

## 彫刻の変容

—美術理論・美術史基礎演習 Vol. 5—

永津禎三

## Transformation of Sculpture

— Basic Exercises for Art History and Theory Vol. 5 —

Teizo NAGATSU

琉球大学教育学部

FACULTY OF EDUCATION, UNIVERSITY OF THE RYUKYUS



# 彫刻の変容

—美術理論・美術史基礎演習 Vol. 5—

永津禎三<sup>※</sup>

## Transformation of Sculpture

— Basic Exercises for Art History and Theory Vol. 5 —

Teizo NAGATSU

### 演習1

今回はまず、レリーフ制作を行いたいと思います。木の枝と、ここに準備した和紙を使って制作しましょう。これから、みんなで揃ってギンネムや桑の枝を採りに行きますが、これから、どんなことをするのかまずイメージをつかんで貰いましょう（図1）。

まず、枝振りの良いギンネムや桑の枝を採ります（c.01～03）。出来るだけ良い形態だと思うものを選んでください。次に、葉を基本的には全部落とします（c.04, 05）。

この葉を落とした枝を様々な太さ長さの立体的な線の集まりと認識してみてください。ただし、枝に付いている花や実などは適宜アクセントとして残し作品に使って構いません。枝と枝を交差させると、そこに三角形や四角形の形が生まれますね。この中の気に入った場所に和紙を貼っていく、このような手順で、レリーフを作ります。

枝と枝を留めるのは糸を用いてください（c.06～09）。和紙を枝に貼り付けるのは木工用ボンドで出来ます。和紙を少し大きめに切り取り、枝に貼って、木工用ボンドが乾いた後から余分なところを切り取るようにすると巧くなります（c.10, 11）。

必要があれば、彩色を行ってください（c.12～14）。もちろん、自然のままの色彩、枝や和紙の本来の色を生かすというのであれば、彩色は必要ありません。

この作品はレリーフですから壁に接するように展示します（c.15）。つまり、立体作品でありながら平面性があるのですね。それでも、180°の範囲で移動しながら見ることが出来ますから、移動しながら刻々と変わっていく形態の面白さを考えてください。

また、遠くから眺めたときは、形態がシルエットとして見えますが、近付いたときには、それほど大きな作品でなくても、その作品の内部空間の中に入り込んだような気分になります。このような見え方の変化も考えて作ると良いと思います。

また、同じ作品でも、展示する高さが変わったり、設置の角度が微妙に変わるだけで、かなり見え方が変わります。ですから、この作品は作るだけでなくで展示するまでを含めて作品なのです。最後に展示された作品を皆で鑑賞したいと思います。

幾つかの作品例を見てみましょう。この作品（c.16）は細かな和紙の面がリズムカルでカラフルな美しい作品です。この作品（c.17～20）もカラフルで美しく、とても面白い形態です。見る角度が変わる

---

<sup>※</sup> 美術教育教室

と様々なシルエットが生まれていますね。この作品 (c.21 ~ 25) も角度によってシルエットの変化が生まれます。また、作品に近付くと、作品内部に入り込んだような気分になります。

この作品 (c.26) はギンネムの枝に巻き付いた蔓草を残してその葉も選んで残しています。和紙に着色したピンク色と葉の緑色の対比が美しく、風に揺れるような爽やかさを感じる形に仕上がっています。

この作品 (c.27 ~ 30) は、桑の枝を用いて、細かな枝をかなり切り落とし、枝の反りのある形を上手く活かしながら和紙の面を限定して効果的に配置しています。尖端に若葉を残したり和紙の面を作ったりして、とても面白いバランスの作品ですね。

この作品 (c.31) は、意図的に彩色しなかった例です。黒っぽい枝と緑色の枝、和紙の白さとの対比が綺麗です。螺旋構造のように見える形態も良く出来ていて、横長に展示したことでその形態の意図が良く伝わってきます。

この作品 (c.32) は、特別な意図をもたず枝をどんどん結んで行ったような作り方ですが、和紙の面がいろいろな方向を向いていて、そのカラフルな彩色も綺麗です。展示が少し壁にべったりくっついているので勿体ない気がします。もう少しどちらかを浮かせるように展示しても良かったと思います。

最後の例です。この作品 (c.33 ~ 35) は、それほど立体的な作品ではありませんが、桑の葉を上手に残して生け花のような和の感覚がします。c.35のように高さも向きも変えた全く違った展示の仕方を試みたのも面白いですね。

制作のイメージをつかんだら、剪定鋏と鋸をもって、さあ、木の枝を採りに行きましょう。

## 演習2

それでは、皆さんが制作した「木の枝と和紙のレリーフ」の作品鑑賞から始めたいと思います (図2)。

皆さんに制作して貰ったこの作品のことを、「レリーフ」と呼んでいます。レリーフとは「浮彫」の意味です。彫刻には丸彫と浮彫があります。丸彫は完全な立体で、原則的に 360° 全ての位置から眺めることができるのに対して、浮彫は、平面上に凹凸＝起伏がある、絵画と彫刻の間のような状態です。正面性があり、180° 程からの視点に限定されます。

今回の「木の枝と和紙」で作った作品は、通常の、刻んだり粘土付けした「浮彫」ではありませんが、壁面に設置する(飾る)ことによって、凹凸＝起伏がある、絵画と彫刻の間のような状態になるということで、広い意味で、レリーフと呼ぶことにしました。

レリーフ作品には古代から素晴らしいものがあり、エジプト美術では、図3のような、浅い浮彫があります。強い日差しの中でくっきりと線が引き立つ、絵画的な作品です。ギリシア美術では中肉浮彫の「アフロディテの誕生」(図4)が有名です。中世、ロマネスク美術の傑作の一つ「誘惑されるエヴァ」(図5)は、かなり肉厚の浮彫です。

ところで、この「木の枝と和紙のレリーフ」を初めて実施したのは、かなり前になります。1984年に、友人の作曲家が宮古島でミュージックキャンプを催すことになり、そのレッスンの空き時間に造形創作の遊びの時間を作りたいとの相談がありました。一緒に来てやってくれないかと…。

せっかくですから、現地にあるものを使おうと思い、近くに何かあるかと聞きました。周りはギンネムが茂っているだけで何もないというので、じゃ、そのギンネムを使おうということになりました。和紙や絵具、道具類は持っていき、ギンネムは現地調達ということにしたのです。

今回と同じように、ギンネムをみんなで採りに行き、小さな集会所のような場所で制作と展示をしま

した（図 6）。天井高は普通の家屋ぐらいでそれほど高くなかったのですが、壁はシンプルで白く、展示には好都合でした。

ミュージックキャンプの参加者は下は 3 歳から上は中学生と幅広くかなりの年齢差がありましたが、みんなが楽しんで作ってくれました。宮古島出身の美術専攻の学生が一人、ちょうど帰省していて手伝ってくれました。

このときは、余り時間が多くとれなかったもので、皆さんのように丁寧に糸を使ったりせず、ホッチキスを持って行って、結構強引に留めていきました。小さな子は力がないので、上級生やその学生が手伝ったりして…。上手くいくかどうか心配したのですが、とても面白い綺麗な作品が沢山出来ました。

これは良い教材になるのではないかと思います、授業で行なうことにしたのです。何度か行いうちに、制作や展示自体の面白さだけでなく、このレリーフを通して、「彫刻」を考えるきっかけにもなるのではないかと気がつきました。

以前、デッサンの話をした講義でも簡単に触れましたが、西洋中世のキリスト教美術では、彫刻は、絵画と同様、建築に組み込まれた装飾的なものでした（図 7）。それが、ルネッサンス期になるとひとつの独立した像になり（図 8）、都市の広場の中心に建ち上がり、その空間を支配するようになります。

その最も典型的な例が騎馬像（図 9）でした。広場にその都市の施政者である将軍等の騎馬像が置かれ、モニュメンタルなこの彫刻がその都市を支配するという構造、まさに「近代」の彫刻の在り方なのですが、これが形作られていくのです。

「フェルディナンド 1 世騎馬像」（図 10）は、フィレンツェのアヌンツィアータ広場に設置されています。この広場は、いわゆる聖地なのです。

この広場に面して、15 世紀の前半、ブルネレスキの「孤児養育院」が建てられましたが（図 11）、この建物の向かい合わせの位置に、殆どそっくりのよく似た建物が 16 世紀前半に建てられました（図 12）。ブルネレスキの建築に比べると、やや品格に欠けるのですが…。

これは、左右対称の都市計画のプランが実現されたものです。ちょうど、ピエロ・デラ・フランチェスカ周辺の画家が描いたのではないかとされる「理想都市」（図 13）が現実世界に実現したようなものです。この理想都市に倣った聖地としての広場に、施政者の騎馬像は立てられ、フィレンツェの街を支配するのです。

このような、都市を、そして世界を支配するモニュメントとしての彫刻という在り方は、19 世紀末まで、彫刻の基本的な在り方として継続します。

パリには近代彫刻の父といわれるロダンが制作した「バルザック記念像」（図 14）がありますが、この彫刻も、形態としてはそれまでの写真から一步進んだ表現主義的な作品ではありますが、彫刻としての在り方としては、都市を支配するモニュメントとしてのそれです。その対象が軍人から文人に替わってはいるのですが…。

そのような意味では、よく、日本の駅前広場などに今でもみられる裸婦像（図 15）なども同様なモニュメンタルな彫刻の系譜です。ここでは、テーマが、愛や自由などといいますます曖昧で実体のないものになって来ています。

これらの、モニュメンタルな存在としての彫刻に対して、ピカソのキュビズム彫刻「ギターの雛形」（図 16）やこれを金属板で再制作した「ギター」（図 17）は、非モニュメンタルな彫刻としての画期的な意味を孕んでいたのです。モニュメンタルな彫刻としてのマッス（量塊）の強さに対して、ピカソの「ギター」は面の組み合わせとしてのみ存在する、「関係性の彫刻」と言えるのです。

ピカソはこの後、線材による彫刻（図 18）や、シュールリアリズムの要素の強い、既存の立体を組み合わせた彫刻（図 19）等を制作し、彫刻の可能性を拡大していくのですが、ピカソ自身、彼の「ギタ

ー」がもつ非モニュメンタルな彫刻の本質的な意味を真に理解していたかどうかについては疑わしいものがあります。

例えば、ピカソは晩年の1967年に、シカゴにパブリック・アートとしての彫刻を依頼され制作しています(図20)。この大きな彫刻の手前には、視覚の不自由な人のための小さなマケットも展示され、そのことでも、この作品は、設置当時かなり話題になりました。

線材と面材の組み合わせられたこの作品は、見る角度によって様々なシルエットを示し、見る物を楽しませ、スチールの大きな斜面は子どもたちの滑り台としての人気も高いようです。しかし、都市の中のモニュメンタルな存在という文脈に沿った形であるのもまた事実なのです。

ピカソ自身にさえも明確に意識されなかった、彫刻の非モニュメンタル性について、自覚的な探求が行われたのは、近代の価値観の総合的な問い直しが行われた1960年代になってからです。

アメリカのデイヴィッド・スミスは1961年にスチールの面材による作品を発表します。この作品は黒と白に着色され、物質的な重量感を感じさせることがないよう処理されています(図21)。

