

実体を伴わない量塊と彫刻との関係

— イギリスにおける近現代彫刻からの一考察 —

The Relationship Between Non-entity Mass and Sculpture : A Consideration From Modern Sculpture in England

米窪 洋介*

Yosuke YONEKUBO

要旨

本研究は、20世紀以降のイギリスにおける彫刻から、量や量塊の特徴を明らかにし、彫刻の実体と実体を伴わない空間との関係について分析を行い、彫刻の存在について検証した一考察である。筆者（米窪）は、実体と同様に実体を伴わない空間にも彫刻の量塊を見出し、その空間を「非実体的量塊」と「反実体的量塊」に分け、それぞれの意味を定義づけた。本論文では、「非実体的量塊」を「非実体」という言葉の意味する、実体でない又は実体がない空間に対して用い、また「反実体的量塊」を「反実体」という言葉の意味する、心的形象または実体の本質をなす性質を示す空間に対して用いた。この定義を元に、イギリスの近現代作家の作品における特徴から、彫刻の存在について検証を行なった。その結果、分析した作品の実体を伴わない空間に「反実体的量塊」として位置付けられる空間が顕著に現れ、彫刻の存在との繋がりが示唆された。このことから、実体としての量塊とは別に、実体を伴わない空間に彫刻の存在を示す、視覚的・触覚的には認識しづらい特異な量塊が形成されていることが明らかとなり、新たな彫刻表現の可能性に繋がる試論となった。

【キーワード】 彫刻 存在 量塊 空間 実体

第1章 はじめに

本研究は、地域と時代をイギリスの近現代に絞り、その中から見えてくる彫刻の存在というものに焦点を当てた研究である。

彫刻の存在を考える上で、まず、「存在」という言葉の意味を取り上げる。広辞苑によると①一般に「ある」ということ、および「あるもの」。「ある」の理解に応じてさまざまな意味がある。有ともいう。② [哲] ①実体と属性に分かれ、前者は基体・本体のようにそれ自体で独立にあるが、後者は前者に付帯して依存的にある。また、実体には自然的・物的なもの、意識的なものの更に超自然的で非感覚的なものがある。②判断の主語と述語とをつなぐ繫辞としての「ある」。¹⁾と記載されている。

これを踏まえて、本研究における彫刻の存在とは、美術評論家の峯村敏明が著書『彫刻の呼び声』⁽¹⁾の中で述べているよう、彫刻の本質を捉える上での、「存在」を問い直す過程に重きをおくものであり、視覚や触覚を通じた認知だけでは計り知れない、彫刻が持つ特異性の表れを示すものである。また、峯村は彫刻を「存在論的な表現」と「関係論的な表現」に区分した上で、「存在論的な表現」の方

を彫刻のあるべき姿としてとらえている。

よって本研究は、こうした区分を一旦は受け入れた上で、その内実を再検討することを目的とし、近現代彫刻を新たな視点で捉へ、「実体」と「実体を伴わない空間」との相互関係において、彫刻の存在を捉える試論である。

第2章 研究の背景と方法

彫刻には、マッサ（量塊）やヴォリューム（量）といった量感、ムーブマン（動勢）といった暗示的・想像的な動感、プロポーション（比例）といった形を構成するために重要とされてきた諸要素がある。近代以前においては、これらが彫刻に大きな意味を含んでいたが、近代以降は様々な表現方法とともに概念的または実験的な表現が行われてきている。

量塊という言葉が現代までの彫刻に照らし合わせると、彫刻はそれ自体が物体を扱うジャンルであることから、実体的であり物質的であることを前提として表現されてきた経緯がある。実際、マッサやヴォリュームといった言葉は、高村光太郎の一連の彫刻論⁽²⁾や、イギリスの美術評論家ハーバート・リードの著作⁽³⁾などをとおして、20世紀後半の日本の

