかろうか。



IIe-1, 2



IIe-3

IIe-1  
シルヴィア・ミニオ=パルウエルロ・保田  
Silvia Minio-Paluello YASUDA  
シェナの聖カタリナ像(腕)  
St. Catherine of Siena (Arms)  
1980年

IIe-2  
シルヴィア・ミニオ=パルウエルロ・保田  
Silvia Minio-Paluello YASUDA  
シェナの聖カタリナ像(足)  
St. Catherine of Siena (Feet)  
1980年

IIe-3  
志田政人  
SHIDA Masato  
泳ぐ人(シルヴィア・保田のデッサンによる)  
Swimming Woman (from the drawing by Silvia Minio-Paluello YASUDA)  
2006年

なかたに  
中谷ミチコ(1981-)は、東京に生まれ、多摩美術大学で彫刻を学んだのち、2度、ドイツのドレスデン造形芸術大学で長期にわたって学び、帰国後、現在も祖父が暮らした三重県の家で制作している。その家の近くにある旧い工場を改造して「私立大室美術館」を2015年に開館し、そこも創作の発表などに活用し、地域の文化の活性化にも取り組んでいる。

「エルベ河畔のフィレンツェ」に喩えられる旧東ドイツの古都の由緒あるアカデミーに学んでいることからも窺えるように、中谷は、世界各地の大都市で展開する現代美術のマーケットとは一定の距離を置きながら、あえて時流からの孤立を選んで独自のスタイルを探求し続けている彫刻家である。

彫刻に目覚めたのは柳原義達(1910-2004)の作品に触れたこと、とくに当館の鎌倉別館の正面入り口の前に設置されている《犬の唄》(1983年)に出会ったことがきっかけであった。この出会いが、中谷ミチコの造形の特質を深く規定している。あくまでも具象的な彫塑の技法を基礎として、そこに思いがけない独自の変容を加えているのである。

粘土で造形したレリーフを石膏で型抜きし、通常であれば、そこにブ

ロンズなどの溶けた金属を石膏の雌型に流し込み、冷えて固体化したところで、雌型を外して表面を仕上げ、パティーナと呼ばれる着色を施すのが一般的なブロンズ作品の制作プロセスである。ところが、中谷は、雌型に金属ではなく、透明なエポキシまたはウレタン樹脂を注入。しかも、その前に凹面状態の石膏型の表面に顔料で着彩を写実的に加えている。

その結果、凸面ではない、凹面の浮彫りが半透明の状態で出現することになる。多色彫刻というのもロダン以後の近代彫刻では傍流の特殊な表現であり、それが凹状のレリーフというあまり前例のない技法によって実現されている。

さらに、そこに描写されているのは、苦しみや孤独に苛まれているような少女であったり、カラスや狼といった、人間と共に存するというよりも敵対することの多い動物であったりする。既存の物語をただそのままなぞるのではなく、個人的な体験に裏づけられた私的な物語が、神話的に喚起力をともなって紡ぎだされているのである。鮭の魚皮を衣服の材料に使用する北方の少数民族への共感と共苦の感情が仮託されるのも、こうした独自の物語性に照らすとき必然的な表現と受けとめることができる。

### III 形態——彫刻家／画家

長門佐季



III-1

IIIf-1  
中谷ミチコ  
NAKATANI Michiko  
魚の皮を着る  
Wearing Fish Skin  
2010年



IIIf-2

IIIf-2  
中谷ミチコ  
NAKATANI Michiko  
痕跡  
Traces  
2021年

フランスの哲学者ジャン＝ポール・サルトル(1905-1980)は、アルベルト・ジャコメッティ(1901-1966)について「描くように彫刻をし…彫刻をするように描く」と語っている!

「見えるものを見るとおりに表す」ことを追求したジャコメッティにとって、絵画も彫刻も本質的に共通しているものであった。パリ留学中にジャコメッティと出会い、1956年から1961年まで断続的にモデルをつとめた哲学者の矢内原伊作(1918-1989)については、20余点の油彩画と2点の彫刻が制作されたほか、カフェでの休息の間に紙ナプキンや紙の切れ端に描いた素描が数多く残されている。矢内原の親友で仏文学者の宇佐見英治(1918-2002)もジャコメッティと交友した日本人のひとりである。《裸婦小立像》(III-1)は、宇佐見がジャコメッティから直接譲り受け旧蔵していた作品である。高さが10センチにも満たない小さな彫刻でありながら、その強い存在感は背後に広がるるかな空間を支配している。

ジャコメッティの作品に「触覚的なリアル」と「普遍の存在の強さ」を見た麻生三郎(1913-2000)も作例は少ないものの「立体デッサン」と名付けた彫刻を制作している。「形態とは造形を意味する」と語った麻生もまた、視覚と触覚の両方の視点を併せ持ち、「見る」ことで「見えてくる」本質に迫った画家であったといえるだろう。

また、人間の存在を独自の造形で追求した版画家に浜田知明(1917-2018)がいる。浜田は自らの戦争体験をもとに人間社会の愚かさ、不条理さを諷刺的な表現を織り交ぜて版画に表したが、1983年から版画のモチーフを「三次元のデッサン」と呼ぶ彫刻に展開させた。モチーフは平面から立体へと置き換える過程で説明的な要素は削ぎ落とされ、その根底にある人間の「存在」への問い合わせがより明確に表されているようだ。

ここに紹介している「彫刻家／画家」は、いずれも目の前の、あるいはかつてどこかで見たことのあるモデルの姿に似せた外形としての形態を作ることでなく、どのようにしたらモデルの存在を形態としてとどめることができるのかという点に意識を向けています。彼らは目で触れたものを絵画に描き、あるいは彫刻をするという行為によって、二次元と三次元の世界を自由に行き来し、外形から別箇の「存在」へと形態を昇華させているのだ。ここでは「見る」ことを起点に「存在」への飽くなき探求が繰り返されている。

1 矢内原伊作訳「ジャコメッティの絵画」『サルトル全集第30巻 シュヴァンIV』人文書院、1964年、301頁。

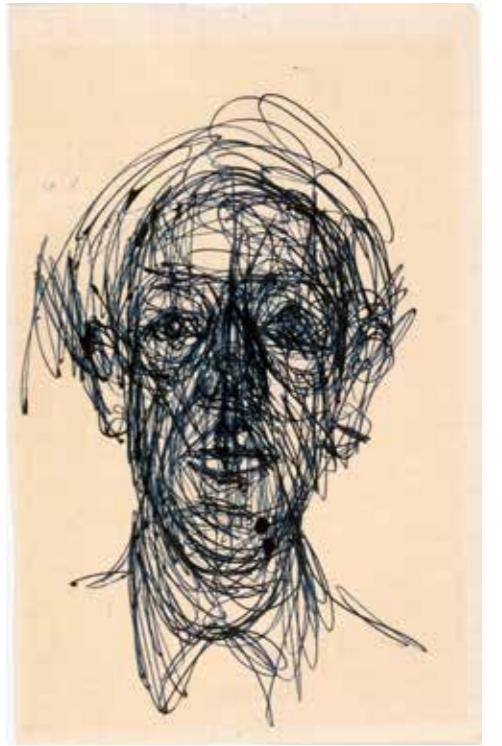


III-1  
アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto GIACOMETTI  
裸婦小立像  
Small Standing Nude  
1946年頃



III-2

アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto GIACOMETTI  
イサク・ヤナイハラの肖像  
Portrait of Isaku YANAIHARA  
1956年

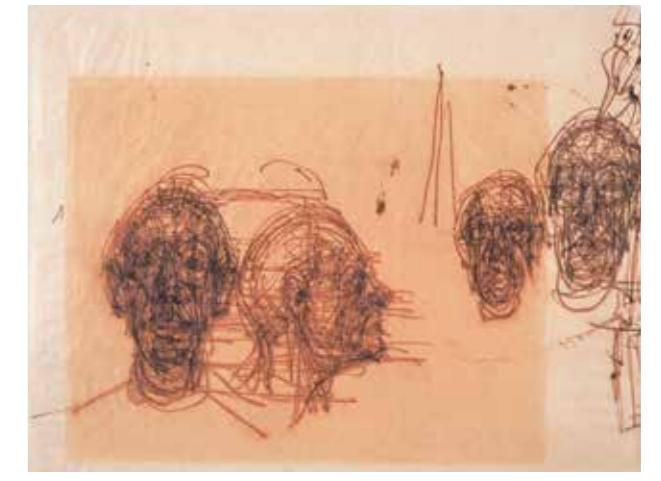


III-3

アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto GIACOMETTI  
ヤナイハラの頭部  
Head of YANAIHARA  
1956-1961年頃

III-4

アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto GIACOMETTI  
剣を持つ3人の男、男の頭部など  
Three Men with Sword, Head of a Man, etc.  
1956-1961年頃



アルベルト・ジャコメッティ  
Alberto GIACOMETTI  
4つの頭部  
Four Heads  
制作年不詳

III-5



III-7



III-8



III-9



III-6

III-6  
麻生三郎  
ASO Saburo  
人(立体デッサン)  
Figure (Three-dimensional Drawing)  
1978年

III-7  
麻生三郎  
ASO Saburo  
立つ人 2  
Standing Woman 2  
1982年

III-8  
麻生三郎  
ASO Saburo  
ヨコノ人  
Lying Figure  
1984年

III-9  
麻生三郎  
ASO Saburo  
人  
Figure  
1987年

III-10  
浜田知明  
HAMADA Chimei  
晩年(A)  
Late in Life (A)  
1972年

III-13  
浜田知明  
HAMADA Chimei  
晩年  
Late in Life  
1999年



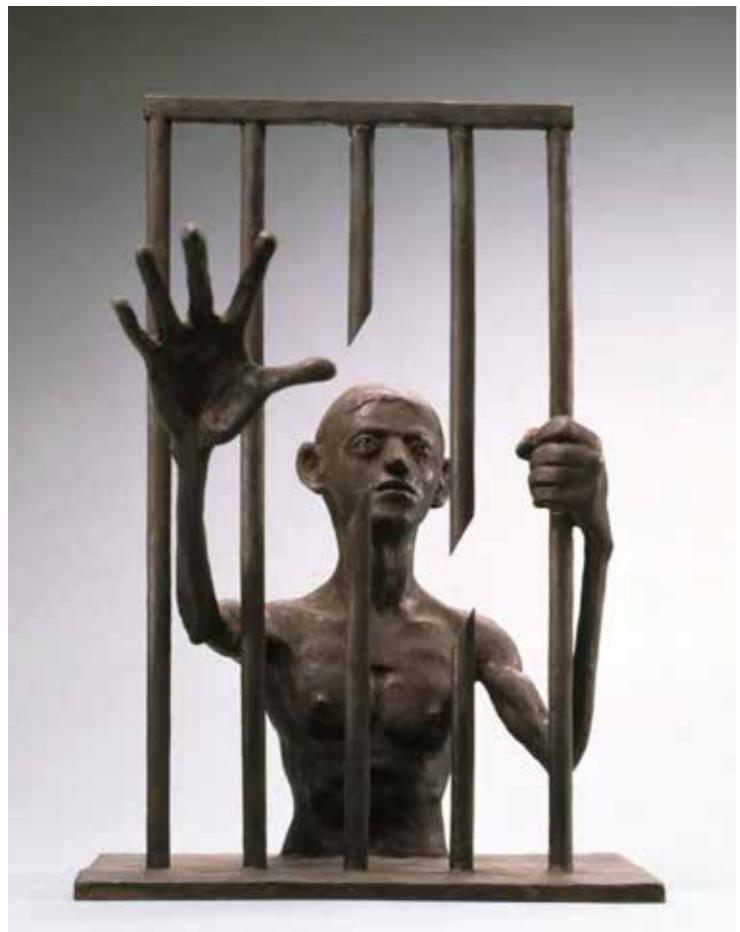
III-10



III-13



III-11



III-12

III-11  
浜田知明  
HAMADA Chimei  
初年兵哀歌(檻)  
Elegy of the Recruit, Cage  
1978年

III-12  
浜田知明  
HAMADA Chimei  
檻  
Cage  
1983年

#### IV 虚実——向井良吉と毛利武士郎

西澤晴美

向井良吉(1918-2010)と毛利武士郎(1923-2004)はいずれも戦中世代の作家であり、それぞれ軍隊での体験を経て戦後の活動をスタートさせた。「今日の新人・1955年」、「集団58野外彫刻展」、「集団60野外彫刻展」(いずれも鎌倉館にて開催)に選出されるなど、戦後彫刻を牽引する作家として注目されていたふたりには、1958年にデザイナー由良玲吉も交え3カ月間にわたりヨーロッパを自動車旅行するなど親交があった。

ラバウルで敗戦を迎え、捕虜生活を送った向井の戦争体験は過酷なもので、それまでの観念が空転し、非常な空虚感を覚えたと述べている。1954年のフランス滞在中に制作をはじめた《アフリカの木》(IV-4)や、1963年の《飛翔する形態》(IV-5)には、長く自身の根底に流れていた虚無感と飢餓感、そしてそこから生きようとする意志を、有機的なかたちと多様な素材の追求に転化してあらわそうとしたことがうかがえる。量塊よりむしろ「虚」に重要な意味を持たせる造形は、この時期の向井の作風を特徴づけている。1964年の東京オリエンピックをテーマに制作された《勝利者の椅子》(IV-6)は、無常観とアイロニーを込めて「椅子」という機能性を否定し、廃材を原型に用いた複雑な構造の中に内面性をも繊細に表現している。

毛利武士郎の作品にもまた、戦争体験にもとづく不穏な生命感を見て取ることができる。《手の中の眼》(1955年、IV-1)には、解体された人体が無言のうちに放つ抵抗が、穿たれた眼の強烈な印象を通して提示されている。マヤ文明の遺跡の壁から着想を得たという《鳩ノ巣(メキシコの遺跡による)》(1959年、IV-2)は、コンクリートという現代の素材に、遺跡の持つ原初的な力を取り込み、人工物と自然物、あるいは有機的なものと無機的なもの、それらが闘争するひとつの社会のメカニズムをあらわそうとしている。向井の場合と同じく、「虚／空」の部分が作品の中で大きな意味をなし、さらに、多方面から見ることのできる彫刻の特質(多面性)に対して、やや時代の離れた《DNA工学②》(1980年、IV-3)も含め、「前面性」に重点が置かれていることも毛利の特色といえる。

