

## 彫刻家ジャコモ・マンズーの作品に見られる造形の特質について

木村公則

筑波大学大学院人間総合科学研究科博士後期課程芸術専攻

キーワード：ジャコモ・マンズー／蝋型鑄造／ブロンズ

### 要旨

本稿はイタリアの現代彫刻家であるジャコモ・マンズーの彫刻に見られる造形的特質を明示することを目的とする。研究の方法として、まずマンズーに纏わる文献の調査を行う。その過程で得られた知識に基づいて彼の作品を実見し比較考察を行った。

結果として、マンズーの彫刻作品の形態には人体の表現と衣服の表現に大きな差異が認められた。人体の造形表現について、初期の印象主義的な彫刻から後期にかけて形態の単純化や滑らかな表面処理による表現への移行が確認された。その理由として、マンズーは主題が持つ動勢や精神性を表現するために、彼が「しぐさ」と称する主題の内面を表す動作を表現しようとしていたのではないかと考察した。また、衣服の造形表現について、造形技法の違いによって生まれる造形の特徴を粘土による造形、実際に布を取り込んだ造形、板蝋を用いた造形の三つに大別して考察を行うことで、それぞれの技法によって表現される造形の特質を明らかにした。

以上の考察を踏まえた結果、ジャコモ・マンズーは人体と衣服の表現に対して個別に造形技法を探究し、それぞれ異なった表現技法を組み合わせることで多様な作品を生み出していたと考える。

## Features of Modeling in the Sculptures of Giacomo Manzù

KIMURA Masanori

Graduate School of Comprehensive Human Sciences, University of Tsukuba  
Doctoral Program in Art and Design

Keywords: Giacomo Manzù / Lost-wax casting / Bronze

### Summary

The purpose of this study is to elucidate the sculptural features of works by Giacomo Manzù. First of all, I research about his sculptures with literature survey. And based on the results that I surveyed, I considered about his sculptural features with observing and comparing his works.

As a result, this research revealed there are different features between human body and clothes expression in sculptures of Manzù. On about the human body expression, his early impressionistic expression was changed the one has simple form and smooth surface after a while, because he tried to express the movement or spirit subject of his work has. and on about the clothes expression, I considered about sculptural features of his works divided into three techniques.

In conclusion, this study revealed that Giacomo Manzù has made various works by studying the sculptural expression of human body and clothes separately and combining those expressions he created.

## 1. はじめに

ジャコモ・マンズー (Giacomo Manzù 1908–1991 伊) はイタリア現代彫刻家の始祖として知られるメダルド・ロッソ (Medardo Rosso 1858–1928 伊) に次ぐ世代として、アルトゥーロ・マルティーニ (Arturo Martini 1889–1947 伊)、マリノ・マリーニ (Marino Marini 1901–1980 伊) と共に、名前の頭文字に M がつく作家として周知された人物である。マンズーの彫刻作品の多数はイタリア式蝋型鑄造技法によって制作されたブロンズ彫刻である。マンズーの功績の一部に第 24 回ヴェネツィア・ビエンナーレにおけるイタリア彫刻大賞の受賞や、バチカン市国にあるサン・ピエトロ大聖堂の青銅扉の制作などが挙げられ、国際的に高い評価を得たことが窺える。

日本で初めてマンズーが紹介されたのは 1961 年に日本橋高島屋で開かれた現代イタリア彫刻展であり、《枢機卿》(図 1)、《椅子の少女》(図 2)、《インゲの胸像》(図 3) が出品されていた。これらの作品群は佐藤忠良 (1912–2011) や村上政之 (?–2011)、鈴木貫爾 (1919–1982) などに大きな衝撃を与えた。



図 1 ジャコモ・マンズー  
《枢機卿》

ブロンズ 1955 年  
h. 214×w. 105×d. 110 (cm)



図 2 ジャコモ・マンズー  
《椅子の少女》

ブロンズ 1955 年  
h. 118×w. 60×d. 119 (cm)



図 3 ジャコモ・マンズー  
《インゲの胸像》

ブロンズ 1960 年  
h. 54 (cm)

鈴木は当時の展覧会を見た感想として

いものやの立場からも私は全く驚き、目をみはらせたものである。陳列されたブロンズの作品の中で鑄造の工程が一向に解明出来ないものが数多くあったからである。それらの作品の主なものはジャコモ・マンズーであり、<sup>1)</sup>

と述べている。また、マンズーの作品の造形について、佐藤は

影響と真似とは別なものだが、いずれにしても造形の手順がハッキリ見えて、様式性の強いものほど信奉者にはそのスタイルがのりうつり勝ちなものである。ところがイタリア作家の中でもマンズー芸術だけは、どこがどうなって、こうなるかがわからない彫刻と言えよう。ちょっと安易な気をおこせば鼻もちならない俗で古臭い作品にならないとも限らないたまたまいだからである。一見すれすれのところで勝負しているようで実は全く違う次元、つまり現代という呼吸がマンズーの写実精神の支柱となっている。高度な思想と技術がなければ、一見すれすれらしいむずかしさに誰でも立ち向かうわけにはいかない。<sup>2)</sup>

