

藤井 匡

Tadasu FUJII

展覧会報告：勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良

——東京造形大学 教育の源流

東京造形大学附属美術館で2016年10月31日から11月26日まで、大学創立50周年記念事業として開催した展覧会『勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良—東京造形大学 教育の源流』の報告である。

戦後の日本デザイン界を牽引した評論家・勝見勝とロダン美術館（パリ）での個展開催など世界的評価を確立した彫刻家・佐藤忠良は、デザイン学科長・美術学科長として、創立者である桑澤洋子と共に、東京造形大学開学時の教育方針や教育内容の策定に中心的な役割を果たした。大学の歴史を回顧する本展では、戦後日本の社会の中での3人の仕事を振り返り、彼らが追求した造形の思想とデザイン・美術教育の理想を検証した。

この3人は、いずれもデザインや美術の領域において顕著な実績を残しているものの、その真の功績はそうした専門領域を超えていく活動にあったと考えられる。彼らが共通して求めたのは「デザインのためのデザイン」や「美術のための美術」の対極にある、社会との繋がりを常に意識した「生(life)のためのデザイン・美術」と呼ぶべきものだった。こうした思想が領域横断的なネットワークを構築する核となり、彼ら自身の活動のみならず、本学での教育実践にも多大な影響を与えたと想定される。

展覧会では会場全体を5章に分け、ジャンルの異なる3人の仕事が共通の思想的基盤をもって繋がっていることが見えるように構成を行った。

「第1章：戦後民主主義の時代に」では、太平洋戦争後に大きく転換した日本の政治体制や経済体制の中で、民主主義の思想に基づいた新しい社会を築いていくために、3人がそれぞれの分野で積極的な活動を開始したことを紹介した。

「第2章：西洋と日本の狭間で」では、西洋に起源をもち、近代になって日本に導入された分野である産業デザイン、洋服、洋風彫刻に取り組む中で、近代的な価値観によって日本の伝統を再評価した活動を紹介した。

「第3章：初等・中等教育での試み」では、3人が専門教育に留まることなく、初等・中等教育にも参画していくこと、その背景に、デザインや美術を社会的な価値として広く共有されるものと考えた彼らの思想を紹介した。

「第4章：方法としての構成」では、勝見と桑澤が日本の社会を豊かにする方法として単純化した形態を組み合わせていくことで美しさを達成する構成が有効の考えたことや、その影響から、佐

藤にも1970年代から構成の考えが現れることを紹介した。

「第5章：社会に参画する造形」では、3人が求めたのが「デザインのためのデザイン」や「美術のための美術」ではなく「生のためのデザインや美術」だったことを、社会の中で実現した代表的な仕事から改めて確認した。

1. 展覧会について

1. 開催趣旨と展覧会構成

東京造形大学附属美術館で2016年10月31日から11月26日にかけて、東京造形大学創立50周年記念事業として開催された展覧会『勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良—東京造形大学 教育の源流』[図1]の報告である。¹

戦後の日本デザイン界を牽引した評論家・勝見勝(1909–1983)とロダン美術館(パリ)での個展開催など世界的評価を確立した彫刻家・佐藤忠良(1912–2011)は、それぞれデザイン学科長・美術学科長として、創立者である桑澤洋子(1910–1976)と共に、東京造形大学開学時の教育方針や教育内容の策定に中心的な役割を果たした。大学の歴史を回顧することを目的とした本展では、創設時の基盤を形成した3人の仕事を振り返り、彼らが追求した造形の思想とデザイン・美術教育の理想を検証した。

この3人は、いずれもデザインや美術の領域において顕著な実績を残しているものの、その真の功績はそうした専門領域を超えていく活動にあったと考えられる。彼らが共通して求めたのは「デザインのためのデザイン」や「美術のための美術」の対極にある、社会との繋がりを常に意識した「生(life)のためのデザイン・美術」と呼ぶべきものだったと考えられるからである。こうした思想が領域横断的なネットワークを構築する核となり、彼ら自身の活動のみならず、本学での教育実践にも後々まで多大な影響を与えたと想定される。



図2 会場風景



図3 ギャラリー・トーク 11月9日



図4 『東京造形大学ドキュメント1966–2016』会場風景



図1 展覧会ポスター

展覧会では会場全体を5章に分け、ジャンルの異なる3人の仕事が共通の思想的基盤をもって繋がっていることが見えるように構成を行った。[図2] 出品作品は主に、自筆原稿などの紙を媒体としたもの(勝見)、布地による服飾(桑澤)、ブロンズに鑄造された彫刻(佐藤)に分かれるが、それらを個別的にではなく、相互に関連づける展示を意識した。素材やサイズに大きな違いがあるものを並置した結果として、やや雑多な印象を与えることになるとしても、テーマ自体を鑑賞者に明確に伝えることを目指した。

また、関連企画として、会期中に2回のギャラリー・トークを開催(11月1日、9日)、[図3] 本展企画者の藤井匡と美術館学芸員の門馬英美が両回

共に担当した。さらに、同時開催の企画として、東京造形大学ZOKEIギャラリーにおいて展覧会『東京造形大学ドキュメント1966－2016』[図4]を実施した。50年間に大学から発行された印刷物を中心に、創立時から現在へと受け継がれる教育精神を紹介するもので、この3人の理念がその後どのように展開されたかを確認した。

2. 出品者について

勝見勝は1909（明治42）年生まれ。自筆年譜では出生地を東京としているが、戸籍上は滋賀県犬上郡彦根町。東京帝国大学大学院を修了した後に商工省産業工芸試験所に嘱託として勤務する。太平洋戦争後、1950年頃からデザイン評論の分野で多彩な活動を展開するほか、日本デザイン学会や造形教育センターの設立、日本で初めての世界デザイン会議の実現などに尽力する。59年には季刊誌『グラフィックデザイン』を創刊、編集長となる。東京オリンピックに際して、デザイン専門委員長として一貫したデザイン・ポリシーを実現したことで、その業績を国際的に認められる。以後、日本万国博覧会、札幌冬季オリンピック、沖縄海洋博覧会などのデザイン計画でも中心的な役割を果たす。54年に桑沢デザイン研究所の創立に参加、講師となり、66年に東京造形大学教授に就任、デザイン学科長を務めた。83年死去。

桑澤洋子は1910（明治43）年に東京市神田区に生まれる。本名千代。女子美術専門学校（現・女子美術大学）師範科西洋画科を卒業した後、パウハウスの教育システムを取り入れていた新建築工芸学院に入学する。同学院主宰の川喜田煉七郎の紹介により『建築工芸アイシーオール』や『構成教育大系』などの編集に参加。42年には桑沢服装工房を開設し、服飾デザイナーとしての活動を本格的に開始する。戦後は『婦人画報』などへの執筆をはじめ、新しい生活のための洋服を雑誌や講演会、ファッションショーなどを通して提案するほか、婦人民主クラブや土方梅子と共に設立した服飾文化クラブで啓蒙的な活動を行う。54年には大丸東京店に「桑沢洋子イージー・ウェア・コーナー」「桑沢洋子オリジナルズ」を開設、本格的に既製服に取り組む。同年に桑沢デザイン研究所を創設、66年には東京造形大学を開学、学長に就任する。77年死去。

佐藤忠良は1912（明治45）年に宮城県黒川郡落合村（現・大和町）に生まれ、後に北海道夕張町

に移る。東京美術学校（現・東京芸術大学）彫刻科塑像部を卒業、新制作派協会彫刻部の創立に参加する。48年に3年間のシベリア抑留生活より帰還、彫刻家としての制作活動を再開する。この頃から、桑澤の招聘で洋裁学校でのデッサンの講師を務めている。51年頃には、農山漁村文化協会が発行する雑誌の表紙や挿絵、プロレタリア文学の装幀画などを多数描いた。札幌冬季オリンピックに際して、記念像《雪娘》《蝦夷鹿》を設置。81年にフランス国立ロダン美術館にて日本人としては初となる個展を開催。90年に宮城県美術館に佐藤忠良記念館が開館した。54年に桑沢デザイン研究所の創立に参加、講師となり、66年に東京造形大学教授に就任、美術学科長を務めた。2013年死去。²

2. 出品作品について

1. 戦後民主主義の時代に

1945年8月、太平洋戦争の敗戦を機に、日本の政治体制や経済体制はそれ以前のものから大きく転換する。新しく発布された日本国憲法に示された国民主権、平和主義、基本的人権の尊重が社会の中心的な価値観に移行したのである。こうした転換期を30歳代半ばで迎えた3人は、民主主義の思想に基づいた新しい社会を築いていくために、それぞれの分野で積極的な活動を開始する。

(1) 勝見勝

勝見が自身の活動の中心に置いたのは、デザインそのものというよりも、デザイン運動と呼ぶべきものである。良質なデザインを社会に定着させることによって、一般の人々の生活を豊かにすることを目指したのである。そのために、評論の執筆による啓蒙活動を中心に、書籍の出版や翻訳、専門誌の刊行、学会や職能団体の設立への協力、賞やコンペの審査員、展覧会の開催、企業や行政への働きかけなど、デザインを社会の中に確立するための多面的な活動を行っていく。

「産業デザイン界のプロモーション図式」は『工芸ニュース』所収の「職業としてのインダストリアル・デザイナー」に掲載する図表として作成された。³ これは、日本インダストリアル・デザイナー協会（職能団体）の設立に際しての文章だが、ひとつの領域に留まらない勝見の包括的な視野が示されている。「学会」「職能団体」「ジャーナリズム」「産業界」を連結していく道筋が述べられてお