戦争によって人間とあらゆる事物との調和が失われた後、実在の新たな認識に向かって努力することが、戦後日本の芸術のひとつの命題であった。かたちを追いかけてかたちに終わるのではない、と寡黙に念じる作家の姿がここに見て取ることができる。単純に形態の抽象に向かうのではなく、造形と思索を葛藤しながら結びつけ、未知のかたちを探求した作家として、このふたりの作家に今、見るべきものがある。



IV-1



IV-3



IV-2



IV-4



IV-5

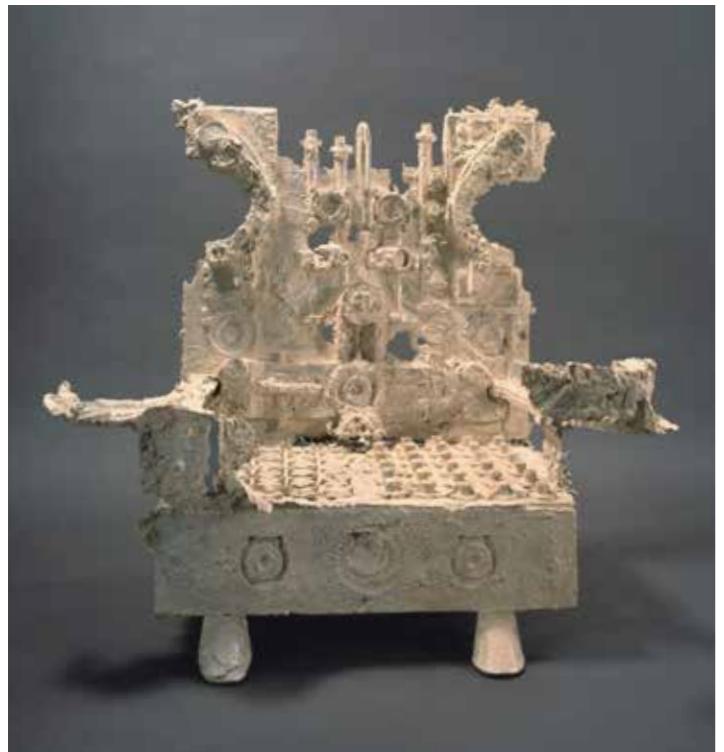
IV-1  
毛利武士郎  
MORI Bushiro  
手の中の眼  
Eye in the Hand  
1959年

IV-2  
毛利武士郎  
MORI Bushiro  
鳩ノ巣(メキシコの遺跡による)  
Nest of Pigeon, Based on the Ruins in Mexico  
1959年

IV-3  
毛利武士郎  
MORI Bushiro  
DNA工学②  
DNA Engineering 2  
1980年

IV-4  
向井良吉  
MUKAI Ryokichi  
アフリカの木  
African Tree  
1955年

IV-5  
向井良吉  
MUKAI Ryokichi  
飛翔する形態  
Flying Form  
1963年



IV-6



IV-7

IV-6  
向井良吉  
MUKAI Ryokichi  
勝利者の椅子  
Chair for Winner  
1964年

IV-7  
向井良吉  
MUKAI Ryokichi  
カオールの陰翳  
Shadow of Cahors  
Tall Object  
1984年



IV-8

IV-8  
向井良吉  
MUKAI Ryokichi  
背の高いオブジェ  
Tall Object  
1989年

## V 写像——<sup>フォルム</sup>形態の「体験」をとどめる

菊川亜騎

手のひらにそっと載せられた、小さな彫像。写真家・安齊重男(1939-2020)は仏学者・宇佐見英治(1918-2002)との出会いを機に、彼が所蔵していたアルベルト・ジャコメッティの《裸婦小立像》を写した(V-15)。その人体は石膏の肉付けで作られたにもかかわらず、量感を持たず鋭く空間の中に屹立している。宇佐見はこのようなジャコメッティの彫像制作に、素材を彫り、刻もうとする精神を見出し指摘する<sup>1</sup>。彫刻家が物質を刻むように、文学者は言葉を刻む——文学に一番近い仕事は彫刻であると宇佐美が語るように<sup>2</sup>、ジャコメッティとの交流はその人生と思想に多大な影響を与えた。安斎はこの海を越えた邂逅を歴史的なドキュメントとして撮影している。

彫刻と写真的関係を振り返ってみれば、19世紀に写真技術が発明されて以来両者は密接な関係を築いてきた。そもそも三次元芸術である彫刻の鑑賞は光や見る角度など作品が置かれる環境に大きく条件付けられるため、空間のなかで形態を「見る」ことは「体験」とも言い換えることができるだろう。そしてこの過ぎゆく瞬間をとどめることができるのは、唯一写真だけであった。

ときに写真家は彫刻へ歩み寄り、写真は形態のさまざまな見方を示す。たとえば、写真家・大辻清司(1923-2001)が雑誌『アサヒグラフ』(朝日新聞社)の記事「APN(あぶん)」のタイトル・カットとして撮影した写真(V-2~9)は、写真家と美術家のコラボレーションともいえよう。美術家の北代省三(1921-2001)と斎藤義重(1904-2001)が撮影のため

に制作したオブジェは小さなものだが、大辻によってダイナミックな空間構成へと昇華された。堀内正和(1911-2001)の彫刻を写した写真(V-10~12)も、線的な作品と面的な作品を画面の中で巧みに再構成しており、写真家と彫刻家の感性が交差する瞬間を写真はとどめている。また畠山直哉(1958-)が撮影した建築家バックミンスター・フラーによるジオデシック・ドーム(1967年モントリオール万国博覧会アメリカ館、V-17)は、ドームの骨組みである細孔のようなモジュールが写真の画面を覆いつくし、無限に拡張しうる社会基盤を思い描いたフラーの理念が、観るものに迫ってくるようだ<sup>4</sup>。

1960年代後期に彫刻というジャンルの拡張がはじまる、モノそのものの認識についての問いかけが広まった。モノや形態、そこに暗示された意味を、人間はどのように「見て」いるのだろうか。若江漢字(1944-)の写真(V-13、14)は視覚の体験を客体化することで、知覚と認識をめぐる問題を私たちに投げかけている。

1 宇佐見英治『見る人 ジャコメッティと矢内原』みすず書房、1999年、136頁。

2 前掲書、135頁。

3 金井直「写真と彫刻 あるいは互恵性」、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボット『自然の鉛筆』(青山勝訳)赤々舎、2016年、64-75頁。光田ゆり「写真／写像 像と物質をつなぐファセット——鏡と穴のあいだに」『鏡と穴 彫刻と写真の界面』展覧会カタログ、武蔵野美術大学、2018年、9-18頁。

4 ジオデシック・ドームは1967年のモントリオール万国博覧会のあと永久建造物として保存されたが火災によって焼失。のちに骨組みが再建され本作はこれを撮影したものである。



V-1



V-2



V-3



V-5



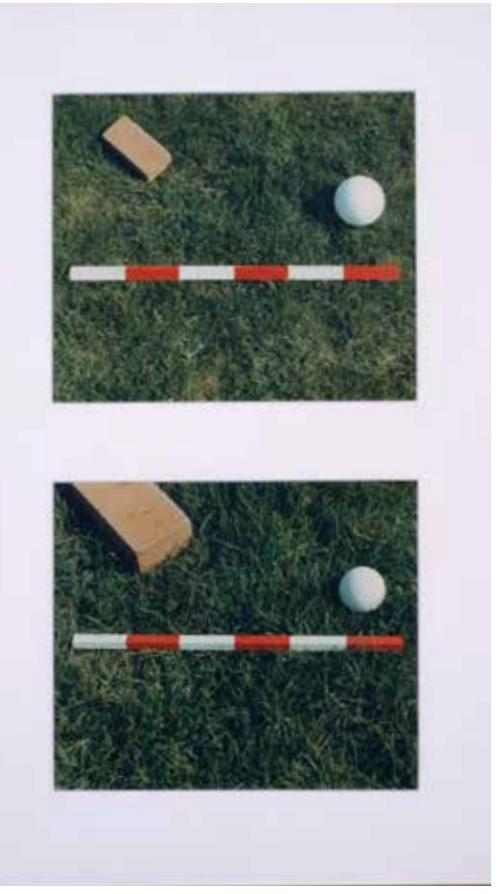
V-1  
オブジェ構成・撮影: 北代省三  
Composition and Photograph: KITADAI Shozo  
APN  
1953年(2003年リプリント)  
『アサヒグラフ』1953年12月23日号「ASAHI PICTURE NEWS」のタイトル・カット

V-3  
オブジェ構成: 北代省三／撮影: 大辻清司  
Composition: KITADAI Shozo; Photograph: OTSUJI Kiyoji  
APN  
1953年(2003年リプリント)  
『アサヒグラフ』1953年10月14日号「ASAHI PICTURE NEWS」のタイトル・カット

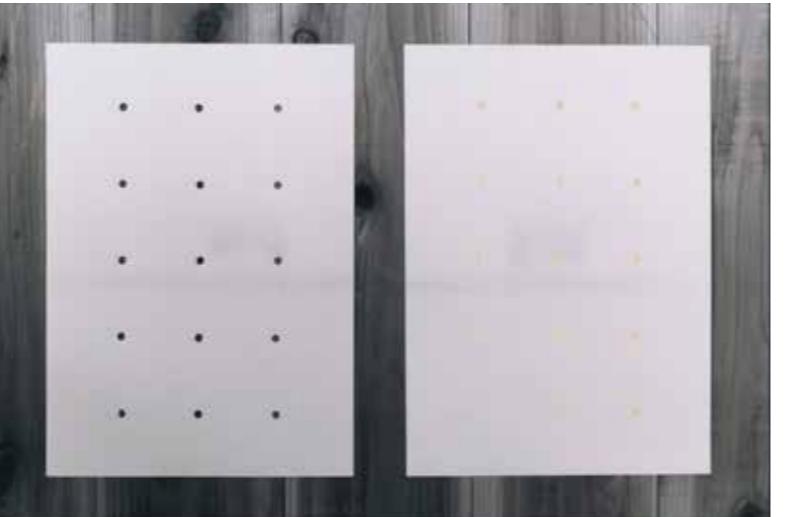
V-2  
オブジェ構成: 北代省三／撮影: 大辻清司  
Composition: KITADAI Shozo; Photograph: OTSUJI Kiyoji  
APN  
1953年(2003年リプリント)  
『アサヒグラフ』1953年11月18日号「ASAHI PICTURE NEWS」のタイトル・カット

V-5  
オブジェ構成: 北代省三／撮影: 大辻清司  
Composition: KITADAI Shozo; Photograph: OTSUJI Kiyoji  
APN  
1954年(2003年リプリント)  
『アサヒグラフ』1954年2月3日号「ASAHI PICTURE NEWS」のタイトル・カット

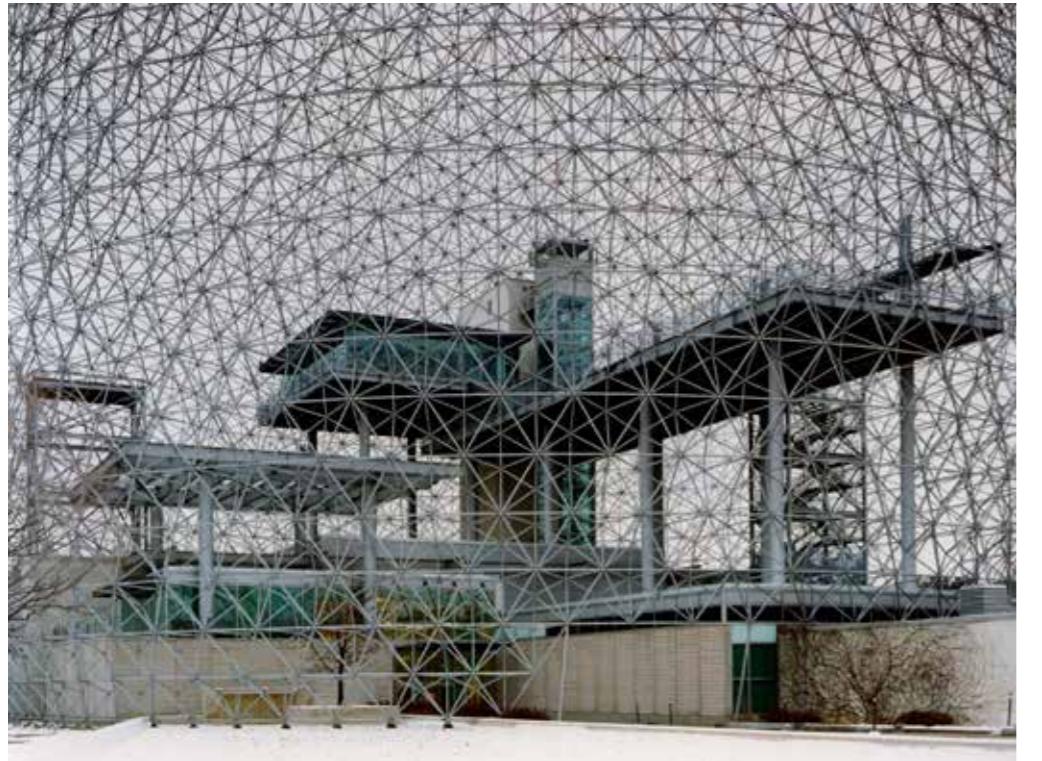
V-15  
安齊重男  
ANZAÏ Shigeo  
宇佐見英治の手の上のアルベルト・ジャコメッティ  
Alberto Giacometti's Work on Eiji Usami's Hand  
1981年



V-14



V-13



V-17

V-13  
若江漢字  
WAKAE Kanji  
見ることと見えること “Paper-hole”  
Seeing & Looking: “Paper-hole”  
1973年

V-14  
若江漢字  
WAKAE Kanji  
見ることと見えること “Distance”  
Seeing & Looking: “Distance”  
1972年

V-17  
畠山直哉  
HATAKEYAMA Naoya  
タイトルなし／モントリオール  
Untitled / Montreal  
2005年

## VI 饗宴——鉄鋼シンポジウム

朝木由香

1969年9月から11月、万国博覧会の開催を翌年に控えた大阪市で「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」が開催された。日本鉄鋼連盟と毎日新聞社が主催したこのシンポジウムには、海外作家9名と国内作家4名が参加した<sup>1</sup>。大阪市西淀川区にあった後藤鍛工内の600坪の特設アトリエを中心に、いくつかの鉄工所に分散した作家たちは、職人たちの技術協力を得て制作に取り組んだ。3か月の滞在から生まれた彫刻作品は、翌年の万博会場内的人工湖周辺に設置されたことで、シンポジウムは結果的に「万博」に参加した形となった。

