

論 文

## 現代彫刻におけるフォルム・素材・空間について Form, Material and Space of Modern Sculpture

森 本 太 郎

### 1. はじめに

現代彫刻に接する、人と、作品との関係は、まず鑑賞者が先入観のない素朴な眼で作品と対話することにある、という定義に異論のある人は少ないと思う。しかし、現代に生きる鑑賞者のほとんどは知的な情報に満ち、知るという行為が何よりも優先する結果、個々の出会いによって体験しうる、個人的な、ゆっくりとやってくるはずの私的な感慨が、恐ろしく阻害されているような気がしてならない。

20世紀に入ってから、現代人を取りまく生活環境は急速に人工化されてきた。街路を歩けば、かつての樹木や林、山や川に代わって、交通標識や看板、ガソリンスタンドのネオンサインなどが人目を引きつける。家庭内では量産された電化製品やプラスチック製品に囲まれ、テレビや新聞、雑誌を通して視覚的情報を手に入れる。画家や彫刻家がイメージを描き出すまでもなく、既成のイメージは氾濫している。

こうしたテクノロジーの発達に伴う大衆文化の繁栄の中で育った芸術家にとっては、作品を消費生活から切り離しては考えられなくなった。そんな中から、それまでの彫刻の概念を素材、技法、主題など、すべての点で否定するような「彫刻もどき」とでも呼ぶべき物体が出現してくる。量産された物体の集積や廃物によるオブジェという作品である。一口では形容しがたい、絵とも彫刻ともつかない物体などがつぎつぎと出現して、従来の分類に慣れた人々を困惑させることになる。

これらの物体が彫刻ではないと定義できるのであれ

ば問題はない。しかし、彫刻とは一体何かと問おうとするとき、これらの物体群をいつまでも無視し続けるわけにはいかなかった。そして、外界の大衆的イメージを受け入れようとすればするほど、作品は非個性と匿名性を帯びた姿を明らかにしてくる。作家たちは、外界からのメッセージをたやすく受け入れられるように、できるかぎり自分自身の個性を消そうとするのである。

今日の現代彫刻を展望してみると、多種多様な素材の使用や、作者の空間意識の広がりによって、彫刻の形態も千差万別である。また、野外に設置されることに付随して、建築や都市空間と構造的な関係を持ちはじめ、周囲の環境との関連も考慮する必要が生じてきたことも事実である。こうした現象は、ますます純粋な鑑賞の難しさを引き起こしている。しかし、彫刻の内なる生命と、日々変貌していく外的世界との間に、何らかの有機的つながりを持ちたいとする作者の基本スタンスは、現代でも変わりはないのではないか。

ここで私は、彫刻のフォルム、素材、空間に着目すると同時に、彫刻による環境に対する新たな意味付け、イメージの喚起といった側面から、自己の作品ともからめて今後の現代彫刻の方向性について考察してみたい。そのための足がかりとして、素材とフォルムへのこだわりという観点からブランクーシ<sup>1)</sup> (Constantin Brancusi, 1876~1957) を、「場としての彫刻」の先駆けとしてドナルド・ジャッド (Donald Judd, 1928~1994) を参考に考察を試みる。

## 2、現代彫刻の現状と問題点

近年、野外彫刻といったかたちで屋外に彫刻が設置される機会が増加している。それに伴って、彫刻そのもののフォーラムのみならず、「場」の意識を持つことが、ますます重要視されてきているように感じる。欧米だけではなく、日本各地でも「彫刻のあるまちづくり」が提唱されているが、それは彫刻を設置することによって無機質な都市空間を活性化させようという意図を持っている。

地方自治体による野外彫刻展の先駆けは、1961年の宇部市のもが挙げられるが、その他にも1963年の神奈川県真鶴の「世界近代彫刻シンポジウム」や、1968年の神戸市の須磨離宮公園現代彫刻展などがある。そして、それ以降、ある意味でブームといってもよいほど、野外彫刻展は活況をみせるのである。しかし、この流行は他方「彫刻公害」といった言葉で代表されるように、どう考えてもこの作品はこの場にはそぐわない、といった否定的な意見をも引き起こすこととなる。

