

世界近代彫刻シンポジウムの成立

: 東京オリンピックを背景とした野外彫刻運動の推進

On The International Symposium of Modern Sculpture

: The movement of the open-air sculpture in Japan
against the background of the 1964 Tokyo Olympiad

要旨

「彫刻シンポジウム」とは、国境を越えて集まった彫刻家たちが、一定期間創作の場を共有しながら、作品を共に制作する機会のことである。世界で最初の実践は、オーストリアの彫刻家カール・プラントルによって1959年に試みられたが、我が国では1963年に「世界彫刻近代シンポジウム」として真鶴で開催されたものがその嚆矢である。

この彫刻シンポジウムは、プラントルの思想に共鳴する彫刻家たちの協働によって実現したものであるが、同時に1964年の東京オリンピックとの関連で開催された事業としての側面も持っている。また当時の日本では野外彫刻を推進する動きが芽生えており、この潮流の一環としてシンポジウムが位置づけられたという見方もできる。すなわちこの彫刻シンポジウムは、国際的な彫刻家たちのネットワークを基盤とした芸術運動であり、野外彫刻推進の一端でもあり、かつ東京オリンピックに関連した文化事業でもあり、それらの異なる文脈が全て合流した結果、実現可能となった文化現象であったと言える。

本研究では、従来あまり研究対象とされてこなかった彫刻シンポジウムの領域に光を当て、日本最初の彫刻シンポジウムの全容を明らかにすると共に、シンポジウムを成立させた複合的な要因について検討し、それらの相互作用が生み出した意義や、逆にそれらの齟齬によってもたらされた問題・限界について論じる。

キーワード

世界近代彫刻シンポジウム / 野外彫刻 / 東京オリンピック / 建築と美術

柴田葵

SHIBATA Aoi

東京大学大学院 人文社会系研究科 文化資源学専攻 博士課程

Cultural Resources Studies, Graduate School of Humanities and Sociology, The University of Tokyo

1. はじめに

1-1 彫刻シンポジウムについて

「彫刻シンポジウム (Bildhauersymposion)*¹とは、国境を越えて集まった彫刻家たちが、一定期間創作の場を共有しながら、作品を公開制作する芸術活動のことで、オーストリアの彫刻家カール・プラントル (Karl Prantl, 1923-) が1959年、世界で初めての実践を試みた。世界が冷戦構造下にあったこの時代、東西両陣営間において彫刻家同士の交流の場がなく、現代芸術が閉鎖的な状況にあったことを危惧したプラントルは、国籍にとらわれず世界各国から広く芸術家が集い、共に芸術を生み出す場を構想した*²。

また、プラントルのシンポジウム理念には、既存の美術界に対する反権威主義・反アカデミズム・反商業主義の立場が反映されていた。それに代わる創造的な行為の場として彼が理想としたのは、石切り場・森の中・工場であった。そして、芸術家たちの中に巢食うエゴイズムを、相互の対話と協同によって克服する場として夢見たのが、まさに彫刻シンポジウムであったのだ*³。

世界最初の彫刻シンポジウムは、1959年にウィーン郊外の採石場ザンクト・マルガレーテン (St. Margarethen) において行われた。彫刻シンポジウムの試みは、彫刻家たちの国際的なネットワークによって各国に波及し、やがて世界中へと伝播していくことになる。

1-2 本研究の目的

さて我が国においては、これまで彫刻シンポジウムが学術的な研究対象として顧みられる機会は稀であったが、ごく少数の先行研究が、野外彫刻史やパブリック・アートの文脈の中で、国内シンポジウムの外観的・通史的な見取り図を描いてきた*⁴。本研究ではそれらを踏まえた上で、日本の彫刻シンポジウムの出発点となった、1963年の「世界近代彫刻シンポジウム」の成立について論じる。

この事例がとりわけ検討に値するのは、これが日本最初の彫刻シンポジウムであるということ以上に、1964年の東京オリンピックとの密接な関連の下に開催されたという点である。彫刻の社会化や公共空間への進出を論ずるにあたっては、進出を試みる側の状況のみならず、(偶然にも)それが可能となった社会的要因や、社会が彫刻に対して求めるものについても考察しなければならない。そうした意味で、本事例は日本における野外彫刻の草創期を検討する上で、有用な知見をもたらす事例と言える。

本稿では世界近代彫刻シンポジウムについて、その全容を明らかにしながら、シンポジウムを成立させた複合的要因について検討し、それらの相互作用が生み出した意義や、逆にそれらの齟齬によってもたらされた問題・限界について論じたい。

2. 世界近代彫刻シンポジウムの全体像

2-1 シンポジウムの概要

世界近代彫刻シンポジウムは1963年に開催された、日本最初の彫刻シンポジウムである。完成作品を翌64年の東京オリンピック会場に展示することを前提として、世界各国から参加した12名の彫刻家たちが真鶴の海岸を舞台に、現地から産出される小松石(安山岩の一種)を素材とした彫刻制作に取り組んだものであった。

このシンポジウムの大きな流れとしては「真鶴半島での制作 新宿御苑での野外展

示・新宿小田急百貨店での小品展　オリンピック会場での野外展示」の 3 段階に分けることができる。作品の制作は、神奈川県足柄下郡真鶴町・道無海岸の石切場にて、1963 年 7 月 1 日から 9 月 30 日にかけて行われた。完成した 15 作品は東京へ運び込まれ、同年 10 月 5 日から 31 日の 1 ヶ月弱の間、新宿御苑の西洋庭園にて野外展示された。それに付随して、シンポジウムの参加作家が手がけた 70 余の小品やデッサンを展示する「世界近代彫刻シンポジウム小品展」が、新宿・小田急百貨店にて同年 12 月 6 日から 11 日にかけて開催されている。その後約 1 年を経て、翌 1964 年の 10 月 10 日から 24 日までの東京オリンピックの期間中、シンポジウムの彫刻作品は五輪会場の一つである代々木総合体育館の周囲を飾ることになった*5。

