

公益財団法人石橋財団  
アーティゾン美術館

# 研究紀要

Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Bulletin 2024

『公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 研究紀要』第5号  
刊行にあたって

美術館の諸活動において学芸員の調査研究が基盤を成すことは言を俟ちませんが、石橋財団の収蔵品を社会に普及していく上で、多様なアプローチによる論考や報告を集めた論集の刊行は不可欠です。この論集はまた、収蔵品の調査研究のみならず、アーティゾン美術館の様々な活動に関する調査研究についても対象とするものです。

この『研究紀要』が国内外を問わず、美術や美術館活動をめぐる活発な議論や交流の場となり、アーティゾン美術館の今後の活動の発展につながればと思います。

2024年12月

石橋財団アーティゾン美術館 館長  
石橋 寛

On the Publication of  
the *Artizon Museum, Ishibashi Foundation Bulletin*, No. 5

Research by our curators is, needless to say, the bedrock of our museum's activities. Publishing a collection of their studies and reports, the fruit of research undertaken from a variety of approaches, is essential for introducing our collection to the general public. This group of essays includes not only the results of curators' research on works in the collection but also analyses that derive from the Artizon Museum's curatorial and educational programs.

We hope that our *Bulletin* will become a forum for lively discussions of art and museum activities throughout the world and will lead to further advances in the Artizon Museum's expanding programs.

December 2024

Ishibashi Hiroshi  
Director  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

## 目次

## Contents

4	アンドレ・ドラン《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》: 1905年の画家たち 賀川恭子	57	André Derain, <i>Portrait of Vlaminck Playing the Violin:</i> The Artists in 1905 KAGAWA Kyoko
12	マーク・ロスコ《無題》(1969年)への視座 ——画業における紙の作品の位置をめぐって 島本英明	62	Mark Rothko's <i>Untitled</i> (1969) and the Status of His Works on Paper SHIMAMOTO Hideaki
20	イサム・ノグチ《魚の顔 No. 2》について 江藤祐子	66	Isamu Noguchi's <i>Fish Face No. 2</i> ETO Yuko
28	エットレ・ソットサスの1960年代:〈トーテム〉シリーズを めぐって 杉本渚	70	Ettore Sottsass During the 1960s: Focusing on the 'Totem' Series SUGIMOTO Nagisa
39	<small>はざま</small> 碓伊之助についてのオーラル・ヒストリー 前編 伊藤絵里子	77	Oral History on Hazama Inosuke, Part 1 ITO Eriko
47	ブリヂストン美術館の草創期と学芸員制度の成立 ——初代学芸員穴澤えみ子氏インタビューより 田所夏子	83	The Early Days of the Bridgestone Museum and the Establishment of Curatorial System—An Interview with Anazawa Emiko, A First-Generation Curator TADOKORO Natsuko



fig. 1  
アンドレ・ドラン《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》1905年、油彩・カンヴァス、110.0 × 68.0 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
André DERAÏN, *Portrait of Vlamincq playing the Violin*, 1905, Artizon Museum, Ishibashi Foundation



# アンドレ・ドラン《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》: 1905年の画家たち

André Derain, *Portrait of Vlamincq Playing the Violin*: The Artists in 1905

賀川恭子

KAGAWA Kyoko

1905年秋、批評家ルイ・ヴォークセル(1870–1943)は『ジル・ブラス』紙の展評のなかで、サロン・ドートンヌの第7室に集められた若い画家たちの作品のことを「レ・フォーヴ(野獣たち)」と評した。より厳密に言うならば、この展示室の中央にあった肖像を「野獣(フォーヴ)に囲まれたドナテッロ(C'est Donatello parmi les fauves.)」と呼んだ。ヴォークセルをはじめとする批評家たちが批判したのは、そこに展示されていたシャルル・カモワン(1879–1965)、アンドレ・ドラン(1880–1954)、アンリ・マンガン(1874–1949)、アルベール・マルケ(1875–1947)、アンリ・マティス(1869–1954)、モーリス・ド・ヴラマンク(1876–1958)らの作品。彼らは固有色から解放され、鮮やかな色彩を大胆な筆づかいで画面に配置することで、新しい絵画の方向性を模索していた。その革新性が批評家たちの反発を招いたのだった。

画家たちは1907年頃にはそれぞれ異なる方向に進み、フォーヴィスムの動きはきわめて短い期間のうちに消滅してしまう。短

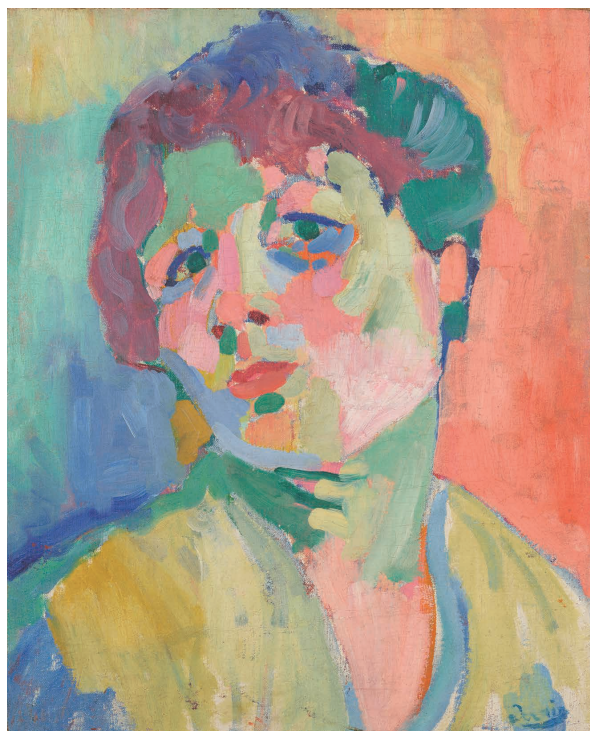


fig. 2  
アンドレ・ドラン《女の頭部》1905年頃、油彩・カンヴァス、44.5 × 35.6 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
André DÉRAIN, *Head of a Woman*, c. 1905, Artizon Museum,  
Ishibashi Foundation



fig. 3  
アンリ・マティス《コリウール》1905年、油彩・厚紙、24.5 × 32.4 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
Henri MATISSE, *Collioure*, 1905, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

命におわったとはいえ、フォーヴは美術の歴史のなかできわめて重要な動向のひとつである。石橋財団はフォーヴ期の作品として、ドランの《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》(fig. 1)と《女の頭部》(fig. 2)、マティスの《コリウール》(fig. 3)、ヴラマンクの《運河船》と《色彩のシンフォニー(花)》、ラウル・デュフィ(1877–1953)の《トルーヴィルのポスター》を所蔵している(それぞれの画家のフォーヴ期以外の作品も所蔵していることを付け加えておこう)。

本稿では近年収蔵したドランの《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》に注目し、友人で画家のヴラマンクを描いたこの作品の制作背景や意義について検討する。

## 画家たちの交流

まずフォーヴの画家たちの交流を、ドランを中心に時系列で確認していきたい。

1880年にパリ近郊のセヌ川に面した町シャトゥーで生まれたドランは、1898年から1899年にかけてウジェヌ・カリエール(1849–1906)が指導する画塾アカデミー・カミロで学び、1899年頃にそこでマティスと知り合う<sup>1</sup>。さらに1900年7月、パリからシャトゥーへ向かう電車のなかで、兵役休暇中のヴラマンクと

偶然出会い意気投合する。ドランは当時20歳、ヴラマンクは当時24歳。年齢も近い2人はかなり気が合ったようだ。1900年9月にヴラマンクの3年間の兵役がおわると、2人は同年12月にシャトゥー島内の長いあいだ閉鎖されていたレストランのホールを借り、共同のアトリエを構えた。家賃は月10フラン（現在の約15,000円）。すぐそばには印象派の画家たちが集ったことでも知られるレストラン、ラ・メゾン・フルネーズがあった。2人は1901年5月のパリのベルネーム＝ジュヌ画廊のゴッホ回顧展も訪れている。その会場でドランはヴラマンクにマティスを紹介し、画家たちの交流の輪は広がった。ドランは1901年9月に兵役につき制作を一時期中断したものの、1904年9月に兵役をおえるとシャトゥーに戻り、ふたたびヴラマンクとともに制作をおこなう。その一方でドランはアカデミー・ジュリアンにも入門したが、ヴラマンクは伝統的な教育を好まず独学の道を選んだ。そして1905年1月あるいは2月にアトリエを訪れたマティスは、2人にサロン・ドートンヌへの出品を勧めた。

1905年という年はフォーヴの誕生にとって重要な年である。

マティスは、1905年5月から9月までのあいだ、家族とともに地中海沿いの小さな漁村コリウールで過ごし、それまでの点描から色面での表現へと大きく画風を変化させた<sup>2</sup>。夏に制作された《コリウール》(fig. 3)では風景が大胆に表現されている。ここでは色彩が自由に使われている——中央の緑色は教会、前景に広がる薄緑色はヴォラマール海岸、右側のピンク色はヨットの浮かぶ海。もはや固有色にとどまらない色のかたまりが画面を覆い、絵具の質感をそのまま残している箇所もある。

ドランはコリウールでマティスとともに制作することに興味を持っていたようだ。1905年6月にマティスへ宛てた手紙の追伸で、ドランは、自分をコリウールにくるよう誘うハガキを送ってもらうよう頼んでいる<sup>3</sup>。その依頼に応じるかたちで、マティスはドランへハガキを送っている。そのハガキのなかでマティスは「ここに滞在することはあなたの作品にとって絶対に重要なのです」と言う<sup>4</sup>。そしてドランは7月にコリウールに到着し、8月下旬までマティスと制作をともにする。ヴラマンクへ宛てた手紙のなかで、ドランは、「マティスといっしょにめまぐるしく仕事をしましたが、彼は、僕が君に読んで聞かせた草稿の中に含まれているような色彩学などもちあわせていないと思っていたようです」と伝えている<sup>5</sup>。

コリウールから持ち帰った点数としては、ドランはカンヴァス30枚、素描20点、スケッチ50点ほど、マティスは完成した油彩画15点（それ以外はパリで仕上げた）、水彩画40点、素描100点近く。ドランにとってはこれが一度きりの滞在となったが、マティスは1905年以降も毎年のように足を運び、南仏とパリを往来する生活を送る。この1905年のコリウール滞在は、マティスにとってもドランにとっても、色鮮やかな画面を生み出すきっかけとなった。1905年9月にドランはパリへの引っ越しを決意し、ヴラマンクとの共同アトリエでの制作はおわる。



fig. 4  
『イリュストラシオン』1905年11月4日  
L'illustration, 4 November 1905

1905年秋、パリのグラン・パレで第3回サロン・ドートンヌが開催され、マティス、ドラン、ヴラマンクらの作品が展示された<sup>6</sup>。会期は1905年10月18日から11月25日。『イリュストラシオン』紙の記事では、マティスの《帽子をかぶった女》(1905年、サンフランシスコ近代美術館)と《開いた窓》(1905年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー)と合わせて、ドランの《港に並ぶヨット》(1905年、モスクワ、プーシキン美術館)の図版が掲載されている<sup>7</sup> (fig. 4)。マティス《開いた窓》とドラン《港に並ぶヨット》はコリウールで制作したものだった。この年の11月、画商アンブロワーズ・ヴォアール(1866–1939)はドランのアトリエにあったほとんどすべての作品(油彩画89点と素描80点)を3,300フランで購入する<sup>8</sup>。コリウールでマティスとともに模索した新しい画風はドランに成功をもたらした。

## 1905年の肖像画

マティス、ドラン、ヴラマンクらはお互いの肖像画を手がけており、そこから画家たちの交流を見ることができる。

1905年にマティスとドランがコリウールで制作したものとして、以下のものがあげられる:マティス《アンドレ・ドラン》(ロンドン、テート)、ドラン《アンリ・マティス》(ロンドン、テート)、《キモノを着たマティス夫人》(個人蔵)、《アンリ・マティスの肖像》(フィラデルフィア美術館)、《マティスとテリュス》(個人蔵)、《アンリ・マティスの肖像》(ニース市マティス美術館)。

現在テートが所蔵する2点の来歴を簡単に確認しよう。ドラン



表1:ドラン、マティス、ブラマンクの肖像画

作者	タイトル	制作年	技法	サイズ	所蔵
アンリ・マティス	アンドレ・ドラン	1905年	油彩・カンヴァス	39.4×28.9cm	テート
モーリス・ド・ヴラマンク	アンドレ・ドラン	1906年	油彩・厚紙	22×27cm	メトロポリタン美術館
アンドレ・ドラン	ヴラマンクの肖像	1900年頃	油彩・カンヴァス	34×37cm	個人蔵
アンドレ・ドラン	キモノを着たマティス夫人	1905年	油彩・カンヴァス	80×65cm	個人蔵
アンドレ・ドラン	アンリ・マティス	1905年	油彩・カンヴァス	46×34.9cm	テート
アンドレ・ドラン	アンリ・マティスの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	33×41cm	フィラデルフィア美術館
アンドレ・ドラン	マティスとテリュス	1905年	油彩・カンヴァス	40.3×54.3cm	個人蔵
アンドレ・ドラン	ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	110×68cm	石橋財団アーティゾン美術館
アンドレ・ドラン	モーリス・ド・ヴラマンクの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	41×33cm	個人蔵(シャルトル美術館に寄託)
アンドレ・ドラン	アンリ・マティスの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	93×52cm	ニース市マティス美術館

《アンリ・マティス》はマティスの妻アメリーに贈られ、マティス家で大切にされたことが知られる。テートは1958年にこの作品をマティス夫人から購入している。同じように、マティス《アンドレ・ドラン》もドランに贈られたと考えるのが自然だろう。しかし1908年にはドランの手を離れた。この肖像画がほかのマティス作品とともにマイケルとサラ・スタイン夫妻のパリのアパートマンの壁面に飾られた1908年の写真が残されている<sup>9</sup>。マティスのコレクターのマイケル・スタインは1908年10月の売り立てでこの作品を入手した<sup>10</sup>。その後もいくつかの競売を経て1954年にテートが購入している。この2点の肖像画が2人の画家たちの没後にイギリスで再会したことは興味深い。

ヴラマンクによるドランの肖像としては1906年に制作した小品がある (fig. 5、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)。黄色の背景

にパイプをくわえて白いシャツを着たドランの姿が描かれている。ドランは1954年に亡くなるまでこの作品を手元に置いていたという。

ドランのカタログ・レゾネによると、ヴラマンクを描いた肖像画のもっとも早い作例は1900年のパイプをくわえた肖像画である (個人蔵)。これは2人で共同アトリエを構えた年にあたる。その後1905年に帽子をかぶった頭部 (fig. 6、個人蔵、シャルトル美術館に寄託) と《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》の2点を制作している。

《モーリス・ド・ヴラマンクの肖像》では、帽子を少し少なめにかぶり右側の髪の毛を見せるヴラマンクがまっすぐ前をみつめている。この肖像画では細部を描きこむことなく、全体を色面で表現している。大胆な筆づかいで絵具を置きつつも、顔の細



fig. 5  
モーリス・ド・ヴラマンク《アンドレ・ドラン》1906年、油彩・厚紙、22 × 27 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
Maurice de VLAMINCK, *André Derain*, 1906, New York, Metropolitan Museum of Art, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998  
© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY

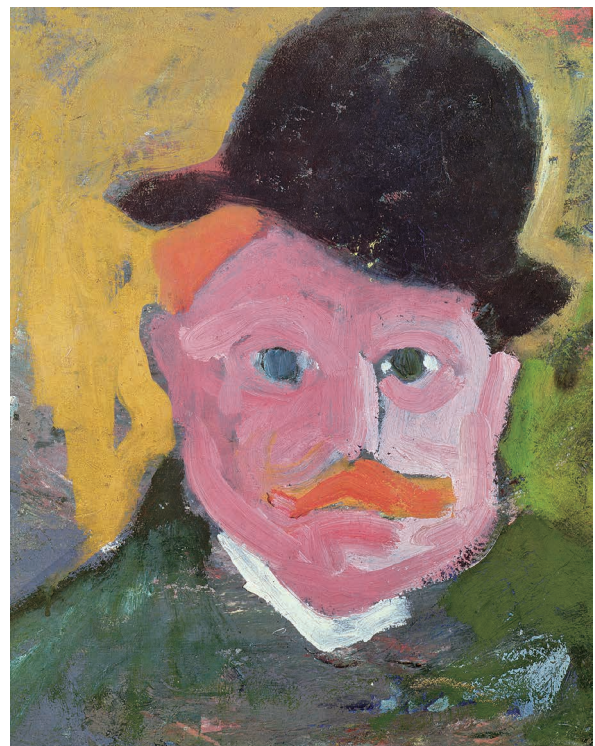


fig. 6  
アンドレ・ドラン《モーリス・ド・ヴラマンクの肖像》1905年、油彩・カンヴァス、41 × 33 cm、個人蔵(シャルトル美術館に寄託)  
André DERAÏN, *Portrait of Maurice de Vlaminck*, 1905, Private Collection, deposit to Musée des Beaux-Arts, Chartres  
Photo: Bridgeman Images / DNPartcom

部は適切にあらわされている。《ヴァイオリンを弾くグラマンクの肖像》は、グラマンクの全身像を描いているという点、および、サイズが1メートルを超えるという点で、この時期の他の肖像画と大きく異なる。ブエノスアイレスの収集家が早い時期に収集したこともあり本作品の展覧会出品歴はほとんどないものの、カタログ・レゾネでも重要な作品として位置づけられている。全体的に絵具を薄く塗り重ねており、カンヴァス地が見えていところもある。その一方、手や顔など、肖像画にとって重要な箇所については厚塗りの絵具で仕上げられており、画家の絵具の巧みな扱いを見て取ることができる。画面右下にはドランのサイン、左下にはグラマンクのサインと「Mon portrait par Derain (ドランによる私の肖像)」の書込がある。

## ヴァイオリン奏者

ドランの肖像画に見られるとおり、グラマンクはヴァイオリニストとしても活動していた。

グラマンクは1876年にパリでヴァイオリン奏者の父とピアノ奏者の母のもとに生まれ、幼少期から音楽に親しんでいた。父エドモン・ジュリアンはヴァイオリンの演奏にとどまらず、新しい楽器の開発もおこなっていたようで、『ラ・ナチュール』紙と『ル・モンド・アルティスト』紙には彼が発明した小さなピアノとチェロを合わせた楽器に関する記事が掲載されている<sup>11</sup>。父親からヴァイオリンの手ほどきを受けたグラマンクは、若い頃にはカフェ・コンセルのオーケストラで演奏したり、ヴァイオリンを教えたりしていた。16歳のときに家を出てシャトゥーに移り、1893年にシャトゥー島のアンリ・リガロンという名前の画家のもとで絵を学んだ。1894年、18歳のときにシュザヌ・ベルリーと結婚し2人の娘が誕生すると、ヴァイオリンを教えるだけでは家族を養えなくなる。収入を得るために自転車レースやボート・レースに参加したが、1896年に入隊すると、自転車競技選手としての生活はおわる。1900年に除隊すると生計を立てるために万国博覧会で楽団のヴァイオリニストとして働き、さらにはモンマルトルのカフェ・コンセルやジブシー楽団で演奏した。その後シャトー・ドー劇場の楽団へ移ると、規則的な生活を送れるようになり、昼間に絵を描くことができるようになった。そしてドランとシャトゥーで共同アトリエを借りるのだった。

ヴァイオリニストを描いた作品としては、マティスの作例が思い浮かぶだろう。マティスの1918年の《窓辺のヴァイオリン奏者》(fig. 7、パリ、ポンピドゥー・センター/国立近代美術館/産業創造センター)では、窓を向く奏者は簡略化された姿であらわされて幾何学的に処理されている。この人物はマティス自身の自画像と考えられている。マティスの父は息子が法律家になることを望み、勉強のみではなく、ヴァイオリンの稽古もさせていた。マティスはヴァイオリンの厳しい練習を押しつけてくる父親に反抗するようになり、レッスンのたびに家の塀を乗り越えて隣家に逃



fig. 7  
アンリ・マティス《窓辺のヴァイオリン奏者》1918年、150 × 98 cm、  
パリ、ポンピドゥー・センター/国立近代美術館/産業創造センター  
Henri MATISSE, *Violinist at the Window*, 1918, Paris, Centre Pompidou -  
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn / Philippe Migeat /  
distributed by AMF

げ出していたという。1945年のレオン・ドゥガンのインタビューのなかで、マティスは「私はたいへん音楽が好きです」。「若いころはヴァイオリンをやっていました(つまり50歳までということです、と秘書が説明する)」。「私は少しばかり感情を具えていました。が、あまりにも豊かすぎる技法を習得しようとしたのです。それで自分の感情を殺してしまいました。いまはほかの人たちのを聴く方が好きです」<sup>12</sup>と述べる。マティスは40歳頃に失明の心配をするようになり、ふたたびヴァイオリンの練習をはじめた<sup>13</sup>。またマティス自身も長男ジャンと次男ピエールにはヴァイオリン、チェロ、ピアノを習わせ、息子たちはその厳しい練習を嫌がったという。

画家とヴァイオリンという点で、マティスとグラマンクは関わり方が異なることがわかる。マティスにとってはたしなみや趣味のひとつだったが、グラマンクにとっては――1905年にドランが肖像画を制作した時点では――ヴァイオリンは生計にとって欠くことのできない存在だった。1906年5月に画商ヴォーラルがグラマンクのアトリエを訪れ、1,200フランでアトリエにある作品を買い取り、今後の作品の予約をした。そのおかげでグラマンクは絵画に専念することができるようになった<sup>14</sup>。そして1907年にはヴォーラルの画廊でグラマンク最初の個展が開催される。

グラマンク自身もヴァイオリンが重要な存在だったことを認めている。1911年の自画像では、山高帽をかぶりパイプをくわえたグラマンクの顔の左側に、ヴァイオリンの渦巻き(スクロール)が見えている(fig. 8、パリ、ポンピドゥー・センター/国立近代美術





fig. 8  
モーリス・ド・ヴラマンク《自画像》1911年、油彩・カンヴァス、73.3 × 60 cm、  
パリ、ポンピドゥー・センター／国立近代美術館／産業創造センター  
Maurice de VLAMINCK, *Self-portrait*, 1911, Paris, Centre Pompidou - Musée  
national d'art moderne - Centre de création industrielle  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn / Bertrand Prévost /  
distributed by AMF

館／産業創造センター)。自らの経歴を示すかのようにヴァイオリンを抱えているようにも見える。

## ゴッホからの影響

1901年3月15日から31日までのあいだ、パリのベルネーム＝ジュヌ画廊でゴッホのパリで初めての大個展が開催され、油彩画65点、素描6点の合計71点が展示された。ドランはヴラマンクとともにこの個展を訪れ、この会場でヴラマンクにマティスを紹介した。ドランやヴラマンク、マティスらが参加した1905年のアンデパンダン展でもゴッホの回顧展が開催された。1905年3月24日から4月30日までのあいだ開催されたこの回顧展には45点の作品が展示され、ゴッホの没後の評価が高まった。

ゴッホ受容について、ナタリー・エリックは芸術社会学の視点から次のように指摘する。

1901年、ベルネーム画廊におけるゴッホの最初の大きな個展の批評記事の中で、ミルボーはすでに確立しているモチーフを列挙している。「悲痛で悲劇的な死」、「神秘的な魂」、「精神錯乱の性向」、「不可能を夢見た」人間の「耐えがたい不安」、「情熱的で熱中させる人生」、「芸術への使命」、「布教の欲求」、「無意識の力」、「本能的な欲求」、「美の伝道」、「奇妙で不安そうな激しい人柄」、「驚くべき豊かな気質」、「健康な芸術」、「自然への愛」、「知性主義への嫌悪」、「他と異な

る稀な」画家、「偉大で純粋な芸術家」等々である。これに続くゴッホ文献は、本質的にこれらのモチーフを確認し、展開するに止まっている。ただし、唯一新しい要素としては、1905年のある論文に見られるゴッホの位置の政治的な解釈があり、ゴッホを無政府主義者とし、論文の題名で初めて「呪われた画家」という表現を使っている。<sup>15</sup>

このように、ゴッホが亡くなった翌1901年にすでに「ゴッホ神話」が形成されていたことがわかる。1901年の個展を訪れていることから明らかだが、ドランもゴッホに関心を持っていた。ドランがヴラマンクへ宛てた手紙のなかでは、しばしばゴッホのことが言及されている。1901年の手紙では「ゴッホの新しい作品、あるいはセザンヌの、もしくは他の何かをみたか教えてくれるかな？ 私はロダンの本物の作品をみました」<sup>16</sup>とゴッホの作品への興味を示している。さらに同年の別の手紙では「絵画についていえば、写実主義の時代はおわったのではないかと思います。絵画に関してはこれからが本番です。ゴッホの絵画のような抽象——私は抽象を主張しているわけではありません——まで行かないとしても、線と色彩は強い関係性を持っていると私は信じています。それらは同じように重要な基礎を有しており、相互的で無限の存在についての研究を可能とし、必ずしも新しいものではないけれども、その総合のなかにより現実的でより重要でより簡潔なものを見出すことを可能とするのです」と言う。さらに翌1902年には「おそらくゴッホの素描をみられるかもしれない。彼は私の好みです。けれども、きみの考えとは反対に、ゴッホはセザンヌよりも理論的だと思う」<sup>17</sup>とゴッホを評している。マティスはゴッホの素描を3点所蔵しており、1905年の回顧展にも貸し出している。もしかしたらドランはそれらを見せてもらったのかもしれない。

このような手紙の文章から、ドランはゴッホを高く評価していたことがわかる。すでに指摘されている通り、ゴッホからの影響をドランの1905年初めの風景画、それもとりわけ木の表現や作品の構図に認めることができる<sup>18</sup>。

ドランの《リュシアン・ジルベールの肖像》(fig. 9、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)には、1905年の回顧展に展示されたゴッホの《医師ガッシュの肖像》(fig. 10、パリ、オルセー美術館)との構図上の類似性が指摘される<sup>19</sup>。いずれのモデルも狭い空間に押し込められており、テーブルに肘をついてすわっている。ゴッホからの影響を踏まえて、ドランの描き方に注目してこの時期の人物画を見てみたい。

1905年頃の《女の顔》(fig. 2)では、首を傾けてこちらを見つめる女性を色面で構成している。そこに使われているのは、フォーヴの画家らしく、固有色ではない色彩。緑色と赤色、青色と黄色という補色を併置することで、色の鮮やかさが目立たせられている。背景も大胆な色面が用いられ、輪郭線ではなく色のかたまりとして対象があらわされている。このような大胆



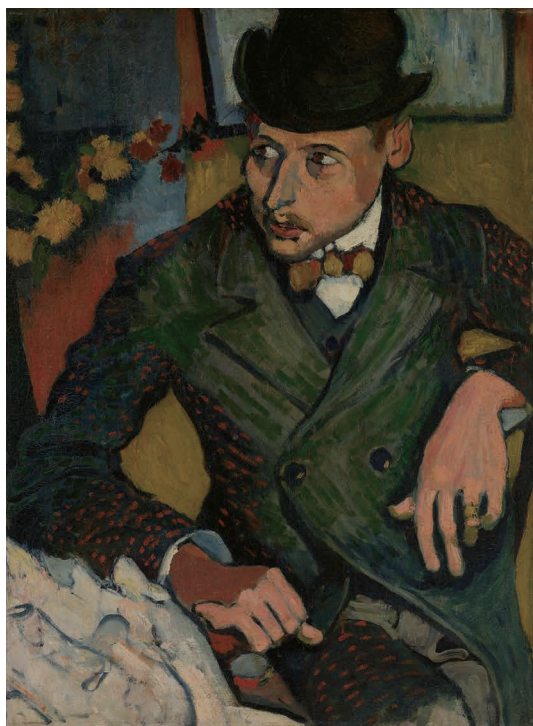


fig. 9  
アンドレ・ドラン《リュシアン・ジルベールの肖像》1905年頃、  
油彩・カンヴァス、81.3 × 60.3 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
André DERAÏN, *Portrait of Lucien Gilbert*, c. 1905, New York, Metropolitan  
Museum of Art, Gift of Joyce Blaffer von Bothmer, in memory of  
Mr. and Mrs. Robert Lee Blaffer, 1975  
© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY

な色使いは、《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》(fig. 1)では認められない。この作品では、人物や椅子、背後に置かれた物や壁紙には太い輪郭線が使われている。人物画を描くドランが色彩と線の両方に重要性を見出した結果なのだろう。《リュシアン・ジルベールの肖像》でも、ドランの幼なじみの彫刻家ジルベール(1881–1947)には明確な輪郭線が用いられている。このような描き方にはゴッホ学習の一端を見て取ることができるだろう。そしてドランの描くヴラマンクもジルベールも画面のなかに押し込められており、ヴラマンクは右足が、ジルベールは左腕が画面からはみでてしまっている。このような表現からは、モデルとなった友人たちの力強さや逞しさが伝わる。

頭部のみを描いたマティスやヴラマンクの肖像画では、ドランは大胆な色彩を使用しつつも軽やかで親しみある姿で友人たちを表現している。友人同士で交換するために気軽に描いたスナップショット的な作品なのだろう。その一方で《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》のような全身像、あるいは《リュシアン・ジルヴェールの肖像》のような半身像では、正装した友人たちをいささか格式張った描き方であらわしている。これらは依頼を受けて制作する「肖像画」のような位置づけなのだろう——依頼があったかどうかはわからないが——。肖像画としての役割を重視していることから、そこでは色彩よりも形態に注意を向けている。画家としてではなくヴァイオリニストとしてヴラマンクを描いたのは、この時期のヴラマンクにとって演奏活動が重要な位置を占めていたためだろう。《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの



fig. 10  
フィンセント・ファン・ゴッホ《医師ガッシェの肖像》1890年、油彩・カンヴァス、  
68.2 × 57 cm、パリ、オルセー美術館  
Vincent VAN GOGH, *Portrait of Dr. Gachet*, 1890, Paris, Musée d'Orsay,  
Don Paul et Marguerite Gachet, 1949  
© Grand Palais Rmn (musée d'Orsay) / Gérard Blot / distributed by AMF

肖像》は2人の関係が密接だった時期の貴重な証言でもある。

ドランはフォーヴの画家として活動したのち、シャトゥーを離れ、パリのモンマルトルにアトリエを借りる。1907年頃にはパブロ・ピカソら「洗濯船(バトー・ラヴォワール)」の芸術家たちと交流し、キュビズムの影響を受けた作品を描く。1920年代以降には古典回帰の傾向を強めて、高い評価を得た。しかし戦時中にドイツから招待を受けて公式訪問したことで、戦後、画壇から距離を置くことを余儀なくされる。しかし1900年に出会ったヴラマンクとの友情は生涯つづいた。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

1. ヴラマンクを通じてドランがマティスと知り合ったとする見解もある。Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930* (exh. cat.), London, Tate Gallery, 1990, p. 92.
2. 1905年夏のマティスとドランについては、以下の展覧会図録が詳しい。*Matisse-Derain: Collioure 1905, une été fauve* (exh. cat.), Céret, Musée départemental d'art moderne-établissement public de coopération culturelle, Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 2005; *Vertigo of Color: Matisse, Derain, and the Origins of Fauvism* (exh. cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, Museum of Fine Arts, Houston, 2023.

3. 1905年6月15日から20日の手紙。André Derain, *Lettres à Henri Matisse*, Paris, 2017, p. 15.
4. 1905年6月25日消印のハガキ。 *Ibid.*, p. 18. 英訳は以下に掲載:  
*Vertigo of Color*, *op. cit.*, pp. 155, 160.
5. André Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955, p. 161. 翻訳は以下に基づく:『アンドレ・ドラン展』(展覧会図録)大丸ミュージアム・梅田、大丸ミュージアム・東京、大丸ミュージアムKYOTO、1995年、28頁。
6. 1905年のサロン・ドートンヌの図録は、スミソニアン博物館所蔵のものを参照した。なお図録ではマティスの名前は「M」ではなく、アンリ=マティスとして「H」の並びに掲載されている: *Salon d'Automne*, 1905. Miscellaneous art exhibition catalog collection, 1813–1953. Archives of American Art, Smithsonian Institution, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/salon-d-automne-8797>(最終アクセス: 2024年8月22日)
7. “Le Salon D’Automne,” *L’Illustration*, 4 November 1905, p. 295.
8. ドランはヴォアラールの勧めで1906年にロンドン旅行をする。Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, “André Derain in London (1906–07): Letters and a Sketchbook,” *The Burlington Magazine*, Vol. 146, No. 1213, (April 2004), pp. 243–260.
9. *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family* (exh. cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 45. ニューヨーク近代美術館の過去の展覧会図録はウェブ公開されている。URL: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1960\\_300062402.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1960_300062402.pdf)(最終アクセス: 2024年8月22日)
10. *Matisse-Derain*, *op. cit.*, p. 36.
11. C. Crépeaux, “Le Violoncelle-Piano,” *La Nature*, 24 December 1892, pp. 51–52, URL: <https://cnum.cnam.fr/redir?4KY28.40> (最終アクセス: 2024年8月22日); “Le Mélotétraphone,” *Le Monde artiste*, 30 December 1894, p. 729, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453394c>(最終アクセス: 2024年8月22日)。この楽器については以下のウェブサイトも参照した: <https://histoire-vesinet.org/melotetraphone.htm> (最終アクセス: 2024年8月22日)
12. アンリ・マティス(二見史郎訳)『画家のノート』みすず書房、1978年、365頁。(Henri Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, Paris, 1972. p. 301.)
13. フランソワーズ・ジロー(野中邦子訳)『マティスとピカソ: 芸術家の友情』河出書房新書、1993年、116–117頁。(Françoise Gilot, *Matisse and Picasso: A Friendship in Art*, New York, 1990, pp. 95–97.)
14. Wildenstein Institute, Maïthé Vallès-Bled, *Vlaminck: Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve*, Paris, 2008, p. 543.
15. ナタリー・エリック(三浦篤訳)『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術の社会学的考察』藤原書店、2005年、65頁。
16. 1901年の手紙。Derain, *Lettres à Vlaminck*, *op. cit.*, p. 29.
17. 1902年の手紙。 *Ibid.*, p. 57.
18. Niamh O’Laoghaire, “The Influence of Van Gogh on Matisse, Derain and Vlaminck, 1898–1908.” PhD diss., University of Toronto, 1992, pp. 264–269.
19. *op. cit.*, pp. 356–357.



fig. 1  
マーク・ロスコ《無題》1969年、アクリル・カンヴァスに貼られた紙、177.2 × 104.1 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Mark ROTHKO, *Untitled*, 1969, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800



# マーク・ロスコ《無題》(1969年)への視座——画業における紙の作品の位置をめぐって

Mark Rothko's *Untitled* (1969) and the Status of His Works on Paper

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

## 問題の所在

20世紀アメリカの抽象表現主義を代表する画家、マーク・ロスコ(1903–1970)をめぐっては、1949–50年頃に代名詞といふべきモノトーンの背景に複数の矩形を配したカラーフィールドの様式を確立して以降、油彩による大型のカンヴァス作品がその画業を代表する仕事としてみなされてきた。そのことは、成熟期を迎えていた1961年にニューヨーク近代美術館で開催された回顧展の出品内容が、1945–46年の4点の作品以外、すべてカンヴァス作品であったという事実が端的に物語る。

他方、その没後になって着目されるようになったのが、紙に描かれた作品群である。その先鞭をつけた研究にあたる、1984年に刊行された『Mark Rothko: Works on Paper (マーク・ロスコ: 紙の作品)』<sup>1)</sup>において、著者であるマーク・ロスコ財団のキュレーター、ボニー・クリアウォーターは、その時点までほとんど注目されてこなかった紙の作品が、ロスコの画業をより十全に理解する上で欠かせないこと、そしてカンヴァス作品とともに、人間の基本的な感情に働きかけ、あらゆる人類の心を動かす本質的な言語をめぐるロスコの探求を示すものであると、その論の冒頭で述べている<sup>1)</sup>。近年では、ロスコ作品の世界最大のコレクションを誇るワシントン・ナショナル・ギャラリーにより、2018年から、ロスコの紙の作品のカタログ・レゾネの編集が進行しており、2023年にはその調査の成果といふべき展覧会「Mark Rothko: Paintings on Paper」が同館で開催されるなど、このテーマに関する議論は主にアメリカで着実な発展を示している。

石橋財団では2015年、ロスコの1969年制作の紙の作品《無題》(fig. 1)を収蔵した。本論は、上記にて略述した議論状況を踏まえ、ロスコの紙を用いた作品群における同作品の位置を把握した上で、この画家の創作全体における位置をうかがうことを目的とする。

## ロスコの画業における紙の作品の位置

### ——1930年代および1940年代

先述したこれまでの研究や編纂中のカタログ・レゾネにおい

て、ロスコの紙の作品としては、素描、壁画形式の作品の下絵、水彩やアクリル絵具による絵画に大別される。それらの作品が40年近くに及ぶ画業において占めてきた位置について、先述した2023年でのワシントンDCでの展覧会を監修したアダム・グリーンハルフは、コンスタントに制作されたカンヴァス作品とは異なり、紙の作品への取り組みにはいわゆる「潮の満ち引き」がみられるとし、特に生産的といえる4つの時期と作品の傾向を指摘している。まず、後年の抽象表現を予告する1930年代半ば以降のフィギュラティヴな諸主題を描いた作品。次に、完全なる抽象への移行を促進し、その透き通った効果と長方形のフォルムを先取りした、層をなす構成と明るい半透明の水彩による1940年代半ばの象徴的な作品。そして、負担の重いカンヴァスの仕事の後、休息と新たなインスピレーションをもたらした1950年代末の小型の作品。最後に、1960年代終盤の、カンヴァス作品にみられる暗さを増す色調と心身の健康の衰えとの間の長きにわたる連関を複雑化させる、ロスコの定番のフォーマットに描かれた活気に富んだ作品、というものである<sup>2)</sup>。

ロスコは1933年に、ニューヨークのザ・コンテンポラリー・アーツ・ギャラリーで個展を行っているが、その展評で特に好意的な評価を得たのは水彩、すなわち紙の作品であった。この時期、画家仲間のミルトン・アヴリーからの影響や、教師として子どもに絵画を教える経験を通して、紙に水彩で描く手法がロスコにとって近しいものであったことは、グリーンハルフも指摘している<sup>3)</sup>。1940年代にかけ、ロスコは油彩作品への志向を隠すことなく、同時に、多数の素描や完成度の高い水彩作品をコンスタントに生み出し続けている。そこで興味深いのは水彩作品と油彩作品との関係で、まず水彩で描いた構成を再度、油彩で試みる例がしばしばみられる<sup>4)</sup>。ここからは、油彩による本作を見据えて準備的に試みられる下絵としてではなく、ひとつの主題をめぐり連鎖的に発展する創作の端緒の部分を紙の作品が担っていたとみることができだろう。

水彩を用いた描法、具体的には、淡い色調と軽やかで流れるような筆致がその表現の内容と結びついて効果をあげるのが、グリーンハルフが二番目に挙げた時期である。ロスコは1944年頃から、具象的なモチーフに基づきながらも、対象の実体感に乏しく、あたかもその影を描きだしたかのような幻想的な

