

藤井 匡

Tadasu FUJII

展覧会報告：ジャコモ・マンズー展

恋人たち——ひとつになるもの——

東京造形大学附属美術館で2015年4月6日から5月9日にかけて開催された展覧会「ジャコモ・マンズー展 恋人たち—ひとつになるもの—」の報告である。

今回展示されたマンズー作品は、東京造形大学附属美術館のコレクションの中核を成すもので、1986年に八王子で医師として活動していた横山達雄氏から寄贈を受けた彫刻5点と版画23点、1994年にインゲ・マンズー夫人より寄贈を受けた彫刻5点と版画8点から構成される。

本展では、出品作品のひとつである《恋人たち》の造形性に注目するところから「ひとつになるもの」というキーワードを導き出し、そこから他のものを含めたマンズー作品を解釈する趣旨の元に企画された。このキーワードからは、マンズー作品を構成する対極的な要素と両者の結合関係が浮かび上がってくる。本稿ではそれを、「量塊と空間」、「粘土とブロンズ」、「芸術家とモデル」、「栄光と転落」、「彫像とレリーフ」、「単独像と群像」という六つの対立項に基づいて述べていく。

「量塊と空間」では、《恋人たち》を中心に、空間との関わりを重視する中で、単純な形態に還元を行う造形意識を取り上げる。人体彫刻と抽象彫刻は一見、別々のものと思われるとしても、マンズーの中では両者は近接した位置に据えられている。

「粘土とブロンズ」では、《インゲの胸像》を中心に、粘土とブロンズの材質感を共に生かす試みを見ていく。柔らかく加工した粘土による表面仕上げと、自身専用の鑄造所を開設するなどこだわりをもっていた金属の質感との融合を独自の表現にまで高めている。

「芸術家とモデル」では、版画作品《画家とモデル》を中心に、長年に渡ってモデルを務めた妻・インゲとの関係から生まれた作品について述べる。マンズーは身近な人間をモデルとして継続的に起用するが多いが、そのことが特定のシリーズを展開させる理由のひとつになっている。

「栄光と転落」では、オイディプスの連作版画を中心に、マンズー作品に見られる物語性について考える。ここでは、過去の伝統を踏襲するのではなく、物語の登場人物に自らの姿を重ね合わせることで新たな解釈を導いている。

「彫像とレリーフ」では、《平和と戦争の門》の習作を中心に、彫像とレリーフを横断する空間把握について検討する。マンズーは両方の形式に共通する方法を用いていることから、これらを一体的

に考えていたことがうかがえる。

「単独像と群像」では、《オデュッセイアの壁》を中心に、自身の様々な作品を再構成しながら新しい作品をつくり上げていくアプローチを確認する。こうした転用がモチーフに新たな意味を加え、さらなる展開を導くように機能している。

併せて、東京造形大学附属美術館が所蔵するマンズー全作品41点のリストを掲載する。

1. 展覧会について

1. 開催趣旨と展覧会構成

2015年4月6日から5月9日にかけて東京造形大学附属美術館で開催された展覧会『ジャコモ・マンズー展 恋人たち—ひとつになるもの—』[図1]の報告である。

本展は東京造形大学附属美術館が所蔵するマンズーの彫刻と版画を展示したものだが、今回は特に、出品作品のひとつである《恋人たち》の造形性に注目するところから「ひとつになるもの」というキーワードを導き出し、そこから他のものを含めたマンズー作品を解釈していく趣旨の基に企画された。このキーワードからは、造形要素としての量塊と空間、素材としての粘土とブロンズ、人間関係としての芸術家とモデル、物語としての栄光と転落、形式としての彫像(round)とレリーフ、構成としての単独像と群像といった対極的な要素と両者の緊密な結合関係が浮かび上がってきた。

展覧会構成は、会場全体を大きくふたつに分け、「日常的なテーマ」と「文学や宗教のテーマ」の二章立てとした。「日常的なテーマ」では、アトリエの風景を捉えた《画家とモデル》、二人の人物を一体的な量塊で表わした《恋人たち》、粘土とブロンズという対極的な素材感を同時に示した《インゲの胸像》を中心に、《ソニアの首》、《婦人像》などの彫刻や《横たわる女》、《女と椅子》などの版画を展示した。[図2]「文学や宗教のテーマ」では、古代神話を参照したオイディプスの連作版

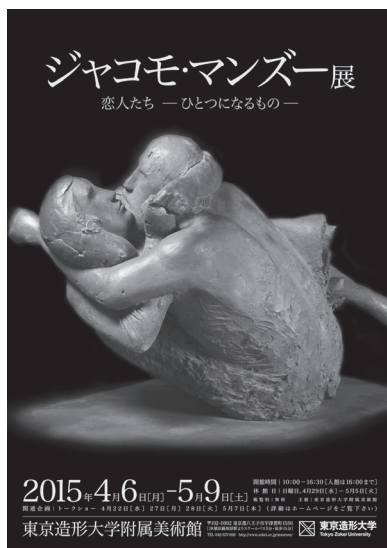


図1 展覧会ポスター

画や《オデュッセイアの壁》、枢機卿の姿をモチーフとしてキリスト教の物語を表わした《天国の鍵》、聖ウラレンス教会(ロッテルダム)のレリーフとして構想された《戦争と平和の門》の習作などを中心に、レリーフ作品《オルフェウスの習作(愛)》や版画作品《オデュッセウスの顔》、《オルフェウスの舞踏》を展示した。[図3]

また、関連企画として、会期中に四回のギャラリー・トークを開催した(4月22日、27日、28日、5月7日)。[図4] 本展企画者の藤井匡と美術館学芸員の黒澤美子が全回を担当したほか、27日の回には大橋博(彫刻家)、28日の回には池上英洋(美術史家)をゲストとして招聘し、各々の専門的知見に基づいた作品解釈を語ってもらった。



図2 「日常的なテーマ」会場



図3 「文学や宗教のテーマ」会場



図4 ギャラリー・トーク 4月28日

2. ジャコモ・マンズーについて

ジャコモ・マンズー（1908-1991）は20世紀のイタリアを代表する彫刻家の一人で、抑制の効いた優美な人間像に特徴があり、その彫刻には「肉付けのこまやかな感情や宗教的な内面性が付加されている。」¹ また、粘土の柔らかい質感を生かすことや蠟型鑄物によるブロンズがもつ表面の魅力を引き出す点にもその個性が表われている。