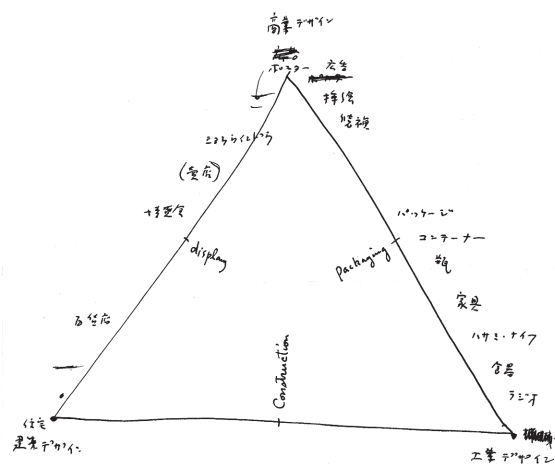


図5 デザインのピラミッド 1953

り、彼が求めたものが社会的な運動としてのデザインだったことがよく理解できる。この考えに基づいて、デザイン学会の設立、桑沢デザイン研究所や東京造形大学での教育実践、様々な職能団体の顧問、デザイン専門誌の刊行、デザイン展覧会の企画、公共団体の委員会での活動など八面六臂の活躍を見せていく。

図6 『リビングデザイン』創刊号 1955

り、彼が求めたものが社会的な運動としてのデザインだったことがよく理解できる。この考えに基づいて、デザイン学会の設立、桑沢デザイン研究所や東京造形大学での教育実践、様々な職能団体の顧問、デザイン専門誌の刊行、デザイン展覧会の企画、公共団体の委員会での活動など八面六臂の活躍を見せていく。

「デザインのパラミッド」[図5]は『商業デザイン全集第1巻』所収の「デザインの美学」に掲載する図表として作成された。⁴ 商業デザインの話題が軸となっているが、ここでもやはり、ひとつの領域に留まらない勝見の考えが提示されている。パラミッドの3つの頂点に「商業デザイン」「工業デザイン」「建築デザイン」を位置づけるだけでなく、それぞれの間領域に「パッケージ」「ディスプレイ」「コンストラクション」を配置、さらにその間に具体的なデザイン製品を置いている。勝見にとって重要だったのは、デザインを個別のカテゴリーに囲い込むことではない。デザインという概念が未だ社会的に確立していない時代において、既に個別化される傾向にあった専門領域を結びつけていくことを考えていた。

『リビングデザイン』[図6]は美術出版社より刊行された専門誌で、1955年1月の創刊から57年2月までは月刊誌として、その後は58年5月まで季刊誌として発行された。同誌の編集に勝見の名前は記載されていないが、誌名から考えても、勝見の考えが強く反映されたものと思われる。勝見の「design for living」という概念は「着るデザインとしての服飾」「使うデザインとしての家具・食器」「住むデザインとしての住宅・建築」「見るデザインとしてのポスター・広告」を包括する、生活全

般を対象としたものだった。⁵ 同誌の創刊号から12回に渡り連載された「デザイン運動の100年」は、後に『現代デザイン入門』として書籍化され、デザインを学ぶ基本書として現在まで用いられている。

『グラフィックデザイン』は1959年11月の創刊号から86年3月の第100号まで発行された季刊誌である。勝見は創刊から死去直前の第92号まで責任編集者を務めた。田中一光は後年、同誌を勝見の強靱な個性がページの隅々にまで染みわたった刊行物だったと述べている。⁶ 注目されるのは、当初から日英2ヵ国語で表記を行っていることである。欧米の最新動向の紹介に終始する傾向のある日本の美術誌やデザイン誌の中にあって、日本のデザインを海外に紹介することを視野に入れた先見的な編集方針がとられており、デザインを常に世界基準で考えた勝見の姿勢が表明されている。表紙は創刊号の田中一光から最終号の亀倉雄策まで数多くのデザイナーが担当、アート・エディターは原弘が継続的に務めた。

勝見は著述によって自身の考えを表明するだけでなく、欧米のデザイン理論書の翻訳も積極的に行っている。イギリスの評論家ハーバード・リードの『Art and Industry』(1934)の翻訳である『インドストリアル・デザイン』では、産業革命以降のデザインの歴史や理論、形態や色彩の問題、教育のあり方などが一般読者に向けて平易な言葉で論じられている。リードの著書は美術評論を中心に多くが日本語に翻訳されているが、勝見もその存在を早くから重要視しており、ヒューマニズムに視点を据えて論を展開する部分などには影響関係も指摘できる。詩人から出発し、同時代の問題も

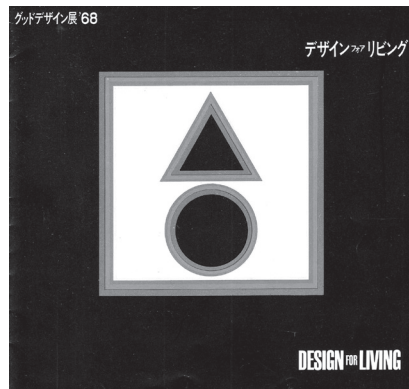


図7 『グッドデザイン展 '68』 カタログ 1968

鋭く捉え、デザインを通して文明を論じ、在野にありながらも社会を動かし、教育者として未来を考えるリードの実践的な姿勢に、デザイン評論家としての自らの生き方を重ねるところがあったのではないだろうか。

勝見が銀座松屋のグッドデザイン・コーナーの企画に関与するのは1955年の秋以降で、[図7] その背景には、勝見を中心に結成された国際デザインコミッティー（後に日本デザインコミッティーに改称）の存在がある。デザインの国際交流を目的とした団体として、60年に世界デザイン会議を東京で開催するなどの実績を残すことになるが、彼らは欧米で開始されたグッドデザイン運動も強く意識していた。そのため、国内の製品だけではなく、海外製品のデザインも当初から積極的に紹介している。勝見はグッドデザインを「20世紀のヒューマニズムが、やや楽天的にすぎるくらいはあるものの、究極において到達すべきゴールとして選んだ、ひとつのイデオロギー」⁷と位置づけていた。

さらに、勝見自身が選定したグッドデザイン製品100点を紹介する企画として、自ら編集した書籍『グッド・デザイン』を刊行している。合議的に運営されてきた松屋のグッドデザイン・コーナーが、どうしても公約数に近い無難なものを取り上げる傾向にあるため、それとは異なる「私の見たグッドデザイン」を提示する目的で出版されたものである。⁸ここでは、異なった意見をもつ者同士の相互批評を通じて、グッドデザインを一般生活に浸透させていこうとする民主主義的なプロセスが意識されている。ミース・ファン・デル・ローエやマルセル・ブロイヤーの椅子、イサム・ノグチの照明器具「あかり」、マックス・ビルの上卓スタンド、清水焼の飯茶碗、輪島塗の片口、デンマークでつくられた玩具など幅広い選定が行

われている。

(2) 桑澤洋子

桑澤が取り組んだのは、服飾デザインを通じて、女性の生活環境を封建的なものから合理的なものへと改善することだった。¹⁰そこから、依然として和服が一般的だった普段着や労働着を洋服に替えることを推奨、その手段として、注目度の低かった既製服の普及にも積極的にも取り組むことになる。さらに、文筆活動や講演活動なども幅広く展開し、女性の社会的地位の向上を目指していく。

《デニムのオーヴァーオール》[図8]は婦人朝日別冊1952年5月号に発表されたデザインである。オーヴァーオールは作業着として優れた機能性をもつが、脱着が容易でないことと、前屈での作業の際に背中にひっぱられる感覚があることが弱点とされる。¹⁰この2点の克服のために、背中側のみ上下分離した形式を提案している。作業着としては独創的ともいえるデザインだが、奇をてらったものではなく、作業性を追求する中から生まれたものである。この場合、前面と背面の美的なバランスを確保することが難しくなるが、ウエスト部分を絞り、ベルトでアクセントをつけることで解決を図っている。こうしたポイントを押さえたデザインは桑澤の特徴だが、それは師にあたる川喜田煉七郎による構成の考え（シュパンヌンク）を継承したものと思われる。

彫刻家であり、マネキン製作会社・七彩工芸の社長でもあった向井良吉の仲介により、桑澤は1954年に大丸東京店に既成服を販売する「桑澤洋子オリジナルズ」を開設する。¹¹商品の中心は華美



図8 《デニムのオーヴァーオール》[再制作] 1952 (2006)



図9 《ブラウスとつりスカート》[再制作] 1956 (2006)

なものではなく、《ブラウスとつりスカート》[図9]のように、家庭着や通勤着など普段の生活で着用する衣服である。本デザインは黄、緑、白などの縞デニムのシャツと、紺デニムの吊りスカートを組み合わせたもので、「長袖のこんなシャツは季節も長く、用途も広く着られる重宝なもの」¹²として、家庭着やオフィス着などに用いることを想定していた。この時期の桑澤は経済性や耐久性に優れたデニムをよく用いているが、日本の藍染の木綿と同様に、アメリカ開拓時代に労働着として使用されていたという素材の歴史も意識されている。¹³

(3) 佐藤忠良

戦後、シベリアから復員した佐藤は1950年代に労働者を彫刻のモデルに取り上げている。仲間の画家や彫刻家たちと常磐炭鉱や銚子の漁村などを訪れ、そこに生きる人々の姿のスケッチも残している。ここでは、現実の生活に関わる様々な問題を直視しながらも、それを声高に告発するのではなく、共感をもって写生する「新しいリアリズム」のあり方を模索したのである。¹⁴

太平洋戦争終了後のシベリア抑留を経て、佐藤は1948年に帰国する。それ以降、60年代初頭までに《常磐の大工》[図10]や《漁商の女》など労働者をモデルとした首像が制作されている。日本の近代においても、彫刻家は政治家や軍人の銅像(顕彰像)を多く制作してきた。それに対抗するように、市井に生きる無名の人々をモデルとして取り上げた背景には、戦後民主主義という時代の思想があると考えられる。¹⁵ こうした作品は当時「きた

