

創作の裏側：新収蔵品を中心に —— 彫刻家若林奮と倉澤實 ——

Backside of the Original Work :

WAKABAYASHI Isamu and KURASAWA Minoru

川 上 真由子

KAWAKAMI Mayuko

Aichi University of the Arts has collected many excellent works, since opening. We have collected 7 works, Wakabayashi Isamu(1936-2003) and Kurasawa Minoru (1934-2011) in 2016. Both of them are sculptors.

Wakabayashi received high praise at home and abroad. Kurasawa has unveiled unique works through outstanding shaping power and innovative idea. There are many maquette and toys that help creation in the atelier of the two.

Behind art and music, every creation, the processes of thinking is expressed by drawing, studies, drafts and so on. Furthermore, from the things and tools collected by artists, you can see the attitude toward creation. Many of these are not works, so they may be lost or forgotten while not knowing the writer himself and his bereaved families. It seems that from the things left by the artist in the creation process and what was left, the form of a new creation will come into view.

In this paper, from the backside of creation, what is the artist thinking and what was aimed, based on the two sculptors.

1. はじめに

残したかたち、残されたかたち。これは、あるふたりの彫刻家に共通する制作のテーマである。ふたりとは、ほぼ同時期に活躍し、どちらも彫刻という同じ土俵に立ちながらまったく違うアプローチで作品を作り続けた若林奮（1936-2003）と倉澤實（1934-2011）のことである。2016年度、本学では、ふたりの作品を新たに収蔵することとなった。

若林は、ドローイング《1999.07.14-244》【図1】、《1999.08.06-248》【図2】、《1999.08.22.27-111》【図3】、《2000.06.19-107》【図4】、《1988.05.23-029》【図5】の5点（うち1点は寄贈）で、倉澤は、立体作品《残したかたち02》【図6】、《残したかたち05》【図7】の2点（うち1点は寄贈）である。なお、これらの作品は、本稿と同名の展覧会「平成29年度収蔵品展 創作の裏側：新収蔵品を中心に」¹において、本学の収蔵品と共に展示を行った。作品を収蔵するにあたり、2017年1月と4月にふたりのアトリエに伺い、関係者から聞き取りを行った。本稿では、この調査によって明らかになった制作や考え方を中心に、両名の創作の類似点や相違点、そしてそれぞれが目指した“彫刻のかたち”

について論を進めていきたい。

若林は、国内外で高い評価を受けた著名な彫刻家であると同時に、思索の過程をあらゆるドローイングを数多く残したことで知られ、東京国立近代美術館には 3000 枚をこえる水彩・素描類が収蔵されている。一方、倉澤は、早くから脚光を浴びながらも新たな環境を求め日本を後にしたため、その名はあまり知られてはいないが、具象から抽象まで、その卓越した造形力と斬新な発想力によりユニークな作品を発表してきた。

美術や音楽など、あらゆる創作者のアトリエには、ドローイングやデッサン、習作、草稿、マケットのほか、創作のヒントになったと思われる様々なものが残されている。しかし、それらの多くは作品とは関係ない価値のないものとして、家族や近い関係者も知らない間に忘れ去られたり、失われてしまったりする。

しかし、創作の裏側にあって創作そのものを支えた思索や葛藤は、それらに様々なかたちであらわれている。これこそが、作家が残したかたち、作家によって残されたかたちであり、同時に創作の過程そのものである。それらを改めて掘り起こし、注意深く観察することで、作家の創作の姿を確認し、また新たな創作のかたちに出会う機会を与えてくれる。

本学に収蔵された両者の作品は、晩年のものが中心で、これまでの作家活動で追い求めた“かたち”に近い姿を示していると言えるものである。本稿では、まず両者について、調査で明らかになったことを参照しながら考察し、続いて、収蔵作品についても同様に見ていく。それらのことを踏まえ、ふたりの彫刻家の創作の裏側、背景について考察し、その姿へと迫っていく。

2. 若林奮

若林奮については、国内外で多数の展覧会を開催し、自身の創作について残した著書もあるなど、制作に対する姿勢や考え方を知ることは難しくない。本章では、若林自身が展覧会図録等に寄稿したテキストやインタビューに加え、若林の妻であり、自身も画家である淀井彩子（ちなみに後述する彫刻家淀井敏夫は、彩子の実父であり、若林にとっては義父となる）へのインタビューから分かったことと共に、若林のドローイングや平面作品に対しての思いをまとめていく。