ベルガモに生まれた後、様々な職に就きながら独学に近いかたちで彫刻制作の技術や知識を身につけていく。こうした経歴がマンズーの個性的な表現を生み出す源泉になったと想定される。1942年の第4回ローマ・クワドリエンナーレで大賞を受賞、1948年の第24回ヴェネチア・ビエンナーレでイタリア彫刻賞を受賞するなど国際的な評価を確立。ザルツブルク大聖堂《愛の扉》（1958年完成）やサン・ピエトロ大聖堂《死の扉》（1963年完成）、聖ウラレンス教会《戦争と平和の門》（1968年完成）のレリーフなどを手掛けている。

1960年代後半以降は《恋人たち》や《衣を脱ぐ》などの世俗的な主題を中心に制作を行うと同時に、オペラやバレエのための衣装や舞台装置のデザインに関与したこともあり、古代神話をモチーフとした連作を展開する。東京造形大学附属美術館が所蔵する彫刻と版画はこの時期のものが中心となっている。

日本では、1961年の高島屋（東京）における『イタリア現代彫刻展』で紹介されて以降、佐藤忠良をはじめとする彫刻家たちにも多大な影響を与えている。1973年に東京国立近代美術館で大規模な個展が開催されたほか、彫刻の森美術館（箱根）をはじめとする各地の美術館に作品が収蔵されている。

3. 東京造形大学附属美術館所蔵のマンズー作品

今回展示されたマンズー作品は、東京造形大学附属美術館のコレクションの中核を成すもので、1986年に横山達雄氏から寄贈を受けた彫刻5点と版画23点に加え、1994年にインゲ・マンズー夫人より寄贈を受けた彫刻5点と版画8点から構成される。

横山氏は1950年に医療法人財団横山病院（八王子）を開設、さらに1982年に老人急増社会に対応するために、新たに聖八王子病院を開設。1986年3月には自宅を開放し、横山リハビリセンター病院を開設している。²

また、1954年にマンズーのモデルを務めて以降、生涯のパートナーとなったインゲ夫人からは、美術館のオープンに合わせて寄贈を受けている。この内の彫刻4点（《ルチアーナの肖像ための習作》、《婦人像》、《ソニアの首》、《労働者の食卓》）は、ギャラリー・ユニバース（東京）における『ジャコモ・マンズー追悼展』（1991年11月11日～12月14日）に出品されたものである。³ 《ソニアの首》の鑄造年が1989年、《ルチアーナの肖像ための習作》と《婦人像》の鑄造年が1990年となっており、この展覧会のために準備されたものであると想定される。

現在の美術館展示室は、これらのマンズー作品を展示するために、横山氏の意向によって、建築家・白井晟一（1905-1983）の原案に基づいて設計されたものである。美術館の完成後は広く一般にも公開し、八王子市民はもとよりすべての美術愛好家、研究者、芸術家への対応と教育のために積極的な活用を計るものとして、東京造形大学が現在のキャンパスに移転するのと同じく、1994年にオープンした。

2. 出品作品について

本展で採用した「ひとつになるもの」というキーワードから導き出される六つのポイントに着目して、出品作品を見ていく。⁴ これらのポイントは、いずれも対立項から成り立っているが、マンズーの作品においては、そうした対立は最終的にはひとつに結びついたものとして提示されている。

1. 量塊と空間

マンズーの人物彫刻は、顔が小さく、首が長く、しなやかな手足を備えたスマートなプロポーションで表わされることが通例である。それは、フランスの近代彫刻（ロダン、ブールデル、マイヨール）の量塊性を強めた表現の対極にあるものといえるだろう。同時代のイタリア彫刻（マルティエリ、マリーニ、グレコ）とは相通じるものがあるとはいえ、それらの硬質な量感表現とも異なっている。「外から内に充実してくる表出」⁵にマンズーの彫刻の特色があると考えられる。

一般に「彫刻空間」と呼ばれるものは、立体物そのものが占める空間のことではなく、空間の中に立体物を置くことによって、その周囲に新たに発生する空間を指している。そうした空間をつく

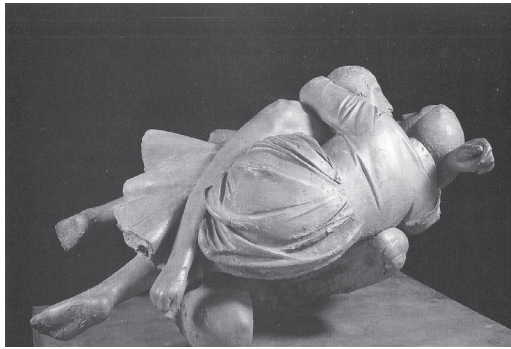


図5 《恋人们》1956-1968 撮影：田中宏明

りだす典型的な方法が量塊である。単純化して言えば、量（ヴォリューム）は物理的な大きさよりも大きく見えること、塊（マッサ）は物理的な重さよりも重く見えることを意味する。それは、ロダンの彫刻に見られるような、物理的な存在を超えた存在感を創出する目的で用いられることが多い。

マンズーの彫刻の多くは、上記のように、こうした量塊性の導入とは異なったアプローチを採用する。それは、彫刻を置く以前から存在している空間を前提として、それを変質させることに主眼を置くものである。彫刻は空間の中に自律的に存在するのではなく、空間との関係性によって成立することになる。

しかしながら、《恋人们》[図5]では、量塊性の豊かな表現が例外的に用いられており、二人の人物は緊密に絡み合っひとつの量塊をつくりだしている。そのため、個々の人物のプロポーションも量感の豊かなものとして表現されることになる。男性の脚部に見られる、粘土を指で押していた痕跡を直接的に残した表面処理——マンズーが積極的に用いることは少ない——も、量塊性を表わすのに効果的な方法である。

マンズー自身は《恋人们》を「二人の人間が居る時のしぐさとしてとらえたもの」⁶と語るが、同様の意識は同名の版画作品にも確認できる。[図6]版画は実体的な量塊を用いる表現ではないために、プロポーションによってそれを達成しようとする志向が彫刻以上に理解できる。

しかし、彫刻と空間の関係を意識するならば、こうした《恋人们》の表現が他のマンズーの彫刻から切り離されたものではないことが分かる。二人の人物が絡み合う姿は、全体として楕円形に近いかたちに収められるが、こうした形態をもった先行作品に、しゃがみこんだ子どもの姿による《ダヴィデ》(1938)がある。ここでは、「内部の一点



