

「大阪万博と野外彫刻 国際鉄鋼彫刻シンポジウムを中心に」

柴田葵

一．はじめに

もしも、日本の現代芸術史をめぐって「野外彫刻の時代」と呼びうる時期があるとすれば、それは野外彫刻が市民権を獲得し始めた一九六〇年代から、やがて「パブリック・アート」という言葉が「野外彫刻」に取って代わる一九八〇年代末までの、約三十年間を指し示すことになるだろう。

我が国では、一九六〇年代頃から、宇部市・神戸市などの自治体を中心に、都市の公共空間に野外彫刻をもちだす試みが様々に行われてきた。その際具体的な手段としてしばしば主に用いられてきたのは、野外彫刻コンクールや展覧会、彫刻の道や彫刻公園などの整備、公共建築の新設に伴う美術品の委嘱制作などの手法であった。

その中でも、「彫刻シンポジウム」(1)と呼ばれる手法は、複数の彫刻家たちが一定期間ある場所に集まって、野外彫刻の制作を公開しながら行うというものである。現在のアーティスト・イン・レジデンスにも通じるこの彫刻シンポジウムは、作家たちの現地滞在や協働作業という点で、他の野外彫刻設置事業とは一線を画しており、独自の意義と問題点を有するものであると言える。

本稿で今回事例として取り上げるのは、大阪万博のプロローグとして一九六九年に大阪で開催された「国際鉄鋼彫刻シ

ンポジウム」である。このシンポジウムは、万博の前年に、世界各国から招待された彫刻家たちが大阪に滞在し、府内の鉄鋼工場を共同の制作場所として鉄鋼彫刻を手がけ、完成作品を万博会場に設置した事業である。当時としては大規模で先鋭的な野外彫刻の祭典であった。万博と野外彫刻が具体的に結び付けられたこの事例において、彫刻シンポジウムの意義と限界の一端を明らかにしたいと思う。

二．背景的要因

はじめに、国際鉄鋼彫刻シンポジウムの成立に関わる背景について、異なる三つの観点から検討を行う。

二一．彫刻シンポジウムの運動

まず挙げられるのは、「彫刻シンポジウム」という芸術運動の黎明である。この国際的な芸術運動が最初に芽生えたのは、一九五〇年代末のオーストリアにおいてであった。

カール・プラントル (Karl Prantl, 1923-)、ハインリヒ・ドイッチ (Heinrich Deutsch, 1925-) を中心とする彫刻家たちの集団は、一九五九年、石灰砂岩の石切り場ザンクト・マルガレーテン (St. Margarethen) において、「ヨーロッパ彫刻家のシンポジウム」を開催した。このとき、「閉ざされたアトリエから野外の自由な空間へ、孤独な制作から彫刻家の

共同体へ」という趣旨のマニフェスト(2)に基づいて、彫刻家たちが石切り場で作品を共に作る機会が実現した。

その後、彫刻シンポジウムの運動は、世界各地に波及していくことになる。先行するシンポジウムの中で、大阪の事例に最も直接的な影響を与えたモデル・ケースとなったのは、一九六一年のオーストリアにおける、カプフェンベルク(Kapfenberg)の鉄鋼シンポジウムであろう。この工業都市では毎年「Kapfenberger Kulturtag」と呼ばれる芸術祭が、製鉄会社ベラー社を主な出資者として開催されていたが、彫刻家たちの働きかけにより、その枠組の中で鉄鋼を素材とする彫刻シンポジウムが実現した(3)。参加作家のうちの一人飯田善国が、鉄工場におけるシンポジウムに強い感銘を受けたことが、後年の大阪でのシンポジウムの開催につながってゆく。