1936 年、東京で生まれた若林は、1955 年に東京藝術大学美術学部彫刻科に入学する。元々彫刻家を志していたわけではなく、子供の頃から興味を持っていた「飛行機の形を考えるのに、彫刻をやれば工合がよいだろうという誤解」²のためだったと若林は後に語っている。在学中は、前述した彫刻家淀井敏夫に学び、その後、娘である彩子と結婚することになる。卒業後は、副手として大学に残り、浜素紀研究室で自動車の製作に携わる機会を得て、かたちについての関心が生まれたという。その頃に出会った鉄という素材が、後の若林の作品に無くてはならないものになっていく。また、1973 年文化庁芸術家在外研修員として、フランスやエジプトの旧石器時代の遺跡などを訪問したことが、「表面」や「空間」に対する意識の変化へと繋がる。

こうしたことが、若林の特徴的な概念となる「振動尺」を生むきっかけとなった。「振動尺」については、本人も含め様々な言説や議論があり、ここではすべてを紹介することはできない。しかし、

「振動尺」という命名に至る過程で、マルセル・デュシャンが新しい長さの単位であると言った《3つの停止原理 / 3 standard stoppages》(1913-14年、ニューヨーク近代美術館ほか) についての話題があがったとことを彩子へのインタビューで知ることができたことから、様々な「基準」に関する関心が起こっていたのだと想像される。

若林は彫刻について、「彫刻は全体像を明確に獲得するのではなくて、振動を持った曖昧な空間を所有する」³ ものであると述べ、あわせて、自身が多用する鉄という素材について、「ある尺度になる―時間的な基準になるとか、大きさを把握するための基準になる」⁴ という。鉄は、地球のほとんどを構成する素材であり、他に類を見ないほどの強さを示すと同時に、極めて強い可塑性を示す。若林が考える「ある尺度」の背景には、絶対的なものへの問いが存在しているのではないか。

「振動尺」という言葉もそうだが、作品につけられたタイトルも若林独自の観念的な思想を表している。例えば、万博記念公園にある《3.25mのクロバエの羽》(1969年) や愛知県美術館に所蔵されている《大気中の緑色に属するものⅠ》(1982年) など、すぐにはというより、一向にその観念にたどりつくことができないような題名を持つ作品が多い。若林は、「つくっている私に自分が思い付く言葉が対応している」⁵ と批評家の前田英樹との対談の中で述べている。妻の彩子が「へんくつで彫刻家らしい人」だったと称すように、無口であまり話し上手ではなかったと言われる。果たしてそれは事実であろうか。若林にとって言葉は、自身の観念を表すもので、その執着とも捉えることができる。

若林はドローイングのことを「奥行き小さい彫刻」⁶ と呼び、生涯で多くの作品を残した。亡くなる前年に豊田市美術館で開催された「若林奮展」に際してのインタビューで、絵画や平面作品に対して次のように答えている。

私は絵画に羨望を持っているのですが、私のなかでは基本的に物質が多く場所を占めているのではないかと思います。物質的な方へ考えをのぼしていけば、ドローイングを彫刻的な範囲まで引き寄せることはできます。紙片がたくさん集まれば、彫刻となじみを増してくるわけです。そこにのせるとか、浸み込む絵画的な要素は量を増やすのに加担するように思います。しかし、紙の上にドローイングを描くということは、この量からあるものを減らしていくのではないかと思います。このように考えるのは大変面白いことと考えています。⁷

また、色については、「私が考える色は素材・材料そのものが持っている色」⁸ だと言い、色そのものの属性が、物質そのものにあると自身の考えを示している。絵画に対する憧れを認めつつも、自身を捉えて離さない「物質」の持つ引力が、ドローイングという平面の世界を彫刻の一方法にまで引き寄せようとしている様子をうかがい知ることができる。しかし、先に示したように、若林は「(中略) 紙の上にドローイングを描くということはこの量からあるものを減らしていくのではないかと思います。」とも述べている。増えていくものと、減らしていくもの。一見矛盾しているように思えるが、若林にとって平面はもはや、“かたち”ではなく存在そのものを捉えようとしていたのではないだろうか。

