

戦後日本におけるマリノ・マリーニの受容に関する研究ノート

筒井 彩

はじめに

日本の彫刻は、西洋との接触によって転換期を迎え続けたと見ることができる。明治期に工部美術学校へイタリアから彫刻家らと呼ばれ寄せたことに始まり、ヨーロッパやアメリカに留学し、西洋の表現手法を吸収した日本の彫刻家たちによって、木以外の素材の扱いや堅実な写実表現が根づいていく。そうした中で、ロダンやブールデル、マイヨールとフランスの彫刻家の影響が強くみられるようになり、アカデミズムにおいて「写実性」を伴う人体表現が「彫刻作品」と同義のものとして構築されていくようになった。しかし、ヨーロッパで生まれた抽象表現が、第二次世界大戦と前後して日本にもたらされると、日本の彫刻家たちはアカデミズムを形成していたものとは異なる表現手法に触れることで、「写実」から「具象」、「抽象」、そして「半抽象」と彫刻作品の選択肢が広がられていく⁽¹⁾。

こうした日本の彫刻における表現手法の多様化に、西洋の抽象彫刻がもたらした影響は大きい。幾人かの作家が戦前から海外雑誌に触れ、出版物の図版を介して、国際的な美術動向を把握しようと試みていた⁽²⁾。そうした中、西洋の前衛運動を受けて、1950年代の日本では「具象彫刻」と「抽象彫刻」という二つの大きな潮流が確立されていくこととなる。実際、作品のみならず、美術批評においても、具象と抽象の二項対立が描き出されており、彫刻においても同様の議論がなされていたと考えることができるだろう。

しかし、このような動向にもかかわらず、具象と抽象の垣根を越えて、当時の日本の彫刻家たちに影響を与えたイタリアの作家がいる。イタリアにおいても巨匠と名高いマリノ・マリーニ (1901 - 1980) だ。マリーニは、古代ローマやエトルリアなどの彫刻を思わせる表現で知られ、また弟子に日本人の彫刻家、吾妻兼治郎 (1926 - 2016) がいたことから、日本においても美術雑誌などを通して広く紹介されてきた。1960年代に初めて実作品が日本に紹介されて以降、マリーニの彫刻と版画は度々取り上げられてきたが、1978年に初めて東京国立近代美術館で個展が開催され、まとまった点数の作品が展示された際にも、「イタリア的気軽さ」が感じられつつも、簡単には取り込むことのできない手業という評価⁽³⁾がされており、国内においてマリーニがいかにかに一定の評価を得てきたかが、うかがえよう。

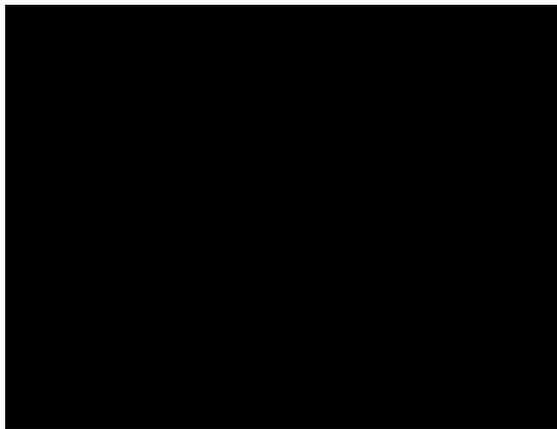
本稿は、マリーニが日本に紹介される1950年代以降、「近年稀にみる偉大な作家であろう」⁽⁴⁾と言わしめるまでの評価をどのように獲得していったのか、その過程を追うことを目的としている。はじめにマリーニの生涯を概観し、続いてマリーニの作品が日本にどのように紹介されたのか、美術批評家と彫刻家双方の目から、美術雑誌等の出版物を中心にたどっていく。

マリノ・マリーニ

まずは、マリノ・マリーニの生涯をたどってみよう。マリーニは、1901年、フィレンツェにほど近いピストイアで、のちに詩人となる双子の妹とともに生まれる。1917年には、フィレンツェ美術学校へ入学し、初めは絵画を専攻する。ピエロ・デッラ・フランチェスカやマザッチョら初期ルネサンスの美術に傾倒していたものの、1922年には彫刻を学ぶようになる。1929年にミラノに拠点を移した後、1935年のローマ・クアドリエンナーレで彫刻大賞を受賞すると、広く名を知られるところとなった。1937年のパリ万博などにも出品し、1940年にはブレラ美術学校の教師となる。第二次世界大戦中は、戦禍を逃れてスイスのティチーノに移り住み、そこでジャコモッティ(1901-1906)やスイス在住の作家たちと交流の機会を持った。1946年にイタリアに帰国後、翌々年の第24回ヴェネチア・ビエンナーレに参加すると、以降も度々ヴェネチア・ビエンナーレに出品している。彫刻大賞を受賞した1952年のビエンナーレでは、展示を実際に目にした富永惣一(1902-1981)がその感想を記し、他のイタリア彫刻家と合わせて紹介している⁽⁵⁾。