イギリスの彫刻家、アンソニー・カロもやはり、彩色され物質的な重量感を感じさせない作品を発表します(図22)。この作品では、特に黄色の着色が軽やかな印象を与えます。

作品の台になっている木の板は、従来の彫刻にある展示台とは全く異なっています。従来の彫刻台は絵画の額縁と同様、作品を現実の世界から切り離す役割を持っていました。このカロの作品では、木の板は作品の地面に接する部分、特に円形の部分が芝生に埋もれてしまうのを避けるために、現実の地面と地続きに、作品の形態を際立たせるためだけに設置されています。

ですから、室内に設置される場合は、全く彫刻台は必要が無くなります(図23)。台がある場合も、彫刻はその台との関係性を示すようになるのです(図24)。

日本でも、これらのピカソからアンソニー・カロに繋がる文脈を踏まえた作家が1980年代に登場してきます。

岡崎乾二郎は、それまで模型づくりに用いられていたチープな素材であるスチレンボードを使用し、これに着色した「彫刻」を発表しました。切り抜かれた形が起きあがり組み合わせたような形態の作品です(図25、26)。いずれの作品も縦横30cm前後の非常に小振りの作品です。しかしこの作品は見方によって非常に大きな世界を感じさせてくれます。

岡崎は1986年に沖縄で、当時、私たちが自主企画運営していた画廊で、このシリーズの作品による個展を開催してくれたことがあり、その個展に併せ、琉球大学でアーティスト・トークを催したことがあります。その時岡崎は、当時、立花隆が著した『宇宙からの帰還』という本の中の宇宙飛行士の発言をふまえ、次のように話していました。

「地球に帰還するとき、宇宙船から眺める地球は、あるところまでは一つの星として見えていて、私たちは宇宙空間にいるのだけれど、あるところを越えた途端、突然、地球は星から大地に変わり、私たちは地球の空間の中に入っている。」と、宇宙飛行士はこんな発言をしていた。

僕の作品も同じで、こんなに小さい作品だけれども、この作品を鑑賞するとき、ある距離まではこの作品はシルエットの変化として見えるのだけれど、ある地点を越えて近付くと、この小さな作品の中に観客が取り込まれることになる。

北山善夫は京都の作家で、1980年代の中頃、嵯峨の竹と和紙、それに部分的に皮や木、鉛などを用いたレリーフ状の作品を発表し始めました(図27～29)。

皆さんもう気がついたと思いますが、私の課題実技「木の枝と和紙のレリーフ」はこの北山善夫の

作品をヒントに始めたものです。

図 29 の作品は、影の表情が大変に綺麗ですね。北山善夫はこの後、どんどん作品の規模を大きくしていきます (図 30)。

先程紹介した、デイヴィッド・スミスは 60 年代中頃になると、「キュービ」のシリーズに移行します (図 31)。この作品でも、彫刻は容積としての存在のみ、その重量感を感じさせないように配慮されています。モニュメンタルになりそうでならない微妙なバランスです。これらのデイヴィッド・スミスの作品は次の世代に強い影響を与えます。

1960 年代～ 70 年代は全世界的に各国同時多発的に傾向を同じくする新しい美術の動向がありました。アメリカではミニマル・アートの動向がそれです。

ドナルド・ジャッドの「UNTITLED, 1967」(図 32) は側面が緑のラッカーで着色された、同じ大きさのスチールの直方体の箱が 8 つ、箱の厚みと同じ隙間をあけて壁に固定されただけの作品です。また、ロバート・モリス「UNTITLED (Butter Cubes)」(図 33) は表面を着色され、質感を失った合板のやや末広りの箱が 4 つ並ぶだけの作品です。これらは「特殊な物体」と呼ばれ、いずれも、物の関係性、鑑賞者と物の関係性を問いかける作品です。

極限的にシンプルなミニマルな形態は却って世界や宇宙の理(ことわり)を暗示します。ロバート・モリスはまた、フェルトの作品を発表します(図 34、35)。従来の彫刻が硬質で形が不変のものであるのに対して、これらのフェルトの作品は形の定まらない柔らかな彫刻です。

さて、皆さんはカール・アンドレ「Twenty-second Steel Cardinal」(図 36) の正しい鑑賞の仕方が分かりますか。この作品は、厚さ 0.5cm 縦横 50cm の鉄板が 22 枚 2 列に並べられただけの作品です。東京都現代美術館の常設で展示されています。是非、正しい鑑賞方法で鑑賞して欲しいものです。

実はこの作品は踏みつけて良いのです。と言うより、是非踏みつけて欲しい作品なのです。美術館の監視員が居るところで、是非踏みつけてみて下さい。「そんな、美術作品を踏みつけるなんて、冒涇的なことを！」と思いますよね。でも、監視員は別に何事もなかったように平然としている筈です。

マッス(量塊)としての強さを否定すること、関係性の物体として存在すること、変容する形態としてあること、そして、鑑賞する行為が踏みつけることであること、等々。従来の彫刻の在り方が見事にずらされていることに気付かされます。

同時代の、フランスでは「シュポール/シュルファス」と呼ばれる動向がありました。英語風に言えば「サポート/サーフェス」つまり「支持/表面」ということです。

その代表的な作家はクロード・ヴィアラです。ヴィアラは様々な物の表面に所謂パレット型と言われる独特の形態を反復して描きます(図 37)。「シュポール/シュルファス」はアメリカの抽象表現主義の、ある意味での誤読と言えるかもしれません。しかし、誤読も一つの解釈と言わしめるものがあるのです。ヴィアラのパレット型はネガやポジで、実に様々な表面に反復され、一つのパターンとなっていますが(図 38～40)、初期の作品に遡ってみると、その形態の意味が見えてくるように感じられます(図 41、42)。

同じ「シュポール/シュルファス」のメンバーであるノエル・ドラの作品(図 43)は、殆どインドのターバンのようなものです。これらの、網や、綱、布きれなどが展示された「シュポール/シュルファス」の展示会場(図 44)は、絵画とも彫刻とも言うことの出来ない作品が、しかし、今、この場では、これ以外の展示方法はありませんかのように設置されています。これらの作品の在り方を「仮設」という意味の「インスタレーション」と呼ぶようになってきます。

同じく、同時代のイタリアの動向を「アルテ・ボーヴェラ」と呼びます。「アート・プアー」つまり



「貧しい芸術」です。イタリアはルネサンス以来西洋美術の古典的存在です。そのイタリアで革新的な前衛の美術表現を行うことの困難さは尋常ではないのでしょう。

ギリシア出身のこのアルテ・ポーヴェラの作家、ヤネス・クネリスは炎や生きた馬、植物、鸚鵡等をインスタレーションします(図45～47)。また、鉄と綿のように全く性質の異なる物質を組み合わせ、存在の不確かさを訴える作品も提示します(図48)。

アルテ・ポーヴェラの内、最も若い世代の作家、ジュゼッペ・ペノーネは、人の自然への関わり、その時間の在り方を鋭く提示します。「マルティムアルプス-この部分を除いて、さらに木は成長し続けるだろう」(図49)の1968年のドキュメントの写真で木を握る手はブロンズに置き換えられ、10年後には木の成長の中に飲み込まれています。図50のドローイングに示された概念が実現した、痛々しくも美しい作品です。

「床の木」(図51)のドローイングの意味するところは何でしょう。例えば私達の住む家に使われている床板、これは加工された材木ですが、この材木の中に木が眠っているという概念図です。ペノーネは、購入してきた製品としての材木をある年輪に沿って削りだすことで、この材木の中に眠っていた、年輪が形作られたその年の木の姿を、目に見える形として呼び起こすのです(図52、53)。彼はこのような「木」を組み合わせインスタレーションしています。

同時代の日本での動向は、「もの派」と呼ばれる動向です。1968年神戸須磨離宮公園第1回現代彫刻展において関根伸夫は「位相-大地」(図54)を発表しました。これは直径220cm 深さ270cmの円筒状に掘った土を同じ容量に積み上げた作品です。それまで関根はこのようなトリッキーな作品を平面やレリーフで作っていました、この大地を相手に取り組んだ作品で、もの派のきっかけを作りました。

この作品の制作に協力した当時の関根の同級生や後輩達、多摩美術大学の学生や院生は、この制作を通して、自然との交流を身を以て体験したと言います。ここで、「もの」にまつわる「こと」を意識したのです。

韓国出身の李禹煥は初め美術評論から出発し、道教的な価値観を援用しながら、もの派の理論的な構築を行います。図55は彼の作品です。ガラスの上に石が置かれ、ガラスにひびが入っています。菅木志雄も又、作品とともに理論面でも、もの派を推進した一人です。彼の作品(図56、57)は助詞に喩えられる美意識と評されます。

野村仁は関西の作家ですが、もの派の動向の作家の一人と考えられています。彼の「Tardiology」(図58)は自らの重さでつぶれていく段ボールの構築物です。

野村はこの後も大変興味深い仕事を継続しています。1970～80年代には「'moon' score」(図59)や「'birds' score」(図60)を発表しています。これらは、五線譜のラインを予め入れておいたフィルムに月や水辺の鳥を写し、それを楽譜にしたものです。実際に演奏も行われ、「'moon' score」のCDを聴くと、ミニマルミュージックや環境音楽のような、静謐な調べです。

野村仁を除いて、もの派のメンバーは殆ど多摩美術大学の出身が占めています。当時ここで教鞭を執っていたのは、斎藤義重です。

斎藤は60年代アンフォルメル絵画作品(図61)で高い評価を得ていた作家ですが、もの派の若い作家が台頭してきた1970年代になると、実は自分は戦前にこんな作品を作っていたのだと、再制作をして示しました。1938年制作と言われる「トロウッド」のシリーズ(図62)です。

この後斎藤は意欲的に「複合体」と呼ぶ黒一色の木製の構造物を大規模に組み合わせた仮設的な展示を頻繁に行っていきます。斎藤がこのような展示を行った1980年代中頃になって、「インスタレーション」という言葉は日本で、絵画でも彫刻でもない一つの美術のジャンルとして使用され、一般的な呼称となって広まっていきます。図63は、斎藤が行った1992年の横浜美術館でのインスタレーション風景



です。

インスタレーションはこのように、絵画や彫刻という既存のジャンルを批判する新たなジャンルとして定着していくのですが、その始発点こそ、ピカソのキュビスム彫刻、1912年の「ギター」(図 64)に帰せられるのです。この彫刻は、平面のコラージュに対応して、立体の寄せ集めという意味のアッサンブラージュとも言われるものです。

この影響は早くも 1915 年にロシア構成主義のウラジーミル・タトリン「コーナーの反レリーフ」(図 65)に現れます。部屋のコーナーの閉ざされた空間をこのレリーフが押し広げていく、空間認識を問う作品です。

また、ダダイズムのスイス作家クルト・シュヴィッタースはメルツ絵画と呼ばれる、ゴミの集積、アッサンブラージュ作品を作り続けますが、彼は自宅に 1918 年から転居する 1938 年にかけて不思議な構造物での家の改装を継続しています。これらの突起の中には、友人の髪の毛や爪、食べ残しの食料など雑多なゴミが納められていたそうです。これは「メルツ・パウ」と呼ばれています(図 66)。

インスタレーションの起源を探るとき、マルセル・デュシャンの「泉」(図 67)がまたも話題になります。便器を横向きに倒して置き、Mutt の署名を施したこの作品は失われ、搬入時にスティーグリッツによって撮影されたこの写真だけが残っているのですが、この置き方こそインスタレーションの起源という者もいます。