* 松本短期大学

彫刻家たちにも強い影響を与えてきたものである。

それに対して、1960年代以後、彫刻の非物質化を進めたコンセプチュアリズムやミニマリズムなどから、新たな視点で彫刻が捉えられるようになった。確かに、こうした表現をドナルド・ジャッドの著作「スペシフィック・オブジェクト」⁽⁴⁾に倣って、彫刻の領域から除外する考え方も根強くある。しかしながら、峯村が『彫刻の呼び声』で空洞を持ったジャッドの作品を存在論⁽⁵⁾から解釈したように、こうした表現から新たに彫刻を考え直すことも行われるようになってきている。

これらを元に、彫刻を「存在」の観点から俯瞰すると、20世紀以降の彫刻とそれ以前の彫刻には、形態としてまた素材として、さらには観念や概念といった考え方にも明らかな違いが見られる。その一端となった事柄は、近代以前が主として「塊(物質)」の中に彫刻の存在を表現しようと試みてきたのに対し、近代以降は「虚(非物質)」の空間においても塊(物質)との関係において彫刻の存在を見出そうとしたことである。そのため、本研究では、この虚(非物質)の実体を伴わない空間と彫刻の存在との関わりを明らかとすることで、彫刻表現の可能性を考察することを目的としている。

まず第3章では、彫刻における実体を伴わない空間を、彫刻の存在を表す独立した空間として位置付けるため、言葉の意味を確認する。そこから、本論文の主題となる「実体を伴わない量塊」について定義づけを行う。

次に第4章では、20世紀以降のイギリスにおいて時代変遷を踏まえながら、本論文が主張する実体を伴わない量塊を内包する彫刻を分析する。その対象として3名の作家を取り上げ、実体を伴わない量塊に繋がる彫刻の特徴としてキーワードを抽出し、これらのキーワードと作品との関係を明らかにする。そのため、以下の3つのキーワードから彫刻作品について分析し考察する。

① 「実体と挟まれた空間」

ヘンリー・ムーアの作品における、塊と虚の空間から、彫刻の存在について考察を進める。

② 「構成された空間」

アンソニー・カロの作品における、素材の組合せによる彫刻と塊彫刻との違いから、彫刻の存在について考察を進める。

③ 「空間と空間との境界」

アントニー・ゴームリーの作品における、空間と空間とを断絶する形体から彫刻の存在について考察を進める。

第5章では、4章までの分析を考察し、キーワードとなる3点の関係を明らかにしながら、実体を

伴わない量塊を作品内部に包含する彫刻の可能性について検証を行う。

第3章 実体を伴わない空間

本研究においては、彫刻を「実体を伴う部分」と「実体を伴わない部分」に分けた上で、その実体を伴わない空間に彫刻の存在を表す重要な要素が内在していると推察した。また、彫刻は三次元の中において、量や量塊といったものを視覚的・触覚的な感覚を伴って認識する芸術である。そのため、実体を伴わない空間にも彫刻として、視覚的・触覚的には認識できない何らかの量塊が備わっているのではないかと仮定し、その空間を「実体を伴わない量塊」として以下に意味を定義づけることにした。

第1節 実体

実体という言葉が意味するところは、「①(名称や外形に対する)正体。本体。実質。内容。②[哲](ousia ギリシア・substance ラテン・substance イギリス)変化する容態の根底にある持続的な担い手と考えられるもの。世界ないし事物の実体は古来哲学の重要問題とされ、殊にギリシア哲学・スコラ哲学・デカルト・スピノザにおいて中心的役割を演じた。カントは現象認識のためのカテゴリーに過ぎないと考えたが、現在でも個物を第一実体、普遍を第二実体とするアリストテレス的考え方は一般的である。」²⁾ また、「そのものの奥にひそむ真のすがた。本体。正体。実質。」³⁾ である。そのため、彫刻における実体とは、視覚的・触覚的にそのものを認められる本体そのものと、そのものの奥に秘められた本当の姿(そのものの存在)とを意味すると言える。

第2節 非実体と反実体

続いて非実体という言葉は、非という打ち消しの言葉である「そうでない意」または「後につづく語を打ち消す。…でない。…がない。」⁴⁾を意味する接頭語と「実体」という言葉が合わさった言葉で、「実体でない」または「実体がない」を意味する言葉となる。