筆者も毎年、秋に京都市の府立植物園で開催される野外彫刻展に出品している。この場合は選考委員が事前に作者に作品の規模、完成予想図の提出を義務づけ、それによって環境と作品との調和がはかれるよう設置場所の調整をおこなっている。これは、彫刻が従来の個人の鑑賞用というものから、環境をも含めた社会的機能も担う必要が出てきたということではないか。

芸術と環境という問題に関して、美術評論家の中原祐介氏は興味深い一文を書いている。以下、少し引用する。

「今世紀の美術を、それ以前の時代の美術と区別するもっともきわだった性格は、それが教会の美術でも、宮廷の美術でも、また田園の美術でもなく、都市の美術だということだ。そして、都市の美術というのは、量産と情報の社会のただなかにおかれた美術ということにほかならない。この量産と情報の海のなかから、セザンヌがサント・ヴィクトワールを切りとったように、ある部分を切りとって、それが唯一絶対の自立した価値をもつことはほとんどできない。部分は常に

部分であるほかに、それが有機的につながって、はじめて、全体がかたちづくられているからである。

バラバラに分解しうるのでなく、逆に、分解できない連続性が、そこでの根本的な性格である。しかし、われわれには、この連続性がすべてははっきりと見えるわけではない。先にも書いたように、〈切りとり〉の思想の崩壊感覚が、まずわれわれを襲うのである。

〈環境〉ということだが、あたらしいニュアンスをもって登場するのは、この点においてだ。

それは〈切りとり〉の思想の崩壊にともなう、あるあたらしい意識の発生に対応している。それは、第一に、社会にしる自然にしる、外界が、バラバラに分解したり、切りとったりすることができない性格をもちつつあるという事実にたいしてあたえられた消極的なものであり、第二に、たがいに関連し合い、連続性をもった状態そのものを積極的に指し示している。

〈環境〉は、かたちをもった実体ではなく、動的な状態そのものなのである。<sup>2)</sup>

そして、彫刻も野外に設置された時点から、鑑賞者にとっては周囲の環境の一部となるのである。

他方、彫刻を野外に設置するという観点から、彫刻のスケールがかつてないほど拡大しているという問題がある。このことは従来のように作品を作者が一から作っていくのではなく、あたかもデザイナーのように設計図だけを描き、あとは工場に発注して作品が完成するといった事態も引き起こすこととなった。このことは素材と格闘するなかから辛抱強くイメージが発酵してくるのを待つといった、従来の制作法とは全く異なるものである。そして、そのような彫刻の中には、作品があまりにも商業ベースに載ってしまった結果、ある意味で彫刻が都市の構造物の一つとなり、さらに彫刻が物質の氾濫に手を貸してしまうといった皮肉な現象も起きてきている。

また、最近の傾向としてインスタレーションなる表現形式が現代の美術界にめざましく台頭してきた。インスタレーションには、現在、明確な定義があるわけではないが、読売新聞社文化部美術担当の菅原教夫氏の言葉を引用すれば「空間の中いくつかの要素があ

って、その空間はどことって特に中心というものがなく、ただ要素同士の関係によって空間のなかにある意味が生まれてくる、その空間を体験する作品<sup>3)</sup>」ということになる。これは1960年代以降、彫刻の概念が非常に曖昧になってきたことと軌を一にしている。

インスタレーション (installation) とは、もともと一区画 (stall) に据えることを意味する。美術の関係でいえば、絵画を壁面のどのあたりに配置するかや、彫刻をどこに設置するかなどの場合に用いられてきた。その意味では、展示 (exhibition) や陳列 (display) などと同様な意味と考えてもよい。しかし、1970年代になると新しい芸術のジャンルであるかのように呼ばれるようになった。

彫刻というものの概念が、フォルムそのものから周囲の環境をも取り込んでいくようになった傾向を考えると、インスタレーションのように空間の全体で鑑賞者に働きかけるといった試みが出現してくることも理解できる。しかし、本質的にインスタレーションとは仮設展示であり、一定の会期が終了すればきれいに撤去されるという特徴を持っている。そして、要素同志の関係や、展示空間とのつながりを重視するあまり、個々の物体における造形性は希薄になってきている。また、作品自体にメッセージ性を過度に持たせすぎた結果、作品があまりにも概念的に、かつ難解なものになる傾向がある。