同時に、1950年代にはヨーロッパ各地で個展の開催や、モニュメント作品の設置を行っている。1957年には、戦没者慰霊碑としてオランダのロッテルダムに《奇跡》を設置しているが、この頃には、晩年まで作家活動を支え続ける弟子の吾妻兼治郎が、ブレラ美術学校のマリーニのクラスに在籍しており、当時のモニュメント制作の様子を仔細に伝えてくれている⁽⁶⁾。

1966年にはローマのパラッツォ・ヴェネツィアで大回顧展を開催しており、それまでイタリア外での作品発表が多かったマリーニにとって、国内での再評価を得る良い機会となった。1970年代にはイタリアに留まらず、世界各地で名が知られるところとなる。日本においては、1961年の「イタリア現代彫刻展」(東京、日本橋高島屋、1月17日-29日)以降、「現代イタリア彫刻の全貌展」(大阪、阪神百貨店、1972年5月11日-23日)や「現代イタリア彫刻展」(東京、西武百貨店、1974年5月2日-7日)など、イタリア彫刻の展覧会が度々開催され、マリーニも数点ではあるが出品している。そうした中で、1978年に初めて日本で大規模な回顧展「マリノ・マリーニ展」が開催された。東京国立近代美術館に始まり、山形美術博物館、北海道立近代美術館、兵庫県立近代美術館、熊本県立美術館と計5館を巡回したこの展覧会は、それまで、ギャラリーなどでの小さな展覧会や、書籍の図版を通してのみしか知り得なかったマリーニの彫刻を、多くの人が実際に見ることのできる貴重な機会となった。実際、先述の1972年の展覧会図録で、企画者のベッロンツィが、輸送の都合でブロンズの小品に偏ってしまい本来のスケールを伝えられないことを嘆いており⁽⁷⁾、当時にしては彫刻展の開催が容易なものではなかったことがうかがえるが、この「マリノ・マリーニ展」では国立近代美術館の入口横に巨大なブロンズ像(図1)を設置していることから、この展覧会への力の入れようを想像する



(図1) 「マリノ・マリーニ展」会場風景
左に《あるイメージの構想》(1969-70年、東京国立近代美術館)が写っている。

ことができるだろう。また、同年にモノグラフ『マリノ・マリーニ』も刊行されており、日本のイタリア彫刻の受容と技法的側面を論じた本間正義(1916-2001)の「日本におけるマリノ・マリーニ」と、丹念にマリーニの生涯と作品を解説した吾妻兼治郎の「マリノ・マリーニ」が収録されている。

このわずか2年後に、マリーニはトスカーナ地方のヴィアレージョで没する。その折には、柳原義達(1910-2004)や保田春彦(1930-2018)と、日本の彫刻家も追悼文を寄せており、彼らの間にもその存在が広く知られていたこと、そして高い評価が与えられていた様子をうかがうことができる⁽⁸⁾。

美術批評家の場合

戦後、日本に紹介される頃のマリーニは、すでに1935年のローマ・クアドリエンナーレで受賞歴があり、イタリア国内でも一定の評価を受けた作家として地位を確立していた。ここでは、当時の日本の美術批評家の目に、イタリア具象彫刻を代表するマリーニの作品が、どのようにうつっていたのか、たどっていくこととする。

日本において、最初にマリーニと直接対面しているのは、土方定一(1904-1980)である。当時、神奈川県立近代美術館に勤めていた土方は、1953年3月号『みづゑ』に掲載された「ブランクーシとマリノ・マリーニ」において、アトリエ訪問を書き記している⁽⁹⁾。土方は、1952年にヨーロッパ各地を巡った際、オランダのアルンヘム野外彫刻展で、また続いて訪れたヴェネチア・ビエンナーレでマリーニ作品を目にしたことから、アトリエ訪問に思い至ったという。ビエンナーレの情景については、すでに富永⁽¹⁰⁾が詳しく述べているからか、土方は、実際に訪れたアトリエの状態や、マリーニに対面した感想を述べつつも、この記事単なる訪問記とすることなく、未来派や形而上絵画、そしてノヴェチェントから成る20世紀イタリア美術史の文脈にマリーニを位置づけている。「マリノ・マリーニの出発の時期が「ノヴェチェント」の時期にあたっていたことは、マリノ・マリーニを理解するのに重要なことに私には思われる。」⁽¹¹⁾や「マリノ・マリーニのデッサンのなかにはキュービズムの方法が十分に吸収されているように、この期間に、ブランクーシに初まる[ママ]抽象彫刻への理解が十分に吸収されたといっているようにである。」⁽¹²⁾などといった言葉から、土方なりにマリーニを美術史の中に位置づけようとしている様子がうかがえる。