なお、大阪のシンポジウムに先行して、日本国内でも既にいくつかの先行事例が存在していた。東京五輪のプレ・イベントとして「世界近代彫刻シンポジウム」(一九六三年)、東京造形大学の学生の育成を目的とした「霧ヶ峰彫刻シンポジウム」(一九六六～七七年)(4)、環境彫刻の理念や、共同体の形成を強く志向した「日本青年彫刻家シンポジウム」(一九六八～一九六九年)などが挙げられる。とりわけ、オリンピックという国家的な大規模イベントと関連づけられて行われた「世界近代彫刻シンポジウム」は、大阪のシンポジウムと多くの共通点・対比点を持つ、重要な先例となっている。

二二二・一九六〇年代の野外彫刻

次に、一九六〇年代の日本における、「野外彫刻」の急速な発展と社会への進出状況について考慮する必要がある。

六〇年代の我が国においては、美術館から自由な空間へと

進出し、環境との調和をめざす「野外彫刻」の理念と実践が、急速な発展を見せた。一九五八年および六〇年に、神奈川県立近代美術館で「集団五八／六〇野外彫刻展」という先進的な展示が試みられたのを契機として、一九六一年には山口県宇部市で、「宇部市野外彫刻展」が開催され、前衛的な抽象彫刻を含む作品群が野外空間に展示された。宇部市では、都市の美化を目指した野外彫刻運動が発展してゆき、一九六五年には、「現代日本彫刻展」と呼ばれる、ピエンナーレ形式の野外彫刻コンクールが創始された。

そして、一九六八年には、宇部市の影響を受けた神戸市が、「神戸・須磨離宮公園現代彫刻展」を開始し、ここに、宇部・神戸で毎年交互に野外彫刻の祭典が行われるという、野外彫刻の生産と受容のシステムが確立する。また、一九六九年には箱根に彫刻の森美術館が誕生することによって、

野外彫刻の体系的・恒久的な展示・保存の場が生まれ、野外彫刻の位置づけが社会的に確固たるものとなりつつあった。このように、野外彫刻が広く市民権を得てゆく盛り上がりの中で、大阪の彫刻シンポジウムが開催されたことを意識せねばならない。

二二三・マスメディア主導の大型美術展

三番目に挙げられるのは、戦後日本における、マスメディア主導の大型美術展の流れである。読売新聞社主催の「日本アンデパンダン展」(一九四九年)に始まり、朝日新聞社の「秀作美術展」(五〇年)、毎日新聞社の「日本国際美術展」(五二年)、現代日本美術展「(五四年)」という具合に、我が国の大手新聞社はこぞって、現代芸術の祭典としての性格を持つ、大規模な美術展を打ち出してきた。

この流れは、前述の野外彫刻運動の中にも浸透してきてお

り、例えば宇部市の「現代日本彫刻展」では毎日新聞社が、「神戸・須磨離宮公園現代彫刻展」では朝日新聞社が、それぞれ主催者の中に名を連ねている。また、箱根彫刻の森美術館の創設は、フジ・サンケイグループの出資によっており、同グループのアート・リゾート事業として構想されたものである。

このように、戦後日本の現代美術を、大型展覧会という形で牽引してきた大きな勢力の一つは、新聞社を中心とするマスメディアであったが、その体制は野外彫刻という分野においても維持されていたと言える。したがって、毎日新聞社と日本鉄鋼連盟を主催者とする、大阪の彫刻シンポジウムの背景には、「新聞社主催」の文化事業という、日本の文化政策史独特の文脈があることが指摘できる。

また、この国際鉄鋼彫刻シンポジウムは、「国際美術展」の文脈にも位置づけられるものと考えられる。日本では一九五二年より、毎日新聞社の主催による「日本国際美術展」(通称「東京ビエンナーレ」)が行われていたが、これは一九七〇年の第十回展(「人間と物質」展)を最高潮とする高まりを見せていた。また、前述の彫刻の森美術館では、一九六九年の開館と共に、第一回の「現代国際彫刻展」が実施されており、我が国最初の彫刻分野における国際美術展が実現されている。当時のこのような文脈において、世界各国から作家が集う彫刻シンポジウムには、国際美術展と同様の機能や性格すなわち、芸術を通じた国際交流や、現代芸術の最先鋭の場としての役割を期待されていたと言える。東京五輪の前年に行われた「世界近代彫刻シンポジウム」が、オリンピックとのアナロジーで「国際的な彫刻の祭典」であることを求められたのと同様に、国際鉄鋼彫刻シンポジウムもまた、万国博覧会との関係において、その「国際性」を強く期待されたと言える。