シンポジウムの発起人、飯田善國(1923-2006)は、名称について「『シンポジオン』とは、古代ギリシャ時代の『酒宴』の意味で、「酒を飲んで議論し合う」というふうに転化し、現代では、一般に「何々」の「シンポジウム」というふうに使われている。これは、議論して討論して互いの考えを確かめ合うというほどの意味に用いられているようである」と述べている<sup>2</sup>。作家たちは大阪に集まり、共に生活しながら制作する中で、展覧会とも野外彫刻展とも異なる「シンポジウム」の本質を巡って、時に酒を酌み交わしながら議論を重ねたが、こうした交流は必ずしも牧歌的な「饗宴」ではなかったようだ。

「彫刻シンポジウム」を最初に提唱したのは、オーストリアから参加したカール・プラントル(1923-2010)である。プラントルが1959年にウィーン郊外の石切場ザンクト・マルガレーテンで始めた「彫刻シンポジウム」はその後、1960年代に世界各地で開かれ、日本でも1963年に神奈川県真鶴で行われた。プラントルは志を同じくする芸術家が友愛によって結びつき、共同生活を通して制作に励む「ユートピア的な共同体」を目指したが、彼の理想は、高度経済成長のただ中で万博

を開こうとしていた当時の日本の時代の機運や、個性豊かな作家たちの考えとは相容れなかつたことは否めない。飯田は、プラントルが追求した「原始共産社会的共同体」の建設に疑問を投げかけつつも、「情報交換」としての機能にシンポジウムの可能性を見出そうとしている<sup>3</sup>。結果的に「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」は、それが本質的に内包していた矛盾が生む様々な反応を、むしろシンポジウムを動かす力学に転嫁したとも言えるだろう。そして、その構図は万博に対する作家それぞれの姿勢にも重なつていった。

本章では、参加作家から当館に縁のある飯田、湯原和夫(1930-)、若林奮(1936-2003)を中心紹介する。1965年前後から国内外で活躍を始めた彼らは、シンポジウムを一つの契機として、それぞれが「鉄」の新たな表現を追求していることに注目したい。

1 同シンポジウムカタログ『国際鉄鋼彫刻シンポジウム1969-70』[毎日新聞社、1970年] 奥付による会期は1969年9月1日-11月30日。シンポジウム委員として各製鉄会社、毎日新聞社が名を連ね、諮問委員は丹下健三、前川国男、土方定一、丸山尚一、中原佑介らが務めた。また参加作家は海外作家9名、アメリカからジョージ・リッキー(1907-2002)とケネス・スネルソン(1927-2016)とジョージ・ベーカー(1931-1997)、オーストリアからカール・プラントル(1923-2010)、イギリスからエドワード・パオロツィ(1924-2005)とフィリップ・キング(1934-)、スイスからジャン・ティングリー(1925-1991)とベルンハルト・ルジンブルー(1929-2011)、ドイツからハインリッヒ・ブルマック(1936-2018)、国内作家4名、伊原通夫(1928-)飯田善國、湯原和夫、若林奮であった。

2 飯田善國「彫刻家のシンポジウムとは何か」『国際鉄鋼彫刻シンポジウム1969-70』頁無し。

3 飯田善國「シンポジウムの報告」『国際鉄鋼彫刻シンポジウム1969-70』頁無し、飯田善國「シンポジウム終る」『芸術新潮』21巻2号(242号)(1970年2月)82頁、北村由雄「国際鉄鋼彫刻シンポジウムの残したもの」『美術手帖』第326号(1970年4月)142-157頁を参照。

## 彫刻シンポジウムの夢

「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」の実現は、飯田善國とカール・プラントルの出会いから始まった。東京藝術大学卒業後、画家を志して渡欧した飯田は、1961年、彫刻シンポジウムに参加したのを機に彫刻家を目指すことになる。当時、ウィーンの小劇場に出演した芝居が話題となり、それを見たプラントルから自身が携わる鉄鋼彫刻と石彫のシンポジウムに招かれ、同年6月、オーストリアの鉄鋼会社が出資したカップフェンベルク市での彫刻シンポジウムで、3m大の鉄の彫刻《子ども》を制作、続く8月、ザンクト・マルガーテンで行われた「ヨーロッパ彫刻家シンポジウム」でも同名の石彫を発表した。飯田がカップフェンベルクから日本に送った次の書簡には「彫刻シンポジウム」への期待と共に窓が窓があるだろう。

「私達は大工場の中で工員の中にまじって仕事をしています。ベーラー社の我々彫刻家への配慮は実に行きとどいて、彫刻家一人に、専門の技師一人及び労働者一人がつきそってくれてあらゆる物心両面の援助を与えてくれる他、制作の過程で行き当る技術上の疑問や困難に一々実に懇切に答えてくれるので、まあ、理想的な環境・条件の中でわれわれは制作していると言つてよいでしょう。日本では未だ民間の会社が彫刻家の集団をこういう形で招待した話をききませんがどこかの会社がこういう試みをやってくれると若い芸術家は大いに力づけられるでしょうね。」<sup>1</sup>

こうして「饗宴」を共にした飯田とプラントルとの出会いから8年後、今度は飯田がプラントルを大阪に招き、「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」を組織することになる。



fig.1 村井修 飯田善國《時間の風景》撮影：1970年  
画像提供：村井修 写真アーカイブス(村井久美)  
©MURAI Osamu, IIDA Yoshikuni's Landscape of Time

## 飯田善國(1923-2006)

滞欧中、彫刻に目覚めた飯田は、鉄や石、木、銅、真鍮などで《HITO》や《COSMOS》などの抽象彫刻を手がけるが、1967年の帰国を機に、ステンレス・スチールを用い始める。それは、ステンレス特有の工業製品的な冷たさや人工性に、木や石の彫り痕とは異なる表現を求めることによる。《作品-Werk》(VI-2)は1968年、「第8回現代日本美術展」神奈川県立近代美術館賞受賞作。さらに、飯田はステンレスの鏡面をペアリング構造で回転させた、より大型な《ミラー・モビール》に向かつた。

「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」に出品した《時間の風景》(fig.1)は、その展開である。高さ16mから吊るされたミラーは風を受けると回転し、周囲の風景を映し出す。アレクサンダー・コルダーやジョージ・リッキーの運動性を取り入れつつ、さらに周囲の事物を映像化して独自な時間を創出する飯田の《ミラー・モビール》は、その後、パブリックアートとして都市や原野など、さまざまな空間に置かれることになる。

## 湯原和夫(1930- )

東京藝術大学卒業後、彫刻家として活動を始めた湯原は、1963年、「丸善美術奨励賞」大賞に選ばれたのを機に渡仏、パリを拠点に自らの抽象造形を追求する。研ぎ澄まされたフォルムに、素材の物質性そのものを十全に發揮させたその彫刻は「物が存在する」ことを問いかけてきた。



fig.2 村井修 湯原和夫《作品No.5-69》撮影：1969年  
画像提供：村井修 写真アーカイブス(村井久美)  
©MURAI Osamu, YUHARA Kazuo's Work No.5-69

「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」前後、「グッゲンハイム国際彫刻展」(1967年)や「サンパウロ・ビエンナーレ」(1969年)への出品など、海外での活動が開がりつつも、作家はミニマル・アートなどの前衛の動向には与せず、むしろ古代の巨石文化を巡り、その人知を超えた「物の存在」に自らの創作の根源を探った。そして鉄、クロム・メッキ、アルミニウム、真鍮、鏡面ステンレスのほか、人造毛皮など新たな素材を見出し、直方体や円筒などの単純なフォルムに彫刻理念を純化させた。

同シンポジウムに出品した《作品No.5-69》は4m×4m×4mの巨大な鏡の門である(fig.2)。湯原が「反射することは受け入れることではない。拒絶することである。それはより自分を主張する行為であり、印象づけることである。」<sup>2</sup>と述べるように、鏡面に映り込む風景は戯れに目を惑乱させたり、周囲と調和するものでない。《不快な門》(VI-6)もその展開の一つである。門は「開き／閉じる」その両義性により、見る人の視線を拒絶もすれば、開放もする。「不快」というタイトルに込められた反語的な思考の門をくぐった先にこそ、「存在の自由」は見えてくるのだろう。

## 若林奮(1936-2003)

若林が「国際鉄鋼彫刻シンポジウム」で制作した《3.25mのクロバエの羽》(fig.3)は、今も万博記念公園で設置当時の面影を残している。地上に見える8m×5mの分厚い鉄板の下に、高さ(深さ)1mの四角い鉄の箱を埋めたこの奇異な作品は、一説には万博に対する批判を込めて、作家が意図的に埋めたとされる。鉄板の上には、羽の輪郭を象った鉄板が

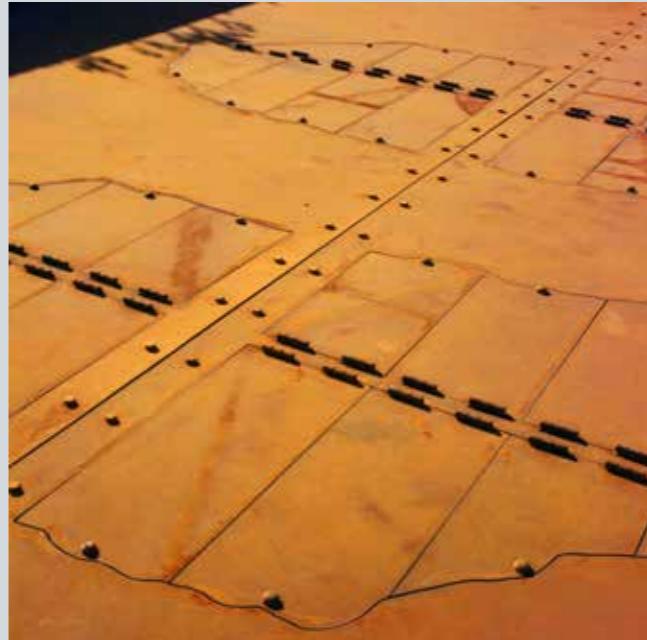


fig.3 村井修 若林奮《3.25mのクロバエの羽》撮影：1969年  
画像提供：村井修 写真アーカイブス(村井久美)  
©MURAI Osamu, WAKABAYASHI Isamu's Wings of a Blowfly 3.25 meters Long

施され、地下への小さな扉があったことから、あたかも巨大なハエが地下に隠れているような不気味さを漂わせている。1960年代後半、各地で活性化した野外彫刻展を舞台に、若林は本作と同時に、クロバエをモチーフにした二つの彫刻、《5.15-7.20クロバエ》と《7.28-8.23 クロバエ上の変更》を制作している<sup>3</sup>。《ハエの模型・飛び方》(VI-4)では、「飛ぶ」物体、すなわち地面から浮遊する状態を表している。

「彫刻が置かれて、周囲と調和することは危険な事であると思う」<sup>4</sup> 若林は、彫刻を取り巻く空間との境目に注目し、両者の間の「面」に意識を向けた。地表面だけを露わにした《3.25mのクロバエの羽》は、地上と地下の緊張関係のただ中で、見えない地下の空間を想像によって補うことで成立する。これは1970年前後から、初期に顕著であった鉄の「量塊」が失われ、次第に「面」的になる展開に位置づけられる。さらに地下の構造は、2000年に東京都の強制収容により地中に埋められた《緑の森の一角獣座》の庭をはじめとする、その後の若林の創作世界の本質に繋がっていく。

1 飯田善國差出、毎日新聞社カメラマン宛書簡(1961年4月28日付) 慶應義塾大学アート・センター蔵

2 湯原和夫「表紙の言葉 私の作品について」『芸術生活』第20巻第6号(215号)、1967年6月、168頁。

3 《5.15-7.20クロバエ》は「第1回現代国際彫刻展」(彫刻の森美術館)、《7.28-8.23 クロバエ上の変更》は「第3回現代日本彫刻展」(宇都宮野外彫刻美術館)で発表した。

4 若林奮「エジプトへ 消去と不明の補充」『美術手帖』第376号、1974年1月、169頁。



展示室3「IV 館宴——鉄鋼シンポジウム」  
床の上の作品は左から、飯田善國《作品—Werk》(IV-2)、湯原和夫《作品No.11-70》(VI-5)



VI-3



VI-1

IV-1  
飯田善國  
IIDA Yoshikuni  
HITO  
HITO  
1963年

VI-3  
飯田善國  
IIDA Yoshikuni  
KOSMOS-WEISS (KLEIN)  
COSMOS-WHITE (SMALL)  
1965年



VI-4  
若林 奉  
WAKABAYASHI Isamu  
ハエの模型・飛び方  
Model of Fly: How to Fly  
1969年



VI-5



VI-6

VI-5  
湯原和夫  
YUHARA Kazuo  
作品 No. 11-70  
Work No. 11-70  
1970年

VI-6  
湯原和夫  
YUHARA Kazuo  
不快な門  
Disagreeable Gate  
1972-1975年

## VII 木魂——砂澤ビッキとデイヴィッド・ナッシュ

高嶋雄一郎

20世紀以降さまざまな素材による彫刻・立体作品が試みられたが、本章では、そうした時代にあって人間の原初的な営みともいえる木彫を主な表現手段とするふたりの彫刻家を紹介する。

砂澤ビッキ(1931-1989)は現在の旭川市内にアイヌの両親のもとに生まれ、17歳の時に農作業に従事する傍らで絵を描き始めたという。1953年に鎌倉に転居し、瀧澤龍彦(1928-1987)らと交流してシュルレアリスムに傾倒しつつ創作活動を本格的に開始。1959年以後は旭川、札幌そして音威子府と北海道内を移り住み多彩な木彫作品を制作した。巨木を用いて荒々しい鑿跡の刻まれた彫刻を制作する一方、独自の文様などを施した精緻な小品も手がけ、さらには木彫でありますながら野外彫刻を手がけたこともその特徴である。その多くは自然やその現象、想像上の生物などを主題とし、アイヌという自身のルーツを根幹に据えながら、その枠に囚われることなく自らの表現を探究した。

デイヴィッド・ナッシュ(1945-)はイギリスのサリー州に生まれ、幼い頃から森林に慣れ親しんで育った。いくつかの美術学校で絵画や彫刻を学んだのちウェールズに移住し、木

材を用いて制作を始め、次第に伐採木や生木をチェーンソーや斧で削り、黒く焼き焦がすなどした作品を発表。さらに、若木を植えることから始めその成長とともに月日をかけて形作っていく《トネリコのドーム》(1977年以降)や、大きな木製の球体を転がして海を目指す《木の川石》(1967年)といった、大自然とそのまま関わるようなランド・アートも発表している。その土地ごとの樹木を用いて滞在制作するのもその創作の特徴のひとつだが、本展に出品されている作品(VII-4, 5)は、砂澤ビッキの薰陶によって木工と美術に注力するようになった音威子府に、1993年から翌年にかけて3回滞在した際に制作したものである。