図6 《恋人们5》1978 撮影：田中宏明

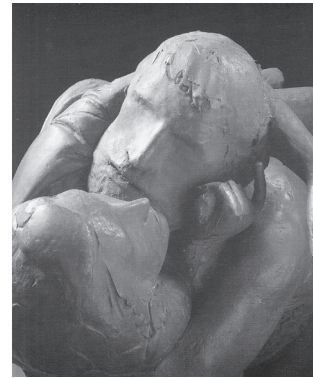


図7 《恋人们》(部分) 1956-1968 撮影：田中宏明



図8 《ルチアーナの肖像ための習作》1947（铸造：1990）

に向かって集中するようにみせることで引きずり込むような力を表現⁷することが求められており、《恋人们》の表現はその延長にあるとみなすことができる。さらに、二人の人物が登場することで、チェーザレ・ブランディの指摘するように、「もつれ合い、連続的な対称軸の破壊、要素の新しい方向での組み直し、視点の旋回」⁸といった要素が加味され、立体物としての存在感が強調されている。

本作で注目すべきもうひとつの点は顔貌の表現である。[図7]マンズーの初期作品にはメダルド・ロッソの影響が強いことは度々指摘されており、《ルチアーナの肖像ための習作》[図8]などにはそうした影響が確認できる。しかしながら、滑らかな面を連続させることで柔らかい陰影を達成する

と同時に、単純化された幾何学形態に回収する処理は、むしろブランクーシを想起させるものである。事実、マンズーはブランクーシの「詩情豊かな抽象性」を称賛していた。⁹

特に、《恋人たち》においては、ブランクーシ作品との直接的な繋がりを示す文章が残されている。「ロダンの彫刻もブランクーシも愛のしぐさを彫刻にしているが、ロダンの相抱く二人は、その形を通して一つの生命とはなっていない。二人の人間の愛のしぐさが一つの形となって内面に深く刻まれているブランクーシの作品こそ私には重要である。」¹⁰ したがって、ここでの量塊性はブランクーシの《接吻》(1907)との関連において捉えるべきだろう。《接吻》においては、量塊性を保持するために、素材の元々の姿を維持したまま、表面をレリーフ的に扱う表現が行われている。¹¹ それは、後述するように、マンズーのレリーフ作品と《恋人たち》などの彫像との連続性を考える契機を与えることになる。

2. 粘土とブロンズ

塑像(ブロンズ像)の特色のひとつとして、制作者と素材の関わりが他の素材よりも乖離する傾向にあることが指摘できる。彫刻家が直接的に手を下すのは粘土だが、それが石膏を経てブロンズに鑄造され、私たちが目にする彫刻が完成するという過程を経る。石膏や鑄造の段階でも彫刻家自身の手が加わることはあるとはいえ、基本的に、そうした作業はそれぞれの専門家が行うものである。つまり、素材という観点からは、彫刻家が制作しているものと鑑賞者が見ているものの中にギ

ャップがあるのだ。そのため、塑造家の意識が直接的に素材に向かう場合は少ないように思われる。

しかしながら、マンズーは素材に対する意識が格別が高い塑造家である。もちろん、石や木のような最終的に鑑賞者に提示される素材を直接的に扱う意識と同一ではない。制作過程で素材が置き換えられていくことを前提とした上で、素材を考察することに特徴があるのだ。そのため、ひとつの彫刻の中に粘土とブロンズという異質な素材を結びつける意識が感じられるものとなっている。(もちろん、その中間にある石膏の段階でも、マンズー自身の手によって相当の加工が加えられていることも無視できない。)

《インゲの胸像》[図9]は、こうしたマンズーの素材観をよく読み取ることができる作品である。水分を多く含ませて柔らかくした粘土を「あたかも紙の上に筆で素描をするかのような滑らかさで」¹²用いたことが、ブロンズに置き換えられた後にも伝わってくる。その前提として、マンズーは粘土の練り具合に多大な注意を払っていたという。¹³

そのことが特によく理解できるのが、露出した右肩や両袖口の滑らかな曲面の部分である。[図10]表面をなぞりながら粘土を塗りつけたような、平面的ともいえる仕上げは、ロダンの彫刻が依拠する奥行きへの意識とは対極的である。マンズーの制作に関して語られた「手のひらでぐいっと粘土をそぐ指がすばやく動く。居合抜きを思った。」¹⁴という印象は、このような手の動きを示していると考えられる。

こうした独特ともいえる方法は、あるいは、マンズーの経歴に関わるものかもしれない。彼は若い頃に左官仕事や建築装飾の仕事に従事している。¹⁵ 本作の表面処理は、そうした場所で用いられる表面を滑らかに仕上げていく方法と近似すると思われるからである。同じ建築装飾の仕事の経験から、「人体のいろいろの部分は大なり小なり平たい表面だと思う事をしないで、内面の容積の出っ張りだとしてそれを現わした」¹⁶ロダンは対照的である。

また、髪の毛や服の襞などには、粘土を引っ掻いて削り取ることで生じる線刻を用いている。これも硬質な金属にはない、粘土の柔らかさを感じさせる要素となる。そこから、細部を明確化し、素材の特性を生かす表現が導き出される。¹⁷ こうした線刻は、後述するように、マンズーのレリー



図9 《インゲの胸像》1958 撮影：田中宏明



図10 《インゲの胸像》(部分) 1958 撮影：田中宏明

フにおいても重要なものとして機能している。

他方、ブロンズ自体も十分に素材感を主張している。マンズーは铸造を終えた状態のブロンズに近い褐色を用いる。化学薬品を使用して人為的に黒色や青銅色に変化させることを好む造像家もいるが、ここでは「地のままのブロンズ」が直接的に提示されている。また、铸造の際にできてしまう「铸バリ」が残されていることも特徴的である。これは铸型の隙間に金属が流れ出してしまった突出物で、通常は余計なものとして削り落とされるが、これをあえて残しているのだ。この人為的にコントロールできなかった要素がブロンズの素材感を直接的に伝達することになる。