これらの、互いに重なり合う三つの文脈に加えて、この彫刻シンポジウムの背景要因としてはもう一つ、大阪万博という重要な文脈を考慮しなければならないが、この点に関する分析は第四章に譲りたい。

三・国際鉄鋼彫刻シンポジウムの概要

三ー 推進体制

国際鉄鋼彫刻シンポジウムは、毎日新聞社および日本鉄鋼彫刻連盟の主催によって実施されたが、このシンポジウムを最初に構想したのはそのいずれでもなく、彫刻家の側であった。前述の通り、カプフェンベルクの鉄鋼シンポジウム(一九六一)に参加し、その薫陶を受けた彫刻家の飯田善国は、鉄鋼工場におけるシンポジウムを、日本でも開催することを企図した。

開催構想を一九六五年に固めた飯田は、日本興行銀行の中山素平による協力などを得て、国内の鉄鋼業界などへの働きかけを行った。「国際鉄鋼彫刻シンポジウム委員会」が組織化され、シンポジウムの実行体制が本格的に整ったのが、一九六七年のことである。

その結果、このシンポジウムは鉄鋼との関連性から、大阪万博の関連事業(プレ・イベント)として行われることになり、日本鉄鋼連盟および毎日新聞社が主催者となった。日本鉄鋼連盟は、国内の鉄鋼業界によって構成される全国的組織の業界団体であり、一九六九年の大阪万博には、最先端の舞台機構を備えた「鉄鋼館」パビリオンを出展している。

シンポジウム委員会は、シンポジウム委員・実行委員・諮問委員・運営委員の四部から構成され、それらを鉄鋼業・財界関係者(十名)、彫刻家(一名)、建築家(一名)、美術評論家(三名)、毎日新聞関係者(四名)らが担当した。

このうち、シンポジウム委員は、日本鉄鋼連盟の各鉄鋼会社、および毎日新聞社の代表者から構成されており、名誉職的な役割を担っていたものと思われる。実際の運営に当たったのが実行委員（飯田善国のみ）、および六名の運営委員である。

また、作家の選定を行ったのは七名の諮問委員で、丹下健三・前川國男ら、万博会場の設計に関わった二名の建築家、土方定一・中原佑介・丸山尚一ら、現代彫刻の分野に造詣の深い美術評論家、そして毎日新聞の二名の幹部によって構成されていた。

このように、国際鉄鋼彫刻シンポジウムの組織は、国内の鉄鋼業界・彫刻関係者および建築関係者・および毎日新聞社という、主に四者の立場からの集合によって形成されていた。それは言い換えれば、

- ・素材となる鉄を生産し提供する立場（鉄鋼業界）
 - ・鉄から芸術作品を創作する立場（彫刻家）
 - ・環境（建築）と彫刻とのデザインを行う立場（建築家）
 - ・この事業を提供し、世に広める立場（新聞社）
- という四者の協働が、少なくとも理念的なレベルにおいては企図されていたと言える。

三二 参加作家

彫刻家たちが集い、共同生活と交流を営む場であるシンポジウムでは、どのような作家を招聘するかがきわめて重要な事項となる。国際鉄鋼彫刻シンポジウムにおいて作家の選定にあたったのは、前述のようにシンポジウム委員会における諮問委員であった。諮問委員が世界の彫刻家の中から、招聘作家を検討した基準は、以下の三点である。

- 一、オリジナリティーの強い第一線作家を選ぶ。
- 二、一つの流派にかたよらないこと。シンポジウムは、それぞれ傾向の異なる作家を網らして、アンソロジーの形をとることが望ましい。
- 三、鉄鋼彫刻を作れる作家であること。またその作品は、戸外に置けるものであること。（5）