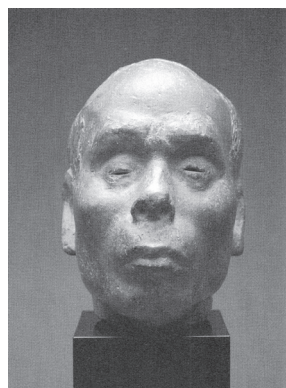


図10 《常磐の大工》1956
撮影：上野則宏

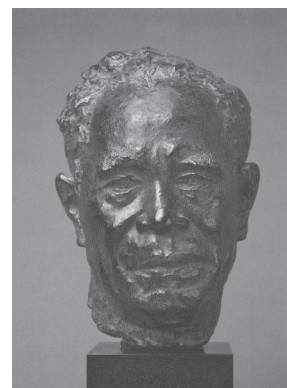


図11 《鋳物職》1992
撮影：上野則宏

なづくり」(穢作り)とも評されたようだが、¹⁶ 佐藤の意図は、表面的な美しさを求めるのではなく、生活に密着したリアルな人間の顔をつくることにあった。そこに、労働者の生き方に対する共感から出発する佐藤のリアリズムがあるといえる。

1954年頃から、佐藤はルポルタージュ美術の可能性を考える画家や彫刻家の仲間たちと炭坑や山村、漁村などに繰り返しスケッチ旅行に出かけている。¹⁶ ここでは風景もしばしば描かれているが、人間像を中心に制作を行う彫刻家にとっては、風景は直接的に彫刻のモチーフとなるものではない。佐藤にとってはむしろ、人々が労働を行い、生活を営む場所に降り立つ機会をもつことが重要だったのではないと思われる。そうした風景を部外者として眺めるのではなく、自らの生の問題として捉えようとしたのだろう。この頃の旅行に同行していた仲間には、朝倉摂や竹谷富士雄、西常雄といった東京造形大学の創立期に共に教鞭を取ることになるメンバーも含まれていた。

1970年代以降の佐藤の彫刻は、しなやかな肢体をもった若い女性像が中心となり、労働者を取り上げることは少なくなる。晩年に制作された《鋳物職》[図11]は自主制作としては珍しい労働者の顔である。埼玉県川口市の美術鋳造所の職人をモデルとしているが、陰影を深くとった顔貌描写や左右対称性を意識的に外したバランスに、ひとつの仕事に従事してきた人間の生きざまが反映されている。また、奥深いまなざしは長年一緒に仕事をしてきた彫刻家と鋳物師の間にある信頼関係を示しているようでもある。作風の変遷はあるものの、労働者に対する共感から出発するリアリズムが晩年まで継続されるものだったのを知ることができる。

2. 西洋と日本の狭間で

産業デザイン、洋服、洋風彫刻。3人が取り組んだのは、いずれも西洋に起源をもち、近代になってから日本に導入された分野である。それらは日本が近代化を推し進める上で欠かせないものであるとしても、歴史的に培われてきた日本の価値観との落差をどのように埋めていくかが大きな課題となる。その中で、3人はそれぞれ、近代的な価値観によって日本の伝統を再評価する活動を行っていく。

(1) 勝見勝

優れたデザイン製品の顕彰と普及を目的とするグッドデザイン運動を通じて、勝見は京都のやきものに注目するようになる。長い歴史の中で洗練されてきた京都の生活にモデルとすべきライフスタイルを発見したのである。また、各種のシンボルマークの選定を通じて、シンプルな形態とメッセージ性を併せもった日本の伝統的な家紋にも目を向け、国際視覚言語（絵ことば）の基盤としていく。

1960年代半ばから、勝見はグッドデザインの一部が権威化してしまったとして距離を取り始める。それに対抗するかたちで、自身の考えを押し出したグッドデザイン運動を開始する際に注目したのは京都のクラフトである。「ほんとうに良いデザインは、京都のように、長い歴史と伝統にみがかれ、いわゆる目のこえた市民の生活感覚にささえられて、はじめて育つものである」¹⁸と述べて、

こうしたクラフトの頒布を企画した。[図12] そのことによって、東京を中心に欧米化が進む生活環境の中で、日本の生活や風土を再考することを提案したのである。それは、単純に伝統回帰を目指すものでも、利潤の追求を優先するものでもない。市民生活の豊かさに価値の基盤を置いて思考する、近代的なデザイン思想に立脚して日本を捉え直すことを意味していた。

勝見は東京オリンピック（1960）をはじめとして、大阪万国博覧会（1970）や沖縄海洋博覧会（1975）のシンボルマークの選定で中心的な役割を果たす。この時に意識したのが日本で古くから用いられてきた家紋である。シンプルなかたちを通して明確なメッセージを伝達できる家紋を参照することで、シンボルマークを「日本人の最も得意とする分野」¹⁹として位置づけようとしたのである。勝見にとって最優先すべきだったのは、デザイナーという特殊な専門家だけに理解できるような、いわゆるクオリティの問題ではない。多数の人間が共有できるデザインを確立することこそが重要だったのだ。その意味でも、既に社会の中に定着している家紋に再び光を当てることには大きな意味があった。

(2) 桑澤洋子

人間の着る服はその地域の気候風土や生活環境と切り離して考えることができない。洋服化を推奨した桑澤が意識したのもやはりこの問題である。その中で、機能性に優れた法被や股引を再解釈してデザインに取り入れることや、伝統的な「絞り染め」や「絣織り」の文様を洋服に転用する試みなどを行っている。ここには、戦前から一貫してもっていた民藝への関心を見ることがもできる。

《パンツスタイルの部屋着》は民藝の染色家である柳悦孝の手がけた生地で作られた普段着である。悦孝は戦後、倉敷レイヨンの開発した合成繊維ビニロンの染色研究を進めており、²⁰ 自らの仕事を手づくりの一品制作に限定することなく、新しい時代の中での民藝のあり方を追及していた。桑澤との親交は1955年5月頃から始まるが、生活に密着した美を求めている桑澤はそれ以前から民藝の「尋常美」に共感していたと考えられる。²¹ 「若い人の楽しい普段着」²² としてデザインされた本作では、和服の直線的な裁断を用いているが、それは日本の生活空間（和室）との調和を意識していることだろう。寒色系で彩度の高くない素材を軽やかに見せることでバランスを生み出している。

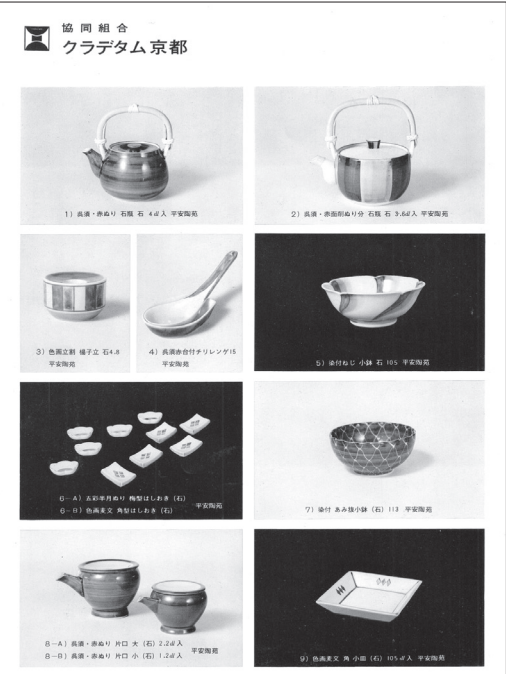


図12 『銀座松屋 京コーナー』目録 1969



図13 《半袖ブラウスとスカート》制作年不詳

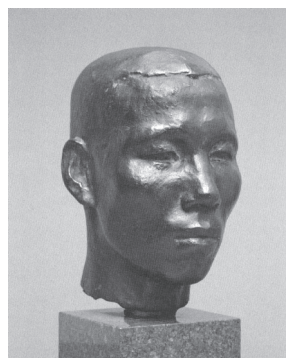


図14 《群馬の人》1952
撮影：上野則宏

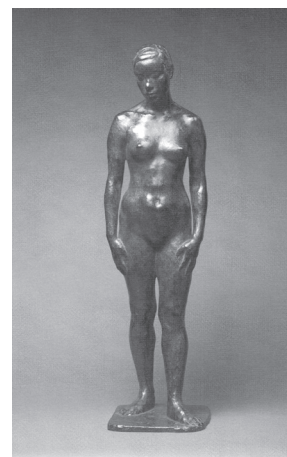


図15 《はだか》1954
撮影：上野則宏

久留米紬の代表的な柄である「井桁」について「庶民の生活の中で鍛えぬかれた豊かな緊張感を感じさせる」²³と語っているように、桑澤は日本の伝統的な文様にも注目していた。他にも、絞り染めの柄を合成繊維に転用した布地を用いたデザインなども行っている。《半袖ブラウスとスカート》[図13]では、洋服の特徴である立体的な裁断を行うことで、量感をもった人体を包み込むデザインが志向されている。服飾を「美しい量感をつくる」²⁴ためのデザインだと説いてきた立体的な形式と、生活者の感情を大切にしたい伝統的な文様の併用は、桑澤の両面性を示しているといえる。ブラウスとスカートは上下に分離しているが、深いプリーツの流れを胸元からスカートの裾まで一致させることで連続的な一体感を生み出している。

(3)佐藤忠良

日本の近代彫刻における最大の課題といえるのは、モデルの姿が西洋人と日本人では大きく異なっていることにある。西洋彫刻が規範とする古典的な美しいプロポーションを、目の前のモデルにそのまま当てはめることができないのだ。写実に価値を置いて、この課題に取り組み続けた佐藤は、《群馬の人》[図14]で「日本人が初めて日本人固有の体質感を表現し得た作品」²⁵という評価を受けることになる。

《群馬の人》は、佐藤の1950年代を代表する作品で、発表と同年に開館した東京国立近代美術館にすぐに収蔵されたものである。モデルとなったのは群馬県出身の詩人である岡本喬だが、他にも人生の中で影響を受けた何人かの群馬県出身者の

イメージが重ねられている。展覧会の搬入当日まで出品するのをためらったというが、²⁶その理由は、本作が日本の近代彫刻の正統的な流れから大きく外れたものだったためだと思われる。端正で表情豊かな西洋人の顔に基づいた西洋彫刻を手本としてきた明治以降の彫刻とは全く異質な表現だからである。こうした佐藤の試みは、日本人が初めて日本人固有の体質感を表現できた彫刻として、日本の近代彫刻史に特筆されることになった。