現在、確かにインスタレーションは、彫刻のある部分を巻き込んで全世界的な流行ではある。しかし、この傾向がいったいつまで続くか、また、この先どんな形で展開していくかは予測がつかない。

### 3、ブランクーシとドナルド・ジャッドのアプローチ

今後の現代彫刻の方向性を考察する上で、彫刻のフォルムの自立化と素材へのこだわりを徹底して追求したブランクーシと、彫刻に「場」の考え方を導入したジャッドらの足跡から学ぶ事は極めて重要なことであると私は考える。

ロダンはゴシック彫刻やミケランジェロの仕事から大きな影響を受けた、ある意味で伝統主義的な作家で

ある。けれども、彫刻を19世紀の古典主義的リアリズムから解放して、物体としての量塊そのものの中に意味を認め、そして、そのことによって、現代彫刻に向かう新しい道を開いたことは周知の事実である。そして、ロダンに続く現代彫刻は物体としての彫刻に着目することになる。

彫刻が物体として自立するということは、人間像といった外的な形象を意味するのではなく、物体それ自体として何らかの意味を持つに至ったということである。工業製品や工芸品は用途という観点を抜きにしては考えられないが、彫刻は物体のフォルムとしてのみ存在価値がある。フォルムがほかのあらゆる意味付けから脱しているのである。

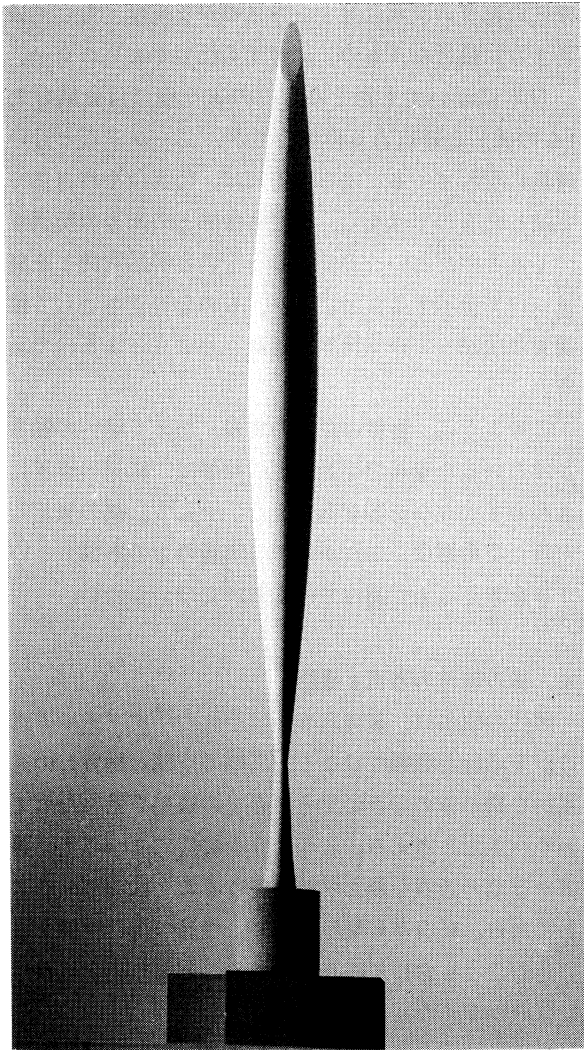
このフォルムの自立化を徹底して追求したのはブランクーシである。彼にとって最も重要なことは、石や木といった素材としての物体であり、彼はこの個々の物体そのものの中に彫刻の主題を見いだしたといえる。

彼は当時の彫刻界に一般的であったモデリング (肉づけ) による塑像にたいして、石や木のじか彫りをおこなっている。いってみればその工程は、外皮を取り除いて物体の内部からフォルムを発掘する仕事であるといえる。ブランクーシはこう語ったことがある。「あなたが魚をながめるとき、あなたはそのウロコに注意はしない。そうではないでしょうか。あなたは、水面下のその動き、その遊泳、その肉体のきらめきを考える・・・そうです。私が表現したいと思うのはこれなのです。もし私とそのヒレ、眼球、ウロコを再現するとすれば、私は動きを殺してしまい現実の見本、あるいはその外形を得たことにしかありません。私がつらえたいのはその精神のきらめきなのです。<sup>4)</sup>」