また、エトルリア彫刻の影響と合わせて、同時代に並行して展開している抽象的要素についても、マリーニの造形の中に見てとっている。

マリノ・マリーニの1930年代の作品を見ると、そこには一方にエトルスクの彫刻のアルカイックな様式が見られると同時に、その時代の首には自然主義的な描写的傾向が多分に見られて、この様式と描写的傾向とは分裂したままになっている。[...]だが、マリノ・マリーニは、逆に、そういう自然主義的な描写的傾向を次々と大胆に切断しながら、単純な形—ブランクーシの意味の—に凝結させて行っている。この野性的なたくましさは全く見事だ⁽¹³⁾。

この記事の前半は、ブランクーシのアトリエ訪問となっている。それと比較すると、マリーニのアトリエ滞在が30分と短かったこともあってか、アトリエ内部や作家自身の

描写は少なく、むしろマリーニの美術史的な立ち位置と、限られた主題である「ポモナ」や「騎士」、肖像彫刻への言及など、包括的な説明がなされている。この記事は、4年後に刊行される土方定一『現代イタリアの彫刻』にも再録されており、作品図版の豊富な現代イタリア彫刻の入門書として広く読まれたことだろう。この後、土方はローマ・クアドリエンナーレの事務局長、フォルトゥナート・ベッロンツィ(1907-1993)と組んで度々日本に同時代のイタリア美術を紹介するが、それに先駆けた一稿である⁽¹⁴⁾。

土方に続いてマリノ・マリーニを紹介するのは、今泉篤男(1902-1984)である。今泉は、1954年9月の『美術手帖』において、具象と抽象という二つの大きな流れから、マリーニのことを「現在の写実的傾向の中で最も興味もある存在」⁽¹⁵⁾として取り上げている。

今泉は、マリーニの半生を述べると、マリーニに影響を与えたであろう作家として、メダルド・ロッソやマルティーニの名前を挙げている。また、エジプトや古代ローマ、ゴシック、そしてエトルリアの彫刻との類似性が指摘されていることに言及しつつも、「あらゆるすぐれた才能に共通なこととして言われるように、どういう様式の模倣者でもなかったとも言える」⁽¹⁶⁾と作家に対して高い評価を与えている。1930年代から制作が始められた「騎士」や「ポモナ」、肖像彫刻と限られた主題、そして彫刻家としてだけではなく画家としての活動への言及など、以降もマリーニの解説において定石となる要素がここで揃えられている。記事の末尾では、

彼の作品はアルカイズムの新しい解釈のように見えながら、もとめているものは、常に現代の人間なのである。その点で具象的な写実から離れようとしめないことも分る[ママ]。マリーニによって現代の写実的傾向の彫刻が、も一度 [ママ] 本当に息を吹きかえすかどうか、この彫刻家が唯一と言わないまでも、われわれにとって、その一つの希望だ⁽¹⁷⁾。

と、今後の具象彫刻を託すかのような期待を寄せており、今泉のマリーニに対する評価の根拠が、少なからず写実性に基づいていることが透けて見えよう。

今泉は、1956年6月にイタリアを訪れた際、マリーニのアトリエにも立ち寄ったようだが、あいにく実際に会うことは叶わなかった。その際の渡伊の様子を記した「マリノ・マリーニの彫刻と繪」⁽¹⁸⁾ではマリーニの彫刻を絵画作品と合わせて分析しているが、「馬に乗る人」のシリーズについて、周囲の空間の使い方とダイナミズムについては以前の記事を踏襲しつつも、「この緊迫感のダイナミックは近代の抽象彫刻の進展によって、導かれたところが多いと私はみている。それで、マリーニの近作は抽象彫刻を通過したあとの一種の具象彫刻とも見られるかもしれないのだ。」⁽¹⁹⁾と、2年前とは異なり、マリーニの作品の中に抽象彫刻の要素を積極的に見出している。このことは、マリーニの彫刻作品の中に何かしらの変化が生じたと考えるよりも、これを記した今泉の中で、抽象と具象の二項対立の構図がよりなだらかなグラデーションへと変化したと見る方が自然であろう。実際、この年の11月には「世界・今日の美術展」(東京、日本橋高島屋ほか)が開催され、アンフォルメル旋風が巻き起こるといふ時流もあった。また、この時期、抽象表現を全面否定する見方に疑義を呈するものも出てきている⁽²⁰⁾。ヨーロッパの動向を間近で目にする機会のあった今泉にとって、そうした意識の変化が生じたとしても、不思議ではないだろう。