イメージを描いている。それらは同時代の画家たち、ヨーロッパではジョアン・ミロやアンドレ・マッソン、アメリカではアーシル・ゴーキーの表現との共通性を示しているが、薄塗りによる精妙というべき色彩表現は、油彩とカンヴァスによる手法よりも、水彩と紙により適していたといえる。無論、このいわゆるロスコのシュルレアリスム期においても、同一の主題をめぐる油彩と水彩の双方が試みられていることに変わりはないが、油彩作品も総じて淡い色調をもって薄塗りで仕上げられており、油彩作品が水彩作品と見まがうまでに接近する事態がみられる<sup>5</sup>。世評においてもこれに呼応した反応がうかがえ、1945年にペギー・グッゲンハイムの主宰するギャラリー「今世紀の美術」での個展では、「色彩が抑制的かつ精妙であることにより、催眠術的な効果をもたらす」との批評<sup>6</sup>に代表されるように、1933年の個展と同様、批評家によっては水彩作品に対してより高い評価が示されることとなった。翌1946年にはニューヨークのモーター・ブラント・ギャラリーで、「マーク・ロスコ：水彩作品」という個展も実現しているように、ロスコの創作の特質を水彩作品に見出そうとする気運はこの時期、確かに醸成されていたといえる。



fig. 2  
マーク・ロスコ《魔術の船》1946年、水彩・紙、98.4 × 65.4 cm、ブルックリン美術館  
Mark ROTHKO, *Vessels of Magic*, 1946, Brooklyn Museum, Museum Collection Fund, 47.106  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800

1947年には、ブルックリン美術館により水彩作品《魔術の船》(fig. 2)が購入されているが、その機に同館に宛てた手紙の中でロスコは、この作品をはじめとする5点の水彩作品について、「このメディウム〔筆者註：水彩を指す〕に絵画を協調させた一時期の集大成」と位置づけており<sup>7</sup>、画家が水彩と紙を前提とした絵画制作を目論み、その成果に一定の手応えを得ていた様子をのぞかせている。

ただ、それは同時に、次の目標への移行の予告でもあった。先述した1949–50年頃に確立されることになる、ロスコ謂うところの「クラシックな絵画」、その画業の後半期のシグニチャーといえる、カラー・フィールドの様式の開始で、それらは基本的に油彩にカンヴァスが用いられた。続く1950年代、矩形の配置を検討する素描の他に紙が用いられる機会はなく、ようやく彩色がなされた作品が生み出されるには、1958年、ニューヨークのシーグラム・ビル内のレストラン「フォー・シーズンズ」のための壁画、通称シーグラム壁画の制作に着手していた時期を待たねばならない。さらに、続く1960年代においては、1961–62年のハーバード大学のための壁画の習作を除いては、独立した紙作品は1967年まで確認されていない。この意味で、ロスコの画業における紙作品の比重は、1947年頃までのシュルレアリスムの時期と、その後、短期間のマルチフォームの時期を経てカラー・フィールドの様式へと入る1949–50年以降とで、大きく様相を異にしている。

他方で、油彩作品へと明確なシフトがなされた状況下で、それでもなお紙作品が断続的に制作された事実をめぐることは、いかなる事情をうかがうことができるだろうか。その問いを通じて、1969年に制作されたアーティゾン美術館の《無題》も、画家の創作におけるより明確な位置づけを得ることができるだろう。

## ロスコの画業における紙の作品の位置 —1950年代および1960年代

まず、1958–59年にかけてロスコは、シーグラム壁画の習作を水彩、あるいは水彩と油彩の双方を用いて制作しているのとは別に、いずれも縦長の画面に、油彩と同様、モノクロームの背景に複数の矩形を配した作品を水彩と紙で制作している。その点数は先述した通り、1940年代よりも大幅に減り、グリーンハルフによれば、1958年の作品はおおよそ15点、1959年はおおよそ40点とされている<sup>8</sup>。

基本的な表現様式において同調しながら、油彩作品ともしっかりとした差異を見せるのが、サイズ、そして色彩である。壁画として注文制作を受けた作品はもちろんとして、油彩では200センチを超える大型の画面に取り組むことが多くなっていた1950年代後半、水彩で描かれた紙の作品はいずれも縦寸法が100センチに満たない相対的に小型のサイズで制作されている<sup>9</sup> (fig. 3)。画家の遺族で研究者のクリストファー・ロスコは1959





fig. 3  
マーク・ロスコ《ラヴェンダーとマルベリー》1959年、油彩・ファイバーボードに貼られた紙、95.9 × 62.8 cm、ハーシュホーン美術館・彫刻庭園、ワシントンDC  
Mark ROTHKO, *Lavender and Mulberry*, 1959, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966, 66.4418. Photo: Cathy Carver  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800

年に制作された紙の作品のサイズに着目し、壁画に代表される「機関的なスケール」から「人間のスケール」への変換を見て取っている。この変換の理由として彼は、鑑賞者との関係の結び方について、圧倒的な大きさで画面へと没入させるのではなく、絵を描いている際の自らの経験を共有しようとする画家の意図を指摘している<sup>10</sup>。この意図が、この時点での油彩作品の集大成として取り組んでいた、まさに人間のスケールからかけ離れたシーグラム壁画の制作からのいわゆる反動によるものとする見方については、論者の意見も合致している。

また、1957年以降、油彩作品では暗い色彩が主調をなすようになるが、1958–59年に制作された紙の作品は、1956年以前の油彩作品を想起させる明るい色彩の作品が多い。シーグラム壁画の依頼を受けるにあたり、ロスコの念頭には、1950年代半ばに手がけた色彩豊かな油彩作品が自らの本意に反して装飾的なものとして受けとられたことがあり、それゆえにそうした自らの作品に対する世評を裏切るべく、暗色を主調に重苦しさや緊張感に満ちた画面へと向かったとみられている<sup>11</sup>。

「一度やってみる価値のあることであれば、何度でも繰り返

す価値がある」と自ら述べているように<sup>12</sup>、確立した自らの様式の発展を常に図りながら、それを取り巻く世評との対峙を余儀なくされていったのが、ロスコの1950年代であった。その中で、公共性をそなえた壁画に代表される油彩画は、創作のいわば表向きの顔を担う一方で、紙の作品は対外的なステータスを付与されるよりも、あくまで画家の創作の内部で均衡をとる役割を果たしたのではないか。この点で、クリストファー・ロスコは、この時期の紙の作品において、サイズや色彩に加え、矩形の大きさや配置についても微調整が試みられ、画面内の空間的な再検討がなされているとの見方を示している<sup>13</sup>。

グリーンハーフが指摘しているように、この1958–60年に制作された紙の作品、少なくとも55点のうち、画家が逝去した際にその手元に残っていたのが16点、その他は売却ないしは寄贈されたとみられるが、公的なコレクションに収蔵された例はきわめて少ない<sup>14</sup>。このことは、この時期の紙の作品の出自がこの時期の創作上の事情に根ざしたものであり、したがってプライベートな性格を有することを物語っているといえよう。他方、この時期からロスコは紙の作品を額装することを避け、パネルにマウントすることを原則とするようになるが<sup>15</sup>、これはカンヴァス作品と同じ提示の仕方を要求したということに他ならず、紙の作品を通じてのさまざまな検討がカンヴァス作品と同次元でなされていたことを物語る。

1959年12月のシーグラム壁画の契約破棄と歩調を同じくするかのように、この時期の紙の作品の制作はほどなく収束へと向かう。次なる回帰がなされるのが、先述した通り、1967年のことである。グリーンハーフによれば、この年から1970年2月のロスコの逝去までの間に制作された紙の作品の点数はおおよそ275点。他方、同期間のカンヴァス作品の総数は30点と、創作における比重はそれまでと逆転することになる。うち、1969年は多産で、この一年のみで120点の紙の作品が制作されている<sup>16</sup>。

この現象は、直接的には創作の外部に由来する。1968年4月に大動脈瘤との診断を受け、医師から一辺の長さが40インチ(101.6センチ)を超えるサイズの作品制作を止められたことで、制作再開後は主に紙が用いられたという経緯である。しかし、1969年になると、40インチを超える作品がみられるようになり、70インチ(177.8センチ)を超えるまでに発展することになる。助手のオリヴァー・スタインデッカーが適宜カットしていたという紙は、質感を異にする少なくとも三種あり、それをアトリエに少なくとも二種類あったとされる大きな板状のイーゼルに固定した形で制作が行われていた様子は、アトリエを捉えた写真にうかがえる<sup>17</sup>(fig. 4)。

この紙の固定の方法としては当初、テープかステーブル(あるいはその両方)が用いられていたが、1969年半ばにロスコはステーブルを使用しなくなったという<sup>18</sup>。同年の一部の紙作品において、それまではカンヴァス作品同様に何らかのモノクロームの色



fig. 4  
ワシントン・ナショナル・ギャラリーに保管されているロスコのイーゼルのひとつ  
One of Rothko's easels, National Gallery of Art, Washington DC  
Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington



fig. 5  
マーク・ロスコ《無題》1969年、アクリル・カンヴァス、229.6 × 175.9 cm、  
ワシントン・ナショナル・ギャラリー  
Mark ROTHKO, *Untitled*, 1969, National Gallery of Art, Washington DC  
Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc. 1986.43.164  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York /  
JASPAR, Tokyo C4800

彩で塗り込められていた背景が、画面の周縁部の余白という形で白地を見せるようになるが、それは原則としてテープを固定に用いるようになった事情によるのだろう。この画面周縁部の余白は、すべての作品にみられるわけではないものの、この時期の紙作品の特徴のひとつである。

さらに一部の作品にみられるのが、色彩ないし色調の異なるふたつの矩形の間にスペースが確保されることなく、ふたつの色面が直接に接する、いわゆるツー・トーンの色面構成で、これは先立つ時期に同様の作例がみられない一方で、同じ1969年のカンヴァス作品にも共通してうかがえる、この最晩年の時期に特有の特徴といえる。

アヒム・ボルヒャルト=ヒュームは、これらの特徴を示す作例として、〈ブラック・オン・グレイ〉と通称されるシリーズ (fig. 5) を挙げ、以下のように述べている。

初期の作品ではロスコは木枠に張られたカンヴァスの縁まで絵具を塗り、絵画空間と鑑賞者の宿る空間の間に連続性をつくり出すことに腐心した。これとはきわめて対照的に、〈ブラック・オン・グレイ〉の空間は絵具を塗られた表面の先まで拡がろうとはしない。白い縁も視野をとりかこみはしない。それよりも、この縁は現実界と絵画空間を隔てる領域としての役割を担い、絵画の表面が浸透不能な薄膜であることを明らかにする。

(中略)

硬質な白の地にアクリル絵具の層を薄く重ねた〈ブラック・オン・グレイ〉は、自らの本性を偽らずに現実に物として存在することを宣言するが、それがとくにはっきりと現れているのは黒と灰色の拡がりが出会う画面中央を水平に分割する線の周辺である。黒が灰色に、あるいは灰色が黒にそこかしこで重なり、すべてが物質の表面であるという事実を強調する。<sup>19</sup>

この縁について、ロバート・ゴールドウォーターが指摘するように、「参加を拒み、自らの内にひきこもる」<sup>20</sup>という、鑑賞者の存在をめぐる態度を読み込むべきかどうかについては、留保を要するだろう。ただ、ここで白い縁が絵画空間を固定化すべく機能し、往年のサイズを取り戻しながらも絵画が鑑賞者から距離をおいて「見られる」対象となっているのは確かである。その点で、〈ブラック・オン・グレイ〉シリーズが、ロスコの絵画のあり方の変化を示していることは間違いない。そして、ボルヒャルト=ヒュームが「辞世の作」にして「絵画の可能性を探り続けたことを示している」<sup>21</sup>とみるこれらの作品の示す変化は、技法的には1967年に始まる最後の紙作品への集中的な取り組みにより準備されたといえるだろう。



## 《無題》(1969年)の示す特徴と課題

〈ブラック・オン・グレイ〉シリーズの呈する最晩年のロスコ絵画の特徴は、アーティゾン作品《無題》にもみることができる。この作品は、上部にグレイの混じったピンク、下部にサーモンピンクと、ふたつの矩形の色面が上下に連続する構成となっている。〈ブラック・オン・グレイ〉然り、この種の構成において、下部の矩形により明るい色調が付与されるのは、多くのロスコ作品にみられるいわば定石である。

177.2×104.1センチという画面の縦横比は稀少で、ロスコ作品の中でも縦方向がより強調された作例といえる。ふたつの色面の境が画面のほぼ真ん中に置かれた作例も他にほとんどなく、明確な意図の存在をうかがわせるこの構成から顕わになってくるのは、上部の暗い色面では刷毛を思わせる大型の筆による動きのあるタッチが活気を生み出している一方で、下部の色面では筆の動きは比較的、整然としており、代わりに明るい色調が温度を感じさせるという、色面の力の均衡関係である。

さらに目を惹くのは画面の周縁部で、厳格な境をなす〈ブラック・オン・グレイ〉にみられた直線的な縁取りとは異なり、塗りを重ねる中でタッチの先端が色面から周縁部へと随所にはみ出した仕上げがみられる。ふたつの色面の境が整然とした直線をなしているのと対照的に、対峙的な均衡関係は保持しながら、各々の色面は絶えず振動し、そのヴォリュームが可変的であることを誇示しているかのようである。

ただ、色面は水平方向の拡がりを示すばかりではなく、色調を異にした塗りが重ねられることで、奥行きをもそなえている。具体的には上側のスクエアではグレイの混じったピンクの上に白とさらにオレンジが粗いストロークで塗り重ねられ、下側のスクエアでは全体としてサーモンピンクの色調を保ちつつ、上部や左端に近い部分で赤とオレンジのタッチが加えられており、一見、奔放にさえ映るそれらの集積を通じて個々のスクエアのレイヤー構造が顕わになってくるのである。

従来のカンヴァス作品では、モノトーンの色彩を帯びた背景とその上にスクエアが浮かぶ構造が、見る者が自ずとその内側に引き込まれるような力を生み出していたが、《無題》ではスクエアがレイヤーを内蔵すべく、それを作り出す筆の運動が作品の全体を通じて際立つこととなっている。それは、絵画の組成の問題として、油彩の重厚な佇まいに背を向け、速乾性の高いアクリル絵具の特性に即したかのようなスピード感に富んだ筆さばきにより成立している絵画といえる。また、制作時期の先後は現時点では不明ながら、〈ブラック・オン・グレイ〉のシリーズと比較すると、《無題》にみられるスクエアの周縁部をあえて確定しない処理は、鑑賞者との間に直ちに距離を設けるものではない。反対に、ロスコが自身の作品の本質的な要素として挙げている「遊び心」や「希望」<sup>22</sup>をそこに見て取りたくなるほど、この《無題》においては、新たな方法をめぐる画家の意欲と未確定

性が画面に精彩をもたらしているといえる。

スクエアの縁の処理からは意外に思われることだが、画面の下辺の僅かに内側には鉛筆で引いた直線を確認でき、この下辺右端には接着剤の付着が残されていることから、マスキングテープが貼られていたことが推測される。他方、上辺と左右両辺にはこの見当付けの鉛筆線はみられない。とりわけ左辺はタッチの先端が画面の端にまで及んでおり、マスキングテープが貼られていたとは考えにくい。他方で、創作をめぐる一般論としては、あらかじめ画面サイズを確定せずに、描画後にその内容に即して支持体を裁断する場合もあり得るが、自らの絵画の空間的なヴォリュームを規定するサイズや縦横の比率について、それらが事後的に決定されることをロスコが諾したとも考えられない。上側の色面の左右両辺の上部を見ると、いずれも縦方向に波打つような幅広の筆跡がみられるが、所与の余白のスペースを念頭に描画可能な範囲の限界を超えないように慎重を期する意識は明らかである。紙には穴の跡も確認されず、イーゼルにどのように固定して描いたのか、現時点では不明である。

修復家のメアリー・バステインによれば、ロスコのこの時期の紙の作品は、イーゼルを用いて描画を行った後、そこから紙を外してフレーマーに送り、支持体にマウントをさせる手順をとっていた。当初は、マウントの境界部を覆うリネンテープを、ロスコの指示に沿って、フレーマーが画面と同じ色彩でペイントしていたところ、「多大な躊躇と議論」を経て、ロスコはこの境界部を白い状態で残し、絵画の一部として取り込む処置をとるようになったという<sup>23</sup>。《無題》の側面は白でペイントされているが、これはおそらく、紙とカンヴァスのマウントの境界部を隠しつつ、画面の周縁部から同じ色調の白が連続する効果を狙った処置と考えられる。先述したロスコの通常とっていたとされる手順によれば、画家の意を受けてフレーマーが行った処置とみるのがまずは妥当であろうが、その意図をより正確に推し測るためには、まず、紙のマウントの仕方を明らかにする調査が必要である。

《無題》では、紙をマウントしたカンヴァスの裏面に、「2029 69」との書き込みを確認できる。これはロスコ財団の目録番号である。ロスコが自らの名を冠した財団を設立し、自身の手元にある作品の整理を行う意思を明らかにしたのが1968年9月13日のことで、その後、同年の11月29日から翌1969年の1月17日までの期間の中で、助手のダン・ライスの主導により、800点を超える作品の目録化の作業が行われたという。1月17日以降に制作された作品については、ロスコ自身が画面の裏面に4桁と2桁の数字からなる番号を黒のクレヨンで書き込んだとされる<sup>24</sup>。ただし、1969年に制作された作品で、裏面に署名のみなされて目録番号が書き込まれていない作品、ひいては署名さえもみられない作品も少なくなく、本作品に目録番号が書き込まれた事情についても調査が必要と考えられる。

## おわりに

マーク・ロスコの画業の全体を通じて、いくつかの明確な時期にうかがえる紙を用いた制作は、その最後にあたる時期、1967–69年に、カラーフィールドの境界部の処理の仕方やアクリル絵具の使用など、それまでの時期にはまったく、あるいはほとんど見られなかったアプローチを示すこととなった。そのこと自体が、病苦に苛まれ、また変化の著しい美術シーンにおける自身の芸術の位置を時に悲観していたという生涯の晩年期において、画家が新たな絵画の可能性をめぐって創作への意欲を失うことのなかった事実を示している。その中でも、アーティゾン美術館が所蔵する《無題》は、ピンクを主調とする明るい色彩と躍動感を感じさせる筆さばき、画面の周囲に新たに白の縁取りを設けながらフィールドとの境界を厳密化していない点などにおいて、ロスコが絵画空間のあり方、ひいては鑑賞者との関係の結び方をめぐり、自らの絵画の再構築を図っていたとされるこの時期の象徴的な作例といえよう。

他方で、紙作品全般に当てはまることだが、カンヴァス作品への取り組みの裏で新たな可能性をさまざまに探ろうとする身振りが眼につく一方で、ロスコはやはり自らの基準に適った規則を遵守し続けたのであり、先にふれた《無題》の上側のスクエアの上部両端にみられる筆致は、一見、大胆なものに映る制作姿勢が細心の意識により制御されていたものであることを示しているように思われる。したがって、この作品の十分な理解に達するには、その成立にあたりいかなる規則がどのような仕方で適用されていたのかが把握されねばならず、そのためには作品に即した具体的な調査が必要となることは紛れもない。先述した

とおり、紙の種類とその選択の意図、そのイーゼルへの固定の仕方、カンヴァスへのマウントの仕方という、この時期の紙作品の制作手順にまつわる事柄が明らかにされなくてはならないし、また、ほとんど先行研究が存在していないアクリル絵具の使用法をめぐっては、カラーフィールドをなす絵具層の組成の分析が必要となろう。本論考を起点に、これらを今後の課題としたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. Bonnie Clearwater, *Mark Rothko: Works on Paper*, 1984, New York: Hudson Hills Press, p. 17.
2. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), National Gallery of Art, Washington, 2023, p. 12. 本書の著者であるワシントン・ナショナル・ギャラリーのアダム・グリーンハルフ氏からは、本稿の執筆に際して、きわめて有益な示唆と助言を受けた。ここに記して感謝の意を表する。
3. *Ibid.*, p. 17.
4. たとえばグリーンハルフも指摘しているが、ワシントン・ナショナル・ギャラリーが所蔵する《無題(横たわる裸婦)》(1937/38年、油彩・カンヴァス 1986.43.50)には、人物のポーズと構図のきわめて似た先行する水彩作品が存在する。
5. ロスコも含めて紙の作品を対象に、ヨーロッパのシュルレアリスムのアメリカへの伝播と、その後の抽象表現主義への道筋に光を当てた展覧会として、以下を参照。The Interpretive link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism, *Works on Paper 1938–1948*, Whitney Museum of American Art, 1986.
6. "The Passing Shows," *Art News* 43, no. 19 (January 15–31, 1945), p. 27.

7. Angelica Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1985, p. 691.
8. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 29.
9. パブリック・コレクションの所蔵する作例では、《ラヴェンダーとマルベリー》(1959年、95.9 × 62.9 cm、ハーシュホーン美術館、1966, 66.4418)が挙げられる。
10. Christopher Rothko, *Mark Rothko: From the Inside Out*, New Haven and London: Yale University Press, 2015, p. 222.
11. たとえば以下を参照されたい。Bonnie Clearwater, *op. cit.*, p. 42.
12. *Ibid.*
13. Christopher Rothko, *op. cit.*, p. 67.
14. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 36.
15. *Ibid.*, p. 34.
16. *Ibid.*, pp. 38–39.
17. *Ibid.*, p. 43.
18. *Ibid.*, p. 43.
19. アヒム・ボルヒャルト=ヒューム「光の影——マーク・ロスコ晩年のシリーズ」、川村記念美術館企画・監修『マーク・ロスコ』、京都:淡交社、2009年、60–61頁。
20. Robert Goldwater, “Rothko’s Black Paintings,” *Art in America*, No. 59, March–April 1971, p. 62.
21. ボルヒャルト=ヒューム、前掲書、60–61頁。
22. 1958年10月27日のニューヨークのプラット・インスティテュートでの講演の中で、ロスコは自らの作品の「レシピ」とその「成分」として、「1. 死に対する関心」、「2. 官能性」、「3. 緊張」、「4. アイロニー」、「5. 機知と遊び心」、「6. はかなさと偶然性」、「7. 希望」を挙げている。以下の和訳がある。「プラット・インスティテュートにおける講演」(訳:木下哲夫)、川村記念美術館企画・監修『マーク・ロスコ』、前掲書、188–191頁。原文は以下を参照されたい。“Address to Pratt Institute, November 1958,” in Miguel López-Remiro (ed.), *Writings on Art: Mark Rothko*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 125–128.
23. Mary Bustin, “Mark Rothko’s Painting Technique,” in Bonnie Clearwater, *The Rothko Book: The Essential Artist Series*, London: Tate Publishing, 2006, p. 179.
24. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 38, p. 191 (note 84).





fig. 1  
イサム・ノグチ《魚の顔 No. 2》1983年、玄武岩、高さ36.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Isamu NOGUCHI, *Fish Face No.2*, 1983, Basalt, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764

# イサム・ノグチ 《魚の顔 No. 2》について

Isamu Noguchi's *Fish Face No. 2*

江藤 祐子

ETO Yuko

## 1. はじめに

石橋財団は2015年に、イサム・ノグチ (1904–1988) による石の彫刻作品《魚の顔 No. 2》(fig. 1)を収蔵した。

アメリカ・ロサンゼルスで生まれた彫刻家イサム・ノグチは、詩人で慶應義塾大学の教授を務めた野口米次郎 (1875–1947) と、アメリカ人で作家のレオニー・ギルモア (1873–1933) を両親に持ち、日米両国の文化を背負いながら、生涯にわたり意欲的な制作を行った。ノグチはその制作活動の中で、石膏、テラコッタ、陶、木、金属、紙、石など、非常に多様な素材を用いたが、中でも石の彫刻は1960年代以降、ノグチの制作の中心となり、重要性を高める。

本稿では、制作背景と、ノグチ晩年の玄武岩作品に注目し、《魚の顔 No. 2》について考察する。

## 2. ノグチと石との関わり

ノグチは、幼少期の1907年から1918年までの11年あまりを、東京や神奈川で、母と異父妹と暮らした。横浜のインターナショナルスクール、セント・ジョセフ・カレッジに在学中、茅ヶ崎の自宅の建設に携わる大工を手伝いながら日本の木工技術を習得、また、地元の指物師のもとで大工道具の使用法や建具の基礎を学ぶ。アメリカで教育を受けるため、1918年6月、13歳の時に単身でアメリカに渡り、1923年、ニューヨークのコロンビア大学医学部進学課程に入学する。以後、アメリカでのノグチの拠点はニューヨークとなる。翌年、母の勧めでレオナルド・ダ・ヴィンチ美術学校の夜間クラスで彫刻を学び始め、頭角を現す。入学後3カ月で学校のロビーで個展を開催、コロンビア大学を中退し、彫刻に専念する。

ノグチが初めて石と向き合ったのは、1927年4月、22歳でジョン・サイモン・グッゲンハイム奨学金を得てパリへ留学し、コンスタンティン・ブランクーシ (1876–1957) の助手となったときのことだった。ブランクーシはおよそ6カ月間、午前中にノグチを弟子として受け容れた。ブランクーシのもとで石を扱ったことについて、ノグチは、

ブランクーシは、台座制作の準備として、石灰岩で平板を削ることから始めさせた。(中略) しかし、石彫ははじめてだった。アメリカでは経験がなかったし、実際に取り除くという彫りのプロセスは、ぼくがあっという間に身につけた粘土のトリックとそのたやすい結果との対極にあった。(中略) ぼくは十分に長くやりつづけたので、最後には大理石の《空間の鳥》を彫刻するとき、その最初の段階の手伝いを任せてもらえた。

とのちに回想している<sup>1</sup>。ブランクーシから、材料と素材について、それぞれの道具を扱う正しい方法や、ノグチにとって「退屈でやっかいな」仕事の必要性、完璧に達するための懸命な努力<sup>2</sup>といった教えを受け、石と向き合った経験は、その後ノグチが石をはじめとする素材の本質を探究していく活動の基本となる。パリ留学時代、ノグチはブランクーシの影響を感じさせる抽象的な彫刻やドローイングを制作する。

1931年1月、13年ぶりに日本を訪れたノグチは、5月から8月にかけて京都に滞在し、塙輪や禅寺の庭に感銘を受ける<sup>3, 4</sup>。日本の庭園とそこに置かれた石に魅せられ、後年も繰り返し龍安寺や天龍寺などを訪れたノグチは、石庭について「自然石はやっぱり彫刻じゃないかと思った。何もしなくても、置き方か何かで。見ている人が大切ですよ。見ている人が見えなければただの石でしょ」<sup>5</sup>、「日本の庭を見て、感じたんですね。[...] 石っ



fig. 2  
イサム・ノグチ 《ユネスコ庭園》、1956–1958年 撮影：イサム・ノグチ  
Isamu NOGUCHI, *UNESCO Gardens, Paris*, 1956–1958  
Photography by Isamu Noguchi  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/  
ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764



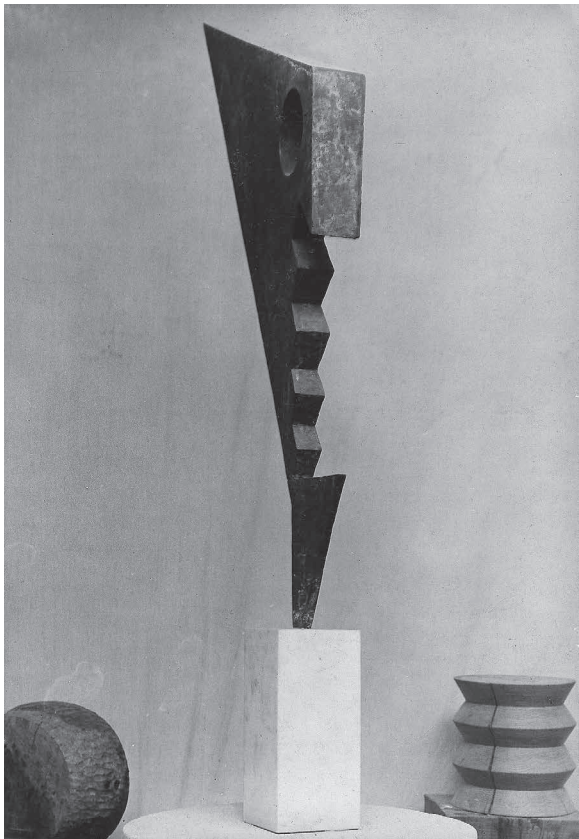


fig. 3  
イサム・ノグチ《魚の顔》1928年、ブロンズ(所在不明)  
Isamu NOGUCHI, *Fish Face*, 1928, Bronze (Lost)  
© 2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/  
ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764

というものは、どこにもある、一番古い、一番新しい、一番人間に必要な自然ですよ<sup>6</sup>と語っている。

ノグチが更に石への関心を高め、単体彫刻としての石の作品に本格的に取り組み始める契機となったのは、パリのユネスコ本部の庭園設計プロジェクト《ユネスコ庭園》(1956–58年)(fig. 2)に用いる石を探したことだった。同プロジェクトについて、日本庭園への賛美と敬意を持って、立体的な空間造形を構想していたノグチは、1957年、同プロジェクトの石を探すために、作家・庭園史研究家の重森三玲(1896–1975)とともに京都、香川、徳島、岡山などを訪れている<sup>7</sup>。

《ユネスコ庭園》完成後、ノグチは大理石彫刻の制作や、《イエール大学バイニキ稀観書・写本図書館のための沈床園》(1960–1964)、《チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園》(1961–1964)など、石彫を用いた庭園に取り組む。そしてかねてから日本で石彫の制作拠点を求めていたノグチは1964年、1956年に初めて訪れた牟礼(現・高松市牟礼町)<sup>8</sup>を再訪し、以後生涯にわたって石彫制作を協働する石工・和泉正敏(1938–2021)を紹介される<sup>9</sup>。花崗岩の庵治石<sup>あじいし</sup>の産地である牟礼に、1969年、ノグチはアトリエを構え、それ以降、ニューヨークのアトリエとを行き来しながら石の作品の制作に打ち込むようになる。ノグチは様々な石材を作品に用いたが、1960年代末以降、彼が扱う素材の多くは、大理石より硬度の高い、花崗岩や玄武岩、安

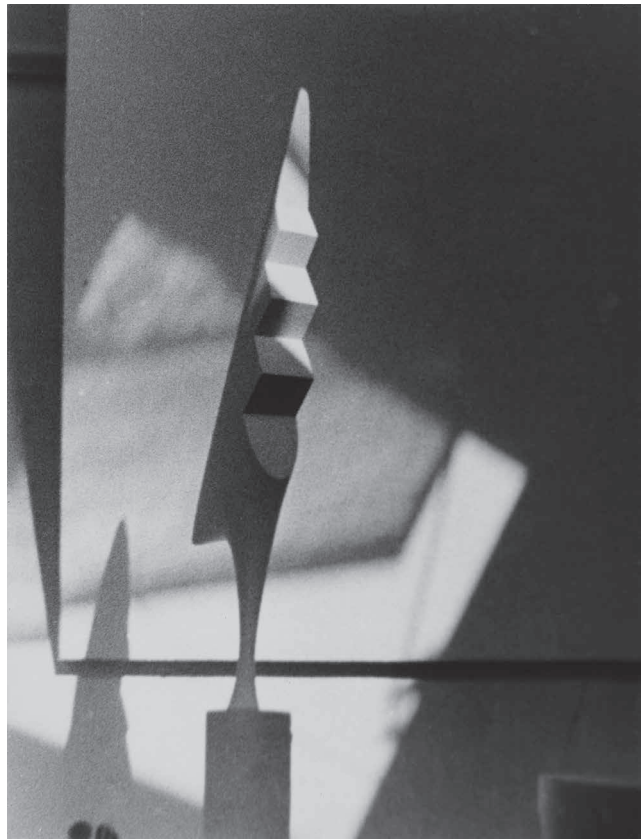


fig. 4  
コンスタンティン・ブランクーシ《雄鶏》1924年  
撮影:コンスタンティン・ブランクーシ パリ、ポンピドゥー・センター  
Constantin BRANCUSI, *The Cock*, 1924, Photography by Constantin Brancusi  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn/Georges Meguerditchian/ distributed by AMF

山岩となっていく。ノグチは大型の硬い花崗岩(御影石)や玄武岩を加工することに新たな可能性を見出そうとしており、1981年以降、ノグチが扱う主要な素材の最たるものは、高密度な火成の石である玄武岩となった<sup>10</sup>。

### 3. 《魚の顔 No. 2》

ノグチの作品で《魚の顔 No. 2》以外に「魚の顔」と題されたものに、パリ留学中の2年目にあたる1928年に作られたブロンズによる《魚の顔》(*Fish Face*)(fig. 3)がある。ノグチのパリ留学中の作品には、パリの倉庫保管中に紛失されて所在不明のものが複数あり、1928年作の《魚の顔》もその1点とされる<sup>11, 12</sup>。ノグチがブランクーシの元を離れた後<sup>13</sup>の作品だが、ブランクーシの《雄鶏》(fig. 4)を想起させる階段状の面を持つ幾何学的な形態が特徴的で、師の影響を窺わせる。また1945年には、黒のスレートを用いて、5つのパーツで構成される《魚の顔》(*Fishface*)(fig. 5)を制作している。ノグチは1944年に石板の使用を思い付き、大理石や粘板岩の石板から平面の形象を切り出し、それを組み合わせて三次元の作品を制作した。それらはシュルレアリスムの流れの中に定位できるが<sup>14</sup>、1945年作の《魚の顔》もその1点と考えられる。作品名の共通点こそあるものの、上記2点の《魚の顔》の制作は、《魚の顔 No. 2》の55年前と38



fig. 5  
イサム・ノグチ《魚の顔》1945年、黒スレート、75.2 × 37.8 × 25.1 cm  
Isamu NOGUCHI, *Fishface*, 1945  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/  
JASPAR, Tokyo C4764

年前にあたり、その形態も素材も大きく異なる。ノグチは遊び心を持って、思いつきで作品名を決めることも多かったといい、ノグチは《魚の顔 No. 2》を上記2点の《魚の顔》に続くシリーズとしてはおそらく位置付けてはいなかったと推察される<sup>15</sup>。

《魚の顔 No. 2》は、自然のままの石の表面を活かした部分、鑿で彫刻が施された部分、滑らかに研磨された部分、という3つの部分の組み合わせによって表現されている(fig. 1, 6)。ノグチの晩年の石彫に特徴的な3つの構成要素である。その表面は、特に自然のままの部分の質感によって原始的な印象を与えながらも、同時に人間の手によって掘削、彫刻、研磨された痕跡を明らかに示している。抽象的な表現からは、素材である石と作品名である魚が、いずれも地球の自然の産物であることが想起される。自然のままの部分は褐色であり、彫刻もしくは研磨された部分は褐色の部分と暗灰色の部分とが混在し、部分によって表面の色味が異なる点も特徴的である。

修復家の及川崇による石材調査の結果、《魚の顔 No. 2》で用いられているのは、玄武岩質安山岩に分類される伊達冠<sup>だてかんむりいし</sup>石と推測される<sup>16</sup>。玄武岩質安山岩の英語表記はBasaltic Andesiteだが、ノグチのカタログ・レゾネ<sup>17</sup>の表記では、伊達冠石による作品は玄武岩を意味するBasaltで統一されている。伊達冠石は、晩年のノグチが特に好んだ石材の一つで、宮城県南部の丸森町に位置する大蔵山でのみ産出される。採石してす



fig. 6  
イサム・ノグチ《魚の顔 No. 2》1983年、玄武岩、高さ36.0cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
Isamu NOGUCHI, *Fish Face No. 2*, 1983, Basalt, Artizon Museum, Ishibashi  
Foundation  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/  
JASPAR, Tokyo C4764



fig. 7  
イサム・ノグチ《魚の顔 No. 2》1983年 撮影：イサム・ノグチ  
Isamu NOGUCHI, *Fish Face No. 2*, 1983 Photography by Isamu Noguchi  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/  
ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764

ぐの外面に泥が付着していることから、別名「泥冠<sup>どろかぶり</sup>」とも呼ばれる。伊達冠石をはじめ、制作に用いる石の切り出しにあたっては、和泉正敏の案内で、ノグチ自ら現地の採石場を訪れて石を選んだ<sup>18</sup>。

《魚の顔 No. 2》の石材は、牟礼のアトリエに運ばれて加工・制作され、ノグチ自身が牟礼のアトリエで撮影した作品写真が残る(fig. 7)。その後ニューヨークへ輸送され、1986年3月28日から4月26日にかけて、ノグチの6点の石彫作品とともに、ニューヨークのペース・ギャラリーでのノグチの個展「Noguchi, Seven Stones」(ノグチ、7つの石)に出品された(fig. 8)。表紙と裏表紙に、





fig. 8  
 安齊重男《イサム・ノグチ、ペースギャラリー、ニューヨーク、1986年4月》1986年/2017年、ゼラチンシルバープリント、  
 石橋財団アーティゾン美術館  
 ANZAI Shigeo, Isamu Noguchi, Pace Gallery, New York, April 1986, 1986/2017, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

《魚の顔 No. 2》の中央部分の拡大写真が用いられている同展カタログには、ノグチが同年2月18日にユネスコ庭園30周年に際して出した声明である、以下の「マニフェスト」が掲載されている<sup>19</sup>。

#### マニフェスト

偶然に起こった解明できないことによって、私は課題を抱えてきた。先入観の先にある何かから自由になろうとしてきた。それを達成するために私は努力してきている。

《ユネスコ庭園》(1956-58年)をつくるための石を探したこ

とから、大型の玄武岩を彫り始めた。彫刻の意味を探るため、ボーリングン基金によって、その数年前から日本に戻っていた。このとき、庭の岩の中に、時を映し出すという本質を見出した。木々は去っていくが、岩は残り、大地を形成する。これ以上の永続性はあるだろうか。もしくは、彫刻がその本質の秘密を明らかにするのだろうか。

水と化学物質から成る大理石は、また異なるものである。私が最初に知った伝統的な彫刻は大理石で生成されたものである。正確には粘土によるもので、それを大理石で再現、もしくは銅を鋳造して複製したものである。それらはいずれも



遠回りな制作の道である。大理石と粘板岩に満足せずに私は彫り、金属薄板とともに図形的な彫刻があらわれた。

これらの全てに反抗するために、私の探求が始まった。そのことが、彫刻よりも、その周囲の環境よりも大きな多くの庭をつくることへと私を導いた。それは歩くための彫刻であり、時の通り道である。

それがどれだけ時間がかかるにせよ、もしくは繰り返しの先にあるにせよ、彫刻について何かを発見することを私は望んでいる。私が見つけれられていない何かを。

私の生きてきた時代が、道具類の目覚ましい発展とともにあったことは、私にとって幸いだった。我々の起こしてきた破壊、そして復興の両方の中に、彫刻の必要性は見い出せる。彫刻は永続的で、我々の庭の空間である、地球の定義である。

