

論 文

「現代彫刻におけるフォルムと空間について」

Form and Space of Modern Sculpture

森 本 太 郎

1. はじめに

現代の彫刻は、量塊あるいはその示すフォルムだけが中心的な課題ではなく、周囲の空間と物質との直接的な関わりのなかに、その存在根拠を見出していくべきだ、というのは今日の現代彫刻を鑑賞する上での基本的スタンスとなってきている。これは、従来のように彫刻が台座の上に設置され、美術館や画廊といった空間の中で鑑賞されていたことから、日本各地で開催されるようになった野外彫刻展や彫刻をテーマとする街づくりなどの外的な要請や、作家の彫刻に対する意識の広がりなどから、彫刻が野外へと出て行ったことと軌を一にしている。これはまた、20世紀彫刻におけるヘンリー・ムア、ジャン・アルプ、コンスタンティン・ブランクーシといった巨匠たちがそれぞれの時期に表明した、空間の要請という彫刻芸術の基本的な思想を、戦後の日本の彫刻家たちも無視しえなかったということでもある。

鑑賞という目的を持った者にしか姿を見せない、美術館や画廊などの屋内の彫刻に比べ、野外の彫刻は第三者の厳しい視線に晒される事となる。環境との調和であるとか、自然との対話といった耳ざわりのよい言葉で形容される現代の野外彫刻が実態としてそうであるかどうかは疑問の残るところではあるが、作家の想像力が形象だけにとどまらず、形象外の世界にまで広がっていることを考えると、鑑賞者はそういった彫刻のメッセージを感得しなければならないといえる。そういった面で、いわゆる従来のスタンスで鑑賞するに

は難解な作品が増えてきたこともまた事実である。

彫刻の形態も千差万別となり、その材料においてもかなりの広がりをもってきた現在であるが、彫刻の内的な生命と日々変化を止めない外的世界の間に、何らかの有機的なつながりを維持しておきたいとする作者の基本的立場は、今も昔も変わりはないと考える。

ここで筆者はオブジェ出現以降の彫刻の動向を踏まえた上で、今後の彫刻のありようについて今日でもなお彫刻の重要な要素と考えられる「フォルムと空間」という視点に立って考察を試みたい。

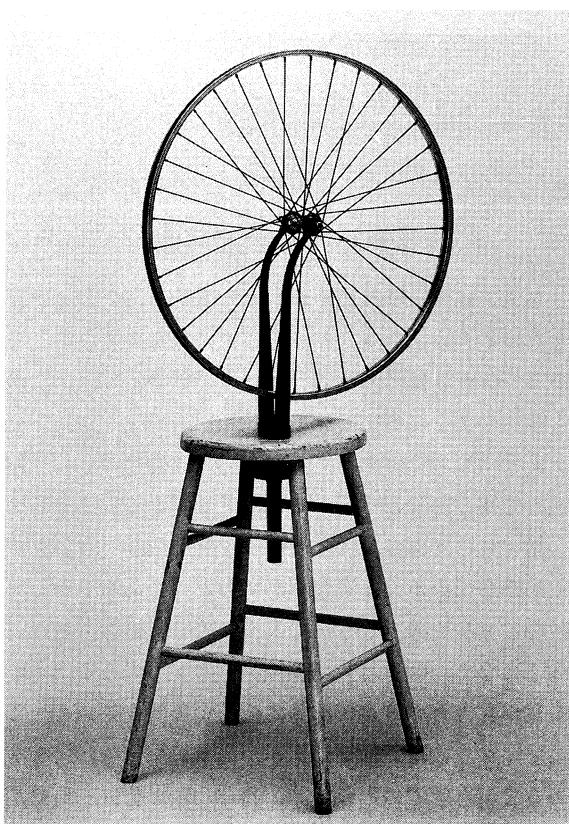
2. オブジェの出現とその後

ロダン以降、彫刻がテーマとして抽象的な意味内容を求めるようになったということは大変重要なことである。ロダンはその作品「歩く人」によって、あたかも写真のように歩いている人間の一瞬のイリュージョンをうつすのではなく、歩行という運動そのものを量塊の均衡と動勢とリズムによって表現することを意図した。ここで彼は、作品のテーマを「運動」という抽象的概念であることを明らかにしたのである。そして同時に「歩く人」が写真のように正確に撮影された人体ではなく、物体としての作品そのもののなかに意味を見出したという点で彫刻に新しい境地を拓いた。ここでロダンに続く作家たちが、従来の彫刻の伝統をそのまま引き継ぐのではなく、物体として自立した彫刻に注目しつづけていったという点は大変興味深い。