2-2 運営の主体と体制

世界近代彫刻シンポジウムは本来、日本政府によって構想された企画であったとされている*6。1964 年に東京オリンピックが開催されるに当たって、国内では日本の文化を日本人自身が見直し、諸外国に向けて発信しようとする機運が高まっていた。その一環として、京都をはじめ全国各地において、名工の手になる石彫が展示され、日本古来の石彫の芸術性が再評価されるという流れがあった。そこで、世界各国から一流作家を招き、日本の石彫を世界に広めようとする事業が構想されるが、政府レベルでは予算・組織力等に問題があり、実現には至らなかった。そこで朝日新聞社が政府に代わって主催した事業が、「彫刻シンポジウム」という形を取る結果となったのである。

シンポジウムには朝日新聞社の主催、外務省・文部省の後援という体制が敷かれ、運営に際しては朝日新聞社主を会長とする「世界近代彫刻日本シンポジウム委員会」が設けられた*7。委員会の主な役割は、プログラムの企画運営・参加作家の選定・完成作品の価格評価などである。12 名から構成される委員（以下肩書きは全て当時）についてみると、委員長の富永惣一（国立西洋美術館館長）をはじめ、8 名は国内の著名な美術館関係者・美術評論家が占めている一方、今井兼次・谷口吉郎・丹下健三ら 3 名の建築家が委員をつとめている点が注目される。これは、完成作品をオリンピック会場に設置するという方針を反映したものであり、「建築と美術」の調和に対して、主催者側の大きな関心が向けられていた事実を物語るものである。委員会はこのほか、12 名の名誉顧問、3 名の名誉委員、そして朝日新聞社内に設置された事務局によって構成されている。

一方開催地である真鶴町は、基本的には開催場所の提供と環境整備の役割に徹した。ただし、シンポジウムの実現に際して真鶴町側の厚い理解や協力がそれを支えたことは、紛れもない事実である。当時の橋本徳治町長は真鶴の石材業者の出身で、地元の石材を利用した彫刻シンポジウムの開催については、大いに関心と共感を示していた。また、石材の調達を担ったのは、真鶴の有力な石材会社である「青木石材」で、社長の青木政一による全面的な支援が、このシンポジウムを土台として支えることになった。

2-3 開催地の選定過程

真鶴は、古くから小松石の産地として知られる風光明媚な土地である[図表 1]。この地が日本最初のシンポジウムの開催地に選ばれた理由とは、いかなるものだったのだろうか。

主催者である朝日新聞社は、シンポジウムを企画するに当たり、まず「石の材質

土地の利便性」の条件に照らし合わせて、開催地候補を絞り込んでいった*8。当初オリンピック関連の文化事業として日本政府によって企図されていたのは、日本の伝統的な石彫文化を世界に向けて発信することであった。そのため、日本列島で採掘される石の中でも、どの石材が「日本の石」として対外的にアピールすることが望ましいかという観点から、開催地の絞り込みがなされたものと考えられる。またシンポジウム終了後、オリンピック会場に完成作品を設置することが前提であるため、開催地は首都圏近郊で運搬に便利な採石地で、10数名の作家が数ヶ月間滞在し、制作を行うのに十分な広い空地がある場所に限られるという制約もあった*9。

石材の種類については、彫りの陰影が鮮明でないという理由で御影石が除外され、小松石が注目されたとされている。小松石は安山岩の一種で、鎌倉時代より城郭建築などに利用され、現在では主に墓石に用いられる石材である。

小松石の使用が決定して、朝日新聞社は1962年初頭、東京青山の石問屋・石勝の紹介で、真鶴の青木政一（日本石材振興会副会長）のところに具体的な相談を持ちかけた。その結果、石材の調達は大鶴で、制作は箱根で行うという案が年内に固まり、翌1963年1月から3月にかけて、大鶴・箱根の視察が行われた。制作地が箱根に設定されたのは、シンポジウム開催期間が大夏に当たることへの考慮に加えて、観光地箱根のPRを兼ねるといふ、主催者側の思惑もあったようだ。ところがその後、石材の運搬や施工等に問題が生じることが判明し、作品制作地も大鶴に変更となった。3月末から場所探しが始まったが、5月行われた視察の結果、日本人作家6名を含む当事者間の話し合いにより、大鶴町道無海岸を制作会場とすることが決定した*10。

2-4 参加作家について

作家同士の交流や対話を重視する彫刻シンポジウムにあって、参加作家の問題がきわめて重要な位置を占めていることは言うまでもない。参加作家の選定に携わったのは、先述の有識者委員12名からなる運営委員会である。運営委員会は、外国人枠と日本人枠とに分けて作家を選定した。外国人作家の場合、16カ国・59名の著名な彫刻家に案内状を出した結果、40人が参加を申し込んできた。このうち、「すでに作品に国際的な評価のある人、石彫のやれる人、炎天下の野外制作に耐えられる人などを基準にして」*11、さらに7名の作家が絞り込まれた。また、日本人作家についても同様の方法で、参加を申し込んできた中から6名の作家を選定した。こうして、当初は総勢13名の内外作家が精選され、参加を予定されていた。

その後ドイツのカール・ハルトゥング（Karl Hartung）とイタリアのフランチェスコ・ソマイニ（Francesco Somaini）の2名が事情により参加を取りやめ、代わってドイツのヘルベルト・バウマンが加わり、最終的な参加作家は外国人6名・日本人6名の12名となった。参加メンバーは以下の通りである*12。