ささいなことが多い今の時代、そういったことは信じ難いかもしれない。重力の中心を探求し、我々の時代の困難の中で、永続性を追求するのだ。

ノグチは、師と仰ぐ建築家リチャード・バックミンスター・フラー(1895–1983)から「庭園は空間の彫刻」との教えを受けて、人と彫刻を結びつける場所として庭を認識していた。彫刻と人間の関係、そして環境こそは、ノグチにとって創作上の重要なテーマだった<sup>20</sup>。

《魚の顔 No. 2》とともに「Noguchi, Seven Stones」展に出品された《オダリスク》(1982年、所在不明)、《人間3》(1984年、所在不明)、《フルネス・ウィズ・ヴォイド》(1984年、個人蔵)、《オルメカ人とミューズ》(1985年、個人蔵)、《石の抱擁》(1985年、個人蔵)、《ピエタ (ポガニー嬢とブランクーシ)》(1985年、所在不明)の6点は、いずれも《魚の顔 No. 2》同様玄武岩(Basalt)の作品である。同展カタログならびにノグチのカタログ・レゾネ<sup>21</sup>の作品画像からは、全体に研磨された《人間3》を除く上記出品作品の表面に、自然のままの石の表面を活かした部分、鑿で彫刻が施された部分、滑らかに研磨された部分という、《魚の顔 No. 2》と共通する3つの構成要素を確認することができる。

《魚の顔 No. 2》は、その後1988年4月15日から6月15日にかけて、ホイットニー美術館、フェアフィールド・カウンティ(コネチカット州スタンフォードの同館展示スペース)で開催された、「Enduring Creativity」(不朽の創造)展にも出品された。同展カタログには「ノグチは玄武岩に対して、手を加えるのを最小限にとどめ、石の内側を見せるために彫ったり穴を開け、色彩、質感、そして影のコントラストを取り入れる。同時に、地球によって生み出された、荒々しく起伏に富んだ石の性質をそのまま残すことを表現とした」<sup>22</sup>とある。

#### 4. イサム・ノグチと石橋正二郎

ノグチが石に魅せられ、石の彫刻により深く向き合うきっかけとなった、《ユネスコ庭園》の完成には、アーティゾン美術館前身のブリチストン美術館創設者である石橋正二郎(1889–1976)も大きく関わっている。石橋正二郎は、1952年1月にブリチストン美術館を創設、その4年後の1956年4月に、美術館の維持・経営と、美術、教育、文化の向上のための寄付助成を中核事業とする公益活動を行う団体として、財団法人石橋財団(現・公益財団法人石橋財団)を設立した。この年の6月、石橋正二郎の建設寄贈によって、ヴェネチア・ビエンナーレ日本館が開館する。正二郎はその開館式に、第28回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の日本館展示の代表<sup>23</sup>として出席するとともに、スイスのバーゼルでの第4回ICOM(国際博物館会議)大会に出席し、あわせて各国を視察するため、1956年5月から8月にかけて、外務省参与として欧米に滞在した<sup>24</sup>。《ユネスコ庭園》のための空間造形実現には資金調達が必須で、日本政府からの財政的援助を望んでいたノグチは、同年7月7日、正二郎とパリで面会し、協力を仰いだ。この日の正二郎の旅行記録には「ユネスコ建築場に行き、イサム野口氏より庭石寄贈の希望を受けた」<sup>25</sup>とあることから、正二郎が当時建設中だったユネスコ本部に赴いて、ノグチと会ったことがわかる。《ユネスコ庭園》の予定地を、ノグチとともに歩いて視察した可能性もある。日本が文化的に意義のあることで国際社会に貢献することを重要視していた正二郎は、ノグチの話に共鳴し協力を約束<sup>26</sup>、翌1957年、日本政府から建設費の一部が寄贈されることが確定した<sup>27</sup>。さらにこの年、正二郎が前年に設立した石橋財団も、「ユネスコ本部庭園建設」へ助成を行っている<sup>28</sup>。正二郎がノグチの《ユネスコ庭園》の構想に深く賛同していたことが窺える。1958年11月、《ユネスコ庭園》は無事完成した。石が中心的存在である《ユネスコ庭園》がノグチと正二郎を繋げ、そして二人が会ってから59年後の2015年、石彫の《魚の顔 No. 2》が、石橋財団が最初に収蔵したノグチの作品となる。このことは、ノグチと正二郎の共通項が、美術・造園<sup>29</sup>・公益のための社会的事業への情熱、そしてそれらを体現させるための「石」を中心とする空間造形《ユネスコ庭園》であったことを考えると、極めて意義深いと言えるのではないだろうか。

#### 5. おわりに

ノグチの玄武岩の作品は、晩年に至るほど、《魚の顔 No. 2》に見られるように、手を加えない自然のままの形や表面を大きく残す傾向が強くなる。ノグチ・ミュージアムでシニア・キュレーターを務めたデーキン・ハートによれば「ノグチの晩年の玄武岩作品は、石材の選択時に美的判断を下しているのは確かではあるが、石材から無理やりイメージを引き出すことは本意では

なかった。彼自身がコントロールできた部分、できなかった部分、つまり自然の造形(石の形成、風化)、工業的な成形(採石、石割り、採寸)、芸術的な成形(彫刻、研磨)などの工程がまるでタイムカプセルのように一つの作品に封じ込められている」という<sup>30</sup>。1979-80年に牟礼のアトリエで撮影されたインタビュー映像の中で、当時75歳のノグチは

彫刻として一番古いものは石でしょう。地球っていうのは、全部石でしょう。石から人間は出てきて、石に戻る、土に戻る。土も石ですからね、粉になった石。だから僕は石に興味を持つ。

ものを感じるのにね、見て感じる、触って感じる、食べて感じる、聞いて感じる、ぶつかって感じる、中に入って感じる。彫刻にはただ見るだけじゃなしに、実際もっと深く感じる必要があるんじゃないかと思う。

と語っている<sup>31</sup>。ノグチは、石の中に宇宙観を捉え、石の本質とそこに潜む輝きを見出し、時の経過にかかわらず残る普遍性を形にしようとした。人間が生まれ、そして還って行く場所である大地の一部である石に魅せられ、石の存在そのものを引き出すことをこそ彼の創作とした。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

本稿の執筆にあたり、公益財団法人イサム・ノグチ日本財団 シニア・アドバイザーの池田文氏、イサム・ノグチ庭園美術館 学芸員の益田美保子氏、ノグチ・ミュージアム イサム・ノグチ カタログ・レゾネ編集長のAlex Ross氏、修復家の及川崇氏、ならびにAndrew Newman氏から、多大なご協力を賜りました。深く御礼申し上げます。

## 註

1. イサム・ノグチ「ブランクーシを語る」『イサム・ノグチ エッセイ』北代美和子訳、みすず書房、2018年、137-138頁。初出はIsamu Noguchi "Noguchi on Brancusi," *Craft Horizons* 36, no.4, 1976, pp.26-28. 同書、137-138頁。
2. 「イサム・ノグチ 年譜」『イサム・ノグチ 世界とつながる彫刻展』横浜美術館、2006年、121頁。
3. 大橋菜都子編「イサム・ノグチ 年譜」『イサム・ノグチ 発見の道』朝日新聞社、NHK、NHKプロモーション、2021年、237頁。
4. インタビュー映像「あの人に会いたい File No.108」(NHKアーカイブスより)NHK、1986年、[https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108_00000) (最終アクセス: 2024年8月23日)
5. インタビュー映像「イサム・ノグチ 幻の原爆慰霊碑」NHK、2022年
6. ドウス昌代『イサム・ノグチ——宿命の越境者〈下〉』講談社、2000年、114、150、151、215頁。
7. 1956年の牟礼への訪問は、重森三玲の勧めがあったとされる。前掲書、註3、237頁。
8. 前掲書、註7、216頁。
9. Roni Feinstein, "Isamu Noguchi," *Enduring Creativity*, exh. cat., Whitney Museum of American Art, Fairfield County, 1988, p. 24.
10. Nancy Grove and Diane Botnick, *The Sculpture of Isamu Noguchi, 1924-1979: A Catalogue*, New York: Garland Publishing, pp. 4-5.
11. ノグチによれば、ノグチは1929年2月、パリ留学からニューヨークに戻る際に、道具類とパリで制作した複数の作品をクレートに保管し、パリのアメリカン・エクスプレス社の倉庫に預けた。のちにノグチが取りに戻ると、預けていたクレートが壊されたと聞かされたという。1928年作の《魚の顔》も、そのクレートに保管されていたと考えられる。Alex Ross氏インタビュー、於ノグチ・ミュージアム(ニューヨーク)、2023年10月10日。
12. ノグチがブランクーシの助手を務めたのは、パリに到着した1927年4月から、ブランクーシがナンシーに発つ同年11月までとされる。ドウス昌代『イサム・ノグチ——宿命の越境者〈上〉』講談社、2000年、225頁。
13. 高橋幸次「間の詩学——イサム・ノグチの彫刻／空間について」『イサム・ノグチ展』東京国立近代美術館、1992年、13頁。
14. 前掲、註12。
15. 及川崇氏による「イサム・ノグチ《魚の顔 No. 2》の石材調査結果」(2022年1月)による。
16. ノグチ・ミュージアム(ニューヨーク)編のweb版作品目録「The Isamu Noguchi Catalogue Raisonné」<https://archive.noguchi.org/> (最終アクセス: 2024年8月23日)
17. 池田文氏・益田美保子氏インタビュー、於イサム・ノグチ庭園美術館、2021年10月23日。

19. *Noguchi, Seven Stones*, exh. cat., Pace Gallery, New York, 1986, p. 3. 初出はIsamu Noguchi, “Manifesto,” A statement for the 30th anniversary rededication of the UNESCO Gardens, February 18, 1986. 和訳:筆者。
20. 『イサム・ノグチと岡本太郎——越境者たちの日本』川崎市岡本太郎美術館、2018年、99頁。
21. 前掲、註17。
22. 前掲書、註10。
23. 国際交流基金 ヴェネチア・ビエンナーレ日本館公式サイト 第28回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展 <https://venezia-biennale-japan.jp/f.go.jp/j/art/1956> (最終アクセス:2024年8月23日)
24. 石橋正二郎『人生問答』機械社、1957年、161–167頁。
25. 石橋正二郎『私の歩み』1962年、408頁。
26. 1956年8月28日、ノグチはユネスコ国際文化交流担当者ミッシェル・ダートに「石橋氏は顧問的な立場で日本政府に働きかけることを約束してくれました。しかし、その前にパリの駐仏日本大使から外務省に正式な要請を提出する、という事務的手続きを取るよう助言してくれました」と報告している。前掲書、註3、145頁。
27. 前掲書、註3、147頁。
28. 石橋財団は「ユネスコ本部庭園建設」に1,000,000円を助成している。《ユネスコ庭園》制作の必要経費はおよそ24,000USドルで、その拠出はユネスコが15,000USドル、日本政府が5,000USドルで、残りの4,000USドルは日本の民間から募られた。「ユネスコ日本庭園建設援助後援会」が組織され、民間から資金を調達、石橋財団は最高額を支援した団体/個人の中の1つであった。『石橋財団50年史 1956–2005』財団法人石橋財団、2006年、144頁。前掲書、註3、148頁。内山尚子「イサム・ノグチの《ユネスコ庭園》をめぐる『日本庭園』の意味について」『比較日本学教育研究センター研究年報 第7号』、お茶の水女子大学比較日本学教育研究センター、2011年、131頁。
29. 石橋正二郎は美術、建築、造園を趣味とし、水明荘庭園(福岡県久留米市)、鳩林荘庭園(東京都府中市)、奥多摩園(東京都青梅市)などを作庭した。「事業も趣味の一つであるが、他の趣味としては美術、建築、造園である。[...]私は庭造りの技術は知らない。ただ自然の景観の美に接すると心が浄められ、余念がなく身もやすまるから、なるべく身近なところに、樹木を植え、石を集め、ありのままの山の姿をあらわし造園したものが、年と共に成長することを楽しみ、日常の喜びとしている。」と書き残している。前掲書、註25、432頁。
30. 『イサム・ノグチ Tools』公益財団法人竹中大工道具館、2023年、9頁。
31. インタビュー映像「あの人に会いたい File No.108」(NHKアーカイブスより)NHK、1979–80年、[https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108_00000) (最終アクセス:2024年8月23日)、インタビュー映像(「イサム・ノグチ 発見の道」展(東京都美術館、2021年4月24日–8月29日)展示資料)、NHKエデュケーショナル、2021年。





fig. 1  
 エットレ・ソットサス《オダリスク・トーテム》1964–66年(デザイン)／1986年(製作:ミラビリ・アルテ・ダビテール)、  
 セラミック・樹脂加工したチップボードの台座、215.0 × 48.0 × 48.0 cm (台座込み)、石橋財団アーティゾン美術館  
 Ettore Sottsass, *Odalisca Totem*, 1964–66 (design) / 1986 (produced by Mirabili Arte d'Abitaire),  
 Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
 © erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

# エットレ・ソットサスの1960年代:〈トーテム〉シリーズをめぐって

Ettore Sottsass During the 1960s: Focusing on the 'Totem' Series

杉本 渚

SUGIMOTO Nagisa

## はじめに

2023年、石橋財団はイタリアの建築家・デザイナー、エットレ・ソットサス(1917-2007)の作品30点(内ドローイング12点)を新たに収蔵した。今日ソットサスは1980年代に一世を風靡した国際的なデザイナー集団「メンフィス」のリーダーとして、またポスト・モダンのデザインの旗手として名高い巨匠である。メンフィス時代の大胆な色彩と奇抜な形態による斬新な家具デザインで知られるソットサスだが、生涯に手掛けた作品は多岐にわたる。キャリアの最初期から最晩年まで、キャビネット等の家具のデザインを主に手掛けながら、1960年代にはオリヴェッティ社のタイプライターのデザインでその名を知らしめ、1970年代にはそれまでのデザイン業を一時離れて、コンセプチュアルな写真作品に取り組んだ。1980年代前半のメンフィスでの活動を経て、1980年代後半以降は建築設計にも熱心に取り組み、2007年に90歳で没するまで精力的に独自のデザインを展開し続けた。日本では倉俣史朗や梅田正徳、立石大河亞らとの交流によっても知られ、2011年には「倉俣史朗とエットレ・ソットサス」展(東京、21\_21DESIGN SIGHT)が開催されている<sup>1</sup>。

本稿では、当財団所蔵の30点のソットサス作品のうち5点を占める〈トーテム〉シリーズについて検討する。このシリーズは陶器でつくられたパーツを積み上げた柱のような作品で、2メートルもの高さがある。1960年代前半から半ばにかけて集中的にデザイン・ドローイングが描かれた後、1967年にそのうちの21点がミラノでの展覧会「メンヒル、ジググラト、ストゥーパ、給水ポンプ&ガスポンプ」(以下本文では「メンヒル〜」展と省略して記す場合がある)に際して初製作された。

ここで留意しておきたいのは、今日ではソットサスによる巨大な陶器作品を〈トーテム〉というシリーズでひとまとまりに扱うことが通例化しているが、少なくとも1960年代の段階では、ソットサス自身がそのようなシリーズを考案したわけではないということである。他の陶器のシリーズは一時にまとめて初製作と発表がなされているが、巨大陶器作品は1967年以降、単発的になされた。例えば、当財団所蔵の《オダリスク・トーテム》(fig. 1)は1967年の展覧会のために初製作されているが、《トーテムNo. 1》と《トーテムNo. 2》はニューヨークのデザイン・プロデュース

会社アーバン・アーキテクチャーによって1996年に初めて製作された。以上の状況を踏まえるならば、〈トーテム〉シリーズでは、その製作時期や製作経緯を考慮してさらに小さなグループに分けて検討することが、作品理解のためには重要であると思われる。

以上を踏まえて本稿では、1967年の展覧会に出品された21点の〈トーテム〉を一つのグループとして捉えたい。なぜなら、1967年初製作の21点は、ソットサスの巨大陶器作品における最初期のコンセプトをよく表していると考えられるからである。またこのグループについて考察することは、〈トーテム〉シリーズ全体の理解を助けるとともに、1960年代当時のソットサスのデザイン全般に関する思索を捉えることにもなるだろう。ただ、21点の作品のすべてを検討することは難しいため、本稿では21点のなかでも当財団が所蔵する《オダリスク・トーテム》(fig. 1)に注目して触れることとする。

## 1. 〈トーテム〉シリーズの基本情報

はじめに、〈トーテム〉シリーズを含む一連の陶器デザインの経緯をまとめておきたい。ソットサスの陶器のデザインは、1956年にアメリカの実業家アーヴィング・リチャーズから依頼を受けたことに始まる。ラッセル・ライトのビジネス・パートナーとして、陶器シリーズ〈アメリカン・モダン〉を商業的な成功に導いたことで知られるリチャーズは、ソットサスがデザインした陶器をイタリアのモンテルーポ・フィオレンティーノにある製陶工房・ビトッシ社で製作し、アメリカで販売する計画を立てていた。当初は陶器に関してまったくの素人であったソットサスだが、ビトッシ社のアートディレクターであるアルド・ロンディの専門的なサポートを受け、粘土や釉薬、窯など陶器に関するあらゆることを理解していったとソットサス自身が回顧している<sup>2</sup>。

ソットサスの陶器は、初期の〈溶岩(Lava)〉や〈円(Tondi)〉シリーズを経て、1961年のインド滞在を契機に、東洋の宗教へのオマージュとなるシリーズへと展開していった。1963年の〈暗闇(Tenebre)〉、1964年の〈シヴァ神に捧ぐ(Offerta a Shiva)〉を経て、1967年の「メンヒル〜」展のために巨大陶器21点が製作・展示された<sup>3</sup>。1969年にはストックホルム国立美術館で「新し

い惑星のための風景」展が開催され、1967年とは異なるデザインの〈トーテム〉が製作された。

展覧会名の「メンヒル、ジググラト、ストゥーパ、給水ポンプ & ガスポンプ」は、ソットサスが巨大陶器の着想源とした柱状の建造物の名前の列挙である。メンヒルは一本の長大な石を立てた先史時代の巨石記念物で、墓碑や祭祀に関わるものと考えられており、フランスのブルターニュ地方に多く見られる。ジググラトは古代メソポタミアの諸都市に建てられた神殿を祀る階段状の塔である。ストゥーパは仏舎利を安置した仏教建築で仏塔とも呼ばれる。これら古代宗教建造物とともに、現代的なモチーフとなる給水ポンプとガスポンプの名前が連なるが、いずれも縦に長い形状においてメンヒル等に共通すると言えるだろう。

さて、《オダリスク・トーテム》は1964年から1966年頃にデザインされ、1967年の展覧会のための一点に選ばれたが、実はこのときのタイトルはまったく異なっていた。《給膿スタンド(戦争プロパガンダのために)》という、1960年代後半のベトナム戦争反戦の機運を感じさせるタイトルだったのである。その後1980年代後半、イタリアの家具メーカーのミラビリ社がいくつかの〈トーテム〉を限定エディションで製産・販売した際に、このデザインも採用され、このときに《オダリスク・トーテム》という新しい名前に変えられたと考えられる。石橋財団が所蔵するのは、その29の限定エディションのうちの一つである。

## 2. 1960年代の社会のなかで

以上の〈トーテム〉に関する基本情報を踏まえ、まず本章では、1960年代という時代背景を意識しながら、ソットサスにおける同時代の 대중文化への関心と政治・社会への批判的な姿勢に注目して、1967年の〈トーテム〉について検討していきたい。

### 2-1. 大衆文化のイメージ

「政治の季節」と呼ばれる1960年代後半、学生を主体とした反体制的な政治運動が世界各地で勃発した。アメリカではベトナム反戦運動や公民権運動が盛んになり、フランスでは五月革命が勃発、ソットサスの活動の拠点であったミラノにもその勢いは達し、1968年のミラノ・トリエンナーレのオープニングは学生たちによって占拠される事態となった。これらの若者たちによる政治運動は、様々なカウンターカルチャー(対抗文化)と密接に結びついていた。保守的でブルジョア的な既存のハイカルチャー(高級文化)のもつ価値観を根本的に批判するカウンターカルチャーは、ヒッピーやポップカルチャー、アングラ、ロック・ミュージックなど、多種多様な文化事象を包括していた。

反体制的な機運の高まりはデザイン界も例外ではなかった。イタリアではフィレンツェがその中心地となり、1966年から1967年頃にはアンドレア・ブランジらの「アーキズーム」、アドルフ・ナタリーニらの「スーパースタジオ」、カルロ・カルディーニら

の「グルッポ9999」などの建築家グループが生まれ、デザインを通して社会への異議申し立てを行った。今日「ラディカル・デザイン(反デザイン)」として知られる動向である。

ソットサスはそうした若いデザイナーたちよりも20歳以上年長であったが、1966年頃から彼らと交流を持ち、その活動に理解を示していた。ソットサス自身は、すでに60年代初頭から斬新な発想で既存のデザインに一石を投じ、イタリアのデザイン界にその名を知らしめていた。1956年にイタリアの家具メーカーのポルトロノーヴァ社のデザイナーに招聘されると、《二段組みのサイドボード(Model MS. 120)》(fig. 2)などのカラフルなストライプ模様の家具(1959年から1960年代初頭)や、ロボットやロケットなどスペース・エイジの雰囲気漂う斬新な形態と鮮やかな色彩による〈飛翔する家具〉シリーズ(1965年)、またイタリアの素材メーカーのアベット・ラミナッティ社が開発したプラスチック・ラミネート合板を用いたストライプ模様のワードローブ〈スーパーボックス〉シリーズ(1966年)(fig. 3)などを発表した<sup>4</sup>。また、1958年にデザイン顧問に就任したイタリアの機器メーカーのオリヴェッティ社からは、コンピューター・システム《ELEA 9003》(1959年)や《ヴァレンティン ポータブル・タイプライター》(1968年)(fig. 4)などの名作デザインを世に送り出した。

以上に挙げたような斬新なデザインを生み出すにあたって、ソットサスは同時代の様々なカルチャーに広くアンテナを張り、大いにインスピレーションを受けていた。特に同時代のアートはソットサスにとって重要な着想源であったと言える。若い頃には



fig. 2  
エttore・ソットサス《二段組みのサイドボード(Model MS. 120)》  
1959年(デザイン)/1959年(製作:ポルトロノーヴァ)、  
ブナ材・サントスローズウッドのベニヤ板・真鍮、138.0 × 118.0 × 46.0 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
Ettore Sottsass, *Double-bodied Sideboard (Model MS. 120)*, 1959 (design) /  
1959 (produced by Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778





fig. 3  
エttore・ソットサス《スーパーボックス(グリーン/グレー)》  
1966年(デザイン)/1968年(製作: ポルトロノーヴァ)、樹脂ラミネート合板、  
200.0 × 80.0 × 80.0 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Ettore Sottsass, *Superbox (green/gray)*, 1966 (design) /  
1968 (produced by Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778



fig. 4  
エttore・ソットサス《ヴァレンティン ポータブル・タイプライター》  
1968年(デザイン)/1968年(製作: オリベッティ)、ABS樹脂他、  
9.8 × 32.4 × 34.3 cm(タイプライター)、11.1×34.3×35.2cm(ケース)、  
石橋財団アーティゾン美術館  
Ettore Sottsass, *Valentine Portable Typewriter*, 1968 (design) /  
1968 (Produced by Olivetti), Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778



fig. 5  
ベンチ: エttore・ソットサス《ベンチ・ルクレツィア》1964年(デザイン)/  
1964年(製作: ポルトロノーヴァ)、樹脂加工したクルミ材・クルミ材・布、  
85.5 × 117.5 × 50.3 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
フレーム: エttore・ソットサス《ロイ・リキテンスタインのリトグラフ《泣く女》  
が入ったフレーム》1965年(デザイン)/1965年(制作: ポルトロノーヴァ)、  
塗装したブナ材、55.0 × 120.0 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Bench: Ettore Sottsass, *Panchetta Lucrezia*, 1964 (design) / 1964 (produced by  
Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Frame: Ettore Sottsass, *Wooden frame with Roy Lichtenstein Crying Girl lithograph*,  
1965 (design) / 1965 (produced by Poltronova), Artizon Museum, Ishibashi  
Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778  
© Estate of Roy Lichtenstein, New York & JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

自らも絵画や彫刻を手掛けていたソットサスは、パブロ・ピカソやアンリ・マ蒂斯、ワシリー・カンディンスキーらの作品をよく知っていたが、1950年代後半のアメリカ滞在を機にアメリカの同時代アートへの関心を深め、ウィレム・デ・クーニングやジャクソン・ポロックといった抽象表現主義の作家を愛好した。

なかでもポップアートは、同時代の多くの前衛的なデザイナー同様、ソットサスにとっても非常に重要なインスピレーション源であった。例えば、1964年の《ベンチ・ルクレツィア》(fig. 5)は、1965年にソットサスがこのベンチのためにフレームをデザインし、ロイ・リキテンスタインのリトグラフ《泣く女》(1963年、リトグラフ、エディションc. 150)を収めて、一つの作品として雑誌『ドムス』(no. 433、1965年12月)に発表している。同様の形式の作品に、アンディ・ウォーホルのシルクスクリーンと組み合わせたキャビネットがある。ポップアートは大衆文化の広告やコミック、有名人のポートレートといった通俗的な視覚表象を主題に用い、現代社会への賛美と批判の両面性を持つ、1950年代中頃のイギリスで起こり1960年代のアメリカで台頭した芸術動向であった。ソットサスがポップアートを自らのデザインに取り入れるに

至ったのは、彼もまた現代社会の大衆的なイメージに魅了されていたことが一つの大きな理由であろう。イタリアの建築雑誌『ドムス』に寄せた文章のなかで、若い女性たちのファッションについて次のように記している。

私は彼女たちにすっかり出し抜かれてしまった。それというのも、私が家具でやりたかったことを、彼女たちは洋服、車のペイント、白いオイルクロスのブーツ、色とりどりのストライプやチェックや水玉模様のストッキングでやってのけてしまったからだ。[...]私の家具には何の意味もないし価値もない。しかし私は家具によって、新しい総体的な可能性、新しい形、新しいシンボルを考案し、死にゆくものを乗り越え、より多くの活力、生命、ダイナミズムを人々の生活に吹き込むことが可能かどうかを確かめたいのだ。<sup>5</sup>

このようにソットサスは、若者のファッションなども含む大衆文化に刺激を受けながら、自らも新しい時代のイメージを生み出し、人々の生活にさらなる活気を与えたいと考えたのである。以上を踏まえて1967年の〈トーテム〉シリーズを見てみると、ここにも大衆的なイメージへの関心を見出すことができるだろう。《オダリスク・トーテム》のぼこぼここと丸いシルエットや、ストライプ模様、黄、白、黒の色彩の組み合わせは目を引き、その姿形はサインポールのように見えなくもなく、ユーモラスな魅力がある。また、1967年の展示風景を見てみると、他の〈トーテム〉にもその形態や色彩に遊び心が認められる (fig. 6)。2メートル近くあ



fig. 6  
会場風景:「メンヒル、ジグurat、ストゥーパ、給水ポンプ&ガスポンプ」展  
(1967年、ミラノ、スペローネ画廊)  
Installation view: "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps"  
(1967, Milano, Galleria Sperone)  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist.  
Grand Palais Rmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

る柱のような構造は、展覧会名でもある給水ポンプ、ガスポンプ、あるいは道路標識や電信柱のようにも見え、いずれも現代的な都市風景を連想させる。色彩に注目してみると、赤、黄、青、緑など鮮やかな色が多用され、会場は派手でカラフルなストライプ模様の柱が無数に立ち並ぶポップな空間と化しており、若者たちのファッションに通じる斬新さと活気で溢れている。ポップアートに共鳴し、大衆文化のイメージを吸収しながらデザインの新しい可能性の探求していたソットサスの試みは、1967年の〈トーテム〉シリーズにはっきりと認めることができるのである。

## 2-2. 政治・社会への批判

1960年代に台頭した数々のカルチャーに見られるように、新しい表現形式は既存の社会に対する反抗の一形態であった。ソットサスは暴力的な反体制運動には賛同しなかったが、政治・社会の問題に非常に意識的であった。ディヤン・スジックが指摘しているように、ソットサスはヨーロッパの過激なカウンターカルチャーよりも、より穏便なアプローチのアメリカ流のカウンターカルチャーに共感していたようだ<sup>6</sup>。

1967年の「メンヒル、ジグurat、ストゥーパ、給水ポンプ&ガスポンプ」展では、個々の〈トーテム〉のタイトルに、社会を皮肉に風刺するソットサスの態度が表れている。以下にいくつかを挙げてみる。

- 《生活のメンヒル(不遜で計画のない長髪の放浪者たちのための)》
- 《平和のトリプティック(良心的兵役拒否者に捧げる)》
- 《政党の遺灰には趣味が良すぎる骨壺》
- 《ドラッグ保管用の大きな中国の壺》
- 《給膿スタンド(戦争プロパガンダのための)》

ここに込められたソットサスの政治・社会への皮肉と平和への思いは明らかだが、その表現は直接的ではなくウィットに富んでいる。例えば《人生のメンヒル(不遜で計画のない長髪の放浪者たちのための)》は、自由で既成概念に囚われない現代のヒッピーたちが古代のメンヒルに祈りを捧げるというようなユーモラスなタイトルで、1960年代後半という時代を感じさせる。《平和のトリプティック(良心的兵役拒否者に捧げる)》には、ソットサスの平和的な態度が率直に表されていると言えるだろう。1967年の展覧会のチラシ (fig. 7) では、このタイトルの「平和」の文字の後ろにピースマークが目立つように描き込まれている。《政党の遺灰には趣味が良すぎる骨壺》と《ドラッグ保管用の大きな中国の壺》に含まれる「壺」は、ストゥーパが巨大な壺のような形に見えること(あるいはストゥーパ型舎利容器を想起してもよいだろう)に由来すると思われる。前者はストゥーパが仏舎利であることにかけ、現代の政党の遺灰を納めるにはもったいないと政治を揶揄し、後者はこの時代に盛んであったドラッグ・カルチャーとかけて、ストゥーパをドラッグ保管用の容器にしてしまうブラック・ユーモ



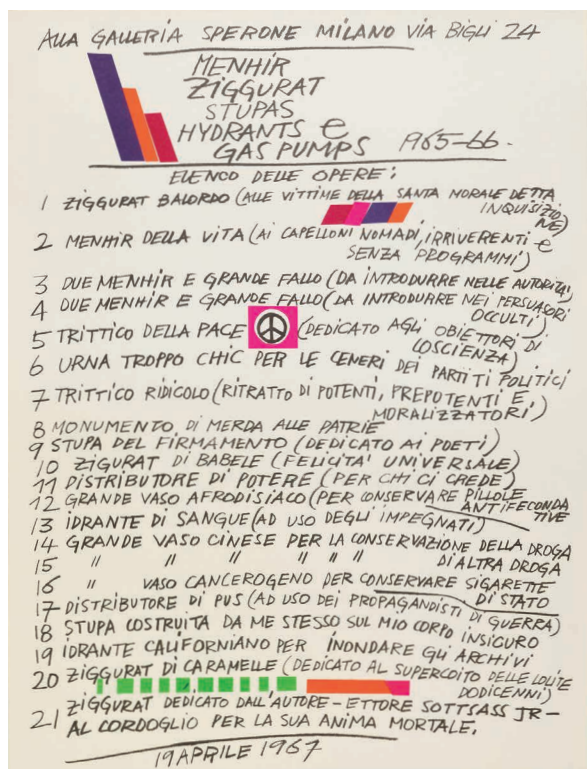


fig. 7  
エトトレ・ソットサスによる展覧会チラシ:「メンヒル、ジグurat、ストウパ、給水ポンプ&ガスポンプ」展(1967年、ミラノ、スベローネ画廊)  
Exhibition flyer by Ettore Sottsass: "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps" (1967, Milano, Galleria Sperone)  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. Grand Palais Rmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

アであろう。そして、『オダリスク・トーテム』の元々のタイトルである《給膿スタンド(戦争プロパガンダのための)》は、ガス(給油)スタンド(Distributore di gas)をもじって給膿スタンド(Distributore di pus)にしたと思われる。「戦争プロパガンダ」という言葉と合わせることによって、膿＝戦争をまき散らすという意味に取れ、当時激化していたベトナム戦争への反戦の態度が表れていると言えるだろう。

以上、本章では大衆文化に刺激を受けながら自らの表現を展開させ、そこに政治・社会に対する皮肉をユーモラスに示そうとするソットサスの試みを、1967年の〈トーテム〉シリーズに読み取った。1960年代のソットサスは、反体制的な時代の流れを捉えて、既存の価値観に対する批判的な姿勢をデザイナーの仕事を通して示そうとしたのである。

### 3. ソットサスの「東洋」

前章では大衆文化との関わりに注目したが、この第3章では、ソットサスの東洋の宗教・思想への関心から、1967年の〈トーテム〉についてさらに考察を掘り下げていきたい。しかしはじめに、本章ではソットサスにおけるインドを中心とした東洋の宗教、思想、芸術について議論するが、それらがあくまでも1960年代を

生きた西洋人であるソットサスの目を通して見た「東洋」であることを留意しておきたい。本章の目的は、ソットサスが東洋の文化を着想源としてどのような独自の思想に至ったのかを検討することにある。

#### 3-1. ソットサスの陶器デザインと東洋

1963年以降に発表されたソットサスの陶器のデザインと東洋の宗教・思想とは分かちがたく結びついている。1961年にインドに滞在した後、原因不明の病気で入院したソットサスは、その病床で陶器のためのドローイングを無数に描いた。病気から回復するとそれらドローイングを元に東洋の宗教へのオマージュとなる陶器を発表する。その始まりとなる1963年の〈暗闇〉シリーズは、インド滞在と闘病の間に非常に身近に感じられた死をテーマにしており、黒い筒型の陶器に曼荼羅へのオマージュとなる円や半円といった幾何学的図形やサンスクリット文字を思わせるモチーフが描かれている。続く1964年の〈シヴァ神に捧ぐ〉シリーズは、ヒンドゥー教の神シヴァをその名に冠し、アースカラーの円形の陶器には、やはり曼荼羅などの東洋の宗教美術に着想した幾何学的図形が描かれた。以降、1969年の〈タントラ(Tantra)〉、〈スモーク(Fumo)〉、〈ヤントラ(Yantra)〉、そして70年代初頭の〈インドの思い出(The Indian Memory)〉に至るまで、いずれもインドを中心とする東洋の宗教および芸術に大いに刺激を受けたデザインがなされた<sup>7)</sup>。

ソットサスが東洋の宗教・思想に傾倒した最初の大きな契機は、1961年のインド滞在である。この年にイタリアの化学メーカー、モンテカティーニから産業見本市のイベントブースのデザインの依頼を受けたソットサスは、開催地であるニューデリーを訪れる機会を得た。この仕事を終えた後、ソットサスは当時の妻フェルナンダ・ピヴァーノとともにインドを中心にアジア諸国を周遊する。この時代、インドを旅行する一般の西洋人は未だほとんどなく、写真や映像も一般には出回ってはいなかった。ソットサスは初めて目にするインドの風景に心を奪われ、道中自らカメラを持ち大量の写真を撮影した。ソットサスが捉えたのは、貧困と不衛生な環境によって亡くなったたくさんの人たちの死体が道端に積み上げられた光景や、古いインドの宗教建築、そして普通の人々の日常生活の光景などであった。こうしたインドで目にした様々な景色は、その後のソットサスのデザインにおける重要なインスピレーションとなる。

この充実したインド滞在から戻ったソットサスは、突然として原因不明の病に倒れて生死をさまよう危機に瀕した。ソットサスはデザイン顧問をしていたオリヴェッティ社の強力な支援を受け、名医を求めてアメリカのサンフランシスコの病院に入院することとなった。このアメリカ西海岸での療養は、結果としてソットサスの陶器のデザインの発展において有意義な期間となった。なぜなら、この地でアメリカのビート詩人アレン・ギンズバークと親交を深め、同時代のカウンターカルチャーの動向を吸収し、



東洋の宗教世界へといっそう傾倒していくことになったからである。

1960年代、アメリカのカウンターカルチャーが盛り上がりを見せるなか、その中心にはギンズバーグ、ジャック・ケルアック、ウィリアム・バロウズらビートニクと呼ばれた詩人・作家たちがいた。彼らはドラッグや性の実験、宗教やスピリチュアリティを通して新しい文学表現を探求し、斬新でスキャンダラスな表現によって戦後アメリカの文学界で異彩を放ち、ヒッピーなどの若者たちから熱狂的に支持された。当初、ソットサスは作家で翻訳家の妻フェルナンダ・ピヴァーノを介してギンズバーグと知り合ったようである。後に成功した作家・翻訳家として知られることになるピヴァーノは、ギンズバーグやアーネスト・ヘミングウェイの著作をイタリアで紹介し、1967年のスポレート音楽祭ではギンズバーグの朗読パフォーマンスにも協力した。プライベートでも夫婦揃ってギンズバーグと各地を旅行するなど、親密な友情を築いていた。1967年にソットサスとピヴァーノは、短命に終わったものの、アンダーグラウンドな雑誌『新鮮な惑星』を出版しており、ギンズバーグもこれに協力している。ソットサスはギンズバーグとの交流について、「アレン・ギンズバーグは自分の明快な思考を語っている。わたしはそれに聞き入った。その思考を家に持って帰りがかった」と振り返っており、詩人から多くの刺激を受けていたようだ<sup>8</sup>。

ソットサスが東洋の宗教、思想、芸術に親しんでいくにあたって、ギンズバーグが果たした貢献は大きい。ギンズバーグは禅仏教をはじめ東洋の宗教・思想に造詣が深く、インド滞在の経験もあった。アジット・ムルケジーによるインドの宗教美術に関する研究書をソットサスに紹介し、この本はソットサスの〈タントラ〉シリーズ以降の陶器デザインの大きな着想源となったことが知られている<sup>9</sup>。また、ビートニクたちは創作にあたってドラッグの作用による幻覚症状や瞑想によるトランス状態への没入を重要な手段としたが、ソットサスも瞑想による精神世界の探求を実践していたようだ。1967年に書かれた手記には、シヴァ神との間で交わしたという愛に関する対話を記しており<sup>10</sup>、また闘病中に服用した薬の副作用は陶器の〈暗闇〉シリーズの創作に影響を及ぼしたという<sup>11</sup>。

サンフランシスコでの入院中の1962年から1963年頃、ソットサスは陶器のためのドローイングを数多く描き、その後次々と陶器のシリーズを発表していくが、その元となるドローイングはほぼこの時期に集中的に描いたものと考えてよい。アメリカのカウンターカルチャーに浸り、東洋の宗教にインスピレーションを得たソットサスは、その影響を強く反映させることで、斬新な陶器のデザインを生み出していったのである。

### 3-2. 人生のための「道具」

以上のように、ソットサスはカウンターカルチャーの強い影響下で東洋の宗教・思想への関心を深めていったが、その一方で

独自の目線でも東洋世界を観察していた。それは建築家兼デザイナーであるソットサスならではのと思われる、インドの生活空間における人と物との関係性に注目したものであった。