と述べ、鈴木は鑄造の技術について、佐藤は造形表現についてそれぞれ異なった側面から、どちらもマンズーの制作技術の高さや技法の不透明性について言及している。佐藤の発言における「どこがどうなってこうなるかわからない彫刻」について、本間正義 (1916–2001) はその原因をイタリア的精神と日本の精神の感懐の違いとして考察し、佐藤忠良の発言の内容について、日本人には苦手のローマ的な大人っぽさの芸術について言及したものであると捉えている。また、マンズーの表現について、

はなやかに発散する類のものではなくて静かに構えたすがたで、大人っぽい味わいをもっているために、すぐには一般になじめないものがあつたのであろうか。<sup>3)</sup>

と独自の造形表現について言及している。

イタリア式蝋型鑄造技法の特徴として、原形を制作した後に行う鑄造の工程を単に作品を構成する素材の置換作業としてみなさず、作品を造形するための段階として捉えている点を挙げることができる。マンズーは自身のアトリエに鑄造所を備えており、

マンズーは、かれの彫刻を金属で鑄造するようになってから、一点のみ鑄造し、オリジナルの石膏は壊してしまう。マンズーの作品の独自性は、しばしば変化によって際立っているが、それぞれの作品も一つの型に制限されている。<sup>4)</sup>

と記述されているように、彼は鑄造の過程における造形を重要視して制作を試行錯誤することで独自の造形表現を確立していたと考えられる。しかし、今日においてマンズーの人物像や来歴、作品の主題などに関して美術評論の立場から考察された文献が数多く存在するにもかかわらず、作品に認められる造形の技法について詳細に記述した文献はほとんど残されていない。以上の背景から、本稿では同じ蝋型鑄造技法による彫刻制作者としての立場から、ジャコモ・マンズーに関する文献の調査や作品の実見調査による比較考察を中心として研究を進め、マンズーの作品に見られる造形の特質について考察する。

## 2. ジャコモ・マンズーについて

1908年にベルガモで生まれたジャコモ・マンズーは、11歳の時に木彫工房で働き始めた後、金工職人や指物職人、メッキ職人、左官工、石膏職人など、多様な仕事に就くことで、様々な素材の扱い方を幼いころより習熟していた。この頃からものを作ることに興味を持ち、ベルガモにあるファントーニ学校の夜間の造形芸術課程に通い絵画や塑造に取り組んでいた。1927年に兵役のためベルガモを離れた際に出会ったヴェローナのサン・ゼノ・マッジョレ教会にあるロマネスク期の青銅扉に深い感銘を受けた彼は、この頃より彫刻家を目指すようになる。また、兵役の間に美術アカデミアに通い、アントニオ・デル・ポッライオーロ (Antonio del Pollaiuolo 1429-1498 伊) やミケランジェロ・ブオナローティ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475-1564 伊) らの作品の模刻に取り組んだ。1929年に絵や彫刻を学びたいという願いからパリを訪れるが、わずが20日間の後にイタリアへ強制送還される。翌年にミラノで若手の芸術家達と知り合い、1932年にミラノ画廊にて初のグループ展を行う。この頃の作品には蝋による女の肖像彫刻がおおく制作されており、その造形についてメダルド・ロッソの影響を強く受けていると評されている。第20回ヴェネツィア・ビエンナーレ展に初参加したマンズーはそれ以後蝋やブロンズによる彫刻の制作及び展覧会への出品に精力的に取り組む始める。そして1937年にラ・コメータ画廊で開催された個展に出品した《ダヴィデ》(図4)や《かがむ男》(図5)などの作品が批評家に高く評価されたこと

を契機として、第21回ヴェネツィア・ビエンナーレ展や第3回クドリエンナーレ展などの展覧会にて成功をおさめる。以後はミラノのブレラ美術アカデミアやトリノのアルベルティーナ・アカデミアにて教鞭をとりつつ作品制作に励み、《枢機卿》(図1)《インゲの胸像》(図3)などの彫刻群や大聖堂の門扉の制作など数多くの作品を手掛けている。



図4 ジャコモ・マンズー  
《ダヴィデ》  
ブロンズ 1937年  
h. 27.5×w. 12×d. 18 (cm)



図5 ジャコモ・マンズー  
《かがむ男》  
ブロンズ 1938年  
h. 28×w. 21 (cm)