彫刻の非具象的なフォルムというのは、彫刻の物体としての意味がより重視され、フォルムが自立し始め

たことと軌を一にして出現してきた。そして物体としての彫刻の認識はブランクシーに代表されるように、フォルムそれ自体の重視という路線とともに、実用の既製品を作品化したオブジェという概念も新たに生み出すこととなる。オブジェとは「物体、物、対象、客体」であり、「視覚に現れるすべてのもの」であり、語源のラテン語によると「前方に投げ出されたもの」という意味を持つ。彫刻の世界におけるオブジェの導入は、一つは彫刻の世界における素材の無限の拡大をもたらした。それと同時に、彫刻制作の理念や概念を全く覆してしまった。

例えばマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887～1968）の「自転車の車輪」（1912）や「泉」（1917）などのレディメイドのオブジェは、素材とし



《図版 1》
デュシャン〈自転車の車輪〉1913年
レディ・メイド：自転車の車輪・木製の椅子
高さ63.8cm（ホイール部）・60.2cm（スツール部）

て既製品を用いるのではなく、既製品そのものを互いに組み合わせたり向きを変えたりして、ひとつの作品として提示している。

デュシャンは既製品を用という日常の場から引き離し、展覧会の会場に移し変えることによって、既製品に本来備わっている実用性を剥奪したのである。ここで、いったい芸術作品とは何かということであるが、デュシャンは既製品からその実用性を取り去ることによって、既製品を一つの「物体」へと変換している。そしてもう一つは、どうすれば「もの」が芸術作品になるかであるが、ここでは作者たるデュシャンによって「もの」が選択され、展覧会場に置かれたということだけである。もし、この「もの」が芸術作品であると仮定するならば、デュシャンの既製品を展覧会場に移し変えたという行為が「もの」を芸術作品たらしめているということになる。つまり、物体のフォルムとしての自立とは全く異なった次元で物体の意味、そして芸術の意味を問い直そうと彼はしたのである。

そしてデュシャン以降、1960年あたりから単純で確固たる具体性を備える三次元の立体を作る「プライマリー・ストラクチュア（基本的な構造）¹⁾」や「ミニマル・アート（最小限芸術）²⁾」といった流れが生み出されてくる。これらはともに、美術における表現とは何かという問いを根底に含んでいる。そして、現実の似姿を目指している幻影から遠ざかる流れの中で、余分なものを削除し、表現を最小限にとどめて、媒体としての素材そのものを強調している。同時にアイデアや概念を強調するのである。これはある意味で現代の物質の洪水に対するささやかな反乱、またはあまりに饒舌な「もの」に対する批判なのかもしれない。

これらの流れを踏まえた上で日本では、既成の芸術表現に否定的な有り様を試みる動向としての「反芸術」、「もの」を展示空間に組み合わせ、関係を持たせて配置することによって、物の存在を通して世界の広がりや認識させようとする「もの派」、それにインスタレーション³⁾などの試みも出現してくるようになる。このように現在の彫刻の動向は、従来の彫刻に対する概念では捉えきれないほど拡大してきている。そ