ソットサスがインドの生活に注目した背景には、自身を取り巻く大量消費社会への危機感があったと考えられる。ソットサスが大衆文化の活気溢れるイメージに魅了されたことは先述したが、その一方で、戦後の資本主義社会への批判も強めていた。ソットサスの考えでは、過剰なまでの消費文化のなかで現代人は「個人的なステータスを示す無数の小さなトロフィー」で自分の家を飾り立てる喜びに囚われ、争うようにして購買行為に走る結果、孤独感と強迫観念を感じながら鬱状態に陥っているという<sup>12</sup>。こうした問題意識を持ちながらソットサスは、インドの生活のなかに物質的な貧しさと表裏一体となった精神的な豊かさを見出し、これに感銘を受けたのであった。陶器に関する記述のなかで、ソットサスは東洋の人々の精神性について次のように記している。

私の考えでは、東洋の職人たちは最も貧しい素材を、その粗野な出自から、文化的で精神的な冒険の非常に高度で張り詰めて集中した領域へと高めようと常に努力をしてきた。私は東洋での日常生活がコメディに貶められるのを見たことがない。[...]実際、私は常にあらゆる種類の身振りが魔術的、宗教的な行為に変容するのを見てきたし、自分の人生を宇宙的な行為に変えようとする人々も見えてきた。東洋の人々は常に、最も貧しい素材に魔法のような緊張感、瞑想的な静寂、忍耐強い感謝の念を与えようと努力してきた。<sup>13</sup>

ここでは職人たちの手によって貧しい素材である土が、高度に文化的で精神的な陶器へと変化することが記されているが、興味深いことに、この土における俗から聖への昇華に対して、ソットサスは人々の生活のなかに見られる日常的なもののから神聖なものへの変容を重ねている。ソットサスはインド滞在中、貧困や不衛生な環境のため人々にとって死が非常に身近な存在であり、しかしそうしたなかでも人々が死に対して優雅に毅然と立ち向かうことに衝撃を受けた<sup>14</sup>。ソットサスは、そうした環境で生じる緊張感や切実さ、そして宗教的なものが生活のなかに入り込む余白を感じたのであろう。そして東洋の生活および文化全般において、このような俗と聖の近しさ、物質的な貧しさと精神的な豊かさの近しさが普遍的に存在すると考えるに至ったようである。

彼らは床に座り、手で食べ物を食べ、着ているものもただ一片の布にすぎない。そこで、たとえば小さなブロンズのお椀ひとつでも、そういう環境のなかではたいへん大事なものになる。思索のための道具、瞑想のための道具、誰かが社会の指導的な人物であることを意味するための、ひとつの道具

になるんだね。そして、このように大事なものであるがゆえに、職人たちは、オブジェが神秘性と魔術性を発する美しいものになるよう、それらをいよいよ念入りに、いよいよ精緻に仕上げようとするわけだ。<sup>15</sup>

物質的に貧しくわずかな物だけで暮らす生活のなかでは、たとえささやかな食器の一つであっても、人々は大切に愛おしんで使う。そのように扱われる物には、人々の手によって「神秘性」や「魔術性」が与えられる。ここでもまた、人々の豊かな精神性によって、物は俗から聖へと変容する。物が人々の生活に不可欠な「道具」になるとソットサスが言うとき、そこにはただ部屋に置いておくだけの無用な「トロフィー」とは異なるという意味合いが込められているように思われる。

実際、ソットサスが「道具」と言うときに、その言葉が意味する射程が通常よりもはるかに広いということには注目すべきであろう。1961年のインド滞在に先立って『ドムス』に寄せた論考において、ソットサスは「もしデザインに存在理由があるとすれば、その唯一の可能性は、デザインによって人間が機械的で現世的な領域を離れ、儀式的領域、つまり人生の領域に踏み込むための、この神聖な要素を道具や物に取り戻させる、あるいは新たに与え得る点にある」<sup>16</sup>と記しており、ここに示された思索はその後長くソットサスのデザインの本質であり続けた<sup>17</sup>。この1961年の時点ですでに、ソットサスの言う「道具」には、日常生活を効率化するというような一般的な意味を超えた、人々に何らかの精神的に働きかけるという意味合いが多分に含まれている。1969年には、このデザイン概念をさらに展開させ、先述の大量消費文化に対する批判に続けて次のように記している。

何らかの方法で人々が自分自身を認識し解放する助けとなるような物をつくることに意味があるとすれば、あるいは物をデザインすることに正当性があるとすれば、それは一種の治療行為、つまり物によって、すべての人間が持っている、あるいは持つことができる自分自身の冒険に対する意識を高めるような行為にしか見いだせないのではないかと考え始めた。<sup>18</sup>

溢れかえるほどの物に囲まれた人々がそのために精神を病んでいるとしたら、物をデザインすることにどのような正当性があるのかと、ソットサスはデザイナーの存在意義を自問する。その思索の末に辿りついたのが、強迫観念に襲われる人々の精神を解放するためのデザインをつくる他ないという答えであり、そのようなデザインとして考えられたのが、人々が自分自身の内なる感情に意識を向ける行為、つまり瞑想を喚起するデザインだったのである。まさしく1969年の〈ヤントラ〉シリーズは、そのような思索のもとに生まれたデザインであった。ソットサスによれば、陶器の〈ヤントラ〉はなるべく空の部屋のなかに一つだけ使

うようにしないかぎり、人は集中力を失い、陶器はまったく違うものになってしまうという<sup>19</sup>。何もない空間のなかで、人々は〈ヤントラ〉陶器に集中し、瞑想へと促され、精神的な解放を得るのである。

ソットサスが目指したデザインについて、ソットサスの二人目の妻であり、「メンフィス」運動にも深く関わった作家のバルバラ・ラディーチェは「バウハウスの人々が決してやろうとしなかったフロイト的なものにオマージュを捧げながら、機能という概念を超自然的な領域にまで拡張する必要があった」<sup>20</sup>と記している。ここでラディーチェが言及しているように、このような「道具」の意味の拡張は、突き詰めれば「機能」の意味の拡張であると言える<sup>21</sup>。戦後まもなく人々の新しい生活のためのデザインを追求していたソットサスは、バウハウスのデザインを時代遅れと見なし、1956年にはコブラの作家アスガー・ヨルンらの招待に応じて「イマジニスト・バウハウスの国際運動 (MIBI)」の会合に参加し、その講演においてバウハウスを批判していた<sup>22</sup>。ソットサスは程なくしてこの急進的なグループを去るが、しかしバウハウスに代表される従来のデザインを批判する姿勢はその後長く貫かれた。1969年にはデザインの「機能」について次のように記している。

機能的であることの概念を広げ、潜在意識と無意識を包括し、バウハウスとその時代が決して考えなかったことをしようとした。バウハウスの考えは、人間はあらゆることについて合理的に対処するというものだ。<sup>23</sup>

ここで、芸術と技術の統合を目指したバウハウスは、徹底的に合理的であることを第一目標とした訳ではないことは留意しておきたい。しかし60年代のカウンターカルチャーの只中にいたソットサスは、バウハウスのデザインを過度に合理主義的であると考え、そのようなデザインから排除されてきたものとして、「無意識」や「潜在意識」に注目したのである。

20世紀の芸術において、「無意識」、「潜在意識」、「夢」といった不合理的な力に注目した芸術家は、シュルレアリスムをはじめ、アール・ブリュットやアンフォルメル、コブラ、さらには先述しているビートニク等、枚挙に暇がない。彼らは現代社会の合理主義に対する反抗的な姿勢において共通しており、その意味ではソットサスもまたこの流れに含まれると言ってよいだろう。ただし、ソットサスは1967年の手記の中で、「美術史の本のなかで終わりたいわけではない。[...] 生きるための道具をつくりたいのだ」<sup>24</sup>と明言しているように、「道具」という言葉を尊重することで、「デザイナー」としての意識を強く持ち続けていたと言えるのではないだろうか。

以上のように、ソットサスはバウハウスの時代の「機能」の意味を拡張し、従来アートが包括していたと言えるであろう、無意識や潜在意識といった領域をも「デザイン」が取り組むべき対

象とした。このようにしてソットサスは、人々を瞑想に導くための「道具」をつくることを、アーティストではなくデザイナーである自らの使命としたのである。

#### 4. 瞑想のための空間

さて、ソットサスは人生のための「道具」に関する思索を展開しながら〈ヤントラ〉をはじめ陶器シリーズを展開していったが、この流れのなかで1967年の〈トーテム〉はどのように位置づけることができるだろうか。ここで重要な検討材料となるのは、〈トーテム〉の巨大なスケールであろう。〈ヤントラ〉などの陶器は手に取ることができ、テーブルやキャビネットの上に置くこともできるが、2メートルにも及ぶ巨大な陶器ではそうはいかない。また、そもそも1967年の〈トーテム〉は展覧会のために制作され、家庭用ではなかったはずだ。〈トーテム〉の発想を得たときについて、ソットサスは次のように回顧している。

わたしは色鮮やかな大きな柱をつくることを思いついた。色をつけた陶器の輪をひとつひとつ積み重ねて、二メートル以上の高さを確保する。柱は二本か三本か四本のグループにして、ひょっとすると小さな神殿のような、不思議な建築ができるかもしれない。<sup>25</sup>

1967年の「メンヒル〜」展の会場風景を見てみると、複数の〈トーテム〉が巨大な柱のように床からそびえ立ち、そのようすはたしかに、ソットサスが言うような「小さな神殿」か「不思議な建築」といった雰囲気である。ここに記された「神殿」という言葉からは、ソットサスがここに訪れた人々が祈りや瞑想を行うことを期待したことがうかがえるだろう。また、「メルヒル〜」展のアリアーナ会場で配布されたリーフレットにピヴァーノが記したところによれば、ソットサスが〈トーテム〉をデザインしたのは、室内のオブジェや家具の平均的なサイズから逃れ、空間それ自体に影響を及ぼすためであった<sup>26</sup>。以上を踏まえ、また一つの〈ヤントラ〉の陶器が瞑想のための「道具」であったことを考慮するならば、〈トーテム〉が立ち並ぶ空間は、人々の精神の解放をいっそう促進するための、瞑想のための「空間」となることを狙ったのだと考えられるだろう。

家具のデザインによって周囲の空間全体をデザインすることは、建築家でありデザイナーでもあるソットサスの本分であったと言えるのではないだろうか。例えば、ソットサスがオリヴェッティ社のためにデザインしたコンピューター・システム《ELEA9003》では、オフィスにいる同僚同士のコミュニケーションがはかどるように、座った状態でもお互いの顔が見えるようにキャビネットの高さを決定した。バーニーが指摘しているように、これは「オフィス環境の人間化」という問題への取り組みであり、理想的なヒューマン・スケールを追求した結果である<sup>27</sup>。



fig. 8

会場風景「新しい惑星のための風景」展(1969年、ストックホルム国立美術館)  
Installation view: "Landscape for a New Planet" (1969, Nationalmuseum Stockholm)

© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. Grand Palais Rmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778

このように考えるとき、巨大な〈トーテム〉は明らかにヒューマン・スケールを超越しており、その意味するところは、日常からの逸脱あるいは逃避であったと言えるのではないだろうか。

ソットサスは1967年の展覧会のようにすについて、「開幕には見知らぬ人々のほかに、詩人や歌手や芸術家など、長髪で、マリファナ入りの巻き煙草を隠し持っているような、下層無産階級全体が来ていた」<sup>28</sup>と記している。そこで再び1967年の展示風景を見てみると、ヒッピー風の若者たちがトーテムにもたれて座ったり、寝転んだり、〈トーテム〉のつくる空間のなかで各々が自由に振る舞っているようで、その光景は展覧会と言うよりも、ヒッピーたちが集まる平和集会か音楽会のように見えてくる。彼らはソットサスが〈トーテム〉によってつくった「小さな神殿」のなかで、何をするでもなく、自分の時間を過ごしているようだ。批評家のトンマーズ・トリニは雑誌『ドムス』のなかでこの展覧会について、「マスメディアによって誘発された夢遊病状態に対する「矯正療法」としての、強力な色彩振動の円形照射。[...]形というよりもその霊的なシンボルによって、私たちは強力だが非暴力的な刺激を受けて、抑圧された緊張から解放される」と書いている<sup>29</sup>。このような〈トーテム〉の効果は、まさしくソットサスが望んでいたことに他ならないと言えるだろう。「メンヒル〜」展の空間は、人々が瞑想するための場所、あるいは日常から一時的に逃避する場所として、ソットサスの狙いどおりに機能したと言えるのではないだろうか。

「メンヒル〜」展の2年後、1969年にストックホルム国立美術館で開催された「新しい惑星のための風景」展(fig. 8)は、また異なる趣向によって人々を別世界へと誘う展示となった。この



とき出品されたのは〈トーテム〉シリーズの他に、〈スーパーボックス〉シリーズや、赤やオレンジ、緑などの光を放つ派手な照明、さらには仏像を置いた祭壇までもが設けられ、妖しいサイケデリックな雰囲気、非現実的な空間がつけられた。この展覧会に出品された〈トーテム〉は、1967年とはまったく異なるデザインである。陶器のパーツを積み上げる構造は同じだが、作品に使われるパーツはすべて同じ形状、同じ大きさで、色も一色に統一された。円盤形のパーツを積み重ねた柱が数本、上から見下ろすと曼荼羅の図柄になるように配置された。着想源となったのはインドのコナールクにある13世紀頃のスーリヤ寺院で、その写真がギンズバークの詩の一節とともにこのときの展覧会カタログに掲載されている。1967年の〈トーテム〉がカラフルで遊び心とユーモアに溢れた作品であったとすれば、1969年の〈トーテム〉は穏やかで神秘的な雰囲気で満ちており、宗教的なモニュメントのような趣すらある。展覧会全体を見れば、〈スーパーボックス〉などの出品作にポップな雰囲気を感じることもできるが、概して見るならば「メンヒル〜」展のような自由で開放的な雰囲気は封印されていると言えよう。1969年のソットサスは、スピリチュアルな世界のさらなる深みへと向かおうとしているように思われる。

実際のところ、この頃には社会情勢もまた大きく変わりつつあった。学生たちによる反体制運動は1968年をピークに収束し、その後イタリアは「鉛の時代」と呼ばれる国家による弾圧と反政府組織によるテロが頻発する激しい暴力の時代へと突入した。1970年代、ソットサスはそうした状態に陥ったイタリアから逃れるように、それまでのデザインの仕事を一時離れ、新たに写真に情熱を捧げながら放浪の生活を送るなどした。陶器の仕事も1960年代末で大きな区切りを迎えたが、それも当然であったと言ふべきであろう。なぜならここまで議論してきたように、ソットサスの陶器のデザインは1960年代という時代と深い繋がりを持つからだ。新しい時代にはまた別の「道具」が求められるのであり、ソットサスのデザインもまた変化するのである。

## おわりに

以上、本稿ではソットサスの〈トーテム〉シリーズのなかでも、1967年の展覧会に出品された作品グループについて分析してきた。1960年代の反体制的な機運のなか、ソットサスは政治や社会への問題意識を強く持ち、文化的な時流を捉えながら、新しいデザインを追求していた。そうした試みのなかで〈トーテム〉シリーズは、現代社会のなかで疲弊する人々の精神を解放し、彼らの人生をより良いものにする「道具」として考案されたと考えられるのである。

1986年、《給糧スタンド（戦争プロパガンダのための）》と呼ばれたトーテムは《オダリスクトーテム》と名前を変えて、エディションを限定してミラビリ社から販売された。当時すでに「メン

フィス」の活動から距離を取り、新たな方向へと進み始めようとしていたソットサスは、どのような考えのもと〈トーテム〉シリーズを再び世に送り出したのであろうか？ このときのソットサスのデザイン思想にも、当時の政治、社会、文化的な要因が影響していたであろうことが推察されよう。1980年代におけるソットサスの仕事については今後調査を進め、稿を改めて論じることとしたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. 『倉俣史朗とエットレ・ソットサス』(展覧会カタログ)2011年2月2日-5月8日、21\_21 DESIGN SIGHT、公益財団法人三宅一生デザイン文化財団、ADP出版、2011年。
2. ソットサスとロンディとの関係については次の文献を参照。エットレ・ソットサス著、東署子訳『夜ノ書:エットレ・ソットサス自伝』鹿島出版会、2012年。
3. この展覧会はミラノのスペローネ画廊で始まり、アリアーナのポルトロノーヴァのショールーム、ジェノヴァのベルテスカ画廊を巡回した。
4. ポルトロノーヴァ社におけるソットサスの仕事については次の文献に詳しい。Ivan Mietton, ed., *Sottsass: Poltronova 1958-1974* (Paris: Editions Skira, 2022).
5. 執筆者訳。Ettore Sottsass, "Ettore Sottsass Jr.: Furniture 1965," (1965), in *Domus*, vol. VI (1965-1969), ed. Charlotte and Peter Fiell, trans. Bradley Baker Dick (Köln: Taschen, 2006), pp. 558-559.
6. Deyan Sudjic, *Ettore Sottsass and the poetry of things* (London: Phaidon, 2015), pp. 146-165.
7. ソットサスの陶器のデザインについては次の文献に詳しい。Bruno Bischofberger, ed., *Ettore Sottsass: ceramics* (San Francisco: Chronicle Books, 1996).
8. ソットサス、『夜ノ書』227頁。
9. Emilia Terragni, ed., *Sottsass* (London: Phaidon, 2014), 209.
10. Ettore Sottsass, "Episode Three," (1967), in *Ettore Sottsass: ceramics*, p. 83.
11. Ettore Sottsass, "Ceramics of Darkness," (1963), in *Ettore Sottsass: ceramics*, pp. 32-35.
12. Ettore Sottsass, "Experience with ceramics," (1969), in *Ettore Sottsass: ceramics*, p. 8.
13. 執筆者訳。Ibid., p. 7.
14. 次の文献を参照。Barbara Radice, *Ettore Sottsass: a critical biography*, trans. Rodney Stringer (London: Thames and Hudson, 1993), 59-61; ジャン・バーニー著、高島平吾訳『エットレ・ソットサス』鹿島出版、1994年、112頁。
15. 同書、113頁。
16. Ettore Sottsass, "Design," (1962), in *Domus*, vol. V (1960-1964), ed. Charlotte and Peter Fiell, trans. Bradley Baker Dick (Köln: Taschen, 2006), pp. 554-556.
17. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 149.
18. Sottsass, "Experience with ceramics," p. 9.
19. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 209.
20. 執筆者訳。Radice, *Ettore Sottsass*, p. 50.

21. 次の文献も参照。Jacopo Galimberti, “Function and Fantasy: Ettore Sottsass and the Thresholds of Modernism,” in Gean Moreno, ed., *Ettore Sottsass and the social factory*, exh. cat. (Miami: Institute of Contemporary Art, 2019), p. 118.
22. Ettore Sottsass, “For an Imaginist Bauhaus Against an Imaginary Bauhaus (1956)”, (1956), in *Ettore Sottsass and the social factory*, pp. 61–64.
23. 執筆者訳。Sottsass, “Experience with ceramics,” p. 10.
24. 執筆者訳。Sottsass, “Episode Three,” p. 86.
25. ソットサス、『夜ノ書』254頁。
26. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 209.
27. パーニー、『エッソーレ・ソットサス』102頁。
28. ソットサス、『夜ノ書』254頁。
29. 執筆者訳。Tommaso Torni, “Sottsass: Ceramics 67,” (1967), in *Domus*, vol. V (1965–1969), p. 360.

伊藤 絵里子

ITO Eriko

硯伊之助(1895–1977)(fig. 1)は、1911年、16歳の頃より日本水彩画会研究所で絵を学び、フウザン会展などで発表した。1914年、19歳のときに《女の習作》で第1回二科賞を受賞するなど、10代で画壇の注目を集める。その後、春陽会や日本版画協会でも活躍し、一時は文化学院や東京藝術大学で後進の指導にあたった。戦後は九谷焼に魅せられ、1958年、一水会に陶芸部を結成する。その後、1962年、石川県加賀市に開窯し、色絵磁器の創作に熱意をもって取り組んだ。

また、1930年代よりコローやクールベ、ゴッホなどの画集制作に携わり、1955年から約20年かけて三部冊の訳書『ゴッホの手紙』(岩波書店)を刊行するなど、西洋美術の紹介にも尽力した。美術家としての活躍以外に、師と仰いだマティスの日本における初めての回顧展(1951年)の実現にむけて、フランスで作家本人との交渉に奔走するなど実務家としての一面もあわせもつ。

さらに、裕福な出自をもつ硯は、滞欧中、自身の研究のために作品を収集してもいたため、ブリチストン美術館で開催された「西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち 1890–1940」展(1997年)でもコレクターの一人として紹介されている。硯旧蔵のマティス《コリウール》(1905年)やルソー《イヴリー河岸》(1907

年頃)といった一部の作品が現在アーティゾン美術館に収蔵されていることや、セザンヌ《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》(1904–06年頃)、マティス《縞ジャケット》(1914年)が収蔵品に加わる際に仲介したことでも知られており、当館にゆかりの深い作家の一人といえる。

筆者は、硯についての展覧会を準備するなかで、折に触れて硯伊之助美術館館長の硯紘一(1945年生まれ、fig. 2)氏に話を伺う機会に恵まれた。紘一氏は、硯の弟子、継承者として、硯没後の九谷吸坂窯や作品を守ってきた人物である。紘一氏が、硯と接したのは最晩年の一時期ではあるが、師と弟子たちとの共同生活に身を置いて研鑽を重ねたことから、硯本人からはもちろんのこと、先に硯の内弟子となり、後に紘一氏の妻となった海部公子(1939–2022)<sup>1</sup>や、永井潔(1916–2008)<sup>2</sup>たち兄弟子を介して耳にしたエピソードは尽きない。これまで調査の度に筆者が伺った話は人づてに伝聞されたものも含まれるが、多方面にわたり硯の魅力を伝えてくれる内容であるだけでなく、硯について調べる手がかりも多く含まれているように感じ、それらをきちんと記録しておくべきではないかと考えた。紘一氏が共同生活を通して学んだ師・硯伊之助の創作における態度や姿勢、交友関係にまつわる思い出やエピソードなど、紘一氏にインタビュー

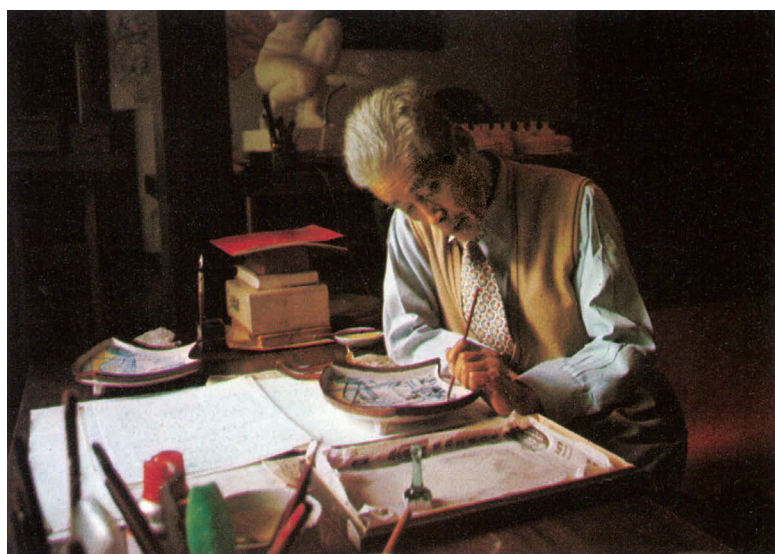


fig. 1  
吸坂窯の陶房で絵付けをする硯伊之助(季刊『蓐』No.1冬季号、1975年、18頁より)。  
HAZAMA Inosuke painting in the pottery of the Suisaka kiln, From the quarterly magazine *Buds*, no. 1, winter, 1975, p. 18



fig. 2  
古九谷を取り扱う硯紘一、2024年7月5日。  
HAZAMA Koichi dealing with old Kutani, 5th July 2024



形式で話を伺い、口述記録として残すことを本稿の目的としたい。

なお、インタビューの分量が予定よりも多くなったため、「前編」と「後編」の2つに分割し、本稿の続きとなる「碇伊之助についてのオーラル・ヒストリー 後編」については、『石橋財団アーティゾン美術館研究紀要6』(2025年)に掲載予定である。また、文中の発言内容を補う記載は[ ]で追記した。

碇紘一 インタビュー

2024年7月6日(土)

於 九谷吸坂窯、工房兼住居(石川県加賀市)

インタビューー: 伊藤絵里子(アーティゾン美術館 学芸員)

編集・インタビューー: 黒川典是(編集者)

碇紘一 略歴

1945年 福岡県八幡市(現・北九州市)生まれ

1968年 早稲田大学第一文学部史学科東洋史専修を卒業

1968年 碇伊之助、弟子の海部公子と出会う

1971年 九谷吸坂窯入門、内弟子となる

1974年 海部公子と結婚、夫婦で碇伊之助の継承者となる

現在 陶芸家、碇伊之助美術館館長

きっかけは中国語教室

伊藤 碇伊之助との出会いからお伺いします。

碇 私は北九州の旧八幡市で生まれて、高校を卒業し、浪人中までいました。その後、東京に出て、大学卒業の前から中国語を勉強したいと思って、語学教室に通っていたときに知り合ったのが碇伊之助のところにいる女性、藤木紀子(1945年生まれ)で、彼女の紹介で碇伊之助と海部公子に初めて会ったのは六本木の碇の本家です。そのときは忙しくて玄関でちょっと紹介してもらって、言葉を交わす時間はほとんどなかったですね。だから私は印象に残っていますけど、海部は最初に会ったときのことは印象にないみたいです。私が大学を卒業したのが1968年ですが、先生たちの上京は大谷米太郎(1881-1968)<sup>3</sup>の葬儀に出るためだったので、1968年5月だったと思います。

伊藤 中国語教室は東京ですか。

碇 神田でした。先生を紹介してくれた女性は、その頃は本家で人が足りないの、家事手伝いも含めて東京に派遣されていたというか、六本木の碇本家にいたんです。それで時間があれば中国語でも学んだらどうだと先生に勧められたように。先生は日中友好協会[日本中国文化交流協会]関係の中島健蔵(1903-1979)あたりと交流があったので、その関係者が主催していた教室に彼女が行って、中国語を習っていたわけですけどね。

伊藤 では、その女性は一時的に六本木に住み込んでいたけれども、本来は吸坂で碇伊之助と海部さんと共同生活をして、制作活動もされていたということですね。

碇 山田隆子(1937年生まれ)さんのほうが先輩ですけど、彼女

と同じような働きですね。家事をやり、かつ制作の助手的な役割を。特に本家は細かい仕事がたくさんありますので。

伊藤 中国語教室で知り合った女性に碇に会ってみたいかと誘われたとき、ご自身は制作をしようとは思っていなかったわけですね。

碇 全然。

伊藤 では、なぜ会いに行こうと思われたのですか。

碇 話を聞いていて、かなり関心を持ったんですけど、その彼女がまた、海部公子から教室にどういう人がいるのか、いろいろ聞かれたんじゃないですかね。それで一度連れてきなさいよ、みたいなことになったんじゃないかな。

伊藤 碇伊之助に会ったとき、どういう印象でしたか。

碇 印象といっても漠然としているけど、人間が大きかったよね。

伊藤 一瞬会っただけでも、それが感じられるような何かがあったのですか。

碇 ええ。それほど会話らしき会話をした覚えはあまりないんですけど、雰囲気として人物が大きい感じがしましたよ。

黒川 もともと美術には関心があったのでしょうか。

碇 美術部で絵を描いていましたね。中学校、高校に行ってもね。小学校のときに担任の先生からやけに褒められたことがあったな。中学のときは美術部から大会に出て、1等賞みたいなものをもらいましたよ。

伊藤 すごい。北九州の大会ですか。

碇 うん。あれはどういう大会だったのかな。

伊藤 坂本繁二郎(1882-1969)<sup>4</sup>にお会いになった1958年、八幡市美術工芸館[北九州市立美術館の前身]の開館記念「現代九州巨匠展」でのスケッチ大会は、中学時代の話ですか。

碇 そうそう。その開館記念展に坂本繁二郎さんが来館されたのです。中学2年生だったかな。大会じゃなくて、新聞社が記事になるように設定したのです(fig. 3)<sup>5</sup>。

黒川 美大に行こうとは思わなかったのですか。

碇 絵描きという職業みたいなものはあるけど、はっきり自分が行く道としてイメージできなかったんですね。それで高校2年生のときにやめたんです。それでも、高校2年の東京方面への修学旅行のとき、自由時間に上野の国立西洋美術館へ行きましたよ。

伊藤 絵描きになろうとか、陶芸の世界に入ろうとは思われていなかったけれども、大学を卒業して出会った碇伊之助の、吸坂での生活とか制作の様子を垣間見て、心動かされたのでしょうか。

碇 絵描きの生活がそこにあったんですよ、理想的な。生活が絵を描くことに直結しているわけですね。旅行するにしても写生旅行ということになって、仕事と生活が密着しているわけです。そして、碇伊之助の生活空間が魅力的だったんですよ。古民家の太い柱や梁、白い漆喰の壁に、床のフランス製タイル



fig. 3  
八幡市美術工芸館でスケッチする中学時代の碓紘一に話しかける坂本繁二郎(『朝日新聞』1958年10月28日より)。  
SAKAMOTO Hanjiro, talking to HAZAMA Koichi, who was in junior high school when he sketched at the Yahata City Arts and Crafts Museum (From the *Asahi Shimbun*, 28 October 1958)



fig. 4  
1980年頃、焼失前の九谷吸坂窯、工房兼住居。  
Kutani Suisaka kiln, workshop and residence before it was destroyed by fire, c. 1980



fig. 5  
1980年頃、焼失前の九谷吸坂窯の内観。奥から海部公子と碓紘一。アーチ型の扉の奥に、碓伊之助が生前使用した私室があった。  
Interior view of the Kutani Suisaka kiln, before it was destroyed by fire, c. 1980. AMABE Kimiko and HAZAMA Koichi from the back. Behind the arched door was the private room of HAZAMA Inosuke before his death.

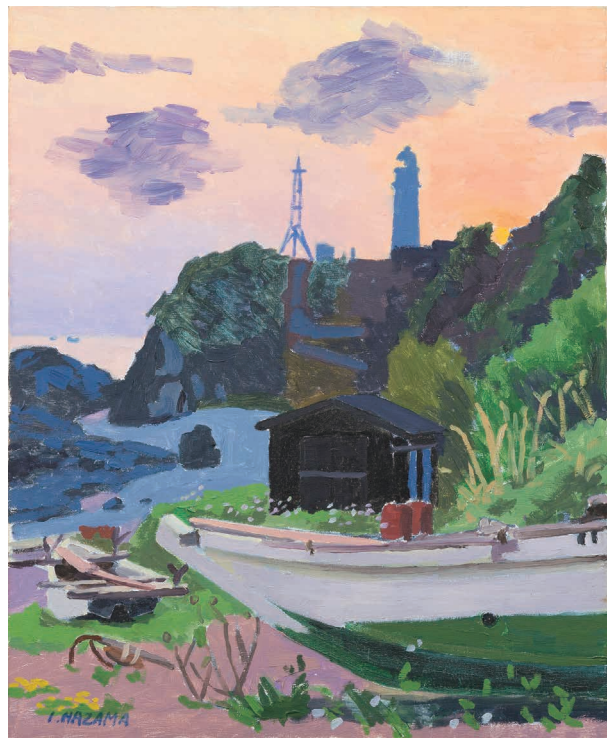


fig. 6  
碓伊之助《潮岬夕照》1970年、油彩・カンヴァス、80.0 × 65.3 cm、個人蔵  
HAZAMA Inosuke, *Sunset at Cape Shiono*, 1970, private collection

(figs. 4, 5)。そこに最晩年の油彩画《潮岬夕照》(1970年、個人蔵) (fig. 6)、そして《松の幹 呉須上絵大皿》(1970年頃、個人蔵)が飾ってあったのです。

伊藤 一緒に共同生活をしないと誘われたのですか。

碓 そこまでは言われなかったけど、一度来たらという感じで、九谷焼をやるために来てもらいたいみたいなことは一切なかったですよ。ひとつだけ言われたのは、一水会の陶芸部をやっているの、その事務局をやってもらえれば、あとは何をしてもいいって。それまでは木下[義謙]先生(1898-1996)<sup>6</sup>のところが事務局になっていたんですけど、大変だったらしくて。

伊藤 なるほど。その実務を担える人材を探していたのですね。

碓 探すというか、[事務局の仕事を任せても]いいかなと思う男が現れたので。

## 一水会陶芸部小史

伊藤 そのときの陶芸部での碓伊之助は、どういう立場ですか？

碓 創立者の一人ですよ<sup>7</sup>。毎年審査に行っていましたよ、上京して。

黒川 その際は絵の審査も？

碓 いや、焼き物ですね。油絵をいったんやめると言って、油絵描きにかなり辛辣だったので、一水会の絵画部から嫌われていたみたい。

伊藤 絵画部に戻りたいと表明したところ、戻れなかったのですよね。



**碓** 戻りたいと言ったら反感を買われたみたいで。復帰しなくてもよかったしね。

**伊藤** でも、碓は絵画も出品したかったのですよね。

**碓** 発表したかったんでしょうけどね。

**伊藤** 日展などには、もう出せなかったんでしょうか。

**碓** 出さなくてよかった。きっぱりある時期でやめたわけですから。

**伊藤** 公募展に出さずとも、三越などの百貨店で陶芸の個展を開かれているじゃないですか。そこで絵画と一緒に並べることもできたと思うのですが、それはされなかったのですね。

**碓** 難しいんじゃないですか。[描いている]点数が少ないし。もともと二兎を追う気はないのです。

**伊藤** なるほど。海部さんも一水会陶芸部の審査員をされていましたか。

**碓** 先生が亡くなってからも一水会の陶芸部は続きましたから。

**伊藤** 海部さんは審査員をいつ辞められたのですか。

**碓** 三代徳田八十吉(1933–2009)<sup>8</sup>が亡くなったのを機会に会の今後について話し合ったのです。そして、陶芸部を解散した。徳田さんはやり手だったから、磁器だけでなく備前なんかに人間国宝がいたりして、そういう肩書きを全面に出して展開することも考えていたみたいで、それを[十四代酒井田]柿右衛門(1934–2013)が引き継ぐ空気もあったんですけど、ここで辞めたほうがいいのかということで解散したんです。会の中身が変質していきますからね。

**伊藤** 反対の声もあったのではないですか。

**碓** こちらは創立者の後継者で、権限を持っていたからね。

## 石井柏亭との関わり

**黒川** 碓伊之助について、さかのぼって時系列にうかがっていますか。

**碓** どうぞ。

**伊藤** 二科会[二科美術展覧会]では第1回展(1914年)と第5回展(1918年)の2度、二科賞を受賞しています。第1回展のときはまだ19歳で、若くして注目されましたけれども、1936年にわりと早いタイミングで退会してしまいました。そのあたりの退会の理由を聞かれたことはありますか。

**碓** いや、直接はありませんが、滞仏中の先生が帰国する林しずえ倭衛(1895–1945)に一任したと他所から聞いています。

**伊藤** 1926年に春陽会入りを決め、結果二科を除名されることとなった1度目の退会の話ですね。ところで、1938年には陸軍省嘱託画家として、石井柏亭(1882–1958)たちと一緒に中国・華北に滞在。1940年にまた陸軍省嘱託画家として中支方面の杭州(臨安)に滞在したということですが、戦争中の制作について何か伺ったことはありますか。

**碓** ないですね。

**伊藤** 中国滞在中の話なども全然されなかったのでしょうか。

**碓** 何か質問しちゃ悪いような気もあったのかな、あまり意識してないけど。

**伊藤** 聞いてはいけない雰囲気があったのですか。

**碓** いや、そんな感じでもないけど、軍からの派遣で日中戦争下の中国に行って、戦争遂行のための絵を描くわけですから。石井柏亭のことは全然よく言っていないだね。

**伊藤** でも、碓にとって最初の絵の先生ですよね。

**碓** そうそう。日本水彩画研究所にいた先生なんでしょうけど、何か気に入らなかったらしいよ。一緒に一水会でやっていたわけですけどね<sup>9</sup>。

**伊藤** 碓は、石井が結成に関わっている二科展へ出品し、その後一緒に創立した一水会で活動しました。さらに、1941年には文化学院の美術部長になります<sup>10</sup>。

**碓** ずっと因縁があったただけだね。

**伊藤** 文化学院の職は、てっきり師である石井柏亭の引き合いがあったのだと思っていました。

**碓** あったかもしれないよね。

**伊藤** だから恩義を感じていると思っていたので、意外でした。

**碓** いや、ぼろくそに言ってますよ。「日展と一水会の立場」というのが『碓伊之助文集』(碓伊之助美術館、2024年)に入っていますけど<sup>11</sup>。

## 絵画から陶芸へ

**伊藤** 1942年には三彩亭の号を用い始めますけれども、三彩亭という名前の由来についてお聞きになったことがあれば教えてください。

**碓** いや、それも全然。

**伊藤** 三彩亭という雅号は、九谷焼を始めてから使われた名前ではなく、絵画の裏側にも書いてあったりするので、画家としての雅号のようなものとして使われ始めたと考えていいんでしょうか。

**碓** そうそう。

**伊藤** そうなると、絵画から陶芸へ移行したのはいつ頃でしょうか。1951年に小松に滞在して、九谷焼を見に行ったりし始めますけれども、実際に自分で作り始めたのはいつですか。

**碓** 1951年じゃないですか、ヨーロッパから帰って。ローマに行ったときにスケッチして作ったサンタンジェロ城のお皿(fig. 7)。それが最初の頃のひとつです。うちにそのスケッチがあります。

**伊藤** その完成した作品自体はどこにあるのですか。

**碓** たしか塩原文二(1909–1978)さん<sup>12</sup>が持っていた。油絵なんかを描いていた人で、九谷焼も作っていた。一水会の出品者でもあったようだけど、画家というより学校の教師をしていたかな。[先生が]小松に通っていたとき世話になったから、あげた



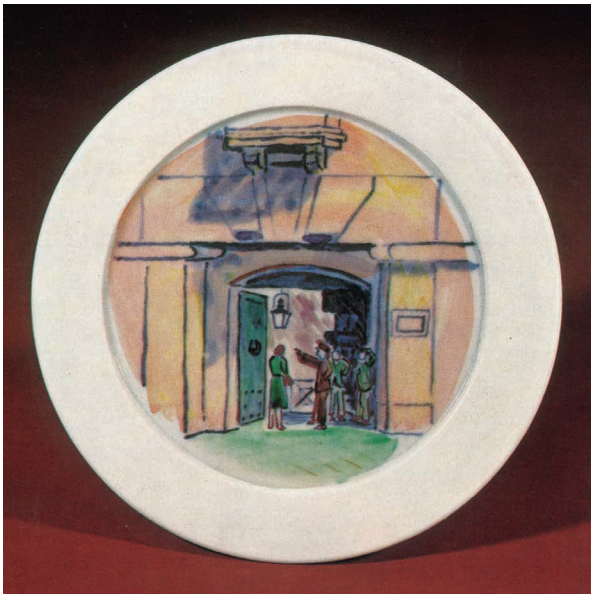


fig. 7  
 碓伊之助《九谷染付上絵皿 羅馬サンタンジェロ城》1951年頃  
 1952年2月、第5回日本アンデパンダン展出品。  
 HAZAMA Inosuke, Kutani overglaze enamelled plate, Castle Sant'Angelo, Roma,  
 c. 1951. February 1952, exhibited at the 5th Japan Independent Art Exhibition