このような基準で検討した結果、一九六八年六月には、内外の十六名からなる招待作家のリストが完成し、二ヶ月後から作家との交渉が始まった。最終的には、その中からアンソニー・カーク、アレキサンダー・カルダー、ニコラ・シエフェール、レン・ライの四名は不参加、代わりにフィリップ・キングが加わることとなり、全十三名の参加となった。実際に参加した作家のリストは、図1に示した通りである。

三三 作品の制作と共同生活

作家たちは大阪への滞在中に、各自のテーマとプランによつて、鉄の彫刻作品一点を完成させることを求められた。滞在・制作の期間は、一九六九年の九月一日から十一月三〇日までの三ヶ月間である。その期間中、作家たちは後藤鍛造工場という、共同の制作場所で作品に取り組み、原則として同じ宿泊所で生活を共にすることが求められた。ただし、六〇〇坪の後藤鍛造工内で全ての作家が制作することは不可能であったため、実際にはそれ以外にいくつかの工場（安治川鉄工・栄興電気設備工業・川崎製鉄三ノ宮工場・石倉金属工業本田製作所・田嶋順三製作所）が確保され、作家たちはそれらを利用しながら作業を行った。

また、作家たちは必ずしも一律に九月から十一月までの三ヶ月間集まったわけではなく、十三名の作家たちの滞在期間

には少なからぬばらつきがあった。例えばティンゲリーは十日間の短期で集中的に作品を仕上げている。また、日本庭園の鑑賞と探求のため京都に生活の拠点を移した、キングのよ
うな作家もいた。すなわち、この彫刻シンポジウムにおいては、制作／生活の時間と場を完全に共有した、密度の濃い共同体が形成されていたわけでない、という点に留意する必要がある。

三 四・万博会場への作品設置

三ヶ月の制作期間を経て完成した鉄鋼彫刻作品は、翌一九七〇年、大阪万博会場に設置された。作品配置を行ったのは、建築家の丹下健三・前川國男である。万博会場の中心には、丹下設計の「お祭り広場」などを配したシンボル・ゾーンがあり、それに直交して巨大な人口湖が横たわっている。全十三点の彫刻作品は、主にこの人口湖の周囲に配置された。

千里丘陵の大阪万博会場の造形が開始されたのは、一九六七年三月のことであり、一九六八年三月には、シンボル・ゾーンの最終プランも完成していた。彫刻シンポジウムとのコーディネートが行われたのは、万博会場のマスタープランが全て完成した後だったため、会場は元来彫刻を設置することを想定して設計されていたわけではなかった。すなわち、建築と彫刻との相互協働というよりは、既存の建築空間への彫刻配置の作業であったということになる。

なおこれらの彫刻作品は、万博終了後、基本的には万博会場以外の様々な場所に移設されたが、移設に困難をきたしたものは撤去された。まとまった場所に保管されたわけではないため、現在シンポジウム作品の所在は各地に点在している

(6)

四・考察：彫刻シンポジウムと万博との関係

この国際鉄鋼彫刻シンポジウムの最大の特徴は、言うまでもなく、大阪万博との密接な関連の下に開催されたという点である。そのため第一に、このシンポジウムが万博に対していかなる関係性を持ちえたかについて考察する必要がある。

国際鉄鋼彫刻シンポジウムが、「万博のための」シンポジウムなのか、それとも単に万博に付随したものであるに過ぎないのか、あるいは、万博に対してある種の問題や意義申し立てを投げかけるものであるのか、その捉え方は立場や見解によつて大きく分かれるところである。実際のところ、シンポジウムの当事者たちの考えはおおよそこの三つに分かれており、彫刻家たちの間でさえ、最後まで共通の合意は全く形成されることがなかったと言える。