Robert Couturier ロベール・クーチュリエ（フランス、1905-）

Morice Lipsi モーリス・リプシ（フランス、1898-）

Herbert Bauman ヘルベルト・バウマン（ドイツ）

Carlo Sergio Signori カルロ・セルジオ・シニョーリ（イタリア、1906-）

Antoine Poncet アントワーヌ・ボンセ (スイス、1928年-)

Augustin Cárdenas アウグスティン・カルデナス (キューバ、1927-)

本郷新 (日本、1905-) **野水信** (日本、1914-)

水井康雄 (日本、1925-) **毛利武士郎** (日本、1923-)

木村賢太郎 (日本、1928-) **鈴木実** (日本、1930-)

これらの作家については、外国人作家と日本人作家とが明らかに異なる基準で選ばれているという点が指摘できる。一般に彫刻シンポジウムにおいては、作家を数ヶ月間一つの場所に拘束することになるという制約から、年長の大家を招待することが難しく、若手作家や中堅作家が参加者の中心となる傾向が見られる。このシンポジウムでも日本勢に関しては、国内で高い評価を確立している57歳の本郷新や、年齢的には若いが諸外国での彫刻シンポジウムでの参加経験の豊富な水井康雄らを「コーチ格」*13・として、新進の若手作家が続く。33歳の鈴木実を最年少として、二科展を拠点に活動を続ける野水信、鎌倉近代美術館の野外彫刻展や宇部の野外彫刻展、サンパウロ・ビエンナーレへの出品で活躍していた木村賢太郎、毛利武士郎である。

一方外国勢では、世界的に評価の確立された一流作家が名を連ねている。特に、最年長65歳のフランスのリプシ、イタリアのシニョーリ、そして参加は叶わなかったがドイツのハルトゥングは、それぞれ各国彫刻界の第一人者・大御所的存在であった。このように、世界近代彫刻シンポジウムにおいては、外国人作家を中心に「いままで参加者を選定する立場だった人たちが」*14参加し、高度な実力と声望を持つ作家勢を確保できたことが、その後の彫刻シンポジウム史上においても、際立った特徴となっている。

また、このシンポジウムは安山岩を素材として使用するものではあるが、必ずしも硬い石材の彫刻を本領とする作家が選ばれているわけではない。クーチュリエ・カルデナス・本郷は主にブロンズ作品を手がけており、シニョーリやボンセは大理石を中心に制作する作家である。シンポジウムの運営委員会は、石彫がやれる作家という条件を入れて作家の選定を行ったとされているが*15、十分な経験や実績を求めるのではなく、ポテンシャルを持った作家に新しい経験の場を提供しようとしたことが窺える。

さらに、12名の参加作家の中で明らかに異彩を放っているのが本郷新で、抽象彫刻の作家たちの中でただ一人具象彫刻の作家として名を連ねている。

作家選定におけるこれらの特徴に共通して言えることは、作風や流派を限定せず、各国から様々な傾向の作家を集めることで、作家同士の触発や相互作用を意図したということである。石彫や大型彫刻の経験がほとんどない作家にも、あえて巨大な石の素材に向かい合わせ、彫刻家が新たな創作の局面を切り開くことが期待されたと言える。

3. 真鶴・新宿・代々木：彫刻シンポジウムの3局面

3-1 真鶴での制作過程

第一段階の作品の制作は、神奈川県足柄郡真鶴町の道無海岸を会場として、1963年7月1日～9月30日に行われた[図表2]。道無海岸は真鶴半島の中央西部に位置し、もっぱら石切場として利用されていた場所である。海岸に面した標高数十メートルの岩の絶壁が石切場となっており、垂直な岩壁が幾重にも巒を形成して聳え立っている様は、巨大な石屏風

の様をなす。眼前には約 200mの砂浜と風光明媚な相模湾が広がっている。

シンポジウム初日、7月1日の夕方から開催された開会式には、作家、富永惣一運営委員長をはじめ各国大使、主催者の朝日新聞重役、真鶴町長ら関係者が訪れた。会場には各参加作家の出身国の国旗が掲げられており*16、さながら翌年の東京オリンピックの雰囲気先取りするような一面があった。

3-2 石の素材と向き合う作家たち

初日作家たちには、高さ約 2m 半・重さ 10 数トンの石材が提供された。道無海岸の石切り場より採取された小松石だが、微妙に差異のある 3 種類の石が用意され*17、作家たちは各自の作風に合わせて石を選ぶことができた。小松石という共通の素材を大きなスケールで用いること、機械は使わずに鑿と槌による手彫りで、1 点以上の作品を制作することが作家たちに求められた。作品のテーマや内容に関しては各作家の自由に委ねられた。

日本の夏の日照りと暑さに加え、制作に向かう作家たちを悩ませたのは、何よりも巨大で硬い石の塊であった。作家たちはこの困難を、互いに励ましあい忌憚なく助言しあいながら乗り越え、それぞれの作品を仕上げていった*18。

この期間は、作家にとっては作品制作の期間であると同時に、その制作過程を一般に広く公開する期間でもあった。当時の日本においては、彫刻作品の制作する現場を目前に見られるということは、きわめて得がたい機会であった。制作が佳境に入る 9 月頃になると、朝日新聞社が TV で宣伝を行ったことも手伝って、多くの見物人が訪れるようになった*19。

作家たちの制作態度はきわめて勤勉で、朝は早く起きて海岸の作業場に出かけ、日没まで制作に励んでいたようだ[図表 3]。日暮れに作業が終わると、作家たちはそのまま海に飛び込んで海水浴を楽しむこともあったという。外国人作家および水井康雄は熱海のホテルに、それ以外の日本人作家たちは湯河原の旅館に宿泊した。作家たちは石切職人*20をはじめとする地元の人々と、日常圏内で自然に交流を深めていった[図表 4]。

3-3 作品の完成

真夏の 3 ヶ月の制作期間を終えて、作家たちは各々の彫刻作品を完成させた。12 作家のうち、3 人が 2 作品ずつ、残りの 9 人が 1 作品ずつ制作したため、合計で 15 作品が成果として生み出されている*21。