マンズーが日本に紹介されたのと同時期にあたる1950年代から60年代には抽象彫刻が興隆し、その中で「素材を生かす」意識が盛んに語られた。モデルを出発点とする具象彫刻とは異なり、抽象彫刻は具体的な人間の姿を再現するわけではない。そのため、素材自体の性質から生まれるかたちが制作の根拠として考えられたのである。¹⁸ 形態の単純な区分を越えて、日本の彫刻家たちにマンズーが受け入れられた理由のひとつとして、こうした素材に対する意識の共通性があつたと推測される。

マンズーの使用する铸造方法は、真土（焼土）を用いた込型铸造と蜜蝋を用いて蠟型をつくる焼流し铸造とを併用したものである。¹⁹ 実際、粘土の特性を生かした繊細な表現はこうした铸造技法でなければ困難である。基本的に、ブロンズ铸造は専門の職人の手で行われるものであるが、マンズーは1968年に自身専用の铸造所を開設しており、²⁰ ブロンズ铸造の段階も自身の表現として厳密に管理を行うことを志向していた。

3. 芸術家とモデル

芸術家とモデルとの人間関係は、近代美術を語る上でしばしば俎上に載せられてきた。マンズーにおいても、パートナーであり、長年モデルを務めてきたインゲとの関係は重要なものとして語られてきた。実際、インゲの名をタイトルに用いた作品も数多く制作されている。[図11]

ただし、両者の関係が大きな問題になるのは近代に特有の現象といえる。宗教や神話を扱う作品（歴史画）では、登場する人物はおおよそ決まっている。それを描くためにモデルが必要になるとしても、それは造形的な課題を解決するためにすぎ

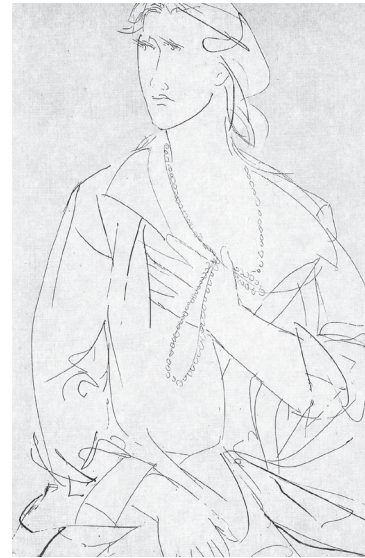


図11 《インゲの胸像5》1978 撮影：田中宏明

ない。表現すべき主題はモデルそのものの中にはないからである。

あるいは、注文によって描かれる肖像画では、最低限どこかはモデルに似ている必要があるとはいえ、普通であればそれほど親密な関係が必要なものではない。さらに、描く者と描かれる者の社会的格差や経済的格差が大きければ、その関係はどうしても限定的なものとなる。つまり、人間関係が俎上に載ること自体が、芸術家がテーマやモチーフを自由に設定できるようになった時代の産物なのである。

こうした芸術家とモデルの近代的な関係を象徴する存在はピカソだが、マンズーに関しては、ジュリオ・カルロ・アルガンがメダルド・ロッソからの影響を指摘している。「彼は、メダルド・ロッソに倣って、それまで彫刻家とモデルになった偉人との間に必ず認められた距離感やよそよそしさを出来るだけ少なくして、彫刻制作に課されていた、押しつけも義務感も取り除いて、もっと自由な、解き放たれたものにした。」²¹

しかし、熟達した芸術家が自由に制作を行うならば、モデルなしで済ませることもできるはずである。繰り返し言われてきたように「自然から学ぶ」という姿勢は確かに重要だろうし、特に彫刻家の場合には実際の人間の姿からの学習が不可欠だろう。だが、それだけでは特定のモデルが継続的に扱われ、特定のシリーズ作品が生み出されていく説明にはならない。それ以上の理由が必要ならばである。

考えられるのは、人間像を扱う彫刻家にとって、モデルとはメディウムだという意識があることだ



図12 《肖像》1978



図13 《ソニアの首》1957（铸造：1989）



図15 《恋人たち4》1978



図14 《画家とモデル1》1978 撮影：田中宏明

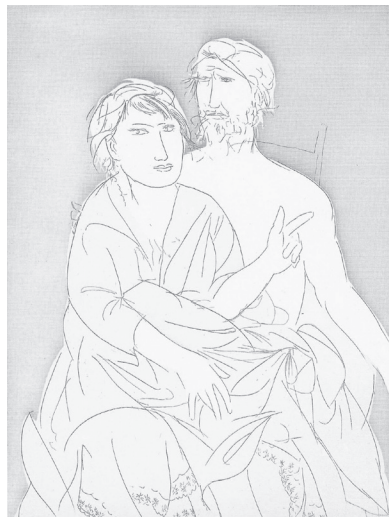


図16 《画家とモデル3》1978 撮影：田中宏明

ろう。メディアムとは、一般的には、物質的な支持体（素材）のことを指すが、このメディアムの固有性を開示することが近代の美術においては重要だと考えられていた。ところが塑像の場合、根拠となる物質的支持体が曖昧なものにならざるをえない。粘土、石膏、ブロンズと、物質的支持体そのものが変化していくために、特定の素材に根拠を求めることは困難である。そのため、制作の根拠をモデルとの関係性に遡って考察する志向が生まれてくるのである。

実際、マンズーはモデルを職業とする女性ではなく、直接的な関わり合いをもった女性をモデルとして継続的に起用することが多い。《画家とモデル》は1937年にレリーフ作品として最初に制作されているが、²² このシリーズが大きく展開することになるのは、ザルツブルグでインゲと知り合った1954年以降である。こうしたインゲとの関係

によって《ダンスのステップ》や《衣を脱ぐ》——同様の図像は版画作品《肖像》[図12]にも用いられる——などの代表的なシリーズが生まれることになった。また、《ソニアの首》[図13]のモデルを務めたソニアはインゲの妹で、1955年以降の数年間、マンズーのモデルを務めている。その関係からは《スケートをする女》のシリーズが導かれている。²³

以上のことを考慮した上で、改めて《画家とモデル》[図14]を見てみる。東京造形大学が所蔵するのは版画作品だが、ここに表わされているのはマンズー自身とモデルとの関係性そのものであり、それがひとつの世界の中に構築されている。そのことは、このシリーズに《恋人たち》[図15]と見分けのつかないような作品が含まれていることから分かる。[図16]それは、単なる表現の形式や内容ではなく、表現の根拠に関わっている。