西洋美術史の中で、女性のヌードは彫刻の中心的な位置を占めているが、その影響を強く受けた日本の近代彫刻も数多くの裸婦を制作してきた。《はだか》[図15]もそうした流れに連なるものだが、この時代の佐藤の造形思考がよく表われた作品となっている。理想的なプロポーションを追求するものではないし、寓意によってメッセージを伝えるものでもない。わずかに左足を踏み出し、首を右側に傾けただけの自然なポーズをとったモデルの写生に徹した作品である。²⁷結果的に、西洋彫刻の伝統的な価値観を離れた新しい表現となったが、佐藤の求めたのは表現の新奇さではない。自己主張を抑え、目の前にいるモデルを虚心に見つめることから生まれてきた彫刻である。

3. 初等・中等教育での試み

勝見と佐藤は、桑澤が創立した専門教育機関である桑沢デザイン研究所(1954)と東京造形大学(1966)において草創期から重要な役割を果たした。同時に、3人は専門教育に留まることなく、初等・中等教育にも参画している。その背景には、デザ

インや美術を専門領域に限定されたものではなく、社会的な価値として広く共有されるべきだと考えた彼らの思想があった。

(1) 勝見勝

勝見の求めるデザイン運動を実現するためには、トップデザイナーの育成だけではなく、それを受容する一般市民の感覚を育成することが不可欠となる。そのため、美術教育に関わる実践者や研究者が集まる造形教育センターを設立し、運営においても中心的な役割を果たすことになる。ここで目指された教育は、内面を表出することを目的とした美術に偏重したものではなく、デザインを含めた総合的な造形能力を育成するものだった。

バウハウスの創立者であるワルター・グロピウス (1883–1969) の来日に合わせて開催した展覧会『構成教育の児童・生徒・学生作品展』を契機として、1955年に、勝見と高橋正人を中心に造形教育センターが発足する。幼児教育から小中高校、大学、社会教育までを対象とする教育実践者や研究者が集会して、日本の教育のあり方を議論する場が生み出された。基盤となるのはバウハウスの予備教育に基づいた構成教育だが、勝見はより広い範囲までの展開を考えていたようである。²⁸ 特に小中学校での教育においては、絵画や彫刻におけるコンポジションに留まらず、建築や工芸、服飾、印刷美術など生活に密着したあらゆるものを含んだ総合的なデザイン感覚の育成が重要だと考えていた。

「東大建築学科講義草案ノート」[図16] は、東京大学での講義「工業意匠」に際して作成されたノートだが、その中に造形教育センターの夏期研究大会 (1955) の討論の中で示されたものと同様の図表が書き込まれている。²⁹ ここでは、「心→芸術 (図画)」「頭→デザイン」「手→工芸 (工作)」の3

つの輪を連環させる必要性が述べられており、勝見の造形教育についての考えを知ることができる。勝見は工作教育のあり方に対して何度も提言しているが、それが初等・中等教育の中で最も立ち遅れた部分だと思っていたのだろう。工作教育の主目標を、様々な材料を扱う体験を通じて発想の創造性を育てることと述べるが、³⁰ それは、実際の製品において、材料の特性から遊離したデザインが横行しがちな状況を戒めていた姿勢とも合致する。

1950年代の勝見は一般向けの啓蒙書を多く出版しているが、編者を務めた『生活の色彩』は、その中でも色彩の問題に特化した1冊である。原理的な内容も一部に含まれるとはいえ、スカートや靴、ピアノ、カメラ、蛍光灯など具体的な事例を挙げながら論が展開されている。著者は勝見と桑澤のほか、林健造と塚田敢が務めているが、4人はいずれも桑沢デザイン研究所と造形教育センターに関与しており、³¹ 本書もそうしたネットワークの中で成立したと考えられる。読者としては大人が想定されているが、「まえがき」の中で小中学校の造形教育やハーバード・リード『芸術による教育』への言及があるように、初等・中等教育における色彩教育までを視野に入れたものとなっている。

(2) 桑澤洋子

人々の生活を美しく合理化することを目指した桑澤にとっても、初等・中等教育は重要であり、造形教育センターの活動に当初から参画している。ここで用いられたバウハウスを淵源とする造形理論は、桑澤が戦前に学んだ新建築工芸学院で既に導入されていたものだった。さらに、若き日には『構成教育大系』の編集などにも参加しており、バウハウスの理論は桑澤のデザイン思想の根幹をなすものでもあった。

『構成教育大系』は、川喜田煉七郎と武井勝雄の共著となっているが、成立経緯としては、川喜田と武井の対談を桑澤が筆記してまとめたという。³² 構成教育は大正半ばに興隆する自由画運動に対抗する新しい図画教育として、ヨハネス・イッテンの教育方法などを背景に登場したものである。³³ ここでの構成とは、抽象的な理論ではなく、日常を再発見する力を養成するものと述べられており、図版を多用して、具体的実践を強く意識した内容になっている。カンディンスキーの造形理論に由来する、刺激によって生じる精神の働きを意

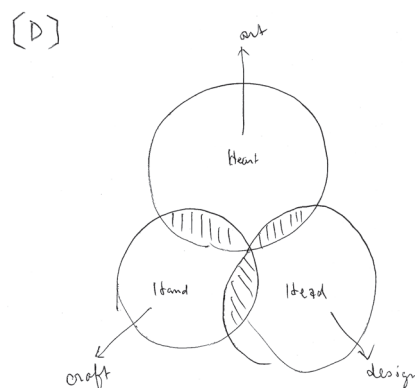


図16 東大建築学科講義草案ノート 1957年頃

味する「シュパンヌンク」が重要視されることが特徴的で、対比関係を基軸とする桑澤のデザインや教育方法に影響を与えたと思われる。

『建築工芸アイシーオール』は新建築工芸学院における桑澤の師である川喜田が「構成責任」となって発行された月刊誌で、誌名は「I see all. (私はすべてを見る)」を意味する。建築家である川喜田の立場を反映してか、建築を主とした内容で、ル・コルビュジエの講演の翻訳(32年3月)やバックミンスター・フラーの建築模型(33年3月)なども掲載されている。川喜田は建築と工芸(産業工芸)が「映画や飛行機のやうに語られる時代が来なくてはなりません」³⁴と述べており、それらが生活に密着したものであるべきことを明確に意識していた。こうした思想に触れたことは、この編集を手伝っていた桑澤が後年、専門領域を超えた広い視野をもちながら多角的な活動を展開していくことに貢献したと思われる。

『基礎教育のための衣服のデザインと技術』は、小中高校の被服教育の指導者のために1年間連載した「技術の基礎から」(1959)を書籍化したものである。家庭科の教育が技術指導に偏向しがちになることを戒め、子供たちが生活環境の中にある様々な造形物に興味をもつように教えることを主張している。そのため、服飾デザインの考え方やテクニック、具体的な衣類の説明などを中心としながらも、生活の中で衣服がどのように着用されるかという問題を掘り下げ、デザイン面も技術面もそれと結びつけたものとして解説している。経済的な問題も考慮に入れた衣服計画(ワードローブ計画)の重要性や、新しい合成繊維の可能性が語られるあたりは、桑澤のデザイン思想をよく表わしているといえるだろう。

(3)佐藤忠良

佐藤が教科書の編纂というかたちで初等・中等教育に参画するのは1980年代後半からである。それは、大学での彫刻教育を通じて、子どもたちの手を使う力、手で思考する力が低下しているのを痛感したことに始まっている。とはいえ、佐藤の視線はそれ以前からも子どもたちに注がれていた。1960年代には子どもをモデルとした彫刻が多数制作されており、絵本『おおきなかぶ』も同時期の重要な仕事となっている。

1960年代の佐藤は、東京造形大学の同僚でもあった朝倉摂の娘・富沢亜古をモデルに多くの彫刻を制作しており、³⁵ その中でも、『ふざけっこ』[図

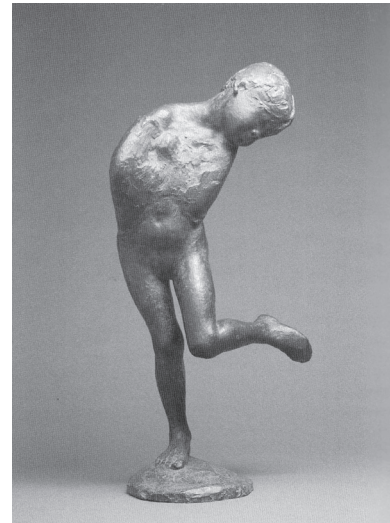


図17 《ふざけっこ》1964 撮影：上野則宏

17]は「小児科」とも呼ばれたこの時代の代表作である。基本的に、佐藤は動きの少ないポーズを採用することが多いが、本作は例外的に大きな動きを伴った表現となっている。このポーズはドガの《右足の傷をながめる踊り子》に触発されたものだが、³⁶ 彫刻という三次元の表現においては、片方の足で立つ姿に視覚的なバランスを与えることは容易ではない。上げた左足と目線との呼応関係、逆側にあたる右ひじを中心とした位置でのヴォリュームの確保、直線的な右足のひざ下とそれを支える親指の力強さ、盛り上げられた地山のかたちなど、彫刻として成り立たせるための工夫を随所に見ることができる。

佐藤は書籍や絵本の挿絵を多く手掛けているが、その代表作が『おおきなかぶ』で、現在でも版が重ねられているロングセラーになっている。物語はA・トルストイが採集・編纂したロシアの民話で、日本の子どもたちに世界の物語を紹介することを目的に刊行された。編集者からの依頼もあり、当時流行していたふわっと甘い感じのする童画風ではなく、写実に基づいたデッサン風に描いている。自身が気に入らなくて3回も描き直したというように、³⁷ 彫刻家の余技的なものではなく、本格的な表現として取り組んでいる。このことから、芸術を政治や経済から自律した存在として捉えるのではなく、社会との関りを常に念頭に置いていた佐藤の姿勢をうかがうことができる。