- ・ロペール・クーチュリエ・・・「**グループ**」(218×34×24、178×25×25)
- ・モーリス・リップシ・・・「**大洋的 No.1**」(182×73×50)「**大洋的 No.2**」(サイズ不明)
- ・ヘルベルト・バウマン・・・「**海**」(190×200×190)
- ・カルロ・セルジオ・シニョーリ・・・「**安山岩の心に**」(200×121×54)
- ・アントワーヌ・ポンセ・・・「**広島と長崎に捧ぐ**」(212×76×66)
- ・アウグスティン・カルデナス・・・「**真鶴の夏の鳥**」(248×80×80)
「**真鶴の夜の鳥**」(サイズ不明)
- ・本郷新・・・「**馬の石**」(321×151×54) ・野水信・・・「**Manazuru**」(160×166×69)
- ・水井康雄・・・「**道無'63**」(212×100×100) ・毛利武士郎・・・「**祭殿**」(250×200×100)
- ・鈴木実・・・「**儀式 No.3**」(178×190×48)「**儀式 No.4**」(200×200×50)

・木村賢太郎・・・「人間像」(239×78×78)

完成作品を見ると、多くの作家が真鶴という海辺の地からインスピレーションを受け、土地との連関を主題とする作品を手がけていることが分かる。バウマンは、日本のイメージを追求した結果、「女神」に行き着いたと語っている*22。また、自身は大理石の石彫家であり、新小松石という初めての素材から刺激を受けたシニョーリは、石の素材そのものを主題としている。あらかじめ用意してきた日本のイメージと、実際に来日しての落差に悩んでいたシニョーリは、リブシから「用意してきたモニュメントなど、さっぱりと捨ててしまえ」*23と忠告されたという。

また、表現の点で異色なのは本郷新の「馬の石」で、他の抽象作品を前にして、この作品だけは唯一具象作品である [図表 5]。本郷がひとり具象作品を制作したことについては、批判的に問う声が他の作家たちから寄せられたようだ。本郷はそれに対して自らの見解を表明しているが*24、共通の制作の場で行われるシンポジウムは、このように芸術的な価値観や見解の差異をめぐって、作家同士が衝突し合う場でもあった。

完成作品に「人間像」という題名を与えた木村賢太郎は、それまでの数年間、作品にタイトルを付けることなく通し番号のみを付与していたが、この作品を期に「見るための導入部として、再び題名を付け始めました」*25と語っている。木村にとっては彫刻シンポジウムという機会が、自らの創作のあり方を見つめなおす、一つの契機となったようだ。

このように作家たちは、彫刻シンポジウムから得られた新しい経験・知見・インスピレーションを、各々のやり方で創作の中に投影し、作品の形に結実させたと言える。

なお制作の最終日である9月30日には、全ての作家による講演会、そしてシンポジウムの記録映画の上演が、東京の朝日新聞本社講堂にて行われた*26。

3-4 新宿御苑における野外展示・小田急百貨店での小品展

3ヶ月間をかけて真鶴で制作された彫刻作品は、東京・新宿御苑において展示されることになった。1963年10月5日～31日までの約1ヶ月弱、完成した15体の彫刻作品は、新宿御苑の西洋庭園にて展示された。この新宿御苑の展示には、都内の来訪者をはじめ多くの人が訪れ、話題を呼んだ様子である*27 [図表 6]。

新宿御苑における野外展示の後、同年12月6日～11日にかけて、「世界近代彫刻シンポジウム」と題した展覧会が、新宿・小田急百貨店にて開催された。シンポジウムに参加した12作家に、実際の参加は叶わなかったソマイニを加えて、ブロンズ・木彫・石膏などの小品やデッサンを含む、全70点余の作品が展示された*28。

3-5 東京オリンピック会場における展示

1963年10月31日の新宿御苑での野外展示終了後、約1年間に渡って新宿御苑の敷地内で保管されていた彫刻は、翌1964年10月5日、オリンピック東京大会の会場の一つ、国立代々木競技場の周囲に設置された。そして10月10日～24日の大会期間を通して、彫刻作品はオリンピック会場を訪れた世界中の人々の目に触れることとなった [図表 7・8・9]。

丹下健三の設計による代々木競技場は、当時我が国が威信をかけて遂行した一大建築プロジェクトであり、日本の伝統的な美と近代建築の真髓とを融合させたその建築空間は、

内外に大きな話題と波紋を呼んだ。それに対して、真鶴や新宿御苑では一定の反響をみた彫刻シンポジウムの作品は、代々木競技場への設置後あまり大きな社会的関心を集めるに至らなかった。自然味あふれる真鶴や新宿御苑の中では大いに魅力を発揮した彫刻作品は、代々木競技場の圧倒的スケールとの前では、力強さと存在感を減じてしまっていることは否めない*29。彫刻作品と設置空間との調和の問題については、次章で詳しく検討する。

4.何が世界近代彫刻シンポジウムを成立させたか

最後に考察として、この世界近代彫刻シンポジウムを成立させた複合的な要因について検討し、それらの相互作用が生み出した意義や、逆にそれらの齟齬によってもたらされた問題・限界について確認したい。世界近代彫刻シンポジウムは、大きく三つの方面からの働きかけが合流し実現に至ったものであると言える。

第一には、世界的な彫刻シンポジウムの流れが日本にも波紋したとする見方である。この観点からは、シンポジウムの主体は基本的に彫刻家であり、彼らの国際的なネットワークや交流が重要な要因となる。

第二には、「野外彫刻」の文脈である。我が国で1950年代後半から、主に美術・建築・都市の分野において展開した野外彫刻論の流れの一環として、彫刻シンポジウムを捉えることができる。この場合、シンポジウムを推進する主体は、作家に加えて美術評論家・建築家・行政担当者などを幅広く含むことになる。