4. 栄光と転落

オイディプスを扱った版画のシリーズのモチーフは、精神分析学で用いられる「エディプス・コンプレックス」の語源となったギリシャ神話である。幼少期に両親の元を離れたオイディプスは、成長した後に王である父親を（知らないままに）殺害する。やがて災禍をもたらしていた怪物スフィンクスを退治し、その功績によって王となり、自分の母親であるイオカステと（知らないままに）結婚する。その結果、国には不作と疫病が継続的に発生する。オイディプスは調査を行い、そこで全ての原因が自分にあることを知る。全てを悟ったイオカステは自殺、オイディプスは自らの視力を奪って国を去ることになる。

この神話の内、マンズーの版画に登場するのはオイディプス、イオカステ、クレオン（オイディプスとイオカステを結びつける）、羊飼いの死（オイディプスの出生の秘密を知る）、アポロン（悲劇を引き起こす神託を与えた神）である。彼らが登場する背景には、古代から存在してきた彫刻と文学の深いつながりの重要性を認めてきたマンズー

の姿勢が見られる。²⁴ただし、神話から出発するとはいっても「絵解き」のような物語全体の略述が目指されているわけではない。自身の作品世界を構築する意識が先行し、それを実現するために六つの場面が選択されたと考えられるものになっている。

事実、マンズーが古代神話を扱う場合、登場人物の描き分けがほとんど行われていないことが指摘されている。²⁵東京造形大学が所蔵する版画を見ても、オイディプスとオデュッセウスの顔貌描写にはほとんど差異が見られない。オデュッセウスが代表する成年男性像はマンズー自身を、ペーネロペーが代表する成年女性像はインゲを表わしているが、²⁶ここでのオイディプスもマンズー自身を意味すると考えられる。

さらに、《オルフェウスの習作（愛）》[図17]においても、1957年に描かれた水彩画《ファウヌとニンフ》からの図像の転用が指摘されている。²⁷つまり、ここでの古代神話はいくまで動因として用いられたものであり、主題は別のところにあると考えられる。

主題となるのは、王位を手に入れる栄光と王国から追放される転落、その両者の結びつきである。栄光を表わすのは、自信にみなぎった表情を見せる《オイディプスの顔》、妻=母と並び立つ《オイディプスとイオカステ》。転落を表わすのは、《羊飼いの死》[図18]と《イオカステの死》という二人の死、自らの罪を受け入れる《視力を奪うオイディプス》[図19]。そして、神託を受け取る場面である《イオカステ、アポロンとクレオン》[図20]が両者を結びつける。全体として、人生の中にある栄光と転落がほぼ同じ割合で表わされている。



図17 《オルフェウスの習作（愛）》1987

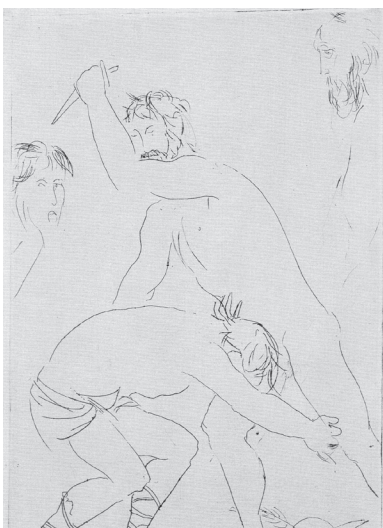


図18 《羊飼いの死》1968



図19 《視力を奪うオイデプス》1968

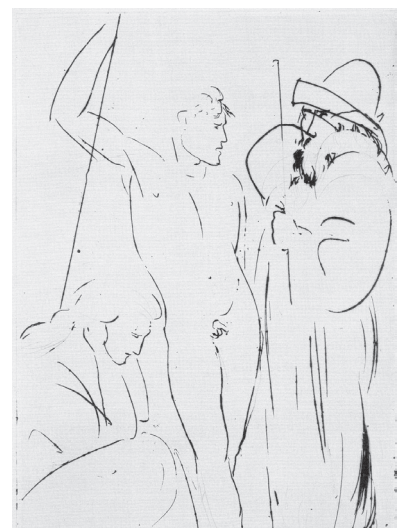


図20 《イオカステ、アポロンとクレオン》1968

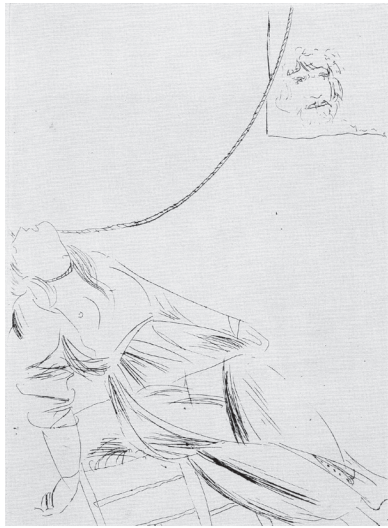


図21 《イオカステの死》1968



図22 《天国の鍵》(部分) 1967 撮影：田中宏明

人生の中での両極的な状況が表わされるのは、このオイディプスだけではない。キリスト教の教義に基づいた「愛と死」や、自身の戦争体験と繋がっている「平和と戦争」などでも繰り返されてきた主題である。実際、図像的にも《イオカステの死》[図21]はサン・ピエトロ大聖堂のレリーフ内の「地上での死」に一致する。こうした図像的な横断を可能にするのが、フォルトゥナート・ベルロンツィが指摘する、マンズーの「図像の反伝統的な改竄の自由を保持する宗教芸術家」²⁸という姿勢だろう。

こうしたベルロンツィの指摘は、代表的なシリーズである《枢機卿》——そのモチーフは《天国の鍵》[図22]にも転用される——においても確認できる。1934年に二人の枢機卿を両脇に従え坐している教皇を見たことが契機となり、以後長く継続するモチーフとなっていくが、少なくとも表面上は、宗教的な意味合いは込められていない。そ

れは、宗教的主题を提示するためのものではなく、むしろ静物的な性格のものとして捉えられている。マンズーは「それらの形に対して、一群のリングに対する以上の深味や意味を与える必要はない」²⁹と答えている。

なお、マンズーがオイディプスを取り上げたのは、1964年のローマ・オペラ座におけるストラヴィンスキー『オイディプス王』の舞台美術と衣装を担当したのが最初であり、1966年にはニューヨーク・ラコリン社版のソフォクレス『オイディプス王』の挿絵を担当している。オイディプスを扱った版画の制作の出発点はこうしたところに求めることができる。