これに異論を唱える者も、1942 年ニューヨークで開催された「国際シュールリアリズム展」で展示を受け持ったデュシャンのこの展示の様子(図 68)を見れば、やはり、インスタレーションの先駆者としてデュシャンを外せないことには異論は無いでしょう。

現代の彫刻に於いて、このインスタレーションの考え方＝「仮設性」は、既に見え隠れできないものになっています。インド出身でイギリスを中心に活躍する現代彫刻家、アニッシュ・カプーアは出身地であるインドの聖地での儀式を連想させる色鮮やかな顔料で覆われた抽象形態の彫刻で有名ですが、その展示を見ると、会場の壁面には彼のドローイングが直に描かれ、これとの対比で彫刻作品を見せているのが分かります(図 69)。まさに生成の現場を見る思いです。

カプーアの名声を決定的にした作品がこのシリーズです(図 70)。この群青色の顔料に覆われた、卵の殻状の彫刻の前に鑑賞者が対峙すると、その視界は青く暗い闇に包まれ、東洋的とも言える瞑想的な時空を体験することが出来ます。

図 71 では同様の形態が金箔で覆われていますが、西欧の教会の内部に置かれ、この文化的な対比が作品の一部となっているのがよく分かります。

図 72 では地中海風の庭園に面して、彼の石彫が設置されています。幾何学形態が穿たれ薄くなった石を通して、太陽光線を優しく感じる事が出来ます。非モニュメンタルな、仮設的、関係性の彫刻というものがよく理解できるのではないのでしょうか。

もう一人、イギリスの彫刻家を紹介しましょう。図 73 はインドとネパールの国境付近ラダックの高地にリチャード・ロングという彫刻家がすり足で印した円です。彼は、自分自身が旅をして歩くことが彼の彫刻であると言っています(図 74)。「ペルーで線に沿って歩く 1972」(図 75)は川があらうと起伏があらうと構わず一直線に歩き、すり足で印した直線です。

「アイルランドの線」(図 76)では、自分が持ち上げられる重さの近くの石を拾い集めそれで作った直線です。ロングは、世界中を旅し、歩き、直線や円を印し続けます。彼の作品はこの旅の痕跡です。それは「4時間で4つの円を歩く」(図 77)のように地図に描かれたプランで示されることも、その地で感じた事柄を記したメモのような形をとることもあります。やはり一番多いのは写真での記録です。

図 78 では自身の作り上げたサークルの中で野営したテントと一緒に写されています。「山の湖・粉雪」

(図 79) は遠方の湖に対比させた粉雪のサークルが大変美しい作品です。彼の痕跡は、自然に消滅していつてしまう様なはかないものですが、それゆえの美しさを湛えているのです。

図 80 はロングの室内での展示です。ローマの市中の石を拾い集めて作られた円です。ミニマリズム同様、これらの幾何学形態は宇宙の理を表す形態であり、ストーンヘンジのような過去の巨石文化にも通じ合うものと言って良いでしょう。

現代日本の彫刻家、遠藤利克も円を用います。図 81 も図 82 も焦がした木で出来ています。図 82 では 22 本の円柱の上部は鉢状になっていて、表面張力で盛り上がりこぼれる直前のぎりぎり一杯まで水が張られています。

図 83、84 も彼の作品です。リチャード・ロングとの類似性も指摘されますが、彼の素材感は独特です。作品データとして彼が示す素材は、図 83 の作品では「木、水、大気、太陽、火」、図 84 の作品では「木、タール、火、大地、大気、太陽」と記されています。このように、大気や太陽まで作品の素材として明記するのはいかにも日本的ではありませんか。

もう一人、現代日本美術の重要な彫刻家である戸谷成雄を採り上げましょう。図 85 は「森の象の窯の死」という不思議な題名の作品です。彼は木を素材に、チェーンソーで、その木の表面を削って制作します。

図 86 は「森Ⅲ」という題名の作品です。彼の言う「森」は人々が住む部落の後ろにひかえる森です。沖縄の人には分かりやすいと思いますが、昔ながらの部落の後方には御嶽の森がひかえていますね。そのような森です。そして、彼に言わせれば、チェーンソーの削り跡とは、人々の視線による削り跡だと言うのです。

彼は長野県の出身です。彼の部落の背後の森には石仏や道祖神が点在しています(図 87)。これらは人々の眼差しが交差しそれによって形作られたもの、と彼は考えています。

江戸時代から、公の場所に信仰の拠り所となるものを建てようとしたとき、それは幕府や国家からの制約を受けました。勝手に建てるわけには行かないものだったのです。その中で人々の素朴な信仰心から建立された小さな石仏や道祖神、これらが人々の視線の交差から生まれたというこの戸谷成雄の謂いはよく理解できます。そして、自分の彫刻もこの系譜に繋がるものと彼は言うのです。

このような小さな石仏や道祖神と対極にあるもの、それが、戦前の銅像です。国家神道により絶対君主となった天皇、それを擁護した忠臣の記念像が銅像となって公共空間に建立されるのです(図 88)。戸谷成雄の彫刻は、これと相反する文脈上にあると自ら主張しているのです。

「けもの道Ⅱ」(図 89) は戸谷にはめずらしいブロンズ作品の原型です。ブロンズとは鋳型を作りそこに溶けた青銅を流し込んで鋳造するものです。通常、戸谷はチェーンソーで直接木を削る方法をとりますから、このような型から鋳造するという事は珍しいことです。

戸谷は学生時代、ポンペイの遺跡の発掘現場の写真を見て大変なショックを受けたと言います。ポンペイの発掘現場では沢山の意味の分からない穴が現れたそうです。何の穴かとそこに石膏を流し込んでみたところ、それは、火山灰が降り積もり当時そこに住んでいた人々を覆ってしまい瞬時に固まったため空洞になった穴であり、そこから、沢山の犠牲になった人々の人型が現れたというのです。

このブロンズ作品には彼のその記憶が反映しているに違いありません。獣道是人々の視線を避けて出来上がります。人々の視線の届かない所、その空洞を型にして流し込む、ブロンズという素材がここでは必要だったと考えられるのです。

### 演習3

それでは引き続き、彫刻、そしてパブリック・アートについて考えてみたいと思います。まず、現代

日本美術の代表的な作家、川俣正が1997年に行ったプロジェクト「椅子の回廊」(図90)から見てみましょう。記録映像を見るとその構想段階から制作過程までよく分かります。

この映像でも分かるように、川俣のプロジェクトでは、多くの人々が参加し、川俣と一緒にプロジェクトを遂行するという形をとっています。

それでは、川俣の最初期からその歩みを追ってみたいと思います。

図91は川俣がまだ大学院生時代、名古屋で行った個展の状況です。このような建物の外部空間と内部空間を繋いでいく、仮設的な、一見建築現場のような作品が初期から今日まで続く川俣の代表的なスタイルのひとつです。川俣は、例えば友人が引っ越しをするとき、一時的にそのアパートを借り、このような構造物を作ります(図92)。

この一連のアパートメント・プロジェクトで注目された川俣は、1982年のヴェネツィア・ビエンナーレの日本代表に選ばれ、日本館の会場でこのような構造物を作りました(図93)。しかし、何だかこの作品はよそいきっぽい感じがですね。川俣の真骨頂はやはり、『スリップ・イン・所沢』(図94)のような、生活する場での仮設的なプロジェクトにこそ表れるようです。

川俣のプロジェクトでは、その材料は、廃材屋や資材置き場から借りて来ます。作業は、本人と同級生、下級生、アルバイトで務めていた美術大学受験予備校の教え子達などと一緒に遂行します。また、彼のプロジェクトでは、資材を借りてきて作り始め、いよいよ完成というところまで来ると、しばらくの展示期間の後、今度は解体し始め、資材を元に返しに行きます。

これらの一連の流れの全てを一つのプロジェクトと考えるのです。人件費も材料費も殆ど使いません。このような作品の在り方を川俣は独創し、プロジェクトを続ける限り、つまり走り続ける限り倒れることのないシステムを編み出したのです。

「工事中」(図95)のプロジェクトは、神宮外苑のお洒落なブティック街にあるヒルサイド・テラスというギャラリーで行われました。この作業中、近所のブティックから営業の迷惑になるという抗議が相次ぎました。ところが、写真週刊誌に注目の現代美術作家のプロジェクトとして紹介されるや、手のひらを返すようにプロジェクトの続行を求めてきたそうです。ところがその時はもう撤去の段階に入っていたとか…。

1985年にはアメリカの若手支援を活発に行うPS1ギャラリーでの個展があり(図96)、これを皮切りに、海外でのプロジェクトが続きます。図97はブラジルのサンパウロ国際ビエンナーレでの作品です。

1987年には国際的な現代美術の祭典であるドクメンタの第8回展に招待され、ここで「デストロイド・チャーチ」(図98)のプロジェクトを行います。川俣は日常的にも、また、訪れた海外でもよく街を歩き回るそうです。この「デストロイド・チャーチ」の教会も、カッセルの街を歩いているとき、川俣が発見した、第二次世界大戦の空襲で破壊されたままになっている教会でした。

ここで、川俣独特の外部空間と内部空間を繋ぐ、仮設的な構造物を作り上げます。やはり、街の解体屋から資材を借りて作り上げ、暫く後、又解体して資材を返しに行きました。このプロジェクトによって、カッセルの人々にも殆ど忘れ去られていたこの教会の記憶を呼び起こし、人々に深い感銘と余韻を残したのです。

1989年のカナダで行われた「トロント・プロジェクト」(図99)も非常に大規模で、かつ美しい作品です。ここで解体業者から借り受けてきた資材の中には、ここにかつて建っていた歴史的な建築物の廃材も含まれていたそうです。

このような大規模な海外プロジェクトと並行して、川俣は、本人がフィールドワークと呼ぶ行為-日常の散歩中に、落ちていた木ぎれや段ボール、ベニヤ板などで手早く仮設的な構築物をゲリラ的に作って立ち去ることを継続していました。翌日通りかかると、このような構築物に人が住み着いていることもあったようです。

このようなフィールドワークを、公的な美術館の展覧会で初めて発表したのが、水戸芸術館の開館記念展である「作法の遊戯」展での「フィールドワーク水戸」のプロジェクトです。これは、水戸芸術館のシンボルであるタワーの見える水戸市内の数カ所に、仮設的な構築物を作ったものです。

その中には、図 100 のように、橋の下に作られたものもあります。特に橋や、橋のある河原という所は境界的で所有の感覚としても実に曖昧な場所です。川俣は初期から、このような場所に興味を持っています。

第8回展につづき 1992 年の第9回展にも選ばれたカッセルのドクメンタで、川俣はこのフィールドワークの手法による大規模なプロジェクトを行いました。それが「ピープルズ・ガーデン」(図 101)です。東西の統合間もないドイツで行われたこのプロジェクトでは、ヨーロッパに住む数多くの移民と東側から流入した失業者との対立、ナショナリズム的な言説の流布、等、当時の社会・政治状況を敏感に反映し、問題提起をしています。

このプロジェクトに協力した人々の多くは、南米出身の、ファベラ (ポルトガル語でスラムの意) と呼ばれる仮設的な住居を造り慣れた人々です。また、川俣は、国際展における西欧至上主義に対する批判の意味もこのプロジェクトに込めているようです。