## 3. ジャコモ・マンズーの彫刻について

ジャコモ・マンズーの作品に見受けられる造形要素について作品の実見調査を中心として考察する。マンズーの彫刻作品群を概観すると、人体と静物、とりわけ衣服の造形の特徴に大きな差異を認めることができる。そのため、裸体を主なモチーフとして表現されている作品群に見られる人体の造形表現と、衣服の造形が表現されている作品群に見られる衣服の造形表現について、個別に考察することで、それぞれの造形表現の特質を比較する。

### 3-1. 人体の造形表現について

マンズーの彫刻作品における人体の造形表現について、制作年代による形態の変化が認められる。その変化の理由について、マンズーの《恋人たち》という彫刻作品群(図6)(図7)の中でもマンズー自身が形態について言及している《恋人たち(大)》という作品に着目して考察を行う。



図6  
ジャコモ・マンズー  
《恋人たち》  
ブロンズ 1965年  
h. 39×w. 61×  
d. 51 (cm)



図7  
ジャコモ・マンズー  
《恋人たち》  
ブロンズ 1966年  
h. 28.5 × w. 36 ×  
d. 24 (cm)

### 3-1-1. 作品《恋人たち》

マンズーは1960年代頃から長年にわたり、二人の男女が抱き合っている様子を表現した《恋人たち》というタイトルの作品を数点制作している。そのうちの一つである《恋人たち(大)》(図8)の主題について、二人の人間のしぐさが生む生命感を表現するためにこの主題を選んだと主張している。また同時に、《恋人たち》と類似した主題を扱っているオーギュスト・ロダン(François-Auguste-René Rodin 1840-1917 仏)とコンスタンティン・ブランクーシ(Constantin Brâncuși 1876-1957 尼)の《接吻》(図9, 10)という二作品を取り上げ、

ロダンもブランクーシも愛のしぐさを彫刻にしているが、ロダンの相抱く二人は、その形を通して一つの生命とはなっていない。二人の人間のしぐさが一つの形となって内面に深く刻まれているブランクーシの作品こそ私には重要である。私にとって“しぐさ”は創造の核になるものなのだ。<sup>5)</sup>

と述べている。この発言から、マンズーはこの作品について“しぐさ”の表現においては自身の造形観がロダンのものとは明確に異なっていることを自覚しているように認めることができる。一方でブランクーシの作品の造形観に対しては共感を示し、“しぐさ”を自身の創造の核とみなすことによってその重要性を説いている。この言説に基づき、ロダンとブランクーシの《接吻》という作品の造形を比較し考察することで、マンズーの造形観の内実を探る。



図8  
ジャコモ・マンズー  
《恋人たち(大)》  
ブロンズ 1968年  
h. 91 × w. 147 ×  
d. 104 (cm)



図9 オーギュスト・ロダン  
《接吻》ブロンズ  
1882-1887年頃  
h. 190 × w. 120 × d. 115 (cm)

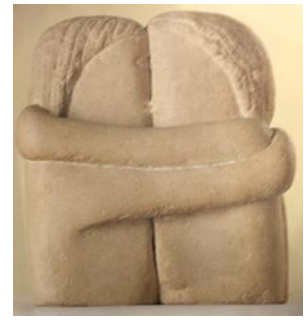


図10 コンスタンティン・ブランクーシ《接吻》石 1908年  
h. 28 (cm)

まず、ロダン作の《接吻》を取り上げる。この作品は神曲『地獄篇』に登場するパオロとフランチェスカの物語に着想を得て制作されている。シドニー・ガイスト(Sidney Geist 1914-2005 米)が

その形態は複雑でこみ合っている。ロダンの作品の主演は男と女であり、情熱があからさまであると同時に、エロティックである。<sup>6)</sup>

と述べているように、実際に抱き合う男女を眼前において制作したと言われている人体の造形は、肉体が生み出す複雑な凹凸や形態の変化を、丁寧な観察によって豊かな造形を以て表現している。男性の右手が添えられた女性の肌は陥没し、モデルそのものが持っていたであろう肌の柔らかさを如実に感じ取ることができる。図9の方向から作品を見ると、男女とも左方に足を向けつつ、上体にかけて緩やかに体を捻ることによって互いに向き合う形となっている。

次に、ブランクーシ作の《接吻》に着目する。先ほどのロダンの作品とは異なり、柱状の形態に激しく単純化された二人の男女の胴体にはひねりや大きな動きがなくコントラポストに由来する動勢が認められない。二人は互いに向かい合い、顔から上半身にかけて相手と隙間なく密着している。また、相手の背中に手をまわして相抱き合い、その手の先が相手の体に溶け込むように表現されている。この造形について、エリック・シェインズ(Eric Victor Shanes 1944-2017 英)は

このようなポーズは、現実には、鼻のない人間をのぞいて不可能である。しかし、ブランクーシは、もはや現実そのものの束縛にとらわれていなかったで、解剖学のいいなりになることはなかった。<sup>7)</sup>