んじゃないですかね。

伊藤 滞在の手配などをして下さっていた方ですか。

碓 そうそう。[初代]徳田八十吉(1873-1956)さん<sup>13</sup>とも親しかったと思いますけど、他の九谷焼の職人さんたちともつないでくれて。

伊藤 『一水会史』(一水会、1983年)に掲載された中村琢二(1897-1988)<sup>14</sup>の回想文によると、琢二の兄で画家の研一(1895-1967)が買ってきた九谷焼の皿を家に飾っていたところ、来訪した木下義謙(よしのり)が目にして、金沢の陶芸家を訪ねたり、作品を見てまわるきっかけになり、ヨーロッパから帰国した碓もそれに加わって大変興味をもつことになったということでしたけれども<sup>15</sup>、中村琢二、研一の二人については何かお聞きになったことはありますか。

碓 中村研一さんとの関わりについては聞いたことないけどね。光風会と一水会の[美術家たちの]出品でだいたい日展は成り立っていたようだから、審査のときに中村がボス的に横柄な振る舞いで、[碓と]何かやり合ったらしいですよ。だから、よくは思っていないんですわ。それは「日展と一水会の立場」の文章のなかに出てきますよ<sup>16</sup>。先生に会った頃、「君はどこの出身？」と聞かれたので、「福岡県」と答えたところ、[中村と同郷ということ]で渋い顔をしていました。

伊藤 でも、研一の弟、琢二とは仲がよかったんですよね。

碓 琢二さんの作品は認めていましたよ。碓伊之助の[油絵]作品を所望してきた人に、自分は今制作していないので、ということで琢二さんを紹介したことがあります。

黒川 いずれにしても焼き物を始めた時期は1951年ということですね。

碓 そうです。木下義謙さんに、焼き物に関心があるので、ど

こかい窯はないか調べてくれないかみたいなことでね。そうしたら、九谷がいちばん合っているだろうということで。

黒川 焼き物に関心を持ったきっかけについては何か聞いていますか。

碓 いや、聞いてない。文章に残していますが、絵具の問題もあったし、古九谷は日本の色彩絵画ですから。

伊藤 戦時期の油絵具の色が、変色してしまってショックだったということは書いていますね。紫色の藤の花が赤藤になってしまったり、《黄八丈のI令嬢》(1946年、東京国立近代美術館)(fig. 8)についても、着物や背景の色がまるで変わってしまったと文章「油絵への訣別」のなかで触れていました<sup>17</sup>。

碓 もう本場のブロックスの絵具は入ってこないし、ナチスにベルギーの絵具工場が破壊されたいという情報もあったりして。絵具の問題が大きいよね、どうしても絵描きは。

伊藤 石塚二味子さんを描いた《黒服のI令嬢》(所在不明)を1942年の文展[文部省美術展覧会]に審査員として出品していますよね。1946年の第1回日展には《黄八丈のI令嬢》を出していて、文展、日展に出品したのは絵具の配給など、そういったこととも関係していたのでしょうか。

碓 発表できる場があれば、それほどこだわりはなかったんじゃないですかね。

黒川 先ほど中村研一のボス的な態度に批判的だったとおっ



fig. 8  
 碓伊之助(三彩亭)《黄八丈のI令嬢》1946年、油彩・カンヴァス、  
 80.5 × 65.0 cm、東京国立近代美術館  
 HAZAMA Inosuke, Miss I in Yellow Silk Kimono, 1946,  
 National Museum of Modern Art, Tokyo  
 Photo: MOMAT/DNPartcom

しゃいましたけれども、碓伊之助は権威主義的なものに対して嫌悪感があった人だったんですか。

碓 そこははっきりしていましたね。先生が青春時代に愛読したのは、クロボトキン(1842-1921)の『相互扶助論』、『パンの略取』でしたから。

伊藤 二科会是在野のグループで、文部省が主催する官設の展覧会から飛び出すかたちでつくられたので、二科展に出品していた人たちは当初文展には出さなかったし、出せなかった。ですから、二科展の第1回から出品して活躍していた碓が、文展や日展に出品することに抵抗はなかったのか気になりましたけれども、その辺は何もおっしゃってはいませんでしたか。

碓 特にないですけどね。二科を脱会して、のちに一水会をつくった。一水会と文展の関わりのなかで発表する場があればと思ったんじゃないですか。その後の二科会を気に入らなかつたらしいけど。東郷青児(1897-1978)とか。

伊藤 確かにこの時期の二科会は、より一般の人たちに受け入れられるようにという一面が強くなる傾向にあったので、創立時のメンバーたちが離れていく要素はあったかもしれませんね。

黒川 日展だからというよりも、組織が変質すると離れていくようなところがあったんですかね。

碓 それは大きかったと思います。10年もすれば、会は変質すると言っていました。

## 碓伊之助と中国

伊藤 1944年に東京美術学校(現・東京藝術大学)で油絵の実技を教える仕事に就かれた。

碓 主にデッサンと聞いていますよ。

伊藤 油画科(現・絵画科油画専攻)でデッサン指導をしたのですね。

碓 ええ。安井曾太郎(1888-1955)教授の下で助教授として、安井さんに誘われたんですよ。

伊藤 たしか碓が安井に美校へ来ないかと誘われているところに同席した人がいて、その方に話を聞いたとおっしゃっていましたね。

碓 村口書房の村口四郎(1909-1984)という人です。海部と訪ねたときに言っていましたよ。碓と安井の席に自分もいて、安井さんが「君と一緒にやれば改革できる」と盛んに言っていたて。

伊藤 東京美術学校出身ではないのに誘われたということは、安井が碓のデッサン力、才能を認めていたことになりますよね。碓は、安井については何か言っていましたか。

碓 はっきり言わないけど、安井さんは京都の出だから、ちょっと肌に合わなかったみたい。自分は江戸っ子だからね。

伊藤 安井の仕事は認めているけれども、その真面目すぎるところはあまり肌に合わなかったという、そんな雰囲気でしたか。

碓 そうそう。ただ、中国婦人[モデルは、チャイナドレスを着た小田切峰子]を描いた肖像画があるでしょう。

伊藤 東京国立近代美術館の《金蓉》(1934年)ですね。

碓 あの作品なんかはそれほど評価していなかったわ。どこが問題なのか聞かなかったけど、ちょっとこれ見よがしみたいなのところがあるじゃないですか。柔らかい、優しい感じじゃなくて、わりと強い感じが。他の作品、例えば、人物画などで性格を誇張、強調している、わざとらしいもの、ああいうのを先生は良しとしないのです。

黒川 《金蓉》の話の流れでひとつお聞きします。1950年に国慶節で中国に行ったり、何度か中国を訪れていますが、中国に対する印象など聞いたことはありますか。

碓 その当時、建国当初の中国を訪問して文章を残していますけど、かなり好意的です。

黒川 国慶節は中国側から招待されたと考えていいですよ。

碓 もちろんそうですし、そのときの窓口は日中文化交流協会ですから、中国側からそこに打診してきたんじゃないですか。断った人も知っていますよ。先生は中国が好きだったんですよね。堂野前種松(1871-1956)先生<sup>18</sup>を通じて漢文や中国文化に接していたので。もちろん戦争中も行っていますが、喜んで引き受けたのではない。美術方面の代表者みたいなかたちで選ばれたのです。

伊藤 中国から招待されるというのは、弟子の永井潔さんの関係もあるのですか。

碓 永井さんとは関係ないです。学習院の安倍能成(1883-1966)が団長で、各分野の人たちと15人で。

伊藤 この写真(fig. 9)の方々ですね。1954年の中国訪問学術文化視察団。

碓 そうそう。[参加者のなかに]法学者の戒能通孝(1908-1975)、<sup>かいのう</sup>『世界』編集長の吉野源三郎(1899-1981)、小説家の阿部知二(1903-1973)とかね。



fig. 9  
1954年、中国訪問学術文化視察団として中国を訪問。  
右から碓、3番目が団長の安倍能成。  
Academic and cultural delegation to China, 1954. The rightmost one is HAZAMA, the third from the right is the leader, ABE Yoshishige.



## 東京藝大の辞職と3度目の渡仏

**伊藤** 1950年に東京藝術大学助教授の職を辞して渡仏されますよね、マティスに招いてもらうかたちで。

**碓** マティスから手紙をもらったのがきっかけですけどね。いつももらったかわかんけど、辞める前にもらったんでしょうね。

**伊藤** 辞めた理由に関係しているのではないかとされるエピソードについては、永井潔さんが書かれていますけれども、そのときのことについてお話を聞かれていますか。

**碓** いや、聞いてないね。ほとんど会話みたいなものはないというか。食事は常に一緒だったけど、海部を通しての話が多かったよね。

**伊藤** 弟子仲間が何人かいて、先生はこう言っていたという感じで、海部さんがみんなに伝えてくれるのですか。

**碓** そういうケースもあるし、先生がいろいろな考え方みたいなことを[海部に]話すのをそばで聞いていましたよね。

**伊藤** 碓館長が私に送ってくださった永井潔さんの記事によると、井の頭線の渋谷駅で先生が永井さんにばったりと出くわして、永井さんが今から「参議院会館で共産党幹部と文化人の懇談会が開かれます」「先生も如何ですか」と誘い、一緒に行くことになった。そこで、碓は、戦後、重要な古美術作品が海外にどんどん流出したり、絵巻が裁断して売却されるのを誰も止めないことを憂い、重要な美術品は「人民管理」すべきであると発言したそうです<sup>19</sup>。永井さんによれば、「人民管理」という語は一種の流行語であったけれども、その言葉が独り歩きしてしまい、新聞『アカハタ』に一面で報じられたり、アメリカの新聞にまで共産党を支持する文化人として掲載され、事が大きくなってしまったと。その出来事が、大学を辞めたことと関係しているのでしょうか。

**碓** そう書いていました？

**伊藤** はい、いただいた記事に。

**碓** それ、1950年なの？

**伊藤** いえ、戦後ということだけで、詳しい時期まで書かれていません。

**黒川** その時期だとすれば、6月に朝鮮戦争が始まっているし、共産党系の動きを警戒していた時期でもあると思うので、そういう可能性もある気はしますね。

**碓** 直接は聞いてないですけど、それあったと思うな。レッドパージじゃないけど、松川事件[1949年8月]とか起こる時期で、朝鮮戦争だし、そういう空気は感じていたと思いますよね。

**黒川** 海外渡航は自由化されていないから、何か理由がないと行けなかったはずなので、マティス(1869–1954)からの手紙が招待状みたいなかたちでフランスに行くことができたということかもしれないですね。

**碓** マティスの手紙を見せたらいいですよ、外務省の知り合いに。そうしたら有効だということになったんだよね<sup>20</sup>。



fig. 10

左から、碓伊之助と海部公子、碓絃一。1974年「碓伊之助展」会場にて(和歌山県立近代美術館)。

From the left to the right: HAZAMA Inosuke, AMABE Kimiko and HAZAMA Koichi, at the exhibition of HAZAMA Inosuke, 1974, The Museum of Modern Art, Wakayama.

本インタビューの続きは、「碓伊之助についてのオーラル・ヒストリー後編」として、来年、2025年刊行予定の『石橋財団アーティゾン美術館研究紀要6』へ掲載予定である。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

### 註

1. 横浜市生まれ。1955年、16歳の頃に碓と出会い、1959年に内弟子となる。1961年、石川県加賀市吸坂町を初めて訪れる。1968年、一水会賞受賞。1974年、柳井絃一と結婚、夫婦で碓の継承者となる。同年、一水会陶芸部審査員。2022年、逝去。
2. 第一高等学校中退後、碓に師事。二科番衆技塾、本郷美術研究所に学ぶ。1946年、日本美術会創立に参加。碓が委員長を務めた際、永井は書記長や事務局長を務めた。一水会会員。児童書の挿絵も多く手がけた。
3. 富山県出身。大谷重工業、ホテルニューオータニの創業者。1960年頃、吉田実富山県知事の紹介で、碓と海部は大谷と知り合う。大谷は海部に「あなたが来れば、ぼくは100万ずつ用意しておくよ」と言い、実際、海部は大谷を訪ねる度に100万円を受け取ったという(小室亜希子「#9 海部公子という生き方」『note』2021年8月16日)、URL: <https://note.com/akikokomuro/n/n156ac08e1703>
4. 坂本は、1921年の渡仏時に、碓、小出樗重、林倭衛と同船。1924年、帰国前に碓の滞するブザンソンを訪問。郷里へ戻った後、八女市へ移る。亡くなる前月、1969年6月に、九州へ写生旅行に訪れた碓と海部による見舞いの訪問を受けた(碓伊之助「井伏鱒二宛書簡」1969年6月21日消印)。
5. 「中学生の写生も見物 坂本画伯 ひょっこり八幡へ」『朝日新聞』1958



年10月28日。

6. 1921年、第8回二科賞受賞。円鳥会や1930年協会でも活動し、1928年渡仏、サロン・ドートンヌなどへ出品。1936年、兄で洋画家の孝則や 砦とともに一水会結成に参加。1947年、女子美術専門学校(現・女子美術大学)の教授となる。1950年より陶芸制作を始め、1958年、砦と一水会陶芸部を創設。砦同様、両親が和歌山県出身。
7. 一水会陶芸部は、1958年、砦の提案により、荒川豊蔵、十二代今泉今右衛門、金重陶陽、木下義謙、十二代酒井田柿右衛門、藤原啓が集まり、創立された。
8. 初代、二代徳田八十吉である祖父、父に師事し、釉薬の調合や上絵付けの技法を習得する。1962年、第24回一水会賞(陶芸部)受賞。1964年、一水会会員。1988年、三代徳田八十吉を襲名。重要無形文化財「彩釉磁器」保持者(人間国宝)。
9. 1936年、有島生馬、石井柏亭、木下孝則、木下義謙、小山敬三、砦、安井曾太郎、山下新太郎により一水会が創立された。
10. 1925年、文化学院に本科と美術科を備えた大学部が新設された際、石井柏亭は初代美術部長を務めている。
11. 砦伊之助「日展と一水会の立場」『中央公論』(1957年12月号、中央公論社)は、『砦伊之助文集』(砦伊之助美術館、2024年、563-569頁)に再録。
12. 油絵を木下義謙、陶芸を初代徳田八十吉に教わる。1960年、第22回一水会賞(陶芸部)受賞。1961年、一水会会員。
13. 古九谷、吉田屋窯の作品に惹かれ、釉薬の研究を進め、濃い紺色と紫色を主体とする深厚釉(しんこうゆう)を開発。古典文様の組み合わせと、写生に基づく絵付けを施す独自の作風が評価される。晩年、砦や中村研一、木下義謙ら洋画家たちに九谷焼の制作方法について教えた。
14. 1930年、二科展初入選。同年、安井曾太郎に師事。1939年、一水会賞受賞。砦から新聞の挿絵の仕事を度々廻してもらう(中村琢二(談)「砦さん」『一水会史』第一巻、一水会、1983年、159頁)。
15. 中村琢二(談)「砦さん」『一水会史』第一巻、一水会、1983年、159-162頁。
16. 前掲註11。
17. 砦伊之助「油絵への訣別 一工芸家一年生一」『藝術新潮』第5巻第2号、新潮社、1954年2月、170-171頁。
18. 小学校教員を経て、和歌山県有田郡湯浅町長、和歌山県会議員を務めた。1913年に有田鉄道株式会社を創設、自ら社長となり地方開発に貢献するが、業績不振のため全財産を失う。東京で美術商を営み、そのかたわらで金石学を修め、ことに中国殷時代のものにいたっては造詣の深いものがあった。1919年より数年かけて、法隆寺金堂壁画を模写。ヤマサ醤油の復興に尽力し、会社顧問となった(『湯浅町誌』湯浅町役場、1967年、842-843頁)。
19. 永井潔「砦先生と古美術」『砦伊之助美術館友の会会報』第25号、砦伊之助美術館、2004年、3頁。
20. 砦伊之助「わが半生記」12,13『北國新聞』5面、1977年1月27日(木)、29日(土)。

# ブリヂストン美術館の草創期と学芸員制度の成立 ——初代学芸員穴澤えみ子氏インタビューより

The Early Days of the Bridgestone Museum and the Establishment of Curatorial System  
—An Interview with Anazawa Emiko, A First-Generation Curator

田所 夏子

TADOKORO Natsuko

## はじめに

博物館法が公布された一カ月後にあたる1952年1月8日、アーティゾン美術館の前身であるブリヂストン美術館が開館した。当時美術館の運営は運営委員会と称する専門家グループが担っており、委員長は團伊能(1892–1973)が務めていた。三井財閥の團琢磨の長男であり東京帝国大学出身の美術史家、海外経験豊富で美術品コレクターでもあった團は、石橋正二郎(1889–1976)の信頼を得てコレクションの収集、美術館運営などにおいて助言を行っていた。運営委員会の構成として、『館報』1号(1952年度)の組織欄には委員長團伊能を筆頭に、委員：石橋幹一郎、猪熊弦一郎、富永惣一、嘉門安雄、谷信一、主事：岩佐新、嘱託：徳大寺公英と記されている。この顔ぶれから、石橋正二郎の長男幹一郎のほか、それぞれ画家や美術史家、美術評論家、美術ジャーナリストといった専門家が中心となって館の運営に携わっていたことがわかる。

組織欄に学芸員が明記されるようになるのは『館報』6号(1957年度)からで、六條隆次、山上隆之輔、大井えみ子の3名がその職務にあたった。なかでも大井氏(現在は穴澤えみ子。以後、

穴澤氏と記載する)は、ブリヂストン美術館の初代学芸員のひとりであり、最初の女性学芸員であった点は注目に値する。穴澤氏は開館初期の学芸業務に携わり、1962年にパリの国立近代美術館で開催された石橋コレクション展(*La Peinture Française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi de Tokyo*「東京石橋コレクション所蔵——コローからブラックに至るフランス絵画展」1962年5月4日–6月24日開催。以後、「里帰り展」と略す)に際して現地へ同行し、同展発案者である美術史家のベルナル・ドリヴァル(1914–2003)とも親交を深めた(figs. 1, 2)。

筆者は、2012年にブリヂストン美術館で開催した「パリへ渡った「石橋コレクション」1962年、春」展の調査に際して穴澤氏にヒアリングをおこない、当時の「里帰り展」開催に至る経緯や、現地での反応、また夫である美術史家の穴澤一夫(1926–2003)とドリヴァルとの家族ぐるみの交流など、当事者ならではの貴重な証言を得た(fig. 3)。その成果は同展展覧会カタログに活かされている<sup>1</sup>。また、2022年には当館学芸員であった貝塚健氏(現千葉県立美術館館長)と編集者の黒川典是氏によってブリヂストン美術館の歴史に関する聞き取り調査が行われ、その時の穴澤氏へのインタビュー記録が残されている。その主



fig. 1  
麻布永坂の自邸にて。左から2人目がベルナル・ドリヴァル、3人目が石橋正二郎(1961年)  
At his home in Azabu-Nagasaka, Tokyo. Second from left, Bernard Dorival and third from the left, Ishibashi Shojiro, 1961



fig. 2  
東京石橋コレクション所蔵——コローからブラックに至るフランス絵画展」ポスター(1962年)  
Poster for *La Peinture Française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi de Tokyo*, 1962



fig. 3  
「パリへ渡った「石橋コレクション」1962年、春」展ポスター(2012年)  
Poster for Ishibashi Collection Selected for the Exhibition in Paris,  
Spring, 1962, 2012

な内容は、美術館採用の経緯、学芸員資格認定試験について、美術館草創期の回想といったものであった。そこには1950–60年代にまだ法制度が出来たばかりだった学芸員、特に当時極めて少数派であった女性学芸員の側面があらわれている。そこで本稿では穴澤氏の証言をもとにブリヂストン美術館の草創期と学芸員制度成立の沿革を、女性学芸員の割合に注目しながら概観したい。

## 博物館法の成立とブリヂストン美術館

博物館法は1951年12月1日に公布され、翌年3月1日に施行された。その冒頭の第1条には「この法律は、社会教育法 の精神に基づき、博物館の設置及び運営に関して必要な事項を定め、その健全な発達を図り、もつて国民の教育、学術及び文化の発展に寄与することを目的とする」とある。社会教育法が成立したのは1949年のことで、その翌年に図書館法が制定されたのに対して博物館法はやや遅れる形で成立した。その主な理由のひとつに、博物館従事者の資格が規定されていなかったことがあげられる<sup>2</sup>。当時博物館長や学芸員として未経験者が登用されるのが常態化しており、それゆえに博物館法第4条には「3. 博物館に、専門的職員として学芸員を置く」と記され、第12条において博物館として登録を受けるためには「博物館資料」、「建物及び土地」、「年間150日以上開館」といった要件とならび、「学芸員その他の職員」が必要要件と定められている。当時学芸員は、専門分野によって人文科学学芸員と自然科学学芸員との2つに分かれていた。そして学芸員資格を取得するためには大学もしくは学芸員講習で、文部省が定める博物館に関する科目の

単位を修得する必要があるとされていた。

公布の翌年1952年7月から8月に東京藝術大学で国内初の学芸員資格取得のための講習(博物館学芸員講習)が実施され、65名が参加した<sup>3</sup>。これは主に現職者の資格取得のために設けられたもので、博物館法の経過措置として一定の要件を満たす現職者すなわち学芸員暫定資格者に対し、法制定後3年間のうちに講習を受講することによって資格を付与するとしたものであった。この年、学芸員講習受講者は東京国立博物館、国立科学博物館、上野動物園に分かれて3週間の実習を行ったとされ、46名(人文科学33名、自然科学13名)が合格した<sup>4</sup>。ちなみにこの年の学芸員暫定資格者は人文科学で257名、自然科学で154名の合計411名である。実習で3週間という長期間の拘束が負担になることや、地理的な条件により受講ができないことなどが原因で、講習による資格取得者が全体の1割程度に留まっている。暫定資格の有資格期限は1955年2月末までであるにも関わらず、結果的に学芸員講習が実施された3年間で人文科学学芸員は182名、自然科学学芸員は100名が受講し、その割合は全体総数からしてかなり少なかった。しかし講習未受講者の大半は多年の経験を有する博物館の中心的存在であることや、有資格者がいなくなることで博物館登録を取り消される館がでてくることなど、当時は学芸員の資格認定制度の整備が喫緊の課題として問題視されていた<sup>5</sup>。

こうして1955年7月の博物館法の一部改正により博物館学芸員講習は廃止され、人文系と自然系学芸員を一本化し文部大臣が資格を認定する制度に改められた。これに伴い同年10月には博物館法施行規則の全面改定がなされ、学芸員資格は試験および無試験による認定制度に改められた。

一方、冒頭に記したようにブリヂストン美術館が開館したのは1952年1月8日であり、博物館法公布の一カ月後のことであった。この年の4月、サンフランシスコ講和条約が発効されようやく日本が主権を回復したのであり、戦後復興期にあった東京において日本近代および西洋美術のコレクションを常設展示して公開する美術館が誕生したことは、大きな喜びをもって迎えられた<sup>6</sup>。

しかしその反面、開館当初は未だ博物館法における博物館登録を受けていなかったため入場税の課税対象となっていた。そのことを危惧した日本博物館協会は、1952年7月17日、東京都知事に対し異例の陳情書を提出している<sup>7</sup>。少し長くなるが、当時のブリヂストン美術館の社会的位置づけがうかがえる内容であるため、以下に全文引用する。

### 陳情書

昭和二十七年七月十七日

社団法人日本博物館協会 会長 徳川宗敬

東京都知事 安井誠一郎殿



## ブリッヂストーン美術館にたいする入場税の免除申請の件

本年1月開館されましたブリッヂストーン美術館にたいし、目下入場税が徴収されておりますが、同館は本会の会員であり博物館として必要な事業を積極的に遂行しておりますのでなにとぞ同館を課税対象から、除外してお取り扱い下さいますよう左記理由を付して、この段陳情申し上げます。

### 理由

- 一、ブリッヂストーン美術館は、石橋正二郎氏蒐集の西ヨーロッパ近代の一流絵画をはじめ、故藤島武二の代表的作品を常時公開展覧し、或いは特別展覧会を開催する等、特に西欧絵画の名作に親しむ機会にめぐまれない日本の美術界をはじめ、一般公衆にたいし、頗る重要な役割を果たしている。同館は陳列品の内容においても、また、それが常時公開されている点においても、西欧近代美術館として本邦における殆んど唯一の存在となっている。同館は経費を投じて、新しい展示方式を採用して観賞の便をはかっている外、単に展示活動に止らず、美術に関する学術講演や映画鑑賞を通じて、公衆および学校生徒に対して、博物館として必要な普及活動を絶えず積極的に実施している。
- 二、ブリッヂストーン美術館は、会員として本会の活動に協力しており、同館が今後日本の博物館事業の発展に果たす役割はますます期待されている。
- 三、右のように同館は、博物館として頗る重要な社会教育的役割を果たしているの、実情を御審査の上、本邦博物館事業を育成する意味において、何とぞ免税措置を講ぜられるよう希望する。

東京国立近代美術館が開館するのが1952年12月、国立西洋美術館の開館が1959年6月であったことから、都内で近代美術あるいは西洋美術のコレクションがみられる美術館としては、ブリッヂストーン美術館が最初であった。しかし学芸員有資格者を置いていなかったことなどが要因となって、開館当初は博物館登録を受けていなかった。当館が博物館相当施設として東京都から認定を受けたのは開館3年後の1955年2月であり、それは初代学芸員のひとりである山上隆之輔が、法改正前の1954年に学芸員講習を修了し人文科学学芸員の資格を取得したことによってようやく得られたものであった<sup>9</sup>。当館の歴史は戦後日本の復興と博物館法の成立、そして学芸員資格認定制度の整備と併走する形で始まったと言えるだろう。

## 学芸員制度の成立

### ——博物館法施行当時の女性学芸員の割合

1952年の博物館法施行当時、現職者に対して学芸員暫定資格が与えられた。学芸員暫定資格者となったのは人文科学257

名、自然科学154名の計411名で、そのうち女性は人文科学11名、自然科学2名とわずかであった<sup>9</sup>。そしてさらにその中から1952年8月に東京藝術大学で実施された最初の博物館学芸員講習を受講し修了したのが、人文科学33名、自然科学13名で、うち約4名が女性であった。日本博物館協会が刊行する『博物館研究』によれば、学芸員講習による資格取得制度が終わるまでの修了者数は以下のとおりである<sup>10</sup>。女性の人数については、修了者名簿記載の名前から判断しているため、多少の誤差があることを予めお断りしておく。

### 学芸員講習修了者数一覧：

1952(昭和27)年度
人文科学33人、自然科学13人、計46人(うち、女性約4名)
1953(昭和28)年度
人文科学57人、自然科学35人、計92人(うち、女性約4名)
1954(昭和29)年度
人文科学92人、自然科学52人、計144人(うち、女性約9名)
合計
人文科学182人、自然科学100人、計282人(うち、女性約17名)

当時女性学芸員は総数の1割にも満たない少数であったことがわかる。

当館で最初の女性学芸員となった穴澤えみ子氏(1933-)は、学芸員試験に合格した女性第一号であった<sup>11</sup>。長野県諏訪郡岡谷出身の穴澤氏は、養蚕業に関わる薬品研究者の父と、母、そして兄二人、弟二人という家庭に一人娘として育った。母は先進的な考えの持ち主で、女性も男性も関係なく進学や就職を応援してくれたという。学習院短期大学文学部に進学し、卒業時に同大学文学部国語国文科3年に移り、卒論は芭蕉の弟子、河合曾良の随行日記『奥の細道随行日記』について執筆した。大学で團伊能の娘瑠子と親しくなり、当時ブリッヂストーン美術館の運営委員長を務めていた團に見込まれ、1955年の夏に美術館に就職。学芸員資格取得のための勉強に励みながら、1956年2月、博物館法改正後最初の学芸員試験(於、東京藝術大学)に臨んだ。美術館との出会いについて、穴澤氏は次のように振り返る。

今のお若い方には想像もつかないくらい、私の少女時代は戦争に左右され、勤労奉仕に明け暮れた何もない時代でした。私が女学校2年のときに終戦だったんです。その頃は教科書も何もない。特に戦争になってから、ほんと藁半紙、木片の入っているような藁半紙でね、字を書くと裂けてしまう。そういうときに初めて、高校1年か2年のときに美術の教科書というのができました。たしか「美術工芸」という科目でした。そこにね、初めて色が付いた絵の図版があったの。2点。それが、ピサロとシスレーだったのね。

(中略)

それで、《飛青磁》がありますでしょう。あの《飛青磁》、博物館にも同じようなのがありますね。ブリチストンにも《飛青磁》がある。それも高校の美術の本に出ていました。その頃から、これらの美しい作品に憧れていましたから、それを発見したときはとてもうれしかったですね、ほんとに。戦後のまだあらゆるものが教養として、情報として入ってこない時代に、その色の入った作品図版が出た。それがブリチストンの所蔵だった。それから私のブリチストンとの付き合いが始まりますね。

ですから、学芸員の話老先生〔筆者註：團伊能〕に言われたときに、「ブリチストンのあれね、感動をまた得られるのなら」と思いまして、引き受けさせていただいたんです。

(中略)

大学を出て就職が国際交流基金〔筆者註：当時、国際文化振興会〕に決まっておりましたが、まだ交流基金の体制も定まっておらず、その間に、團先生から「君、今度、博物館法ができて、それで学芸員の国家試験を受けてみてくれないか」と、お話があったんです。全部で13科目あるうち、大学で取得した単位をいくつか免除してもらいましたものですから、受験するのは6科目でしたかしら。それで、ブリチストンに入って、勉強して、半年後にその試験を受けることになりました。

ここで團の発言としてでてくる「博物館法ができて」というのは、1955年7月に「博物館法が一部改正され学芸員の認定試験制度ができたので」と読み替えて良いだろう<sup>12</sup>。すでにブリチストン美術館は博物館相当施設として指定を受けていたが、法改正により学芸員講習が廃止になると同時に、従来の博物館相当施設は准博物館としての指定制度に切り替わっていた<sup>13</sup>。つまりこのとき團は、新制度における博物館登録を受けるにあたり、新たに出来た認定試験制度による学芸員資格取得者の必要性を認識していたと考えられるのである。

穴澤氏が受験した1956年2月の学芸員資格認定試験の合格者は31名であった。そのほか、無試験認定合格者が84名であった。穴澤氏によれば、当時試験に合格した女性は31名のうちわずか3名であったという。その割合は、合格者全体の約1割にあたる。

3人受かったという話を聞きました。お会いすることはなかったんですが、お一人がNHKの愛宕山の放送博物館。博物館をつくるにあたって、その方も私と同じように。それから國學院大学の博士課程の方がいらしたんですけども、その方と私と3人でした。國學院大学の博士課程のうちにそういう資格を取ってどうなるのかしらと思いましたら、あとになってわかったのですが、國學院大学は博物館を持っていらないですよ、それを公に認めるためには必要だった。それだったのかと納

得できました。

法改正以前の女性学芸員は3年間で約17名いたが、全員が現職者であった。1955年の法改正は、従来よりも現職者以外の受験資格者の幅を広げたことがひとつの特徴であり、教員免許を有する教育機関での実務経験者なども新たにその対象となっている。しかし合格者であっても博物館実務経験一年を経過しなければ正式な認定合格者にはなれないという留意点もあった。この年の合格者のなかには、神奈川県立近代美術館（1951年開館）の朝日晃（1928–2016）や、井関正昭（1928–2017）といった現職者も含まれていた。実際、試験問題のうち口述試験の内容は実務経験者向けの傾向があったようだ。従来の学芸員講習が現職者（学芸員暫定資格者）への資格付与を目的としていたことを考えると当然のことだが、穴澤氏もすでにブリチストン美術館の職員であったとはいえ、就職してまもない時期に前例のない学芸員試験に臨むプレッシャーは相当なものであっただろう。

穴澤氏による合格者手記には「だから合格証書を手にして予想外の吉事と喜ぶものゝ、名実共に学芸員となれる日のほど遠いことを痛感せざるを得ない。勿論私の場合一年間の実務経験が要求されている訳であるが、（中略）それ故理論に終る筆記試験に対し、口述試験の傾向は、未経験の者に実際の経験が如何に大切な事かその必要性を深く考えさせる点に於いて、又その反面長年の経験を有する者を評する絶好の場所として、今後も当然あのように実務的な問題であるべきものと思ひ、且つそうあつてほしいと思つてゐる」と記されている<sup>14</sup>。穴澤氏が学芸員試験に合格し資格を取得した後の1956年7月14日、晴れてブリチストン美術館は東京都教育委員会より博物館としての登録を受けることとなった。

## ブリチストン美術館草創期の回想 ——土曜講座、作品カード、里帰り展

学芸員としての穴澤氏は、六條、山上とともに主に展覧会の作品借用や土曜講座の実務をおこなっていた。当時の担当業務について次のように語っている。

そうです。その都度、その分野の専門家が現れて、土曜講座の雰囲気というのは、本当にすてきで豊かでした。皆さんの意欲や積極的な思いがあふれている講座だったような気がするんですよ。だから仕事を辞めてからも、どこかで土曜講座の話が出て、「あれはいいですね」「行ってきました」なんて言われると、うれしくなってしまう。我がことのように、私にとってはね。

(中略)

あのときは岩佐新さん、六條〔隆次〕さんね。六條さんは、

私は本当に尊敬していました。そのお二人に、山上さんが学芸のほう。経理のほうは、また別な方たちがいらっちゃって、人数が少なかったんですよ。小さいお部屋にパパパッというだけ。何しろ、まだ作品をどういうふうに整理していいのかという方法論もない時代です。もし、あのときにお手伝いしたものが残っているのでしたら、それこそ子どものメモ帳みたいなもんだと私は思っています。

ですから、パリに行って近代美術館で記録や資料を拝見したときに、「うわー、すごいな」と思いました、日本と違って。ブリヂストンは手書きで何か書くだけでしたからね。まだ体制ができていなかった。戦後の、ほんとにまだ戦争の跡がいっぱい残っている時代ですから、記録を残すとか、整理をするというところまでいってなかった気がしますね。

かつてブリヂストン美術館では所蔵作品の基本情報や展覧会歴、文献などを「作品カード(通称六條カード)」に手書きで記録をしていた。現在はデータベースシステムを活用しているが、その元となるデータはこの「作品カード」の情報である。穴澤氏によれば、六條がカードに手書きする際の資料集めなどを手伝っていたという。ブリヂストン美術館がパリの近代美術館で記録整理の手法を学んでいたことは興味深い事実である。実際、六條がパリでみた作品カードの収納ケースを帰国後特注で作らせて使っていたことも穴澤氏が証言している<sup>15</sup>。彼らがパリへ行ったのは、1962年にパリの国立近代美術館で開催された石橋コレクション展(「里帰り展」)のためであった(figs. 4, 5)。穴澤氏はその開会式やレセプションなどに立ち会い貴重な証言を残している。

ブリヂストンの地下1階のアラスカ[筆者註:当時、美術館関係者の会合などで頻繁に利用されていたレストラン]も使いましたが、有楽町にあった朝日新聞本社にもアラスカがあって、そこも使ったことがありますね。そこでマナーをいろいろ。



fig. 4  
会場となったパリ国立近代美術館(現パレ・ド・トーキョー)  
The venue, Musée National d'Art Moderne, Paris (now the Palais de Tokyo)..

奥様[筆者註:石橋正二郎の妻富久]とレセプションに出席するために、ローブデコルテやお着物のときに、手を上に上げてはならないとか、手袋の位置とか、そういうことを諸事にわたり、詳しく教えられました。私も定かではないのですが、美智子上皇后のご指導をなさった方をお呼びになって、マナーを厳しく教えていただきました。

そして、着物からローブデコルテ、洋服を、みんな私の分まで用意くださったの、奥様が。これは内々の話で、私としては本当に驚きでした。立派にレセプションを、見事にこの展覧会を成功させるために、あらゆることに気をお遣いになったと思うのですね。まだ日本人が外国に自由に行くというのなかなかできない時代ですからね。

それでね、奥様と私の間には年齢の差があり、そうすると、着物も三越や高島屋で頼むときに、奥様は割合シックなもので、留め袖でも控えめに。私をやはり華やかにさせる、でも、日本の古典的な美しいものをというので、とても配慮してくださってね。そういうことまで全部。そして、向こうに参りました。

ほかの行事についてはいろいろ書かれていますけれども、そのときの様子、空気感というのはやはり書かれていないと思いますのでね、それはお話したい。ロワイヤル・モンソーというホテルにお泊まりになっていて、そこで、ご夫妻主催のレセプションがあったんです。6月4日。昼間は展覧会の開会式がありまして、夜、そこでレセプション。そうしましたらね、それこそ昔のフランスの王族のしきたりのようにレセプションの際に、入口でジャリジャリーンという音がする、それこそ四天王が持っているような。

(中略)

それから扉の音もね。その音に続いて「何とかご夫妻がみえた」というのをフランス語で大きな声で言うの。そうすると、上のほうでご夫妻は、この次にみえる方は誰だということを、通訳を介して理解される。そのときの華やかな音。ほ



fig. 5  
パリにて。左から岩佐新、穴澤えみ子、富永惣一、一人あけて石橋正二郎、穴澤一夫(1962年)  
In Paris. From the left, Iwasa Shin, Anazawa Emiko, Tominaga Soichi, one open, Ishibashi Shojiro, Anazawa Kazuo, 1962.