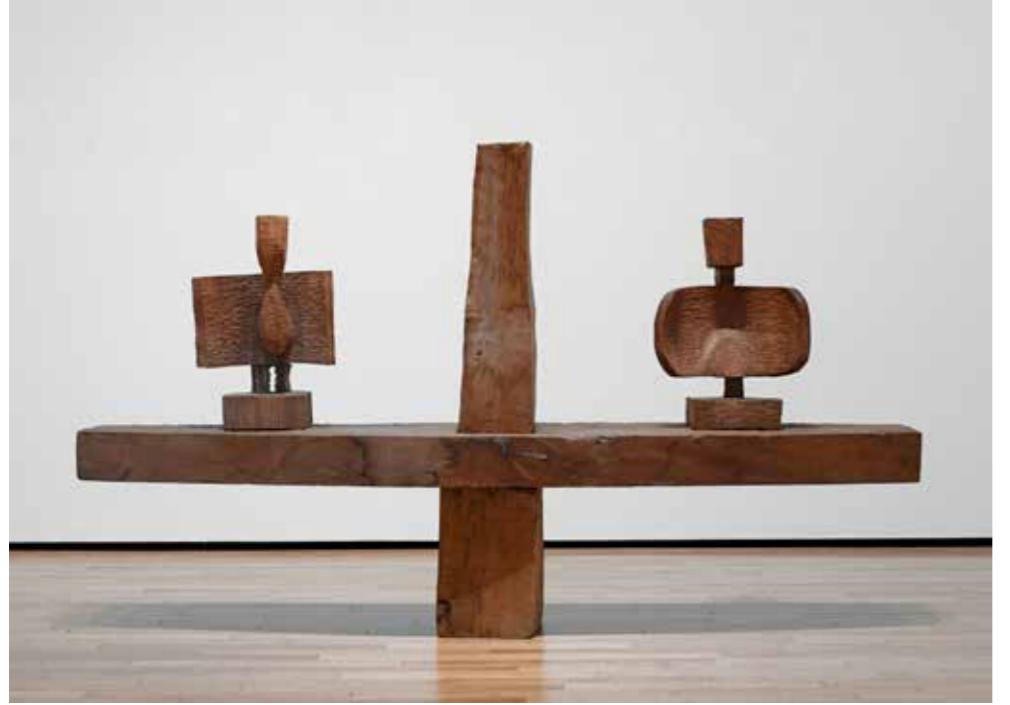
ふたりの作品もしくは芸術観に共通するのは、樹木の特徴や生態を踏まえた上で手を加え、その後も自然現象の影響や時間の経過とともに姿かたちが変化することと、いつかは完全に自然へと還ることすらも受け容れている点だろう。それは近代以降に人間の営みと自然が分断されてしまった状況に対する警鐘であり、あらためて私たちの存在／私たちの生きる世界が今どう在るのかを真摯に見つめ直す手がかりのひとつとなるのではないだろうか。



VII-1



VII-3



VII-2

VII-1  
砂澤ビッキ  
SUNAZAWA Bikky  
樹頭  
Wooden Head  
1983年

VII-2  
砂澤ビッキ  
SUNAZAWA Bikky  
TOH 2  
TOH 2  
1985-1986年

VII-3  
砂澤ビッキ  
SUNAZAWA Bikky  
北の王と王妃  
Northern King and Queen  
1987年

## VIII 再生——トントンビョウシノアシビョウシ

畠山昌夫

最上壽之(1936-2018)の《トントンビョウシノアシビョウシ》(VIII-1)は、1989年7月8日から8月13日に鎌倉館で開催された「今日の作家たちII-’89 島田じづ・最上壽之展」のために作られた<sup>1</sup>。この作品はその後、2005年の最上の武藏野美術大学教授退任記念展に出品されたが、当館では32年ぶりの展示となった。

横須賀市追浜で生まれた最上は、飛行場拡張のために生家が強制撤去されて福島県相馬郡に終戦まで疎開した後、祖母の住む横須賀市汐入に戻った。東京藝術大学彫刻科に入るまで過ごした横須賀は、進駐軍の街、原色のネオンが輝くアメリカ一色の街であった。しかし、最上はそうした煌びやかさとは一線を画し、日本の伝統建築を想起させるような木の造形に進んだ。当時は海外の現代美術が頻繁に紹介され、多くの作家が革新的な表現を求めた時代であった。最上は、後にさまざまな素材を用いたが、基本的には日本風の「木」に拘り、本質的に彫ったり刻んだりせずに、木材そのものの美しさを活かしながら、おおらかで構築的なモダニズムの造形を追求した。

最上は1972年からは制作に応じて、静岡県内各地の木工所、鉄工所、石材所を拠点に、スタッフ(職人)と協働で制作

した。「アシスト、スタジオさえ決まれば一瞬にして発想の場からスタッフの協力を得て、ダンドリ・コシラエ・デドコロとなりアタリが付き、お題目と発展し進行していく。木工所でもいろいろとあって、それぞれが製造しているものに依って感覚、道具、機械が全然異なる。スタッフも同様である。」<sup>2</sup>

ところで、最上の言う「お題目」とは、カタカナによる独特な作品のタイトルのことであり、最上によると「私の思考とは別個に造っている作品からのメッセージ」である<sup>3</sup>。「アシビョウシ」とは文字通り「足を踏んでる拍子」のこと、「トントンビョウシ」とは、物事がはかどることを表すが、師匠の手拍子に合わせて舞台の床をトントンとリズムよく踏む音からきているともいわれる。展示室では、板の壁から伸びる丸太が空間に軽やかなフォルムを描き、作品が再び生き生きと踊り出していた。

1 この展覧会の出品作品は、事前に鎌倉別館の屋外で組み立てられ、図録用の写真撮影をして解体し、鎌倉館で再度組み立てられた。

2 最上壽之「前に出る影 “ドウシヨウモナイ モノヲ モノニスル” ヨコスカ生まれのヨコスカ育ち」、横須賀市教育委員会美術館開設準備室編『ココダココダヨ イキックトコロハ 最上壽之展』横須賀市教育委員会美術館開設準備室、2003年、17頁。

3 同上、15頁。



VIII-1  
最上壽之  
MOGAMI Hisayuki  
トントンビョウシ ノ アシビョウシ  
Ton Ton Ton, Rhythm with Feet  
1989年



## IX 空間——桑山忠明「作品としての展示室」

三本松倫代



《トントンビョウシ ノ アシビョウシ》陳列作業

桑山忠明(1932-)は名古屋に生まれ、東京藝術大学で日本画を学んだのち1958年に渡米し、現在までニューヨークを拠点に制作を行っている。

20世紀後半の美術シーンを牽引したアメリカで、抽象表現主義から派生した「カラー・フィールド・ペインティング」と呼ばれる色面を強調した抽象絵画や、形体や色を最小限に突きつめる「ミニマリズム」(ミニマル・アート)といった新しい動向に呼応しながら、単色の幾何学形体で画面分割した絵画を1960年代初頭から欧米で発表し、評価を得た。金属の縁を嵌めた変形カンヴァスの絵画、あるいはそれらを複数展示する空間構成的な作品を経て、1990年代以降の桑山はペークライト(合成樹脂)やアルミニウム、チタンといった工業素材を用いたパネルや立体を制作に取り入れる。

モジュール(機械やシステムを構成する基本的な部品や要素)とも形容される同形の造形物を壁面や床上へ反復的に配置し、色と形が規則性をもって存在する「空間」そのものを芸術作品として提示するインスタレーションへと、表現と体験の範疇は拡大された。塗装や電解着色によってメタリックな色彩を帯びた硬質の素材が、単色あるいは複数の色を組み合わせて放つ静謐な存在感のなか、空間を移動する鑑

賞者は自らの動きにつれて刻々と変化する光景を全身で知覚することとなる。

本展の出品作(IX-1)は、2012年11月3日から翌年1月14日まで葉山館で開催された個展「桑山忠明 HAYAMA」に際して制作された。5つの展示室をそれぞれ分立した一作品として形成するなかで、2004年作のモジュール22点を展示室4の天井高と壁長にあわせて直線状に設置したものである。

正方形の板ガラスで挟んだ、マイラー(米デュポン社の商品名が一般名称化したもの)と呼ばれる白色半透明のポリエスチルフィルムに、1枚に1色、赤と青の色鉛筆で上下を等分する水平線が引かれている。交互に設置される赤と青の水平線は、2色の反復と偶数個であることによって連続と無限性を表し、始点も終点もない世界を生み出している。

金具に載せて壁へ立てかけただけの不安定さと相まって、建築・絵画・彫刻のいずれからも距離を取り、同時にいずれでもある22点の物体だけが「作品」なのではなく、壁の両端を越えて広がる世界から切り出された直方体の空間のなかにいると想像したとき、色と線と形、そして間隙の余白を手がかりに開示された無限が作品として体験にひらくことだろう。





## X 多様——神奈川県立近代美術館の彫刻・立体作品から

枠山昌夫

IX-1  
桑山忠明  
KUWAYAMA Tadaaki  
無題  
Untitled  
2004年

本展では、9人の学芸員が担当したIからIXまでの特集コーナーに加えて、神奈川県立近代美術館が所蔵する彫刻・立体作品から選んだ27点を陳列した。この章ではその一部を紹介する。

1951年11月に開館した神奈川県立近代美術館の最初の収蔵品は、翌年1月に購入したアンドレ・ミノーの油彩画《コンポジション》(1949年)であった。一方、最初に所蔵された彫刻は、1955年12月から翌月に鎌倉館で開催された「今日の新人・1955年展」に出品され、1956年3月に購入した向井良吉の《アフリカの木》(IV-4)である。

70年にわたる美術館活動を通して購入や寄贈によって収蔵された作品は、現在約1万5000件を数える(組作品等を含む)。辻晉堂の《詩人》(X-2)は、1959年4月から12月に鎌倉館で開催された「柳原義達・辻晉堂展」に出品され、9月の

伊勢湾台風で平家池に転落した逸話のある作品で、1964年1月に寄贈された。多田美波の《Phase Space 6943》(X-5)は、1969年5月に東京都美術館で開催された第9回現代日本美術展で神奈川県立近代美術館賞を授与して購入した3点組のキネティック・アートであるが、神奈川県立近代美術館での再現は、2011年に葉山館で開催された「開館60周年現代美術の展開」展まで待つことになった。本展では3点組の内の1点を展示した。マルタ・パンの《モニュメント一桜》(X-20)と宮崎進の《無題》(X-14)は寄贈による新収蔵品であるが、どちらも当館を代表する作品となるに違いない。様々な人の関わりの中で、美術館は収蔵品と共に成長していくのである。関係者の皆様には、改めて御礼申し上げたい。



X-20  
マレタ・パン  
Marta PAN  
モニュメント一桜  
Monument Sakura  
1995年



X-18

X-18  
浜田知明  
HAMADA Chimei  
詩人  
Poet  
1999年

X-27  
青木野枝  
AOKI Noe  
空の水-1  
Water in the Air - 1  
2007年



X-27



X-22  
海老塚耕一  
EBIZUKA Koichi  
水と風の体積  
Cubic Measure of Water and Wind  
2001年



X-1

X-1  
堀内正和  
HORIUCHI (HORIUTI) Masakazu  
線 A  
Line A  
1954年



X-4



X-13  
アブラハム・デイヴィット・クリスチャン  
Abraham David CHRISTIAN  
作品  
Work  
Untitled  
1980年代



X-6



X-16

X-6  
澄川喜一  
SUMIKAWA Kiichi  
MASK  
MASK  
1975年

X-16  
多和圭三  
TAWA Keizo  
無題  
Untitled  
1991年



X-14  
宮崎 進  
MIYAZAKI Shin  
無題  
Untitled  
1990年頃



X-2

辻 晉堂  
TSUJI Shindo  
詩人(これ我かまた我に非ざるか)  
Poet (It's me, or not me)  
1958年



X-8



X-21

X-8

山本正道  
YAMAMOTO Masamichi  
遺跡の見える風景  
Landscape with Ruins  
1976年

X-21

小杉武久  
KOSUGI Takehisa  
Interspersion for Light and Sound 光と音の点在  
Interspersion for Light and Sound  
2000年(2020年再制作)



左からX-23、24、25

X-23  
山口由理子  
YAMAGUCHI Yuriko  
Metamorphosis #97  
Metamorphosis #97  
2002年

X-24  
山口由理子  
YAMAGUCHI Yuriko  
Metamorphosis #98  
Metamorphosis #98  
2002年

X-25  
山口由理子  
YAMAGUCHI Yuriko  
Metamorphosis #99  
Metamorphosis #99  
2002年

X-15  
鶴見和紀郎  
SUMI Wakiro  
CRESCENT  
CRESCENT  
1991年(原型、2002年鋳造)

X-26  
保田春彦  
YASUDA Haruhiko  
白い風景(3)  
Landscape in White (3)  
2004年



X-15



X-26



X-5  
多田美波  
TADA Minami  
Phase-Space 6943  
Phase-Space 6943  
1969年

## パネル展示：神奈川県立近代美術館の野外彫刻

橋口由依

日本では明治以降、記念碑や銅像が野外の空間に置かれた。第二次世界大戦中には不足した物資を補うために彫刻が供出され、戦後は政治的理由により軍国主義を象徴する彫刻が撤去されるなど、1940年代は野外彫刻にとって困難な状況が続いた。1950年代になると、戦後の復興に伴い、少しづつ公園や街中に彫刻作品が置かれるようになる。1950年には、井の頭自然文化園で戦後最初の野外彫刻展となる「林間彫刻展」が開催された。また1951年、小野田セメントが材料を提供して日比谷公園で「野外創作彫刻展」が開催されたことをきっかけに、安価で丈夫なセメントが彫刻の材料として使われるようになった。野外彫刻の流行は彫刻の材料や規模にも影響を与えたのである。

当館はこうした動向を捉えて、1957年には「集団58野外彫刻展」を、1960年には「集団60野外彫刻展」を鎌倉館で開催した。野外に設置された彫刻は、美術館を訪れる人々だけでなく、通りがかりの人々にも親しまれ好評を博した。