若林は、絵画と彫刻の違いについて、彫刻は「見えていない向う側をどうしてもつくらなくては

けない⁹ものであり、ジャコモッティはこちら側のものとそうでない側の境界線を常に捜していると、ジャコモッティの彫刻作品を引用しながら端的に述べている。若林が海外を旅するうちに意識するようになった「表面」や「空間」は、ジャコモッティの境界線と同様に「自分とモデルがいることのできる空間の世界があり、すべてが何かしらの質で埋まっている」¹⁰とし、ドローイングにもそれが表現されている。現実に見えている線は、区切られたりなくなったりしてしまった部分と残された部分との境界であると言い換えることができるであろう。二次元空間を構成する幾つかのものが、ある部分では交わり、ある部分では重なり、一つの全体へと昇華されていく様子は、若林の存在への探求を映し出しているように思われる。それは間違いなく、イメージから立体への昇華の過程であり、その過程において、若林は、自身が生み出す線、自身が生み出す面、そして自身の内側から生み出された言葉をすべて同列に配置していく。それにさらに時間と空間が掛け合わされたものこそが、思考の鏡としての若林の彫刻であり、若林によって明るみに出た存在そのものの姿である。

3. 倉澤實

一方、倉澤實に関しての資料は少なく、作品集としてまとめられたものは島根大学で教鞭をとっていた、1975年から1997年にかけてのものしかない。そのため妻の千代子や関係者への聞き取りなども含め、彼の生い立ちを辿っていきたい。

1934年栃木県日光市に生まれた倉澤は、子供の頃から絵がうまかったという。実際、アトリエに残されていた高校生の頃に描いたという自身の自画像は、それを物語っている。「並んでいる列が少なかったから」という理由で東京藝術大学の彫刻科を受験し入学した。若林同様、後に淀井敏夫から指導を受けるが、入学に至る経緯は、若林と同じくおおらかなものだった。在学中の1960年には、第45回二科展で《脈》が特選を受賞している。ちなみに、同年、二科の45周年記念賞に若林が選ばれている。その後、1961年に若林とともに会員に推挙されて以降、二科会を中心に活動した。翌年には、修了作品《びちゃA》(同大学美術館に収蔵された際のタイトルは《びちゃ首》)が同大学の買上となり、若林と同様、美術学部の副手となる。

このように、大学在学中から徐々に頭角を現し始め、卒業後には日本国際美術展に招待出品するなどの活躍を見せていたが、同じ二科会の画家北川民次の勧めもあり、1965年、メキシコへの留学を決意し、メキシコ国立エスメラルダ美術学校に入学することになる。留学前に妻の千代子と結婚し、共にメキシコに渡りふたりの子宝にも恵まれる。家族4人の暮らしは貧乏生活だったが、それでもすべてが前向きだったと千代子は振り返る。

入学した美術学校では、教授でありメキシコ彫刻界の大家であったF.スニガに実力を評価され、後にメキシコ国立博物館に勤務することになる。その間に、《La cabeza de la piedra》などの作品が、メキシコ国立美術館の収蔵となる。メキシコでは、日本と大きく異なる風土と文化に触れ、倉澤は、そこでの生活を「私の原体験の上に新たにもう一つの原体験を重ねたと言える程、造形を考える上で核となる体験になった」¹¹と振り返る。最初は1年のつもりが、メキシコでの生活は6年におよび、帰国後の1975年に島根大学教育学部で助教授に就任する。仕事熱心で、頼まれたことは断らない性格だったと

いう倉澤は、日本に戻ってから、日光市の天海上人像や松江市の松平直政公騎馬像（復元）など、圧倒的な造形力を背景に制作すると共に、都市計画・公共空間に関わる抽象形態による造形物を手がけた。鳥取県の「水木しげるロード」のゲゲゲの鬼太郎のキャラクター像や、名探偵コナンのキャラクター12体が並ぶ「コナン通り」のブロンズ像も、島根大学の学生を組織するなどして取り組んだ。実際、日光にある倉澤のアトリエには、これらのキャラクターグッズやマンガ等も残されている。公共空間のためのモニュメントや彫刻について倉澤は、ただ見るだけでなく触れることも視野に入れ、その触感にもこだわって制作した。また既にテーマや形体、大きさなどが決まっているモニュメントの場合は、「観る人の関係において、美的共感を恒久的に得ること」¹²が大切だとも語っている。

玩具やパズルが好きだったという倉澤の作品には、おもちゃから着想を得たのではないかと思われるものも多く、実際、妻の千代子が立ち上げた人形劇団の人形なども手掛け、登場人物のキャラクターのデザインをすることもあった。倉澤の作る彫刻が生き生きとし、どこか楽しいな雰囲気を感じさせるのは、遊びや娯楽の楽しみから生み出される団らんや笑いに対する眼差しがあるのではないかと想像される。そして、倉澤自身が、まるで子どものように純粋に造形を楽しんでいたからではないか。倉澤の仕事からは、素材感が感じられない。その“かたち”のみに関心が向けられていたのである。