1980年代の半ば、佐藤は求めに応じて教育論『子どもたちが危ない』を発表、小中高校用の図画・美術教科書の作成にも携わるようになる。その背景には、東京造形大学での教育実践で経験した危機感があった。テクノロジーが発達することによ

って、人間の手を使う能力が衰えてきたことを感じたのである。³⁸それを、彫刻の問題に留まらない、文明の問題として考えたのだ。そこには、経済効率優先の世の中で失われていく大切なものを回復しようとする強い意思があった。本書の中では「アトリエの中で、いかにも苦悩しているような、ゲイジツツ家風を、私は純粋だとは思っていません」³⁹と述べており、佐藤の社会への参画意識が後々までも継続していることが確認できる。

佐藤が参加してつくられた教科書には、小学生用の『子どもの美術』、中学生用の『少年の美術』、高校生用の『美術・その精神と表現』『美術・自然から学ぶ』がある。国語の教科書と思われるほど文章の多い構成や重厚感のあるハードカバーの装幀など独自性の高いものになっている。内容としては、技巧的な上手／下手を問うことなく、人生と美術の関係について語りかけることが特徴的で、「人は、目に見えるものをかいたり作ったりしながら、実は、やさしさとか真実とかといった、目にはみえないものを表そうとしました」⁴⁰という言葉も記される。平明な言葉を選びながらも、大人であれ子どもであれ、大切なことを伝えようとする気持ちに満ちている。

4. 方法としての構成

勝見と桑澤はバウハウス教育の予備課程で行われていた構成に早くから注目していた。日本の社会を豊かにする方法として、単純化した形態を組み合わせていくことで美しさを達成する構成が有効だと考えたからである。人間の姿を一貫して扱ってきた佐藤の彫刻に構成の考え方が明確に現れるのは1970年代からである。そこには、勝見や桑

澤からの影響を想定できるかもしれない。

(1)勝見勝

日本のデザインを国際的に通用するものに引き上げること考えていた勝見は、抽象形態が与える普遍性というイメージに高い価値を置いていた。それは、東京オリンピックや大阪万国博覧会などのデザイン策定に関わる中で、抽象形態の構成から生まれる視覚言語（絵ことば）の機能への注目に繋がっていく。国際視覚言語の研究と普及は1970年代以降の勝見の仕事の大きな柱となっていく。

太平洋戦争後初となる大規模な国家行事である東京オリンピックに際して、デザイン懇話会のメンバーとなった勝見が意欲的に取り組んだのが視覚言語（絵ことば）だった。日本語も（オリンピックの公用語である）英語・フランス語も母語としない多数の外国人を受け入れる場合、視覚言語による情報伝達が不可欠だと考えたのである。⁴¹ 欧米の先行事例と同時に日本の家紋を研究し、新たなサインを社会に定着させようと試みた。競技シンボル [図18] は山下芳郎が担当、施設シンボル [図19] は田中一光や木村恒久など複数のデザイナーの討論を経て決定した。⁴² 終了後に著作権を公開して、後続の行事で自由に使用できるようにしたのは、視覚言語の国際的な普及と改良によって社会を改善していくという思想を実現するためである。

大阪万国博覧会においても勝見はデザイン懇話会のメンバー（途中からは顧問）となり、シンボルマークの選定や協会ユニフォームの選定（桑澤も審査に加わった）などに関与した。とはいえ、オリンピックの時ほどには積極的な働きかけは行

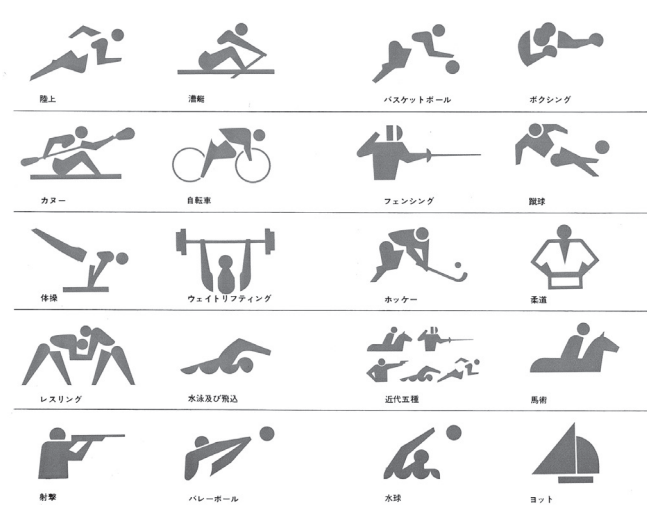


図18 『東京オリンピック デザイン・ガイド・シート』競技シンボル 1964



図19 『東京オリンピック デザイン・ガイド・シート』施設シンボル 1964

っていない。その理由を、万博は建築家やデザイナーが日頃の抱負を実践する国際的檯舞台であり、その点でオリンピックとは異なると述べているが、⁴³ デザインを超えたレベルでの様々な批判が噴出した中で、彼自身が困難な立場に置かれていたことも事実である。その中で注力したのが国際絵ことばと絵地図であり、施設シンボルのデザイナーに福田繁雄を起用した理由を「国際的絵文字にはユーモラスな表現が大切」⁴⁴ だからと述べている。

東京オリンピックや大阪万博での成果を受けて、勝見は1971年にピクトリアル研究所を設立する。期間限定のイベントに留まらず、実際の生活環境の中に恒常的に視覚言語を普及させようとした場合、基礎的な調査研究を継続的に行う機関が必要だと考えたからである。国際的な普及を目指すためには各国各人種の反応を科学的に把握する必要があるとして、東京以外にも、ロンドンまたはフランクフルトと、ニューヨークに設立する意向をもっていた。⁴⁵ こうした視覚伝達の分野においても、デザイナーと関連領域の専門家で組織をつくり、官公庁や産業界、一般市民の要望に応えるという流れを思い描いており、1950年代にも見られた横断的な視点(デザイン運動)を再確認できる。

(2) 桑澤洋子

桑澤の構成に対する意識は「ユニットとアンサンプル」⁴⁶ という言葉によく表れている。個々のパーツはシンプルなものとし、その組み合わせによって豊かさを獲得するという発想である。その構成感覚が特によく表われているのが、ファッションショーで発表されたデザインだろう。決して華美に流れるものではないとしても、実用性を少し離れたところでの表現には大胆といえるものも

含まれている。

《デニムの上着とパンツ》[図20]は装苑1957年3月号に「春のセパレーツ」として発表されたもので、通学着などとして用いることが想定されている。⁴⁷ 青と黄という補色を左右対称に配置した明快なデザインだが、これは、「一方の色を暗く弱くして多量に、他方の色を強めて少量に使うのは常套的であり、反対色同士を同等に使用して生き生きとした配色効果を主眼としたい」⁴⁸ と語っていることに一致する。衿腰の低いカラーと短めの上衣丈によって形態を幾何学的に還元したのが特徴的で、彼女の構成感覚がよく発揮されている。桑澤自身、シンメトリーを用いることが多いと述べているが、その理由は技術的なものにあるという。非対称の場合は特別な技術加工が必要になるため、普段着には向かないと語っている。⁴⁹

《ビーチウェアとコート》[図21]は1975年のNDC春夏モードショーで発表されたデザインである。桑澤の仕事の中心にあった仕事着や普段着ではないが、「私たちの生活には、大きく分けてビジネスの生活とレジャーの生活とがある」⁵⁰ と語るように、レジャーも生活を成り立たせる重要な要素と考えられていた。ビーチウェアとコートは一体としてだけではなく別個にも成り立つようにデザインされており、ここにも、「ユニットとアンサンプル」という考えが示されている。既製服はどうしても画一化に向かうため、実際に着用する際の組み合わせによって個性を発揮することが重要になる。桑澤は戦前に形而工房の家具を所有しており、こうした組み合わせという着想にはユニット家具からの影響が指摘されている。⁵¹

自身の活動の中心に普段着を据えていた桑澤だが、ファッションショーで発表されたデザインも少なくない。特に、1948年に結成された日本デザイナークラブ(NDC)には設立当初から参加し、晩年までショーへの参加を行っている。ただし、日常生活から遊離した「見せるためのデザイン」には常に批判的であり、そのため、「創作作品を発表するもの」と「消費者との結びつきを強化するもの」の2本立てのショーも提案していた(実現には至らなかった)。⁵² 桑沢デザイン工房のデザイン画には、幾何学に基づくシンプルな形態や鮮やかな色彩対比などへの志向が見られ、複数の要素にバランスを与えていく桑澤の造形感覚を普段着以上に明確にうかがうことができる。

1960年代後半には日本でもミニスカートが流行

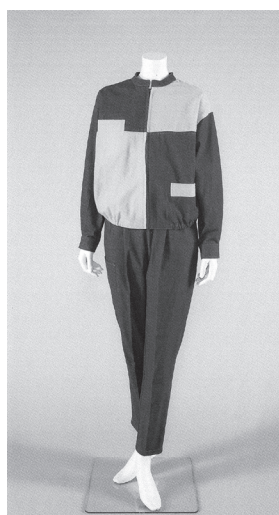


図20 《デニムの上着とパンツ》
[再制作] 1957 (2006)

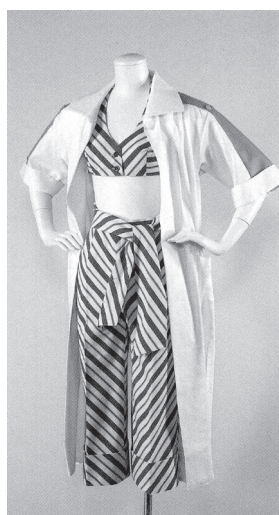


図21 《ビーチウェアとコート》
[コートのみ再制作] 1975 (2006)