以降、しばらく雑誌などにマリーニのアトリエ訪問記は掲載されなくなり、1970年代に日本の彫刻家たちがイタリアを訪れた際のエピソードを待つこととなる⁽²¹⁾。

彫刻家の場合

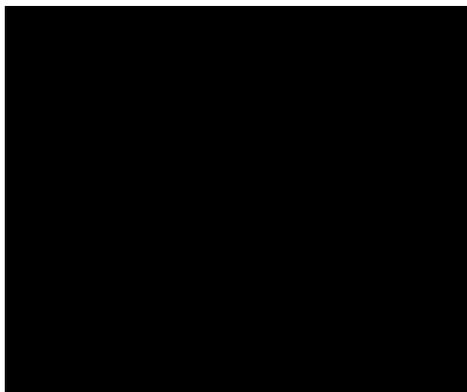
1950年代初頭、実際にイタリアを訪れた美術批評家たちによって、出版物を通して伝えられたイタリア彫刻は、やがて実作品の展示を通して、具象、抽象を問わず、日本の彫刻家たちを魅了していく。

マリノ・マリーニの彫刻作品が、初めて日本で展示されたのは、1961年の「イタリア現代彫刻展」(図2、3)である⁽²²⁾。この展覧会は、マリーニだけでなく、同時代のイタリア彫刻作品を多数出品していたため、多くの日本の作家たちが、初めて実際の作品を目にする機会となった。当時の若手作家たちの記憶にも強く残ったようで、しばしば、当時の様子を振り返って感想が述べられている⁽²³⁾。

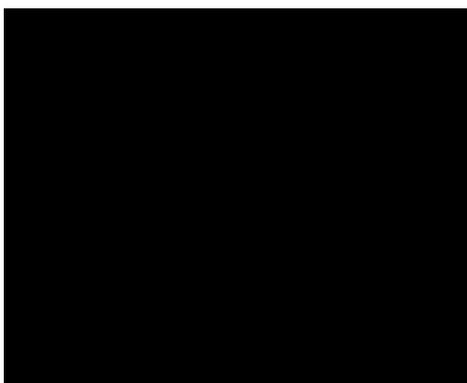
同時代的な作家による記述としては、この展覧会の特集号を組んだ『美術手帖』1961年3月号において、佐藤忠良(1912-2011)と峯孝(1913-2003)、山口勝弘(1928-2018)によるものがあるので、ここで詳しく見てみよう⁽²⁴⁾。

佐藤忠良は、この展覧会に先んじて、1952年や53年の日本国際美術展にて紹介されていたペリクレ・ファッツィーニ(1913-1987)やエミリオ・グレコ(1913-1995)の作品を目にしていたようだが、より多くのイタリア彫刻を実際に見ることで、改めて思うところがあったようだ。アルトゥーロ・マルティーニ(1889-1947)、ジャコモ・マンズー(1908-1991)、マリーニの作品から、「自然に闘いをいどむ写実の厳しさに私の肩から背が硬くなっていった⁽²⁵⁾」という。佐藤忠良自身も、「厳しい現実を背負った」ものに関心を持ち、また自然と人間の造形から制作意欲が生まれた経験を持つため、同じ写実彫刻を志す者としてイタリアの彫刻作品を目にしたことで、自ずとそうした感覚が想起されたのだろう⁽²⁶⁾。

事実、1950年代後半から60年代にかけて、佐藤の作品にはグレコをはじめとするイタリア彫刻の影響が見て取れる。この時期、佐藤の作品はイタリア彫刻の影響を含め厳しく批判されているが⁽²⁷⁾、佐藤の《うずくまる女》(1963年、宮城県美術館)を見ると、地面近くまで落とされた重心や、両肩から背中にかけての曲線から、ポーズは違えども、グレコの《座った人物》