倉澤は、若林と違って話好きであり、よく落語を楽しんでいたという。今回の聞き取りでも、多くの人が「人間的にすばらしい人だった」と答えるように、性格は非常に温和で、多くの学生からも慕われていた様子を知ることができた。しかし、人を楽しませる会話の中で、時折姿を現す冷静な観察眼は、倉澤の妥協のない厳しさを示すもので、それは倉澤の創る、思わず触れてみたいと鑑賞者に思わせる、凹凸と厳格な平面の組み合わせによる豊かな量・造形と見事にシンクロしているように感じられると、島根大学の教え子であった本学彫刻専攻教授の神田每実は振り返る。

倉澤が若い頃に描いたとされるドローイング【図8】には、倉澤の彫刻に対する姿勢がよくあらわれている。豊かな抑揚をもって描かれた人間の手や足が交差し、平面と曲面が複雑に入り組む造形は、様々な角度からの眺めを再構成した不思議な仕事であるが、どこにも破綻のない、非常に立体的な造形を示している。倉澤にとって平面と曲面は、人工と自然、無機的と有機的という二つの概念を象徴する要素であり、両者の緻密で巧みな構成は、倉澤の圧倒的な具象力と造形力が生み出す強い立体感によって、強烈な存在感を示す。

神田によると、彫刻家として倉澤のはじめに在った《びちゃA》は、制作の過程で大きく頬の部分を失ったことから新たな造形を得た作品であり、その喪失によって倉澤は「量が動く」という感覚を体験したという。この感覚は生涯倉澤の造形の中心にあり続けたものであるが、F・スニガの作品に典型的に見られる凸面を取り入れた豊かな量との出会いによって、倉澤のその後の造形観が決定付けられたと神田は述べる。倉澤は、有機的、触覚的、身体的な要素を自身の造形に急速に取り込んでいった。神田は、恐らくその出会いが、倉澤が積み上げた、少なくとも造形における「もう一つの原体験」であろうと感じている。

作品と空間、実と虚、残されたものと取り去られたものの関係とその効果について、倉澤は以下のように述べている。

作品に表現された虚の空間は鑑賞者に元の形体を復元させる心理的作業を要求し、その作業のはたらかきは作品と鑑賞者の間隔を限りなく接近させ、そこには一種の^{ママ}共同制作的な精神世界を期待できると考えている。¹³

互いに存在を補完する凸と凹、残された量と形を補完する取り去られた量と形。「切断によって失った側に現れる虚」¹⁴を鑑賞者に委ね、その共同作業によって倉澤は、自らの“かたち”を観る者と共有し、造形空間に引き入れていく。

倉澤の仕事からは、若林と違い素材そのものが示す存在感への依存は見当たらない。空間における強い立体感の獲得と、それによる存在の普遍化が、倉澤の目指すものであった。

4. 新収蔵品について（若林奮）

これらをふまえ、本学に収蔵されたふたりの作品を見てみたい。

若林の《1999.07.14-244》《1999.08.06-248》《1999.08.22.27-111》《2000.06.19-107》は、題名からも分かるように、1999年から2000年に描かれたものである。若林のドローイングには、特に対象そのものをあらわすタイトルなどはなく、年代や日付を記しただけのものが多く、本作品は恐らく、1999年に制作された立体作品《前方に犬、下方に花》や、そのもとになっている《緑の森の一角獣座》【図9】構想に繋がるものであろう。《緑の森の一角獣座》は、東京・日の出町のごみ処理場建設計画に反対するトラスト運動に1995年から若林が参加したことから始まる。ごみ処理場の建設予定地の森の中に、道や階段をつくり、石を積んで椅子とテーブルにするなどした。若林は「この空間は、森であり、庭であり、彫刻であり、静かな休息の場所である。私達は、森を所有する。」¹⁵と、この場所への思いを書いている。

そこで、《1999.07.14-244》《1999.08.06-248》を見てみると、どちらも赤い板状のものが重ねられ、緑の木がそこから生えているようなものと、もう一方は板状のものの中に椅子が描かれている。若林は、積み上げられた紙の束が時間を表すとも表現しており、こうした床に無数に並べられている紙や銅板が「過去」から「現在」、そして「未来」への時間の流れと、椅子という、人々が立ち止まり安らぐ「今」という《緑の森の一角獣座》にも共通する時間の流れをあらわしていると想像できる。これらは、先述した「振動尺」とも繋がる考え方である。また、この作品以外にも銅パーペインティングとして巨大な銅板画が多く制作され、この銅の色は、日の出町のごみ処理場の建設予定地を赤土を連想させるものとなっている。