と述べ、その表現による効果について、



どのようにしたら、二人の人物をもっとも効果的に融合させることができるのかという点で、さらに改善されている。線的に明瞭であることで、人物たちが結ばれて椅子という感覚がはるかに際立つのである。<sup>8)</sup>

と述べている。すなわち、ブランクーシは人体の解剖学にとらわれず、単純化した造形によって、二つのモチーフを一つの塊として表現することで、互いに抱き合い、触れ合おうとしている感情が表れている様子を極端に強調して表現していると考えることができる。

マンズーが述べた“しぐさ”の表現という点に基づいてこの二作品を比較した場合、一見すると、現実の人間が呈する機微を捉えて表現したロダンの作品は“しぐさ”の形態が十分に表現されていると考えられるが、前述したマンズーの発言において否定されていることから、マンズーが言い表す“しぐさ”は一般的に使用される意味合いとは異なる概念を指していると推察できる。マンズーが指し示す“しぐさ”の意味を紐解く鍵として、次にブランクーシの作品が有する“しぐさ”の造形について考察する。ブランクーシは自身の造形観の説明として、自身の《魚》(図 11) という作品を取り上げて以下のように記述している。

あなたが魚を眺めるとき、あなたはそのウロコに注意はしない。そうではないでしょうか。あなたは水面下のその動き、その遊泳、その肉体のきらめきを考える…そうです。私が表現したいと思うのはこれなのです。もし私がそのヒレ、目玉、ウロコを再現するとすれば、私は動きを殺してしまい、現実のパターン、あるいはその外観を得たことにしかなりません。私がとらえたいのはその精神のきらめきなのです。<sup>9)</sup>

この作品は実際の魚にある鱗や目玉が省略され、単純化された形態として造形されている。このことから、ブランクーシは作品の造形において、実際のモデルが持つ自然の形態としての正確さではなく、ブランクーシが文中にて“精神のきらめき”と称するものの表現を重要視していたと考えられることができる。この作品において“精神のきらめき”は魚の動きや肉体のきらめきを意味するとされていることから、“精神のきらめき”は主題が有する動勢や精神性を意味する言葉であると考えられる。



図 11 コンスタンティン・ブランクーシ《魚》石 1926年

また、マンズーは自身の制作について、

デッサンこそ、私の芸術的なインスピレーションによる最初の行為であり、それが私をすぐ紙に向かわせ、心に感じているものを形に現すようにしむけるのだ。<sup>10)</sup>

と述べており、デッサンを用いて、主題から受けた感情を形態として捉えることを重要視していた様子が窺える。(図 12)

彼らの発言を踏まえると、《接吻》についてマンズーがブランクーシの作品に対して言及した“一つの形となって内面に深く刻まれている愛のしぐさ”は前述したブランクーシの発言における“精神のきらめき”に対応するものであると考えられることができる。要するに、マンズーが述べる“しぐさ”というものは、モチーフの内面に表れる動勢や精神性を把握するために、手がかりとして捉え表現する主題の動作を意味するのではないかと推測する。そのため、マンズーもブランクーシと同様に、実際の人体の形態を実直に表現することよりも、その主題が持つ動勢や精神性を作品の核に据え表現することを重要視して制作を行っていたのではないかと考え、その内面の部分を把握するための手がかりを、自らが“しぐさ”と称するモデルの動作の中に求めたのではないかと推察する。

この考察に基づいて、先に取り上げた《恋人たち(大)》の制作年である 1966 年を境にマンズーの作品群を前期、後期の作品として区別し、その造形を比較することで、“しぐさ”を重視した表現が作品の造形にどのような影響を及ぼしているか明らかにする。



図 12 ジャコモ・マンズー《恋人たち》の習作 1966年 h. 48.5×w. 63.8(cm)

### 3-1-2. 前期の作品 (1935~1966)

まず、1966年以前に制作された作品をいくつか取り上げる。

(図13)は1935年に制作された《髪を梳く女》である。この作品は1937年のラ・コメータ画廊で行った個展に出品された作品のひとつであり、リヴィア・ヴェラーニ(Livia Velani 伊)は1930年代におけるマンズーのブロンズ及び蠟彫刻群に対して、メダルド・ロッソのルミニスムの影響を強く受けた作品であると評している。腹部や大腿部に筋肉や脂肪を表す柔らかい肉付きが認められ、眉骨や鎖骨などが実直に造形されることで、自然の人体構造に適った造形が施されているように認められるとともに、直立したポーズによって強い垂直性が表現され、のびやかな印象を受ける。また、ブロンズの表面に表出される光沢によって、作品が有する凹凸の流れが強調されている。