(図2) 「イタリア現代彫刻展」会場風景
右手前にマリーニの《馬》(1954年)が見える。

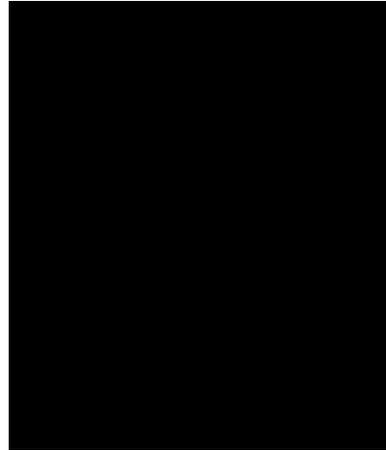


(図3) 「イタリア現代彫刻展」会場風景



(図4) エミリオ・グレコ《座った人物》1961年
京都国立近代美術館

(1961年、京都国立近代美術館)^(図4)が想起されよう。また、1957年に制作された《足なげる女》(1957年)^(図5)は、アカデミズムの中ではあまり見られないポーズであり、表面の仕上げは大きく異なるが、マリーニの「馬に乗る人」シリーズの馬上の人物像に共通するピンと足を伸ばした格好を思わせる。この時点でまだマリーニの彫刻作品は日本で展示されていないものの、前述の批評家たちによる美術雑誌での紹介があり、実際、後述の山口の文章でも図版を通してすでに作風を知り得たことが明らかになっている。また1952年と53年の日本国際美術展でファッツィーニやグレコの作品が展示されており、同世代の彫刻家として強く彼らの存在を意識していたことから、少なからぬ影響があったと考えられる⁽²⁸⁾。この時期の佐藤の作品に対しては、同時代の批評家たちも批判的な見解を示しているが、1970年代には佐藤もイタリア彫刻の直接的な影響を脱し、独自の表現手法に至っている。



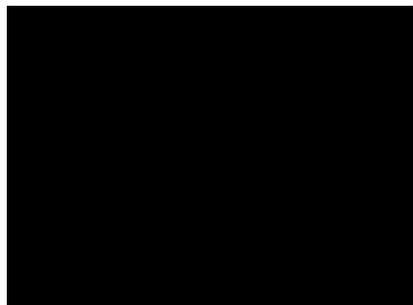
(図5) 佐藤忠良《足なげる女》1957年

続く峯孝は、マリーニを含むイタリア彫刻の大家の作品を実際に見られることへの喜びを語りつつ、イタリア彫刻史におけるマルティニの重要性を強調している⁽²⁹⁾。また、日本人とは異なる石や鉄の扱い方、抽象彫刻への目配りなど、イタリア彫刻全体を好意的に受け止める一方、日本の彫刻界の現状と照らし合わせ、当時の美術批評界でも議論されていた日本の「民族性」を示唆している⁽³⁰⁾。

さらに、具象彫刻家としてではなく、主に前衛作家として活動していた山口勝弘は、すでにどの作品がどの作家のものかわかるほどまでイタリア彫刻の図版を目にする機会があったことを述べつつ、実際に作品を見ることの重要性を改めて指摘している。文中、山口の論旨はイタリア作家個別の作品から、実物を見ることの重要性へと移っていくが、最後のこの段落は、以降の山口自身の活動を示唆しているようで、興味深い。

私たちの仕事は、必ずしもイタリアのように、伝統とのたたかひのなかで、私たちからみれば彼らのような恵まれたたたかひのなかで展開できるとは思われない。イタリアの彫刻が、そのまま彫刻であると即断するよりも、私たち自身の立体の実物を、非彫刻的なものであろうとなかろうと、とにかく一つしかない実物を私たちの手で作りだそうではないか⁽³¹⁾。

同時に、山口はマリーニの《戦士》^(図6)の迫力にも、カタログの図版写真と比較して言及している。この作品はあまりの大きさに会場に入りきらず、高島屋ホールの1階売りに商品と並んで展示されたという⁽³²⁾。現在でも言えることだが、作品輸送のコストや難しさを考えると、この規模の作品を展示し得たこと自体が、すでに驚くべきところで、ヨーロッパ各地でモニュメントを制作していたマ



(図6) マリノ・マリーニ《戦士》1959-60年

リーニのスケール感を日本に伝えることができた点で意義深い。

「現代イタリア彫刻」特集号の『美術手帖』に寄稿したこの3人以外にも、若かりし頃に見たマリーニ作品を述懐している作家がいる。土谷武（1926 - 2004）は、フランスに留学するまで、具象彫刻を手がけていたが、渡欧したことでロダンやミケランジェロからの影響を脱し、自らの表現を模索していく。マリーニ作品と出会ったのも、まさにそのような時期で、これまでにないポージングから強い衝撃を受けている。

たとえば昭和30年頃に、マリーニの《軽業師》のシリーズに強く惹かれました。[...] 傾いていまして、次に出てくる状況によって、あるバランスが保たれる。物理的には、それは確実に倒れる。だけど、次に動く形を想像させることによって、そのバランスというか運動が保たれることが面白かったんですね。[...] 不安定だけど、次の動きによって、その2つを連続させることによって、それは日常の動きになるんじゃないかということを思いついたときに、たまたまマリーニの作品があった。それが私には大変強いショックでした⁽³³⁾。

土谷は帰国後、抽象的表現へと向かっていくが、「植物空間」シリーズや《風》（1977年、京都国立近代美術館）など、「物理的には、確実に倒れる」ように見えつつ実際には「バランスが保たれて」自立している作品を制作している。