野外彫刻の展覧会以外においても、当館は彫刻を野外に展示してきた。開館記念展の「セザンヌ、ルノワール展」

(1951年)では、鎌倉館中庭にロダンの《青銅時代》が展示され、「イサム・ノグチ展」(1952年)では同じく中庭に作家によって《こけし》が持ち込まれた。「鎌倉近代美術館の十年展」(1961年)では木村賛太郎《作品-55》(1961年)が前庭に設置され、展覧会終了後も鎌倉館の敷地内で場所を変えて展示された。

1984年に開館した鎌倉別館と2003年に開館した葉山館では、開館当初から庭園に彫刻を常設している。葉山館には西雅秋《大地の雌型より》(2003-2005年)など、葉山館の環境に合わせて制作された作品がある。また若林奮《地表面の耐久性について》(1975年)は、その題の通り地面の上に直接設置されることを前提とした作品である。2016年には閉館した鎌倉館の彫刻が葉山館に移設され、2019年には鎌倉別館の改修工事に伴い、彫刻の配置を変更した。

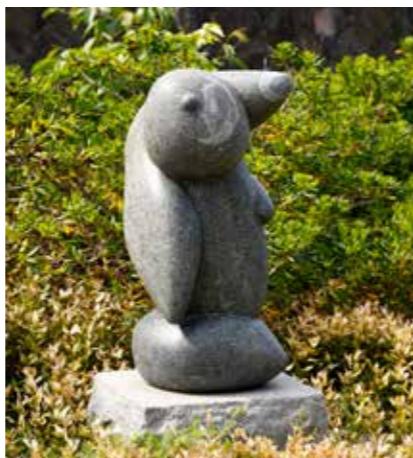
現在、葉山館では20点、鎌倉別館では8点の彫刻を野外に常設展示している。ここではこれらの野外彫刻を紹介する。



アントニー・ゴームリー  
Insider VII  
Antony GORMLEY  
Insider VII  
1998年  
鉄  
2000年 寄贈 鎌倉館屋外に設置  
2008年 修復 その後防錆処置を定期的に実施  
2016年 修復 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



作者不明  
石人  
Unknown  
Stone Man  
1966年  
セメント  
1966年 購入 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設 修復  
台座を作成



木村賢太郎  
作品-55  
KIMURA Kentaro  
Work-55  
1961年  
石  
1961年 「鎌倉近代美術館の十年展」出品 鎌倉館屋外に設置  
1962年 購入  
2003年 台座を作成  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



西 雅秋  
イノセンス-火  
NISHI Masaaki  
Innocence: Fire  
1991年  
鉄、ブロンズ  
1992年 購入 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



イサム・ノグチ  
こけし  
Isamu NOGUCHI  
Kokeshis (Japanese Wooden Dolls)  
1951年  
万成石  
1952年 「イサム・ノグチ展」出品 鎌倉館屋外に設置  
1991年 修復 台座を新調  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設 修復



小田 褒  
円柱の展開  
ODA Jo  
Development of a Cylinder  
1983年  
ステンレス・スチール  
1983年 購入  
1984年 鎌倉別館開館にあわせ鎌倉別館屋外に設置  
2019年 鎌倉別館改修工事に伴い葉山館屋外へ移設



清水九兵衛  
BELT  
KIYOMIZU Kyūbei  
BELT  
1978年  
アルミニウム、大理石  
1978年 「第6回須磨離宮公園現代彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞  
購入 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設  
2021年 修復



李禹煥  
項  
LEE Ufan  
Relatum  
1985年  
鉄、石  
1993年 寄贈 「李禹煥展」出品 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



中島幹夫  
軌 09  
NAKAJIMA Mikio  
Orbit 09  
1966年  
石  
1968年 購入 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



空 充秋  
揺藻(ゆれも)  
SORA Mitsuaki  
Swaying Alga  
1985年  
黒御影石  
1985年 購入 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



富樫 一  
ハーモニーII  
TOGASHI Hajime  
Harmony II  
1972年  
石  
1972年 「第3回須磨離宮公園現代彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞  
購入 鎌倉館屋外に設置  
2003年 葉山館開館に伴い葉山館屋外へ移設



若林 奕  
地表面の耐久性について  
WAKABAYASHI Isamu  
About the Durability of the Ground  
1975年  
鉄  
1975年 「第6回現代日本彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞 購入  
2012年 修復 葉山館屋外に設置



山口牧夫  
棒状の石あるいはCosmic Nucleus  
YAMAGUCHI Makio  
A Bar of Stone, or Cosmic Nucleus  
1976年  
黒御影石  
1976年 「第5回須磨離宮公園現代彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞  
購入 鎌倉館屋外に設置  
2016年 鎌倉館閉館に伴い葉山館屋外へ移設



保田春彦  
地平の幕舎  
YASUDA Haruhiko  
Tabernacle on the Horizon  
1993年  
鉄  
1995年 「保田春彦展」出品  
2000年 寄贈 鎌倉別館屋外に設置  
2003年 葉山館開館に伴い葉山館屋外へ移設  
2017年 修復 その後防錆処置を定期的に実施



湯村 光  
Stone Work – Stream  
YUMURA Hikaru  
Stone Work - Stream  
1987年  
黒御影石  
1987年 「第12回現代日本彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞  
購入 鎌倉別館屋外に設置  
2017年 修復  
2019年 鎌倉別館改修工事に伴い葉山館屋外へ移設



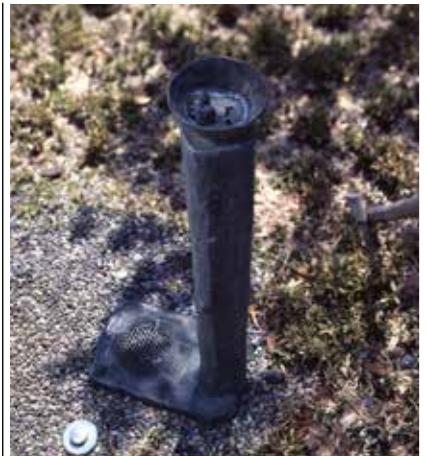
真板雅文  
天地の恵み  
MAITA Masafumi  
Blessings of the Good Earth  
2003年  
ブロンズ、鉄、石  
2015年 寄贈 葉山館屋外に設置



本郷 新  
わだつみのこえ  
HONGO Shin  
Blessings of the Good Earth  
1950年  
ブロンズ  
1983年 購入 鎌倉別館開館にあわせ鎌倉別館屋外に設置  
1997年 修復



井上玲子  
カゲボウシ  
INOUE Reiko  
Shadow Figure  
1988年  
アルミニウム  
1988年 「第11回現代日本彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞  
購入 鎌倉別館屋外に設置



ホセイン・ゴルバ  
愛の泉  
Hossein GOLBA  
Fountain of Love  
1993-1997年(鋳造2004年)  
プロンズ  
2004年 購入 葉山館屋外に設置



西 雅秋  
大地の雌型より  
NISHI Masaaki  
From a Negative Mold in the Earth  
2003-2005年  
コンクリート、木材、金属ほか  
2003年 一部購入 葉山館開館にあわせ葉山館屋外に設置  
2005年 一部寄贈



鈴木昭男  
「点 音(おとdate)」プレート・葉山  
(神奈川県立近代美術館 葉山)3点組  
SUZUKI Akio  
“oto-date” plate, Hayama - The Museum of Modern Art, Hayama  
2012年  
コンクリート  
2012年 購入  
「TWO TIMES—ふたつの時間 アントニー・ゴーミー彫刻プロジェクト in 葉山」にあわせ葉山館屋外に設置



真板雅文  
静思空間  
MAITA Masafumi  
Meditative Space  
1994年、2009年  
鉄、塗装、石  
1994年 購入 鎌倉別館屋外に設置  
2009年 作家により修復、一部改変



多田美波  
時空  
TADA Minami  
Time and Space  
1980年  
ステンレス・スチール、結晶化ガラス  
1980年 「第7回現代日本彫刻展」出品 神奈川県立近代美術館賞受賞  
購入 鎌倉別館屋外に設置  
1984年 鎌倉別館開館にあわせ鎌倉別館屋外へ移設



植松奎二  
浮くかたちー軸  
UEMATSU Keiji  
Floating Form - Axis  
1994年  
鉄、塗装  
1994年 購入 鎌倉別館屋外に設置



渡辺豊重  
SWING 86-01  
WATANABE Toyoshige  
SWING 86-01  
1986年  
鉄、塗装  
1986年 「みなとみらい21彫刻展 ヨコハマ・ビエンナーレ'86」出品  
購入 鎌倉別館屋外に設置  
その後状態に応じて再塗装または補彩を実施



柳原義達  
犬の唄  
YANAGIHARA Yoshitatsu  
Song of the Dog  
1983年  
ブロンズ  
1983年 「柳原義達展」出品  
購入 鎌倉別館開館にあわせ鎌倉別館屋外に設置  
2011年 修復



湯原和夫  
無題  
YUHARA Kazuo  
Untitled  
1982年  
ステンレス・スチール、鉄  
1982年 「湯原和夫展—彫刻とコラージュ・デッサンによる」出品  
1983年 購入 鎌倉別館開館にあわせ鎌倉別館屋外に設置  
1997年 修復

# 展覧会にみる彫刻史——神奈川県立近代美術館 草創期の活動から

菊川 亜騎

1960年代後半以降、彫刻分野においては素材や技法が多様化するばかりでなく、伝統的な枠組みが拡張され、形態と空間、モノと人との関係性を問う立体作品やインスタレーションが登場した。ここに開催する「空間の中のフォルム——ジャコメッティから桑山忠明まで」は、神奈川県立近代美術館が所蔵する1960年代以降の作品を中心に、作家たちの空間をめぐる多彩な挑戦を振り返るものである。所蔵する彫刻・インスタレーション作品はいまや700点を超えるが、1951年の開館時はひとつの収蔵品も持たなかった。美術館の草創期、初代副館長・二代目館長の土方定一(1904-1980)の指揮のもと、「戦前の官展だけを保護する官僚統制につながる19世紀的な美術制作によって歪められている美術史を訂正し、埋没している作家に鮮烈な光をあてる」ことを念頭に、「なによりも先に、近代美術館としての近代的な芸術的判断と性格を作ること」<sup>2</sup>を指針として展覧会が企画された。明治から戦時中までの美術の在り様を再考し、新しい視点で歴史を再編纂する——。これは彫刻についてもあてはまるものであり、同時期に開館した東京国立近代美術館とともに、展覧会の実施を通じて神奈川県立近代美術館は日本近代彫刻史の形成に重要な役割を果たしていった<sup>3</sup>。終戦からすでに70年が過ぎたいま、近代美術館の設立の背景を再考し、改めて近代彫刻の意義を問う研究動向もある<sup>4</sup>。本稿はひとつの試論として、日本の戦後史とともに歩んだ神奈川県立近代美術館で開催された彫刻展について振り返ってみたい。

前半では、開館から近年までの展覧会の流れを整理する。無論、彫刻の範疇については様々な議論が生じるが、ここでは所蔵品の管理分野に照らしてまずは大きな見通しを作ることを目的とする<sup>5</sup>。後半には本展覧会の前史ともいべき、1951年から1961年の展覧会を具体的な資料から検証し、現在の基盤が築かれた経緯を詳らかにする。

## 1. 彫刻展の流れ——開館から現在まで

はじめに、彫刻作品を中心に構成された企画展について主要なものを持続的に辿り、今日までの流れを概観してみたい。展覧会名のある

ともしきは個展・二人展の場合には作家名のあとに展覧会の開始月を記し、個展が複数回開催された場合は初回のみ記載する。

### 歴史の再編と現代への展望

旧鎌倉館では、陳列室ばかりでなく、ときには外にひらかれた階段下ピロティや中庭も彫刻を展示する舞台となつた。個展あるいは二人展では、藤川勇造(1951年11月)を皮切りに、イサム・ノグチ(1952年9月)(ポスター1)、高村光太郎・智恵子(1956年9月)、木内克(1958年10月)、柳原義達・辻晉堂展(1959年4月)、加藤顯清(1961年6月)、堀内正和(1963年4月)、菊池一雄(1976年6月)、本郷新(1984年5月)などが開催された。この時期に取り上げられた多くの作家は、日本の近代から現代への以降する時期のなかで重要な接点になった作家であると同時に、戦争の断絶の中で忘れてはならない作家を再確認するものであった<sup>6</sup>。若手作家のグループ展は「今日の新人・1955年展」(1955年12月)から始まる。その後「集団58野外彫刻展」(1957年12月)(ポスター3)などで彫刻の野外展示が実験的な試みとして実施され、野外彫刻展は土方定一を中心とした全国的な動きへ発展することとなった。

その一方で彫刻の源流を幕末まで遡り、円空上人(1960年11月)(ポスター4)や木喰上人(1965年10月)の展覧会を開催し、絶えず歴史の流れを見通そうと試みたことも特筆すべきだろう。そして開館30周年に開催された「日本近代彫刻の展開」(1981年7月)(ポスター7)<sup>7</sup>は、彫刻の表現様式の流れを整理し、作品をもってその歴史觀を示そうとするひとつの区切りとなった。

西洋美術の紹介は当初は外貨の問題や予算不足という事情から、日本にある作品の紹介に限られた。そのなかでも美術家・評論家の仲田定之助が企画した「表現派展」(1952年9月)では、ナチス・ドイツによって退廃美術と貶められながらも、戦後に名誉を回復しつつあったヴィルヘルム・レームブルックの貴重な作例が展示された<sup>8</sup>。続く「現代ヨーロッパ彫刻小品と日本作家四人展」(1955年1月)(ポスター2)でも、アレクサンダー・アーキペンコやレームブルックから、ジェイコブ・エプスタイン、バルタザール・ロボのような現代作家までが紹介されて



ポスター1  
イサム・ノグチ展  
(1952年9月23日-10月26日)



ポスター2  
現代ヨーロッパ彫刻小品と日本作家四人展  
(1955年1月1日-2月27日)



ポスター3  
集団58野外彫刻展  
(1957年12月1日-1958年4月30日)



ポスター4  
円空上人彫刻展  
(1960年11月13日-1961年1月15日)



ポスター5  
チャドウェイク、アーミテージ彫刻展  
(1962年8月5日-9月20日)



ポスター6  
ヘンリー・ムーアによるヘンリー・ムーア展—原始と現代を結ぶ世紀の巨匠—  
(1974年5月18日-6月16日)



ポスター7  
日本近代彫刻の展開 開館30周年記念展第II部  
(1981年7月11日-8月9日)



ポスター8  
向井良吉展  
(1989年10月7日-11月5日)



ポスター9  
マルタ・パン 市をアートする彫刻家  
(1993年6月5日-7月11日)