《1999.08.22.27-111》には、壁面に規則的に開いた孔と「左の雲」と「右の雲」、「枕」とメモ書きがされている。枕は、《緑の森の一角獣座》のスケッチ【図10】に「石枕」との記述もあるように、この頃よく出てきたモチーフであった。高知県立美術館にある立体作品《石枕》（1998年）が完成した際、「大気中に取り出されたこの石の脆く、侵食されやすく、最初から破壊過程にある様子を見せる石の色が新鮮で、その特徴が作品にも取り込まれていくことになった。」¹⁶と語っている。これも椅子と同様、休息や自然との境界という意味も含まれているのであろう。つまり、椅子に腰掛け

て森と対峙することで、彫刻の力を借りて森の一部になる、反対に森の力を借りて彫刻の一部になると言えるのではないか。また若林の作品で多く用いられている孔だが、「鉄が鉄であるがゆえに自由自在に孔をあけることができる、そこをまた別のもので埋めることができる」¹⁷と述べているように、孔に彫刻としての広がりを見ていることが分かる。

《2000.06.19-107》は、草原のような場所にところどころに積み上げられたレンガのような格子状ものが描かれている。その間を分断するように点線が描かれ、矢印が両面から内側を指している。同時期に制作された霧島アートの森にある作庭の作品《4個の鉄に囲まれた優雅な樹々》(2000年、霧島アートの森)では、4個の鉄の塊が生えてきた草木によって覆われていく作品で、自然と物質の境界を曖昧にし、見えなくてもそこに存在していることをあらわしたものである。そこには、ものの本質とは何かを追求し続けた若林の彫刻に対する思いが込められ、本学の収蔵品にもそれを見て取ることができる。

少し時代が遡るが、1988年に制作された《1988.05.23-029》は、広島原爆ドームをモチーフにした作品である。立体作品《DOME》【図11】は、広島市現代美術館に所蔵されている。原爆ドームについての記述はあまり多くはないが、1981年の11月には

広島市の原爆ドームの腐食が進行していて、その観察と保存についての検討が行われる。アウシュヴィツでは大量輸送に使われた有蓋貨車二三輛とレールが、パール・ハーバーでは撃沈された戦艦の水面上に残るマストが、それぞれ記念碑として計画されたり、国旗が掲げられたりしていたが、そこには事実の記録であるための腐食も共存していると思われた。鉄が一方向で腐食しつづけることは別に、残ることとか、または残すことについて注意を払い、部分的な保存が考えられる。だが、この選択されたものは、今まで何度も繰り返されてきた終末の際に、或は終末の兆候の中で見られていたようには見えないであろう。変化して、目から遠ざかる。そこに何かを充満させたり、何かを補ったり、或は透視したりすることが有効かもしれない。これは単に変化した気体の一状態なのだと思われ、自分の周囲の観察が始まった。すぐ横で進行中の一つの終末の最後の段階を見ながら、ここで素材である鉄に加担して十数ヶ月を過ごすことになる。鉄は連続した固体となって、模型の性格を持ち始める。¹⁸

とある。《DOME》は腐食させた鉄でできたドーム部分に、若林の作品に多く使われている孔の開いた鉄の板が取り付けられている。実際の原爆ドームのように屋根の骨組みがむき出しになった部分や窓はない。一方でドローイングを見てみると、屋根の部分は網目状の構造が描かれてはいるが、これはドームの内部の構造と捉えることができ、壁面の孔も見えて取ることができる。中をうかがい知ることができないことによって、記憶や記録の中で息づく物質を覆い隠して、内と外の関係性を曖昧にする境界を意識させようとしたのではないか。

5. 新収蔵品について（倉澤寛）

倉澤の《残したかたち 02》、《残したかたち 05》は2002年と2005年と晩年の立体作品である。前述した東京藝術大学の修了作品で買上となった《びちゃ A》【図 12】からも分かるように、倉澤自身は極めて抽象性の強い具象彫刻を出発点としている。