5. 彫像とレリーフ

建築などの壁面を装飾するレリーフは、伝統的に彫刻家によって担われてきた。マンズーも《死の扉》をはじめとする大規模なレリーフを手掛けている。

こうした場合でも、図像はかなり自由に解釈されている。特に、《平和と戦争の扉》はそうした条件に基づいて引き受けられたものである。《死の扉》の完成後、世俗的な主題に取り組むことを考えていたマンズーは、依頼者から図像の自由を保障された上で制作を開始している。³⁰そのため、キリスト教主題というよりも実存的主題といえる《我ら人間のうちなるキリスト》(1939-42)の虐げられた人間像が、³¹おそらくは同じ意味合いで、再び登場することになる。

また、版画《子供を抱き上げる女》[図23]は《平和と戦争の扉》の上半分を占める「平和」の中に登場する母子像と同じモチーフ——図像としては多少異なるが——を扱っている。ここにも、同一の



図23 《子供を抱き上げる女》1978

モチーフを反復的に取り上げるマンズーの制作姿勢をうかがうことができる。

素材や技法の共通性から考えれば、レリーフが彫刻に含まれるのは当然ともいえるが、造形性から考えた場合、周囲の全方向から鑑賞できる彫像と正面性を明確にもつレリーフは全く異なる。彫像の場合、モデルの量感をそのまま彫刻に移し替えることができるため、体積量を大きく変更する必要はない。しかし、レリーフの場合、ヴォリュームを圧縮し、短縮した姿で表わさなければならない。したがって、実体としての量感以上に、イリュージョンとしての量感が重要になるのである。マンズー自身もレリーフを絵画に近いものとして考えていた。³²

ただし、マンズーのレリーフにおいては、短縮手法を極力抑えることによって遠近感を強調しない配慮が見られる。ジョン・リウオールドが指摘するように、「その表現は完全《真空》で同等の空間に拡がっているように見えるのである。スペースとして規定されるべき背景を欠く故に、すべての情景は遠近のコントラストを失い、同一面に展開するような印象を与えている。」³³それが顕著に見られるのが、《オルフェウスの習作(愛)》の、奥行き方向への空間の連続を意識させない植物の平面的な形態処理だろう。

こうした特徴は《平和と戦争の門》の習作 [図24] にも見て取ることができる。これは聖ラウレンス教会のレリーフを制作する初期段階でつくられたものであり、扉の下半分にあたる「戦争」を扱った部分である。レリーフとしては一般的な表現である、基盤となる面から人物を浮き上がらせる方法(浮き彫り)がとられている。ただし、マンズーに特徴的なのは、それに加えて人物の輪郭線を刻み込んでいることである。こうした、基盤面よりも奥まった位置にくる線刻(沈み彫り)を追加することによって、手前側に突出するヴォリュームが実際よりも強く浮き上がる。同時に、線刻のもたらす陰影によって、丸みを帯びた立体感が強調されることになる。

興味深いのは、マンズーの彫像にもこうしたレリーフ的な表現が導入されていることである。例えば、《インゲの胸像》は彫像としては極端に薄く、背中側はつくられていない。視点は正面だけに設定されており、レリーフと同様に鑑賞することが意図されている。こうした鑑賞の際の視点を限定する志向はロツソにも見られるものであり、³⁴ マ



図24 《平和と戦争の門》1966 撮影：田中宏明



図25 《横たわる女》1978 撮影：田中宏明

ンズーの場合、やはりロツソから継承したものだと考えるのが妥当だろう。

さらに目につくのが人物のあごの部分である。マンズーの彫刻では、あごを手前側に突き出すように表現したものが多く。こうすることで、彫像でも、物理的なヴォリュームだけでなく、イリュージョンとしてのヴォリュームが追加される。この点もレリーフと彫像に共通する量感の表わし方といえるだろう。

線描によるヴォリュームの効果は、物理的な前後関係の問題に限定されるものではない。柳原義達はマンズーがレリーフで用いる線刻の性格に注目している。「フォンターナのキャンバスの線のようにするどくギリシャの壺絵師の線のように緊張していて、うすいレリーフに奥行を暗示している。」³⁵そして、こうした性格は版画に用いられる線とも共通する。「ギリシャ時代の赤、黒の壺絵や、またアッシリアの絵画のように、その線は強く画面につきささっているようでもあり、また鉄や石にはねかえされたするどい鑿あとのようである。」³⁶例えば、輪郭線と色彩面がわずかなズレをもつ《横たわる女》[図25]には、その特徴が顕著に現れている。

もうひとつ、マンズーの特徴的なものとして挙げられるのは、布の質感表現である。これはサン・ピエトロ大聖堂のレリーフ内の「聖母の死」において最初に試みられたものだが、新聞紙を握りつ

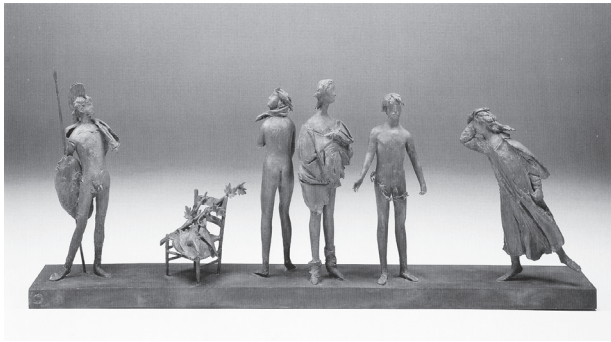


図26 《オデュッセイアの壁》1977 撮影：田中宏明

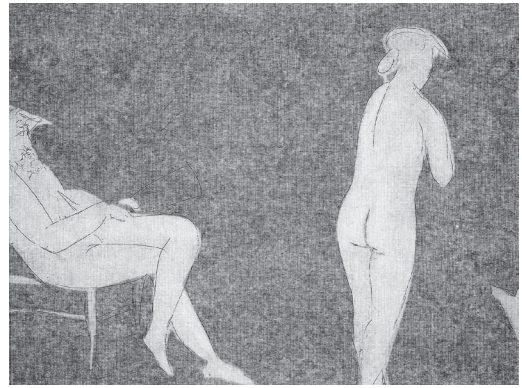


図28 《画家とモデル2》1978 撮影：田中宏明



図27 《オデュッセイアの壁》(部分) 1977
撮影：田中宏明

ぶしたものを広げて皺を与えたものに石膏をかけて固定する方法で制作される。³⁷ これはやがて、彫刻の森美術館所蔵の《インゲの胸像》(1971)など、彫像の衣服の襞の表現にも転用されることになる。