四 一・万博のためのシンポジウム

主催者側の公式見解においては、このシンポジウムは現代美術の祭典であると同時に、万博のための／万博の一環としての文化事業であることが明確に謳われていた。

今回の国際鉄鋼シンポジウムが芸術を通して国際間の交流、親善を促進し、万国博覧会のテーマである「人類の進歩と調和」にいささかなりとも貢献できれば、主催者として誠にこの上ない喜びであります(7)

制作された鉄の彫刻作品は、四十五年の大阪万博会場内に展示されて、「人類の進歩と調和」の万国博テーマにふさわしいメイン・イベントになります(8)

このシンポジウムで扱われているマテリアルが、彫刻の伝

統的な素材である石や木ではなく、鉄であるということには、きわめて重要な象徴的意味がある。鉄は言うまでもなく、近代の文明社会そのもののシンボルであり、技術と産業を称揚するこの大阪万博のシンボルとなりうる。産業製品や物産品そのものを展示する旧弊な万国博とは異なり、高度な技術・産業の成果を最先端のアート、造形、音楽、映像などの前衛的な現代芸術を総動員して表象し、パビリオンを演出する(9)という大阪万博のスタイルにおいて、鉄鋼彫刻もまた、芸術による技術・産業の表象という役割を担っていたと言える。そこでは、鉄鋼彫刻は「産業と芸術の融合」の賜物であり、現代の文明社会のモニュメントとしてみなされるのである。

鉄の彫刻に限らず、大阪万博はあまたのモニュメントを必要とした。このシンポジウムによる十三点の彫刻に加えて、さらに「オブジェ競争」という別の枠組を設けて、万博会場に野外彫刻を制作委嘱・設置したのである(10)。万博協会によって二十名の作家が選出され、七つのサブ会場や人口池など万博会場内に、彫刻作品が設置された。この二十人の中には、伊原通夫・湯原和夫のように、彫刻シンポジウムの招待作家と同じメンバーも含まれているが、ほとんどが抽象彫刻を手がける、若手新進作家(11)であった。

また、時系列的な順序は前後するが、万博開催三年前の一九六七年には、大阪万博をPRする目的で、「千里野外彫刻展」が開催されている。これは、一九五一年以来日比谷公園で伝統的に行われていた、東京都主催の野外彫刻展の移動開催という形を取って行われた。

このように、大阪万博でモニュメントとしての彫刻が求められたのは、第二章で述べたように、この時代、野外彫刻に対する社会的な注目と関心が高まっていたからに他ならない。野外彫刻は、美術館から街頭へと進出してきた、環境と都市

のための芸術であり、人々の生きる都市空間を美化し、新たな魅力を与えてくれるものと期待されていた。

四 二・万博への問題提起としてのシンポジウム

それでは一方で、作家たちはシンポジウムの意義をどのようにとらえていたのだろうか。少なくとも彼らの意識の中には、万博に貢献するために、つまり万博のモニュメントとしての彫刻や、会場的美観に資するための作品をつくるというような考えは、全く存在していなかったと言っている。

スネルソン「つまり、私たちがいま大阪に来て作品をつくっているのは、何も万国博会場にモニュメント(古い意味での)をつくるうという考え方でつくっているのではない。今日、彫刻は長い期間保存しておくという考えから、短期間のものへと変わりつつあるのだ」(12)

このように、「半永久的に万博の記憶を伝えるようなモニュメントを制作しに来たのではない」という意識は、スネルソンに限らず、いずれの作家にも共通していたと見られるものである。

しかし、それでは何のためにシンポジウムを行い、「万博」という目の前の巨大な出来事に対し、どのように向き合うのかという点について、作家たちの間でコンセンサスが形成されていったとは言えない状況だった。

シンポジウムに対して、最も明確な目的意識を持っていたと考えられるのは、彫刻シンポジウムの創始者カール・プラントルである。プラントルはシンポジウム開会式のスピーチにおいて、