ポスター10  
斎藤義重展  
(1999年9月5日-10月11日)



ポスター11  
マルタ・パン・イン・ジャパン 都市をアートする彫刻家  
(2006年6月3日-7月30日)



ポスター12  
アルベルト・ジャコメッティ 矢内原伊作とともに  
(2006年6月3日-7月30日)

いる。なお、初めて海外から作品を借用した事例は、エプスタインに連なるイギリス作家たちの「チャドウィック、アーミテージ彫刻展」(1962年8月)(ポスター5)であった<sup>10</sup>。やがて70年代に入り、新聞社や民間企業の協力を得て大規模な展覧会が可能になると、20世紀彫刻に決定的影響を与えたアントワーヌ・ブルデル(1972年10月)、ヘンリー・ムーア(1974年5月)(ポスター6)の回顧展を開催し、小規模ではあるがグスタフ・ヴィーゲランなどの個展も実施している。並行して、画家による立体制作の取り組みを紹介する「ドガ・彫刻のすべて展」(1979年2月)や「巨匠画家の彫刻展」(1979年8月)では、20世紀に平面と立体のはざまで豊かな表現の可能性が育まれたことを展覧した。

## 「野外」から「環境」へ

神奈川県立県民ホールギャラリーが設立されたのは1974年のことである。ギャラリーではかつて神奈川県立近代美術館で学芸員を務めた柳生不二雄が指揮を執り、現代彫刻を積極的に紹介するなど、活動の輪は美術館の外にも広がっていた<sup>11</sup>。その後、鎌倉館では鉄やステンレス、アルミニウムなどを素材に用いる若林奮(1973年7月)、湯原和夫(1982年2月)、小田襄(1983年8月)、向井良吉(1989年10月)(ポスター8)などの個展や、島田しづ・最上壽之(1989年7月)、山本正道・吉田克朗(1992年5月)などの二人展が続く。その多くは全国の野外彫刻展でも活躍した作家であった。野外彫刻と美術館の関わりがひとつの実を結んだのが、1984年に新設した鎌倉別館の庭園である。土方とともに宇都宮現代彫刻展の会場構成にも携わった建築家・大高正人が建築と庭園を設計し、鎌倉の地にも彫刻を常設展示する空間が実現した。

この野外という観点は、時代とともに都市環境への関心へと展開していく。その後のマルタ・パン(1993年6月)(ポスター9)、ダニ・カラヴァン(1994年11月)、アントニー・ゴームリー(1996年9月)、宮脇愛子(1998年10月)、エドワルド・チリーダ(2006年6月)、江口週(2012年9月)らの個展は、彫刻と自然そして建築との有機的な関係について応えるものであった。また、私邸の彫刻庭園を紹介した「彫刻の理想郷 イタリア・チェレからの贈りもの」(1999年2月)は、現代美術と共に生するひとつの可能性を提示した展覧会である。彫刻制作が次第に工業化するなか、開館45周年展「手の復権 道具と美術」(1996年11月)では手仕事にみる身体性と物質のかかわりを見直し、生活との接点に関わる問い合わせには「イサム・ノグチと北大路魯山人」(1996年6月)などを通じて応答している。このように社会における彫刻

の意義を問う一方、李禹煥(1993年4月)、飯田善國(1997年12月)、斎藤義重(1999年9月)(ポスター10)、内藤礼(2009年11月)、岡崎和郎(2010年9月)などの個展を開催し、旧来的な彫刻の枠組みが自在に変容する状況を展覧した。

## 葉山の地で

2003年に葉山館が開館すると美術館の草創期から紹介してきたフレームブラック(2004年4月)やアルベルト・ジャコメッティ(2006年6月)(ポスター11)など、世界大戦の前後で人間の実存を問うた作家の回顧展により新たな視点が加わった。近年のモホイ=ナジ(2011年4月)やブルーノ・ムナーリ(2018年4月)(ポスター12)の個展では構成主義の世界的広まりについて、エル・アツイ(2011年2月)の個展では脱欧米中心的な新しい表現の在り方について検証された。また、葉山館の広々とした空間ではよりスケールの大きな作品の展示が可能となった。それにより、西雅秋(2005年11月)、長澤英俊(2010年1月)、砂澤ビッキ(2017年4月)など、近代と現代そして日本と世界をつなぐ作家の検証を続けている。そしてミニマリズムに端を発する桑山忠明(2012年11月)の個展は、もはや空間体験そのものが芸術となりえることをインスタレーションとして示すものであった。

以上のように、神奈川県立近代美術館は実に多彩な彫刻作品を展覧してきたが、その根底には、多角的な観点から日本の彫刻史を編み、近代と現代の生活に照らして彫刻の意義を見直す試みがあったといふ。ただし、改めて展覧会を紐解くと、1951年の開館から数年のうちにこのような展望はすでに見通されていたように思われる。続けて、草創期のいくつかの展覧会を資料とともに振り返ってみよう。

## 2. 1950年代の彫刻展から

### 2-1. はじまりとしての藤川勇造

「藤川勇造展」(1951年11月17日-30日、1952年1月2日-2月14日)

記念すべき開館第1回展は「セザンヌ、ルノワール展」であったが、これとともに藤川勇造(1883-1935)の個展が開催されたことは、彫刻に対する美術館の姿勢を印象付けるものである。オーギュスト・ロダン(1840-1917)の助手として働いた藤川は日本で唯一のロダンの直弟子であるが、師の教えを内面化した静謐な作風で注目を集め、1915年の帰国後は二科会番衆技塾を開設し後進を育てた彫刻家である。本展の作品目録に付された解説は運営委員による執筆であるが<sup>12</sup>、日本の彫刻作品の多くは明治以来技巧主義にとらわれ、自然主義や人

間主義が与えた影響も、彫刻の本質的なものとは何の関係もないものだったと厳しく指摘した。そのなかで藤川の「孤軍奮闘的な制作活動」こそが彫刻界に清氣をもたらし、「日本彫刻に初めて近代フランスの風の寫實主義を正しく紹介した一人」であったと高く評価している。なお、このとき中庭にはロダンの《青銅時代》(1877年)が展示されており、日本の近代彫刻の起点に藤川を明確に位置付けようとする主催者の意図が読み取れる。

こういった表現に対する評価だけでなく、この個展の開催の背景としては、戦時に藤川が没したことでも鑑みるべきであろう。1935年、藤川は52歳の若さで嗜眠性脳炎により急死する。それは帝展改組によって藤川が二科会を実質追放された、わずか一週間後のことであった。死因は改組にまつわる心労ともいわれ、その死は新聞でも大きく取り上げられるなど<sup>13</sup>当時の美術界に大きな衝撃を与える出来事となった。終戦後、藤川は再評価の機運が高まるが、そこには全体主義の影となつた作家に光を与えるとする理念があつたことも認めることができよう。

衆技塾の弟子である菊池一雄(1908-1985)や堀内正和(1911-2001)も、藤川と同じく、師の教えを血肉にして独自の表現へ昇華させた作家である。のちに神奈川県立近代美術館で開催された彼らの個展は、藤川の系譜を辿るものともいえよう。1950年代中頃に堀内は人物像を脱し鉄の構成彫刻から純粋抽象へと飛躍するが、その盟友・辻晉堂(1910-1981)も平櫛田中(1872-1979)に学んだ木彫家でありながら陶彫による抽象へと展開した。イサム・ノグチ(1904-1988)のような例外はあったものの、彼らのような抽象彫刻家の個展あるいは二人展は、美術館における最も早い例となる<sup>14</sup>。柳原義達(1910-2004)や木内克(1892-1977)など独自の人間表現に取り組んだ作家とともに、藤川を起点とする表現の流れは、その後も展覧会を通して検証が重ねられることとなる<sup>15</sup>。

### 2-2. 近代彫刻の清算——高村光太郎

「高村光太郎・智恵子展」(1956年9月21日-11月4日)

ロダニズムの再考として特筆すべきは、1956年に開催された「高村光太郎・智恵子展」であろう。同年の4月に高村光太郎(1883-1956)が逝去し、すぐあとに開催された展覧会である。この巨星の死は、父・高村光雲から引き継いだ江戸・明治からの彫刻の系譜、そして大正・昭和へと連なつ



図1 「藤川勇造展」作品目録表紙、1951年



図2 「堀内正和展」作品目録表紙、1963年

たロダニズムの終焉を象徴する出来事だった。この頃、高村は詩人として社会的に知られていたが、その絵画や彫刻は展覧会に発表されなかったものが多く、美術家としての全貌を知るまだ機会はなかった<sup>16</sup>。そのため、本展は美術家としての高村光太郎像をくつきりと輪郭づけるために、彫刻49点、油彩9点、書52点と妻・智恵子の紙絵200点を展示し<sup>17</sup>、「できるだけ回顧展として完全に組織」<sup>18</sup>したものであった。なお、当時の副館長であった土方定一は高村の子弟のような間柄であったという。これについては酒井忠康氏の論考<sup>19</sup>に詳しく参考いただきたいが、土方は戦時中も高村が東京大空襲で失った作品を気遣い<sup>20</sup>、終戦後も代表作である十和田国立公園功労者記顕彰念碑(1953年)の設置に携わり、高村の死の直前までも関係を持ち続けたことから<sup>21</sup>、展覧会の開催に至ったと考えられる。

神奈川県立近代美術館に残されている本展の関係資料<sup>22</sup>からは、展覧会が準備された様子を窺い知ることができる。当時、作品は全国の所蔵家の手元にあり、担当学芸員の井関正昭は各所と調整を重ね借用に奔走したようだ。なお、本展は高村の全彫刻作品を掲載した写真集『高村光太郎』(高村豊周編、筑摩書房、1957年、図4)の出版と並行して準備されたもので、土方は作品集の刊行委員でもあつた<sup>23</sup>。そのため準備は高村豊周(1890-1972)や筑摩書房の嘱託であった北川太一(1925-2020)とも連絡をとりながら進められた<sup>24</sup>。写真集の撮影は高村規(1933-2014)が担当し、展覧会開催前に美術館でも作品撮影が行われたようである。写真はクローズアップにより勢いある土の肉付けを立体的に捉え、一つの作品にも異なるカットを並置することで、彫刻の魅力を引き出す工夫がなされている。この写真集の巻末に、土方は「高村光太郎 はじめの人」と題した小論を寄せ<sup>25</sup>、高村を「ロダンの態度と方法に学びながら、日本の彫刻の伝統と対決した最初の彫刻家」と位置付けている。

このように、藤川と高村というロダニズムを源流に置く作家を取り上げることで近代彫刻史觀を打ち出し、その弟子たちによって現代のはじまりを問う構図が築かれていった<sup>26</sup>。



図4 『高村光太郎』高村豊周[編]、高村規[撮影]、筑摩書房、1957年、神奈川県立図書館所蔵。右から28、29頁書影。写真は『大蔵喜八郎像』。



図3 「高村光太郎・智恵子展」作品目録表紙、1956年

### 2-3. 「彫刻のある風景」をめざして

「開館10周年記念 現代日本彫刻小品展」(1961年11月3日-1962年1月31日)

近代についての課題に取り組む一方、美術館は勢いを増す抽象表現にも応える必要があった。実際、開館からしばらくのあいだは、写実的・抽象的な作品の展示が概ね半々になるよう慎重に差配してい

たという<sup>27</sup>。抽象彫刻は「今日の新人・1955年展」で大きく取り上げられ、その際に出品作の数点を美術館の前庭に置いたことが契機となり、「集団58野外彫刻展」、「集団60野外彫刻展」(1960年6月)へと発展することとなる<sup>28</sup>。

この背景には、土方がヨーロッパ外遊時に屋外の公共空間における彫刻の鑑賞について関心を深めた経緯があった。「野外」との出会いは、やがて鑑賞の問題を超えて、彫刻における社会性の問題へと発展していく<sup>29</sup>。

1961年、神奈川県立近代美術館開館10年の節目に開催されたのが、「現代日本彫刻小品展」である。これは絵画を特集する「鎌倉近代美術館の十年展」と並行して彫刻室で行われた展覧会であるが、美術館の彫刻に対するまなざしを整理する内容となつた<sup>30</sup>。まず、写実表現の先駆者たちとしては、藤川勇造、高村光太郎をはじめ平櫛田中、萩原守衛(1879-1910)、朝倉文夫(1883-1964)、中原悌二郎(1888-1921)、橋本平八(1897-1935)といった作品が並び、加えて抽象表現としては、辻晉堂、堀内正和のほか、向井良吉(1918-2010)ら野外彫刻展にも参加した作家達が名を連ねる。総じて、近代から現代までの彫刻家たちを一堂に展示する機会となった。

なおこの年には、坂倉準三事務所の設計によって美術館の前庭が再整備され、ここに大型の抽象彫刻が並べられたことは重要である。盛り土の上に台座が用意され、山本豊市(1899-1987)、野水信(1914-1984)、木村賢太郎(1928-2019)らの作品が展示された<sup>31</sup>。図6は本展の作品目録であるが、表紙には前庭の写真が全面に掲載されている。作品目録の解説は土方による執筆である。ここで土方は10年間の展覧会活動を振り返りつつ、高村が示してきた萩原守衛を近代彫刻の出発点とする彫刻觀を引き継ぎながらも、個性的に純化された写実表現と抽象表現が共存する現代彫刻の可能性を示唆している<sup>32</sup>。加えて、自分が立ち上げに関わった第1回宇都市現代彫刻展の成功にも触れながら、戦後の日本の都市計画、建築、広場、公園の新しい共同社会における理想的な綜合こそが、彫刻に再び社会性を与えると記した<sup>33</sup>。このような都市計画と彫刻作品が密接に結びつく「彫刻都市」の理念は、いうまでもなく、彫刻という美術品の市場創出をも想定したものである<sup>34</sup>。以上のように、早くも1961年から、野外彫刻展は社会と芸術の関わりを根本から見直すための、大きな構想へと発展しつつあった。のちに野外彫刻への関心は、前章でみてきたように神奈川県立近代美術館において重要な基軸となり、「彫刻のあるまちづくり」として全国にも波及していく。

木漏れ日がひろがる庭園で、人々が彫刻のそばを行き交う——。目録に大きく掲載された前庭の写真は、公共空間に彫刻が融和する理



図5 「今日の新人・1955年展」作品目録表紙、1955年

想的な「彫刻のある風景」の誕生を象徴するものであった。近代との連続性を保ちながら彫刻の意義そのものを捉え直そうという未来への展望は、この時すでに見通されていたといえよう。