6. 単独像と群像

マンズーは1960年代後半以降、彫像における群像表現を繰り返し行うようになる。ただし、同様の表現はレリーフにおいては早くから試みられてきた。その意味で、《オデュッセイアの壁》[図26]における群像表現はレリーフ的な性格を継承するものであり、さらには絵画的な性格を内包するものでもある。³⁸ それは、彫刻とレリーフと絵画との区別をもたなかったロツソの考えを引き継ぐものともいえるだろう。

そのことの重要性は、単純な形式の問題としてではなく、表現の問題として引き継がれていることにある。ロツソは「光と空気の振動を伝える表面、古典的ポーズにとらわれず街角の瞬時の光景を即時的にとらえることなど」から「彫刻が周囲の空間と一体でなくてはならないことを学ん

だ。」³⁹ つまり、解剖学的起伏の少ない身体が物質化される途中にあるように見えたり、周囲の空間と素材との境界の移行が分からないほど微妙に融合するように見えるといったマンズーの彫刻の性格は、⁴⁰ ロツソから継承されたと考えられるのである。

辻茂は彫像におけるマンズーの群像表現を次の三つに分類している。(1)《車に乗ったジュリアとミレート》(1966)のような、物体を単純な器具が支える場合の力学的均衡感の先鋭化、(2)《恋人たち》のような、からみあって回転する量塊そのものの含む動勢の展開、(3)《画家とモデル》のような、影絵を想起させる明暗と平面で構成される群像。⁴¹ その中で、《オデュッセイアの壁》は(3)に該当するもので、レリーフや絵画との連続性を特に強く感じさせるものとなっている。

群像の中心に位置するのは、オデュッセウスとペーネロペーだが、前述したとおり、この二人はマンズーとインゲを表象している。マンズーの人物像の特徴である、顔が小さく、首が長く、しなやかな手足を備えたスマートなプロポーションで表わされているが、共に等身大を超える単独像として発表されたものと同一の姿形が用いられる。[図27]さらに、ここでのペーネロペーの図像は《衣を脱ぐ》からの転用でもある。

「モデルを緊密な塊にまとめることはせずに、〈開いた〉フォルムを心がけたようである。どんなところにも、すき間を設け、それを通して、光が流れ、それを見る眼がさまよう。このすき間は、作品全体の効果をあげるのに、重要な役をしている。」⁴² これはマンズーのより初期の作品である《椅子に座る少女》(1947)に対する評語だが、こうした後の作品にも適用できるものだろう。

両者の近くには、古代彫刻《メディチのヴィーナス》に淵源をもつポーズを参照した後ろ向きの



図29 《オデュッセイアの壁》(部分) 1977



図30 《労働者の食卓》1982

女性像(ナウシカアーか)が位置する。こうした後ろ向きのヌードは《画家とモデル》[図28]のシリーズの中にも登場する。基本的に、彫像では周囲の全方向から鑑賞が可能のため、前向きと後ろ向きの区別はそれほど明確でない場合も多い。ただし、それが群像になった場合には、他の人物との関係からこうした向きの問題が強く意識されることになる。その意味でも、群像表現は視点が一方向に固定される絵画やレリーフに近いといえる。そのことは、この女性像が後ろを振り返る姿で表わされ、鑑賞者に顔を見せていることから理解される。

その隣に位置する、椅子の上に置かれた静物も、単独の彫像として繰り返し作品化されるモチーフである。[図29]これは、図像的には、ウェルギリウス『農耕歌』挿絵(1946-48)に遡ることができる。⁴³とはいえ、絵画ならともかく、彫刻において静物モチーフを採用することは、建築装飾を除外すれば、やはり異例である。こうした作品が成立する背景として、家の入口前に季節の果物を盛ったバスケットを置いて客を迎えたというマンズ

ーの生活慣習があったとしても、⁴⁴ それのみで説明することは難しい。ここにも、やはり絵画と彫刻の差異を解消するようなマンズーの意識を読み取るべきだろう。

こうした椅子の上に置かれるモチーフとしては、果物と布、そしてぶどうの枝が繰り返し登場する。ぶどうの枝は聖体(キリスト)を意味するものとして、麦の穂と共に《死の扉》に用いられているが、ここでは宗教的な意味を超えて自由に扱われている。同じく静物彫刻と呼ぶことのできる《労働者の食卓》[図30]で用いられるぶどうの枝も、同様の扱いを受けていると考えられる。

註釈

- 1 ファウスタ・カタルディ・ヴィッラーリ「ジャコモ・マンズー」『イタリア美術の一世紀展(1880-1980)』毎日新聞社、1982。
- 2 『東京造形大学創立20周年記念 ジャコモ・マンズー作品集』東京造形大学、1986。
- 3 『ジャコモ・マンズー追悼展』ギャラリー・ユニバース、1991。
- 4 本章は会場掲出および配布のテキストを大幅に加筆・訂正したものである。展覧会に際しては「画家とモデル」、「量塊と空間」、「粘土とブロンズ」、「栄光と転落」、「彫像とレリーフ」の五章により構成を行った。
- 5 本間正義「マンズーの彫刻」『ジャコモ・マンズー展』現代彫刻センター、1984、p.14。
- 6 ジャコモ・マンズー「“しぐさ”について」『藝術新潮』第30巻12号、1979年12月、p.19。
- 7 リヴィア・ヴェラーニ「アルデアのマンズー美術館」前掲5、pp.21-23。
- 8 CESARE BRANDI, MANZÙ 1967 (Translated from the Italian), Exhibition of Recent Work by Giacomo Manzù, Paul Rosenberg & Co., 1968, pp.7-8。
- 9 ジョン・リウォルド(三木多聞 日本語監修)『ジャコモ・マンズー』現代彫刻センター、1975、p.105。
- 10 前掲6。
- 11 中村尚明「オブジェの時代—表象・実体・空間」『近代彫刻—オブジェの時代』横浜美術館、2001、pp.19-20。
- 12 辻茂「伝統と革新の融和」『ファブリ世界彫刻集19 ジャコモ・マンズー』平凡社、1973。
- 13 千葉郁世「マンズー師と共に」現代の眼 No.229、東京国立近代美術館、1973年12月、p.3。
- 14 村上政之「マンズー芸術との出会い」現代の眼 No.228、東京国立近代美術館、1973年11月、p.4。
- 15 前掲9、p.17及びp.22。
- 16 高村光太郎 訳(高田博厚 菊池一雄 編)『ロダンの言葉』岩波書店、1960、p.220。
- 17 前掲9、p.58。
- 18 藤島俊會「変貌を遂げる昭和四十年代の彫刻」『昭和の美術』第5巻 41年～50年』毎日新聞社、1990、p.163。
- 19 鈴木貫爾「マンズーの彫刻と鑄造技術」みずゑ No.735、1966年5月、pp.22-27。
- 20 インゲ・マンズー「夫ジャコモの追悼展によせて」前掲3。
- 21 ジュリオ・カルロ・アルガン「(題名なし)」前掲5、pp.90-91。
- 22 前掲9、p.40。
- 23 前掲9、p.65。
- 24 前掲21、p.90。
- 25 MANZÙ E L'ORO, L'ARTE E L' ARTIGIANO, SOCIETÀ ITALIANA PER LE EDIZIONI D' ARTE, 1995, p.64。