また、反実体という言葉は実体に対して、反という「②[哲]反対命題。アンチテーゼ。」⁵⁾の意味を含む言葉となる。そのため、実体に対する反意語となる「観念や属性」⁶⁾といった言葉となり、「③[哲・心](idea)思考の対象となる意識の内容・心的形象の総称。」⁷⁾ または、「②[哲]ものがそれなしには考えられないような性質。実体の本質をなす性質。」⁸⁾として意味を捉えることができる。

第3節 量と量塊

量とは「見たり、はかったりしたときの容積・大

きさ・数など。」⁹⁾を意味する言葉である。この言葉を彫刻に照らし合わせると、重さや大きさ、ものスケールを表すときに用いられる。

また、量塊とは mass (英語) という言葉に充てられた日本語であり、美術の用語としては「絵画・彫刻などで、一つのかたまりとして知覚される部分。」¹⁰⁾を意味する言葉である。

第4節 実体を伴わない量塊

以上のことを踏まえて、彫刻の実体を伴わない空間を、「非実体的空間」と「反実体的空間」という二つに分類した。さらに、その空間を彫刻の一部とみなし、実体を伴わない量塊として以下に定義することとした。

そのため、本論文においては「非実体」という言葉の意味する、実体でない又は実体がない空間を「非実体的量塊」と定義し、また「反実体」という言葉の意味する、心的形象または実体の本質をなす性質を示す空間を「反実体的量塊」と定義づけた。よってこれら二つの実体を伴わない量塊と彫刻との関わりについて、以下に検証を行う。

第4章 イギリスにおける彫刻表現の分析

近代彫刻の一つの出発点は、彫刻が持つ実体と空間との間に新たな関係を築いたことではないだろうか。「彫刻の量塊を実の空間とし、これに対して失われた量の部分を虚の空間とすると、この空間はどちらが強いと言えるだろうか。恐らくこのネガティブな空間は、彫刻の量に匹敵し、あるいはそれを凌駕するほどの力を持っている事を我々は知ることが出来るに違いない。」¹¹⁾この言葉は、ヘンリー・ムーアの作品に対し、建自覚造が語った言葉である。ムーアによって抉られた穴には、意図した形があり、実体を伴わない空間に形を見出した点が、美術史的にも高く評価されている。

なお、ムーア以前に空洞を彫刻に取り入れた作家として、アレクサンダー・アーキベンコ(1887-1964)の名前を挙げる事が出来る。アーキベンコは、ウクライナ出身の作家であり、キュビズムに大きな影響を受けた彫刻家である。しかしながら彫刻に開けられた穴は、単にデザインの一部として開けられた穴という以上の展開を見せることはなかった。そのため、本論文の彫刻における実体を伴わない空間の定義に当てはめると、実体がない・実体でないという空間に位置づけられる。よってこの実体を伴わない空間は「非実体的量塊」に分類できるであろう。

このことを踏まえた上で、イギリスの彫刻を見ていくと、ムーアを含めて近現代において美術史的に確固たる立ち位置を築いた彫刻家が多数輩出されている。そのため、時代経過とともに、彫刻の存在と

いう観点について、実体を伴わない空間と彫刻との関係から検証を行なった。

第1節 実体と抉られた空間

ヘンリー・ムーア(1898-1986)は、20世紀を代表するイギリスの彫刻家であり、日本でも数多くの展覧会が企画され、広く周知された作家である。第一次世界大戦では志願兵として戦地に赴いていた経緯もあり、彫刻を学び始めたのは21歳と当時としては遅い出発であった。リーズ美術学校においてアカデミックの基礎を学ぶ中、原始美術や古代美術に興味を抱き、新たな表現を見出していくこととなる。