1938年に制作された《ダヴィデ》(図14)は背中を折り曲げ、台座の丸い石に乗った状態でうずくまっている少年が表現されている。マンズーと共にグループを結成して活動していた画家であるレナート・ビロリ(Renato Birolli 1905-1959 伊)はこの作品について、

1939年の第3回クッドリエンナーレ展に出品され、メダルド・ロッソの影響から解放された1937年以降の時期にもっとも完成の域に達したものの一つと見なされた。<sup>11)</sup>

と述べている。その人体の造形は全体的に細見の形態によって表現されている。その中でも背中部分の造形には、あばら骨と背骨による繊細な凹凸の変化が如実に造形されていることで、生身の人間であるかのような自然な形態として表現されている。この二つの作品の共通点として、どちらも人体を自然な形態によって表現した印象主義的な造形が認められる。



図13 ジャコモ・マンズー  
《髪を梳く女》  
ブロンズ 1935年  
h. 84×w. 27.5×d. 17(cm)



図14 ジャコモ・マンズー  
《ダヴィデ》  
ブロンズ 1938年  
h. 58×w. 53d×. 48(cm)

さらに1955年に制作された《椅子にすわる少女》(図15)を見ると、その造形は自然の形態を残しつつも、図13, 14の作品と比べてやや丸みの強い形態の作品となっている。

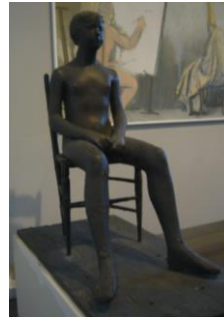


図15 ジャコモ・マンズー  
《椅子にすわる少女》  
ブロンズ 1955年  
h. 113×w. 60.5d×. 115(cm)

### 3-1-3. 後期の作品 (1966~1985)

次に、1966年以降に制作された作品について考察する。

1968年に制作された《グアンタナメーラ》(図16)は硬い黒檀の木片を組み合わせて制作された作品であり、作品を間近で観察すると、真横に走るつなぎ目が多数見受けられる。作品の表現は研磨されて非常に滑らかであり、目が省略され、全体的に丸みが強調された人体からは大きくゆったりとした量感を感じ取ることができる。リヴィア・ヴェラーニ(Livia Velani 伊)は『ジャコモ・マンズー展 図録』において、この作品と《恋人たち》の作品群について、マンズーの彫刻が、モニュメンタルな方向へ展開し始めた時期の作品であると述べ、その造形表現が後期の作品の造形へと発展していく旨を指摘している。<sup>12)</sup>

1973年に制作された《エミーの胸像》(図17)は、前述した《髪を梳く女》及び《ダヴィデ》と比較すると、肉体に表現されている凹凸の差が小さくなり、全体的に滑らかな形態で造形されている。特に首の形態は骨や筋肉が省略され、円柱の塊の様相を呈している。このような造形の処理は、1960年代以降に彼が手掛けた女性の立像及び胸像に散見され、後期におけるマンズーの作品の特徴であるとみなすことができる。また、髪の毛の造形はへこんだ部分をへらの鋭い引っ掻き跡によって形成しており、人体の表現と差別化されている。瞳は黒目の部分を陥没させることで暗い影を生み出し、視線の表現を印象の強いものにしていく。

1983年に制作された《カラヴァッジョ》(図18)は、バロック期に活躍した画家のミケランジェロ・メリージ・ダ・カラヴァッジョ(Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571~1610 伊)を表現している。その形態は大きく単純化されており、丸みを帯びた大きな肉体の塊は強い量を感じさせる。加えて、関節や手足の指先も同様に単純化され、均一の太さで造形されている。棒

のようにまっすぐ伸びた肢体は実際の人体のものよりも長く表現されており、作品の前方に投げ出して座っている様子からは寂しげな印象を受ける。背中には指を押し付けた様なくぼみや、石膏原型の際に造形したと考えられるヘラの削り跡とみられる痕跡が認められる。1985年に制作された《ダンスのステップ》(図19)もまた作品全体に形態の単純化がなされており、前述の《髪を梳く女》と脚部の形態を比較すると、非常に直線的な造形が認められる。

取り上げた作品を概観すると、マンズーの作品は前期のものに認められる自然な形態の表現から後期になるにつれて形態の単純化、滑らかな表面処理、直線的な手足の造形へ変化している。このような量の構成の単純化によって、モチーフが持つポーズの構成をより明快にすることで、先に述べた“しぐさ”を表現しようとしていたのではないかと考える。



図16 ジャコモ・マンズー  
《グアタナメーラ》  
ブロンズ 1968年  
h. 110×w. 110×d. 133 (cm)



図17 ジャコモ・マンズー  
《エミーの胸像》  
ブロンズ 1973年  
h. 113 (cm)



図18 ジャコモ・マンズー  
《カラヴァッジョ》  
ブロンズ 1983年  
h. 249×w. 180×d. 121 (cm)