彼はまた、このようにも述べている。「彫刻の自然的要素が意味しているのは、外見の写真のような再現ではなく、愚意的な思考であり、象徴であり、聖なるものであり、物質に隠されている本質の探求なのです。彫刻家は思想家であり、なにか特異で、複合した形態をもち、矛盾したものである外観の写真家ではないのです。<sup>5)</sup>」

彼の作品の「マイアストラ」から「空間の鳥」に至る、一連の制作過程は彼の作品づくりにおける推敲の過程がわかってきわめて興味深い。

1912年の「マイアストラ」では、鳥の頭部、尻尾など多くの細部が残っている。しかし、1921年の「黄色い鳥」では頭部のかたちはよりデフォルメされ、プロペラの形に近くなってきている。そして、1926年の「空間の鳥」において、彼自身の“飛翔”というテーマの終着点を見ることができる。



〈図版 1〉  
ブランクーシ 〈空間の鳥〉1925年 大理石 高さ180.4cm

イギリスの彫刻家ヘンリー・ムーアはブランクーシの作品を次のように説明している。「ゴシック彫刻以後、ヨーロッパの彫刻は苔と雑草で覆いかぶさされてしまっていた。・・・さまざまな表面的なよけいなものが完全に形をかくしてしまった。こういう苔や雑草の蔓を除いて、われわれに今一度、形を意識させること(shape conscious)がブランクーシの特別な使命であった。この使命を果たすためにブランクーシはもっとも単純で直接的な形に集中しなければならなかった。6)」

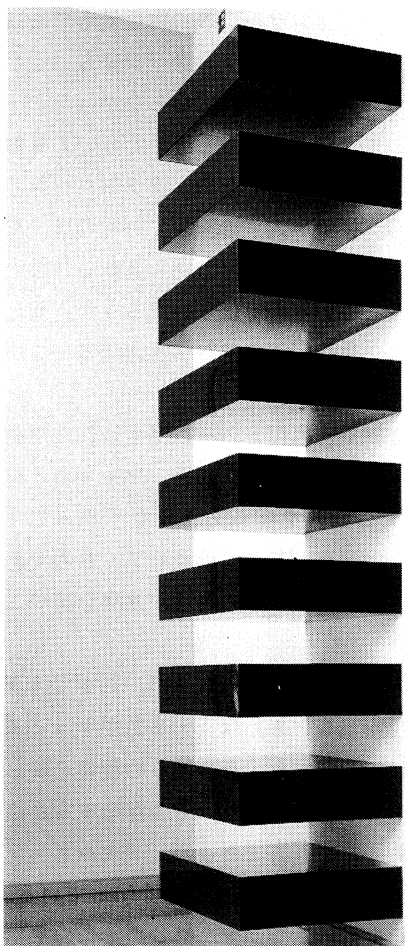
20世紀にはいつから「彫刻もどき」ともいえる物体のさまざまな挑戦を受けてもなお、ブランクーシの彫刻が輝きを保ち、根強い人気を誇っているのは、やはり、人間がフォルムと素材の魅力から逃れられないことを象徴的に表しているのではないだろうか。そして、ここにはなお、現代彫刻の進むべき方向の一つがあると私は考える。

さて、彫刻が画廊や美術館といった閉ざされた空間から、戸外へと出ていく事を考えると、フォルムと材質への関心だけでは彫刻を捕らえきれなくなってくる。つまり「場」の視点が不可欠になってくるのである。ここでドナルド・ジャッドの実践が意味を持つことになる。