ムーアの作品を彫刻の存在と言う観点から捉えると、特質すべき事柄が二つ挙げられる。まず一つ目は、直彫による形態の単純化についてである。直彫に関しては、ムーアの初期の作品に多く用いられた表現であるが、その特質すべき点は、表面的なリアリズムからの脱却と原始・古代美術への回帰にある。《横たわる人体》(図1)は30歳を迎えたムーアが、イタリア旅行の後に制作した横臥像であり、素材が持つ重量感と単純な形態とが作品としての存在感をより強度なものにしている。リードは「彫刻とは相応の固さの素材を彫り、あるいは刻む芸術である。」¹²⁾と述べるように、直彫とは堅牢な素材を彫り上げる彫刻の原点と言える表現方法である。また、表現された人物においては、旧来の習慣化された彫刻が追い求めた表面上のリアリズムではなく、正面性や象徴性といったコンストラクションを備え、作品自体の持つ存在感に重きを置いた形体が用いられている。このことについてリードは「彫刻というのは形態や顔かたちの反復ではないのである。むしろ一つの素材から他の素材へ意味を置き換えることである。」¹³⁾と述べ、彫刻の本質について触れている。このように、直彫という表現方法によって彫り刻まれた実材は、その物質的特性も含めて彫刻の存在を示す要素が含まれている。

二つ目は、《横たわる人体:フェスティバル》(図2)に見られるような、量と空間との関係についてである。横たわる人体は、ムーアが長年取り組んだテーマの一つであったが、図1と図2を比較してみると、形態には際立った変化が見て取れる。建自はこのようなムーアの作品について「ムーアの彫刻は量塊の単純化や抽象化(Square Form,1936)をたどりながら、他方において、空洞を作品に導入する作業が開始されている(Reclining Figure,1936)。」¹⁴⁾と述べ、また、クラフトはこの空洞の表現について「彫刻が一般の場合のように単に空間によって包まれるだけでなく、空間を自己のうちにとり入れた、つまり彫刻が空間との新しい関係に入ったこと

である。」¹⁵⁾とし、ムーアの作品を新たな彫刻表現として位置付けている。このように作品に空洞を形作るという行為によって生まれた実体を伴わない空間（虚空間）と実体（実空間）との間に相剋の関係が生まれたことで、空間に多様な展開をもたらすに至った。ムーア自身も「穴は一つの側と他の側とを結びつけ、直ちに三次元を表す。穴は固体のマッスと同様に、それ自体でかたちを意味づけすることができる。」¹⁶⁾と述べ、意図的に抉られた穴の存在を強調している。

これらから、ムーアの彫刻に見られる特徴を彫刻の存在に照らし合わせると、実材の持つ物質感と実体を伴わない空間とがそれぞれに強い存在を放っており、どちらも彫刻の存在を表すための重要な要素であると位置づけられる。なお、ムーアの彫刻における実体を伴わない空間には、意図的な形が与えられ、実体との関係において彫刻としての量塊を形成している。このことから分かるように、彫刻内部に単に穴という空洞が存在するのではなく、彫刻の一部として明確な形と共に抉られた空間が存在している。よってこの空間を本論文の定義に基づいて解釈すると、反実体的量塊が内包されていると言える。



図1 ヘンリー・ムーア《横たわる人体》1929年



図2 ヘンリー・ムーア《横たわる人体: フェスティバル》1950年

第2節 構成された空間

アンソニー・カロ(1924-2013)は、ロイヤル・アカデミー・スクールで彫刻を学んだ後、3年間ムーアの助手を務めた作家である。初期の作品は、デフォ

ルメされた肉体と表現主義的なテクスチャーを全面に出した表現が特徴的である。《シャツを脱ぐ男》(図3)では、身体の大きさに比べて、頭部が異様に小さく表されている。斉藤は「カロが、ここで追求していたことは人間の現実からかけはなれた理想のプロポーションなどではなく、我々が動作するときを生じる極めて現実的な感覚であった。」¹⁷⁾とし、感覚のリアリティーを彫刻の形を用いて表現しようとしていると指摘している。このことから、カロの関心は、形態としてのリアリティーへ向かっていたのではなく、肉体の内部感覚の表出にあったと言える。しかし、その後のアメリカ旅行をきっかけに、訪問以後の作品は一変することとなる。