本学の2点の作品にはそれぞれ、スタイロフォームやベニヤ板などで成形し、その上から平面は白色、曲面とそこに通じる底面には黄色いアクリル塗料が塗られている。倉澤の作品には木材を使用したものが多いが、作品を観察していくと、木の美しさを語る場合に一般的にあげられる木目への興味が希薄であることに気がつく。当初はラワン材を準備していたが、後に積層合板を多用するようになり、最終的には、合板工場で合板を特注するようになったという。合板は接着することで厚みを自由に変わることができたこと、そして、合板の層が示す地形図の等高線のような模様が形態の表現に効果的だった。倉澤自身が素材について語った記述はないものの、“素材”ではなく“材料”という意識が優先されていたことが伺える。若林の鉄という素材へのこだわりに対し、好対照をなしている。倉澤は、大小さまざまなマケットを制作し、その中から気に入った形を選んだ後、拡大作業を行うことが多かった。この方法は他の作家でも見られるが、スタイロフォームを用いることによって、より成形を容易にし、目指すかたちに近づきやすくしたように思われる。「残したかたち」もその一つで、アトリエにはこれに通じるマケットがいくつも残されている【図 13】。若林とは反対に、実際にかたちを作りながら、自分の思う“かたち”までイメージを昇華させる倉澤の制作スタイルが伺える。

《残したかたち 02》、《残したかたち 05》は、垂直に切断された無機質な平面と、自然の有機的な曲面が合わさった形で、先述した倉澤の目指す彫刻のかたちとなっている。この「残したかたち」とは、実体をもって目の前にある造形物そのものを指す。先述した「切断によって失った側に現れる虚」とは、極論をすれば、その形態を生み出す際に取り除かれた部分のことであるが、例えばりんごを齧ったときに現れるかけた部分、りんごの本体に食い込んだかのように見ることが出来る空間の入り込んだ部分のことである。その削り取られた部分を鑑賞者が自らの空想で補い、虚実が合体した作品となる。収蔵作品では、もともとの形態から何らかの形態を取り除いた結果、有機的な形態と無機的な形態で構成された形態が残された。「人工と自然、無機的と有機的という対峙関係を生み出し、そこにみられる造形的意味は、単なる視覚的興味に止まらない」¹⁹と倉澤が言う境界こそが、もう一方のかたちの存在を暗示し、残したかたちと残された形、つまり、虚と実を結び付けていく。そこに、ひたすら形態を追い続けてきた倉澤が求めた存在の姿、本質が現れている。倉澤と若林、まったく異なったふたりの作家は、ここで同じ地点に到達したのである。

6. 創作の裏側

まず、このふたりが活躍した時代背景について確認したい。彼らが活躍し始める1960年代は、日本の野外彫刻の歴史とも繋がる。1961年に山口県宇部市で開催された「現代日本彫刻展」が日本での野外彫刻の始まりとされ、その後、神戸や箱根でも野外彫刻展が行われた。これらに若林も倉澤も参加している。また、1980年代頃、自治体や行政が主導する「彫刻のあるまちづくり」により、

公園などへの野外彫刻の設置が盛んになる。特に倉澤の場合は島根に住んでいたこともあり、地域活性化やまちづくりの為の仕事に関わるが多くなる。

やがて時代が下ると、設置すること自体に意味を持たせた作品や、置かれる場を重視するインスタレーション、加えてサイトスペシフィックな作品の展開が同時期に起こってくる。「もの派」をはじめとする新たな表現の台頭が、彫刻の概念を曖昧にさせた。そして、このふたりだけでなく、多くの彫刻家が屋外の空間へ向かっていった²⁰。屋外や公共の空間に作品が出て行くことで、作品と鑑賞者の距離も必然的に近くなった。倉澤は、「立体造形であればこそ可能にする触覚の表現は、観賞者に触れる行為を促しながら観賞者と作品の距離を排除し、やがて両者は同化する」²¹と述べ、視覚・触覚を前提とした多くの仕事に携わった。また一方で若林は、府中市美術館のアプローチにある《地下のデイジー》で、地面を約3m掘り下げて彫刻を埋め、地上に出ている部分はほんの一部しかないという作品を作り出している。若林の作品には、実際にその全貌が見えない作品を他にも多く制作した。

しかし、対照的に感じるふたりの作品には共通点も多い。その一つが、徹底した不要な要素の排除である。“かたち”においても、“物質”においても、両者の仕事には、装飾的な要素はほとんどない。両者が目指すところは「ものの本質＝本来の姿」を捉えることで、そこへのアプローチの手段、方法、あるいは手続きが違っていただけなのである。主眼を何に置くのか、どのような手続きを行うかによって、生み出される風景が異なった。

激しく時代が変化する中で、ふたりは独自の創作のかたちを貫きとおした。しかし、それは時代のトレンドを追うのではなく、それを剥ぎ取る、あるいは、それらに無関心であるかのように感じられるほどであった。それゆえ、おのずと物事のコアへと向かうものとなったことで、現代でもどこか新しさを感じる表現として受け入れられるのではないだろうか。