1992 年に行われた「プロジェクト・オン・ルーズベルト・アイランド」(図 102) は川俣のこれら二つの形式を統合した大規模なものでした。マンハッタンの中州にあるルーズベルト島にはニューヨークのゴミの処理場があります。かつてここには精神病院があり、川俣は、この精神病院の朽ちた建築を用いてプロジェクトを行ったのです。

1996 年の「サイド・ウォーク」(図 103) は、古い街に遊歩道を作り上げるプロジェクトで、これに使われた木材を川俣は貰い受け、次のプロジェクトに利用しました。それが、1996 年から始まり、現在も進行中の「ワーキング・プログレス」(図 104、105) です。

このプロジェクトは、オランダのアルクマーにあるアルコールや薬物依存症の治療を行うクリニックが、患者の更生プログラムとして芸術による治療を試みており、その参加アーティストとして川俣を選び出したのです。

クリニックのスタッフは、1992 年のドクメンタ 9 で「ピープルズ・ガーデン」を見て、川俣を選んだと言います。ここで、川俣は、オランダの湿地帯にクリニックの患者達と遊歩道を作り上げるプランを提出し、受け入れられました。

初め、このプロジェクトでは、川俣の指示に従って、遊歩道のルートなどを決めていたそうです。ただし、それ程計画的なものではなく、直線的に遊歩道を作り、障害物や、地権者の承諾を得られないところ来ると、迂回するというような進み方だったようです。

次第に、現地のスタッフが自ら判断するようになり、現在では遊歩道の傷んだ箇所のメンテナンスや、地権者の意向が変化した場合の迂回路の増設など、殆どエンドレスに現地のスタッフで引き続き継続しているそうです。

この遊歩道が、運河にたどり着いたとき、川俣は、他の地域にあるクリニックを訪れることが出来るよう、船着き場を作り、船を浮かべようと提案します。

ちょうどこの頃、川俣はミュンスター彫刻プロジェクト' 97 に招待を受け、このクリニックの患者達と一緒に参加することを決めました。「ワーキング・プログレス」と「ボート・トラヴェリング」の二つのプロジェクトが一体となったのです (図 105)。

初め川俣は、アルクマーからミュンスターへ実際に船で移動しようと思っていましたが、現実的には不可能で船は陸送され、ミュンスターの会場にある湖の両岸に船着き場を作り、ボートを往復させるプランになりました。しかし、川俣のコンセプトとしては、二つの地は繋がっているのです。会場を訪れた観客は、湖上でのゆったりとした時間を楽しんだようです。



このように、アーティストが芸術による療法に積極的に関わる事例は、特に海外で増加する傾向にあるようです。このような芸術の在り方はまさにパブリックなものと言えるのではないのでしょうか。

これまで、日本ではパブリック・アートと言うと、公共の場所、例えば公園や駅前の広場等に、公共性があると思われる彫刻を建てるようなことだと解釈されてきました。彫刻は壊れにくく、永続性があり、パブリック・アートにふさわしいものと考えられてきました。

しかし、このような考え方＝現在も、駅前に建てられ続けている裸婦像（図 106）や、橋の欄干にある抽象彫刻（図 107）等は、戦前の銅像同様、ルネサンスに始まる騎馬像の系譜であるのは皆さんにも既に理解できるのではないのでしょうか。

ベルリンの壁崩壊に始まった 20 世紀末の歴史の流れは、ついにソビエト連邦の崩壊まで突き進みました。この時、テレビなどで流れた映像の中で最も印象的だったものの一つは、ソ連時代の偉人の銅像、レーニン像やスターリン像が民衆によって倒される映像でした。パブリックなものと思われるものも、時代の価値観の変化によって変わってしまうことをはっきりと示していました。

日本の戦前の銅像も同様です。例えば、大日本帝国時代の国家体制、国家神道の現人神＝天皇の忠臣である「楠木正成の像」（図 88）があります。この像は一般的な偉人として解釈され直し、今でも皇居外苑に建ち続けていますが、「肉弾三勇士の像」（図 108）のような銅像は破損された状態のまま、人目の付かない寺院の境内に移転され公の目に触れないものになっています。

「楠木正成の像」や「有栖川宮の像」（図 109）等は、当時の一流の彫刻家が制作した作品で、騎馬像としての造形的な完成度は非常に高いものです。しかし、これらの像はその歴史性を問い直すことなくしては、再び公共的な芸術にはなり得ないでしょう。

戦後日本では、これらの反省や検証が行われることなく無批判に、今度は平和の象徴として、裸婦像、母子像、子どもの像などが次々と建てられました。「平和」「愛」「友情」などという反論が起こりにくい曖昧で抽象的な価値観に合わせ「公共」彫刻が建ち続けたのです。

銅像つまりブロンズ像は一般的に粘土で造られた像から型をとり、青銅を流し込んで成型されます。ですから、複数の同形の作品が作れます。この「友情」像（図 110、111）も、このように少なくとも 2 箇所の青年会館に同じものが建っているようです。

宝塚にあった「愛の手」（図 112）はさすがに市民からの抗議で撤去されたものの、これら多くの「公共」彫刻は、「美術」であるという特権性のみでその評価を保留され、建ち続けていると言って良いと思います。

現在では、権威に結びつく彫刻の多くが抽象彫刻に移行したと言っても良いかもしれません。もし首長が自分の銅像を建てたいと言い出せば、「今の時代に何を考えているのか」と批判が来るのは目に見えています。しかし、抽象形態であれば、このような批判は回避しやすくなります。

現在、新しい庁舎等が新築される度、殆ど必ずと言っていいほど、シンボルとして抽象彫刻が建てられています（図 114）。ここで、これら作品の造形的な良、不良をあげつらっているわけではありません。「公共」の名の下に、批判を招かない、論議の起きない免罪符として「美術」が使われることが問題だと思うのです。

ここで、最後に、アメリカのパブリック・アーティストを一人紹介したいと思います。スザンヌ・レイシーという女性アーティストです。

スザンヌ・レイシーは 1970 年代から活躍するパブリック・パフォーマンス・アーティストです。パフォーマンスといっても、本人が身体表現をするものではありません。人々を巻き込み、共に社会的、政治的なパフォーマンスを行うのです。

スザンヌ・レイシーは、大変高名でキャリアの長い作家でありながら、日本ではあまり紹介されていません。1996 年に沖縄で Atopic Site Okinawa Project が開かれ、そのシンポジウム「沖縄で何を表現す

るか「女性・基地・アート」にパネリストとして来沖、その1ヶ月後の7月30日、開館したばかりの県立女性センター「ていいる」のレクチャーのため再来沖しました。

その時に作家からいただいた映像資料とレクチャーの内容を皆さんに紹介したいと思います。ですから、これからお見せる映像は、日本では他で殆ど見ることのできない貴重な資料ばかりです。

「Three Weeks in May」(図115)は1977年に行われたプロジェクトです。これはレイプが社会構造の問題であることを訴えるパフォーマンスです。

1970年代のアメリカでも、レイプについて語ることはタブーであり、誰もが語ろうとしませんでした。多くの人々にとって、レイプは存在していると考えたくないものだったのです。このパフォーマンス「5月の3週間」では、毎日警察に問い合わせ、レイプ事件の情報を聞き取り、市役所の壁に描いたロサンジェルス地図の上にレイプの起こった場所を記していきました。

すると、報告されただけで、3週間に90件もの事件がありました。レイプは事件として報告されるのは10件に1件にも満たないと言われています。3週間で900件ものレイプの起こるロサンジェルスの深刻な問題が提起されているのです。

1977年にヒルサイド・ストレンジという殺人犯が10人の女性を連続殺害しました。メディアはこの事件を、女性個人の問題に矮小化し、すり替えて報道しました。つまり、最初にレイプされ殺されたのは売春婦だった。二番目にレイプされ殺されたのは売春婦の近くで働いていた女性だった、と。三番目、四番目、五番目… そういうふうには犠牲になった人々は全く売春婦とは関係なかったのに…。

つまり、メディアは犠牲になった女性たちが自分でそのような状況を作っていたとすり替えるのです。例えば、ある女性が非常に性的な行為に走る傾向があったとか…。これは非常にポリティカルな問題です。

この「In Mourning and in Rage」喪に服し怒りにふるえ「(図116)というパフォーマンス・プロジェクトの中では、このような複雑な問題を展開しています。殺された10人を表す10人の女性たちが喪服を身に纏って霊柩車に乗り込み、街の中を回ります。これを放映するためにテレビなどが駆けつけます。市長や評議員も集め、プロジェクトを公的なものにしたのです。

レイプが個人的なものではなく、まさに社会的(政治的)な問題であり、また、夫など近親者による暴力(DV)や近親相姦の問題と結びつくものであることも示しています。

レイシーは講演の最後にこう締めくくっていました。「20数年後の現在でも、女性たちへの暴力は続いている」と。

「Underground」(図117)も女性に対する暴力をテーマにしています。

アンダーグラウンド・レイルロードとはもともと、南北戦争以前に奴隷たちが南部から逃走した様々なルートを指していました。1993年のこの作品の中でレイシーは、この「アンダーグラウンド」を、今日、DVから逃げ出す女性のメタファーとして用いています。

1940年代に始まり、現在に至ると思われる逃走。女性の中にはDVに耐えきれず、非合法であっても、自らを全く別の人間に変えてまで逃げ出したいというような人が数多く存在しました。

作品の中で、逃走のシンボルとして用いられた鉄道、その枕木には、DVを経験した女性によって書かれた詩が彫られています。観客は線路の上を伝って歩きながらその詩を読みます。

線路の行き着く先には電話ボックスがあり、その受話器を耳に当てれば彼女たちの肉声で語られる暴力についての話をきくことができ、自分の声も録音することができます。

この作品では、3台の自動車が使われていて、幾つかの比喻が込められています。そのめちゃくちゃになった車の外見は、暴力でずたずたになった女性の体を表現しています。それはまた、家庭という罠

に捕らえられてしまっている女性を表現し、車を用いての逃走をも表現しています。

アメリカでは女性の囚人の数が非常に多いそうです。女性の犯罪は、麻薬、売春など、所謂自分の犯罪によって自分たちの自滅につながるケースが多く、他人に対して暴力を振るうというような犯罪は少ないそうです。

また、女性の囚人たちの多くが（殆どが）DVを経験した人であるという事実もあるそうです。そして、女性が刑務所に収容されることで一番痛ましいのは、子どもたちから引き離されることです。

このプロジェクト（図 118）でもまた、自動車が用いられています。ここでは 15 日ほどのアーティストとの共同作業が行われました。まず女囚たちは色々な道具を使って制作することを学びましたが、最初、道具を使うことを極端に怖がる人がいました。それは、昔、自分が受けた暴力の思い出と結びつくからでした。三つの作品が作られ、それぞれ違ったコンセプトが表現されています。

一つめに「煉瓦の車」（図 118-c）。煉瓦の壁にはそれぞれの女囚に対して与えられた刑期の年数や彼女たちの物語が刻まれています。英語では「行き詰まった」という意味で「煉瓦の壁にぶち当たる」＝”They ran into a brick wall” という表現があります。