図19 ジャコモ・マンズー  
《ダンスのステップ》  
ブロンズ 1985年  
h. 245×w. 73×d. 61 (cm)

### 3-2. 衣服の造形表現について

次に、マンズーの作品に表れる造形の技法について、布の表現に着目して考察する。マンズーは人体と布を組み合わせた主題の彫刻を数多く制作しているが、その造形は作品によって大きく異なっているように感じられる。そこで、マンズーの作品に見られる布の造形表現について、いくつかの作品に対して実見調査を行い、それ

ぞれの特徴を比較して考察することで、その特質を明らかにする。

先に述べた《恋人たち(大)》について、衣服の造形に着目すると、後期の作品における毛髪表現と同様に、服の皺の造形に対してヘラを用いた引っ掻きによってできる溝による表現が認められる。1965年に制作された《少女》(図20)ではその傾向がさらに顕著であり、単純化された丸い棒状の腕にひっかき跡による溝を掘ることによって服の袖の皺を表現している。(図21)



図20 ジャコモ・マンズー  
《少女》ブロンズ 1965年



図21 《少女》の拡大図

次に1966年に制作された《椅子の上のジュリア》(図22)という作品について考察する。人体の表面はなめらかに造形されている一方、衣服の表面には本物の織布のような細かい縦縞の凹凸が規則正しく施されている。また、裾の部分にはレースの編み模様が造形されている。加えて、袖の部分にはフェルトの生地のような細かい凹凸の表現が施され、表面の造形を細かく区別して表現している(図23)。それらの造形はいずれも細かく、粘土及び石膏素材の段階でヘラなどを用いて制作することは困難であると推察され、実物の布を造形に取り込んだ可能性があると考えられる。このように人体の造形と衣服の造形を大きく変化させることで、対比によって身体の滑らかな造形が強調されているように感じ取ることができる。また、マンズー美術館に展示されているこの作品に添えられている解説文によれば、この衣服の造形は石膏原型から正確に写し取られたものであるという旨が記載されている。



図22 ジャコモ・マンズー  
《椅子の上のジュリア》ブロンズ 1966年  
h. 102×w. 77×d. 97.4 (cm)



図23 《椅子の上のジュリア》の拡大図



このように粘土や石膏原型の時点で造形された衣服の表現について、ロッテルダム大聖堂の《平和と戦争の扉》(図 24) とサン・ピエトロ大聖堂の《死の扉》(図 25) の制作過程に着目する。《平和と戦争の扉》の制作技法について書かれた文章には、

マンズーはそれぞれのひだ目毎に布地や濡れた髪を見本として使って多くの作品を作った。<sup>13)</sup>

と記述されている。また、サン・ピエトロ大聖堂の《死の扉》における《マリアの死の部分》の上部に表現されている二体の天使の服について、

マンズーは石膏を浸み込ませた布地や紙切れをを使って何回も実験を重ねた末、自分が望んでいた効果を会得するに至ったのである。<sup>14)</sup>

と述べられている。《平和と戦争の扉》には上下部に分かれて衣服をまとう人物達が表現されているが、目の造形が省略されるなど全体的に単純化された滑らかな人体の造形に比べて、衣服は写実的かつ複雑な形態で表現されている。また、扉の中心部には壁に掛けられた布のような物体が独立して表現されている。その造形もまた写実的であり、上下の形態に認められるレリーフの表現とは対照的に、扉から浮き上がるように立体的な造形が施されている。《マリアの死の部分》についても、同様に衣服の写実的な造形が散見される。また、マンズーが実際に布や紙を石膏に浸して制作した《マリアの死の部分》の習作(図 26)と完成作品(図 27)を比較すると、習作の方は形態が非常に複雑な構成となっており、皺の方向が不規則で表面の凸凹が目立つ。一方で、完成作品は衣服のひだの流れがある程度統一されており、衣服の表面に張りのある造形が施されている事で、皺の部分に刻まれた線が目立っている。なお、《椅子の上のジュリア》の衣服の表現にも、前述した図 24、25 の造形と共通した点が認められることから、この作品も同様に実際の布を浸して造られた可能性が高いと考える。



図 24 ジャコモ・マンズー  
《平和と戦争の扉》  
ブロンズ 1969年



図 25 ジャコモ・マンズー  
《死の扉》ブロンズ 1963年



図 26 ジャコモ・マンズー  
《マリアの死の部分》の習作  
ブロンズ 1962年



図 27  
《マリアの死の部分》

また、ローマ郊外のアルデアにあるマンズー美術館では、《モニュメントのための着想》(図 28, 29)と題した作品が二点展示されている。この作品は写実的かつ複雑な形態の薄い布状の形態が立体的に構成されていることから、実際の布を蠟に浸して構成したものを埋没し、鑄込んで成形した作品であると考えられる。また、その作品が設置されているそばには、(図 30)のように布が張り付けられたパネルが展示してある。この布は薄く、折り曲げて多数の皺ができており、その形態は《モニュメントのための着想》の造形に似ていることから、このパネルはマンズーが実際に制作に取り入れていた布が展示してあると推測することができる。