7. おわりに

以上から、若林と倉澤の作品と時代背景について見てきた。

若林は、たくさん描くことで生まれるイメージと向き合いながら内省し、倉澤は、たくさん“もの”を作ることで内省していく姿が明らかになった。まったく別のアプローチであったにも関わらず、両者の作品は、やがて一つの焦点を結ぶ。それは、自分自身を含めた存在に迫るものであった。物質と空間への探求のたどり着く先は、人間が生きているということ、すなわち生命についての思考だった。

存在するということは、常に何かしらの振幅を持って振動していることである。それは、存在の幅であり、同時に曖昧さでもある。若林の物質への回帰とも思われる手段における存在へのアプローチ。倉澤による、空間における立体の絶対的な存在に対するアプローチ。曖昧さが許容されにくくなった現代にあって、常に現在の自分と向き合い、創造の世界に身をおいた両名の創作の裏側について再考することは、非常に意義のあることであると考えている。

参考文献

- 市川政憲『近さと隔たり／実在する、美術』書肆山田、2017年
- 倉澤實『倉澤實作品集』倉澤實作品集刊行会、1998年
- 迫内祐司「日光出身の芸術家 倉澤實」、『文化のつどい にっこう』25号、日光市文化協会日光支部、2013年3月号
- 多摩美術大学若林奮研究会『若林奮くるみの樹 DRAWING 1999-2003』多摩美術大学、2005年
- 多摩美術大学若林奮研究会『若林奮 DAISY 1993-1998』多摩美術大学、2007年
- 多摩美術大学若林奮研究会『若林奮 Dog Field DRAWING1980-1992』多摩美術大学、2010年
- 多摩美術大学若林奮研究会『若林奮仕事場の人 DRAWING1955-2003』多摩美術大学、2013年
- 東京国立近代美術館 市川政憲、中林和雄、水谷長志編集『若林奮展—素描という出来事』東京国立近代美術館、1995年
- 豊田市美術館『若林奮展』図録、2002年
- 藤井匡『公共空間の美術』阿部出版、2016年
- 名古屋市美術館、足利市立美術館、神奈川県立近代美術館、府中市美術館、うらわ美術館『若林奮 飛葉と振動』図録、2015年
- 二科会 100周年記念事業委員会編『二科 100年史—100年の歴史と現在—』二科会、1995年
- 若林奮、前田英樹『対論◆彫刻空間—物質と思考』書肆山田、2001年
- 若林奮『I.W 若林奮ノート』書肆山田、2004年

註

- ¹ 平成 29 年 5 月 16 日から 6 月 7 日にかけて開催した『平成 29 年度収蔵品展 創作の裏側：新収蔵品を中心に』会場：愛知県立芸術大学芸術資料館
- ² 若林奮「自動車・犬・彫刻」、『藝術新潮』第 19 巻第 8 号、1986 年、119 頁
- ³ 若林奮、前田英樹『対論◆彫刻空間―物質と思考』書肆山田、2001 年、67 頁
- ⁴ 同上、19 頁
- ⁵ 同上、22 頁
- ⁶ 同上、76 頁
- ⁷ 豊田市美術館『若林奮展』図録、2002 年、104 頁
- ⁸ 『対論◆彫刻空間―物質と思考』、77 頁
- ⁹ 同上、165 頁
- ¹⁰ 同上、161 頁
- ¹¹ 倉澤實『倉澤實作品集』倉澤實作品集刊行会、1998 年
- ¹² 同上、61 頁
- ¹³ 同上、41 頁
- ¹⁴ 同上
- ¹⁵ 若林奮「多くの川を渡ってふたたび森の中へ」、『日の出の森と作品を守る会通信』1996 年 4 月 10 付
- ¹⁶ 多摩美術大学若林奮研究会『若林奮 Dog Field DRAWING1980-1992』多摩美術大学、2010 年、7 頁
- ¹⁷ 『対論◆彫刻空間―物質と思考』、26 頁
- ¹⁸ 若林奮『I.W 若林奮ノート』書肆山田、2004 年、265-266 頁
- ¹⁹ 『倉澤實作品集』、41 頁
- ²⁰ 無計画に屋外彫刻が置かれたことにより、「彫刻公害」との批判を受けたことも一方で押さえておかなければならない
- ²¹ 『倉澤實作品集』、27 頁