二つめは「オードリーの車」（図 118-d）。これは家がないため車の中に 3 人の子どもたちと暮らした女性の話で、彼女は車の中で性的暴力を受けました。車の中の品物一つ一つに女性に対して振るわれた暴力のことが記されています。手前のアイロンには「熱いアイロンが私の顔に押し付けられた＝”Hot iron held to my face”」と書かれています。

そして三つめは「癒しの車」（図 118-e）。彼女たちの家族との絆、彼女たち自身の癒しの表現です。

レイシーは、このような彼女たちの受けた暴力の歴史や人生を表す自動車の作品と併せ、子どもたちのことを表現するパブリック・サービス・アナウンスメント＝PSA のビデオを制作しました。このビデオ「Children Speak PSA」は国営放送によって制作され、「子どもを守りたいなら、まず、母親を守れ」というメッセージをアメリカ全国に投げかけるのです。

この「The Dark Madonna」（図 119）のパフォーマンスは、カリフォルニア大学ロサンゼルス校の彫刻庭園で行われました。この彫刻庭園には 76 の彫刻がありますが、その内の 74 は白人の男性によって作られたものです。

民族的な多様性が顕著なロサンゼルスで、その真ん中に白人優位主義の彫刻庭園があるのは、皮肉な状況です。このパフォーマンスを行うにあたって用いられたイメージの「黒い聖母」は、アジア系、黒人、ラテン系等、有色系の女性たちを代表することができるでしょう。

まだ、日のある明るい間は、白い衣装を着た人たちが彫刻のように台座の上に居っています（このように生きた人間が絵画や彫刻のように振る舞うことを活人画＝タブロー・ヴィヴァンと言います）。そして、50 名の女性がいろいろな人種問題について話し合っています。

木の中にスピーカーが設置されていて、それによって観客はスーザン・トーンが制作した音楽や会話の録音を聴くことが出来ます。録音された会話の中には、いろいろな民族的な背景をもった女性が自分たちの経験した差別の話、非常に痛ましい話も語っています。日没の頃まで観客は 30 分ほどこの録音や会話を聴いているのです。

日没になると、10 名の女性ダンサーが彫刻に黒い布を掛けます。台座の上の白い衣装を着た人々も白い衣装を脱ぎ捨て、中から黒い衣装が現れます。視覚的な劇的な変化が起こります。

その視覚的な変化とともに、会話の話題も変わり、人種差別について話すのを止め、「黒い聖母」の意味する「癒し」ということについて語り始めます。

それまで彫刻庭園の森の中に隠れていた 100 名の黒い衣装の女性たちも木々の間を縫って電灯を持って現れ、キャンプファイヤーのような状況を作り出し、お互いに会話を始めます。観客もまた電灯を持



ち、庭園の中に入ってきて会話に加わります。

最初、静止した活人画として始まったパフォーマンスは、最後には 2000 人もの人を巻き込む会話の渦となったのです。

この「Full Circle (完結する円環)」(図 120) というプロジェクトは、女性がかこれまで世界に対して行ってきた貢献、その業績を讃える意味で行われました。

現在、公共の場所で女性の業績、女性の活動を知らしめるようなモニュメントは非常に僅かです。シカゴでも男性の業績を讃えるモニュメントは数多く設置されており、その中でも軍人のものは数多くあります。そして、女性の存在を知らしめるモニュメントも男性によって作られたものが多いのです。例えば写真のピカソによる「妻の像」などがその例です。

今では、このように男性中心の様相を呈していますが、シカゴという街には、女性に関して非常に重要な歴史があります。初めて女性でノーベル平和賞を受賞したジェーン・アダムスが、女性、子どもの教育、医療や移民に関わる様々な問題に対処する総合的なセンターを、ここシカゴに 1889 年に創設しました。シカゴにこのような素晴らしい女性が存在したのに、そのモニュメントはありません。

女性を讃えるモニュメントのため、レイシーたちはシカゴの 100 人の女性を選びました。その内 10 人は物故者です。その一人一人を象徴する 100 個の石を、ある夜中一晩で、3 台のトレーラーを使ってシカゴの街に設置しました。

翌朝シカゴの街が目覚めたとき、シカゴの街は 100 個のモニュメントに遭遇することになりました。石が設置された 1 週間後、その女性たちは自分の業績を皆と共に祝いあいました。その後 3 ヶ月間それらの石はシカゴの街に設置されていました。

3 カ月の最後、1993 年 9 月 30 日に、ジェーン・アダムスが創設した、今は博物館になっている「Hull House」において、記念の晩餐会が開かれました。この晩餐会には世界中から 14 人の指導的な女性が招待されました。

そのゲストたちは Magdalena Abakanowicz, Cheryl Carolus, Hyun-Kyung Chung, Johnnetta Cole, Dr. Mima Cunningham, Dr. Nawal El Saadawi, Susan Faludi, Susan Grode, Anita Hill, Dolores Huerta, Devaki Jain, Wilma P. Mankiller, Gloria Steinem, Rev. Addie Wyatt です。そして、この 14 人の女性たちは世界各地で自分たちの行っている活動について晩餐の場で語り合いました。

このプロジェクトによって、1890 年頃ジェーン・アダムスが始めた第一歩から 1990 年代に続く、一つの「Full Circle (完結する円環)」が創られたのです。

アメリカでは、老人と 10 代までの若者たちは社会的に認められておらず、特に高齢の女性は非常な差別を受けています。高齢の女性は無力で弱く、経済的にも貧しいという偏見があります。彼女たちの声はどこにも届きません。

このプロジェクト「Whisper, The Waves, The Wind (ささやき、波、風)」(図 121) では、60 歳から 90 歳の 154 人の高齢の女性たちがビーチで生の声で語り合います。1000 人を超える観客はスピーカーを通して彼女たちの声を聞き、後半は直に聞きます。

このプロジェクトは絵画的な美しさを湛えたものであり、同時にまた、社会的な申し立てでもあるのです。この活動を通してレイシーは主張します。「彼女たちが賢者、女神として、地位が認められるように…」。

このプロジェクトによって目覚めたあるグループは 1 年後の 1985 年 9 月に再度パフォーマンスを繰り上げました。

「The Crystal Quilt (クリスタル・キルト)」(図 122) のプロジェクトは非常に息の長いもので、2 年

間に渡って女性の指導者養成のセミナー、展示会、ワークショップ、新聞などのメディアによる報道等を継続しました。

そして、プロジェクトの最後として、パフォーマンスがミネソタ州ミネアポリスにおいて「母の日」に実施されたのです。これには、15人のアーティストと430人の高齢の女性たちが参加し、およそ3000人の観客を集め、テレビでも生中継されました。

参加者たちは「クリスタル＝コート」と呼ばれるスペースに集まり、たくさんのテーブルに分かれて座ります。このテーブルには、この日のために特別に制作されたキルトが掛けられています。

観客たちの見守る中で彼女たちは自分自身の様々な問題について語り合い、また、合図に従って手の位置を変えていきます。最後に、観客たちも彼女たちの輪の中に直接入り、彼女たちと語り合いながら共に母の日を祝ったのです。

スザンヌ・レイシーのプロジェクト、「The Crystal Quilt」「Underground」「Full Circle」「Whisper, The Waves, The Wind」は、作家本人からビデオが載っています。貸し出しも出来ますから、興味のある人は是非見て下さい。

最後に、美術における「インタラクティブ」の概念について考えて貰いたいと思います。「インター＝アクティブ」つまり相互に活動すると言う意味ですから、発信する側と受ける側といった一方通行ではなく、相互に働きかけるという意味ですね。今回紹介した、川俣正やスザンヌ・レイシーのプロジェクトを見て、その本質的な意味、そして、彫刻の変容というものがよく分かってくるのではないかと思います。

## 参考文献

- 杉勇責任編集『大系世界の美術 第3巻 エジプト美術』学研 1972年  
村田潔責任編集『大系世界の美術 第5巻 ギリシア美術』学研 1974年  
柳宗玄責任編集『大系世界の美術 第11巻 ロマネスク美術』学研 1972年  
堀米庸三責任編集『大系世界の美術 第12巻 ゴシック美術』学研 1974年  
摩寿意善郎責任編集『大系世界の美術 第14巻 ルネサンス美術★★イタリア 16世紀』学研 1972年  
村田潔, 西田秀穂監修 / H・W・ジャンソン著『美術の歴史 [新装版]』美術出版社 1995年  
グレン・アンドレス, ジョン・M・ハニサク, A・リチャード・ターナー『フィレンツェの美術』(佐々木英也, 森田義之翻訳監修) 日本放送出版協会 1991年  
中嶋和郎『ルネサンス理想都市』講談社 1996年  
高階秀爾責任編集『大系世界の美術 第19巻 近代美術★★』学研 1973年  
『都市・風景・記憶 都市環境と彫刻』横浜市都市計画局開発課 1984年  
土方定一責任編集『大系世界の美術 第20巻 現代美術』学研 1974年  
現代彫刻懇談会編『世界の広場と彫刻』中央公論社 1983年  
カレン・ウィルキン『デイヴィッド・スミス』美術出版社 1991年  
峯村敏明監修『もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術』多摩美術大学 / 西武美術館 1987年  
『北山善夫展』ギャラリー上田, 1985年  
『環流 日韓現代美術展』愛知県美術館・名古屋美術館 1995年  
尾崎真一郎編『重力-戦後美術の座標軸』国立国際美術館 1997年  
『ポンピドー・コレクション展カタログ』東京都現代美術館 1997年  
『ポンピドー・コレクションによるシュボール / シュルファスの時代: ニース〜パリ - 絵画の革命・1966〜1979』東京都現代美術館 2000年  
北谷正雄 / 福井由紀編『ジュゼッペ・ペノーネ-石の血管』豊田市美術館 1997年

岐阜県美術館他『1970年-物質と知覚:もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社,美術館連絡協議会 1995年  
『1988 Kishio Suga 1968』かねこ・あーとギャラリー 1988年  
『野村仁 クロノスコア 時間・空間が示すもの』東京都写真美術館 1995年  
横浜美術館学芸部編『斎藤義重による斎藤義重展 時空の木-Time・Space, Wood-』朝日新聞社 1993年  
中原佑介監修『シュヴィッタース展図録』西武美術館 1983年  
『リチャード・ロング 山行水行』淡交社 1996年  
『遠藤利克展』ギャラリーたかぎ 1989年  
『構造と記憶-戸谷成雄・遠藤利克・剣持和夫 木による作品を中心として』東京都美術館 1991年  
竹田直樹『パブリック・アート入門 自治体の彫刻設置を考える』公人の友社 1993年  
『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館 2014年  
「特集 川俣正 拡大するアート・プロジェクトの全貌」『美術手帖 762号』美術出版社 1998年10月号  
『アクション 行為がアートになるとき 1949-1979』東京都現代美術館 1999年

William Rubin “Picasso and Braque: Pioneering Cubism” The Museum of Modern Art, New York, 1989  
Karen Wilkin “Anthony Caro” Prestel Verlag, 1991  
Barbara Haskell “Donald Judd” Whitney Museum of American Art, 1988  
“Robert Morris: The Mind / Body Problem” Guggenheim Museum Publications, 1994  
Marie-Hélène Grinfeder “1965-1990 Les Années Supports Surfaces” Herscher, 1991  
Larissa Alekseevna Zhadova “Tatlin” Thames and Hudson, 1988  
Arturo Schwarz “The Complete Works of Marcel Duchamp” Delano Greenidge Editions, New York, 1997  
Germano Celant “Anish Kapoor” Edizioni Charta, Milan, 1998