図 28 ジャコモ・マンズー  
《モニュメントのための着想》  
ブロンズ 1968年

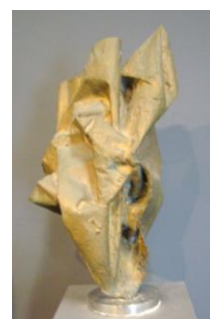


図 29 ジャコモ・マンズー  
《モニュメントのための着想》  
ブロンズ 1968年



図 30 布が張り付けられたパネル



以上の内容を基に、《モニュメントのための着想》及び布のパネルの造形に類似した作品群を取り上げて考察を行う。《インゲの胸像》(図 31) の肩から袖にかけての形態を見ると、全体的に円筒状の形態をなす体の造形と比較して、激しい凸凹による複雑な形状を呈している。藤井匡は自著<sup>15)</sup>において《マリアの死の部分》の習作(図 26)の技法がインゲの胸像に転用されていると指摘していると同時に、その急激な造形の変化や形態の特徴から、この作品の衣服の造形は、実際の紙を折り曲げて成形したものではないかと予想する。硬質かつ軽やかな印象を受ける紙の造形による複雑な形態は、ブロンズの光沢によって作品にメリハリのある強い陰影を生み出し、作品の印象を強める効果があると考えられる。《衣を脱ぐ女》(図 32)は、衣服全体が複雑な構成をしている。頭部や脚部は柱状に単純化されている。《アトリエの二人の俳優》(図 33)は二人の人物で構成されており、男性の形態は板状の形態で平面的に表現されている一方で女性の形態は、前述の《インゲの胸像》と同様に肩から袖にかけて複雑な造形に変化している(図 34)。

これまでに考察した作品群を概観すると、実際の布を用いて制作された造形と、粘土及び石膏原型の段階で造形されたものの形態にはある程度の形態の差が認められる、その内の一つに形態の厚みが指摘される。薄い形態を粘土や石膏によって造形すると、素材の自重によって形態を保持することが困難であるため、薄い形態の表現には実際の布が使用されたと考える。また、《少女》(図 20)のように、粘土及び石膏で造形されたと考える作品の衣服の皺を見ると、ヘラを用いた引っ掻き跡による溝を利用した皺の表現が用いられているが、実際の布を用いた作品の造形にはそのような痕跡が認められず、布の構成のみで表現している。さらに、実際の布を用いたと推測される作品はそうでないものと比較して、より複雑な形態を構成していると感じられる。



図 31 ジャコモ・マンズー  
《インゲの胸像》  
ブロンズ 1971年  
h. 107.5(cm)



図 32 ジャコモ・マンズー  
《衣を脱ぐ女》  
ブロンズ 1967年  
h. 287(cm)

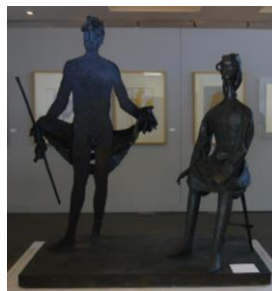


図 33 ジャコモ・マンズー  
《アトリエの二人の俳優》  
ブロンズ 1968年  
h. 217×w. 198×d. 116(cm)



図 34  
《アトリエと二人の俳優》  
女性部分

《見つめる女》(図 35)という作品における衣服の造形について、今までの作品群の造形と比較すると、より柔らかい凹凸で造形され、その表面はなめらかである。また服の皺はヘラの引っ掻き跡によって表現されていることから、実際の布を用いた造形表現とは異なった方法で制作されたものであると考える。モチーフの女性が着ている衣服の境目を見ると、その厚みが薄く均一に保たれていることから、板蝋による造形によって制作されたものであると考える。このような表現によって、人体の柔らかい立体表現と板状の強い張りを持つ衣服の表現が美しい対比を持つと考える。



図 35  
ジャコモ・マンズー  
《見つめる女》  
ブロンズ 1968年  
h. 252×w. 90×d. 50(cm)

このようにマンズーの彫刻における衣服の造形表現は、その造形方法によって形態の特質が異なっている事が分かる。

#### 4. まとめ

ジャコモ・マンズーのブロンズ彫刻について、その造形的特質を明らかにするために、マンズーが残した自身の作品に対する言説や彼に関する文献に基づいて、作品の実見調査による比較考察を中心として研究を行った。結果として、人体の造形表現については、前期から後期にかけて自然の形態を実直に捉えた印象主義的な彫刻から、形態の単純化、滑らかな表面処理、直線的な手足の造形への変化を認めた。さらに、このような造形表現に推移した背景として、彼が「しぐさ」と称する主題が自身の内面に由来して醸し出す動作を捉えて表現する