最後に、もう一つは「東京オリンピック」の文脈であり、彫刻シンポジウムをオリンピックに関連した文化事業としてみならず観点である。1964年の東京五輪に際してわが国では、国家を挙げて未曾有の規模で文化事業が敢行されたが、彫刻シンポジウムもまた、そのような流れの中で具現化したと言える。

4-1 彫刻シンポジウムの世界的波紋

世界近代彫刻シンポジウムを国際的な視野で捉えるならば、プラントルが1959年に提唱した彫刻シンポジウムの理念が世界各国に波及し、その波が日本にも到来した、という見方が可能である。第1回1959年のザンクト・マルガレーテンにおけるシンポジウムには日本人作家の参加は見られなかったが、それを除けば、日本開催に至るまで開催された主要な国際彫刻シンポジウムのいずれにも、日本人作家が関与していることになる[図表10]。特に、後に真鶴へも参加することになる水井康雄は、第2回1960年のザンクト・マルガレーテン以降、各地のシンポジウムに積極的に参加しており、1962年のベルリンでは「ドイツ批評家賞」を受賞するなど、高い評価を受けている。

水井康雄が61年のマルガレーテンに参加した折に述べているところによれば、プラントルと共に彫刻シンポジウムの発起人となった、心理学者のK・チャガン氏と、制作期間中に現地を訪れた唯一の邦人である市田左右吉博士とが、1962年か63年にぜひとも日本でシンポジウムを開催したいと強く望んでいたという*30。また、水井自身も日本でのシンポジウム開催に向けて大いに力を尽くした。このように、彫刻シンポジウムにはその草創期から日本人作家たちが積極的に参加しており、シンポジウムを実地に経験し感銘を受けた人々によって、日本における開催が1963年という比較的早期に実現したのである。

こうした立場の人々の期待や理念は、このシンポジウムの名称に端的に表れていると言

える。すなわち、開催地の地名を冠した「真鶴彫刻シンポジウム」ではなく、あえて「世界近代彫刻シンポジウム」と名づけられた点に、国境を越えて普遍的な芸術的価値を持つことを目指す近代彫刻への志向、とりわけ創始者プラントルの思想を継承するような立場の表明を読み取ることができる。

また、ザンクト・マルガレーテンをはじめ、彫刻シンポジウムにおける作家たちは、雄大な自然の風景を背に制作を行ってきた^{*31}。彫刻芸術は太陽の光の下、自然の中で本来生み出されるべきであるという彫刻シンポジウムの思想は、

「彫刻は いずれの国 時代を問わず 共同社会と自然と協同したとき 偉大であった / 彫刻のこの祖形を 自然のなかで回復するために われわれは集まり 制作することをここに宣言する」^{*32}

という、この世界近代彫刻シンポジウムの記念碑の文言の中に、力強く言い表されている。

4-2 野外彫刻の新展開

当時の日本における彫刻の状況は、彫刻と社会との関係性が大きく変革しようとする転換期であったと言える。1958年の神奈川県立近代美術館による「集団 58 野外彫刻展」、続く60年の「集団 60 野外彫刻展」、そして61年の山口県宇部市における「宇部市野外彫刻展」、63年の「全国コンクール野外彫刻展」といった試みによって、新しい野外彫刻の地平が開かれつつあった。

1950年代にヘンリ・ムーアによって、「彫刻は本来的に野外の芸術である」^{*33}と唱えられて以来、彫刻は太陽のもとで光を浴び、季節の移ろいと共に多様な陰影と変化を見せることによって、自然環境の中でこそその真価を発揮できる、とする認識が我が国でも広まっていった。このように、彫刻は美術館から抜け出して、野外空間のもとでその真の姿に立ち帰り、われわれの社会や公共空間に積極的に関与・貢献すべきであるとする潮流は、彫刻家をはじめ同時代の美術を担う人々によって推進されつつあった。

美術評論家の土方定一は、世界近代彫刻シンポジウムに対し、

「現代日本の彫刻が野外へ出ようとする願望は、ひとつには彫刻を人びとの経験のなかに新鮮に刻みつけ、都市計画の生活のなかにはいって、それらと調和しつつ密度ある楽しいふんいきをつくりたい、というにある。(略)もう個人賛美の肖像彫刻の時代ではなく、協同社会のための彫刻の時代となっている」^{*34}

という言葉を寄せているが、ここではまさに「公共空間・都市空間のための野外彫刻」という文脈の中に、シンポジウムの意義が位置づけられている。

4-4 東京オリンピック期における芸術文化事業の興隆

彫刻シンポジウムを成立させたもう一つの重要な要因が、「東京オリンピック」の文脈である。1964年のオリンピック実施に際して、オリンピック関連施設や首都高速道路などを中心に空前の規模で都市改造がなされ、インフラの整備・新設に莫大な投資がなされたことは周知の事実である^{*35}。東京オリンピックは日本にとって、単に国際的なスポーツの祭典であるにとどまらず、戦後復興から見事な経済成長を遂げた日本が、自ら一流国家であることを示し、国際社会に堂々と仲間入りをするための千載一遇の機会と捉えられていた。

さらに日本が文化国家であることを示すために、オリンピック期にはかつてない国家的

規模で芸術文化の方面にも力が注がれたが^{*36}、世界彫刻シンポジウムもまたその一環に位置づけられるものであったと言える。「オリンピック」を大義名分として、芸術文化にかつてない資源が投入される状況、そして芸術の側としては（国家の意図に迎合するかどうかはさておき）これぞ千載一遇の機会と捉えて便乗する状況下において、1963年の世界彫刻シンポジウムは、翌年をピークに一斉に開花することになる、オリンピック関連文化事業のさきがけを行くものであった。