カロの作品を彫刻の存在という観点から捉えると二つの事柄が挙げられる。まず一つ目は、《24時間》(図4)において見られるような、平面的物質による量塊についてである。人体表現からの脱却を模索していたカロにとって、ブロンズという塊から鉄板や鉄鋼といった素材の組み合わせによる表現に切り替えたことで、自身が抱くリアリティーを表すための新たな手段を獲得することとなった。そのきっかけは、「もし自分のアートを変えたいのならば、習慣を変えるべきだ」¹⁸⁾というグリーンバーグからの指摘であった。塊というものの中に彫刻としての形態を追求してきた近代以前の彫刻に対して、彫刻的な量塊を、平面的なものの集合によって展開させた点において、カロの功績は大きいと言える。量や量塊が素材の重さや塊、また空間との関わりにおいて知覚されることは、ムーアの彫刻において触れた通りである。その点、カロの彫刻には一見すると重さや塊を感じさせない表現が見受けられる。その要因は平面的な素材の集合と着色による素材の単一性によるものからである。しかし、中原は「カロは彫刻における量塊性を平面的なものの集合に転換させたのであって、量塊性を平面的なイリュージョンイズムへ変質させたのではない」¹⁹⁾と述べ、彫刻の量塊性という観点から作品を評価している。

そして二つ目は、《ある朝早く》(図5)において見られるような、配置による空間の構成についてである。先に述べたよう、カロは素材の組み合わせにより作品を構成した作家である。構成の方法は様々だが、空間に素材を配置することにより、物体と空間との間に新たな視点を取り入れてきた。全体を表すために部分を部分で補いながら形態を構成していくため、形態としては横方向への広がりを感じる作品が多いことも特徴的である。中村は「材料と材料をつなぎ合わせてひとつのものをつくるのではなく、部分と部分の関係をつくるための溶接であって、必ずしもしっかりと接合することだけが重要なのでは

ない。」²⁰⁾ とカロ表現が関係性を重視した上で構成されていると分析している。

なお、カロはデッサンやスケッチを元にして形を再現する方法をあまり取らず、空間的配置を意識しながら即興性を持って作品を制作する方法に重きを置いていた作家でもある。このことについて「私は平面から作品を作りはじめるということはほとんどありません。自由で束縛されないやり方で空間を探ってゆきたいからです。」²¹⁾ と制作上の方法論を語っている。

また、スミスが「カロの彫刻は、空間をむさぼると同時に大地をもむさぼるといえよう。台座は取り除かれ、ここの作品はある程度の縄張りを手中に収め、それが置かれている空間に対する観客の反応に変化を生じさせるのである。」²²⁾ と述べたように、台座を無くすことで、作品の前面性や接地性の問題を彫刻に持ち込んだと言える。このことから、彫刻の内部空間に見る側の視点を向けさせることで、物体と空間そして空間と観者の関係を見る側に意識させるようになった。中村は「彫刻は支配するのではなく、空間の中であるいは空間に対してある関係を作り出すことによって、空間を意識させ実在させる方法であると考えているのであろう。」²³⁾ とカロが物質と空間との関係から彫刻を捉えようとしていたと述べている。

これらから、カロの彫刻に見られる特徴を彫刻の存在に照らし合わせると、物質感を無くしながらも、部分と部分が配置された空間との関わりにおいて彫刻の存在を強く意識させられる。その理由は方向づけられた空間の広がりや作品内部に無数に点在していることに要因がある。カロの彫刻における実体を伴わない空間を、先に述べた実体を伴わない量塊として捉えると、物質感を感じさせない平面的な素材によって方向づけられた空間が様々な方向に展開することで、彫刻としての量塊を豊かなものにしていく。よってカロの彫刻にも、反実体的量塊が内包されていると言える。



図3 アンソニー・カロ《シャツを脱ぐ男》1955年



図4 アンソニー・カロ《24時間》1960年



図5 アンソニー・カロ《ある朝早く》1962年

第3節 空間と空間との境界

アントニー・ゴームリー(1950-)は、ケンブリッジ大学で考古学・人類学・美術史を学び、その後3年間スリランカにて仏教を学んだ経歴の持ち主である。この経験を元に再び大学にて美術や彫刻を学び、以後自らの表現を追求している作家である。初期の作品には、ものを細かく切断し、そのものを平面的に集積させ再構成する作品や物自体を集積させ凝集性を表した《いっぱいになったボウル》(図6)のような表現が試みられている。素材としては、とりわけ鉛を用いた作品が多く、現在もなおその作品は変化を遂げている。