んとに昔の素晴らしい貴族の集会でしたよ。そういうのをちゃんとなさったの、ご夫妻は。実にご立派でした。それは書かれていないですね。本当に見事でした。

だから、日本の石橋さんのコレクションの質にふさわしい、非常に知的な、恥じない雰囲気をもっとにもうつくられていたので。それは素晴らしかった。だから、そういうときに恥をかかないように、お供の同行者にもちゃんとしたマナーを学ばせてくださいました。

この「里帰り展」は、美術史家のベルナール・ドリヴァルによって企画され実現したものであった。穴澤氏は夫である美術史家の穴澤一夫とともにドリヴァル一家と親交を結び、その交友を通してフランス式のおもてなしに感銘を受け、帰国後本格的に日本料理とフランス料理を学んだ。出産を機に職を辞した穴澤氏は、フランスでの経験を活かしその後料理教室を営むこととなる。

一夫はもちろん西洋美術館[筆者註:国立西洋美術館]の仕事をしていたが、いろいろお手伝いできることはさせていたいただきました<sup>16</sup>。お役に立てることは。皆さんとのお付き合いがあるから、彼なりにやったと思っていますけれども。

ドリヴァルさんと主人の対談のラジオ番組がありました。どこかに書いてございましたね。6月10日。そのときはね、富永[筆者註:惣一]先生と、それから坂倉[筆者註:準三]先生とね、あるギリシア彫刻のコレクターのところへ作品を観に行っていたんですよ。それで主人の放送があるというので。そのとき誰か一緒にもう1人いたんですけども、時間が来るのに、ラジオを放送するシステムがまだレストランにも入っていませんでした。今は携帯で何でもわかるんですけど、昔はなかった。それで、スロットマシンが置いてあるようなカフェに「ラジオはあるか」と富永先生がお聞きになったんです。したら「あります」と。「あと何分で始まるから聞かせてくれ」と言って、そこでスロットマシンのそばで聞かせてもらったことがありましたね。今と違って情報が簡単に伝わらない時代ですからね、面白かったですよ。ラジオあるか、ラジオあるかって聞いて回って。

それから一番驚いたことは、その当時のパリの建物は半分も洗われていなかったんですよ。戦争で黒くなっていたの、ノートルダムも。(中略)だから、パリは半分、黒い。その時代にその展覧会をしたわけですから、すごいことです。

(中略)

そうね。何ていうのかしら、人を感動させるもの。この料理の世界もまた芸術の世界でしょう。料理は総合芸術だって穴澤にも言われましたけどね。美の世界に目をひらいてくれたのもブリチストンのお陰ですね。

今の若い皆さんが学芸員として活躍していらっしゃるご様

子、それから、女性がいきいきと仕事をしていらっしゃる、そういう世界になったっていうのはね、うれしいです。とてもうれしいですよ。だから、皆さん、一生ね、その感情、喜び、輝きを持続けていただきたい。今、90になる私が思うことはそれです。美術館の学芸員って本当に素晴らしい仕事ですから。

## むすびにかえて

博物館法の成立とほぼ時を同じくして誕生したブリチストン美術館は、法整備の過程と併走するように美術館としての組織体制を整えてきた。そして、学芸員試験に合格した女性第一号で、ブリチストン美術館の初代学芸員のひとりである穴澤えみ子氏による証言は、その当時の貴重なオーラルヒストリーとなっている。穴澤氏は戦後間もない時代に大学へ進学、就職をし、結婚後も仕事を続けた先進的な女性である。当時の女性学芸員は有資格者全体の1割にも満たない少数派であり、それ故に様々な苦労があったはずだが、その発言はつねに前向きで進学や就職を後押ししてくれた母や、美術館との出会い、石橋夫妻やドリヴァルなど仕事を通じて出会った人々への感謝の心に充ちている。

近年日本の美術館・博物館における女性館長の活躍が注目を集める一方で、その比率は2割にも満たない<sup>17</sup>。逆に学芸員の数は女性が圧倒的に多く7割以上を占めており、その背景には雇用条件の問題やジェンダー・ギャップの問題などが根強く残っている。しかし多様な問題を抱えるこのような時代にこそ、学芸員という仕事、そして女性がいきいきと活躍する社会への根源的な希望を喚起する穴澤氏の言葉は、私たちの心に温かく響くのではないだろうか。

最後に、今回このような形で貴重なインタビュー記録を載せることをご快諾くださった穴澤えみ子氏に心から御礼申し上げます。また本稿執筆にあたり貝塚健氏、黒川典是氏によって行われた2022年の聞き取り調査の一部を、部分的に軽微な加筆修正のうえ掲載させていただきましてことをお断りします。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

関連略年譜

年	主な出来事
1933(昭和8)年	2月、穴澤えみ子氏、長野県諏訪郡岡谷に生まれる。
1949(昭和24)年	6月、社会教育法の制定。 博物館は、社会教育の機関であると位置づけられる。
1951(昭和26)年	4月、穴澤氏、学習院短期大学文学部に入学。 11月、神奈川県立近代美術館、開館。 12月、博物館法制定、公布(1952年3月施行)。
1952(昭和27)年	1月8日、ブリヂストン美術館、開館。 2月、国際博物館会議(ICOM)、日本国内委員会の加盟を承認する。 5月、博物館法施行規則の制定。 学芸員の資格などを制定した。 7月、博物館学芸員講習実施(7/21-8/22、実習:-9/18)。 会場:東京藝術大学。65名が参加し46名が修了。 学芸員講習修了者数一覧:人文33人、自然13人、合計46人(うち、女性約4名) 12月、東京国立近代美術館、開館。
1953(昭和28)年	7月、博物館学芸員講習実施(7/13-8/22)。 会場:東京藝術大、大阪大学 学芸員講習修了者数一覧:人文57人、自然35人、合計92人(うち、女性約4名) 9月、博物館法施工令の一部改正。 学芸員の暫定資格の決定。
1954(昭和29)年	7月、博物館学芸員講習実施(7/13-8/22)。 会場:東京藝術大、大阪大学 学芸員講習修了者数一覧:人文92人、自然52人、合計144人(うち、女性約9名) ※山上隆之輔、学芸員講習(於、東京大学)修了。
1955(昭和30)年	2月10日、ブリヂストン美術館が東京都から博物館相当施設に指定される。 3月、穴澤氏、学習院大学文学部国語国文学科卒業。 夏、穴澤氏、ブリヂストン美術館に就職。 7月、博物館法の改正。 学芸員資格取得のための講習を廃止。自然系、人文系学芸員を一本化し、文部大臣が資格を認定する制度に改めた。また、文部大臣が博物館相当施設を指定できるようになった。 10月、博物館法施行規則の制定。 博物館法の改正を受けて、学芸員資格に関する規定を全面改定。
1956(昭和31)年	2月、第1回学芸員資格認定国家試験実施(2/18-19)。 会場:東京藝術大学、大阪大学 試験合格者:31名(うち、女性約3名)、無試験合格者:84名 ※穴澤氏、試験に合格し資格取得。 7月14日、ブリヂストン美術館が東京都教育委員会より博物館に登録。
1959(昭和34)年	6月、国立西洋美術館、開館。
1962(昭和37)年	4月、穴澤氏展覧会準備のためパリへ。 5月、パリの国立近代美術館で石橋コレクション展を開催(5/4-6/24)。

本年表は、以下の報告書を参照し関連する事項を編集、追加した。  
「1. 戦後の博物館に関する施策の推移」『平成20年度日本の博物館総合調査研究報告書』財団法人日本博物館協会、2009年3月、  
[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan\\_hakubutsukan/shinko/hokoku/h20/pdf/r1409474\\_05.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan_hakubutsukan/shinko/hokoku/h20/pdf/r1409474_05.pdf) (2024年8月23日アクセス)

註

1. 『パリへ渡った「石橋コレクション」1962年、春』展図録、石橋財団ブリヂストン美術館、2012年。

2. 栗田秀法「第1章博物館概論」栗田秀法編著『現代博物館学入門』ミネルヴァ書房、2019年、18頁。

3. 浜田弘明「資料2 博物館学芸員養成の現状と課題」『文化審議会博物館部会』2020年1月17日、[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/03/pdf/92000001\\_02.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/03/pdf/92000001_02.pdf)(2024年7月6日アクセス)

4. 栗田秀法「博物館法の条文解説」前掲書2、269頁。

5. 深見吉之助「〈論説〉博物館学芸員に関する問題」p. 1、および鶴田総一郎「学芸員の資格等に関する行政上の諸問題について」31-37頁(『博物館研究』no. 4、5合併号(学芸員問題特集)、日本博物館協会、1954年6月所収)。

6. 詳しくは次の論文にも紹介した。田所夏子「はじまりから、いま。1952-2022—コレクションの成り立ち、石橋正二郎の欧米歴訪、そしてアーティゾン美術館へ」『はじまりから、いま。1952-2022』展図録、石橋財団アーティゾン美術館、2022年、16-20頁。

7. 「ブリヂストン美術館にたいする入場税の免除申請」『日本博物館協会会報』15号、1952年8月1日、6-7頁。

8. 「昭和29年度学芸員講習修了者名簿」『博物館研究』no. 8、1954年9月、19頁。

9. 「博物館学芸員暫定資格者の発表」『日本博物館協会会報』17号、昭和27年10月1日、13頁。

10. 資格取得者の名簿、男女内訳は以下を参照した。  
1952(昭和27)年度:「学芸員講習の終了証明書を交付」『日本博物館協会会報』18号、昭和27年11月1日、5-6頁、1953(昭和28)年度:「彙

| 53

報:昭和28年度の博物館学芸員講習』『博物館研究』no.1、日本博物館協会、1954年2月、13-15頁、1954(昭和29)年度:「昭和29年度学芸員講習修了者名簿』『博物館研究』no. 8、日本博物館協会、1954年9月、17-22頁。

11. 穴澤氏が受験した1956年2月の試験には、女性が3名ほど合格している。合格者名簿は、以下を参照した。「学芸員資格認定試験合格者名簿」『博物館研究』vol. 29、no. 3、日本博物館協会、1956年3月、9-11頁。
12. 穴澤氏自身による手記には、次のように記されている。「学芸員の認定試験と云う制度が今年できたと聞いたばかり、という頼りなさの上に、当然集つて来る多くの博物館勤務年間の長い人々の間に混つて、学士称号保持と云うそれだけの資格で受験しなければならないと妙に張切つた当時の不安と焦燥は、全く今思い出しても哀れな程深刻なものであつた。」(大井えみ子「〈合格者手記〉試験全般の感想」『博物館研究』vol. 29、no. 3、日本博物館協会、1956年3月、16-17頁)。
13. 川崎繁「〈広報〉学芸員の資格認定と博物館相当施設の新指定制度について——従前の博物館法施行規則の全面改正」『博物館研究』vol. 28、no. 10、日本博物館協会、1955年10月。
14. 大井えみ子「〈合格者手記〉試験全般の感想」『博物館研究』vol. 29、no. 3、日本博物館協会、1956年3月、16-17頁。
15. 2011年6月28日ブリヂストン美術館において穴澤えみ子氏より聴取。
16. 1961年当時、穴澤一夫は国立西洋美術館に所属し、パリの国立近代美術館にブランクーシのアトリエを移築する仕事に関わっていた。そのアトリエはのちにポンピドーセンターへ移設され、現在は改装中である。
17. 編集部「女性館長は16%。日本の男女格差、美術界でも顕著」『美術手帖』2019年12月17日公開、<https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/21075>(2024年7月30日アクセス)



## Contents

- 57 André Derain, *Portrait of Vlaminck Playing the Violin: The Artists in 1905*  
KAGAWA Kyoko
- 62 Mark Rothko's *Untitled* (1969) and the Status of His Works on Paper  
SHIMAMOTO Hideaki
- 66 Isamu Noguchi's *Fish Face No. 2*  
ETO Yuko
- 70 Ettore Sottsass During the 1960s: Focusing on the 'Totem' Series  
SUGIMOTO Nagisa
- 77 Oral History on Hazama Inosuke, Part 1  
ITO Eriko
- 83 The Early Days of the Bridgestone Museum and the Establishment of Curatorial System—An Interview with Anazawa Emiko, A First-Generation Curator  
TADOKORO Natsuko



---

## André Derain, *Portrait of Vlaminck Playing the Violin*: The Artists in 1905

---

KAGAWA Kyoko

In the autumn of 1905, in a review published in the periodical *Gil Blas*, the critic Louis Vauxcelles (1870–1943) described the works by young artists put on show together in Salle VII of the Salon D'Automne as “*les fauves* (wild beasts).” To be more precise, he called the bust displayed in the middle of that gallery as follows. “It is Donatello among the wild beasts (*fauves*).” What Vauxcelles and other critics criticized were works by artists such as Charles Camoin (1879–1965), André Derain (1880–1954), Henri Manguin (1874–1949), Albert Marquet (1875–1947), Henri Matisse (1869–1954), and Maurice de Vlaminck (1876–1956). Freed from local colors, these artists arranged vivid colors in daring brushstrokes on their canvases in search of new potentials in painting. It was such innovation that aroused opposition from the critics.

These artists proceeded in different directions by around 1907, and the trend of Fauvism disappeared in a very short time. Despite being short-lived, Fauvism is an extremely important movement in the history of art. To name the early Fauvist works in the collection of the Ishibashi Foundation, there are *Portrait of Vlaminck Playing the Violin* (fig. 1) and *Head of a Woman* (fig. 2) by Derain, *Collioure* (fig. 3) by Matisse, *Canal Boat* and *Symphony in Colors (Flowers)* by Vlaminck, and *Posters at Trouville* by Raoul Dufy (1877–1953). (Additionally, there are also works by the above-mentioned artists dating from periods other than the Fauvist period in the Ishibashi Foundation collection.)

This paper focuses on *Portrait of Vlaminck Playing the Violin*, which was recently acquired, and examines the background and significance of Derain painting his friend and artist Vlaminck.

### Rapports among the Artists

Let us begin by examining the rapports among the Fauvists chronologically with Derain at the center.

André Derain was born in Chatou, a commune near Paris facing the Seine, in 1880. From 1898 to 1899, he studied art under Eugène Carrière (1849–1906) at the Académie Camillo. There, he met Matisse around 1899.<sup>1</sup> Then, in July 1900, on a train heading from Paris to Chatou, Derain happened to meet Vlaminck, who was on military leave, and they got along very well. Derain was then twenty years old, and Vlaminck twenty-three. Being close in age, it seems that they were fairly like-minded. When Vlaminck completed three years of military service in September 1900, the two rented the hall of a restaurant on the Île de Chatou, which had long been closed, and set up a joint studio. It cost ten francs (approximately 15,000 yen in today's currency) per month. Close by stood La

Maison Fournaise, a restaurant known as a meeting place for the Impressionist artists. Derain and Vlaminck also visited the Van Gogh retrospective held at the gallery Bernheim-Jeune in Paris in May 1901. There, Derain introduced Matisse to Vlaminck, and the circle of friends was extended. Although Derain temporarily suspended art due to conscription in September 1901, once he completed his military service in September 1904, he returned to Chatou and resumed working together with Vlaminck. On the other hand, while Derain also entered Académie Julian, Vlaminck disliked traditional education and chose to study on his own. When Matisse visited their studio in January or February 1905, he advised Derain and Vlaminck to submit their work to the Salon d'Automne.

1905 was an important year for the birth of Fauvism.

Matisse spent the period from May to September 1905 in Collioure, a small fishing village on the Mediterranean, with his family, and changed his artistic style significantly from the pointillism he had employed until then to representation in color planes.<sup>2</sup> *Collioure* (fig. 3), which was produced that summer, is a bold representation of the landscape. There, colors are employed freely—the green at the center is a church, the pale green extending in the foreground depicts Voramar beach, and the pink on the right shows the sea with yachts afloat. The image is covered in lumps of color no longer retaining their local colors, with the texture of the paint left as is in certain parts.

It appears that Derain was interested in working together with Matisse in Collioure. In a postscript to a letter Derain wrote to Matisse in June 1905, he asks Matisse to send him a postcard inviting him to come to Collioure.<sup>3</sup> Responding to Derain's request, Matisse sent him a postcard. In it, he wrote, “a stay here is absolutely necessary for your work.”<sup>4</sup> Thus, Derain arrived in Collioure in July and worked with Matisse until late August. In a letter to Vlaminck, Derain wrote, “I was hectically busy working with Matisse, but he seems to think that I am not equipped with the chromatics included in the notes I read to you.”<sup>5</sup>

Derain brought thirty canvases, twenty drawings, and fifty or so sketches back from Collioure, and Matisse returned with fifteen finished oil paintings (the rest were finished in Paris), forty watercolors, and nearly one hundred drawings. To Derain, this was a one-time-only stay in Collioure, but Matisse went there almost every year from 1905 onward, and spent his life coming and going between the south of France and Paris. To both Matisse and Derain, their stay in Collioure in 1905 proved an opportunity for them to come up with colorful images. In September 1905, Derain decided to move to Paris, and his work at the studio he shared with Vlaminck came to an end.



In the autumn of 1905, the third Salon d'Automne took place at the Grand Palais in Paris, and works by Matisse, Derain, Vlaminck, and other artists were exhibited.<sup>6</sup> The exhibition was held from October 18 to November 25, 1905. An article in *L'Illustration* features together with illustrations of *Woman with a Hat* (1905, San Francisco Museum of Modern Art) and *Open Window* (1905, The National Gallery of Art, Washington, D.C.) by Matisse, one of *Drying of Sails* (1905, Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow) by Derain (fig. 4).<sup>7</sup> Matisse's *Open Window* and Derain's *Drying of Sails* were painted in Collioure. In November that year, the art dealer Ambroise Vollard (1866–1939) purchased most of the works in Derain's studio (eighty-nine oil paintings and ninety drawings) for 3,300 francs.<sup>8</sup> The new style of painting Derain cultivated in Collioure together with Matisse brought him success.

## The Portraits of 1905

Matisse, Derain, Vlaminck, and others did portraits of each other, from which we can learn about their rapports.

The works by Matisse and Derain produced in Collioure in 1905 are as follows. *André Derain* (Tate, London) by Matisse and *Henri Matisse* (Tate, London), *Woman with a Shawl*, *Madame Matisse in a Kimono* (private collection), *Portrait of Henri Matisse* (Philadelphia Museum of Art), *Matisse and Terrus* (private collection), and *Portrait of Henri Matisse* (Musée Matisse, Nice) by Derain.

Let us take a brief look at the provenance of the two works in the Tate collection. Derain's *Henri Matisse* was given to Matisse's wife, Amélie, and it is known that the portrait was kept with great care in the family. Tate purchased this work from Mrs. Matisse in 1958. Likewise, it would seem natural to assume that Matisse's *André Derain* was given to Derain. However, it left Derain's hands in 1908. There is a photograph of this portrait and other works by Matisse hanging on a wall in Michael and Sarah Stein's apartment in Paris in 1908.<sup>9</sup> Michael Stein was a collector of works by Matisse and obtained this work at an auction in October 1908.<sup>10</sup> After several subsequent auctions,

Tate purchased it in 1954. It is interesting that these two portraits were reunited in Britain after the two artists' death.

There is a small portrait of Derain painted by Vlaminck in 1906 (fig. 5, Metropolitan Museum of Art, New York). It shows Derain in a white shirt with a pipe in his mouth against a yellow background. Derain is said to have kept this portrait at his side until his death in 1954.

According to the catalogue raisonné of Derain's works, the earliest portrait of Vlaminck was one of the artist holding a pipe in his mouth (private collection), which Derain painted in 1900. 1900 is the year they set up a joint studio. Thereafter, Derain painted two more portraits in 1905, one of Vlaminck wearing a hat (fig. 6, private collection, deposite to Musée des Beaux-Arts, Chartres) and *Portrait of Vlaminck Playing the Violin*.

In the former example of 1905, *Portrait of Maurice de Vlaminck*, the hat is slightly tilted with the model's hair on the righthand side showing, and Vlaminck is looking straight forward. This portrait is represented in color planes without depicting the details. While placing the paint in daring brushstrokes, the details of Vlaminck's face are captured appropriately. *Portrait of Vlaminck Playing the Violin* differs largely from the other portraits dating from this period in that it is a full-length portrait and, size-wise, it is more than one-meter-long. Partly as it was acquired at an early stage by a collector in Buenos Aires, it was rarely included in exhibitions. However, it is considered an important work in the catalogue raisonné too. On the whole, the paint is applied thinly, and the canvas ground is visible in some parts. Meanwhile, the hands and face, which are important elements in a portrait, are finished in thick layers, demonstrating the artist's adept handling of the paint. Derain's signature appears in the lower right, and Vlaminck's signature and an inscription reading, "*Mon portrait par Derain*," can be seen in the lower left.

## Violinists

As connoted in the portrait by Derain, Vlaminck was also active as a violinist.

table 1: Portraits of Derain, Matisse, and Vlaminck

Artist	Title	Date	Technique	dimension	Collection
Henri Matisse	<i>André Derain</i>	1905	Oil on canvas	39.4 × 28.9 cm	Tate, Purchased with assistance from the Knapping Fund, the Art Fund and the Contemporary Art Society and private subscribers 1954
Maurice de Vlaminck	<i>André Derain</i>	1906	Oil on paperboard	22 × 27 cm	The Metropolitan Museum of Art, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998
André Derain	<i>Portrait of Vlaminck</i>	c. 1900	Oil on canvas	34 × 37 cm	Private Collection
André Derain	<i>Woman with a Shawl, Madame Matisse in a Kimono</i>	1905	Oil on canvas	80 × 65 cm	Private Collection, Courtesy of Nevill Keating Pictures
André Derain	<i>Henri Matisse</i>	1905	Oil on canvas	46 × 34.9 cm	Tate, Purchased 1958
André Derain	<i>Portrait of Henri Matisse</i>	1905	Oil on canvas	33 × 41 cm	Philadelphia Museum of Art, A. E. Gallatin Collection, 1952
André Derain	<i>Matisse and Terrus</i>	1905	Oil on canvas	40.3 × 54.3 cm	Private Collection
André Derain	<i>Portrait of Vlaminck playing the Violin</i>	1905	Oil on canvas	110 × 68 cm	Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
André Derain	<i>Portrait of Maurice de Vlaminck</i>	1905	Oil on canvas	41 × 33 cm	Private Collection, deposite to Musée des Beaux-Arts, Chartres
André Derain	<i>Portrait of Henri Matisse</i>	1905	Oil on canvas	93 × 52 cm	Musée Matisse, Nice

Maurice de Vlaminck was born to a violinist father and pianist mother in Paris in 1876 and was familiar with music from his childhood. His father, Edmond Julien de Vlaminck not only played the violin but seems to have worked on developing new instruments. Articles on a musical instrument combining a small piano and a cello which he invented were published in *La Nature* and *Le Monde artiste*.<sup>11</sup> Having learned the violin from his father, in his young days, Vlaminck played in the orchestra at Café Concert and taught the violin too. When he was sixteen, he left home and moved to Chatou. In 1893, he studied painting under an artist named Henri Rigalon on Île de Chatou. In 1894, at age eighteen, Vlaminck married Suzanne Berly, and they had two daughters. Teaching the violin was not enough to support the family. In order to earn money, he took part in bicycle and boat races. However, once he joined the army in 1896, his life as a bicycle racer came to an end. When he was discharged from military service in 1900, in order to make a living, Vlaminck worked as a violinist at the Paris World Exposition and also played at Café Concert and in a gypsy band in Montmartre. He later transferred to the orchestra at Théâtre du Château-d'Eau, which enabled him to keep regular hours and paint during the day. Then, he rented a joint studio with Derain in Chatou.

As regards paintings of violinists, an example by Matisse comes to mind. In *Violinist at the Window* (fig. 7, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris), which Matisse painted in 1918, the player facing the window is treated geometrically in simplified portrayal. This figure is considered to be a self-portrait of Matisse. Matisse's father wanted his son to become a lawyer, and besides studying, made him learn the violin. Matisse rebelled against his father, who forced him to practice the violin strictly, and is said to have gone over the fence and escaped to the house next door each time he had to have a lesson. In an interview with Léon Degand in 1945, Matisse said, "I am very fond of music." "I played the violin when I was young. (His secretary explained, that is to say, until he was fifty.)" "I had a little emotion. However, I tried to master too rich techniques, which made me repress my own feelings. Now, I prefer to listen to others."<sup>12</sup> When he was around forty years of age, Matisse became worried about losing his eyesight and resumed practicing the violin.<sup>13</sup> He is said to have made his elder son, Jean, and his younger son, Pierre, learn the violin, cello, and piano. The boys disliked the hard practice.

As described above, Matisse's and Derain's involvement with the violin as an artist were different. To Matisse, the violin was a cultural accomplishment or hobby, but to Vlaminck, when Derain painted that portrait in 1905, it was an indispensable means to make a living. In May 1906, the art dealer Vollard visited Vlaminck's studio, purchased the works in his studio for 1,200 francs, and reserved future works. Thanks to Vollard, Vlaminck became able to concentrate on painting.<sup>14</sup> In 1907, the first solo exhibition of works by Vlaminck took place at Vollard's gallery.

Vlaminck himself admits that the violin was important to him. In a self-portrait he painted in 1911 (fig. 8, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris), you can see the scroll of a violin to the left of Vlaminck's head wearing a bowler hat with a pipe in his mouth. It seems as if he is holding the violin to indicate his past career.

## The Influence of Vincent van Gogh

From March 15 to 31, 1901, the first major solo exhibition of works by Vincent van Gogh in Paris was held at the gallery Bernheim-Jeune, and altogether seventy-one works, sixty-five oil paintings and six drawings, were displayed. Derain visited this show together with Vlaminck. It was on this occasion that Derain introduced Matisse to Vlaminck. A retrospective of works by Van Gogh also took place at the Salon des Indépendants of 1905, in which Derain, Vlaminck, Matisse, and others took part. Forty-five works were on view at the retrospective held from March 25 to April 30, 1905, and posthumous recognition of Van Gogh increased.

Nathalie Heinich makes the following observation on the reception of Van Gogh from a point of view of sociology of art.

By the time Mirbeau reviewed the first major personal exhibition of van Gogh at Bernheim's in 1901, the themes he rehearsed were well established: "Painful and tragic death," "mystical soul," "predisposition to lunacy," "fatal anxiousness" of a man who "dreamed the impossible," "passionate and exciting life," "vocation to be an artist," "need to proselytize," "subconscious strength," "instinctive need," "apostolate of beauty," "strange, anxious and strong personality," "wonderful and abundant temperament," "healthy art," "love of nature," "loathing of intellectualism," "different, rare" painter, "great and pure artist." Subsequent literature essentially just confirmed and developed them. The only later innovation is a political interpretation of van Gogh's position, in a 1905 article construing him as a kind of anarchist. (The expression *peintre maudit* appears for the first time in the title of this article.)<sup>15</sup>

As indicated above, a "Van Gogh myth" had already taken form in 1901, the year after Van Gogh died. As obvious from the fact that Derain visited Van Gogh's solo exhibition in 1901, Derain was interested in Van Gogh. In the letters Derain wrote to Vlaminck, he often mentioned Van Gogh. In a letter written in 1901, Derain mentions his interest in Van Gogh's works as follows. "Tell me, have you seen some new Van Goghs Cézannes, or other works? I saw a real Rodin."<sup>16</sup> In another letter written that year, he says, "As for painting, I am aware that the realist period has ended. We are just about to begin, as far as painting is concerned. Without going as far as the abstraction of the paintings of Van Gogh—abstraction that I do not contend—I believe that lines and colours entertain relationships strong enough, in their parallel to a vital base, to allow for a research in their reciprocal and infinite existence and to find in their synthesis a field, not necessarily new, but more real and more importantly more simple." The following year, in 1902, Derain assesses Van Gogh as follows. "You can probably see Van Gogh's drawings. I like him. But, contrary to your view, I think that Van Gogh is more theoretical than Cézanne."<sup>17</sup> Matisse owned three drawings by Van Gogh and loaned them to the retrospective held in 1905. Perhaps Derain had a chance to see them.

The letters quoted above show that Derain esteemed Van Gogh. As it has already been pointed out, the influence of Van Gogh can be identified in a landscape by Derain dating from the beginning of 1905, particularly in the representation of trees and the composition.<sup>18</sup>

It has been pointed out that the composition of Derain's *Portrait of Lucien Gilbert* (fig. 9, Metropolitan Museum of Art, New York) is similar to that of Van Gogh's *Portrait of Dr. Gachet* (fig. 10, Musée d'Orsay, Paris), which was exhibited at the retrospective in 1905.<sup>19</sup> Both models are crammed into a tight space and are seated with an elbow on the table. Taking the influence of Van Gogh into account, let us look at how Derain depicted figures during this period.

*Head of a Woman* (fig. 2) dating from circa 1905 captures a woman with her head inclined and looking this way in color planes. Typical of a Fauvist, Derain does not employ local colors. By juxtaposing complementary colors, namely green and red, blue and yellow, the vivid coloring stands out. Bold color planes are also employed in the background, and the subject is expressed not in contours but as lumps of color. Such adventurous use of colors cannot be identified in *Portrait of Vlaminck Playing the Violin* (fig. 1). There, the figure, chair, objects and wall paper in the background are depicted in thick contours. Derain probably realized that both colors and lines were important in portraying figures. In *Portrait of Lucien Gilbert*, too, the sculptor Gilbert (1881–1947), a friend from Derain's childhood, is portrayed in clear-cut contours. The way he is depicted demonstrates the fruit of Derain's studies of Van Gogh. Both Vlaminck and Gilbert portrayed by Derain are crammed into the image, and Vlaminck's right leg and Gilbert's left arm jut out of the canvas. Such expressions convey the vigor and strength of the artist's friends serving as the model.

In his portraits of Matisse and Vlaminck depicting the head only, while employing bold colors, Derain captures his friends in an airy, friendly manner. They must have been snapshot-like works drawn lightheartedly to exchange among friends. Meanwhile, full-length portraits like *Portrait of Vlaminck Playing the Violin* and half-length portraits like *Portrait of Lucien Gilbert* depict the artist's friends dressed up in a rather pompous way. Perhaps they were considered as "portraits" done on commission—although we do not know whether Derain actually received such commissions. As emphasis lay on its role as a portrait, the artist paid more attention to the forms than the colors. The reason Derain portrayed Vlaminck not as a painter but as a violinist was probably because, in those days, performing music was important to Vlaminck. *Portrait of Vlaminck Playing the Violin* also serves as a rare testimony of the period during which Derain and Vlaminck were closely involved with each other.

After working as a Fauvist, Derain left Chatou and moved to Paris, where he rented a studio in Montmartre. By circa 1907, he was associating with Pablo Picasso and other artists at Bateau-Lavoir and painted works influenced by Cubism. From the 1920s onward, Derain's return to classics became marked, and he gained acclaim. However, as he accepted an invitation from Germany to make an official visit during World War II, he was obliged to keep a distance from the art circles after the war. Nevertheless, his friendship with Vlaminck, whom he met in 1900, lasted throughout his lifetime.

(Senior Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Ogawa Kikuko)

## Notes

1. There is also a view that Derain met Matisse through Vlaminck. Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, exh. cat. (London: Tate Gallery, 1990), p. 92.
2. Details on Matisse and Derain in the summer of 1905 can be found in the following exhibition catalogues. *Matisse-Derain: Collioure 1905, une été fauve*, exh. cat. (Céret: Musée départemental d'art moderne-établissement public de coopération culturelle, Cateau-Cambrésis: Musée départemental Matisse, 2005); *Vertigo of Color: Matisse, Derain, and the Origins of Fauvism*, exh. cat. (New York: The Metropolitan Museum of Art, Houston: Museum of Fine Arts, 2024).
3. Letters dated June 15–20, 1905, in André Derain, *Lettres à Henri Matisse* (Paris, 2017), p. 15.
4. A postcard postmarked June 25, 1905, in *Lettres à Henri Matisse*, p. 18. English translation quoted from *Vertigo of Color*, pp. 155, 160.
5. André Derain, *Lettres à Vlaminck* (Paris, 1955), p. 161. Translated into English from the Japanese text.
6. I referred to the catalogue of the Salon d'Automne 1905 in the collection of the Smithsonian Institution. In it, Henri Matisse is listed under "H," not "M." *Salon d'Automne, 1905*. Miscellaneous art exhibition catalog collection, 1813–1953. Archives of American Art, Smithsonian Institution, last accessed August 22, 2024, <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/salon-d-automne-8797..>
7. "Le Salon D'Automne," *L'Illustration*, November 4, 1905, p. 295.
8. Following Vollard's advice, Derain traveled to London in 1906. Rémi Labrusse and Jacqueline Munck, "André Derain in London (1906-07): Letters and a Sketchbook," *The Burlington Magazine*, vol. 146, no. 1213 (April 2004): pp. 243-260.
9. *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 1970), p. 45. Catalogues of past exhibitions held at the Museum of Modern Art, New York can be viewed online. Last accessed August 22, 2024, [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1960\\_300062402.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1960_300062402.pdf).
10. *Matisse-Derain*, p. 36.
11. C. Crépeaux, "Le Violoncelle-Piano," *La Nature*, 24 December 1892, pp. 51-52, last accessed August 22, 2024, <https://cnum.cnam.fr/redir?4KY28.40>; "Le Mélotétraphone," *Le Monde artiste*, 30 December 1894, p. 729, last accessed August 22, 2024, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453394c>. I also referred to the following website regarding this instrument, last accessed August 22, 2024, <https://histoire-vesinet.org/melotetraphone.htm..>
12. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art* (Paris, 1972), p. 301. Translated into English from the Japanese text.
13. Françoise Gilot, *Matisse and Picasso: A Friendship in Art* (New York, 1990), pp. 95-97.
14. Wildenstein Institute, Maïthé Vallès-Bled, *Vlaminck: Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve* (Paris, 2008), p. 543.
15. Nathalie Heinich, *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, trans. Paul Leduc Browne (Princeton and New Jersey, 1996), pp. 27-28, last accessed September 19, 2024, <https://books.google.com.ag/books?id=SyFrGApInOEC&lpg=PP1&hl=ja&pg=PA11#v=onepage&q&f=false>
16. Derain, *Lettres à Vlaminck*, p. 29. Translated into English from the Japanese text. English translation of the second letter of 1901 (A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, pp. 52-53) quoted from <https://www.christies.com/en/lot/lot-5869230>, last accessed September 19, 2024.
17. Derain, *Lettres à Vlaminck*, p. 57. Translated into English from the Japanese text.
18. Niamh O'Laoghaire, "The Influence of Van Gogh on Matisse, Derain and Vlaminck, 1898–1908" (PhD diss., University of Toronto, 1992), pp. 264–269.
19. O'Laoghaire, pp. 356–357.

## List of illustrations (pp. 4–11)

fig. 1—André DERAÏN, *Portrait of Vlaminck playing the Violin*, 1905, Oil on canvas, 110.0 × 68.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
fig. 2—André DERAÏN, *Head of a Woman*, c. 1905, Oil on canvas, 44.5 × 35.6 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation



fig. 3—Henri MATISSE, *Collioure*, 1905, Oil on cardboard, 24.5 × 32.4 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

fig. 4—*L'illustration*, 4 November 1905

fig. 5—Maurice de VLAMINCK, *André Derain*, 1906, Oil on paperboard, 22 × 27 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998

© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY

fig. 6—André DERAÏN, *Portrait of Maurice de Vlaminck*, 1905, Oil on canvas, 41 × 33 cm, Private Collection, deposit to Musée des Beaux-Arts, Chartres

Photo: Bridgeman Images / DNPartcom

fig. 7—Henri MATISSE, *Violinist at the Window*, 1918, Oil on canvas, 150 × 98 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Philippe

Migeat / distributed by AMF

fig. 8—Maurice de VLAMINCK, *Self-portrait*, 1911, Oil on canvas, 73.3 × 60 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Bertrand

Prévost / distributed by AMF

fig. 9—André DERAÏN, *Portrait of Lucien Gilbert*, c. 1905, Oil on canvas, 81.3 × 60.3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Joyce Blaffer von Bothmer, in memory of Mr. and Mrs. Robert Lee Blaffer, 1975

© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY

fig. 10—Vincent VAN GOGH, *Portrait of Dr. Gachet*, 1890, Oil on canvas, 68.2 × 57 cm, Paris, Musée d'Orsay

© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Gérard Blot / distributed by AMF

---

# Mark Rothko's *Untitled* (1969) and the Status of His Works on Paper

---

SHIMAMOTO Hideaki

## Introduction

Twentieth century American Abstract Expressionist Mark Rothko (1903–1970) established his signature color field style of rectangular planes of color on monochrome backgrounds around 1949–50. His large oil canvas works after that have been regarded as his representative works. This is well illustrated by the Museum of Modern Art, New York retrospective in 1951, Rothko's mature period, where all paintings, except for four from 1945–46, were works on canvas.

Rothko's works on paper began to attract attention after his death. Mark Rothko Foundation curator Bonnie Clearwater's pioneering 1984 study *Mark Rothko: Works on Paper*, states that Rothko's works on paper that received little attention at the time, are essential to a fuller understanding of Rothko's career. She asserts that the prints, together with the canvas works, chart Rothko's search for an elemental language that would communicate basic human emotions and move all mankind.<sup>1</sup> The steady development of the subject, mainly in the United States, is evidenced in the 2023 *Mark Rothko: Paintings on Paper* exhibition at The National Gallery of Art, Washington, D. C., the world's largest Rothko collection, based on their catalog raisonné of Rothko works on paper in process since 2018.

The Ishibashi Foundation acquired Mark Rothko's 1969 work on paper *Untitled* (fig. 1) in 2015. This paper aims to explore the position of this work among Rothko's works on paper in light of the above and in the context of Rothko's overall creative output.

## The Position of Rothko's Works on Paper —1930s and 1940s.

Both Bonnie Clearwater's research and the catalog raisonné currently being completed divide Rothko's works on paper broadly into drawings, sketches for murals, and acrylic and watercolor paintings. Adam Greenhalgh, curator of the National Gallery of Art's 2023 exhibition pointed out that Rothko's works on paper, unlike his continuously produced canvas works, appeared in "ebbs and flows" during Rothko's nearly 40 year career. Greenhalgh identifies trends and four particularly productive periods for Rothko's works on paper. First, works from the mid-1930s, with their figurative motifs that foreshadowed later Abstract Expressionism. Second, the iconic works of the mid-1940s with their layered compositions and bright translucent watercolors that anticipated the rectangular forms and transparent effects of Rothko's transition to full abstraction. Then, in the late 1950s, small-scale works that provided a break

and new inspiration after strenuous canvas work. Finally, in the late 1960s, vibrant works in Rothko's signature format that complicate the long-standing association between canvases in increasingly dark tones and Rothko's physical and mental decline.<sup>2</sup>

It was his watercolors, that is, his works on paper, that received particularly favorable reviews in response to Rothko's 1933 solo exhibition at the Contemporary Arts Gallery in New York. Greenhalgh points out that Rothko was at this time influenced by fellow artist Milton Avery and that his watercolor technique was also informed by his experience of teaching painting to children.<sup>3</sup> Throughout the 1940s, Rothko was clear in his preference for oil painting but he continued to produce numerous drawings and many polished watercolor works. The relationship between his watercolor and oil paintings is of interest because there are many instances of Rothko painting a composition first in watercolor and then re-iterating it in oil.<sup>4</sup> This means that rather than being preparatory sketches, the works on paper were a starting point for series developed on a common theme.

Rothko's watercolor technique of combining expressive content with light flowing brushstrokes and pale color became effective in the second period outlined by Greenhalgh. From around 1940, Rothko began painting figurative motifs of fantasy images lacking in substance, almost as if shadows. The images shared commonalities with those of Rothko's contemporaries, such as Joan Miró and André Masson in Europe and Arshile Gorky in the United States, but Rothko's exquisite thinly applied subtle colors were suited more to watercolor and paper than to oil paint and canvas. During his so-called Surrealist period, Rothko continued experimenting in both oil paint and watercolor for the same subject matter but the oil paintings, generally lightly painted with pale tones, could have been mistaken for watercolor works.<sup>5</sup> Again, some critics gave higher praise to Rothko's watercolor works than to his oil paintings for his 1945 solo exhibition at Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery, echoing the reviews of his 1933 solo exhibition. Typically, the reviews noted that the restrained yet subtle colors produced a hypnotic effect.<sup>6</sup> The 1946 solo exhibition *Mark Rothko: Watercolors* at the Mortimer Brandt Gallery in New York, also contributed to the growing trend to focus on the distinctive qualities of Rothko's watercolor work during this period.