「現代の世界には、エゴイズムの悪がはびこっている。でも、人びとはいま、そのエゴイズムの行き詰まりから、

新しい共同社会への憧憬、欲求を強めている。それが彫刻シンポジウムの原動力となった。純粋な芸術運動ではなく、われわれ人間と芸術家の生活の理想像追求がシンポジウムの目的だと思つ」(13)

と発言し、他の作家をはじめ会場に波紋を呼んだ。プラントルが憂慮するのは、現代の芸術の世界に跋扈するエゴイズム・権威主義・商業主義、そして作家たちの独善性と閉鎖性であった。プラントルが一九五九年に世界で最初のシンポジウムを実現した時、彼がシンポジウムに託したのは、芸術家たちが野外の石切り場や工場の中に集い、創作の時と場を分かち合うこと、それによって一人の力ではなしえない、共同体としての芸術を生み出すことという理想だった。

プラントルが今回のシンポジウムで手がけた彫刻作品「カワサキへの道」は、一見何ら変哲のない鉄の固形だが、その素材はソ連・南アフリカ・アメリカ・オーストラリアなどから取り寄せられており、愚直なユーモアによって国境を越えた連帯と協力を暗示した作品である(14)。彼にとつて、彫刻シンポジウムは悪しきエゴイズムを克服するためのユートピアであった。

しかしながら、プラントルがエゴイズムを「創造行為の敵」とすらみなす一方で、個や自我こそが創造行為の源泉であると考えた立場もあり、彼の見解は到底他の作家たち全てに受け入れられるものではなかった。彼の考えに対して、真つ向から対立したのが、「エゴイズム」の代弁者たるブルマックとキングであり、パオロツツイとベーカーは沈黙、スネルソンは中立的立場、ルジンブルーはそのような対立からは超越していた、と飯田善国は指摘している。

リッキーは生来のプラグマティスとの習慣から参加作家たちの「物質的エゴイズム」の代弁者となり、ブルマックとキングは「精神的エゴイズム」の代弁者となった。

ブルマックの「精神的エゴイズム」の表現には、子供らしい天衣無縫さ、自我の本質を守ろうとする本能の純粋性とユーモアが伴っていたし、キングの「精神的エゴイズム」には西洋の賢者の風格のようなものがあつた(15)

プラントルとはやや異なる意味で、大阪万博そのものの商業的エゴイズムに対する不快感を表明し、それに対するアンチテーゼとしての彫刻をつくと宣言したのが、ティンゲリーであつた。

「各国各企業のパビリオンを見る。俺が俺がとエゴイズムを主張している。俺はこういうエゴイズムの露出がきらいだ。だから俺は：パビリオンと正反対の作品を創るよ。小さくて、はいつくばって、思い切りいやらしい動き方をする作品を…」(16)

その結果ティンゲリーが完成させたのは、「カミカゼ・記念碑一九六二―一九六九」と題する、壊れた巨大な乗り物のような形をした廃品のアッサンブラージュで、アイロニーに満ちた作品だった。しかし逆説的なことに、この彫刻は「パビリオンと正反対」であるどころか、むしろ自らが廃品であり崩壊する運命にあることを叫ぶかのように、強烈な自己主張を放つ作品である。作家自身の自我の取り扱いをめぐる、結局プラントルの考えは集団の中で孤立することになった。

テインゲリーとは異なる方法で、若林奮は大阪万博への批判精神を表現した。若林の作品「3255のクロバエの羽」は、巨大な鉄板を地中に埋め込んだもので、作品の表面だけが地面とほぼ同じ高さに露出している。そのため、競って他より目立とうと、全ての建築物が自己主張を繰り広げる万博会場の中にあつて、若林の作品は「俺が俺が」という声を一言も発しないどころか、あえて身を潜め、隠れるようにして存在する作品である。テインゲリーのように強烈なアイロニーや警句を発するわけではないやり方で若林は、万博のエゴイズムの構造から静かに背を向ける態度を表明した。