ゴームリーの作品を彫刻の存在という観点から捉えると、内界と外界との隔たりについてその特異性が挙げられる。ゴームリーの作品には、《三つの道：型、穴、通路》(図7)のような人体に関連する形が多く用いられている。しかし、人体の形(フォルム)を追求した作家ではない。山脇はゴームリーの目的が人体の再現ではないとし、「それは私たちの体、人間の体を通して私たちとは何かを知ることである。彼が表現しようとしているのは、私たちが漠

然と、心とか、私たちと呼んでいるもの、私たちの体の中にあるそのものなのだ。」²⁴⁾と述べ、人体が用いられた意図について触れている。

また、作品の制作過程からゴームリーの表現を捉えようと、その工程は「まず、石膏で型取りし、ファイバークラスで抜いて、彼自身の複製を作る。さらにそれを鉛で包んで出来上がる。」²⁵⁾この成り立ちからもわかるように、人体の形が空間として内側に内包されており、外側に鉛の膜で境界をすることで、内側の空間と外側の空間との差別化を行なっている。そのため、この境界を示す鉛の膜が彫刻として内側に内包される人間の存在を強く放っていると推察できる。

さらに、コンクリートの作品《Sense》(図8)においては、一見ミニマル的な直方体の方に目が行くが、表面に空いた穴の形を覗き込むと、手や指の跡であることに気が付く。この作品においては、本来実体として形を持つ人体と実体を伴わない空間とが逆転の関係を築き、コンクリートの内部に人体の形を内包した空間を留めている。視覚的に内側の形体を認識することはできないが、作品内部の実体を伴わない空間にある種の存在を感じさせるに至っている。そのため、コンクリートの部分は、内側の存在を認識させるための境界として空間に形作られていると推察した。

これらのことから、ゴームリーの彫刻に見られる特徴を彫刻の存在に照らし合わせると、彫刻として実体を伴う物質は、実体を伴わない内側に秘めた空間を強調するための境界であり、実際は内側に秘められた空間にこそ彫刻の存在を強く意識させられる。ゴームリーの彫刻における実体を伴わない空間を、実体を伴わない量塊として捉えようと、秘められた空間にこそ人間の存在を表す実体の本質をなす性質が現れている。よってゴームリーの彫刻にも、反実体的量塊が内包されていると言える。



図6 アントニー・ゴームリー《いっぱいになったボウル》1977年



図7 アントニー・ゴームリー《三つの道:型,穴,通路》1981年



図8 アントニー・ゴームリー《Sense》1991年

第5章 おわりに

本研究では、イギリスを中心に時代の経過とともに、彫刻の存在について分析を行なった。その結果、表現の違いが認められながらも、実体を伴わない空間が彫刻の存在を示す一要素となっていることが認められた。

また、実体を伴わない空間を、非実体的量塊と反実体的量塊とに分けて、作品との関わりから彫刻の存在について分析を行なったところ、反実体的量塊を内包する作品の中に彫刻の存在を見出すに至った。このことから、彫刻の存在を表す手段としては、必ずしも実在する部分のみに与えられているのではなく、観念や概念などから実体を伴わない空間を形作ることによって、表現することが可能であることが認められた。そのため、実体を伴わない空間に、視覚的・触覚的には認識しづらい特異な量塊を内包させることで、新たな彫刻表現の可能性に繋がることが明らかとなった。

建畠は「従来のヴォリューム(量)やマッサ(塊)を除くか、それらを二義的なものとして動勢と透視と光と影を導き入れ、彫刻の実体でない部分「マイ

ナスの空間」と「意志の空間」が作品の最も重要な部分であること、そしてこの手で触れられない空間が実は非常にダイナミック（力動的）に僕たちの心に触れてくるというところに新しい彫刻の可能性があるわけです²⁶⁾と彫刻としての可能性を示している。また、この根底となる部分について「虚の哲理は、深く東洋の翳を宿している」²⁷⁾と東洋的な思想からの現れであることも指摘している。