## 彫刻の変容

—美術理論・美術史基礎演習 Vol. 5—

永津禎三

## Transformation of Sculpture

— Basic Exercises for Art History and Theory Vol. 5 —

Teizo NAGATSU

図 版

Plates

琉球大学教育学部

FACULTY OF EDUCATION, UNIVERSITY OF THE RYUKYUS





# 彫刻の変容

—美術理論・美術史基礎演習 Vol. 5—

永津禎三

## **Transformation of Sculpture**

— Basic Exercises for Art History and Theory Vol. 5 —

Teizo NAGATSU

図 版

Plates

図1 「木の枝と和紙のレリーフ」制作：制作手順と作品例

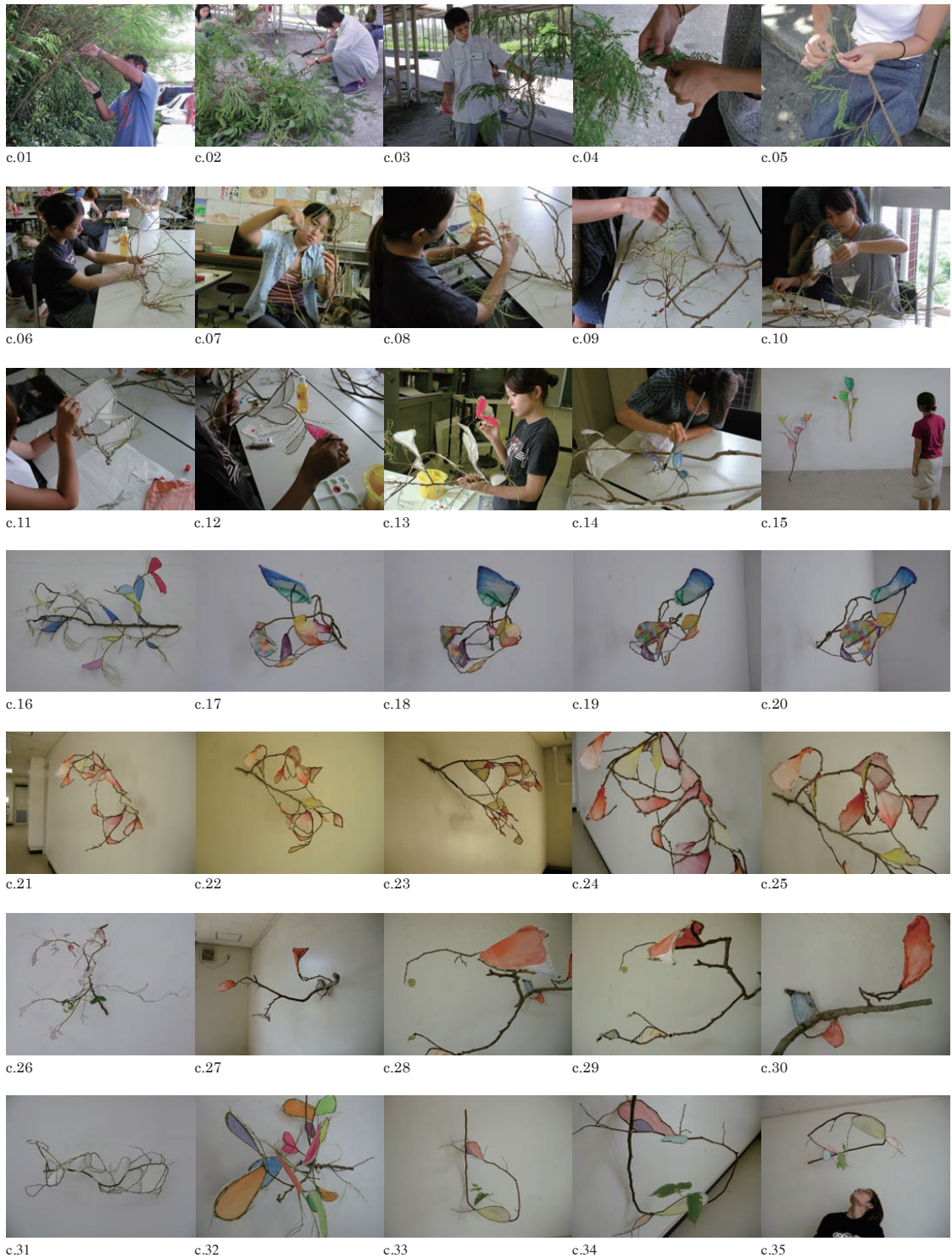




図2 木の子と和紙のレリーフ 学生作品



図3 「牛をとらえるラーメス2世と王子」  
エジプト第19王朝 B.C. 1305～1240年頃 石灰石浮彫彩色  
アビュドス セッティ1世葬祭殿



図5 「誘惑されるエヴァ」オータン大聖堂聖堂入口  
ロマネスク 1125～1130年 石灰石浮彫 72×132cm  
オータン ロラン美術館



図4 「アフロディテの誕生」ルドヴィシ玉座の浮彫  
ギリシア クラシック期 B.C. 460年頃  
大理石 87×143cm ローマ国立博物館



図6 宮古島ミュージックキャンプでの空き時間を利用した  
「木の子と和紙のレリーフ」制作 1984年





図7 「栄光の扉口」 1168年～1210年  
サンティアゴ・デ・コンポステーラ  
大聖堂西正面入口の間 スペイン ガリシア



図8 ミケランジェロ「ダヴィデ」  
1501～04年 大理石 高さ410cm  
フィレンツェ アカデミア美術館



図9 ドナテッロ「ガットメラータ將軍騎馬像」  
1445～50年 ブロンズ 高さ335cm  
パドヴァ ピアッツァ・デル・サント



図10 ジョヴァンニ・ダ・ボローニャとピエトロ・タッカ  
「フェルディナンド1世騎馬像」 1601～08年 ブロンズ  
フィレンツェ アヌンツィアータ広場

図11 ブルネレスキ  
「オスペダレ・デリ・インノチェンティ（孤児養育院）」 1419～26年



図12 アントニオ・ダ・サンガッロ・イル・ヴェッキオとバッチオ・ダーニョロ  
「ロτζィア・ディ・セルヴィーティ」 1516～25年



図13 ピエロ・デラ・フランチェスカ周辺の画家? 「理想都市」 1470年頃  
板にテンペラ 60×199.9cm ウルビーノ国立美術館





図14 オーギュスト・ロダン  
「バルザック記念像」 1892～97年  
ブロンズ 高さ300cm  
パリ



図15 井上信道「青少年に愛と希望を」 1974年  
ブロンズ 150×80×80cm 横浜駅西口駅前広場



図16 パブロ・ピカソ「ギターの雛形」  
1912年10月 65.1×33×19cm  
カードボード、糸、針金  
ニューヨーク近代美術館



図17 パブロ・ピカソ「ギター」  
1912～13年冬 金属板、糸、針金  
77.5×35×19.3cm  
ニューヨーク近代美術館

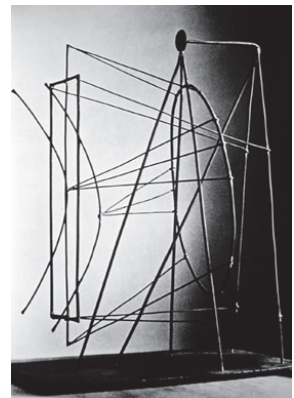


図18 パブロ・ピカソ  
「ワイヤー・コンストラクション」  
1928年末 鉄骨 高さ50.5cm  
パリ ピカソ美術館

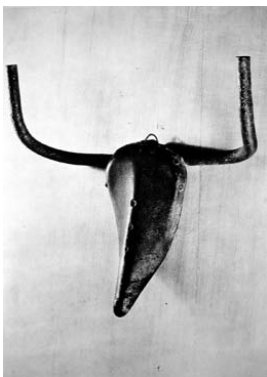


図19 パブロ・ピカソ「牝牛の頭部」  
1943年  
自転車のサドルとハンドル  
42×41×15cm



図20 パブロ・ピカソ「無題」  
1967年 コールテン鋼 15×12×9m  
シカゴ シヴィック・センター・プラザ

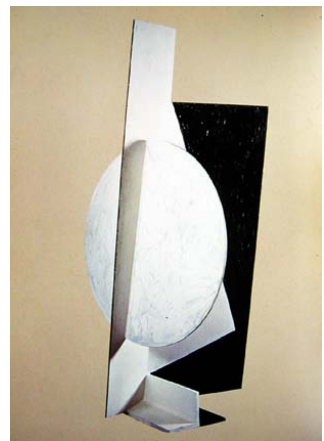


図21 デイヴィッド・スミス「後方の黒と白」  
1961年 鋼鉄に着色 高さ254.3cm  
個人蔵





図22 アンソニー・カロ「SUNFEAST」  
1969/70年 黄色に着色したスチール  
181.5×416.5×218.5cm



図23 アンソニー・カロ「ペチコート」 1971/76年  
茶に着色したスチール 160×195.5×89cm  
ロンドン 個人蔵



図24 アンソニー・カロ「LAP」  
1969年 くすんだ黄に着色したスチール  
109×152.5×244cm



図25 岡崎乾二郎  
「あかさかみつけ」 1981年  
アクリル、顔料、スチレンボード  
27.5×25×17.5cm



図26 岡崎乾二郎  
「889-4353」 1982年  
アクリル、顔料、スチレンボード  
34.5×30×26cm



図27 北山善夫  
「ほんとうに言葉は短いほどよい」  
1985年 竹、木、皮、紙  
115×172×192cm

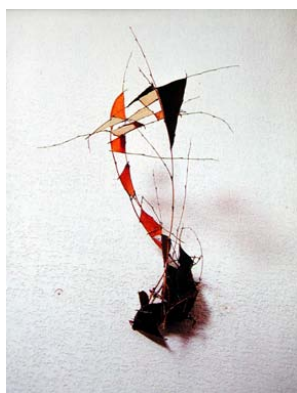


図28 北山善夫  
「たった一行の真実を言いたいばかりに」  
1985年 竹、皮、紙 62×50×67cm

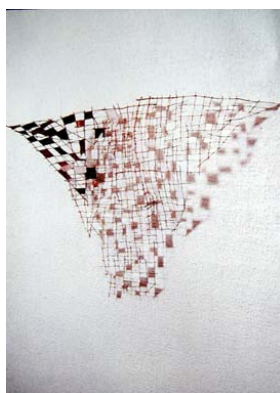


図29 北山善夫「ただそう思っていた」  
1985年 竹、木、皮、紙  
54.5×113×97cm



図30 北山善夫「それぞれ好きにかたまり」  
1988年 竹、紙、皮、鉛 193×290×132cm



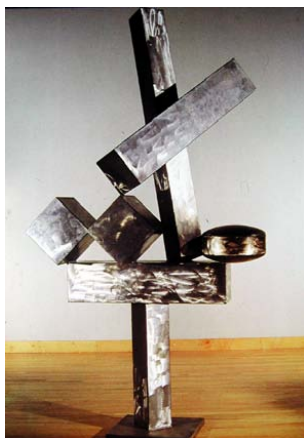


図31 デイヴィッド・スミス  
「キュービXIX」 1964年  
ステンレス鋼 286.4×148×101.6cm  
ロンドン テート・ギャラリー



図32 ドナルド・ジャッド「UNTITLED, 1967」 1967年  
亜鉛メッキの鉄、正面、側面に緑のラッカー  
各23×101.6×78.7cmに23cmの隙間  
ニューヨーク ヘルマン・コレクション