- 26 Ibid., p.51.
- 27 Ibid., p.77.
- 28 フォルトゥナート・ベルロンツイ「イタリア具象彫刻の歴史
的評伝—メダルド・ロツツから今日まで」『イタリアからのメ
ッセージ 20世紀イタリア具象彫刻展 創造のダイナミズム』
岐阜県美術館ほか、1988、p.17。
- 29 前掲9、pp.54-58。
- 30 Giacomo Manzù 1938-1965 The years of research, Electa, 2008,
p.170.
- 31 エレナ・ボンティッジャ (新保淳乃 訳)「ジャコモ・マンズー」
『イタリア彫刻の20世紀展』同展実行委員会・現代彫刻センタ
ー、2001、p.54。
- 32 前掲9、p.35。
- 33 前掲9、p.92。
- 34 フォルトゥナート・ベルロンツイ「現代イタリア彫刻の流れ」
『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』彫刻の森美術館、1972、p.17。
- 35 柳原義達「彫刻の魔術師」前掲14。
- 36 柳原義達「彫刻家マンズーの版画」みづゑ No.702、1963年8月、
p.54。
- 37 前掲13。
- 38 前掲12。
- 39 前掲11、p.11。
- 40 チェーザレ・ブランディ「マンズー」前掲5、p.89。
- 41 前掲12。
- 42 前掲9、p.52。
- 43 前掲7、p.22。
- 44 MANZÙ E L'ORO, op. cit. pp.72-73.

東京造形大学附属美術館所蔵 ジャコモ・マンズー作品

No.	分類	作品名	制作年	サイズ (H×W×Dcm)	素材・技法	寄贈者
1	彫刻	婦人像	1940 (1990鑄造)	45.5×21×21	ブロンズ	インゲ・マンズー
2	彫刻	ルチアーナの肖像ための習作	1947 (1990鑄造)	43×40×24.5	ブロンズ	インゲ・マンズー
3	彫刻	ソニアの首	1957 (1989鑄造)	43.5×16×17	ブロンズ	インゲ・マンズー
4	彫刻	インゲの胸像	1958	114×79×49.5	ブロンズ	横山達雄
5	彫刻	平和と戦争の門	1966	47.5×74×5	ブロンズ	横山達雄
6	彫刻	天国の鍵	1967	386×89×75	ブロンズ	横山達雄
7	彫刻	恋人たち	1956-1968	132×205×123.5	ブロンズ	横山達雄
8	彫刻	オデュッセイアの壁	1977	75×177.5×24.5	ブロンズ	横山達雄
9	彫刻	労働者の食卓	1982	117×67×50	ブロンズ	インゲ・マンズー
10	彫刻	オルフェウスの習作(愛)	1987	35.5×29×2.5	ブロンズ (1991年に銀メッキを施す)	インゲ・マンズー
11	版画	オイディプスの顔	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
12	版画	オイディプスとイオカステ	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
13	版画	イオカステ、オイディプスとクレオン	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
14	版画	羊飼いの死	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
15	版画	イオカステ、アポロンとクレオン	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
16	版画	イオカステの死	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
17	版画	視力を奪うオイディプス	1968	24×16	エッチング	インゲ・マンズー
18	版画	インゲの胸像1	1978	64.5×49	エッチング アクアチント	横山達雄
19	版画	インゲの胸像2	1978	64.5×49	エッチング アクアチント	横山達雄
20	版画	インゲの胸像3(第2バージョン)	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
21	版画	インゲの胸像4(第2バージョン)	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
22	版画	インゲの胸像5(第2バージョン)	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
23	版画	インゲの胸像6	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
24	版画	インゲの胸像7(第2バージョン)	1978	49.5×39.5	エッチング アクアチント	横山達雄
25	版画	恋人たち1	1978	64×49	エッチング アクアチント	横山達雄
26	版画	恋人たち2	1978	49.5×64.5	エッチング アクアチント	横山達雄
27	版画	恋人たち3	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
28	版画	恋人たち4	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
29	版画	恋人たち5	1978	20.5×27.5	エッチング アクアチント	横山達雄
30	版画	画家とモデル1	1978	49×64	エッチング アクアチント	横山達雄
31	版画	画家とモデル2	1978	49×64.5	エッチング アクアチント	横山達雄
32	版画	画家とモデル3	1978	64×49	エッチング アクアチント	横山達雄
33	版画	オデュッセウスの顔1	1978	25.5×24.5	エッチング アクアチント	横山達雄
34	版画	オデュッセウスの顔2	1978	25.5×24.5	エッチング アクアチント	横山達雄
35	版画	横たわる女	1978	16×24.5	エッチング アクアチント	横山達雄
36	版画	女と椅子	1978	64.5×49	エッチング アクアチント	横山達雄
37	版画	子供を抱き上げる女	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
38	版画	横たわる娘	1978	49.5×64	エッチング アクアチント	横山達雄
39	版画	肖像	1978	24.5×16	エッチング アクアチント	横山達雄
40	版画	オルフェウスの舞踏	1978	37×32	エッチング アクアチント	横山達雄
41	版画	ひじかけいすの女性	1980	100×200	エッチング アクアチント	インゲ・マンズー