する。合理的な衣服計画を提唱していた桑澤はこうした流行には批判的だったが、それは商業主義の横行を批判したのであり、⁵³ 人々の新しい衣服を身にまといたいという願望には肯定的な面も見せている。《朝日ロイヤル・クチュール・ショー作品案》のようなファッションショーのためのデザインは、普段着とは異なる機能をもっていることもあってか、大胆なデザインも行っている。ただし、小さいドレスの場合は特に豊かな量感を表現することが重要だと述べるとおり、⁵⁴ 全体のバランスは慎重に扱われている。スカートの裾を大きく広げたり、それに呼応して襟元やボタンを大きくしたり、テクスチャーの強い素材を用いたりすることで総合的な解決を図っている。

(3) 佐藤忠良

1970年代以降の佐藤作品を特徴づけるのはスマートな女性の全身像である。ここでは、わずかな動きが全体のバランスに与える影響が追求されており、人体を用いたモビールともいえる構成的表現が志向されている。⁵⁵ この時期には、ヌードに帽子やシャツなどのファッションアイテムを取り入れて、構成要素を増やした作品も多く制作しており、様々な実験が行われたのを知ることができる。

1970年代以降、佐藤はスマートなプロポーションによる女性像を中心に制作を行うようになる。こうした作風の変化の理由として、イタリア彫刻

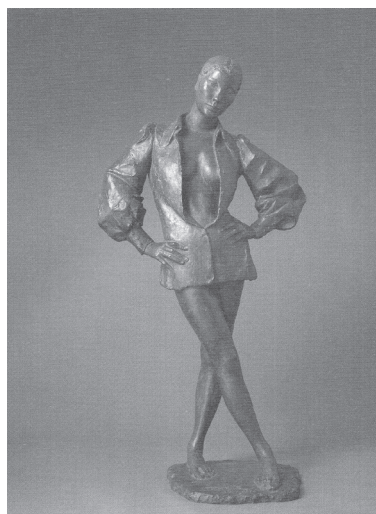


図23 《若い女・夏》1972 撮影：上野則宏

の影響や笹戸千津子（東京造形大学の第1期生）という新たなモデルを得たことなどが指摘されている。⁵⁶ また、帽子やジーンズなどのファッションアイテムが取り入れられたことも特徴的で、そこには桑沢デザイン研究所や東京造形大学で共に教鞭を取ってきた服飾デザイナー・桑澤洋子の影響があることも想定される。⁵⁷ 《帽子・夏》[図22]はこの時代の代表作で、左右対称をほんのわずかなで崩したポーズの中での絶妙なバランスを追求しながら、つばの広い帽子が宙に浮いたような無重力感の創出を目指している。⁵⁸

日本の近代彫刻はロダンをはじめとするフランス彫刻の影響を強く受けてきたが、1950年代末からはイタリア彫刻が目されるようになる。⁵⁹ 佐藤もイタリア彫刻を意識した作品を制作しているが、《若い女・夏》[図23]の脚を大きく交差するポーズはエミリオ・グレコ、ブラウスの袖のふくらみはジャコモ・マンズーからの影響があると考えられる。この時代の作品では、人体をモビールのように捉えて全体のバランスを追及しているが、さらにファッションアイテムが加わることで、より複雑な関係性が生まれている。鑑賞者の意識が袖のヴォリュームに集中しすぎないように裾を短く切断するなどの工夫が行われており、⁶⁰ 大きく開いた胸元と交点をもった両脚が呼応して中心軸を形成することで、まとまった印象をつくり出している。

人体塑造を行う彫刻家の常として、佐藤も若い頃から数多くのヌード・デッサンを描いてきた。それらは彫刻と不可分な表現であるために、時代ごとの彫刻の作風の変遷に合わせて、デッサンの作風にも変化が見られる。1970年代には、彫刻と



図22 《帽子・夏》1972 撮影：上野則宏

同じように、ファッションアイテムを導入したデッサンも描かれた。《気どったポーズ》や《シャツ》では身体に密着する衣服が描かれており、単なるヌードよりも、身体のラインや肉体の柔らかさが強調されて見える。こうした佐藤のデッサンはあくまで彫刻制作の中に位置づけられるものだが、桑沢デザイン研究所でのデザイン教育や絵本『おおきなかぶ』の原画などにも繋がっていく、幅広い可能性を有するものだった。

5. 社会に参画する造形

東京造形大学の理念にもあるように、3人が求めたのは「デザインのためのデザイン」や「美術のための美術」ではなかった。日本の現実の社会の中に立脚するもの、言うなれば「生のためのデザインや美術」だった。これまで見てきたように、彼らの活動はこの意識に貫かれているといつてよい。最終章となる本章では、社会の中で実現した代表的な仕事からそのことを改めて確認する。

(1) 勝見勝

東京オリンピックや札幌オリンピック(1972)のデザイン委員長に就任した勝見が意識したのは、個々のデザインのクオリティ以前に、一貫したデザイン・ポリシーを確立することだった。そのため、東京オリンピックでは最初にシンボルマーク(デザイン: 亀倉雄策)を策定し、縦割りの行政組織と闘いながら、シンボルカラーやエリア毎のデザインの方向性を決定し、各々にふさわしいデザイナーを起用していく。

1960年に発足した東京オリンピックのデザイン懇話会の最初の仕事はシンボルマークの選定だった。「日本的なものを加味した国際性のあるもの」⁶¹というデザイン・ポリシーに基づき、6名のデザイナーによる指名コンペを経て、亀倉雄策の案に決定した。シンボルマークを一貫して使用する方針から、公式ポスターも亀倉が手掛けることとなり、61年から64年まで計4枚が制作された。亀倉は第1号(シンボルマーク)を中心に、左に第2号(スタートダッシュ)、右に第3号(バタフライ)を掲示することを提案している。⁶² 勝見はこのマークが一貫して使用されるならば他のデザインについても大丈夫だろうと安心しており、⁶³ 亀倉のポスターにも多大な信頼を寄せていた。

個別のデザインのクオリティ以前に、デザイン・ポリシーの一貫性こそが重要だと考えていた勝見は、デザイン懇話会で「東京大会マークを一

第18回 オリンピック競技大会 GAMES OF THE XVIII OLYMPIAD LES JEUX DE LA XVIII OLYMPIADE

国際オリンピック組織委員会
THE INTERNATIONAL OLYMPIC COMMITTEE
LE COMITE ORGANISATEUR DES JEUX DE LA

明治公園	陸上競技
MEIJI OLYMPIC PARK	ATHLETICS
PARC OLYMPIQUE DE MEIJI	ATHLETISME

国立競技場	選手村
NATIONAL STADIUM	OLYMPIC VILLAGE
STADE NATIONAL	VILLAGE OLYMPIQUE

図24 『東京オリンピック デザイン・ガイド・シート』和文・欧文併用例 1964

あいうえおかきくけこ
さしすせそたちつてと
なにぬねのはひふへほ
まみむめもやゆよ
らりるれろわん

図25 『札幌オリンピック デザイン・ガイド・シート』和文書体 1972

貫して用いること」「五輪マークの五色を重点的に用いること」「書体を統一すること」を最初期の段階で決定した。⁶⁴ それを実践するために作成されたのが『デザイン・ガイド・シート』[図24]で、当初は栗津潔、田中一光、杉浦康平が、後に勝井三雄、安斎敦子、山下芳郎らも参加した。ただし、実際には個別のデザイン案件が次々と発生したことからシートの作成は後回しとなり、関係者に配布されたのは大会開催後になったようである。⁶⁵ それでも、勝見にとってはデザイン・ポリシーの重要性を社会に定着させるために必要な通過点だった。なお、同様のシートは札幌オリンピックに際しても作成されている。[図25]

「オリンピック東京大会のデザイン・ポリシー」は『グラフィックデザイン』17号に掲載されたものの自筆原稿である。東京オリンピックのデザイン・プログラムがどのように進行したかをレポートしている。1964年春にオリンピック組織委員会の中に設けられたデザイン室で、実際にデザインが行われていった様子が具体的に記されている。勝見はデザイン案件を大別し、モニュメンタルな要素の強いものを指導的立場のデザイナーに、パ

ンフレットなど日々要求されるものや歓迎装飾の基本設計などを若手のデザイナーに依頼している。そして、国家規模のイベントで一貫したデザイン・ポリシーを実現するためには、デザイナー間でのチームワークや統括するディレクターの存在が重要になることを改めて指摘している。

「札幌冬季オリンピックの聖火台デザインに関する覚書」は、1969年7月1日付、「デザイン専門委員会委員長 勝見勝」名義で作成された。東京オリンピックで十分な対応ができなかった聖火台のデザインに関して、その反省に立って提案を行っている。内容は、前川國男建築設計事務所の計画を基本案とし、インダストリアル・デザイナーである柳宗理のアイデアを加えて発展・展開させ、最終的には前川事務所とデザイン専門委員会の合議で決定するとしている。勝見がこの覚書を6通作成し、行政や関係者に提示したことも記される。大規模なプロジェクトでは多方面での調整が不可欠になるが、その中で勝見の実際の活動の一端を伝えるものとして興味深い。

(2) 桑澤洋子

桑澤は仕事着の改良を効果的に進めるために集団での調査研究に着手する。その後の桑沢デザイン工房の活動でも、学校の制服などのユニフォームは大きな柱となっている。これらは見た目の美しさだけでなく、機能性や耐久性や廉価性も要求されるため、多方面からの調査や研究が不可欠となる。残された多数のデザイン画からは、そうした研究が実際のデザインに反映される様子を確認できる。

《日本石油ユニフォーム・女子夏用》[図26]は、日本石油系列ガソリンスタンドのスタッフ用の制服で、桑澤は1969年と73年のデザインに携わった。最初に特約店の関係者にアンケートを実施して4つの基本方針を策定、加えて同業他社の調査も複数回実施、ここには桑沢デザイン研究所の学生も参加した。⁶⁶ 白と明るい紺色による明快なリズム感をもったストライプは「清潔、高尚、簡潔」という企業イメージを表象すると同時に、錯視効果によって汚れが目立たないという実用性をもつものだった。⁶⁷ 機能性は桑澤のデザイン思想の中心に位置づけられるものだが、決して機能一辺倒というわけではない。いきいきと働くためには明るい色彩を使うべきだと述べるように、⁶⁸ 労働者の心理も同時に重視していた。