## おわりに

本稿はいくつかの展覧会を取り上げたにすぎず、同時代の他の展覧会や批評言説との照応は今後の課題となる。特定の時と場に限定される展覧会は、そのひとときだけ、制度や人間関係を超えてある理念として成立する。近現代彫刻の歴史もまた、その一つ一つを紡ぐことから編纂されてきたといえよう。今日の神奈川県立近代美術館の豊かなコレクションは、作家とともにあった歴史の証であるが、検証を重ね、さらなる物語を紡ぎだしていくことが美術館の使命であろう。

本稿は日本学術振興会 科学研究費助成事業 若手研究「日本の抽象彫刻をめぐる批評基準の研究—近代美術館設立と展覧会の再考から」(20K12874)の助成を受けた。なお執筆においては、高村達氏、小山弘明氏、株式会社筑摩書房、神奈川県立図書館にご協力をいただいた。ここに深く御礼申し上げる。



図6 「現代日本彫刻小品展」作品目録表紙、1961年

## 註

- 1 土方定一「あとがき」『土方定一著作集7』平凡社、1976年、435頁。
- 2 土方定一「近代美術館創成期」『芸術新潮』1951年7月号、56頁。
- 3 東京国立近代美術館は1952年に開館。田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会、619頁。
- 4 朴昭炫『「戦場」としての美術館—日本の近代美術館設立運動／論争史』ブリュッケ、2012年。『近代画説』28号、2019年、明治美術学会。「Public Device—彫刻の象徴性と恒久性」展、東京藝術大学大学美術館陳列館、2020年12月11日-12月25日)。小田原のどか「近代を彫刻／超克する 第2回『群像』講談社、2021年4月号、202-222頁など。
- 5 本稿の執筆においては『神奈川県立近代美術館30年の歩み 資料・展覧会総目録1951-1981』(1982年)、『神奈川県立近代美術館 40年の歩み展 1951-1991』展カタログ(1991年)、『小さな箱 鎌倉近代美術館の50年』(求龍堂、2001年)などを参照した。
- 6 柳生不二雄「1950年代の思い出」『神奈川県立近代美術館30年の歩み 資料・展覧会総目録』1982年、貞なし。
- 7 1980年12月に土方定一が没し、本展はその追悼の意も込めて企画された。匠秀夫「土方定一先生を偲ぶ—三十周年記念特別展第二部「日本近代彫刻の展開」を機会に—」『開館30周年記念展 第二部 日本近代彫刻の展開』展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館、1981年、貞なし。
- 8 1952年の「表現派展」に展示されたヴィルヘルム・レームブルックのテラコッタ胸像は建築家・石本喜久治の所蔵であった。同作は1955年の「現代ヨーロッパ彫刻作品と日本作家四人展」にも出品され、作品目録の表紙にはこの作品の写真が使用されている。水沢勉「いまなお生成しつつある彫—ヴィルヘルム・レームブルック受容の視点から」『ヴィルヘルム・レームブルック展』展覧会カタログ、神奈川県立近代美術館、2003年、33-34頁。
- 9 日本作家は木内克、菊池一雄、清水多嘉示、山本豊市の4名が出品。
- 10 出品作のケネス・アーミテージ『訪問者たち』(1961年)は神奈川県立近代美術館における西洋彫刻の所蔵品第1号となった。本展はマルボロ・ギャラリーの全面的な協力で実現したが、仲介にあたったのは守屋寿夫が運営した明治書房である。この頃、神奈川県立近代美術館とは西洋美術の書籍、作品購入の窓口として関わるをもち、明治書房から購入した作品は1956年に開催された「最近の世界版画展」などでも展示された。
- 11 神奈川県立近代美術館と神奈川県立県民ホールとは同じ県立だが運営組織は異なる。また後者は1993年より公益財団法人神奈川芸術文化財団による運営となつた。柳生不二雄は1974年から県民ホールギャラリーで課長として勤務し、その後1997年には野外彫刻調査保存研究会を設立して土方が推進した彫刻のあるまちづくりの理念を異なる角度から深化させた。藤嶋俊會「彫刻と野外彫刻と柳生不二雄」『野外彫刻調査保存研究会会報』野外彫刻調査保存研究会、第4号、2008年、14-30頁。
- 12 神奈川県立近代美術館運営委員会、タイトルなし「藤川勇造展」作品目録、神奈川県立近代美術館、1952年。
- 13 山浦健夫『藤川勇造ノート その生涯と芸術』1987年、藤川勇造ノート刊行会、172-177頁。藤川のほか有島生馬、石井柏亭、安井曾太郎、山下新太郎は帝国美術院に命ぜられ、それを受入れたことにより二科会から実質除名された。これは二科会の存続をも揺るがす事態となり、藤川の死は改組にともなう心労の蓄積として新聞でも取り上げられた。「二科との“死の決別” 折も折に藤川氏急逝」『朝日新聞』1935年6月16日、2面。
- 14 よく知られるように堀内正和と辻晉堂は京都市立芸術大学にて教鞭をとり、抽象表現の教育を体系化しようとした。彼らの京都移住には様々な要因があるが、東京ほどにアカデミズムの教育が根付いていない新天地を彼ら自身も必要とした。菊川亜騎「戦時下の堀内正和に関する研究—書簡に基づく辻晉堂との交流から」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』京都市立芸術大学、87巻、2018年、62-93頁。
- 15 この頃に個展あるいは二人展を開催し、その後も個展を開催した作家は次の通り。辻晉堂(2011年1月)、堀内正和(2003年11月、2018年12月)、柳原義達(1983年4月)。
- 16 戦後における高村光太郎に対する評価としては、1955年に国立近代美術館が『手』(1918年頃、ブロンズ)を購入しているが、まとまった回顧展は開催されていなかつた。
- 17 残念ながら展覧会資料に高村智恵子の作品展示に関する資料ではなく、作品選定の経緯については今後の課題となる。二人展開催の背景として考えられるのは高村が智恵子との日々を詠んだ『智恵子抄』(龍星閣、1941年)の社会的流行である。1947年に白玉書房から復刊され、以後テレビドラマや映画化されるなど評価の機運にあった。
- 18 鎌倉近代美術館運営委員会「高村光太郎・智恵子展について」『高村光太郎・智恵子展』作品目録、神奈川県立近代美術館、1956年。なお運営委員は高村豊周、伊藤信吾、尾崎喜八、菊池一雄、土方定一、本郷新、谷口吉郎、草野心平、今泉篤男(借用書掲載順)である。
- 19 酒井忠康「高村光太郎と土方定一」『芸術の海をゆく人 回想の土方定一』みすず書房、2016年、48-53頁。
- 20 前掲註19、52頁。高村が作品の安否について土方へ送った書簡は次に収録。『高村光太郎全集』第14巻、筑摩書房、1958年、387-388頁。
- 21 土方定一は1956年4月に高村が没する数日前にも草野心平とともに面会している。草野心平『わが光太郎』二玄社、1969年、272頁。
- 22 神奈川県立近代美術館では展覧会資料、建築資料、作家資料、イベント資料などについて収集、保存、研究を行うアーカイブ事業を推進しており、2019年度から美術館ウェブサイトでも公開を進めている(<http://www.moma.pref.kanagawa.jp/collection/archive>)。本稿で参照した展覧会資料は印刷物、会場写真、映像記録などを含むものである。
- 23 本展作品目録の末尾に記載がある。彫刻写真集『高村光太郎』(筑摩書房、1957年)の編集員は、「高村光太郎・智恵子展」の運営委員と同様に高村豊周、菊池一雄、土方定一、本郷新、今泉篤男である。装幀は谷口吉郎が手掛けた。
- 24 この時、北川太一は『高村光太郎全集』(筑摩書房、全18巻、別巻1巻、1957-1958年)の編纂にあたっており、展覧会の翌年には詩、評論、翻訳、書簡、日記まで網羅された全集が刊行される。
- 25 土方定一「高村光太郎 はじめの人」『高村光太郎』高村豊周[編]、筑摩書房、1957年、1-7頁。
- 26 1957年には高村光太郎賞が設置され土方はその審査員としても関わった。こういった高村の歴史化と並行して吉本隆明『高村光太郎』(飯塚書店、1957年)も刊行され、この思想家に対する多角的な解釈が進んでゆくこととなる。
- 27 土方定一「現代日本彫刻小品展」『開館10周年記念 現代日本彫刻小品展』作品目録、神奈川県立近代美術館、1961年。
- 28 柳生不二雄「戦後の抽象彫刻と野外彫刻についての断想 1950年代のことごと」『三彩』1983年9月号、92頁。
- 29 土方定一「銅像は何処へ行く」『芸術新潮』1950年9月号、105頁。土方定一「野外彫刻展の方向」『朝日新聞』1958年1月27日、6面など。
- 30 絵画展「鎌倉近代美術館の10年」(1961年11月3日-12月24日)と彫刻展「現代日本彫刻小品展」(彫刻室と野外)はそれぞれ作品目録が制作されており、前者は当時の館長・村田良策が、後者は副館長・土方定一が解説を執筆している。なお、彫刻展のみ会期が長くその後も延長されたようで、実質は1962年7月1日まで開催したようだ。
- 31 本展に出品された木村、野水、堀内らの出品作は展覧会のあと神奈川県立近代美術館収蔵となった。
- 32 土方定一「現代日本彫刻小品展」『現代日本彫刻小品展』作品目録、神奈川県立近代美術館、1961年。田中修二『近代日本彫刻史』国書刊行会、2018年、627頁。
- 33 前掲註32。第1回宇都市現代日本彫刻展は1961年7-9月に開催。土方の呼びかけで向井良吉、柳原義達、大高正人が運営委員会に参加した。
- 34 前掲註32。

# 出品リスト

作家名 Artist	作品名 Title	制作年 Year	材質・技法 Material & Technique	寸法 高さ／縦×幅／ 横×奥行(cm) Dimensions Height / Vertical × Width / Horizontal × Depth (cm)	備考 Notes
<b>I 持続——彫刻を収集・展示・保存する</b>					
I-1 イサム・ノグチ Isamu NOGUCHI	広島原爆慰靈碑のためのマケット Maquette for a Cenotaph to the Victims of the Atomic Bomb at Hiroshima	1952年	石膏、彩色	52.4×58.5×28.6	
I-2 柳原義達 YANAGIHARA Yoshitatsu	裸婦 座る Sitting Nude	1956年 (原型、1964年以前 鋳造)	ブロンズ Bronze	129.0×55.0×82.0	
I-3 村岡三郎 MURAOKA Saburo	冬眠中 Winter Sleeping	1956年 (原型、1964年以前 鋳造)	合成樹脂、ピアノ線、銅板 (留め金具)、碍子、ガラス、 銅パイプほか	211.3×166.0×61.0	
I-4	タラップ(いろはには...) Boarding Ramp (i-ro-ha-ni-ho...)	1967年	鉄、銅、石、アルミニウム、 合成樹脂、白熱灯ほか	310.0×123.0×228.0	
<b>II 間奏——彫刻の間</b>					
IIa 間奏I 宮脇愛子					
IIa-1 宮脇愛子	作品 1968 #37-(72) C. D. Work 1968 #37-(72) C. D.	1968年	真鍮 Brass	各24.5×18.5×18.0 2点組	
IIa-2 MIYAWAKI Aiko	メグ MEGU	1978年	ガラス Glass	15.3×15.5×15.5	
IIb 間奏II 佐藤忠良と櫻井敏生					
IIb-1 佐藤忠良 SATO Churyo	高見順肖像 Head of TAKAMI Jun	1968年	ブロンズ Bronze	38.5×22.0×26.0	
IIb-2 櫻井敏生 SAKURAI Toshio	MINA MINA	1997年	セメント Cement	39.0×17.0×20.2	
IIc 間奏III 寺内曜子					
IIc-1 寺内曜子 TERAUCHI Yoko	One One	2012年	彩色した和紙、焼いた鉄で刺 突 Colored paper, burnt iron stitching	63.0×57.0	寄託 Tentative
IID 間奏IV 吉村 弘					
IId-1 吉村 弘 YOSHIMURA Hiroshi	トイピアノ Toy Piano	1973年頃	外箱、三協精機製作所 「Sankyo リズミカ・エース」、 パンチングナイフ、ロール楽譜 [Soft wave 2, 3(1973年)]、 断片3枚、既製品7枚、作曲 用1枚、断片 [Akio Suzukiの テーマ(1978年)他4枚]	8.6×36.8×21.5	
IIe 間奏V シルヴィア・ミニオ=パルウエルロ・保田と志田政人					
IIe-1 シルヴィア・ミニオ=パルウエルロ・ 保田	シエナの聖カタリナ像(腕) St. Catherine of Siena (Arms)	1980年	石膏	41.0×8.0×18.0 37.0×13.5×18.0	
IIe-2 Silvia Minio-Paluello YASUDA	シエナの聖カタリナ像(足) St. Catherine of Siena (Feet)	1980年	石膏	18.0×7.1×6.5 18.0×7.0×6.3	
IIe-3 志田政人 SHIDA Masato	泳ぐ人(シルヴィア・保田のデッサンによる) Swimming Woman (from the drawing by Sylvia Minio-Paluello YASUDA)	2006年	ステンドグラス Stained Glass	39.5×17.2×7.8	寄託 Tentative
IIIf 間奏VI 中谷ミチコ					
IIIf-1 中谷ミチコ	魚の皮を着る Wearing Fish Skin	2010年	石膏、透明樹脂、顔料、鉄	125.8×69.4×11.0	寄託 Tentative
IIIf-2 NAKATANI Michiko	痕跡 Traces	2021年	石膏、ステンレス、水彩絵具	85.8×58.6×10.0	寄託 Tentative
<b>III 形態——彫刻家／画家</b>					
III-1	裸婦小立像 Small Standing Nude	1946年頃	石膏、彩色	8.9×3.7×2.3	
III-2 アルベルト・ジャコメッティ Alberto GIACOMETTI	イサク・ヤナイハラの肖像 Portrait of Isaku YANAIHARA	1956年	鉛筆、紙 Pencil, Paper	51.8×35.8	
III-3	ヤナイハラの頭部 Head of YANAIHARA	1956-1961年頃	インク、紙 Ink, Paper	16.5×10.5	