1960年前後からアメリカ、ヨーロッパ、日本で出現してきた多様な「彫刻もどき」は、大多数がキュビズムのコラージュに端を発する、身の回りの物体を新しい配列や処理法のもとに置いたり、その意味するところを転換するといったやり方であった。ドナルド・ジャッドは最初、絵画の制作からスタートを切っている。そして、制作活動が続けるなかで、部分の集合の上に全体があるという、ヨーロッパ美術の伝統的様式に対する批判を強め、また、平面での表現の限界を感じとっていく。彼はこう語っている。「部分は均質であり、構造、色彩、表面、材質は完全に全体の形態と等価である。それらの要素は数学的、幾何学的で、どこにでもあるものだが、経験をとおしてつかまえ、たしかめられた〈特定の物体〉なのだ。7)」

1961年に制作された作品ではじめて三次元の表現を試みたジャッドは、1963年の作品で、のちに彼の独自

性を確立することになる、箱の作品につながる表現をすでに提示している。これらの作品は、その単純性ゆえにそれが置かれる壁や床などの場を空間として取り込み、空間全体を作品の成立要素としてしまっている点に注意する必要がある。



〈図版 2〉  
ジャッド〈無題〉1969年 金属・青いプレキシガラス  
各23×102×79センチ

これらの作品は、物体の形を極限まで単純化し、また素材そのものの特性を表現に用いるという点で1960年代後半の一大傾向であったミニマル・アートの代表的作品とみなされた。彼の作品はミニマル・アートがめざした「物体の単純化による基本構造の強調」を最もよく表していたのである。

彼の作品は、環境を取り込みながら単純化された形態を強調し、見るものの視覚を通じて感性に直接働きかける力を発揮することとなる。それらは、幻影やイメージに依存してきた芸術の概念をのりこえることで、逆に独自性を発揮していくことになる。

ジャッドらの制作態度は、現代美術の自己批評を制作の根底に置く。そのため、必然的に概念を強調することになる。そして、それをより明確にするために、制作の手順、材料の使用、そして表現を最小限（ミニマル）にしようとするのである。それはある意味で、現代の物質の洪水に対するささやかな反乱、もしくはあまりに饒舌な「もの」に対する批判かもしれない。

日本においても物そのものの有り様に目を向けた「もの派」と呼ばれる作家たちが、ジャッドらと近い時期に現れてくる。彼らによれば、作品はそれ自体で完結したものではなく、自己と世界との出合の契機をつくるものだということである。ものと展示空間とを関連づけて呈示することにより、ものを仲立ちとして鑑賞者に広がってゆく世界を認識させようとするのである。

このように、物体の存在の重視、加えて場への働きかけといった意味でジャッドの仕事は、彫刻の世界にきわめて大きな影響をあたえた。そして、彼の呈示した新たな命題は、これからの「環境の中の彫刻」という事を考える上で避けて通るわけにはいかない。

#### 4、私の制作の方法と展開

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、その存在の根拠を見いだしていくべきだと考える。このような前提に立つ以上、場所や空間の意識を絶えず持ち続けることは不可欠なことである。私自身も制作の際に、作品の内に空間を取り込むことも含めて回りの環境のことを無視するわけにはいなくなってきた。

私は、制作の際の基本スタンスとして、彫刻を鑑賞することをとおして自然を連想できるようなものを考えている。そういった点から私自身の扱う彫刻の素材

は、FRPや樹脂プラスターといったものから、自づと木や石といった天然素材に向かうこととなった。

特に木は、その肌合いや加工のしやすさといった点から非常に魅力的な素材である。また、半永久的に持つというものではなく、歳月とともに土に還っていくという特性も私を引きつけた。

素材の切削には、主としてノミを用いているがこれは、素材の表面に手の痕跡を残す事と、素材との対話を重視しているからである。おおげさにいえば、道具を手にし、それで素材とかかわることで、ものを作り出す人間の心がひとりでに自然の懷に抱かれるような気がするのである。

今回、ここに紹介した作品群はいずれも「素材感」、「フォルム」、「空間」に意を注いで制作した。この3つの要素をいかに統合して、ひとつの作品として完結させるかが、私にとっての課題である。

ここでは、特に過去2年間の作品をふりかえりながら、自己の制作について考察する。

作品については後に掲げる図版も参照されたい。

#### ①「標」(W40×D90×H320cm)《図版3》

第48回京展(京都市美術館) 1996,4

素材は柎の木である。この作品では素材感を強調するために、意識的に外側の加工は抑え気味にした。写真では、はっきりと分かりづらいが意識的に残したノミの彫り跡によるリズムと、表面のゆるい凹凸による波形との相乗効果をねらった。