このように、彫刻家たちの目を通して、イタリア彫刻が紹介された当時を振り返ると、ロダンをはじめとする近代彫刻を規範としていた、当時の日本の彫刻家たちに、マリーニは、具象と抽象の垣根を越えた人体表現という、新たな可能性を提示してくれたことがわかるだろう。

おわりにーイタリア具象彫刻への眼差し

戦後、日本に紹介されてきたイタリア具象彫刻は、しばしば「第二のルネサンス」と称されるほど、美術批評家や彫刻家の間で関心を集めていた。本稿で取り上げたマリノ・マリーニ以外にも、マンズーやファッツィーニ、グレコらが並行して紹介されており、彼らの作風について詳細を語ったものも多い⁽³⁴⁾。

イタリア美術史の大家、ジュリオ・カルロ・アルガンは、イタリア彫刻の伝統的な使命は、「危機に瀕しても、伝統の威信を確立し、復興すること」と述べた⁽³⁵⁾。このアルガンの言葉を引く間でもなく、日本人は、具象と抽象の間を揺れ動く同時代のイタリア彫刻を目の当たりにした際、戸惑いつつも、古代からルネサンスまで続いた栄花を背景に想起し、それを受け継ぐ、自国のものとは全く異なる表現として受け入れていった。もちろん、西洋の美術を取り入れていくことに対して批判がなかったわけではない。保田春彦は、1950年代、60年代ごろのイタリア具象彫刻が紹介された時期を振り返り、こう述べている。

[...] ここでもう一度イタリア彫刻が大挙して日本に紹介されはじめた当時の模様を考えてみると、ほくたちの眼に大変新鮮で、しかも大胆な動きをもった造形が、バロキスムへ流れる兆候をみせながらも古典的手法の静けさが感じられて、それをイタリアという風土の長い歴史のなかでみた場合、何回となく繰り返されてきた静か

ら動への指向であり、さらにそこに拍車をかけるように、彼らが身につけているねばっこい技術が、彼らのフォルムを大袈裟な身振りへと押し流してしまうことも容易なのだと思える。ほくたちが戦後の涸渇状態の時期に、このような彼らのフォルムが、その表面に浮き沈みする技術の綾目とともに、ある甘美さをもって現われたのであるから、まず肉眼で識別できる表面の現象に、ほくたちは惑わされたといってもいいだろう。[...] ほくたちが、イタリアの風土や彼らの生活の韻律、そして体質といったものを確認することなく、ただ皮相的にその影響をうけたのであるから、いくらそのような時代の背景を考慮しても、やはり軽率の謗りはまぬがれないだろう。ほくたちはそこで、易々とイタリア彫刻の甘い垂流に堕ちていって自らを苦しめることになる。[...] ほくたちは、確かにものの現象をとらえることに敏捷であっても、それが由来する意味を考えてみることにはうとい。戦後のイタリア彫刻家の一群が、日本の若い彫刻家たちに与えた刺戟は、彼らの土壌から出てくる古典的な思考に立った形態の把握であり、職人性に徹した技術を彫刻のなかで決して軽んじていないということであったはずである⁽³⁶⁾。

おそらく、1960年代当時はイタリア彫刻に熱中していた人々も、10年経てば、このように冷静に当時を分析することが可能となる。保田が振り返るところによると、イタリア彫刻の古典的手法にさかのぼる大袈裟な身振りなどの動きをとまなうフォルムに、人々は惹かれていたようだ。この点が、具象と抽象の垣根を越えて、さらにマリーニの場合はその人柄もあいまって、多くの人々を魅了したと言えよう。

1961年の「イタリア現代彫刻展」に再び立ち返ってみると、同年の『三彩』で、「イタリア現代彫刻展を見て—4人の彫刻家の応答—」という座談会が生まれ、水船六洲（1912－1980）、向井良吉（1918－2010）、安田周三郎（1906－1981）、柳原義達がそれぞれ展覧会の感想を述べている。ここに、マリーニに言及している箇所を引用してみよう。

安田 あの世代の間ではね。あれだけを見ただけではわからないけれども、たしかにマリーニの「戦士」を見て驚いたんですよ。柳原さんが言われるように、本当にあれのいいわるいということは第二の問題として、あれを見たときに、マリーニのいままでをずっと見ていると、飛躍というか、すばらしい動きがありますね。

柳原 そうそう。[...] マリーニは写実的あるいは具象的な仕事からますます抽象化されてきて、あの「戦士」にいたっては、あれは具象とか抽象とかいうものではない……⁽³⁷⁾

実作品を目にしたことで、日本の彫刻家たちは大いに刺激を受け、また具象と抽象の二項対立から脱する契機を得たに違いない。そして、表面の仕上げや、素材の扱い方など、さまざまな観点からマリーニの作品は評価されてきたが、やはり何よりも独特のポーズによって生じる動きに多くの日本人が魅了されてきたようだ。