なお、圧倒的に多くの作家たちは、光や影、そして風や水といった環境条件を考慮に入れ、それを生かしながら環境との融和を志向した作品をつくっている。それに対して、「スズメヲウツノニタイホウモチダス」の作者であるルジンプールだけが唯一、環境への無関与を宣言している。

「彫刻が環境への参加を考えるまえに、まず、私の彫刻は、一つの独立したものでありたいのだ。まず、彫刻そのものを考えたい。環境を考えて彫刻を作るのではない。極端に言えば、彫刻の存在は、本質的には何ら環境と関係がないのだ」(17)

このように、作家たちの間では、シンポジウムの意義をめぐって、大阪万博への態度と身ぶりをめぐって、そして環境と彫刻との関係性をめぐって、ほとんど共通の見解や合意が形成されることがないまま、議論・衝突・宥和などを重ねて、国際鉄鋼彫刻シンポジウムは収束と終焉を迎えた。

五・おわりに

公共空間への彫刻の進出が、我が国で本格的に始動した時代において、野外彫刻は斬新な現代芸術のシンボルであると同時に産業のシンボルであり、「人類の進歩と調和」を謳う大阪万博と深い親和性を持っていた。「産業と芸術との融合」を掲げ、芸術によって現代文明を表象することが求められた大阪万博において、鉄の野外彫刻はきわめて象徴的なモノキュメントであった。

作家たちは、安易な万博礼賛のモノキュメントをつくることには抵抗を示し、各自の見解や立場に従って作品を作り上げたが、それらの彫刻作品が互いに結束し合つて、大阪万博の持つ構造を浮き彫りにする段階に、あるいは公共空間に向かつて問題提起を投げかける力を持つ次元には至らなかった。

「大阪万博」というあまりにも巨大な文脈の中で、作家たちはささやかな抵抗をなし得たかもしれないが、ついにその枠組から脱することができなかったと言える。実際、主催者である日本鉄鋼連盟と毎日新聞社が、あくまでもこのシンポジウムを万博の枠組に位置づけようとし、そして既成の建築プランやパビリオン群の中に、彫刻が事後的に配置されるという力学の中にあつて、大きな枠組への異議申し立てはこの上もなく困難なことであった。

大阪万博においては、当時の日本を代表する多くの現代アーティストが、前衛的・反体制的な芸術家を含め、強力な「動員システム」によって万博に加担し、「世紀のお祭り」を礼賛する役割を果たすことになった、と吉見俊哉は論じているが(18)、彫刻シンポジウムもまた、万博の「動員システム」を完全には免れることができなかったように思われる。

しかし、たとえばささやかな抵抗であるにせよ、この彫刻シンポジウムの意義について、歴史的な評価を与えることができ

るのではないだろうか？

このシンポジウムを組織化した飯田善国は、もしシンポジウムに最大の意味があるとしたら、それは「多次元の情報の機能する生きた場」であるという一事にある(1910)と言っている。プラントルが理想としたような、彫刻家たちの強固な共同体は、確かにもはや望めないかもしれない。それに代わって、彫刻シンポジウムは、ゆるやかな連帯と共通の課題を作家たちに提供し、彫刻家の個性が多元的に重なり合う創造の場を一時形成した。

クライアントの求めに従って、与えられたテーマを形象化する、硬直化した野外彫刻とは異なり、この彫刻シンポジウムにおいては、「そもそも、何のために、何を成し遂げるべきか」という共通の課題に、作家たちが関与する場が生まれた。

この点において、一九六九年の国際鉄鋼彫刻シンポジウムは、日本の野外彫刻史上において独自の意義を持ちうるものと言えるだろう。

(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)

付記 本稿は以下の研究会において口頭発表した原稿に加筆し、注を付したものである。

「大阪万博と野外彫刻：千里野外彫刻展と国際鉄鋼彫刻シンポジウムを中心に」

日本アートマネジメント学会・関東部会第四三回研究会

(二〇〇九年二月二十二日 於・東京)