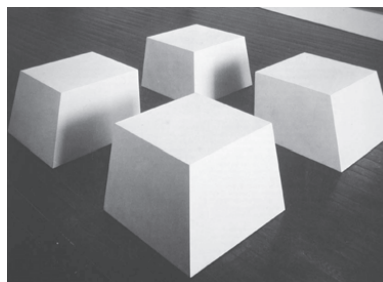


図33 ロバート・モリス  
「UNTITLED (Butter Cubes)」 1965年  
着色した合板 各61×91.4×91.4cm



図34 ロバート・モリス  
「UNTITLED (Six Legs)」 1969年  
フェルト 459×184×2.5cm  
ニューヨーク近代美術館



図35 ロバート・モリス  
「UNTITLED (Tangle)」 1967年  
フェルト 厚さ1 inch (2.5cm)  
フィリップ・ジョンソン・コレクション



図36 カール・アンドレ  
「Twenty-second Steel Cardinal」  
1974年 鉄板 0.5×550×100cm  
東京都現代美術館



図37 クロード・ヴィアラ「カーキのシート」  
1981年 軍隊用シートの断片にアクリル  
320×475cm パリ ポンピドー・センター



図38 クロード・ヴィアラ「Parasol」  
1980年 直径150cm



図39 クロード・ヴィアラ「無題」 1975年  
画布、色彩の染みの中に白抜き形態  
231×175cm パリ ポンピドー・センター

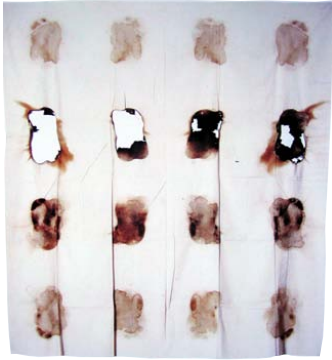


図40 クロード・ヴィアラ「無題」  
1972年 焼いた画布と液体の染み  
225×214cm  
パリ ポンピドー・センター



図41 クロード・ヴィアラ「網」 1970年  
銅で作られた網、タール 300×365cm  
パリ ポンピドー・センター



図42 クロード・ヴィアラ「網」 1969～70年  
タールを浸み込ませた12の結び目のある網  
全体の長さ1265×結び目の直径17cm  
パリ ポンピドー・センター

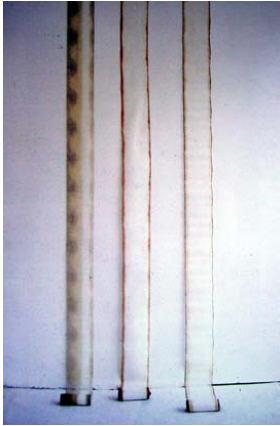


図43 ノエル・ドラ  
「三つの粗織り薄布」  
1973～74年  
各2000×20cm (3点組)



図44 「市中の100人の作家たち」展  
モンペリエ労働博物館 1970年  
ピウレス、ドゥズブズ、セトゥール、  
ヴァランシ、ヴィアラ

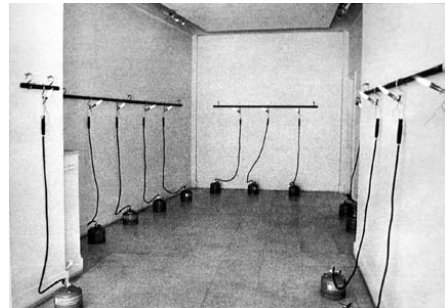


図45 ヤネス・クネリス「Untitled」 1969年  
止め金によって吊された燃える炎  
(床の上にプロパンガスのボンベ)



図46 ヤネス・クネリス「Untitled」  
1969年 12頭の生きた馬

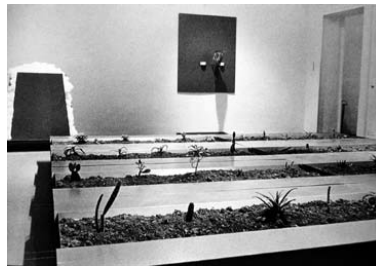


図47 ヤネス・クネリス「Untitled」 1967年 三つの要素からなる作品：  
①綿が入っている、ワニス塗りされた鉄の構造；②土とサボテンが入っている、四つのワニス塗りされた鉄の容器；③生きたオウムが留まっている止まり木のある、ワニス塗りされた鉄のパネル  
①150×120×120cm, ②40×200×400cm, ③120×80cm  
Crex Collection, Hallen für neue Kunst, Sciaffusa (Switzerland)

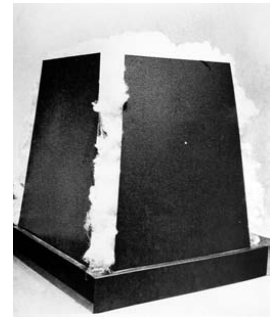


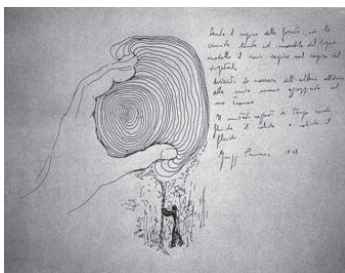
図48 ヤネス・クネリス  
「Untitled」① 1967年



## 永津：彫刻の変容

図49 ジュゼッペ・ペノーネ

「マリティムアルプス—この部分を除いて、さらに木は成長し続けるだろう」 1968年



フォト・ドキュメンテーション



1978年の写真

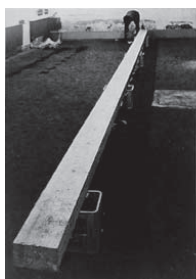


図52 ジュゼッペ・ペノーネ 「12メートルの木」 1970年 制作風景の写真

図50 ジュゼッペ・ペノーネ

「樹木に関する作品のためのスケッチ」

1968年 墨、紙 30×40cm

図51 ジュゼッペ・ペノーネ

「床の木」 1970年

鉛筆、紙 35×35cm

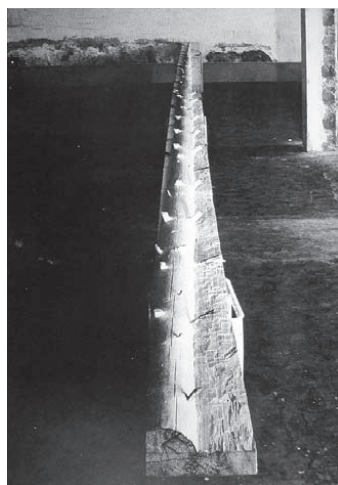


図53 ジュゼッペ・ペノーネ

「12メートルの木」 1970年 木

15×1200×30cm

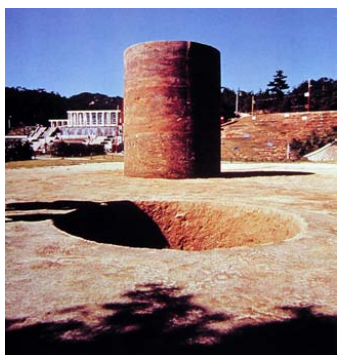


図54 関根伸夫「位相-大地」 1968年

土 高さ270cm, 深さ270cm, 直径220cm



図55 李 禹煥

「現象と知覚B/改題 関係項」

1968年 石、ガラス

30×180×240cm

40×180×240cm



図56 菅 木志雄 「並列層」 1969年  
パラフィン 150×300×240cm



図57 菅 木志雄 「無限状況」部分 1970年  
木、窓枠、風景 20×20×30~150cm  
京都国立近代美術館でのインスタレーション

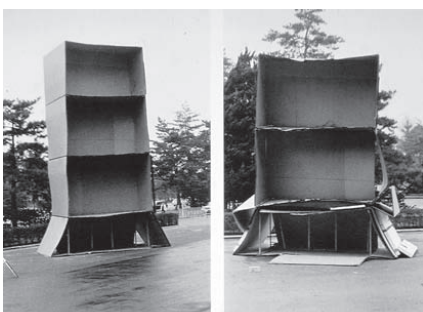


図58 野村 仁 「Tardiology」 1968~69年  
段ボール 836×316×229cm

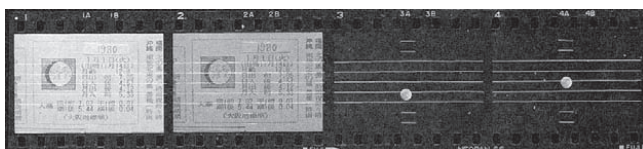
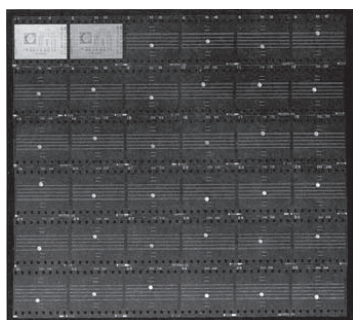


図59 野村 仁 「moon' score: since 1975」 1980年1月1日 写真 56×45.5cm

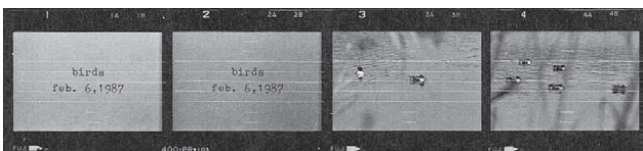
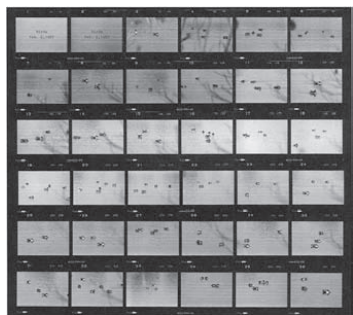