なお、本稿でたどったイタリア具象彫刻と並行して、同時期には、ルチオ・フォンタナ（1889－1968）をはじめとするイタリアの抽象彫刻も日本に紹介されている。抽象美術の展覧会は1960年代を中心に開催され、美術批評家たちの反応が数多く見られるが、

1970年代には再び具象彫刻が百貨店や美術館で同時代のイタリア彫刻として展観されるという流れが見られる⁽³⁸⁾。イタリア具象彫刻のこの盛り返しは、美術批評の動勢も影響しているが、ひとつにマリーニの愛弟子であった吾妻兼治郎の存在が大きかったのではないだろうか。マリーニのアトリエ訪問の記事には、しばしば吾妻の存在が通訳や付き添いとして記されている⁽³⁹⁾。当時、イタリア語を自由に操れる者が少ない中、こうした日伊を橋渡ししてくれる存在は、非常に重宝されただろう。また、1978年に他のイタリア彫刻家に先駆けて刊行されたモノグラフの存在も大きい。国内の所蔵作品数は限定的であるにもかかわらず、マリーニを評価する言説や確実な情報が書籍によってもたらされたことで、20世紀イタリア彫刻を代表する大家として、マリーニの存在を日本に根付かせることに成功したのだ。

グレコとファッツィーニのように他の彫刻家と常に比較されるでもなく、フォンタナのように美術批評家を中心に評価されるでもない。マリーニは、抽象と具象に揺らぐ日本において、「巨匠」として受け入れられ、晩年から没後にいたるまで、独自の地位を築いていったのである。

註

- (1) 戦後日本の彫刻史の変遷については、以下を参照した。今泉篤男「彫刻の新しい息吹」『美術手帖』第90号(1955年1月)、110-115頁。三木多聞『彫刻—原色現代日本の美術』第13巻、小学館、1979年、160-178頁。
- (2) 例えば抽象彫刻においては、堀内正和(1911-2001)が挙げられる。菊川亜騎「堀内正和の構成彫刻に関する考察—1950年代における幾何学彫刻の国際的伝播との関係から」『待兼山論叢—芸術学篇』第51巻、2017年、53-75頁。
- (3) 佐藤忠良「マリノ・マリーニを語る」『現代彫刻』第17号(1978年6月)、2-9頁。
- (4) マリーニの愛弟子、吾妻兼治郎による言葉。吾妻兼治郎「マリノ・マリーニ」『マリノ・マリーニ』1978年、現代彫刻センター、20頁。
- (5) 富永惣一「イタリアの彫刻」『みづゑ』第568号(1952年12月)、14-19頁。
- (6) 吾妻兼治郎「マリノ・マリーニ近況」『日伊文化交流』第4号(1958年7月)、64-66頁。吾妻兼治郎は、1956年にイタリア政府給費留学生としてイタリアに渡って以降、マリーニに師事し、密接な師弟関係を結んだ。
- (7) フォルトゥナート・ベルロンツィ「現代イタリア彫刻の流れ」『現代イタリア彫刻の全貌展』(展覧会カタログ)彫刻の森美術館、1972年、28頁。
- (8) 柳原義達「『工人』マリーニの死」『芸術新潮』第31巻第9号(1980年9月)、86-87頁。保田春彦「マリノ・マリーニ」『美術手帖』第471号(1980年10月)、26-27頁。
- (9) 土方定一「ブランクーシとマリノ・マリーニ」『みづゑ』第571号(1953年3月)、16-26頁。
- (10) 富永、前掲書。
- (11) 土方、前掲書、23頁。
- (12) 土方、前掲書、25頁。
- (13) 土方、前掲書、25-26頁。
- (14) 土方とベルロンツィは、主に日本国際美術展にて協働関係にあり、実質クアドリエンナーレの巡回のような形で、イタリア部門の展示は実施されていた。
- (15) 今泉篤男「マリノ・マリーニ」『美術手帖』第85号(1954年9月)、3頁。
- (16) 同上、4頁。
- (17) 同上、10頁。
- (18) 今泉篤男「マリノ・マリーニの彫刻と繪」『芸術新潮』第7巻第11号(1956年11月)、87-89頁。
- (19) 同上、89頁。
- (20) 関口俊吾「抽象か具象か」『芸術新潮』第7巻第11号(1956年11月)、254-260頁。
- (21) 1970年代のアトリエ訪問記としては、以下のものがある。長谷川路可「マリーニの印象」『みづゑ』第659号(1960年3月)、60-69頁。南川三治郎「馬に憑かれた彫刻家マリノ・マリーニ」『太陽』第169号