ことで、主題が持つ動勢や精神性を表現しようとしていたことに起因していると指摘した。一方で、布の造形表現について、人体造形との違いとして、作品によって造形する形態及び技法が大きく異なっている点に着目し、いくつかの作品を実見してその特徴を比較することで、造形の特質を調査した。その造形方法は粘土による造形、実際に布を取り込んだ造形、板蠟を用いた造形の三つに大別できる。粘土による造形にはヘラの引っ掻き跡による線的な皺の表現が認められると共に、衣服の皺に一定の方向性があり、その多くが滑らかな表面で造形されている。一方で実際に布や紙を取り込んだと推測される造形について、前者と比較して複雑かつ激しい凹凸の変化による不規則な皺や細かいテクスチャが表現されている。また、ヘラによる引っ掻き傷を用いた皺の表現が認められない。板蠟による造形では均一な厚みの薄い板を折り曲げて複雑な形態を構成しながらも、柔らかく張りのある造形を施している。このように、ジャコモ・マンズーは人体と衣服の表現に対して個別に造形技法を探究し、それぞれ異なった表現技法を組み合わせることで多様な作品を生み出していたと考えた。

今後の研究では、本稿にて明らかとなった内容を基に、引き続き作品の実見調査を行うことで作品の体系化を進めるとともに、自らの実制作にマンズーの技法を取り入れることで、その効果及び発展の可能性を検証していきたい。

## 註

- 1) 鈴木貫爾：現代の眼 228号、現代評論社、22頁、1973年
- 2) 佐藤忠良：ジャコモ・マンズー、美術手帖、美術出版社、134頁、1966年
- 3) 本間正義：ジャコモ・マンズー展 図録、現代彫刻センター、13頁、1984年
- 4) ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、51頁、1975年
- 5) ジャコモ・マンズー：マンズーの「恋人たち」、芸術新潮、新潮社、19頁、1979年
- 6) Sidney Geist, Brancusi. A study of the Sculpture, Grossman, 1968, p.142.
- 7) エリック・シェインズ：モダン・マスターズ・シリーズ コンスタンティン・ブランクーシ、美術出版社、22頁、1991年
- 8) 7に同じ
- 9) 7に同じ
- 10) 本間正義：ジャコモ・マンズー展 図録、現代彫刻センター、17頁、1984年
- 11) 本間正義：ジャコモ・マンズー展 図録、

現代彫刻センター、39頁、1984年

- 12) 本間正義：ジャコモ・マンズー展 図録、現代彫刻センター、23頁、1984年
- 13) ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、98頁、1975年
- 14) ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、92頁、1975年
- 15) 藤井匡：展覧会報告 ジャコモ・マンズー展 恋人たち 一つになるもの、9頁、2015年

## 図版典拠

- 図 1,2 毎日新聞社：イタリア現代彫刻展、美術出版社、18頁、1961年
- 図 3 毎日新聞社：イタリア現代彫刻展、美術出版社、19頁、1961年
- 図 4 マンズー美術館蔵、筆者撮影
- 図 5 本間正義：ジャコモ・マンズー展 図録、現代彫刻センター、33頁、1984年
- 図 6~8 マンズー美術館蔵、筆者撮影
- 図 9 穴沢一夫：現代世界美術全集 12 ロダン、ブールデル、マイヨール、河出書房、19頁、1966年
- 図 10 ラドゥ・ヴァリア：ブランクーシ作品集、株式会社リプロポート、124頁、1994年
- 図 11 ラドゥ・ヴァリア：ブランクーシ作品集、株式会社リプロポート、216頁、1994年
- 図 12 ジャコモ・マンズー展カタログ委員会：ジャコモ・マンズー展、サンケイ新聞社、106頁、1973年
- 図 13~17 マンズー美術館蔵、筆者撮影
- 図 18 ベルガモ州宮殿中庭、筆者撮影
- 図 19 笠間日動美術館蔵、筆者撮影
- 図 20~23 マンズー美術館蔵、筆者撮影
- 図 24 ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、318頁、1975年
- 図 25 ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、279頁、1975年
- 図 26 ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、280頁、1975年
- 図 27 ジョン・リウオールド：GIACOMO MANZU、現代彫刻センター、281頁、1975年
- 図 28~30 マンズー美術館蔵、筆者撮影
- 図 31 イング・シャーベル：ジャコモ・マンズー展、産経新聞社、89頁、1973年
- 図 32 箱根彫刻の森美術館蔵、筆者撮影
- 図 33,34 マンズー美術館蔵、筆者撮影
- 図 35 ベルガモ州宮殿中庭、筆者撮影