III-4	アルベルト・ジャコメッティ Alberto GIACOMETTI	剣を持つ3人の男、男の頭部など Three Men with Sword, Head of a Man, etc.	1956-1961年頃	インク、紙 Ink, Paper	55.3×54.8
III-5	Alberto GIACOMETTI	4つの頭部 Four Heads	制作年不詳	インク、紙 Ink, Paper	18.3×22.1 麻生三郎コレクション
III-6		人(立体デッサン) Figure (Three-dimensional Drawing)	1978年	ブロンズ Bronze	164.0×52.0×65.5
III-7 麻生三郎 MABUCHI Saburo	立人 2 Standing Woman 2	1982年	水彩絵具、パステル、鉛筆、紙 Watercolor, Pastel, Pencil, Paper	64.9×50.2	
III-8	ヨコノ人 Lying Figure	1984年	水彩絵具、パステル、黒インク、ペン、鉛筆、紙 Watercolor, Pastel, Black Ink, Pen, Pencil, Paper	26.3×34.2	
III-9	人 Figure	1987年	水彩絵具、パステル、鉛筆、紙 Watercolor, Pastel, Pencil, Paper	38.2×28.5	
III-10	晩年(A) Late in Life (A)	1972年	エッチング、紙 Etching, Paper	22.8×15.6 / 38.0×28.5	
III-11 浜田知明 HAMADA Chimei	初年兵哀歌(檻) Elegy of the Recruit, Cage	1978年	エッチング、紙 Etching, Paper	12.3×15.2 / 34.4	
III-12	檻 Cage	1983年	ブロンズ Bronze	22.0×15.7×18.5	
III-13	晩年 Late in Life	1999年	ブロンズ Bronze	32.0×17.0×11.5	
III-14	『夢と企て』2 自然の法則に従って置かれ Dreams and Projects 2, Placed According to the Laws of Chance	1951-1952年	木版、紙 Woodblock, Paper	29.0×23.0	
III-15 ジャン・アルプ Jean ARP	『夢と企て』10 星座 Dreams and Projects 10, Constellation	1951-1952年	木版、紙 Woodblock, Paper	29.0×23.0	
III-16	『夢と企て』21 風の輪郭 Dreams and Projects 21, Wind Contour	1951-1952年	木版、紙 Woodblock, Paper	29.0×23.0	
III-17	影のモニュマン Shadow Monument	1965年	ブロンズ Bronze	44.5×20.0×22.0	
<b>IV 虚実——向井良吉と毛利武士郎</b>					
IV-1		手の中の眼 Eye in the Hand	1955年	セメント Cement	28.0×21.0×12.0
IV-2 毛利武士郎 MORI Bushiro	鳩ノ巣(メキシコの遺跡による) Nest of Pigeon, Based on the Ruins in Mexico	1959年	コンクリートに樹脂加工 Concrete with resin processing	114.0×135.0×83.0	
IV-3	DNA工学② DNA Engineering ②	1980年	鉛、錫、ビスマス Lead, Tin, Bismuth	54.5×41.0×0.5	
IV-4	アフリカの木 African Tree	1955年	木 Wood	68.6×47.2×35.5	
IV-5	飛翔する形態 Flying Form	1963年	真鍮 Brass	56.0×36.0×54.0	
IV-6 向井良吉 MUKAI Ryokichi	勝利者の椅子 Chair for Winner	1964年	アルミ合金 Aluminum alloy	80.6×93.0×61.0	
IV-7	カオールの陰翳 Shadow of Cahors	1984年	白銅、大理石 White bronze, Marble	45.0×80.0×66.0	
IV-8	背の高いオブジェ Tall Object	1989年	アルミニウム Aluminum	157.0×56.0×30.0	
<b>V 写像——形態の体験をとどめる</b>					
V-1 オブジェ構成・撮影：北代省三 Composition and Photography: KITADAI Shozo	APN APN	1953年 (2003年リプリント)	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 Chlorobromide print, Paper	21.1×15.0 / 34.6×26.7	
V-2	APN APN	1953年 (2003年リプリント)	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 Chlorobromide print, Paper	21.3×15.0 / 34.5×26.8	
V-3 オブジェ構成：北代省三／ 撮影：大辻清司 Composition: KITADAI Shozo; Photograph: OTSUJI Kiyoshi	APN APN	1953年 (2003年リプリント)	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 Chlorobromide print, Paper	16.5×12.3 / 19.3	
V-4	APN APN	1953年 (2003年リプリント)	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 Chlorobromide print, Paper	25.5×18.8 / 26.8	
V-5	APN APN	1954年 (2003年リプリント)	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 Chlorobromide print, Paper	19.0×14.3 / 26.8	
V-6 オブジェ構成：斎藤義重／ 撮影：大辻清司 Composition: SAITO Ghiju (Yoshishige); Photograph: OTSUJI Kiyoshi	APN APN	1953年	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 Chlorobromide print, Paper	14.0×13.0	

V-7	オブジェ構成：北代省三／撮影：大辻清司 Composition: KITADAI Shozo; Photograph: OTSUJI Kiyoji	APN APN	1953年	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 8.0×7.5
V-8		APN APN	1953年	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 11.0×9.0
V-9		APN APN	1953年	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 10.6×9.0
V-10		堀内正和《線B》 Masakazu Horiuchi (Horiuti)'s Line B	1963年頃	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 11.9×15.8
V-11	撮影者不詳 Photographer Unknown	堀内正和《線B》《海の風》 Masakazu Horiuchi (Horiuti)'s Line B and Sea Breeze	1963年頃	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 15.8×11.8
V-12		堀内正和《線B》《海の風》 Masakazu Horiuchi (Horiuti)'s Line B and Sea Breeze	1963年頃	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 18.2×13.0
V-13	若江漢字 WAKAE Kanji	見ることと観えること“Paper-hole” Seeing & Looking: “Paper-hole”	1973年	タイプCプリント、紙、木 59.0×86.7
V-14		見ることと観えること“Distance” Seeing & Looking: “Distance”	1972年	タイプCプリント、紙 69.0×43.0
V-15	安齊重男 ANZAÏ Shigeo	宇佐見英治の手の上のアルベルト・ジャコメッティ Alberto Giacometti's Work on Eiji Usami's Hand	1981年	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 31.2×21.6 / 35.6×27.8
V-16		イサム・ノグチをめぐる25の解釈 25 Interpretations on Isamu NOGUCHI	1992年	ゼラチン・シルバー・プリント、紙 185.0×185.0
V-17	畠山直哉 HATAKEYAMA Naoya	タイトルなし／モントリオール Untitled / Montreal	2005年	ラムダプリント、紙 110.0×140.0

## VI 養宴——鉄鋼シンポジウム

VI-1	HITO Hito		1963年	銅 20.1×20.1×20.2	寄託
VI-2	飯田善國 IIDA Yoshikuni	作品—Werk Work	1968年	ステンレス・スタイル 213.0×197.0×198.0	
VI-3		KOSMOS-WEISS (KLEIN) COSMOS-WHITE (SMALL)	1965年	木、彩色、ベンキ 43.5×43.8×5.2	寄託
VI-4	若林 奉 WAKABAYASHI Isamu	ハエの模型・飛び方 Model of Fly: How to Fly	1969年	木、鉄 32.0×32.0×31.0	寄託
VI-5	湯原和夫 YUHARA Kazuo	作品 No. 11-70 Work No. 11-70	1970年	アルミニウム、鏡面研磨、人 造毛皮 70.0×82.0×43.0	
VI-6		不快な門 Disagreeable Gate	1972-1975年	真鍮、塗装 36.7×36.7×36.7	
VI-7	ジョージ・リッキー George RICKEY	分割された四辺形—ブロンズIV Divided Quadrilateral - Bronze IV	1993年	ブロンズ 70.0×55.0×10.0	

## VII 木魂——砂澤ビッキとデイヴィッド・ナッシュ

VII-1	樹頭 Wooden Head		1983年	木(ナラ) 173.0×30.0×25.0
VII-2	砂澤ビッキ SUNAZAWA Bikky	TOH 2 TOH 2	1985-1986年	木(クルミ、アカエゾマツ、セ ン) 141.0×252.0×41.0
VII-3		北の王と王妃 Northern King and Queen	1987年	木(クルミ、セン) 138.0×76.0×66.0
VII-4		家族の木 1967-1993 Family Tree 1967-1993	1993年	木炭、バステル、鉛筆、紙 126.5×188.0
VII-5	デイヴィッド・ナッシュ David NASH	2つの器 Table with Two Pots	1993年	木(カバ) 200.0×60.0×39.5

## VIII 再生——トントンビョウシ ノ アシビョウシ

VIII-1	最上壽之 MOGAMI Hisayuki	トントンビョウシ ノ アシビョウシ Ton Ton Ton, Rhythm with Feet	1989年	木(カスカードマツ、ベイマ ツ) 303.0×310.0×380.0
--------	-------------------------	--	-------	--

## IX 空間——桑山忠明「作品としての展示室」

IX-1	桑山忠明 KUWAYAMA Tadaaki	無題 Untitled	2004年	色鉛筆、マイラー、ガラス、ア ルミニウム 各37.0×35.0×3.0
------	--------------------------	----------------	-------	---

## X 多様——神奈川県立近代美術館の彫刻・立体作品から

X-1	堀内正和 HORIUCHI (HORIUTI) Masakazu	線 A Line A	1954年	鉄 89.0×64.5×33.5
-----	--	---------------	-------	---------------------

X-2	辻 晋堂 TSUJI Shindo	詩人(これ我かまた我に非ざるか) Poet (It's me, or not me)	1958年	木、鉄 243.0×110.0×71.0
X-3	ズビニエク・セカル Zbyněk SEKAL	頭部 Head	1962年	ブロンズ 28.5×28.5×19.0
X-4	八木一夫 YAGI Kazuo	作品 Work	1963年	陶 47.0×33.7×11.0
X-5	多田美波 TADA Minami	Phase-Space 6943 Phase-Space 6943	1969年	アクリル、アルミニウム、鉄、 モーター 171.0×171.0×20.0
X-6	澄川喜一 SUMIKAWA Kiichi	MASK MASK	1975年	木(ケヤキ、カラタス)、彩 色、アクリル 211.2×33.3×88.1
X-7	吉田芳夫 YOSHIDA Yoshio	演技者G(孺子) Actor G (Child)	1975年	ブロンズ 46.0×25.0×27.0 (台座を除く)
X-8	山本正道 YAMAMOTO Masamichi	遺跡の見える風景 Landscape with Ruins	1976年	ブロンズ 21.0×95.0×39.5 (台座を除く)
X-9	土谷 武 TSUCHITANI Takeshi	御供 Attendant	1977年	鉄(コールテン鋼)、木 45.0×65.0×37.0
X-10	ライモ・ウトリアイネン Raimo UTRAINEN	TENKAI II TENKAI II	1977年	アルミ合金 102.0×54.2×15.5 (台座を除く)
X-11	江口 週 EGUCHI Shu	漂流と原形 80-2 Drift and Origin 80-2	1980年	木(クス) 67.5×20.0×24.0
X-12	長澤伸穂 NAGASAWA Nobuho	Torso IV Torso IV	1981年	テラコッタ 125.0×45.0×25.0
X-13	アブラハム・デイヴィット・クリ スチャン Abraham David CHRISTIAN	無題 Untitled	1980年代	紙、プラスター、ペイント 23.0×70.0×70.0
X-14	宮崎 進 MIYAZAKI Shin	無題 Untitled	1990年頃	鉄、織維、石膏、漆 55.0×37.0×23.0
X-15	鷺見和紀郎 SUMI Wakiro	CRESCENT CRESCENT	1991年 (原型、2002年鋳造)	ホワイトブロンズ 41.0×44.0×6.0
X-16	多和圭三 TAWA Keizo	無題 Untitled	1991年	鉄 14.5×37.0×25.0
X-17	キキ・スマス Kiki SMITH	右腕 Right Arm	1992年	ブロンズ 79.5×30.0×22.8
X-18	浜田知明 HAMADA Chimei	詩人 Poet	1999年	ブロンズ 31.3×12.3×14.0 (台座を除く)
X-19	メナシェ・カディシマン Menashe KADISHMAN	犠牲を運ぶ母 Mother Carrying the Sacrifice	1996年	ブロンズ 46.0×30.0×16.0
X-20	マルタ・パン Marta PAN	モニュメント桜 Monument Sakura	1995年	集成材(サクラ) 300.0×30.0×15.0 (台座を除く)
X-21	小杉武久 KOSUGI Takehisa	Interspersion for Light and Sound 光と音の点在 Interspersion for Light and Sound	2000年 (2020年再制作)	電子音発振器、光発信機、 各31.9×24.0×5.5 アクリルケース、電池、砂糖、 塩、白砂
X-22	海老塚耕一 EBIZUKA Koichi	水と風の体積 Cubic Measure of Water and Wind	2001年	鉄(コールテン鋼)、鋳鉄 51.5×150.0×180.0
X-23		Metamorphosis #97 Metamorphosis #97	2002年	木、木の実、蜜蠟、塗料 21.5×30.7×20.3 35.5×21.0×12.7 12.5×50.0×10.5 21.3×22.8×6.5
X-24	山口由理子 YAMAGUCHI Yuriko	Metamorphosis #98 Metamorphosis #98	2002年	木、針金、パルプ、紙、塗料 15.5×39.0×17.0 20.0×23.5×16.5 22.7×37.3×19.2 16.1×28.8×18.2
X-25		Metamorphosis #99 Metamorphosis #99	2002年	木、塗料、アクリルボード 35.5×38.0×10.0 19.5×31.5×16.3 16.0×38.7×16.0 21.5×27.3×23.3
X-26	保田春彦 YASUDA Haruhiko	白い風景(3) Landscape in White (3)	2004年	木、アクリル絵具 102.0×42.0×56.0
X-27	青木野枝 AOKI Noe	空の水-1 Water in the Air - 1	2007年	鉄 201.0×73.0×73.0

写真クレジット(図版の下に特記されているものを除く)

上野則宏 18、30(IV-8)、34(V-13、14)、56(X-6)、61(X-26)頁  
久保 良 55(X-1)頁  
佐藤克秋 15(IIb-2)頁  
高山 宏 26(III-12)頁  
藤本健八 25(III-11)頁  
山本 純 表紙、10~11、14、16、17、24(III-6)、28(IV-2、3)、29(上)、30(IV-7)、  
38、39、40、42、44~45、48~49、52、55(X-13)、56(X-16)、57、59、60、  
62、65(上段中、下段右)、67(上段左)、68(上段中)頁  
K photoservice 53(X-27)頁

企画展「開館70周年記念 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」  
報告書

発行日：2021年9月5日

編集：神奈川県立近代美術館

〒240-0111 神奈川県三浦郡葉山町一色2208-1  
Tel. 046-875-2800

制作：株式会社erA



The Museum of  
Modern Art,  
Kamakura &  
Hayama

神奈川県立近代美術館