4-5 都市の美化としての彫刻

それでは、オリンピックの側から彫刻シンポジウムに期待された役割とは、どのようなものであったのか。主催者朝日新聞社の告知記事には、「東京オリンピックを来年に控え、わが国の都市の美化にも役立つようにと念願しています」^{*37}という言葉が登場している。

ここで、当時の「都市の美化」という理念には、自らが生きる都市環境を改善しようとする意志だけではなく、むしろそれ以上に、対外的な視線を意識した美化の志向が含まれていたことを見落としてはならない。オリンピック開催を控えた東京をはじめとする首都圏において、1960年頃からいわゆる「首都圏美化運動」等と呼ばれる都市の美化運動が公共/民間レベルにおいて展開された。これは、道路や川の清掃、飲食店の改善、ゴミ収集の整備、風紀上の取り締まり、花や緑の植栽などを行うもので、「オリンピックまでに清潔な街を」を合言葉に実施されたものである^{*38}。

したがって、この時期における「都市の美化」という表現には、首都圏美化運動のコンテクストが当然含意されている。彫刻シンポジウムの彫刻作品が都市の建築空間の中に置かれるとき、それは東京の街並を美化する作用として望まれているのであり、とりわけ欧米諸外国の目を意識したとき一流の先進都市の名に恥じないよう、首都東京に文化の香りと彩りを添えるものとして野外彫刻が必要とされたと言えるだろう。

4-6 都市の建築空間への奉仕か、コミュニティへの還元か

さて先述の通り、代々木競技場へ彫刻作品設置は、結果的には作品と設置場所との調和という意味で必ずしも成功したとは言えなかったが、彫刻設置は本来、建築設計の側から強く望まれていたことだったのである。設計者丹下健三は、「この建物はもともと彫刻を周囲に配置するつもりだった。こんどの展示はタイミングもぴったり」^{*39}という発言を残している。代々木競技場の設計は、日本の国家的威信をかけて行われた一大事業であったが、そこではシンポジウム作品の展示に限らず、多くの芸術家と協同した「建築と美術」の試みが積極的に行われていた点に注目しよう。具体的には、建築空間と一体化した壁画や彫刻^{*40}などが設置されたが、これらの作品は、建築空間の添え物として後から付加されたわけではなく、設計段階より建築家と美術家が協議を重ねつつ設置された^{*41}。このような動きの背景としては、欧米での先進的取り組みの影響を受け、日本でも50年代後半頃から、いわゆる「建築と美術」を推進する流れが始まっていたことが指摘できる^{*42}。

つまり、代々木競技場をはじめとするオリンピック施設には、「建築空間に美術を」という時代の要請がはたらいていたのである。世界近代彫刻シンポジウムにおいては、制作プロセスの現場である真鶴には彫刻作品が一切残されず（真鶴町長は当初作品の一部購入を希望し、真鶴に設置することを望むも、運営委員会の方針により断念を余儀なくされた^{*43}）

代々木のオリンピック会場に展示されたが、その事實は、シンポジウムの舞台となった地域にその成果を還元することよりも、彫刻が都市環境や建築空間の美化に果たす役割の方が優先されたということの意味している。

またこの問題は、シンポジウムの成果作品をどう位置づけるかについて、主催者側と真鶴町との間で少なからぬ認識の差異があったことを示唆しているが、同様の意識のずれは運営側と作家たちとの間にも見られた。すなわち作家たちは、最終的に作品が東京オリンピック会場に設置されることを前提に制作を行ってはいらぬものの、実際の完成作品を見ると、多くの作品が真鶴の地と密接な関連性を持って制作されている一方、代々木体育館の建築空間との関連は基本的に希薄であると言える。作家の水井康雄は、「近代彫刻群の中庭に置くことを理想した彫刻を、ここで作るのだが、私には難しい芸当である」^{*44} と、困惑の感情を隠さなかった。世界近代彫刻シンポジウムという場において、社会へと進出しようとする彫刻の側と、社会が彫刻に求めるものとの乖離や、それによって引き起こされる問題は、まさにこのような形で端的に現れたと言える。

5. 結論と今後の課題

1963年の世界近代彫刻シンポジウムについて、その全容を明らかにしながら成立要因について検討してきた。この彫刻シンポジウムは、国際的な彫刻家たちのネットワークを基盤とした芸術運動であり、野外彫刻推進の一端でもあり、かつ東京オリンピックに関連した文化事業であり、それらの異なる文脈が合流した成果であったと言える。

だが、それらは全くの予定調和をなしているわけではなく、相容れないものや齟齬をきたす部分は歴然と存在している。プラントルの提唱した彫刻シンポジウムは本来、現代芸術の閉鎖性や独善性、そして抜き差しならぬ権威主義を克服するために、自然回帰的な共同体の再生を目指すものだった。その理念は、記念碑の宣言文に見られる通り、世界近代彫刻シンポジウムの中にも脈々と継承されている。だが実際に事業としてのシンポジウムが開催されるためには、東京オリンピックという大義名分が必要とされ、国家的な文化事業として体制的枠組に組み込まれることを、避けては通れない。

また、彫刻シンポジウムがより社会的な理解と共感を得るためには、そのもたらす公益が明確な形で示されなければならないが、この時代彫刻に期待されたのは、「都市や建築の美化」という効用だった。そのため、真鶴の自然の中で制作された彫刻作品は、次に新宿御苑という都市の中の緑地空間において展示され、最後にはオリンピック会場という近代建築の装飾としての機能を求められることになる。しかもオリンピック期における都市の美化は、これまた国を挙げてのスローガンとしての側面を有していた。真鶴の自然の中で、都心の施設を飾るための彫刻を作らねばならなかった作家の戸惑いは、まさにこうした齟齬に起因するものであった。