図版出典

愛知県立芸術大学蔵（図 1-7）

倉澤實《ドローイング》（個人蔵）写真提供：愛知県立芸術大学教授 神田每実（図 8）

若林奮《緑の森の一角獣座》1996 年（図 9）

若林奮《緑の森の一角獣座（日ノ出新庭 概念図）》（図 10）

若林奮《DOME》1988 年 広島市現代美術館蔵（図 11）

倉澤實《びちゃ A》1962 年 東京芸術大学蔵（図 12）

倉澤實アトリエ風景 写真提供：愛知県立芸術大学教授 神田每実（図 13）

[謝辞]

今回の調査につきまして、ご遺族である淀井彩子様、若林夏欧様、倉澤千代子様に大変お世話になりました。また本学美術学部彫刻専攻の神田每実教授には、様々なご助言をいただきました。心より御礼申し上げます。



図 1



図 2



図 3

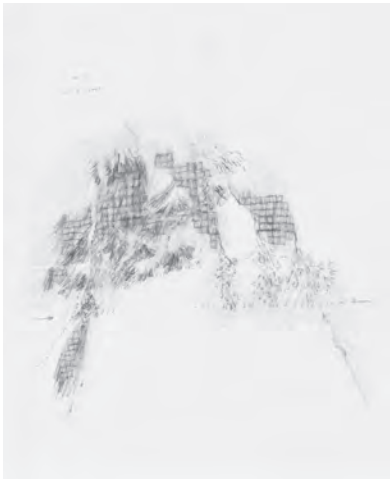


図 4

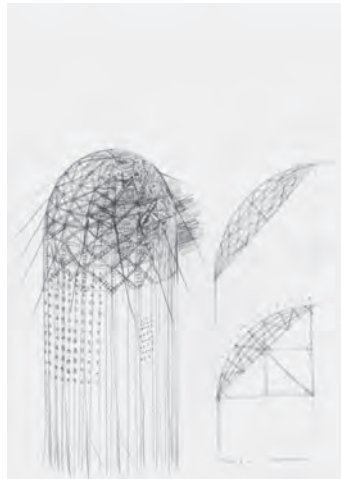


図 5



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10



図 11



図 12



図 13

若林奮

1936	東京都生まれ
1959	東京藝術大学美術学部彫刻科卒業 基礎実技教室の副手となる 浜素紀研究室の自動車製作に参加（～61年）
1960	二科展 初入選
1971	淀井彩子と結婚する
1972	エジプト、ギリシア、ヨーロッパを旅行
1973	神奈川県立近代美術館で「若林奮 デッサン・彫刻展」を開催 文化庁芸術家在外研究員として、パリに住む。南仏など各地の旧石器時代の遺跡を訪ねる。
1975	武蔵野美術大学助教授（のちに教授）となる。84年退職
1988	《1988.05.23-029》 《DOME》（広島市現代美術館蔵）
1995	東京国立近代美術館で「若林奮展—素描という出来事」を開催
1997	名古屋市美術館他で「若林奮 1989年以後」を開催
1999	《1999.07.14-244》《1999.08.06-248》《1999.08.22-111》
2000	《2000.06.19-107》
2002	豊田市美術館「若林奮展」を開催 同展は2003年に芸術選奨文部科学大臣賞を受賞
2003	逝去
2005	世田谷美術館「若林奮 版画展—デッサンと彫刻の間」を開催
2015	名古屋市美術館他で「若林奮展—飛葉と振動」を開催

以上については東京国立近代美術館『若林奮展—素描という出来事』図録を参照

倉澤實

1934	栃木県日光市生まれ
1959	二科展 初入選
1960	東京藝術大学美術学部彫刻専攻 卒業 二科展 特選受賞
1962	同大学美術学部彫刻専攻科 卒業 美術学部の副手となる（～64年） 第5回現代日本美術展に《びちゃA》を出品
1963	第7回日本国際美術展に招待出品
1965	洋画家北川民次の勧めによりメキシコに渡る（国立エスメラルダ美術学校入学）
1966	メキシコ国立文化博物館勤務
1971	メキシコから帰国
1973	プタベスト国際彫刻ビエンナーレ展に招待出品
1975	島根大学教育学部勤務（～98年）
1979	文化庁芸術家在外研究員として、スペインに住む
1980	スペインにて個展を開催
1983	東京にて個展を開催
1987	神戸具象彫刻大賞展 87 優秀賞受賞
2002	《残したかたち 02》
2005	《残したかたち 05》
2009	松平直政公 騎馬像設置（島根県松江市）
2011	逝去

以上については『倉澤實作品集』や調査したものを参照