#### ②「Avant」(W60×D60×H170cm)《図版4》

第28回京都野外彫刻展(京都府立植物園) 1996,10

けやき材。材の腐れや曲がりを素直に利用している。作品に穴をうがつことにより、虚の空間を利用しようと考えた。現代彫刻の特質の一つに台座の消失ということがあげられるが<sup>8)</sup>、この作品では作品と鑑賞者の視線が対等になるよう、台座を用いている。ここでは、作品の形と台座が干渉しないように、台座の形態に留意した。結果的にφ60cm、厚さ6mmの鉄板で、φ16mmの丸棒3本をサンドイッチする形態をとることにし

た。このことによって、重々しい台座の重量感を減じている。

#### ③「樹の声」(W90×D90×H310cm)《図版5,6》

第49回京展(京都市美術館) 1997,4

米松。彫刻の構造に周囲の空間を取り込んでいくといったことを考えるとき、彫刻そのものが単一形態であった場合、素材の形を考えると、ある意味で限界があった。そこで、この作品では内部をうがった形態を平行に立ち上げ、そのすきまの空間を利用することを考えた。すっきりした感じを出すために外形の加工はおさえ気味にし、ノミの彫り跡により素材感をより強調した。また、上部の切り込みをらせん状にすることにより、上部に上昇していくような動きを持たせている。

#### ④「響鳴」(W90×D90×H220cm)《図版7,8》

第29回京都野外彫刻展(京都府立植物園) 1997,10

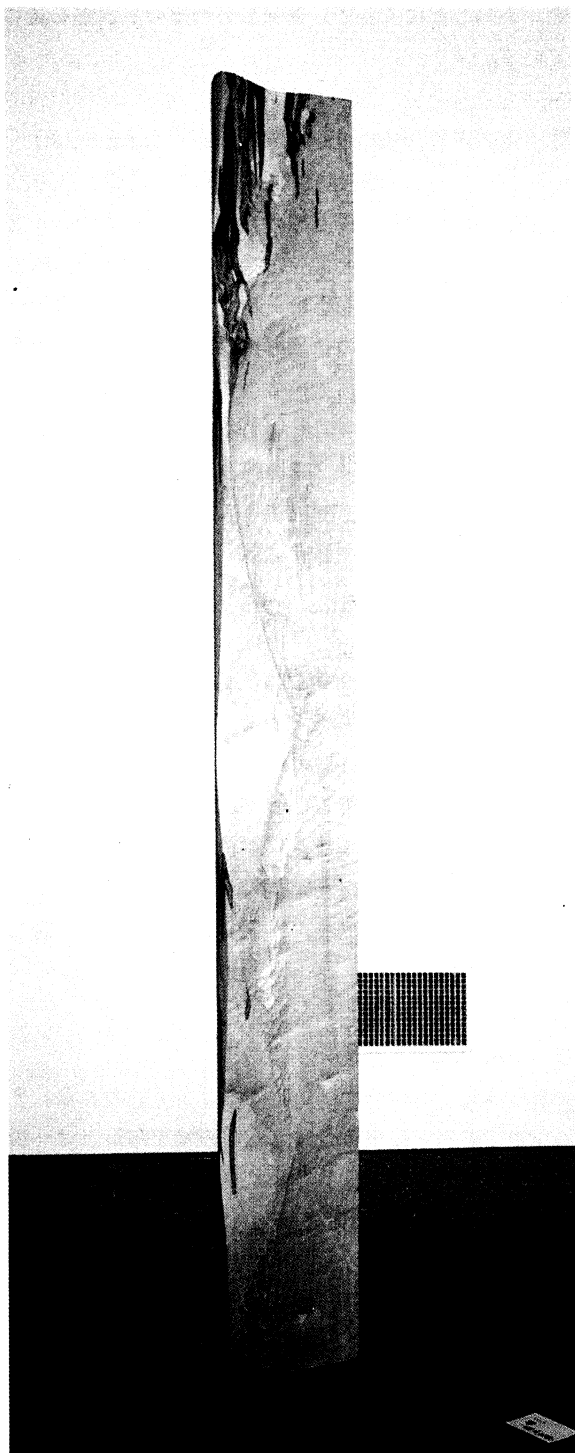
米松。この作品も「樹の声」と同様に、並立した形のすきまの空間を利用した。ここでは一方を紡錘系に、もう一方を舟型に彫り込み、ボリューム感の違いを出している。また、素材が直径70センチ近くの大径木であったため、そのスケール感を失わないように留意した。