このような彫刻シンポジウムの抱える本質的な限界については、1970年の大阪万博のプレ・イベントとして開催された「国際鉄鋼シンポジウム」に際して、彫刻家の飯田善国が鋭く指摘している通りである^{*45}。しかし彫刻シンポジウムにもし可能性があるとするれば、それはそうした矛盾・対立・交渉・妥協・和解の全てを含んだ、創造プロセスの公開と社会的共有という点に尽きるのではないだろうか。

今後の研究の方向性としては、上記のようなシンポジウムの抱える限界とその克服の営

みに対して最大限の関心を払いながら、引き続き日本における彫刻シンポジウムの調査研究を継続していきたい。

【付記】本稿の執筆に当たり、以下の諸氏にお世話になったことを感謝いたします：

- ・岩本幹彦氏（真鶴町教育委員会）
- ・Herr Karl Prantl, Frau Uta Peyrer, Frau Katharina Prantl
- ・彫刻家の藤原信氏、山本哲三氏、および松村晃泰氏

訂正

注(4)[誤]後藤政伸 [正]後藤敏伸

【注】

¹：「彫刻シンポジウム」symposium de sculpture という概念に関しては、それに先駆けてカナダの彫刻家 Robert Roussil が、1952 年ウィーンで開催された世界平和評議会において提唱したとされている。

Ivan Bacon-Perroud. Marie Savine, *Un musée sans murs : Le premier Symposium français de sculpture Grenoble, ete 1967*, Musée Dauphinois. Magasin / Centre national d'art contemporain, 1998

²：Jutta Birgit Wortmann, *Bildhauersymposien: Entstehung - Entwicklung - Wandlung*, Peter Lang, Frankfurt, 2006

³：「現代彫刻の可能性：国際鉄鋼彫刻シンポジウム」『みずゑ』美術出版社、1969 年 12 月号、22 頁

⁴：具体的には以下のような論考が挙げられる。

後藤政伸・松尾豊「彫刻シンポジウムの歴史と到達点(日本)」『富山大学教育学部紀要. A, 文科系』通号 43、富山大学教育学部、1993 年

竹田直樹・八木健太郎「彫刻設置事業と彫刻シンポジウムの融合の問題点に関する考察」『ランドスケープ研究』66(5)、日本造園学会、2003 年 3 月

鈴木徹・井田勝巳「日本における彫刻シンポジウムの現状 VOL.1」『文教大学教育学部紀要』通号 30、1996 年

同「日本における彫刻シンポジウムの現状 VOL.2」『文教大学教育学部紀要』通号 31、1997 年

⁵：なお、オリンピック終了後の彫刻作品の処遇については、以下に概略を示す。

1964 年の東京大会終了後も代々木競技場に残されていた作品群は、1970 に宗教法人 PL 教団によって買い上げられ、同教団が建立した「大平和祈念塔」の敷地内に設置されることになる。

大阪府・富田林市に本拠地を持つ宗教法人 PL 教団は、1970 年世界人類の平和を祈念して「超宗派万国戦争犠牲者慰霊代平和記念塔（通称＝大平和祈念塔）」を創設した。その塔のふもとに設けられたのが「彫刻の庭」で、そこに全 15 作品のシンポジウム彫刻のうち 13 作品を買い上げ、公共彫刻として設置した。これらの作品は世界近代彫刻シンポジウムを記念する石碑と共に、現在に至るまで「彫刻の庭」に設置されており、一般市民が自由に見学することができる。

⁶：平井大海「世界近代彫刻日本シンポジウムについて」『真鶴』第 5 号、郷土を知る会真鶴町役場内、1969 年 12 月、p84-87

川ノ邊昭治「世界に羽ばたく小松石」『文化財だより』第 16 号、真鶴町教育委員会、2003 年 3 月、p6-7

⁷：「世界近代彫刻日本シンポジウム委員会」の構成は以下の通り。

会長：村山長挙（朝日新聞社主）

委員長：富永惣一（国立西洋美術館長）

名誉顧問：大平正芳（外務大臣）、荒木万寿夫（文部大臣）、東竜太郎（東京都知事）、内山岩太郎（神奈川県知事）、細川護立（文化財保護委員）、浅野長武（国立近代美術館長）、足立正、石橋正二郎、甘露寺受長、岸田日出刀、小林中