The Brooklyn Museum purchased Rothko's watercolor work *Vessels of Magic* (fig. 2) in 1947. In a letter to the museum, Rothko described this work, and five other watercolors, as the culmination of his efforts in the medium of watercolor.<sup>7</sup> His

comment suggests that he was satisfied with the results of creating paintings with watercolors and paper.

This 'culmination' was at the same time prologue to Rothko's transition to his next goal. What Rothko called his 'classic' style of painting, established around 1949–50, was the beginning of the color field style, basically oil paintings on canvas, that became his signature in the latter half of his career. In the 1950s, his use of paper was limited to studies for the arrangement of rectangles and it was not until 1958, when he began work on the Seagram Murals for the Seagram Building's Four Seasons restaurant in New York, that he finally produced paintings with color. In the 1960s as well, except for a 1961–62 mural study for Harvard University, no independent works on paper appear until 1967. In this sense, the position of Rothko's works on paper differs greatly in his Surrealist period, up to around 1947, from those after 1949–50 when his color field style began, following a short period of Multiform painting.

An exploration of the reasons and circumstances surrounding Rothko's continued production of works on paper even after having obviously shifted to oil painting offers a clearer understanding of Rothko's creative process and the position of *Untitled* (1969) in the Artizon Museum collection.

### The Position of Rothko's Works on Paper —1950s and 1960s

In 1958–59, separate from his watercolor or watercolor and oil studies for the Seagram Murals, Rothko produced a series of vertical works on paper, each composed similarly to his oil paintings, with rectangles on a monochrome background. As Greenhalgh noted, there were significantly fewer works on paper during this period than in 1940, with about 15 in 1958 and around 40 in 1959.<sup>8</sup>

Though their basic style of expression is similar, Rothko's oil paintings and works on paper differ markedly in size and color. Working in the late 1950s on large oil paintings, including the commissioned murals measuring over 200cm in length, the works on paper were all relatively small at less than 100cm in length (fig. 3).<sup>9</sup> Rothko's son, writer and researcher of Rothko's works Christopher Rothko noted the shift in 1959 from the "institutional scale" of Rothko's murals to the "human scale" of his works on paper. He explained that Rothko's intention shifted from immersing the viewer in a painting of overwhelming size to sharing his experience and connecting to the viewer.<sup>10</sup> It is generally believed that this was related to his feelings about the Seagram Murals, the culmination of his oil paintings at that time that were far removed from the human scale.

While dark colors predominated in Rothko's oil paintings after 1957, many of his works on paper during 1958–59 were brightly colored, like his oil paintings prior to 1956. When Rothko was commissioned to paint the Seagram Murals, he turned to dark colors and a heavy tense painting style in an effort to contradict the mid-1950s public misconception of his work as being decorative.<sup>11</sup>

Rothko once said, "If a thing is worth doing once, it is worth doing over and over again."<sup>12</sup> While trying to develop the style he established,<sup>13</sup> Rothko constantly had to confront public opinion that surrounded his work in the 1950s. His oil paintings, his murals, were the public face of Rothko's art, while his works

on paper related rather to his internal balance than to his external status. Christopher Rothko suggested that in addition to differences of size and color, the works on paper from this period were attempts to adjust the arrangement and size of the rectangles, and also to reconsider the spatial relations of the picture plane.<sup>14</sup>

Greenhalgh pointed out that 16 of at least 55 works on paper produced 1958–60 remained with the artist at the time of his death, others having been sold or donated and only very few acquired by public collections. This suggests that the works on paper from this period have a private character in origin. It is notable though that Rothko did not frame his works on paper from this period, instead making it a rule to mount them on panels,<sup>15</sup> the same presentation format as his canvas works. It also means that his paper works were carried out on the same level as his works on canvas.

Rothko's production of works on paper came to an end in 1959, in tandem with his rejection of the Seagram Murals contract, and resumed only in 1967. According to Greenhalgh, Rothko produced approximately 275 works on paper between 1967 and the time of his death in February 1970. During the same period, the canvas works numbered a total of 30, meaning a reversal of the previous ratio. The year 1969 was very productive for works on paper, with 120 produced in that year alone.<sup>16</sup>

Rothko's trend to works on paper had to do with his being diagnosed with an aortic aneurysm in April 1968 and instructed by his doctors to refrain from producing works over 40 inches (101.6 cm) in height. Resuming his art, Rothko mainly worked with paper. However, by 1969, larger works, even over 70 inches (177.8 cm) in height, began to appear. At least three types of paper with different textures were used, cut to size by Rothko's studio assistant, Oliver Steindecker. Photos of the studio show paper secured to at least two large, flat easels.<sup>17</sup> (fig. 4)

Initially, tape or staples, or both, kept the paper in place but in mid-1969 Rothko stopped using staples.<sup>18</sup> A blank white space began to appear around the edges of the picture plane of some of the works from that year, backgrounds having previously been in monochrome, like the canvas works. This is probably the result of Rothko use of tape to secure the paper. Though the white margin is not present in all the works on paper, it is one of the defining characteristics from this period.

Additionally, some of the works have a two-tone color composition in which two rectangles of different color are in direct contact, without space in between. This characteristic, common to the canvas works of 1969 as well, is a feature of Rothko's final period and not seen in earlier works of the previous period.

Achim Borchardt-Hume, citing the series commonly known as *Black on Gray* (fig. 5) as example of this, states:

In his earlier work, Rothko has taken great pains to paint the stretcher edges of his canvases in order to transgress the material boundary of the picture surface and to create a continuum between pictorial space and the space inhabited by the viewer. In sharp contrast, space in the *Black on Gray* paintings does not extend beyond the painted surface. The white border does not frame a view. Rather it acts as a zone of separation between real and pictorial space, exposing the



painterly surface as an impenetrable membrane. ....

The thin layer of acrylic paint on a hard white ground declares that *Black on Gray* exists in reality as an object without pretense about its true nature. This is particularly clear in the area of the lane that divides the painting in the center horizontally where the expanses of black and gray meet. The *black and gray* colors overlap here and there emphasizing that all is surface.<sup>19</sup>

As Robert Goldwater points out, there are reservations concerning the painting edge being viewed as an attitude toward the presence of the viewers who “reject participation and withdraw into themselves.”<sup>20</sup> While the white border clearly functions to fix the space of the painting, the painting is seen by the viewer from a distance. In this respect, the *Black on Gray* series represents a change in the nature of Rothko’s paintings. The change indicated in these works, considered by Borchardt-Hume as “works of resignation” and “indicative of Rothko’s continued exploration of the possibilities of painting,”<sup>21</sup> were technically done through Rothko’s intensive activity on his last works on paper, beginning in 1967.

### *Untitled* (1969): Characteristics and Themes

Characteristics of the late *Black on Gray* series paintings can be seen in the Artizon collection’s *Untitled* that is composed of two continuous rectangular color planes: the upper surface in grayish pink and the rectangle below in salmon pink. As in the *Black on Gray* series and many of Rothko’s works, the lower rectangle in this composition is given a lighter color tone.

The rare 177.2 × 164.1 cm format of *Untitled* is an example of Rothko placing emphasis on the vertical direction. The also rare placement of the boundary between the two color planes almost at the center suggests a clear intention of creating an equilibrium between the two surfaces, with the lighter tone and rather orderly brushstrokes of the bottom color plane conveying a sense of warmth, and the darker top color plane animated with dynamic large brush strokes and a lively touch.

Even more striking is that the edges of the painting, unlike the strictly defined straight borders seen in *Black on Gray*, are jagged, showing brushstrokes spilling out from the edges of the color plane in many places and, in contrast to a neat, straight line between the two color planes, each color plane oscillates, as if variable, while maintaining a confrontational equilibrium.

At the same time, the layering of different tones of paint lends depth to the horizontal orientation. In the upper square, white and orange are applied in rough strokes over pink mixed with gray, while salmon pink is maintained overall in the lower square, with touches of red and orange at the top and near the left edge. Such seemingly unrestrained elements bring out the layered structure of each square.

Conventionally, the structure of squares floating on a monotone background creates a force that draws the viewer naturally into the interior of Rothko’s paintings, but in *Untitled* the brushstrokes and layers stand out. In terms of composition, this painting, with its swift brushwork more characteristic of acrylics that dry quickly, turns away from the heaviness of oil painting.

Although the production date of *Untitled* is unknown, its

treatment of the perimeter of the squares does not create a distance with the viewer, in comparison to the *Black on Gray* series. Rather, Rothko’s enthusiasm for new methods brings vitality to the painting to the extent that one can almost feel the sense of “play” and “hope”<sup>22</sup> that Rothko himself cited as essential elements of his work.

From the treatment of the edges, it is surprising to find a straight pencil line just inside the bottom edge of *Untitled*. There is also adhesive remaining on the right side of the bottom edge, suggesting that masking tape had been applied. No pencil lines, however, are to be found on the top edge or on either side. Moreover, the protruding strokes on the left edge make it difficult to imagine masking tape having been applied. It is possible to suppose that the painting was completed without the size determined in advance, but not likely that Rothko would define the spatial volume of his painting after the fact. In view of the broad vertical brushstrokes of the upper left and right sides of the upper color plane, it is clear that Rothko was mindful of the given margins of the range of space. As there are no traces of holes, it is unclear how the paper was fixed to the easel.

According to restorer Mary Bustin, Rothko’s works on paper from this period were done on an easel and then sent to a framer for mounting. Initially, the framer would, according to Rothko’s instructions, paint the border in the same color as the painting but, after much hesitation and discussion, Rothko decided to leave the white border as part of the painting.<sup>23</sup> The sides of *Untitled* are painted white, probably to conceal the border between the paper and canvas mount and to have the effect of a continuous white tone from the edge of the painting. Given Rothko’s usual procedure, it is reasonable to assume that the framer carried this out on Rothko’s intentions. To accurately confirm this, an investigation of the method of mounting is necessary.

The back of the mounted canvas for *Untitled* is inscribed “2029 69,” in the catalog numbering the Rothko Foundation established on September 13, 1968. It was clearly Rothko’s intention to organize his works and from November 29, 1968 until January 17, 1969, Rothko’s assistant, Dan Rice, supervised the cataloging of over 800 works. For works created after January 17, 1969, Rothko himself is thought to have written a four plus two digit number in black crayon on the back of paintings.<sup>24</sup> There are, however, many works from 1969 with a signature but no catalog number, making it necessary to investigate how the catalog number came to be written on this work.

### Conclusion

Though Mark Rothko’s works on paper appear in several distinct periods in his career, the final period, 1967–69, presents approaches in the treatment of borders and use of acrylic paint that were absent or very rare in his previous periods. This indicates that even in his last years, tormented by illness and pessimistic about his place in a rapidly changing art scene, he maintained his drive for new possibilities. *Untitled* in the collection of the Artizon Museum is done in bright colors, mainly pink, and has dynamic brushwork. Further, the newly adding of a white border around the edges of the painting and the elimination of a strict boundary between rectangles of color exemplifies Rothko’s continued exploration of the nature of the

pictorial space and the relationship between artist and viewer.

While Rothko's works on paper in general reveal his attempts at new possibilities, there is continuity with his works on canvas. The brushstrokes at the upper edges of the top square of *Untitled* that seem bold at first glance were meticulously and consciously controlled. To fully understand this work, it is necessary to specifically investigate it in terms of what rules were applied in its creation. Details related to how Rothko produced works on paper during this period, including how a particular type of paper was selected, how it was fixed to the easel, and then how it was mounted on canvas, need to be clarified. There is also a need for analysis of Rothko's use of acrylic paint, on the layers that make up the color fields. We hope that this paper may serve as a starting point for such future research.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Cheryl Silverman, CAS Associate, Inc.)

9. Examples in public collections include *Lavender and Mulberry* (1959, 95.9 × 62.9 cm, Hirshhorn Museum, 1966, 66.4418).
10. Christopher Rothko, *Mark Rothko: From the Inside Out*, New Haven and London: Yale University Press, 2015, p. 222.
11. See, for example, Bonnie Clearwater, *op. cit.*, p. 42.
12. *Ibid.*
13. Christopher Rothko, *op. cit.*, p. 67.
14. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 36.
15. *Ibid.*, p. 34.
16. *Ibid.*, pp. 38–39.
17. *Ibid.*, p. 43.
18. *Ibid.*, p. 43.
19. Achim Borchardt-Hume, "Shadows of Light, Mark Rothko's Late Series," in A. Borchardt-Hume, ed., *Rothko: the Late Series*, exh. cat., Tate Modern, London and Kawamura Memorial Museum of Art, Henry N. Abrams, 2008; Sakura Japan, 2009.), p. 27.
20. Robert Goldwater, "Rothko's Black Paintings," *Art in America*, No. 59, March–April 1971, p. 62.
21. Borchardt-Hume, *op. cit.*
22. In his October 27, 1958 lecture at the Pratt Institute in New York, Rothko listed the following as the "recipe" and "ingredients" of his work: 1. Preoccupation with death, 2. Sensuality, 3. Tension, 4. Irony, 5. Wit and play, 6. The ephemeral and chance, 7. Hope. See, "Address to Pratt Institute, November 1958," *Writings on Art: Mark Rothko by Miguel López-Remiro* (ed.), New Haven and London: Yale University Press, pp. 125–128.
23. Mary Bustin, "Mark Rothko's Painting Technique," *The Rothko Book: The Essential Artist Series* by Bonnie Clearwater, London: Tate Publishing, 2006, p. 179.
24. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 38, p. 191 (note 84).

#### Notes

1. Bonnie Clearwater, *Mark Rothko: Works on Paper*, 1984, New York: Hudson Hills Press, p. 17.
2. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), National Gallery of Art, Washington, 2023, p. 12. I would like to express my sincere gratitude to Adam Greenhalgh, associate curator at the National Gallery of Art, Washington, D.C. for the valuable suggestions he provided me in writing this paper.
3. *Ibid.*, p. 17.
4. Greenhalgh points out, for example, that there is an earlier watercolor with a human figure in very similar pose and composition to *Untitled (Reclining Nude)*, 1937/38 oil on canvas, 1986.43.50) in the collection of the National Gallery of Art, Washington, D. C.
5. See *The Interpretive link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism, Works on Paper 1938–1948*, Whitney Museum of American Art, 1986, an exhibition focusing on works on paper, including by Rothko, that shed light on the spread of European Surrealism to the United States and the development of Abstract Expressionism.
6. "The Passing Shows," *Art News* 43, no. 19 (January 15–31, 1945), p. 27.
7. Angelica Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1985, p. 691.
8. *Mark Rothko: Paintings on Paper* (exh. cat.), *op. cit.*, p. 29.

#### List of illustrations (pp. 12–19)

- fig. 1—Mark ROTHKO, *Untitled*, 1969, Acrylic on paper mounted on canvas, 177.2 × 104.1 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800
- fig. 2—Mark ROTHKO, *Vessels of Magic*, 1946, Watercolor on paper, 98.4 × 65.4 cm, Brooklyn Museum, Museum Collection Fund, 47.106  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800
- fig. 3—Mark ROTHKO, *Lavender and Mulberry*, 1959, Oil on paper mounted on fiberboard, 95.9 × 62.8 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966, 66.4418. Photo: Cathy Carver  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800
- fig. 4—One of Rothko's easels, National Gallery of Art, Washington  
Photo courtesy of the National Gallery of Art, Washington
- fig. 5—Mark ROTHKO, *Untitled*, 1969, Acrylic on canvas, 229.6 × 175.9 cm, National Gallery of Art, Washington  
Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc. 1986.43.164  
© 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / ARS, New York / JASPAR, Tokyo C4800

---

# Isamu Noguchi's *Fish Face No. 2*

---

ETO Yuko

## 1. Introduction

In 2015, the Ishibashi Foundation acquired the stone sculpture, *Fish Face No. 2* (1983) (fig. 1), by Isamu Noguchi (1904–1988).

Born in Los Angeles, U.S.A., the sculptor, Isamu Noguchi, whose parents were NOGUCHI Yonejiro (1875–1947), a poet and professor at Keio University, and Léonie Gilmour (1873–1933), an American writer, was influenced by both Japanese and American cultures as he produced numerous ambitious works throughout the course of his life. He employed a wide variety of materials, including plaster, terra cotta, ceramics, wood, metal, paper, and stone, but from the 1960s onwards it was his stone sculptures that were to become central to his oeuvre, growing in importance.

This paper will look at the creation of his *Fish Face No. 2*, focusing on the background and his use of basalt during his latter years.

## 2. Noguchi's Involvement with Stone

As a child, Noguchi lived in Tokyo and Kanagawa Prefecture with his mother and half-sister for eleven years from 1907 to 1918. While he was still a student at St. Joseph's College, an international school in Yokohama, he learned Japanese woodworking techniques from a carpenter who was constructing the family home in Chigasaki, and also studied the basics of cabinetmaking under a local craftsman. In June 1918, at the age of thirteen, he traveled alone to the U.S. to pursue his education there, and in 1923, he succeeded in entering the premedical program at Columbia University in New York. From that time on, New York was to become his base in the U.S. The following year, acting on his mother's suggestion, he began to study sculpture in evening classes at the Leonardo da Vinci Art School where he soon distinguished himself. Three months after starting lessons, Noguchi held a solo exhibition in the school's lobby, resulting in him leaving Columbia University to devote himself to sculpture.

Noguchi first started to work in stone at the age of twenty-two, when having received a John Simon Guggenheim Scholarship in April 1927, he traveled to Paris where he became an assistant to Constantin Brancusi (1876–1957). Brancusi accepted Noguchi as an apprentice in the mornings for a period of approximately six months. Regarding his experience of working with stone under Brancusi, Noguchi later recalled:

preparatory to making a base. [...] The carving of stone, however, was new to me. I had no such experience in America and, indeed, the carving process of removal was the opposite of whatever I had so quickly learned of the tricks and easy effect of clay. [...] I did keep at it long enough to be finally entrusted with helping in the beginning phase of carving a marble *Bird in Space*.<sup>1</sup>

Brancusi taught him the proper way to work with each tool for each material, the importance of tasks that Noguchi referred to as 'tedious and troublesome,' and the grueling effort required to achieve perfection.<sup>2</sup> This experience of working with stone was to form the basis of his subsequent studies into the true nature of stone and other materials. During his studies in Paris, Noguchi was to produce abstract sculptures and drawings that exhibited Brancusi's influence.

In January 1931, Noguchi returned to Japan for the first time in thirteen years, staying in Kyoto from May to August, where he was impressed by haniwa (terra-cotta clay statues) and Zen temple gardens.<sup>3,4</sup> Captivated by traditional Japanese gardens and the stones placed in them, Noguchi was to visit Ryōanji and Tenryūji temples many times over the years, and was to say of stone gardens, 'When I saw natural stones laid out in a Japanese garden, I thought, 'Oh, this is "sculpture".' You don't have to do anything to them, it is just the way they are placed or something. The person looking at them is important. If the person don't see them, they are just stones.'<sup>5</sup> 'Looking at Japanese gardens, I felt something. [...] Stones are something in anywhere, and the oldest, the newest and the kind of nature that humans need the most.'<sup>6</sup>

The event that was to increase Noguchi's interest in stones and lead him to work seriously with stones as single works of sculpture, was when he went in search of the stones to be used for the *UNESCO Garden* (1956–1958) (fig. 2), the project at the UNESCO headquarters in Paris. For this project, Noguchi, envisioned the creation a three-dimensional spatial form that would express his admiration and respect for Japanese gardens, and in 1957 he traveled to Kyoto, Kagawa, Tokushima, and Okayama prefectures, together with the garden designer and historian SHIGEMORI Mirei (1896–1975), to search for suitable stones for this project.<sup>7</sup>

After completing the *UNESCO Garden*, Noguchi worked on marble sculptures and gardens that included stone sculptures, such as the Sculpture Garden of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (1960–1964) and the Sunken Garden, Chase Manhattan Bank Plaza (1961–1964). Noguchi had long wanted to establish a base in Japan where he could

Brancusi got me started with carving a flat plane in limestone



concentrate on stone sculpture and in 1964, he returned to Mure (now Mure-cho, Takamatsu City)<sup>8</sup>, a place he had first visited in 1956, where he was introduced to IZUMI Masatoshi (1938–2021),<sup>9</sup> a stonemason he was to collaborate with on stone sculptures for the rest of his life. In 1969, Noguchi set up an atelier in Mure, close to where *aji ishi*, a type of granite, is quarried, thereafter traveling between his ateliers in New York and Mure while devoting himself to the creation of stone sculptures. Noguchi employed a variety of different types of stone in his work, but since the late 1960s, the majority of his work employed granite, basalt, or andesite, all of which are harder than marble. Noguchi began by exploring new possibilities creating large-scale works in hard granite (*mikage ishi*) or basalt, but since 1981, Noguchi's primary sculptural material [was] basalt, a dense and heavy igneous rock.<sup>10</sup>

### 3. *Fish Face No. 2*

*Fish Face No. 2*, is not the only work Noguchi produced with the title '*Fish Face*.' In 1928, during the second year of his studies in Paris, he created a bronze work entitled *Fish Face* (fig. 3). Some of the works Noguchi produced during his time in Paris were somehow destroyed and lost in a storage in Paris and this *Fish Face* was one of those.<sup>11, 12</sup> Created after Noguchi parted with Brancusi,<sup>13</sup> it displayed a geometric form with a stepped surface reminiscent of Brancusi's *The Cock* (fig. 4), and clearly shows the influence of his teacher. In 1945, he also produced a work in black slate, consisting of a combination of five separate components, that is entitled *Fishface* (fig. 5). In 1944, Noguchi had developed the idea of cutting figures out of flat slabs of marble or slate that he then combined to create three-dimensional sculptures that can be classified as Surrealist works<sup>14</sup> and *Fishface* (fig. 5) was one of these. Although they share the same name, the two earlier *Fish Face* works predate *Fish Face No. 2* by fifty-five and thirty-eight years respectively and are very different both in form and the materials employed. Noguchi is known to have often spontaneously come up with humorous names for his works, and we can presume from this that he did not regard *Fish Face No. 2* as being part of a series with these earlier works.<sup>15</sup>

*Fish Face No. 2* presents a combination of three textures: the stone's natural surface, a chiseled surface, and a smooth polished surface (figs. 1 and 6). The combination of these three elements is characteristic of the stone sculptures of Noguchi's later years. The surfaces, particularly the natural texture of the stone's surface, create a primitive feel, while the traces of the quarrying, sculpting and polishing clearly show the intervention of human hands. The abstract form reminds us that both the material used, the stone, and the fish from the work's title, are both the products of nature. The natural surface of the stone is brown, while the carved or polished parts are a mixture of brown and dark gray, this varying color of the different sections being one of the characteristics of the work.

Based on the results of research carried out on the stone by restorer, OIKAWA Takashi, it is believed the material used for *Fishface No. 2* is *datekanmuri ishi*, a type of basaltic andesite.<sup>16</sup> In Noguchi's catalogue raisonné,<sup>17</sup> the works employing *datekanmuri ishi* are simply listed as basalt. *datekanmuri ishi* was one of Noguchi's favorite stone materials in his latter

years and is only to be found on Mt. Okura in Marumori Town, southern Miyagi Prefecture. *datekanmuri ishi* is also known as *doro-kaburi* [mud-coated], since mud adheres its surface when quarried. Noguchi used to visit the quarries in person guided by IZUMI Masatoshi to select the stones for his work, including *datekanmuri ishi*.<sup>18</sup>

The stone for *Fish Face No. 2* was transported to his atelier in Mure, where it was shaped and sculpted and there is a photograph of the work, taken by Noguchi himself, at his atelier in Mure (fig. 7). It was then transported to New York, where it was exhibited along with six other stone sculptures in the solo exhibition: "Noguchi, Seven Stones," at the Pace Gallery, New York, from March 28 to April 26, 1986 (fig. 8). The exhibition catalogue, which features an enlarged photograph of the central part of *Fish Face No. 2* on the front and back covers, included the following "Manifesto,"<sup>19</sup> a statement made by Noguchi on February 18 of the same year for the thirtieth anniversary rededication of the UNESCO Gardens.

#### MANIFESTO

I am challenged by the unknown, by accidents, from which to extricate something beyond preconception. My effort has been to expand this area of challenge.

Looking for rocks to make the UNESCO Garden (in 1956–68), I started to carve granite boulders. I had returned to Japan some years previously with a Bollingen Fellowship on a search for the meaning of sculpture. This I had found in the rocks of gardens as the essential projection of time. Trees pass, the rocks remain, erode. How else may the enduring be manifest? Or sculpture reveal its secret?

Marble was something else again, which comes from water and its chemistry. The tradition of sculpture as I first knew it derived from marble, or more correctly, clay and its reproduction in marble and bronze casting. Both are an artisanage of indirection. With sheet metal came a diagrammatic sculpture which I carved with dissatisfaction in marble and slate.

It was in revolt from all this that my questioning began, that which led me through the many gardens I subsequently made larger than sculpture, environments – sculpture to walk through, a passage of time.

No matter how much time it would take or beyond duplicating, I wished to find out something about sculpture; that which I found missing.

I was fortunate in that my time has coincided with the rapid development of tools. Within our destruction or our saving would be found the needed scope of sculpture—its enduring to define the space of our garden, the earth.

If in a time of triviality such a course seems implausible, all the more reason. Seek the dead center of gravity, seek out of our difficulties the enduring.

Noguchi looked up to the architect Richard Buckminster Fuller (1895–1983) as his mentor and it was from him that he learned that 'the garden is a sculpture of space,' leading him to recognize gardens as being places that links people with sculpture. This relationship between sculpture, and people, as well as with the

environment, was an important theme of Noguchi's creativity.<sup>20</sup>

The other six works that Noguchi presented with *Fish Face No. 2* in the "Noguchi, Seven Stones" exhibition were *Odalisque* (1982, Whereabouts unknown), *Personage III (Ningen 3)* (1984, Whereabouts unknown), *Fullness with Void* (1984, Private Collection), *Olmec and Muse* (1985, Private Collection), *Stone Embrace* (1985, Private Collection) and *Pieta (Mistress Pogany and Brancusi)* (1985, Whereabouts unknown), and all of them sculpted from basalt. In addition, the photographs in the exhibition catalogue and Noguchi's catalogue raisonné<sup>21</sup> show that, with the exception of *Personage III (Ningen 3)* that appears to be entirely polished, the surfaces of the other works all display the same three surface textures as *Fish Face No. 2* described above, which is to say, the natural surface, the chiseled surface, and the smooth polished surface.

*Fish Face No. 2* was later displayed in the exhibition "Enduring Creativity" that was held at the Whitney Museum of American Art, Fairfield County, from April 15 to June 15, 1988. The catalogue for this exhibition states: 'His interference with this black or greenish-black stone tends to be minimal: he will carve or bore into the rock to reveal its interior and to introduce contrast of color, texture, and shadow, but he preserves the rough and rugged quality of the earth-spawned stone.'<sup>22</sup>

#### 4. Isamu Noguchi and Ishibashi Shojiro

Noguchi was attracted to stone, becoming deeply involved in stone sculpting as a result of his work on the *UNESCO Garden*, and ISHIBASHI Shojiro (1889–1976), founder of the Bridgestone Museum of Art, the predecessor of the Artizon Museum, was also intimately involved in this project. He founded the Bridgestone Museum of Art in January 1952, then four years later, in April 1956, he established the Ishibashi Foundation whose core activities are the maintenance and management of the art museum and the promotion of donations and grants for the advancement of art, education, and culture. In June of the same year, the Japan Pavilion at the Venice Biennale opened as the result of a donation for its construction from ISHIBASHI Shojiro and Shojiro attended the Venice Biennale's opening ceremony as a representative of the Japan Pavilion's exhibition.<sup>23</sup> He also attended the 4th General Conference of the ICOM (International Council of Museums) in Basel, Switzerland while traveling around Europe and the U.S. from May to August to observe the state of affairs there in his role as a Advisor to the Minister of Foreign Affairs.<sup>24</sup> Hoping for financial support from the Japanese government to create the *UNESCO Garden*, Noguchi met with Shojiro in Paris on July 7 of the same year and appealed for his cooperation. Shojiro's travel diary for that day states, 'I visited the construction site for the UNESCO building and received a request from Mr. Isamu Noguchi to donate garden stones,'<sup>25</sup> indicating that Shojiro went to the UNESCO headquarters, which was under construction at the time and met with Noguchi. It is possible that Shojiro walked around the proposed site of the *UNESCO Garden* with Noguchi at this time. Shojiro, who believed in the importance of Japan's contribution to the international community through cultural activities promised his cooperation,<sup>26</sup> and the following year, 1957, the Japanese government agreed to provide part of the construction costs.<sup>27</sup> In the same year, the Ishibashi Foundation, which Shojiro

had established the previous year, also provided a grant for 'the construction of the UNESCO Headquarters Garden,'<sup>28</sup> indicating that Shojiro strongly approved of Noguchi's concept for the project. In November 1958, the *UNESCO Garden* was successfully completed. Stones formed the central feature of the garden, creating a connection between Shōjirō and Noguchi, and in 2015, fifty-nine years after their first meeting, the *Fish Face No. 2* stone sculpture became the first Noguchi work in the Ishibashi Foundation Collection. Considering Noguchi and Shojiro's shared passion for art, garden design,<sup>29</sup> and social projects for the public good, combined with the fact that the *UNESCO Garden* was a spatial sculpture centered on 'stone,' this addition to the collection can be said to be extremely significant.

#### 5. In Closing

When it comes to his works in basalt, the older Noguchi became, the more he became prone to preserve the natural form and surface of the stone, as seen in *Fish Face No. 2*. According to Dakin Hart, former Senior Curator at the Noguchi Museum, although Noguchi's late basalt works certainly reflect his aesthetic choices in selecting the stone material, his intention wasn't to force an image out of it. His pieces are like time capsules, each encapsulating what he could and could not control: the natural formations (stone formations, weathering), industrial formations (quarrying, stone splitting, measuring), and artistic formations (carving, polishing).<sup>30</sup> In an interview filmed at his atelier in Mure in 1979–80, the 75-year-old Noguchi said:

'The oldest form of sculpture is stone. The earth comprises of stone. Humans originate from stone and return to stone; we return to the soil. Soil is also a form of stone, powdered stone. That is why I am interested in stone.

You can experience things by looking at them, touching them, eating them, listening to them, bumping into them, and entering them. Sculpture is not merely something to look at, I think it needs to be experienced more deeply.'<sup>31</sup>

Noguchi was a man who could capture the universe in stone, he sought to discover the true essence of stone and the luminescence it contained to give shape to the universality that remains, regardless of the passage of time. He was fascinated by the stone that forms part of the earth from which humans are born and to which they eventually return, and his true creativity lay in his ability to reveal the existence of stone.

I would like to express my sincere gratitude to Ms. IKEDA Fumi, Senior Advisor of the Isamu Noguchi Foundation of Japan, Ms. MASUDA Mihoko, Curator at the Isamu Noguchi Garden Museum, Mr. Alex Ross, Managing Editor of the Isamu Noguchi Catalogue Raisonné at the Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, Mr. OIKAWA Takashi, restorer, and Mr. Andrew Newman for their generous cooperation in writing this article.

(Educator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Gavin Frew)

## Notes

1. Isamu Noguchi, "Noguchi on Brancusi," *Craft Horizons* 36, no.4, 1976, pp. 26–28.
2. Isamu Noguchi, "Noguchi on Brancusi," *ibid.* pp. 137–138.
3. "Isamu Noguchi Chronology," *Isamu Noguchi—Connecting the World through Sculpture*, exh. cat., Yokohama Museum of Art, 2006, p. 121.
4. OHASHI Natsuko (ed.), "Isamu Noguchi Chronology," *Isamu Noguchi: Ways of Discovery*, exh. cat., The Asahi Shimbun, NHK, NHK Promotion, 2021, p. 237.
5. Video interview (1986) NHK Archives *Ano hito ni aitai File No. 108* [A Person I Want to Meet File No. 108], NHK, [https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108_00000) (last accessed August 23, 2024).
6. Video interview *Isamu Noguchi maboroshi no genbaku ireihi* [Isamu Noguchi: The Phantom Memorial Monument for Atomic Bomb Victims] NHK, 2022.
7. Duus Masayo, *Isamu Noguchi – shukumei no ekkyōsha (ge)* [Isamu Noguchi – A Man Fated to Cross Borders II], Kodansha, 2000, pp. 114, 150, 151, 215.
8. The visit to Mure in 1956 was made on the recommendation of SHIGEMORI Mirei. *op. cit.* note 3, p. 237.
9. *Op. cit.* note 7, p. 216.
10. Roni Feinstein, "Isamu Noguchi," *Enduring Creativity*, exh. cat., Whitney Museum of American Art, Fairfield County, 1988, p. 24.
11. Nancy Grove and Diane Botnick, *The Sculpture of Isamu Noguchi, 1924–1979: A Catalogue*, New York: Garland Publishing pp. 4–5.
12. According to Noguchi, he had a crate made to store some of the tools he used in Paris as well as some of the works he did not bring back to New York in February 1929. The crate was stored with American Express, but when Noguchi returned later he was told that the crate had been destroyed. *Fish Face* in 1928 is assumed to have been in that crate. Interview with Alex Ross at the Noguchi Museum (New York), October, 10, 2023.
13. Noguchi is said to have worked as Brancusi's assistant from the time he arrived in Paris in April 1927 until Brancusi left for Nancy in November of the same year. Duus Masayo, *Isamu Noguchi – shukumei no ekkyōsha (jō)* [Isamu Noguchi – A Man Fated to Cross Borders I], Kodansha, 2000, p. 225.
14. TAKAHASHI Kōji, "The Poetics of Between: On the Sculpture/Space of Isamu Noguchi," *Isamu Noguchi Retrospective 1992*, exh. cat., The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1992, p. 13.
15. *Op. cit.* note 12.
16. According to: OIKAWA Takashi, "Research on the Stone Used for Isamu Noguchi's *Fish Face No. 2*" (January 2022).
17. The Isamu Noguchi Catalogue Raisonné, a web-based catalog of works edited by the Noguchi Museum, <https://archive.noguchi.org/> (last accessed August 23, 2024).
18. Interview with IKEDA Fumi and MASUDA Mihoko at the Isamu Noguchi Garden Museum, October 23, 2021.
19. *Noguchi, Seven Stones*, exh. cat., Pace Gallery, New York, 1986, p. 3. First published in Isamu Noguchi, "Manifesto," A statement for the 30th anniversary rededication of the UNESCO Gardens, February 18, 1986. Japanese translation by ETO Yuko.
20. *Isamu Noguchi et Okamoto Taro : «Japon» de deux voyageurs sans frontieres*, exh. cat., Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, 2018, p. 99.
21. *Op. cit.* note 17.
22. *Op. cit.* note 10.
23. The Japan Foundation's Venice Biennale, Japan Pavilion official website, 28th Venice Biennale International Art Exhibition, <https://venezia-biennale-japan.jp/f.go.jp/j/art/1956> (last accessed August 23, 2024).
24. ISHIBASHI Shojiro, *Jinsei mondou* [Life's Questions and Answers] Kikaisha, 1957, pp. 161–167.
25. ISHIBASHI Shojiro, *Watashi no ayumi* [The Course of my Life], 1962, p. 48.
26. On August 28, 1956, Noguchi reported UNESCO's International Cultural Exchange Officer, Michel Dart, "In his capacity as a government Advisor, Mr. Ishibashi had promised to approach the Japanese government, but first, he recommended doing the proper administrative procedure, which is to submit a formal request to the Ministry of Foreign Affairs through the Japanese Ambassador to France in Paris," *op. cit.* note 3, p. 145.
27. *Op. cit.* note 3, p. 147.
28. The Ishibashi Foundation provided a grant of ¥1,000,000 for 'The construction of the UNESCO Headquarters Garden'. The total cost of the *UNESCO Garden* was approximately US\$24,000, of which UNESCO contributed US\$15,000, the Japanese government US\$5,000, and the remaining US\$4,000 was raised by the Japanese private sector. The Ishibashi Foundation was one of the largest private donors to the *UNESCO Garden*. *50 years of the Ishibashi Foundation, 1956–2005*, Ishibashi Foundation, 2006, p.144. *Op. cit.* note 3, p. 148. UCHIYAMA Naoko, "The Meaning of 'Japanese Garden': Reflections on Isamu Noguchi's Garden for UNESCO," *Center for Comparative Japanese Studies Annual Bulletin*, No. 7, The Center for Comparative Japanese Studies, Ochanomizu University, 2011, p. 131.
29. Shojiro Ishibashi was interested in art, architecture, and landscaping, creating the Suimeisō Garden (Kurume City, Fukuoka Prefecture), Kyūrinso Garden (Fuchu City, Tokyo), Okutama Garden (Ome City, Tokyo), and other gardens. He wrote, 'While business is one of my hobbies, my other interests include art, architecture, and landscaping. [...] I don't know the techniques of garden design. I find peace through contact with the beauty of nature. I am able to relax free of miscellaneous thoughts. I simply plant trees and collect stones in places to create a garden resembling mountain scenery close to where I am, and as it matures with the passage of time, it brings me great pleasure.' *op. cit.* note 25, p. 432.
30. *Isamu Noguchi Tools*, Takenaka Carpentry Tools Museum, 2023, p. 9.
31. Video interview (1979–80), NHK Archives, *Ano hito ni aitai File No. 108*, [A Person I Want to Meet File No. 108], NHK, [https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108\\_00000](https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250108_00000) (last accessed August 23, 2024). Video interview, Isamu Noguchi: Ways of Discovery (Tokyo Metropolitan Art Museum, April 24 – August 29, 2021), NHK Educational, 2021.