- (1977年1月)、124 - 125頁。佐藤忠良「ローマのマリーニ氏を訪ねて」『版画芸術』第5巻第18号(1977年7月)、68 - 69頁。南川三治郎「巨匠マリーニの表情」『版画芸術』第5巻第18号(1977年7月)、72 - 73頁。
- (22) これ以前には、1960年に東京国立近代美術館で「マリノ・マリーニのリトグラフ展」が開催されている。
(<https://www.momat.go.jp/exhibitions/067b> 最終閲覧日2025年1月28日)
- (23) 佐藤、前掲書(1978年)、3頁。
- (24) 同時期に『別冊みづゑ』の第28号が特集号として刊行されているが、展覧会に関する論説は批評家によるものが多いため、本稿では作家からの視点に限定し、『美術手帖』のみを取り上げた。
- (25) 佐藤忠良「自然とたたかう写実のきびしさ」『美術手帖』第186号(1961年3月)、25頁。
- (26) 1950年代後半、佐藤忠良の手がける女性像は、腰を低く落とし、足を曲げたり突っ張ったりと、グレコの影響が見受けられる。とりわけ《足なげる女》について自ら語ったところでは、こうした具象彫刻を手がけるにあたって、自然と写実の関係に手がかりを求めている様子が伺える。佐藤忠良「足なげる女」(作品と作家のことば)『美術手帖』第128号(1957年7月)、91 - 92頁。
- (27) 徳大寺公英「佐藤忠良氏の場合」『美術批評』第55号(1956年7月)、65頁。また、岡本謙次郎は、イタリア彫刻こそ引き合いに出してはしていないが、佐藤の未消化な部分を指摘している。岡本謙次郎「佐藤忠良(現代作家小論)」『美術手帖』第121号(1957年10月)、83 - 90頁。
- (28) イタリア彫刻家に対する複雑な思いは、以下でも実直に語られている。佐藤、前掲書(1961年)。また、第三者からも、イタリア彫刻からの影響は、述べられている。酒井哲郎「佐藤忠良さんの芸術」『佐藤忠良展』(展覧会カタログ)三重県立美術館、1994年、8 - 11頁。
- (29) 峯孝「伝統的な技術の駆使と創造性」『美術手帖』第186号(1961年3月)、27頁。
- (30) 日本の民族性と国際性の議論については、以下に詳しくまとめられている。「I . 民族性と国際性」『美術批評集成 1955 - 1964』藝華書院、2021年、478 - 505頁。
- (31) 山口勝弘「とにかく実物を(特集現代イタリアの彫刻)」『美術手帖』第186号(1961年3月)、31頁。
- (32) これについては、本間正義もその衝撃を書き留めている。本間正義「日本におけるマリノ・マリーニ」『マリノ・マリーニ』現代彫刻センター、1978年、10 - 11頁。
- (33) 土谷武、菅木志雄、谷新(鼎談)「見えないものの実体化」『土谷武作品集』美術出版社、1997年、139 - 140頁。
- (34) 時期の早いものでは、以下がある。富永、前掲書。建嶋覚造「ロッテルダムにて—ザッキンの彫刻とイタリア現代彫刻」『美術手帖』第96号(1955年6月)、1 - 4頁。1970年以降は、「イタリア彫刻展」が度々開催されているため、展覧会カタログなどでまとめて紹介される機会が増えていく。
- (35) Giulio Carlo Argan, *Difficoltà della scultura*, (1949), in «Studi e note», Fratelli Bocca, Milano, 1955, p. 57
- (36) 保田春彦「マリノ・マリーニ 静止から動態へ、そして溶解」『みづゑ』第858号(1976年9月)、72頁。
- (37) 水船六洲、向井良吉、安田周三郎、柳原義達(座談会)「イタリア現代彫刻展を見て」『三彩』第136号(1961年3月)、29頁。
- (38) 「現代イタリア美術」の定義の変遷は、以下でまとめた。筒井彩「「現代イタリア美術」と日本」『イタリアと日本の前衛』水声社、2024年、83 - 90頁。
- (39) 南川三治郎「馬に憑かれた彫刻家マリノ・マリーニ」『太陽』第164号(1977年1月)、124頁。佐藤、前掲書(1977年)、68頁。

画像提供・出典

- (図1) 「はじめてのマリーニ展」『芸術新潮』第29巻第6号(1978年6月)、頁付なし。
- (図2) 『美術手帖』第186号、1961年3月、24頁。
- (図3) 『美術手帖』第186号、1961年3月、28頁。
- (図4) 京都国立近代美術館より提供。
- (図5) 『佐藤忠良展』(展覧会カタログ)三重県立美術館、1994年、41頁。
- (図6) 『イタリア現代彫刻』(展覧会カタログ)東京、日本橋高島屋、1961年、頁付なし。