作家	作品名	サイズ
ジョージ・リック George Rickey	「方形スペース攪拌器」	2 × 6 × 2m
ジョージ・ベーカー George Baker	「水円盤」	2.5 × 4.5 × 2.5m
ケネス・スネルソン Kenneth Snelson	「作品」	4.5 × 8 × 4.5m
フィリップ・キング Phillip King	「空」	12 × 4 × 12m
エドゥアルド・パオロツィ Eduardo Paolozzi	「作品」	6 × 4 × 4m
ベルンハルト・ルジンブール Bernhard Luginbuhl	「スズメウツノニタイホウモチダス」	15 × 4.5 × 6m
ジャン・ティンゲリー Jean Tinguely	「カミカゼ・記念碑 1962-1969」	5.52 × 1.76 × 3.2m
カール・プラントル Karl Prantl	「カワサキへの道」	6.8 × 13 × 1.8m
ハインリッヒ・ブルマック Heinrich Brummack	「誕生日のテーブル」	4 × 1.5 × 2m
伊原通夫	「作品」	31.5 × 4 × 3.3m
湯原和夫	「作品 No.5-69」	4 × 4 × 4m
若林奮	「3.25m のクロバエの羽」	5 × 1 × 8m
飯田善国	「時間の風景」	16 × 11 × 6.5m

(図 1)

【注】

- (1) Bildhausersymposion: 彫刻家による共同的・対話的なこの芸術活動の手法は、ブリュッセルの対話齋『響宴』(Symposion)に基いて「シンポジウム」と名づけられている。詳細は、本文二一を参照。
- (2) Wortmann, Jutta Birgit, Bildhausersymposien: Entstehung - Entwicklung - Wandlung, Peter Lang, Frankfurt, 2006, 53-55
- (3) Wortmann, ibid. 132-133
- (4) 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, 1983年
- (5) 飯田善国「国際彫刻家シンポジウムの作家たち」、『毎日新聞』一九六九年二月六日夕刊
- (6) 現在明らかになっている、作品の処遇は以下の通り。
 ・伊原通夫作品：万博記念公園(旧万博会場)へ設置
 ・若林奮作品：万博記念公園(旧万博会場)へ設置
 ・K・キング作品：毎日放送社所蔵(一九七二)後、万博記念公園へ移設(二〇〇八)
 ・K・プラントル作品：神戸市の「花と彫刻の道」へ移設(一九七二)
 ・B・ルジンプル作品：美ヶ原高原美術館へ移設(一九八一)
 ・D・バオロツィ作品：美ヶ原高原美術館へ移設(一九八一)
 (7) 飯田善国編『国際鉄鋼彫刻シンポジウム』毎日新聞社、一九七〇年
 (8) 毎日新聞、一九六九年一月三日(朝刊)
 (9) 山口勝弘「大阪万博から七〇年代へ」、『美術手帖』通号四三六、美術出版社、一九七八年七月
 (10) 読売新聞、一九六七年九月十三日(朝刊)
 (11) 三木富雄、吉村益國、田中信太郎、塚本正治、伊原通夫、多田美波、山口勝弘、榎本健規、湯原和夫、高松次郎、井上武吉、福島敬恭、寺尾悦示、榊健、吉田ミノル、今井祝雄、吉田稔郎、新宮晋、篠田守男、伊藤隆道

- (12) 毎日新聞、一九六九年十一月十二日(夕刊)
- (13) 北村由雄「国際鉄鋼彫刻シンポジウムの残したもの」、『美術手帖』通号三二六、美術出版社、一九七〇年四月
- (14) 北村、前掲書
- (15) 飯田編、前掲書
- (16) 飯田編、前掲書
- (17) 「現代彫刻の可能性」、『みずさ』美術出版社、一九六九年十二月
- (18) 吉見俊哉『博覧会の政治学』中央公論社、一九九二年
- (19) 飯田編、前掲書

訂正
 注(4)[誤]後藤政伸 [正]後藤敏伸