図60 野村 仁 「birds' score: since 1983」 1987年2月6日 写真 81×100cm





図61 斎藤義重「作品」  
1961年 油彩、木 182×152cm  
横浜美術館



図62 斎藤義重  
「トロウド（原作：作品）」  
1938年／73年再制作  
ラッカー、木 120×100cm

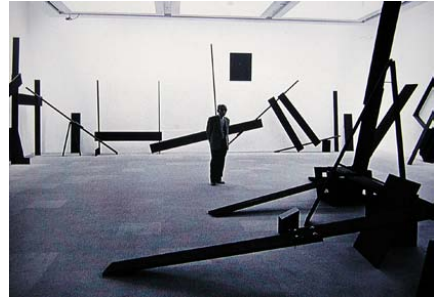


図63 斎藤義重「横浜美術館でのインスタレーション」  
1992年 ラッカー、木、ボルト、紐  
1984年から「複合体」のインスタレーションを展開。

図66 クルト・シュヴィッターズ「メルツ・パウ」  
1918～38年 ハノーヴァー

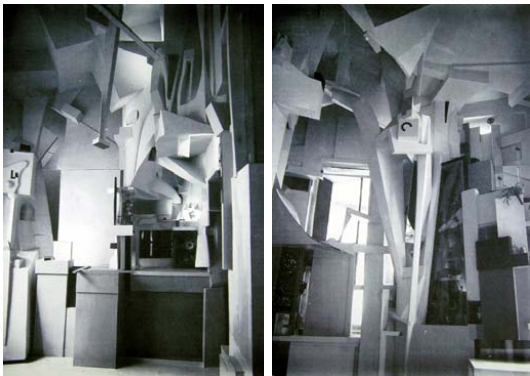


図64  
パブロ・ピカソ「ギター」  
1912～13年冬  
金属板、糸、針金  
77.5×35×19.3cm  
ニューヨーク近代美術館



図67 マルセル・デュシャン「泉」 1917年  
アルフレッド・スティーグリッツの写真



図65  
ウラジーミル・タトリン  
「コーナーの反レリーフ」  
1915年  
鉄、アルミニウム、塗料

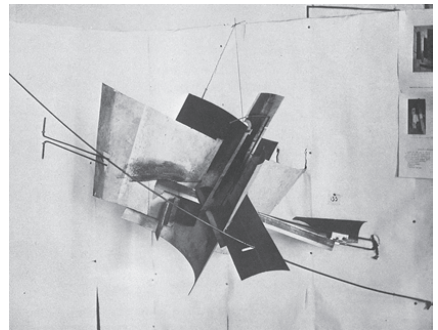


図68  
1942年ニューヨークで  
開催された「国際シュールレアリスム展」でのマルセル・デュシャンによる展示

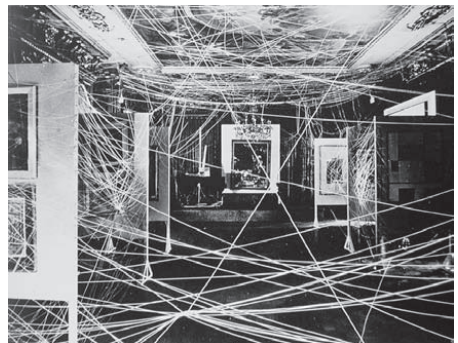






図69 アニッシュ・カプーア「Black Earth, 1983」  
ポリスチレン、セメント、土、アクリル、顔料  
259×571.5×236cm  
The Author and Carol Goldberg Collection

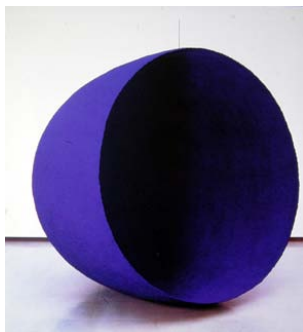


図70 アニッシュ・カプーア  
「Mother as a Void, 1989-90」  
ファイバーグラス、顔料  
213×210×203cm  
福岡市美術館



図71 アニッシュ・カプーア「Untitled, 1997」  
GRP、金箔 200×200×160cm  
Installation: "Entgegen",  
Mausoleum am Dom, Graz, 1997



図72 アニッシュ・カプーア「Untitled, 1997」[No. 7, 1997]  
大理石 96×70×29cm, 73×68×29cm  
Installation: Chiesa di San Giusto and Pinacoteca Civica,  
Volterra, 1997



図73 リチャード・ロング  
「ラダックの円 ビンドラン山、標高16,460フィート  
インド北部を12日かけて歩く」 1984年



図74 キリマンジャロ登山をするリチャード・ロング  
1969年

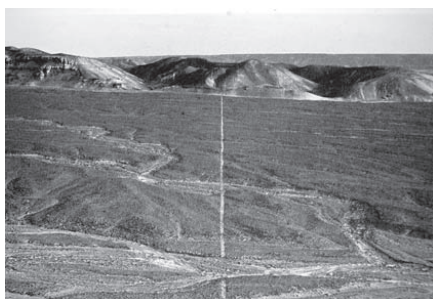


図75 リチャード・ロング  
「ペルーで線に沿って歩く」 1972年



図76 リチャード・ロング  
「アイルランドの線」 1974年



図77 リチャード・ロング  
「4時間で4つの円を歩く」 イングランド 1972年



図78 リチャード・ロング 「キャンプ地の石  
シエラネバダを3日かけて歩く」 スペイン 1985年



図79 リチャード・ロング 「山の湖・粉雪」 ラップランド 1974年



図80 リチャード・ロング 「ローマの円」 1994年



図81 遠藤利克 「無題」 1983年 木、タール、火 直径340cm

図82 遠藤利克 「無題」 1983年 木、タール、水 350×140cm (22本各直径35×140cm)

図83  
遠藤利克  
「無題」 1983年  
木、水、大気、太陽、火  
800×90×30cm



図84 遠藤利克 「泉」 1991年  
木、タール、火、大地、大気、太陽 直径95×1926cm







図85 戸谷成雄 「森の象の霊の死」 1989年  
木、アクリル 230×560×62cm 東京都現代美術館



図86 戸谷成雄 「森Ⅲ」 1991年  
木、アクリル 30本、各220×31×31cm 作家蔵



図87 石仏 長野市長野

図89  
戸谷成雄  
「けもの道Ⅱ」 (原型)  
1989年 FRP 41×631×24cm



図88 高村光雲 「楠木正成の像」 1897年  
東京都千代田区皇居外苑



図90 川俣 正 「椅子の回廊」 1997年  
サルベトリエル病院内サン・ルイ教会  
バリ



図91 川俣 正 「景-名古屋」 1981年  
アート・スペース・ギャラリー (ASG)  
名古屋



図92 川俣 正  
「アパートメント・プロジェクト  
『宝ハウス205号室』」 1982年



図93 川俣 正  
「第40回ヴェネツィア・ビエンナーレ」  
1982年 日本館会場, イタリア



図94 川俣 正+奥野寛明+PHスタジオ  
「アパートメント・プロジェクト  
『スリップ・イン・所沢』」 1983年



図95 川俣 正+PHスタジオ「工事中」1984年  
ヒルサイド・テラス, 東京



図96 川俣 正「PS1プロジェクト」1985年  
PS1, ニューヨーク



図97  
川俣 正  
「コンストラクション・サイト・プロジェクト  
『ノヴェ・デ・ジュルホ・カサパーヴァ』」  
1987年 第19回サンパウロ国際ビエンナーレ,  
ブラジル



図98 川俣 正「デストロイド・チャーチ」1987年  
ドクメンタ8, カッセル ドイツ



図99  
川俣 正「トロント・プロジェクト」1989年  
コロニアル・タヴァン・パーク, トロント カナダ



図100 川俣 正「フィールドワーク水戸」1990年  
「作法の遊戯」展（第1期）水戸美術館



図101 川俣 正「ピープルズ・ガーデン」1992年  
ドクメンタ9, カッセル ドイツ



図102 川俣 正 「プロジェクト・オン・ルーズベルト・アイランド」 1992年7月15日から12月1日  
スモールボックス病院跡 ニューヨーク

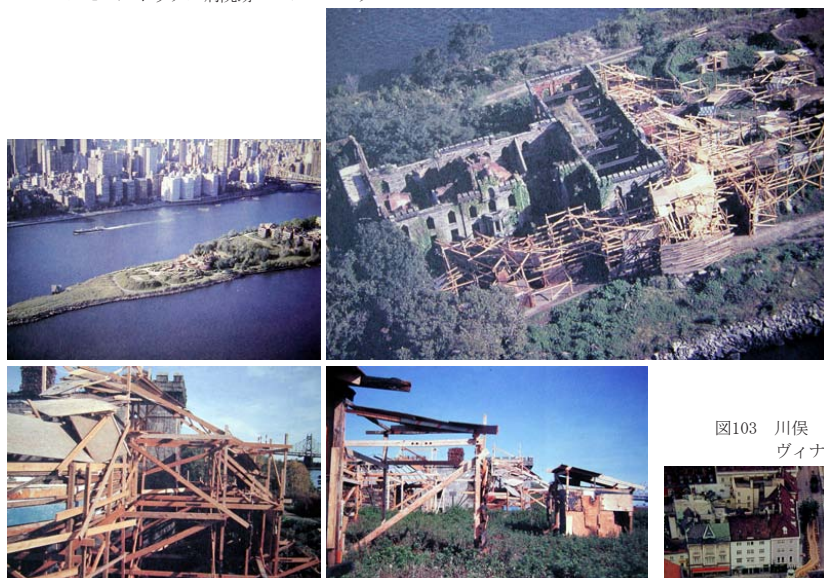


図103 川俣 正 「サイド・ワーク」 1996年  
ヴィナーノイシュタット オーストリア



図104 川俣 正 「ワーキング・プログレス」 1996年～  
アルクマー オランダ





図105 川俣 正 「ワーキング・プログレス/ボート・トラヴェリング」 1996年～  
アルクマー/ミュンスター彫刻プロジェクト'97





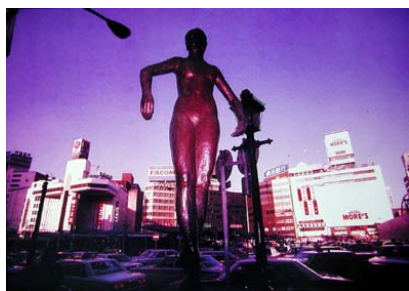


図106 井上信道  
「青少年に愛と希望を」  
1974年 ブロンズ  
150×80×80cm  
横浜駅西口駅前広場

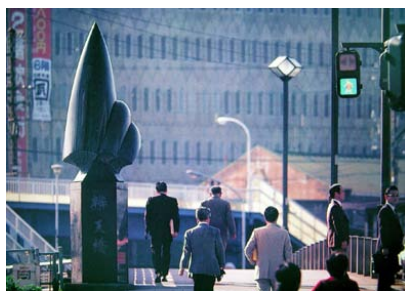


図107 関根伸夫  
「未来にむかう帆」  
1976年 黒御影石  
270×90×90cm (4体)  
横浜 弁天橋



図108 新田藤太郎  
「肉弾三勇士の像」 1934年  
東京都港区青松寺境内



図109 大熊氏広「有栖川宮の像」 1903年 東京都港区有栖川宮記念公園



図110 安田周三郎「友情」 1974年 ブロンズ  
160×80×65cm 神奈川県立神之木台青年会館



図111  
安田周三郎「友情」 1974年  
ブロンズ 160×80×65cm  
神奈川県立青年センター



図112 新谷秀紀「愛の手」 1978年  
宝塚市 宝塚大橋



図113 垣内治雄「のぞみゆたかに」  
1976年 ブロンズ 120×30×30cm  
横浜市立らう学校

図114 澄川喜一「飛翔」 1981年  
ステンレス・スチール、白御影石  
600×371×60cm 神奈川県庁舎





図115 スザンヌ・レイシー  
「Three Weeks in May」  
ロサンジェルス 1977年



図116 スザンヌ・レイシー  
「In Mourning and in Rage」  
ロサンジェルス 1977年



図118 スザンヌ・レイシー 1995年

図117 スザンヌ・レイシー  
「Underground」 ビッツバーク 1993年







図119 スザンヌ・レイシー 「The Dark Madonna」 ロサンジェルス 1986年



図121 スザンヌ・レイシー 「Whisper, The Waves, The Wind」 サンディエゴ 1984年



図120 スザンヌ・レイシー 「Full Circle」 シカゴ 1993年



図122 スザンヌ・レイシー  
「The Crystal Quilt」  
ミネアポリス 1987年