して現在のところ、これらの流れがどこに収束していくかは予断を許さない状況である。

3. 彫刻とは何か

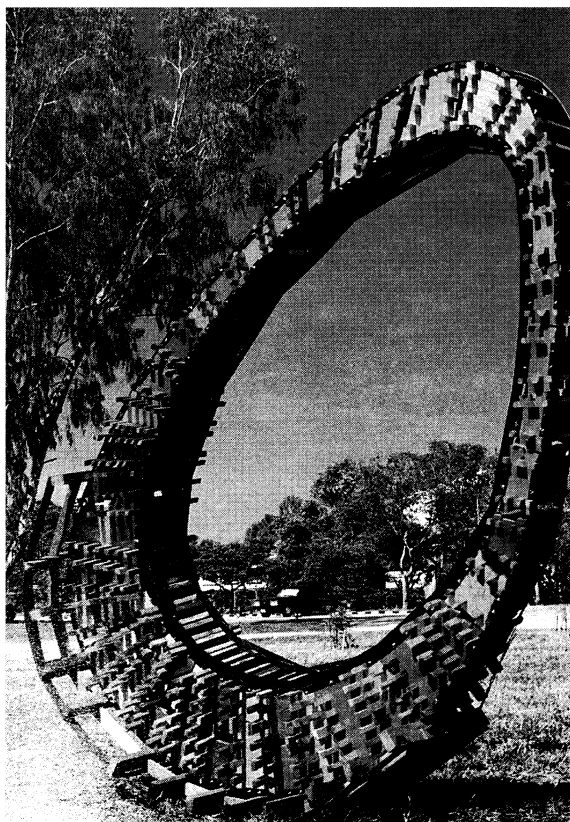
前章においてオブジェの出現も含めてロダン以降の彫刻の変遷について概観してきた。しかし、筆者が現在の彫刻の動向を見直してみると、ここにきて拡大の一途をたどってきた彫刻の世界も少し立ち止まって、いわゆる純粋な意味での「つくる」といったことが見直されてきているのではないかという気がする。言い換えれば、オブジェやそれに続く概念芸術の台頭が、従来の意味での「彫刻」を新しい視点から再吟味する機会を作ったのではないかと思うのである。その理由として筆者は、デュシャン以降総括的に現代彫刻の世界を概観したとき、あまりに素材の多様化への対応や高度な加工技術に専念しすぎた結果、また概念を過度に前面に押し出した結果として、自然との関係を持つことに消極的になり、人間の本質的な営みの一つである素朴な意味での「つくる」ということと疎遠になってきていたことと無関係ではないと考えている。

彫刻の主たる関心が、ものとしての「存在」に絞られるにつれ、そして彫刻が野外へと出て行くことと平行して作者や鑑賞者が「空間」ということを意識し始めるとき、私たちは従来の彫刻の中で、量塊、均衡、動勢、すなわちフォルムがどのように扱われていたのか、そして彫刻がその場にどう関わっているのかを再び見直す必要が出てきたのではないかと感じている。

筆者は99年に、日本における野外彫刻展の草分けともいえる宇部市の現代日本彫刻展を見に行った。このビエンナーレ形式で行われる伝統ある展覧会も、昨年で19回目を数えるのだが、作品の傾向としては石や木、金属といった素材の質感や性質を生かした上で「かたち」、そして作品の設置される「空間」というものに正面から取り組んだ作品が非常に多くなってきたという印象を受けた。第18回現代日本彫刻展（1999）でステンレススチールを用いた作品で毎日新聞社賞を受賞した生方貴春はこうコメントしている。「作品は内容だけでなく、彫刻はその周囲の環境とも関係してきま

す。なるべく立体的に見ることのできる場所に設置しました。いろいろな角度や距離から見て欲しいのです。丘を見上げるように。又湖水をバックに。そうすると新しい風景が生まれます。そこに野外彫刻の臨場感と可能性があると思います。⁴⁾」また第17回現代日本彫刻展（1997）で京都国立近代美術館賞と下関市立美術館賞を受賞した竹内三雄はこう述べている。「作品自体が置かれた環境に溶けて息吹き、この地で新たな風景をつくりだしてくれることを願っている。⁵⁾」。