名誉委員：アレキサンダー・カルダー、マリノ・マリーニ、ヘンリー・ムア

委員：今泉篤男、市田左右一、今井兼次、嘉門安雄、瀬木慎一、土方定一、滝口修造、谷口吉郎、丹下健三、野間清六、和田新

幹事：衣奈多喜男（朝日新聞社企画総務）

事務局：東京都千代田区有楽町 2 の 3 朝日新聞本社企画部内
（『世界近代彫刻日本シンポジウム』朝日新聞社、1963 年）

⁸：平井、前掲

⁹：瀬木慎一「ようこそ芸術家 9：カルロ・シニョーリ」『芸術生活』芸術生活社、1963 年 9 月、p91-93

-
- 10 : 橋本徳治『真鶴に十六年』真鶴町教育委員会、1965年
- 11 : 『朝日新聞』1963年6月28日朝刊
- 12 : 実際にはこれに加えて、水井康雄夫人である水井清公も制作に参加したが、正式な作家とは認められず公式記録には残されていない。川ノ邊・前掲による。
- 13 : 嘉門安雄「彫刻シンポジウムに期待する」『朝日新聞』1963年6月24日朝刊
藤本四八「世界近代彫刻シンポジウム」『三彩』通号166、三彩社、1963年9月
- 14 : 『朝日新聞』1963年8月12日朝刊
- 15 : 『朝日新聞』1963年6月28日朝刊
- 16 : 藤本四八「世界近代彫刻シンポジウム」『三彩』通号166、三彩社、1963年9月、p8-19
瀬木、前掲
- 17 : 「1 花崗岩に似た堅くて比較的もろいもの 2 それよりはやわらかいが堅くて粘性のもの 3 褐色色のやわらかいもの」の3種類。「真鶴の国際彫刻シンポジウム」『芸術新潮』1963年、p18
- 18 : 『朝日新聞』1963年8月12日朝刊
- 19 : 橋本・前掲書。なお文献中で、見学者のべ数は数千人とされている。
- 20 : このシンポジウムでは、のべ5人の石工たちが石彫の制作過程において協力した。『朝日新聞』1963年9月30日朝刊
- 21 : シンポジウム公式記録集(『世界近代彫刻日本シンポジウム』朝日新聞社、1963年)の記載に基づく。ただし、「サイズ不明」とあるのはこの資料以外のデータから得られたもの。
- 22 : 田中穰「世界近代彫刻シンポジウムその会場を訪ねて」『みずゑ』通号704、美術出版社、1963年10月、p74-85
- 23 : 田中・前掲
- 24 : 「彫刻というものは、つくられたものが独りよがりではなく、説明がなくても見る人にわからなければならぬと思っている。だからといって私は馬の写生をやったわけでもない。私は、抽象だとか具象とかいう風に区分けから出発することよりも、まず自分を制作にかりたてるリアリティというものが一番大切だとおもっている」本郷新「空間芸術としての力の回復」『赤旗新聞』1963年10月26日
- 25 : 『木村賢太郎作品集』美術出版社、1988年
- 26 : 『朝日新聞』1963年9月28日朝刊
- 27 : 『朝日新聞』1963年10月5日朝刊
- 28 : 詳細な出品目録に関しては以下を参照。『朝日新聞』1963年12月6日朝刊
- 29 : 当時これを実見した渡辺武信も同様の見解を示している。渡辺武信「生活空間に参加する彫刻：あるいはぼくたちの都市の不幸について」『美術手帖』美術出版社、1996年4月、p11-29
- 30 : 水井康雄「石切場の饗宴：ウィーン郊外のシンポジウム」『芸術新潮』1961年1月、p80-82
- 31 : 1962年にイスラエルのネゲブ砂漠で行われたシンポジウムに至っては、炎熱と砂埃のために数名の棄権者を出す状況で、「過酷な大自然と人間との戦い」という様相すら呈するものであった。
水井康雄「五たび、「国際競演」に参加して」『朝日新聞』1963年6月24日朝刊
- 32 : 世界近代彫刻シンポジウム記念碑の表面には、12名の作家たちの署名が表面に、この宣言文が裏面に記されている。記念碑は長らく道無海岸に設置されていたが、現在は所在不明となっている。また、そのヴァリエーションがPL教団大平和祈念塔・彫刻の庭に設置されているが、裏面の文面の一部に若干の異同がある。
- 33 : ヘンリ・ムーア「私にとって切実な芸術の問題」『芸術新潮』1960年1月、p62-63
- 34 : 土方定一「彫刻を社会のために：二つの野外展に寄せて」『朝日新聞』1963年11月8日
- 35 : 越澤明『東京都市計画物語』筑摩書房、2001年
- 36 : その最たるものが、オリンピックに付随して行われた一大事業「オリンピック東京大会芸術展示」であった。これは、「日本の古代から近代にいたるまでの一流の芸術を展示する」という基本方針の下に、オリンピック終了後の東京を主たる会場として、古美術から現代美術に至る日本美術・写真等の展示、そして歌舞伎・人形浄瑠璃から民俗舞踊にいたる日本の古典芸能の上演を行ったものである。
- 37 : 『朝日新聞』1963年4月29日
- 38 : 桜井哲夫「清潔な儀式：東京オリンピック」『思想としての60年代』講談社、1988年、p25-39
オリンピック熱に浮かされたこの運動の狂騒的とも言える状況を、もっとも痛烈に風刺したのがハイレッド・センター(高松次郎・赤瀬川原平・中西夏之)による直接行動「首都圏清掃整理促進運動」である。白衣にマスクを着けたメンバーが、銀座の道路やマンホールを清掃・消毒するパフォーマンスを行った。
赤瀬川原平『東京ミキサー計画—ハイレッド・センター直接行動の記録』Parco出版局、1984年

39 : 『朝日新聞』1964年10月7日朝刊

40 : 代々木競技場第一体育館には、岡本太郎の陶板レリーフ連作「眼」「走る」「足」「手」「競う」、志水晴児の彫刻「岩」が、第二体育館には水井康雄の彫刻連作「余韻の化石」が設置された。

41 : 中でも、建築空間との調和に作家が最も力を注いだのは志水の彫刻作品で、作家が記した手記からその努力と苦心の跡をうかがい知ることができる。志水晴児「建築と闘うの記：国立屋内競技場を彫刻して」『芸術新潮』新潮社、1964年12月

42 : その初期の成功例と位置づけられるのが、1957年の東京都庁（丹下健三設計）における、岡本太郎の陶板レリーフシリーズであり、これ以降我が国では、大規模な建築プロジェクトに際してそれに見合った美術品を付随させることが多くなった。

43 : 橋本、前掲書

44 : 水井康雄「彫刻シンポジウムに参加して」『みずゑ』通号704、美術出版社、1963年10月、p85

45 : 「しかし彼の、このような純粹苛烈なユートピアへの願望が半ば達成への道を歩みつつ、半ば残酷な報復に見舞われることとなる。理由は単純である、ヨーロッパ資本主義の高度に体制化した社会の内部で、芸術家だけが、どうして原始共産社会的共同体を建設することが可能であろう？」

カール・プラントルの目的追求は、最初から自己撞着を内包しており、アナクロニズムの喜劇を、真剣に生きるという悲劇を含んでいたのである」

飯田善国「彫刻家のシンポジウムとは何か」飯田編『国際鉄鋼彫刻シンポジウム』1970年