東京オリンピックに関するデザインは、勝見勝



図26 《日本石油ユニフォーム・女子夏用》[再制作]
1973 (2006)

を中心とする委員会によって方向性が決定された。服飾に関しては、競技役員や競技係員などのデザインを桑澤のほか、伊東茂平や石津謙介、森英恵らが担当した。最初に職種の内容や条件に基づいて各々が自由にデザイン画を作成、そこから選抜したものを実際にモデリングした上で決定したという。⁶⁹ 桑澤による競技係員ユニフォームの提案は、全体の基調を濃いグレーの混紡、襟元や袖口を白いジャージとするもので、動きやすさに配慮した素材とコントラストの明解な色彩が意識されたものだった。胸ポケットなどにはシャープなカタチが用いられており、運動競技にふさわしいイメージをつくり出している。

1955年に有限会社として設立された桑沢デザイン工房は「研究およびデザイン部門」と「製作販売部門」から構成されていた。契機となったのは大丸東京店「桑沢オリジナルズ」での既製服の販売だが、研究部門が併設されていることから、パウハウスにおける工房教育が念頭にあったと思われる。⁷⁰ そのデザイン画からは、ファッションショーや雑誌掲載のためのデザインと制作、企業や学校の制服の提案などを行っていたことが分かる。学校の制服の場合、おおよそのパターンは決まっているが、それでもワンピース型(大宰府高等学校)や胸ポケットもワッペンもないブレザー(青山学院高等部)など、機能性と美的価値を統合した様々な案を検討していた。

《森永キャンディストア制服》は森永製菓がア

ンテナショップとして全国展開したレストランの制服である。商品の性格から、胸元や袖口などにフリルを用いたかわいらしい(桑澤の言葉では「甘い」⁷¹⁾デザインとなっている。ここで注目されるのは、「一年のワードローブ」⁷²⁾が提案されていることである。本来的には衣装筆笥の意味だが、そこから転じて、個人が所有する衣服全体の意味で用いられている。季節に合わせた3つの制服が提案されているが、基本形を踏襲しながら、ワンピース、ジャンパースカート、ジャケットを組み合わせるもので、桑澤の構成的思考の基盤にある「ユニットとアンサンブル」の実例となっている。

観光バスのガイドをはじめ、桑澤は東急グループ関連企業の制服を数多く手掛けており、《箱根ターンパイク スナック制服》もその流れの中でデザインされたものと考えられる。有料道路(現在は箱根ターンパイク株式会社)のドライブイン内のレストランの制服で、ワンピースとエプロンの組み合わせからなる。《森永キャンディストア制服》とは対照的に、細部に装飾を加えないことで輪郭の直線的なラインを強調したシャープなデザインとなっている。全体の姿を幾何学形にまとめる方向性を示しながらも、手足の部分は動きやすさを重視しており、大きなポケットも機能性を重視したものだ。軽快な緑色が初夏の箱根の自然豊かな風景をイメージさせる、さわやかなデザインである。

(3)佐藤忠良

職人という自負を抱いていた佐藤は、展覧会に出品するための作品制作だけではなく、肖像やメダルといったコミッション・ワーク(受注仕事)も多数手がけている。彫刻家としての評価には直接的に繋がりにくい仕事を丁寧に行った理由は、彫刻家の社会的役割を意識するところから出てきたと思われる。⁷³⁾ また、特に1980年代以降に盛んになる、全国各地の野外彫刻の依頼にも数多く応えている。

《緑の風》は仙台市の「彫刻のあるまちづくり事業」の第1作目として設置された作品で、本作はその習作(エスキース)として1/2ほどの大きさでつくられたものである。題名は「杜の都」仙台のイメージからつけられたと思われる。基本的には、屋内(美術館)に展示される彫刻の延長にある表現だが、広大な野外空間に対応するための新たな工夫も見られる。コントラポスト(片足重心)は佐藤が頻繁に用いるポーズだが、本作では体重移

動が大きくなり、躍動的な印象が強くなっている。また、右手で後ろ髪をつかむことで奥行きを伴った円環をつくり、それを左手と胴体の間の間隙と呼応させている。彫刻を単体として見せるのではなく、彫刻が空間を包み込んだ状態が示されている。

自身のことを職人と語っていた佐藤は、展覧会のための彫刻だけではなく、肖像やトロフィー、メダルといったコミッション・ワークも数多く行っている。もちろん、こうした仕事を手掛けることは他の彫刻家でも珍しくないが、佐藤の場合、そこに余技的なものを超えた意味を見出していた。佐藤はロダンを例にして職人という概念を説明することが多いものの、⁷⁴⁾やはりバウハウスのマイスターを意識したものと考えられる。⁷⁵⁾ 本展で展示したメダル類ではレリーフ的な表現が行われているが、その多くは全身像で、余白を十分にとった構成が目につく。三次元の彫像の場合と同様、彫刻とその周囲の空間の関係を大切に考えていたことがうかがえる。

註

- 1 東京造形大学創立50周年記念事業としては、附属美術館で開催された本展の他に、「ZOKEI NEXT 50」として、デザイン学科卒業生展示(10月25日-11月3日、スパイラルガーデン)、デザイン学科卒業生映像上映(10月29日・30日、スパイラルホール)、美術学科卒業生展示(11月12日-27日、アーツ千代田3331)、写真専攻卒業生展示(10月25日-11月27日、都内5会場)などが実施された。
- 2 略歴の作成にあたっては、以下のものを主に参照した。『勝見勝著作集 第5巻 随想・年譜』講談社、1986。常見美紀子『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』学校法人桑沢学園、2007。『桑沢洋子 ふだん着のデザイナー展—建学の精神をたどる—』学校法人桑沢学園、2007。『生誕100年 彫刻家・佐藤忠良展』美術出版社、2012。
- 3 「職業としてのインダストリアル・デザイナー—日本インダストリアル・デザイナー協会の創立に際して」『勝見勝著作集 第2巻 デザイン運動』p.215。
- 4 「デザインの美学」『勝見勝著作集 第2巻』p.41。
- 5 常見美紀子『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』p.156。
- 6 田中一光「勝見勝と日本のデザイナーたち」『勝見勝著作集 第4巻 作家論』p.369。
- 7 「グッドデザイン運動とコミッティー」『勝見勝著作集 第2巻』p.262。
- 8 勝見勝『グッド・デザイン』新潮社、1958、頁なし。
- 9 『桑沢洋子の服飾デザイン』婦人画報社、1977、p.151。また、勝見は桑澤の主な業績として、①服飾デザイナーとしての先駆的な業績、②戦後のデザイン教育者としての足跡、③婦人の社会的地位の向上に寄与した貢献、の3つを挙げている。「洋子さんと初めて知りあった頃のこと」色彩情報第78号、1977年7月25日、pp.16-17。
- 10 前掲5、p.75。
- 11 桑沢洋子『ふだん着のデザイナー』学校法人桑沢学園、2004、pp.218-220。

- 12 装苑1956年10月号付録、p.70。
- 13 前掲9、p.183。
- 14 『生誕100年 彫刻家・佐藤忠良展』p.47。
- 15 田中修二は戦前期の彫刻における「市井の人びとの生活へと視点を向けた作品」の諸相について考察を行っているが、戦後の佐藤の彫刻はこうした系譜を引き継ぐものでもあるだろう。「“つながらなさ”と“つながり”」『昭和の美術1945年まで―〈目的芸術〉の軌跡』新潟県立近代美術館、2005、pp.156-163。
- 16 『つぶれた帽子―佐藤忠良自伝』中央公論新社、2011、pp.128-129。
- 17 三上満良「佐藤忠良のリアリズムとヒューマニズム―「その時代に生きていることの表現」を求めて―」前掲14、p.22。
- 18 「京焼―身边に持つよろこび」『勝見勝著作集 第2巻』pp.347-348。
- 19 「日本のデザイン百選・1―シンボルマーク」『勝見勝著作集 第3巻 グラフィックデザイン』p.167。
- 20 前掲10、pp.82-83。
- 21 前掲10、pp.247-248。
- 22 『Fujin gaho mode』No.2、1960-61。
- 23 前掲9、p.76。
- 24 桑澤はこの量感（ヴォリューム）の説明のために、佐藤による彫刻についての文章を引用している。前掲9、pp.13-16。
- 25 前掲17、p.23。
- 26 前掲16、p.127-128。
- 27 前掲16、p.176。
- 28 小林貴史「日本の民間美術教育運動と造形教育センターの活動」春日明夫 小林貴史『桑沢学園と造形教育運動―普通教育における造形ムーブメントの変遷』学校法人桑沢学園、2010、pp.47-68。
- 29 前掲28、p.73。
- 30 「創造教育と工作」『勝見勝著作集 第1巻 美学・教育論』p.167。
- 31 春日明夫「桑沢学園と普通教育における造形教育運動の展開」前掲28、p.191。
- 32 金子一夫『『構成教育大系』の周辺』『叢書・近代日本のデザイン 50『構成教育大系』川喜田煉七郎・武井勝雄』ゆまに書房、2012、p.3。
- 33 前掲31、p.119。
- 34 「巻頭の言葉」建築工芸 I SEE ALL 第6巻第1号、1936年1月、p.1。
- 35 前掲16、pp.155-156。
- 36 前掲17、p.25。
- 37 佐藤忠良 安野光雅『ねがいは「普通」』文化出版局、2002、p.42。
- 38 前掲37、pp.87-88。
- 39 佐藤忠良『子どもたちが危ない―彫刻家の教育論―』岩波書店、1985、p.62。
- 40 『子どもの美術6』(前掲14、p.218に再録)
- 41 「日本万国博と視覚コミュニケーションの問題」『勝見勝著作集 第3巻』p.225。
- 42 「デザイン・ガイド・シート」『東京オリンピック1964デザインプロジェクト』東京国立近代美術館、2013、pp.92-93。
- 43 前掲41、p.225。
- 44 前掲41、p.226。
- 45 「国際シンボルの二十世紀的課題」『勝見勝著作集 第3巻』pp.156-157。
- 46 『桑沢洋子 ふだん着のデザイナー展』p.79。
- 47 装苑1957年3月号、p.11。
- 48 前掲9、p.42。
- 49 「シンメトリー」『桑沢洋子随筆集遺稿』学校法人桑沢学園、1979、pp.71-72。
- 50 「えらぶ目と着る責任」前掲49、p.207。
- 51 前掲10、pp.106-110。
- 52 前掲11、pp.181-182。
- 53 前掲9、p.171。
- 54 前掲9、p.20。
- 55 前掲14、p.80。
- 56 前掲17、pp.21-22。
- 57 彫刻におけるコントラポストを語る際に、服飾デザインにおける“作用と反作用”の関係を引き合いに出している。奥田史郎 道家暢子『彫刻の〈職人〉佐藤忠良 写真の人生を語る』草の根出版会、2003、p.129。
- 58 前掲16、pp.156-158。
- 59 藤島俊會「活発化した昭和三十年代の彫刻」『昭和の美術 第4巻 31年～40年』毎日新聞社、1990、p.163。
- 60 前掲14、p.79。
- 61 木田拓也「東京オリンピック1964 そのデザインワークにおける「日本的なもの」」前掲42、p.9。
- 62 亀倉雄策「オリンピック第2回ポスターについて」『ggg Books 別冊―4 亀倉雄策』DNPグラフィックデザイン・アーカイブ、2006、p.137。
- 63 「東京オリンピックのアート・ディレクション」『勝見勝著作集 第3巻』p.202。
- 64 「オリンピック東京大会のデザイン・ポリシー」『勝見勝著作集 第3巻』p.196。
- 65 前掲42、p.88。
- 66 前掲10、p.90。
- 67 前掲10、pp.96-97。
- 68 前掲9、p.179。
- 69 「オリンピックのユニフォームと化学せんい」前掲49、p.44。
- 70 前掲10、p.118。
- 71 前掲9、pp.54-56。
- 72 前掲10、p.236。
- 73 前掲17、p.28。
- 74 前掲39、pp.45-46。
- 75 前掲17、p.27。