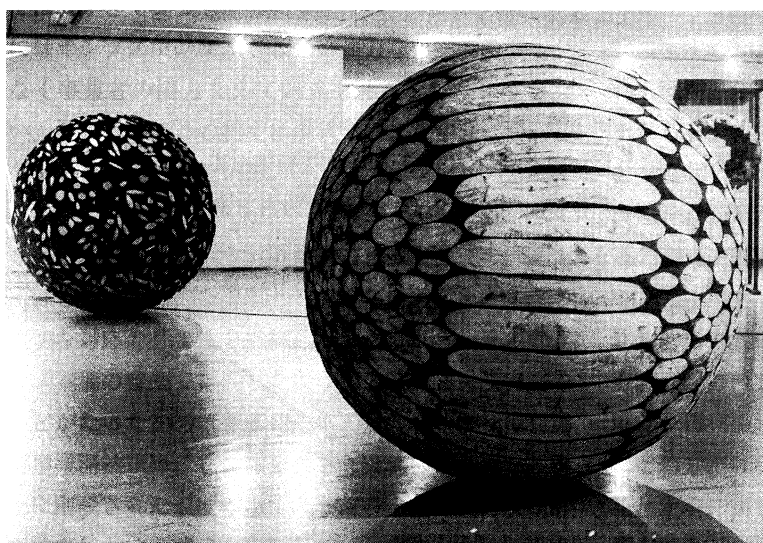
それだけではない。世界の現代美術の最新の成果を一堂に集めて展示するOSAKA TRIENNALE 1995 彫刻、及びOSAKA TRIENNALE 1998 彫刻、も時間を作って見に行ったが、上位入賞作はやはり木や石、鉄といった物質固有の素材感と向き合い、フォルムを際立



《図版 2》
タワッチャイ・パントウサワット 〈起立する卵〉
木、鋼鉄、水 高さ350cm
OSAKA TRIENNALE 1995 グランプリ受賞作品

たせた造形的な作品が多かった。1995年度グランプリのタワッチャイ・パントゥサワットの作品に対する解説はこう述べている。

「木を組み合わせて大きな輪につくられた作品は、一見すると水力によって回転する水車を連想させる。しかしその卵の形は、ねじれの構造を持っており、力のかかる向きによっては、さまざまな方向に回転しながら動いていくことを想像させる。また、卵形は、生命体の根源をあらわす象徴的な形であり、人類が歩き始める最初の段階を暗示しているようにも思える。力のバランスと回転の問題が重要な要素となっている。シフトする（作品の重心が移動していく）オブジェ（作品）といえよう。⁶⁾」



《図版 3》 イ・ジェヒョ 〈無題〉
木 高さ200cm
OSAKA TRIENNALE 1998 グランプリ受賞作品

また、1998年度グランプリのイ・ジェヒョの作品に対する解説はこうなっている。

「木の丸太棒を一方は求心的に組み合わせたものを、またもう一方は平行に組んだものを、いずれも球形状に削り落とし、裁断する。すると一方はその球体の表面に沿って木口断面があらわらにあらわれる。他方は、木口のみならず板目にそった丸太の裁断面が、左右に伸びた歪曲面を描きながら球体表面に沿って露出することになる。木という素材、丸太棒という自然で

有機的な材料が、その棒体というもとの形状を私たちに一瞬忘れさせ、意外にも球体という幾何学的形態（フォルム）となって私たちの前に現出する。量感と力強さ、簡潔なフォルムをみせるその造形力、圧倒的な存在感がこの作品の特徴か。作者曰く、『この作品は韓国が古い成り立ちを持つ国であることに結びついている。すべてを理解し許すという古くからの精神を、この作品は表現している。自然を装飾するのではなく、自然を友として感じる韓国の人々の感情を表現するのが私の目的である。』⁷⁾」

さて、筆者は秋に京都府立植物園と京都府立陶板名画の庭の2会場で開催される「京都野外彫刻展」に毎年出品している。そして、ここでも近年の作品の傾向は一時期流行した、量産された物体の集積や廃物によるオブジェ、といった作品は影をひそめ、「かたち」と向き合った上で会場の空間と作品との親和を目指した作品が多数派となってきた。