以上のことから、実体を伴わない空間には彫刻として虚の量塊が内在しており、実体との関係において彫刻の存在を示す重要な要素として位置づけることができた。

しかしながら、今回の研究において分析を行った作品は彫刻表現の一部であり、地域や時代性など研究の対象を広げ調査を行うことも一つの課題である。また、彫刻の存在とは実体を伴わない空間に必ずしも現れるものではなく、実体との関係性において表出することが分析の結果を通して明らかとなった。峯村が「問われているのは、彫刻の本質をめぐる議論であると同時に、存在と関係についての歴史的規定性を持った時代思潮とどう向き合うかということである。」²⁸⁾と述べているよう、今後は、実体を伴わない空間と量や量塊との関係性というものから彫刻の本質を捉え直し、彫刻の可能性を検討していきたい。

註

- (1) 峯村敏明『彫刻の呼び声』水声社 2005年
- (2) 高村光太郎『ロダンの言葉』沖積舎 2005年
- (3) ハーバート・リード『近代彫刻史』言叢社 1995年
- (4) 北九州市立美術館他『DONALD JUDO』ギャラリヤマグチ 1992年 pp.24-32.
- (5) 前掲『彫刻の呼び声』 pp.35-47.

図版出典

- 図1 東京美術館他『ヘンリー・ムーア展』東京新聞 1986年 p.33.
- 図2 アニータ・フェルドマン・ベネット『ヘンリー・ムーア展』アルティス 2003年 p084.
- 図3 『みづゑ』4月号美術出版社 1979年 p.63.
- 図4 前掲『みづゑ』1979年 p.66.
- 図5 東京都現代美術館『ANTHONY CARO』1995年 p.43.
- 図6 神奈川県立近代美術館『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』1997年 p.60.
- 図7 前掲『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』1997年 pp.74-75.
- 図8 前掲『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』1997年 p.118.

引用文献

- 1) 新村出『広辞苑第四版』岩波書店 1993年 p.1528.
- 2) 新村出『広辞苑第四版』岩波書店 1993年 p.1152.
- 3) 松村明『大辞林』三省堂 2019年 p.1214.
- 4) 旺文社『標準国語辞典』旺文社 1992年 p.784.
- 5) 金田一春彦、池田弥三郎『学研国語大辞典』学習研究社 1981年 p.1605.
- 6) 三省堂編修所『反対語対立後辞典』三省堂 2017年 p.183.
- 7) 前掲『広辞苑第四版』 p.590
- 8) 前掲『広辞苑第四版』 p.1505
- 9) 前掲『標準国語辞典』 p.1006.
- 10) 前掲『大辞林』 pp.2580.
- 11) 建畠覚造『彫刻』緑地社 1982年 p.25.
- 12) ハーバート・リード『芸術の意味』みすず書房 1966年 p.176.
- 13) 前掲『芸術の意味』 p.177.
- 14) 前掲『彫刻』 p.149.
- 15) E・M・クラフト『美術手帖』9月号美術出版社 1962年 p.58.
- 16) 岡田隆彦『美術手帖』10月号美術出版社 1969年 p.36.
- 17) 東京都現代美術館『ANTHONY CARO』1995年 p.26.
- 18) 建畠哲『美術手帖』9月号美術出版社 1995年 p.116.
- 19) 中原佑介『みづゑ』4月号美術出版社 1979年 p.68.
- 20) 中村敬治『美術手帖』美術出版社 1979年 p.183.
- 21) 前掲『美術手帖』1979年 p.184.
- 22) エドワード・ルーシー＝スミス『現代美術の流れ』PARCO 出版 1986年 p.234.
- 23) 前掲『美術手帖』1979年 pp.176.
- 24) 水沢勉『Antony Gormley』現代彫刻センター 1996年 p.19.
- 25) 後小路雅弘『イギリス美術は、いま』朝日新聞社 1990年 p.64.
- 26) 前掲『彫刻』 p.79.
- 27) 前掲『彫刻』 p.27.
- 28) 峯村敏明『彫刻の呼び声』水声社 2005年 p.277.