『勝見勝 桑澤洋子 佐藤忠良—東京造形大学 教育の源流』出品リスト

	作 者	タ イ ト ル	年 代	所 蔵
第 1 章	勝見勝	産業デザイン界のプロモーション図式[自筆原稿]	1952	勝見勝コレクション
		デザインのピラミッド[自筆原稿]	1953	勝見勝コレクション
		リビングデザイン 創刊号	1955	東京造形大学附属図書館
		現代デザイン入門 勝見勝著	1965(1983)	勝見勝コレクション
		グラフィックデザイン 創刊号	1959	東京造形大学附属図書館
		本誌の編集方針[自筆原稿]	不詳	勝見勝コレクション
		世界の商業デザイナー 80 勝見勝編	1956(1957)	勝見勝コレクション
		現代のデザイン 勝見勝編	1956	桑沢デザイン研究所図書室
		生活の色彩 勝見勝編	1956	桑沢デザイン研究所図書室
		インダストリアル・デザイン ハーバード・リード著 勝見勝・前田泰次訳	1957	勝見勝コレクション
		宣伝+デザイン ハーバート・フーバー著 勝見勝訳	1958	東京造形大学附属図書館
		百万人のデザイン ヘンリー・ドレフュス著 勝見勝訳	1959	東京造形大学附属図書館
		グッド・デザイン 勝見勝編	1958	東京造形大学附属図書館
		グッドデザイン展'68 カタログ	1968	勝見勝コレクション
		'69 世界のグッドデザイン展 —グローバルアイ— カタログ	1969	勝見勝コレクション
		グッドデザインの20年[自筆原稿]	1977	勝見勝コレクション
		通産省公報 グッドデザイン20周年記念特集	1977	勝見勝コレクション
	桑澤洋子	デニムのオーヴァーオール[再制作]	1952(2006)	学校法人桑沢学園
		ブラウスとつりスカート[再制作]	1956(2006)	学校法人桑沢学園
	佐藤忠良	常磐の大工	1956	宮城県美術館
		鋳物職	1992	宮城県美術館
		小田炭坑部落 常磐の山[素描]	1956	宮城県美術館
		銚子[素描]	1962	宮城県美術館
第 2 章	勝見勝	クラデタム・京都 京もの頒布会 リーフレット	1966	勝見勝コレクション
		銀座松屋 京コーナー 目録	1969	勝見勝コレクション
		日本万国博の舞台裏から 南ドイツ新聞1970年4月22日	1970	勝見勝コレクション
		東京オリンピック シンボルマーク(デザイン: 亀倉雄策)	1960	勝見勝コレクション
		日本万国博覧会 シンボルマーク(デザイン: 大高猛)	1966	勝見勝コレクション
		札幌オリンピック シンボルマーク(デザイン: 永井一正)	1966	勝見勝コレクション
		沖縄海洋博覧会 シンボルマーク(デザイン: 永井一正)	1972	勝見勝コレクション
	桑澤洋子	パンツスタイルの部屋着(テキスタイルデザイン: 柳悦孝)	1960	学校法人桑沢学園
		半袖ブラウスとスカート	不詳	学校法人桑沢学園
	佐藤忠良	群馬の人	1952	宮城県美術館
		はだか	1954	宮城県美術館
第 3 章	勝見勝	中学美術 1 - 3 (共同執筆)	1963	春日明夫
		造形教育センター設立趣意書	1955	春日明夫
		東大建築学科講義草案ノート	1957頃	勝見勝コレクション
		熊本高工 造形教育センター ノート	1955-58頃	春日明夫
		新図画工作 5 改訂版(編集代表者)	1957	春日明夫
		造形教育センターニュース 第 1 号	1955	春日明夫
		中学校図画工作科 高等学校芸術科美術・工芸 指導書【デザイン前編】(共同執筆)	1958	春日明夫
		新造形美術 1 - 3 (編集代表者)	1956	春日明夫

第3章	桑澤洋子	構成教育大系 川喜田煉七郎・武井勝雄著	1934	春日明夫
		建築工藝 アイシーオール 川喜田煉七郎編	1932	東京造形大学附属図書館
	佐藤忠良	ふざけっこ	1964	宮城県美術館
		おおきなかぶ A.トルストイ 再話 内田莉沙子訳 佐藤忠良画	1961	東京造形大学附属図書館
		子どもたちが危ない—彫刻家の教育論— 佐藤忠良著	1985	東京造形大学附属図書館
		子どもの美術【復刻版】全6巻(共同執筆)	2013	東京造形大学附属図書館
第4章	勝見勝	東京オリンピック デザイン・ガイド・シート 競技シンボル, 施設シンボル	1964	勝見勝コレクション
		札幌オリンピック デザイン・ガイド・シート 競技シンボル, 施設シンボル	1972	勝見勝コレクション
		万国博覧会 施設シンボル	1970	勝見勝コレクション
		ビクトリアル研究所とは	1971	勝見勝コレクション
	桑澤洋子	デニムの上着とパンツ[再制作]	1957(2006)	学校法人桑沢学園
		ビーチウェアとコート[コートのみ再制作]	1975(2006)	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 NDCショー作品案14 1966 Spring and Summer Mode Show	1966	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 NDCショー作品案 1965-6 Autumn and Winter Mode Show	1965	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 朝日ロイヤルクチュールショー タウンウェアワンピース	1966	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 朝日ロイヤルクチュールショー 東洋紡績フード付オーバースカート バミューダショーツ	1965	学校法人桑沢学園
	佐藤忠良	帽子・夏	1972	宮城県美術館
		若い女・夏	1972	宮城県美術館
		気どったポーズ[素描]	1974	宮城県美術館
		シャツ[素描]	1978	宮城県美術館
第5章	勝見勝	東京オリンピック第1号ポスター (デザイン: 亀倉雄策)	1961	東京造形大学附属図書館
		東京オリンピック第2号ポスター【復刻版】(デザイン: 亀倉雄策, ディレクター: 村越襄, 撮影: 早崎治)	1962(1990)	東京造形大学附属図書館
		東京オリンピック第3号ポスター (デザイン: 亀倉雄策, ディレクター: 村越襄, 撮影: 早崎治)	1963	東京造形大学附属図書館
		東京オリンピックデザイン・ガイド・シート 和文・欧文併用例, エリアカラー, マーク応用例	1964	勝見勝コレクション
		オリンピック東京大会のデザイン・ポリシー [自筆原稿]	1964	勝見勝コレクション
		オリンピック デザイン室[自筆原稿]	1964	勝見勝コレクション
		札幌オリンピック デザイン・ガイド・シート 和文書体, シンボルカラー, マーク応用例	1972	勝見勝コレクション
		冬季オリンピックのデザイン—グルノーブルと札幌— [自筆原稿]	1968	勝見勝コレクション
		聖火台のデザインに関する覚書き[コピー]	1969	勝見勝コレクション
	桑澤洋子	日本石油ユニフォーム・女子夏用[再制作]	1973(2006)	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 東京五輪職員ユニフォーム案 競技係員(F2)	1964	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 大宰府高校制服(A案)	1964	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 東急エージェンシー (箱根ターンパイク)スナック 夏	1965	学校法人桑沢学園
		桑沢デザイン工房 森永キャンディーストア	1967	学校法人桑沢学園
		基礎教育のための衣服のデザインと技術 桑沢洋子 著	1961	学校法人桑沢学園
	佐藤忠良	緑の風(エスキース)	1977	宮城県美術館
		緑の風[野外展示写真]		宮城県美術館
		映画「人間の条件」完結記念[メダル]	1961	宮城県美術館
		(社)農山漁村文化協会創立30周年記念[メダル]	1970	宮城県美術館
		日本電信電話公社賞[メダル]	不詳	宮城県美術館
		同志社大学創立100周年記念[メダル]	1975	宮城県美術館
		朝日農業賞[メダル]	不詳	宮城県美術館
		巡航見本市船事業25周年記念[メダル]	1980	宮城県美術館