加えて、木という素材を最大限尊重しながら、その荒削りなフォルムとともに力強い作品群を作った砂澤ビッキや、木の素材としてのありようや、作品の設置場所にも神経を注ぐデイビット・ナッシュの日本での人気もこの「かたち」と「空間」への再注目の流れの上にあるのだろう。

これは単純に懐古趣味として片付けられる問題ではなく、オブジェ以

降もろもろの理論や物体の挑戦を受けてもなお、人間が本質的に持っている「つくる」という行為の反映たる「かたちとしての彫刻」、そして「空間に位置する彫刻」は成り立ち、これからも存続するだろうという意識の反映ではなからうか。

4. 現代彫刻におけるフォルムとは

目に見えるものにはそれぞれ形があるが、芸術で問題となる形は単なる形ではない。

形 + a = フォルム

と言われたりするが、ある形が芸術作品に成るか否かは、この a の有無による。ここで何を a とするかであるが、筆者は形の持っている張り（力感）としても良いと考える。私たちの身边にあるものの中で最も単純な形態といえば球が挙げられるが、球形は曲線形の最ももとの形で、上下左右、前後の方向が無い。自己完結の形である。この形が一つの方向に志向するとき卵形が生まれる。ブランクーシが長径1フィートの完全な卵形を大理石で作り、『世界の始まり』と名づけたのは示唆的である。

筆者はここ10年来、彫刻制作に際して「フォルム」、「空間」、「素材感」を意識して制作しているが、「フォルム」ひとつとってもなかなか一筋縄ではいかないというのが、最近の実感である。フォルムを決定する際には自然の形態の観察から造形の秩序を引き出すようにしているが、その理由は自然の形態は、それ自体で非常に無理の無い、合理的な形をしているからだ。また、フォルムに物体としての物理的必然性を持たせるようにして制作している。それは、自然界には物理的力学を無視した形は存在せず、これらの造形のリズムを尊重した作品は、鑑賞した際に目に心地よい自然な形態であると信じるからである。逆にこれらの力学的秩序を無視すると、結果的に不安定な坐りの悪い作品となる。

この自然の形の観察について、立像を作るときの留意点として彫刻家、舟越保武の言葉を引用したい。彼は、デビュー当時から一貫して具象彫刻に正面から取り組んでいる作家であるが、人体を自然が創造した物体、すなわち「自然そのもの」と捕らえている。彼はこう述べている。「大地から垂直に伸びる形、これが立像の基本だ。その立像も、重心のかすかな移動によって、形は無限に変化する。例えば、左足に重心がかかると、腰の位置が左に寄り、重さのバランス（均衡）を取ろうとして、右上体も左に傾き、右下体の重さを釣り上げようとする。右腕をただ横に上げただけでも、上体は左に傾いて重心のバランスを取ろうとする。このように、微妙な人体の重心のバランスを観察するこ

とは、立像を作る上で重要なことだ。⁷⁾

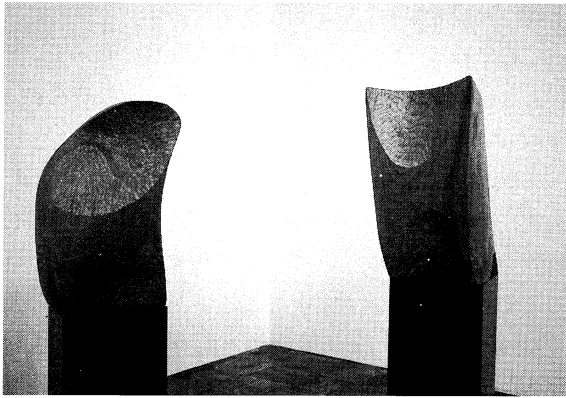
ここで彼は、具象作品にとっても自然界のリズムと作品とは無関係ではいられないことを端的に述べているのではないか。