参考文献

- ・アニータ・フェルドマン・ベネット『ヘンリー・ムーア展』アルティス 2003年
- ・アントニー・ゴームリー、マーティン・ゲイフォード『彫刻の歴史 先史時代から現代まで』東京書籍 2021年
- ・海野弘『二十世紀美術 1900-2010』新曜社 2012年
- ・エドワード・ルーシー＝スミス『現代美術の流れ』PARCO 出版 1986年
- ・遠藤利克『空洞説 現代彫刻という言葉』五柳書院 2017年
- ・岡崎幹二郎『近代芸術の解析 彫刻の力』亜紀書房 2018年

- ・ 神奈川県立近代美術館 『Antony Gormley Still Moving Works 1975-1996』 1997 年
- ・ 北九州市立美術館他 『DONALD JUDO』 ギャラリーヤマグチ 1992 年
- ・ 暮沢剛巳 『現代美術のキーワード 100』 ちくま新書 2009 年
- ・ 「今日のイギリス美術展」事務局 『今日のイギリス美術』 朝日新聞社 1982 年
- ・ 『現代イギリス彫刻展』 朝日新聞社 1964 年
- ・ 滋賀県立近代美術館 『20 世紀彫刻の展望 ロダンからクリストまで』 1984 年
- ・ 世田谷美術館他 『イギリス美術は、いま - 内なる詩学』 朝日新聞社 1990 年 建畠覚造 『彫刻』 緑地社 1982 年
- ・ 埼玉県立近代美術館 『遠藤利克 - 聖性の考古学』 現代企画室 2017 年
- ・ 酒井忠康 『森の掟』 小沢書店 1993 年
- ・ 酒井忠康 『彫刻の絆』 小沢書店 1997 年
- ・ 高階秀爾 『20 世紀美術』 ちくま学芸文庫 1993 年
- ・ 高階秀爾 『世紀末芸術』 ちくま学芸文庫 2008 年
- ・ 彫刻の森美術館 『開館 35 周年記念展ヘンリー・ムーア：自然の気配 人のかたち』 彫刻の森美術館 2004 年
- ・ 東京都現代美術館 『ANTHONY CARO』 1995 年
- ・ 東京美術館他 『ヘンリー・ムーア展』 東京新聞 1986 年
- ・ 戸田裕介 『べらべらの彫刻』 武蔵野美術大学出版局 2021 年
- ・ 戸谷成雄 『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』 ヴァンジ彫刻庭園美術館 2014 年
- ・ 中原佑介 『第六巻 現代彫刻論 - 物質文明との対峙』 現代企画室 + BankART 2012 年
- ・ ハーバート・リード 『近代彫刻史』 言叢社 1995 年
- ・ ハーバート・リード 『芸術の意味』 みすず書房 1966 年
- ・ ハーバート・リード 『彫刻とはなにか - 特質と限界』 日貿出版社 1995 年
- ・ 『美術手帖』 10 月号美術出版社 1969 年
- ・ 『美術手帖』 11 月号美術出版社 1996 年
- ・ 『美術手帖』 4 月号美術出版社 1979 年
- ・ 『美術手帖』 7 月号美術出版社 1974 年
- ・ 『美術手帖』 9 月号美術出版社 1962 年
- ・ 『美術手帖』 9 月号美術出版社 1995 年
- ・ 本郷新 『彫刻の美』、中央公論美術出版 1980 年
- ・ 『みづゑ』 4 月号美術出版社 1979 年
- ・ 水沢勉 『Antony Gormley』 現代彫刻センター 1996 年
- ・ 峯村敏明 『彫刻の呼び声』 水声社 2005 年
- ・ ルドルフ・ワイトコウアー 『彫刻』 中央公論美術出版 1994 年
- ・ 横浜美術館 『近代彫刻 - オブジェの時代展』 2001 年