### 5、今後の展望と課題

現代は先行きが読めない時代だとよくいわれる。そんな中で私たちに突きつけられた確実な命題とは「現代の物質文明の中で行き場を見失っている精神に何らかの形で道筋を示すこと」だと私は考える。特に都市部においては、自然と人間との有機的関係の回復が強く求められているといつてよい。

こういった視点から、私は現代彫刻の課題は、フォルム、素材感、そして空間という基本的な要素を尊重しながら、彫刻を伸立ちとして自然の本質に迫り、イマジネーションの世界を鑑賞者の心の中に再度広げることであると考えます。

今回、紀要に紹介した4作品においては、徐々にそ



《図版 3》  
「標」

栃  
(W40×D90×H320cm)



《図版 4》  
「Avant」

けやき  
(W60×D60×H170cm)



〈図版 5, 6〉  
「樹の声」

米松  
(W90×D90×H310cm)





〈図版 7, 8〉  
「響鳴」

米松  
(W90×D90×H220cm)

の方向性が出てきつつあると感じている。しかし私自身、上記の3要素について彫刻のスケールに依存して、その解決を図ってしまうことが多かった。今後はフォームにたいするより高度な意識と、空間に対する鋭敏な対応が求められているように感じる。

#### 〔謝辞〕

今回、紀要に掲載した作品の搬入、搬出の際には本学の多数の先生方、及び職員の方の多大なご協力をいただきました。あらためて深くお礼申し上げます。

#### 註および参考文献

- 1) 関西では滋賀県立近代美術館、兵庫県立近代美術館にパブリックコレクションとしてブランクーシの作品が常設展示してある。興味のある方は見に行かれることをお勧めする。  
20世紀彫刻の総括的な図版としては「20世紀彫刻の展望 ロダンからクリストまで」滋賀県立近代美術館 1984がある。
- 2) 中原祐介「見ることの神話」フィルムアート社 1972, p.27
- 3) 「美術手帳 インスタレーション・表現空間の変遷」美術出版社 1997,11月号, p.83
- 4) Eric Shanes「Constantin Brancusi」美術出版社 1991,p44  
Brancusi, in Malvina Hoffman, *Sculpture Inside and Out* (New York:W.W.Norton and Co.,1939), p.52
- 5) *ibid.* p.18  
Brancusi, in Petre Pandrea,「*The Laws of Craiova* [in Portraits and Controversies (Bucharest, Romania,1946),vol.1, pp.95~173;reprinted in *Romanian Review* (Bucharest, Romania) 19 (January 1965):120.
- 6) 堀内正和「坐忘録」美術出版社 1990, p.300  
Moore, Henry. *Sculpture and Designs*, Lund Humphries&Co, Ltd., London, 1898 p.41
- 7) 針生一郎「ドナルド・ジャッド」『美術手帳増刊・現代美術家事典』美術出版社, 1969, p.128
- 8) このことに関しては以下の書物に興味深い論考がある。  
中原祐介「現代美術入門」美術出版社, 1979  
p.155~p.172
- 9) 現代彫刻を概観するには、以下の書物が参考になる。  
堀内正和「ユーレーカ」美術出版社, 1996  
酒井忠康「彫刻の絆」小沢書店, 1997

図版1) ブランクーシ作品集 リプロポート 1994  
p.220より

Gift of Eugene and Agnes Meyer,  
National Gallery of Art, Washington, D.C.

図版2) 世界美術大全集 第28巻 小学館 1996  
P.262より

Norton Simon Museum, Pasadena

Partial Museum purchase and Partial Gift of the artist

(1997年12月1日 受理)