また、彫刻家、本郷新は彫刻の要素として量、比例、釣合、動勢、律動、調和、構成、空間、肉付け、素材、材質を挙げている。フォルムに関係するところを挙げるとすれば、彼は「動勢」に関する記述の所で次のように述べている。「動きをあまりむやみとむき出しにすると、彫刻はそれだけ激しくなるが、どこか軽々しくなって落ち着きを失いがちになる。走っている姿をあらわすにしても、動きのあらわし方が見た目だけ、形のうえだけのものでは、ほんとうの動きはあらわれてこない。(中略) 真の動きとは、ものの姿だけについていうのではなく、量や形にいつもきちんとしたまとまりを見せながら変化していくことをいうのである。(中略) 形や量の変化が、彫刻に動きをあたえるのであって、足や手のかっこうがあたえるのではない。足や手が動いているのではなく、足の量が動き、手の量が働きをおこすのである。⁸⁾」。

彫刻は、「量の芸術」とも言われたりするが、作者がいたずらに量の変化を作り出すのではなく、いろいろな力の作用の結果、極めて合理的な形態に収まっている自然の形態からフォルムのヒントを学んでいくことは、極めて大切なことではないだろうか。

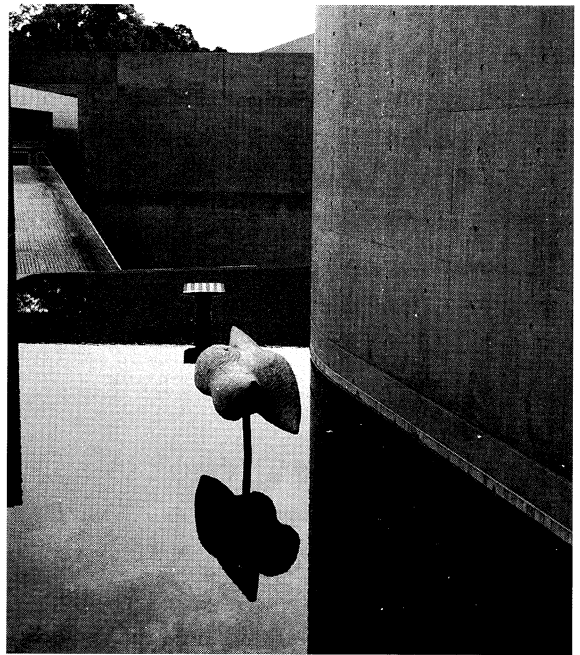
5. 自己の制作との関連について

前章で筆者は、彫刻制作の際に「フォルム」、「空間」、「素材感」に留意していると述べた。これら3つの要素はバラバラなものではなく、それぞれが分かちがたく繋がっている。この3つの要素をいかに統合して一個の作品として完結させるかが筆者にとっての課題である。ここで、過去2年に制作した作品の中からいくつかを取り上げ、作品の中でいかにそれら进行处理していたかを「フォルム」と「空間」に軸足を置きながら検証してみたい。



「あ うん」(W35×D45×H160cm) 《図版 4》
(W45×D35×H150cm)
2000年京展(京都市美術館)2000,5

けやき材。量感のある2つの材を並置することで片方は硬質な、もう片方は柔らかいというフォルムの違いを際立たせた。自然界の事物、例えば植物などには絶えず内側から外側へと押し出す力(内圧)がかかっているが、この作品でも表面にゆるいRをつけ、内側から外への張りを表現している。作品のタイトルが象徴的に示しているように2つの作品は別々なものではなく、相呼応する動きを持たせたつもりである。この作品では互いに引き合いながらも倒れないというバランスを決定するのに、台座の高さを含めて神経を使った。具体的には右に傾くような動きを持たせながら、作品の別な部分では左に引き戻すような動きを持たせている。また、空間構成においても、両者の間が開きすぎて、それぞれが別個のものとならないように留意している。



「CLOUD」(W120×D50×H85cm) 《図版 5》
第32回京都野外彫刻展
(京都府立陶板名画の庭)2000,10

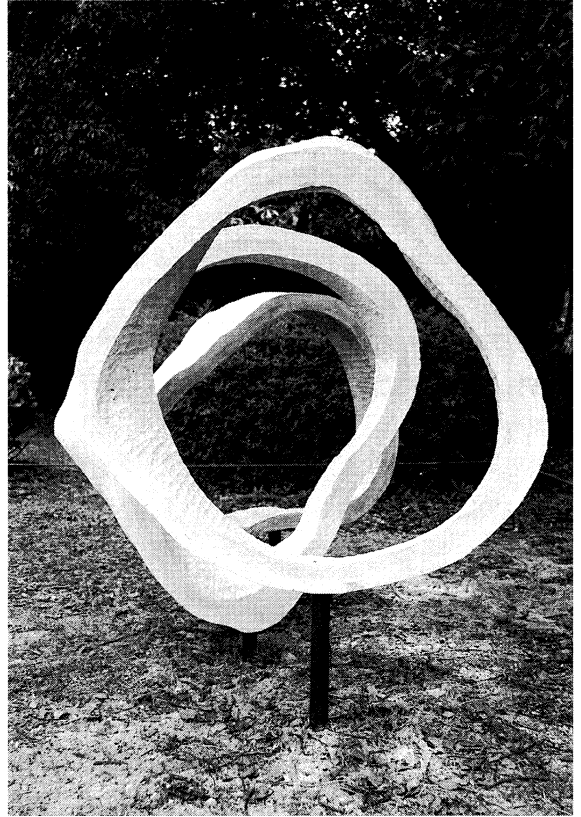
とが材。この年の会場は安藤忠雄設計の「府立陶板名画の庭」であった。招待を受けたときにまず考えたことは、会場がコンクリート打ち放しの極めて硬質な場であるということ。そして作品が深さ10cmの水面上に設置されるということである。コンクリートと水面が作り出す極めてソリッドな空間に作品が設置されるということから、その環境に合致するようなフォルムを考えてみた。私個人としては、彫刻作品を設置することによって、その環境が美化されるとは全く思っていない。ただ彫刻の設置によって、その環境に変化を与えることになれば、ひょっとしてその場の雰囲気活性化させるのではないかと考えるのである。

作品のフォルムに関しては、ゆるやかなS字形の反復によって形を決めていった。前後左右上下どこから見てもSのリズムを感じられるようにしている。このS字形というのは自然界の例えば植物の芽などに極めてよく見られる形の一つであり、作品制作の際に無視できない形態である。また、バランスをとって立っている人体をよく観察しても見られる形である。



「三つの相」(140×50×120cm) 《図版 6》
第52回岡山県展
(岡山県立美術館他) 2001,9

けやき材。単一の材に、動きが出るよう二つの切れ込みを入れ、すきまを持たせることによって三つの塊感を強調した。中央部が絞られながらも左右でその力を逃がすように形を工夫している。自然界の植物などをよく観察すれば分かるが、どこかにある一定の力がかった場合、植物はその体のどこかでその力を解放している部分がある。また、前面は面一ではなく、中央のブロックは左右のそれに比べて、約3センチ、前面に出張っている。背面はそれに呼応して、中央のブロック部は約3センチ後退するようにしている。これは全体として体にかかる負荷を、バランスを取ってニュートラルにしようとする恒常性、つまり自然の摂理に倣ったものである。



「宙」(120×28×140cm) 《図版 7》
(150×32×150cm)
(140×33×162cm)
第33回京都野外彫刻展
(京都市立植物園) 2001,10

とち材。自然材の不定形な輪によって空間限定することを意図した。それぞれが個性ある形状の輪のため、個々のフォルムの持つ動きを殺さず、全体として動きのある構成にするのに留意した。また正面から見たときに凹凸の具合が全体として釣り合うように配置している。また、設置される空間のことを考慮し、作品に薄く白色の塗料を塗布している。これにより、作品とバックの針葉樹の濃緑色が互いに引き立てあう効果を生むこととなった。

6. 今後の展望と方向性

本論の冒頭で、現代の彫刻を考えた場合、量塊あるいはその示すフォルムだけが中心的な課題ではなく、周囲の空間と物質との直接的な関わりの中に、そ

の存在根拠を見出すべきだ、そしてそれが現代彫刻を鑑賞する上での基本的スタンスだと書いた。彫刻が野外という空間に出、彫刻に関心の無い人たちの視線にも晒されるということを考えると、好むと好むざるに関わらず設置される場の意識を持つことは必要なこととなってくる。それとともに彫刻自体に、やはりある程度の環境との親和と、自然へのイメージーションが広がる要素が必要なのではないか、という気がする。現代の都市空間がものであふれ、人々の心があたかも物質の海で座礁しかかっているような状態のときに、彫刻までもがその手助けをする必要は無い。

もとより、彫刻そのものに環境を美化する力は無い。しかし、彫刻を鑑賞することを通して、鑑賞者の心の中にイメージーションの世界を広げ、自然との関係や自然のリズムを再発見する契機となれば良いのではないかと思う。素材とフォルムとの間に有機的な回路を取り付け、鑑賞者がより広い世界を感得する糸口となること。そのための重要な要素が素朴な意味での「つくる」結果としての彫刻のフォルムの中にも存在するように感じる。見た目に心地よく、想像力が広がるフォルム。そういったもののヒントは自然の中にあるのではないか。筆者には、そう感じられる。彫刻を鑑賞することを通して、目の前の世界からより先の方へイメージーションが広がる作品。同時に作る側としては、設置される空間の意識を絶えず持ち続けること。こういったことが、これからの現代彫刻の主要な課題となっていくように感じられる。

今回、本稿に掲載した作品群においては徐々にその方向性が出てきつつあると感じている。しかし、「フォルム」と「空間」を統合するのだけでさえ、難しい課題である。これからはフォルムの源となる自然に対するより深い観察と、作品が設置される空間への鋭敏な意識を絶えず持ち続けていく事が、現代の彫刻を制作していく上で大切だと考える。

註および参考文献

- 1) 単純明快な形体にふさわしい非伝統的な素材、ステンレスや鋼鉄、ガラス、アルミニウム、プラスチックなど工業生産された素材を自由に使用していく。また制作工程においても作家は図面を引いて専門の職人に発注するという形を取る。ここでは作家の癖や仕事ぶりが作品には反映されず、表面やスケール、視覚的イリュージョンの効果が厳密に追求されることとなる。
- 2) 事物と作品の特性のみを提示するために、手順と材料の使用、それに表現を最小限（ミニマル）にとどめようとする。ここでは現代美術の自己批評を制作の基礎に置き、自然と概念（コンセプト）を強調することとなる。情念過多の抽象表現主義への反発から生じた面もある。
- 3) 本来は据え付け、設置の意味だが、美術では室内や野外の大規模な仮設的造作に対して用いる。シュビッターズのメルツ建築が先駆的な例だが、言葉自体は70年代の後半に一般化した。周囲の空間から切り離された台座の上で鑑賞される従来の彫刻に対して、見るものに作品を「空間」として体験させるような方法といってもよい。多くの場合は、展示される場所の性格と積極的に関わった造作が試みられる。
- 4) 第18回現代日本彫刻展図録 別刷資料2頁
編集・発行 宇部市公園緑地課彫刻係 1999年
- 5) 第18回現代日本彫刻展図録 別刷資料2頁
編集・発行 宇部市公園緑地課彫刻係 1997年
- 6) 『OSAKA TRIENNALE 1995-彫刻』展図録
編集・発行 大阪府文化振興財団 1995年、13頁
- 7) 『OSAKA TRIENNALE 1997-彫刻』展図録
編集・発行 大阪府文化振興財団 1997年、15頁
- 8) 河北倫明編『美術1』光村図書出版、1987年、40頁
- 9) 本郷新『彫刻の美』中央公論美術出版、1980年、47~49頁

図版1) 世界美術大全集 第27巻 小学館1996年 19頁
The Museum of Modern Art, New York,
The Sidney and Harrier Janis Collection

図版2) 『OSAKA TRIENNALE 1995-彫刻』展図録
編集・発行 大阪府文化振興財団 1995年、13頁

図版3) 『OSAKA TRIENNALE 1998-彫刻』展図録
編集・発行 大阪府文化振興財団 1998年、15頁

(2001年12月1日 受理)