## List of illustrations (pp. 20–27)

- fig.1—Isamu NOGUCHI, *Fish Face No.2*, 1983, Basalt, H. 36.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764
- fig.2—Isamu NOGUCHI, *UNESCO Gardens, Paris*, 1956–1958  
Photography by Isamu Noguchi  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764
- fig.3—Isamu NOGUCHI, *Fish Face*, 1928, Bronze (Lost)  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764
- fig.4—Constantin BRANCUSI, *The Cock*, 1924, Photography by Constantin Brancusi  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn/Georges Meguerditchian/ distributed by AMF
- fig.5—Isamu NOGUCHI, *Fishface*, 1945, Black slate, 75.2×37.8×25.1cm  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764
- fig.6—Isamu NOGUCHI, *Fish Face No.2*, 1983, Basalt, H. 36.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4767
- fig.7—Isamu NOGUCHI, *Fish Face No.2*, 1983 Photography by Isamu Noguchi  
©2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764
- fig.8—ANZAI Shigeo, *Isamu Noguchi, Pace Gallery, New York, April 1986*, 1986/2017, Gelatin silver print, Artizon Museum, Ishibashi Foundation



---

# Ettore Sottsass During the 1960s: Focusing on the 'Totem' Series

---

SUGIMOTO Nagisa

## Introduction

In 2023, the Ishibashi Foundation acquired thirty works (including twelve drawings) by the Italian architect and designer Ettore Sottsass (1917–2007). Today, Sottsass is best known as the leader of 'Memphis,' an international group of designers who took the world by storm during the 1980s, and as a standard-bearer of post-modern design. Renowned for the novel furniture designs, employing bold colors and unconventional forms, that he produced during his 'Memphis' years, Sottsass created a wide variety of other works over the course of his life. From the beginning of his career to his later years, Sottsass concentrated primarily on cabinet and other furniture design, but it was during the 1960s that he first achieved fame with his designs for Olivetti typewriters, then in 1970s he moved away from the design field, to concentrate on conceptual photography. After his activities with the 'Memphis' group during the early 1980s, he went on to become passionate about architectural design during the latter half of the eighties and continued to energetically develop unique designs until his death in 2007 at the age of ninety. In Japan, he is known for his association with designers such as KURAMATA Shiro, UMEMA Masanori, and TATEISHI Taiga, and in 2011 he participated in the "Kuramata Shiro and Ettore Sottsass" exhibition (21\_21 DESIGN SIGHT, Tokyo).<sup>1</sup>

This report will examine the works in the 'Totem' series, which comprise five of the thirty Sottsass works in the foundation's collection. Made of ceramics, this series of works consist of multiple parts stacked on top of each other to create column-like forms almost two meters in height. He created the majority of the design drawings from early to mid-1960s, then initially produced a series of twenty-one of the works for the "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps" exhibition, (hereafter referred to as the "Menhir" exhibition in this paper), that was held in Milan, Italy, in 1967.

It should be pointed out here that although today it is customary to group all these huge ceramic works together under the title of the 'Totem' series, Sottsass himself did not think of them as comprising a single series, at least not in the 1960s. Although he had provisionally grouped his other ceramic works together, creating and exhibiting them in the form of series, his large-scale works from 1967 onwards were produced and exhibited as individual pieces. For instance, if we look at the works in this foundation's collection, the *Odalisca Totem* was produced for the 1967 exhibition, while his *Totem No. 1* and *Totem No. 2* were not produced until 1996, by the New

York-based design and production firm, Urban Architecture. Therefore, in order to achieve a greater understanding, it is clear that the so-called 'Totem' series should be divided into smaller groups, depending on the period and circumstances of the production of each individual work.

For this reason, this paper will look at the 21 *Totems* exhibited in the 1967 exhibition as comprising a single group as they represent a good example of the early concept of Sottsass' large-scale ceramic works. A study of this group will not only help provide an overall understanding of the 'Totem' series as a whole, but also provide an insight into Sottsass' design in general during the 1960s. However, due to the difficulty of examining all 21 works, this report will focus on the *Odalisca Totem* (fig. 1) belonging to the Foundation collection.

## 1. Basic Information Regarding the 'Totem' Series

I will start by presenting an overview of the development of Sottsass' ceramic designs, including the 'Totem' series. His involvement with ceramic design began in 1956 with a commission from the American businessman, Irving Richards. Known as the business partner of the designer, Russell Wright, Richards had achieved commercial success in 1939 with the 'American Modern' series of tableware and he planned to produce works designed by Sottsass at the Bitossi Ceramiche company in Montelupo Fiorentino, Italy, that would then be sold in the United States. At that time, Sottsass was a complete novice when it came to ceramics, but he later reminisced that with the expert help of Bitossi's art director, Aldo Ronzi, he was able to learn about every step involved in its production, from the clay, to the glazes, to the kilns.<sup>2</sup>

Sottsass' ceramic works evolved through his early 'Lava' and 'Tondi' series to those created in homage to Eastern religion resulting from his stay in India in 1961. Beginning in 1963 with 'Tenebre' and 'Offerta a Shiva' in 1964, he then went on to produce the twenty-one giant ceramic works he exhibited in the "Menhir" exhibition in 1967.<sup>3</sup> In 1969, he produced a series of 'Totem' with a different design to those produced in 1967 for the "Landscape for a New Planet" exhibition was held at the National Museum, Stockholm.

The exhibition title, "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps," represents a list of the pillar-like structures that provided the inspiration for Sottsass' giant ceramic works. 'Menhir' is the name given to the prehistoric megalithic monuments, consisting of a single, tall standing stone, thought to be tombstones or connected with religious services, that can be found in the

Brittany region of France. A 'ziggurat' is a kind of pyramidal, stepped temple tower that was constructed in the major cities of ancient Mesopotamian. 'Stupas' are type of tower that was built to house Buddhist relics and are also referred to as pagodas. In addition to these ancient religious structures, he also included the contemporary motifs of fire hydrants and gas pumps, which can also be said to share the same basic tall, vertical form as the menhir, etc.

*Odalisca Totem* was designed between 1964 and 1966 and was one of the works selected for the 1967 exhibition. However, at that time it had been given the completely different title of *Pus Distributor (for use by war propagandists)*, a title evocative of the anti-Vietnam War movement of the late 1960s. Later, in the late 1980s, when the Italian furniture company, Mirabili, produced and sold limited editions of several of these *Totems*, this design was one of those selected, and it is thought that it was at this time that the name was changed to *Odalisca Totem*. The Ishibashi Foundation owns one of this limited edition of twenty-nine.

## 2. Within 1960s Society

Based on the basic information regarding the structure the 'Totem' series given above, this section will examine the *Totems* produced in 1967 with reference to the historical background of the 1960s, focusing on Sottsass' interest in the popular culture of the times and his critical attitude regarding politics and society.

### 2-1. The Image of Popular Culture

The latter half of the 1960s is sometimes referred to as being the 'political season,' with anti-establishment political movements, led by students, springing up around the world. In the U.S., this could be seen in the anti-Vietnam War and civil rights movements, in France there was widespread civil unrest that came to be known as 'The May Revolution' and in Milan, where Sottsass was working, it came to a head in 1968 with students took over and occupied the venue of the Milan Triennale during the opening ceremony. These young people's political movements were closely linked to various counterculture movements critical of the basic values of conservative bourgeois high culture, and expressed themselves through diverse cultural phenomena, including hippies, pop culture, the underground, rock music, etc.

The design world was no exception to this rising antiestablishment trend. In Italy, it became focused in Florence and the period between 1966 and 1967 saw the emergence of several groups of architects, including the 'Archizoom Assoicati,' led by Andrea Branzi and others, 'Superstudio,' led by Adolfo Natalini and others and 'Gruppo 9999,' led by Carlo Cardini and others, that sought to express their objection to society through design. Today, this movement is referred to as 'radical design' (anti-design).

Although Sottsass was more than twenty years senior to these young designers, he had been associating with them since 1966 and was sympathetic towards their activities. Sottsass had already made a name for himself in the Italian design world during the early 1960s, causing a stir with his innovative ideas. In 1956 he had been invited to become a designer for the Italian furniture company Poltronova, where he produced

numerous colorful striped pieces, such as the *Double-bodied Sideboard (Model MS. 120)* (fig. 2) from 1959 to the early 1960s, in addition to the 'Flying Carpet Furniture' series (1965) that consisted of innovative forms and vivid colors evoking the robots and rockets of the space age, and the 'Superbox' series of striped wardrobes made of a plastic laminated plywood developed by the Italian material manufacturer Abet Laminati (1966, fig. 3).<sup>4</sup> In 1958, he became design advisor to the Italian office equipment manufacturer, Olivetti, where he produced many famous designs such as the computer system *ELEA 9003* (1959) and the *Valentine Portable Typewriter* (1968, fig. 4).

While creating the innovative designs mentioned above, Sottsass kept his eye on the popular culture of the day, looking to it for inspiration. In particular, the art of the time provided an important source of ideas. As a young man, Sottsass had painted and sculpted himself and was familiar with the works of Pablo Picasso, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, and others, but it was during a stay in the United States during the late 1950s, that he deepened his interest in the art of times, becoming an admirer of abstract expressionists, such as Willem de Kooning and Jackson Pollock.

As with so many other designers of that period, Pop Art was to provide Sottsass with an important source of inspiration. For example, in 1965 he designed a picture frame to go with his bench seat, *Lucrezia* (1964) (fig. 5), mounting Roy Lichtenstein's lithograph, *Crying Girl* (1963, lithograph, edition c. 150), in it and presenting the two together in *Domus* magazine (no. 433, December 1965) as a single work. In another work in the same style, he combined a cabinet with a silkscreen print by Andy Warhol. Originating in the U.K. during the mid-1950s and emerging in the U.S. during the 1960s, Pop Art looked to images from popular culture, such as advertisements, comics or celebrity portraits for its subject matter, using them to glorify and criticize contemporary society. Sottsass' fascination with popular images of contemporary society was probably one of the reasons why incorporated Pop Art into his designs. In an article for the Italian architectural magazine *Domus*, he wrote the following concerning young women's fashion:

'They had beaten me to the punch, because what I would have wanted to do with furniture they had already done with their clothes, with their car paint, with their white oilcloth boots, with their multicolored stockings, with stripes, checkers or polka dots. [...] It is nothing and does not count for anything. But the idea would be to invent new total possibilities, new forms and new symbols, climbing over dying things to see if it is possible to throw more energy, more life, more dynamism into people's lives.'<sup>5</sup>

In this way, Sottsass, was stimulated by popular culture, including young people's fashion, to try to create his own image of the new era, thereby bringing further vitality into people's lives. Bearing this in mind, we can discern a similar interest in the image of popular culture in his 1967 'Totem' series. The rhythmical, round silhouette of the *Odalisca Totem*, the striped pattern, and the combination of yellow, white, and black colors are eye-catching, its shape not unlike that of a sign pole, giving it a humorous appeal. When we look at pictures of the 1967 exhibition, we see that the colors and shapes of other *Totems*

all share similar playful mood (fig. 6). These pillar-like structures, standing almost two-meters tall, really do resemble the hydrants or gas pumps of the exhibition's title, or perhaps road signs, or a telegraph poles, all of which are suggestive of modern urban landscapes. If we look at their colors, the bright reds, yellows, blues and greens provide great variety, the exhibition space seems filled with garish, colorful striped columns creating a truly 'pop' space, overflowing with the same innovative vitality as was seen in the young people's fashions of the time. Sottsass' endeavor to explore new possibilities in design, resonating with Pop Art and absorbing images from popular culture, is clearly apparent in his 1967 'Totem' series.

## 2-2. Criticism of Politics and Society

Like the numerous subcultures that emerged during the 1960s, the new forms of artistic expression that appeared at this time were also a form of rebellion against existing society. Although Sottsass did not agree with violent anti-establishment action, he was extremely conscious of political and social issues. As Deyan Sudjic pointed out, Sottsass seemed to identify more with the moderate approach of American counterculture than with the radical European movements.<sup>6</sup> In the 1967 "Menhir," exhibition, Sottsass' ironic, satirical attitude toward society was evident in the titles of the individual works, some of which are listed below:

*Menhir of Life (to the irreverent, nomadic, long-haired people without plans)*  
*Triptych of Peace (dedicated to conscientious objectors)*  
*An Urn too Chic for the Ashes of a Political Party*  
*A Large Chinese Jar for Preserving Drugs.*  
*Pus Distributor (for use by war propagandists)*

Sottsass' cynicism regarding politics or society and his desire for peace are obvious, but it is expressed in a witty rather than direct manner. For example, *Menhir of Life (to the irreverent, nomadic, long-haired people without plans)* is a humorous title evocative of the late 1960s, when modern-day hippies, who were free from accepted norms, prayed to ancient menhirs. In *Triptych of Peace (dedicated to conscientious objectors)*, it can be said that Sottsass expresses his attitude towards peace quite in a frank manner (in the flyer for the 1967 exhibition (fig. 7), a peace symbol is prominently displayed next the word 'peace'). The 'urn' in *An Urn too Chic for the Ashes of a Political Party* and the 'jar' in *A Large Chinese Jar for Preserving Drugs*, seem to refer to the fact that a stupa is shaped like a giant urn or jar (or perhaps the stupa-shaped Buddhist reliquaries). The former pokes fun at politics, suggesting that as stupas were built to contain the ashes of Buddha, it would be a waste to use them to preserve the ashes of modern political parties, ridiculing modern politics, while the latter is a black humor, referring to the drug culture that flourished during this period and suggesting that a stupa would be a good place to store drugs. Then there is the original title of *Odalisca Totem—Pus Distributor (for use by war propagandists)*—seems to be a play on 'distributore di gas' (gas station). Combined with the term 'war propaganda,' 'distributore di pus' can be taken to mean 'to distribute pus = war,' and can be said to express the anti-war attitude toward the Vietnam War that was raging at the time.

In this section we have looked at the way in which Sottsass developed his own methods of expression while being stimulated by the popular culture of the time, expressing his views on politics and society in a humorous manner through the 1967 'Totem' series. He succeeded in capturing the anti-establishment mood of the times, demonstrating a critical stance towards existing values through his design work.

## 3. Sottsass' 'Orient'

While the previous section focused on Sottsass' relationship with popular culture, this chapter will look at the 1967 'Totem' series from the viewpoint of his interest in Eastern religion and philosophy. However, before continuing, it is important to remember that Sottsass' views on Eastern religion, philosophy and arts, particularly regarding India, represent those seen through the eyes of a Western person living in the 1960s. The purpose of this section is to examine how Sottsass arrived at his original ideas inspired by Eastern culture.

### 3-1. Sottsass' Ceramic Design and the East

Sottsass' ceramic designs subsequent to 1963 are inextricably linked to Eastern religion and philosophy. After returning from his trip to India in 1961, he contracted an unidentified illness and while lying in his hospital bed he produced countless drawings for ceramic works. After recovering, he went on to create several series of ceramic works based on these drawings that paid homage to Eastern religions. The first of these was the 'Darkness' series that he began in 1963. Based on the theme of death, which he felt to be very close to during his stay in India and his subsequent battle with illness, it consisted of geometric figures such as circles and semicircles together with motifs evocative of Sanskrit script applied to black, cylindrical pottery as a form of homage to mandalas. His 1964 'Offerings to Shiva' series was named after the Hindu god, Shiva, and consisted of earth-colored cylindrical ceramic objects painted with geometric figures, again inspired by mandalas and other Oriental religious art. In 1969 he produced the 'Tantra,' 'Smoke (Fumo),' and 'Yantra' series, that were followed in the early 1970s by 'The Indian Memory,' all of these designs being heavily inspired by Eastern religions and art, particularly those of India.<sup>7</sup>

Sottsass' interest in Eastern religion and philosophy was first aroused during his visit to India in 1961. That year, Sottsass had been commissioned by Montecatini, an Italian chemical company, to design a booth for an industrial trade fair to be held in New Delhi and he took this opportunity to visit the city. After completing the assignment, Sottsass and his then wife, Fernanda Pivano, traveled around India and several other Asian countries. At this time, very few Westerners were traveling to India, and photographs or films of the country were not generally available. When Sottsass saw the landscapes there for the first time he became enraptured, talking a huge number of photographs during their travels. Among these he captured scenes of showing the bodies of people who had died due to poverty or the unsanitary conditions, piled up on the roadside, old Indian architecture and scenes of the daily lives of ordinary people. The various sights he saw in India were to become an important inspiration for his subsequent designs.

Returning from this fulfilling visit to India, Sottsass suddenly



fell ill with an unidentified disease and was in danger of losing his life. However, with the strong support of the design manager at Olivetti, he was able to travel to the U.S. in search of a good doctor finally being admitted to a hospital in San Francisco. His subsequent convalescence on the West Coast was to prove significant in the development of his ceramic designs, the reason being that this was when he first became acquainted with the American 'Beat' poet, Allen Ginsberg, allowing him to absorb the trends of the counterculture, and become more influenced by the spiritual world of the East.

The early 1960s, saw the spread of American counterculture, embodied in the Beat Generation or as it was also known, the Beatnik movement, the central figures of which were poets and writers, such as Ginsberg, Jack Kerouac, and William Burroughs. They experimented with drugs, sex, religion, and spirituality as they explored new forms of literary expression, their novel and scandalous works making them unique in the postwar American literary world and later winning the enthusiastic support of the hippies and other young people. It would appear that Sottsass first met Ginsberg through his wife, Fernanda Pivano, a successful writer and translator who was later to introduce Ginsberg's and Ernest Hemingway's works in Italy and in 1967 helped arrange for Ginsberg to give a poetry reading at the Spoleto Festival. In a private capacity, Sottsass and his wife were to become close friends with Ginsberg, making various trips together. In 1967 Sottsass and Pivano published the short-lived underground magazine, *Pianeta Fresco* [Fresh Planet], and Ginsberg cooperated with them on this. Speaking of his relationship with Ginsberg, Sottsass said '*Allen Ginsberg spoke his thoughts clearly. I listened. I wanted to bring these thoughts home*,'<sup>8</sup> and from this we can see that he was greatly influenced by the poet.

Ginsberg contributed significantly to Sottsass' understanding of Eastern religion, thought, and art. Having also spent time in India, Ginsberg possessed a deep knowledge of Zen Buddhism as well as other Eastern religions and philosophy. He introduced Sottsass to Ajit Mookerjee's study of Indian religious art and this book is known to have been a major source of inspiration for Sottsass' ceramic designs from the 'Tantra' series onward.<sup>9</sup> Influenced by the Beatniks who used hallucinogenic drugs and meditation to achieve a trance-like state, considering this an important tool in creating their works, Sottsass also appears to have practiced meditation as a means of exploring the spiritual world. He wrote in 1967 of the love he shared with the god Shiva<sup>10</sup> and says that the side effects of the medication he took during his illness influenced the creation of his 'Darkness' series of ceramics.<sup>11</sup>

During his hospitalization in San Francisco from 1962 to 1963, Sottsass made countless drawings for ceramics. He went on to produce a numerous series of ceramic works but it is probably safe to assume that nearly all of these were based on the drawings he produced at that time. Immersed in the American counterculture and inspired by Eastern religions, Sottsass produced innovative ceramic designs that strongly reflected these influences.

### 3-2. Tools For Life

As described above, strongly influenced by the counterculture, Sottsass continued to expand his interest in Eastern religion and

philosophy while simultaneously observing the Eastern world from his own unique perspective. This was probably due to his background as an architect and designer allowing him to notice the relationships between people and objects within Indian living spaces.

One of the reasons why Sottsass became interested in Indian life in this way was probably due to a sense of crisis regarding the mass consumption society within which he lived. As mentioned above, Sottsass found himself fascinated by the image of a vibrant popular culture, but at the same time, he was also becoming increasingly critical of postwar capitalist society. In his view, the excesses of consumer culture had caused contemporary people to become obsessed with the joy of 'filling their homes with a thousand small trophies of personal status, objects that would not in any way sacrifice themselves to currency values,'<sup>12</sup> their competitive purchasing behavior filling them with a sense of isolation and obsession and leading eventually to depression. Aware of these issues at home, Sottsass was impressed by spiritual richness of the people in India that resulted from their material poverty. Among his notes regarding pottery, Sottsass wrote of the spirituality of the people of the East as follows:

'In my opinion Eastern craftsmen have always striven to raise the poorest materials from their vulgar origins to the very high, tautly concentrated realms of cultural and psychic adventure. I have never seen everyday life in the Orient reduced to comedy. [...] in fact, I have always seen gestures of all kinds transformed into magical and religious acts; I have always seen people attempting to transform their lives into cosmic acts. People in the East have always endeavored to endow the poorest materials with magic tension, meditative silence and patient appreciation.'<sup>13</sup>

Here he describes how clay, one of the 'poorest materials,' is transformed through the hands of artisans into pottery, that belongs to a 'very high, tautly concentrated realms of cultural and psychic adventure,' but interestingly, in the same way that he saw clay sublimated from the mundane to the sacred, Sottsass also saw a similar transformation from the commonplace to the spiritual in people's lives. During his stay in India, Sottsass was struck by the way in which poverty and unsanitary conditions brought people into close familiarity with death but was amazed by how gracefully and resolutely people faced it.<sup>14</sup> Sottsass felt the tension and poignancy of such an environment and believed it provided a space that allowed religion to enter into their lives. He came to think that this proximity to material poverty and spiritual richness was a universal aspect of Eastern life and culture:

'They sit on the floor, eat with their hands, and their clothes consist simply of a single piece of cloth. Within this kind of environment, even a small bronze bowl, for example, becomes extremely important. It becomes a tool for contemplation, a tool for meditation and signifies that someone is a leading figure in society. And because these objects are so important, craftsmen strive to make them more carefully, more precisely, so that they become beautiful objects emanating a sense of mystery and magic.'<sup>15</sup>

In a life of material poverty and scant material goods, even a small piece of tableware is cherished and used with great care. As a result, these objects become imbued with 'mystery' and 'magic' through people's hands. Here, too, we see objects sublimated from the mundane to the sacred through the rich spirituality of the people. When Sottsass describes objects as becoming 'tools,' indispensable to people's lives, he seems to imply that these differ from the useless 'trophies' that are merely placed in a room.

However, it should be noted that when Sottsass speaks of 'tools,' he uses the term in a much wider context than is usual. In an essay for *Domus* magazine prior to his stay in India in 1961, he traced the origins of design back to mankind's earliest days, saying, '*If there is a reason for the existence of design, the only one possible is that design succeeds in restoring or giving to tools and things that sacred element for which human beings leave the automatic and mortal sphere and return to the ritual one, i.e. life.*'<sup>16</sup> The ideas expressed here were to continue to represent the essence of Sottsass' design for many years to come.<sup>17</sup> Already, in 1961, we can see that what he referred to as 'tools' went beyond items created to increase the efficiency of daily life and had taken on a strong spiritual aspect. In 1969, Sottsass developed this concept of design further, becoming more critical of the mass-consumption culture described above.

'I began then to think that if there was any sense in making things that might help people in some way or other—help them to recognize and free themselves—if there was any justification at all for designing objects, it could only be found in the performance of a kind of therapeutic act, an act that would enable objects to heighten the awareness all human beings have, or can have, of their own adventure.'<sup>18</sup>

Sottsass was questioning the meaning of his existence as a designer, asking himself what justification there could be for design if it only resulted to people surrounding themselves with an overabundance of things, leading to mental illness. After much contemplation, he concluded that he had no alternative but to create designs that would liberate the spirits of those who were suffering from obsession and arouse in them an awareness of their own inner feelings, that is to say, designs that would encourage meditation. His 1969 'Yantra' series was the result of this thinking. He said that a single ceramic *yantra* should be placed in an otherwise empty room or viewers would lose their focus and the work become something else entirely.<sup>19</sup> He believed that if people focused on a 'Yantra' in an empty space it would stimulate meditation, leading to spiritual release.

Regarding Sottsass' aim of creating designs, his second wife, Barbara Radice, an artist who was also deeply involved in the Memphis group, had the following to say: '*It was necessary to extend the idea of function to the psychic sphere, paying homage to Freud—something the Bauhaus people never thought of doing.*'<sup>20</sup> As Radice states here, that 'Sottsass' extension of the meaning of the word 'tool' is in essence, an extension of the meaning of 'function.'<sup>21</sup> Sottsass, who had been working on designs to provide people with a new way of life since shortly after the Second World War, considered Bauhaus design outdated. In 1956, Asger Jorn (a member of the CoBrA art movement) invited him to participate in a meeting of The International Movement

for an Imaginist Bauhaus (MIBI), where he gave a lecture in which he was critical of the Bauhaus.<sup>22</sup> Sottsass was soon to leave this radical group, but his criticism of conventional design, as represented by Bauhaus, was to continue for many years.

This idea is simply a way of widening the concept of the functional to embrace the subconscious and the unconscious, something that the Bauhaus and the whole of that generation never thought of doing. The idea of the Bauhaus people was that man could deal with everything rationally.<sup>23</sup>

It should be noted that Bauhaus, which aimed to integrate art and technology, did not have the primary goal of being completely rational. However, Sottsass, who at the time was deeply involved in 1960s counterculture, considered Bauhaus designs to be overly rational and focused instead on 'the subconscious' and 'the unconscious' that had been excluded from such designs.

During the 20th century, artists who focused on irrational forces such as 'the subconscious,' 'the unconscious' or 'dreams,' created a plethora of movements—Surrealism, Art Brut, Informel, CoBrA, and the aforementioned Beatniks, to name but a few. One thing these artists all shared in common was an attitude of rebellion towards the rationalism of modern society, and in this respect, Sottsass can be said to be part of this trend. However, in his 1967 memoir, Sottsass wrote: '*I certainly don't want to end up [...] in books on art history. [...] I simply want to migrate and make implements for living,*'<sup>24</sup> so it can be said that by adhering to his use of the word 'implement' he continued to retain a strong consciousness of himself as a designer.

As described above, Sottsass expanded the meaning of the Bauhaus concept of 'function' to include 'the subconscious' and 'the unconscious,' which can be said to have previously been considered to belong to the realm of 'art,' within design. He made it his mission create 'tools' or 'implements' that would lead people to meditation, not as an artist, but as a designer.

#### 4. A Space for Meditation

In this way, Sottsass gave a lot of thought to the development of 'tools' for the sake of living, and at the same time he also produced the 'Yantra' and other series of ceramic works but where should his 'Totem' series be positioned within the development of his work? An important thing to bear in mind when considering this is the huge size of his 1967 *Totems*. Unlike the 'Yantra,' and other series that could be held in the hand or placed on a table or cabinet, this was not possible with these huge ceramics that measured up to two meters in height. Furthermore, the 1967 *Totems* were created for an exhibition, not for domestic use. Sottsass reminisced on how he came up with the concept for the 'Totem' series.

'I came up with the idea of creating a series of large, brightly colored columns. By stacking colored ceramic rings, one on top of the other, I was able to create a column of more than two meters in height. I felt that perhaps by placing these columns in groups of two, three, or four, it might be possible to produce the impression of some strange building,

resembling a small temple.<sup>25</sup>

Looking at photographs of the 1967 “Menhir” exhibition, we can see several *Totems* rising up from the floor like giant pillars, and as Sottsass said, they certainly created an impression of ‘some strange form of architecture’ or ‘small temple.’ The use of the word ‘temple’ would seem to suggest that Sottsass hoped that visitors to the exhibition would pray or meditate there. In a leaflet written by Pivano and distributed at the Agliana venue for the “Menhir” exhibition, he noted that Sottsass purposely designed the *Totems* to overshadow the ordinary sized objects or furniture to be found in a room in order to influence the space itself.<sup>26</sup> Bearing this in mind, if we agree that he considered the ‘Yantra’ to be ceramic tools to aid meditation, then it can be conjectured that by filling the room with *Totems* he aimed to create a mediation space to promote the liberation of people’s spirits.

As an architect and designer, it can be said that it was in Sottsass’ nature for him to design an overall space through the design of a single piece of furniture. For example, when working on the computer system *ELEA9003* for Olivetti, he designed the height of the cabinet to allow colleagues working in an office see each other’s faces, even when seated, in order to facilitate communication. As Burney points out in his book, this demonstrated that his endeavor to ‘humanize the office environment,’ was a result of his pursuit of an ideal human scale.<sup>27</sup> In this context, it can be said that the giant *Totems* clearly transcend the human scale and represent a departure or escape from the everyday life.

Writing of his 1967 exhibition, Sottsass said: ‘*At the opening, in addition to strangers, there were poets, singers, artists, together with a whole range of lower-class proletarians with long hair who came hiding hand-rolled cigarettes laced with marijuana*’.<sup>28</sup> If we look again at photographs of the 1967 exhibition, we see young, hippy-like people sitting down, leaning against *Totems*, or even lying next to them, each interacting freely with the space created by the *Totems*. The scene bears more resemblance to a peace rally or a hippie music concert than an exhibition. They seem to be simply passing the time without doing anything within in the ‘small temple’ created by Sottsass’ *Totems*. Writing in the magazine *Domus*, the art critic, Tommaso Trini, described the exhibition as resembling ‘*The circular radiation of intense chromatic vibrations as corrective therapy for the somnambulist state induced by the mass media. [...] not forms so much as spiritual symbols exerting a stimulus on us which is powerful but non-violent, freeing us of our inhibitory tensions*’.<sup>29</sup> It can probably be said that this is precisely the effect that Sottsass hoped to achieve with his *Totems*. The space created in this way by the “Menhir” exhibition provided a place where people could meditate or find temporary escape from their daily lives, functioning exactly as Sottsass had wanted.

In 1969, two years after the “Menhir” exhibition, the “Landscape for a New Planet” exhibition (fig. 8) was held at the National Museum in Stockholm, presenting a different concept and inviting people to visit another world. In addition to the ‘Totem’ series, it also displayed the ‘Superbox’ series of wardrobes, a lighting system emitting red, orange, and green lights, and even a Buddhist altar containing a statue of Buddha, all these elements combining to create a fantastic space with a

mysterious, psychedelic atmosphere. The *Totems* exhibited at this exhibition were of a completely different design to those of 1967. Although they shared the same basic structure with ceramic parts stacked on top of each other to create a column, all the parts were of the same shape the same size and a single color. Several of these column-like works, consisting of stacked, disk-shaped parts, were arranged so that they formed a mandala-like design when viewed from above. The inspiration for this work came from the thirteenth-century Sun Temple in Konark, India, a photograph of which was included in the exhibition catalog together with a line from one of Ginsberg’s poems. Whereas the 1967 *Totems* presented a playful, colorful and humorous appearance, the 1969 *Totems* were serene, possessing a mysterious atmosphere and resembling religious monuments. Looking at the exhibition as a whole, the works such as ‘Superbox’ series gave it a pop atmosphere, but generally speaking, the unrestrained, open atmosphere of the “Menhir” exhibition had been completely eradicated. It would appear that Sottsass was heading towards a deeper spiritual world.

The fact is that the social climate was also undergoing a dramatic change at this time. The students’ anti-establishment movement reached its peak in 1968 as Italy headed into what were known as the ‘Years of Lead’ a period when government suppression and anti-government terrorism led to frequent violence. During the 1970s Sottsass tried to escape from the situation that gripped the country, temporarily abandoning his design work to devote himself to photography as he traveled around. His ceramic work also came to a sudden halt with the end of the 1960s, although it can be said that this was only natural. The reason being that, as described above, Sottsass’ ceramic designs were deeply linked to the 1960s. The new age called for new ‘tools’ and Sottsass’ design underwent another change.

## Conclusion

This paper has focused on Sottsass’ ‘Totem’ series, in particular, on the group of works that he produced for the 1967 exhibition. In the midst of the anti-establishment tendencies of the 1960s, Sottsass was highly aware of political and social issues, pursuing new designs that captured the cultural zeitgeist of the times. Among the various works he produced during this period, the ‘Totem’ series is thought to have been conceived to function as a ‘tool’ to liberate the spirits of people who were exhausted by the stress of modern society and allow them to live better lives.

In 1986, the totem originally entitled *Pus Distributor (for use by war propagandists)* was renamed *Odalisca Totem* and a limited edition produced by the Mirabili company. At this time Sottsass had already distanced himself from the Memphis group and was beginning to move in a new direction so what was his thinking behind the reintroduction of the ‘Totem’ series? We can only surmise that Sottsass’ design philosophy was influenced by the political, social, and cultural factors of the times. We would like to continue our research into Sottsass’ work during the 1980s and present the results in a future paper.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Gavin Frew)

## Notes

1. Shiro Kuramata and Ettore Sottsass, exh. cat. (Tokyo: 21\_21 DESIGN SIGHT, Miyake Issey Foundation, 2011).
2. For further information on Sottsass' relationship with Rondi, refer to: Ettore Sottsass, *Scritto di notte* (Written at Night), Adelphi Edizioni, 2010.
3. The exhibition opened at the Galleria Sperone in Milan before traveling to the Poltronova showroom in Agliana and the Galleria la Bertesca in Genoa.
4. For further information on the work of Poltronova and Sottsass refer to: Ivan Miettton, ed., *Sottsass: Poltronova 1958–1974* (Paris: Editions Skira, 2022).
5. Ettore Sottsass, "Ettore Sottsass Jr.: Furniture 1965," (1965), in *Domus*, vol. VI (1965–1969), ed. Charlotte and Peter Fiell, trans. Bradley Baker Dick (Köln: Taschen, 2006), pp. 558–559.
6. Deyan Sudjic, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*, London: Phaidon, 2015, pp. 146–165.
7. More on Sottsass's ceramic designs can be found in: Bruno Bischofberger, ed., *Ettore Sottsass: ceramics* (San Francisco: Chronicle Books, 1996).
8. Sottsass, *Written at Night*.
9. Emilia Terragni, ed., *Sottsass* (London: Phaidon, 2014), 209.
10. Ettore Sottsass, "Episode Three," (1967), in *Ettore Sottsass: ceramics*, p. 83.
11. Ettore Sottsass, "Ceramics of Darkness," (1963), in *Ettore Sottsass: ceramics*, pp. 32–35.
12. Ettore Sottsass, "Experience with ceramics," (1969), in *Ettore Sottsass: ceramics*, p. 8.
13. *Ibid.*, p. 7.
14. Refer to: Barbara Radice, *Ettore Sottsass: a critical biography*, trans. Rodney Stringer (London: Thames and Hudson, 1993), pp. 59–61; Jan Burney, *Ettore Sottsass*, Design Heroes (HarperCollins, 1994).
15. *Ibid.*, p. 113.
16. Ettore Sottsass, "Design," (1962), in *Domus*, vol. V (1960–1964), ed. Charlotte and Peter Fiell, trans. Bradley Baker Dick (Köln: Taschen, 2006), pp. 554–556.
17. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 149.
18. Sottsass, "Experience with ceramics," p. 9.
19. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 209.
20. Radice, *Ettore Sottsass*, p. 50.
21. Please refer to the following: Jacopo Galimberti, "Function and Fantasy: Ettore Sottsass and the Thresholds of Modernism," in Gean Moreno, ed., *Ettore Sottsass and the social factory*, exh. cat. (Miami: Institute of Contemporary Art, 2019), p. 118.
22. Ettore Sottsass, "For an Imaginist Bauhaus Against an Imaginary Bauhaus (1956)," (1956), in *Ettore Sottsass and the Social Factory*, pp. 61–64.
23. Sottsass, "Experience with ceramics," p. 10.
24. Sottsass, "Episode Three," p. 86.
25. Sottsass, *Written at Night*.
26. Terragni, ed., *Sottsass*, p. 209.
27. Burney, *Ettore Sottsass*.
28. Sottsass, *Written at Night*.
29. Tommaso Torni, "Sottsass: Ceramics 67," (1967), in *Domus*, vol. V (1965–1969), p. 360.

## List of illustrations (pp. 28–37)

- fig. 1—Ettore Sottsass, *Odalisca Totem*, 1964–66 (design) / 1986 (produced by Mirabili Arte d'Abitare), Glazed ceramic with formica particle board base, 215.0 × 48.0 × 48.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 2—Ettore Sottsass, *Double-bodied Sideboard (Model MS. 120)*, 1959 (design) / 1959 (produced by Poltronova), Beechwood, santos veneer and brass, 138.0 × 118.0 × 46.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 3—Ettore Sottsass, *Superbox (green/gray)*, 1966 (design) / 1968 (produced by Poltronova), Plastic laminate over plywood, 200.0 × 80.0 × 80.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 4—Ettore Sottsass, *Valentine Portable Typewriter*, 1968 (design) / 1968 (Produced by Olivetti), ABS plastic and other materials, 9.8 × 32.4 × 34.3 cm (typewriter), 11.1 × 34.3 × 35.2 cm (case), Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 5—Bench: Ettore Sottsass, *Panchetta Lucrezia*, 1964 (design) / 1964 (produced by Poltronova), Walnut laminated with white formica, natural walnut and fabric, 85.5 × 117.5 × 50.3 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Frame: Ettore Sottsass, *Wooden frame with Roy Lichtenstein Crying Girl lithograph*, 1965 (design) / 1965 (produced by Poltronova), Lacquered wood, 55.0 × 120.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- © Estate of Roy Lichtenstein, New York & JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 6—Installation view: "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps" (1967, Milano, Galleria Sperone)  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 7—Exhibition flyer by Ettore Sottsass: "Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps" (1967, Milano, Galleria Sperone)  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778
- fig. 8—Installation view: "Landscape for a New Planet" (1969, Nationalmuseum Stockholm)  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn / Fonds Ettore Sottsass / distributed by AMF  
© erede Ettore Sottsass, JASPAR, Tokyo, 2024 C4778



---

# Oral History on Hazama Inosuke, Part 1

---

ITO Eriko

Hazama Inosuke (1895–1977) (fig. 1) frequented Nihon Suisaigakai Kenkyujo (Japan Watercolor Research Institute) from 1911, when he was sixteen years old, and presented his works at the exhibitions such as the Fusain Society. In 1914, at age nineteen, he won the Nika Prize at the first Nika Art Exhibition for *Study of a Woman* and caught the attention of the art world as a teenager. Thereafter, he was also active at Shun'yo-kai and Nihon Hanga Kyokai (Japan Print Association). At one time, he taught the next generation at Bunka Gakuin and Tokyo University of the Arts. After World War II, captivated by Kutani ware, he formed a Ceramic Section at Issuikai in 1958. Later on, in 1962, he built a kiln in Kaga-shi, Ishikawa and worked enthusiastically on creating *iro-e* (overglaze enamel) porcelain.

From the 1930s, he was also involved in compiling books on works by Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, and Vincent van Gogh etc. From 1955, he spent approximately twenty years translating three volumes of *Letters by Van Gogh* (published by Iwanami Shoten in Japanese). Through such projects, he endeavored to introduce Western art. Besides his own work as an artist, he was also a man of business, who, for example, worked hard in negotiating with Henri Matisse in France toward the realization of the first retrospective (1951) of this artist, whom Hazama looked up to as his mentor, in Japan.

Born in a well-to-do family, during his stay in Europe, Hazama purchased works for his own research. He was one of the collectors introduced in an exhibition held at Bridgestone Museum of Art in 1997 entitled *Captivated by Western Art: Fifteen Japanese Art Collectors, 1890–1940*. Some works including *Collioure* (1905) by Henri Matisse and *Quai d'Ivry* by Henri Rousseau, which once belonged to Hazama, are now part of the Artizon Museum collection. He is also known to have mediated when we acquired *Mont Sainte-Victoire and Château Noir* (c. 1904–06) by Paul Cézanne and *Striped Jacket* (1914) by Henri Matisse. Thus, he is an artist closely connected to our museum.

In the process of preparing for an exhibition on Hazama, I had the privilege of talking to Hazama Koichi (b. 1945, fig. 2), director of the Hazama Inosuke Museum. After Hazama's death, Koichi has preserved the Kutani Suisaka Kiln and Hazama's works as his apprentice and successor. Although it was only a certain period in Hazama's final years that Koichi was in contact with Hazama, as he lived together with his master and other apprentices and worked diligently, there are endless episodes he heard from Hazama himself or through senior apprentices Amabe Kimiko (1939–2022),<sup>1</sup> who became a live-in apprentice before Koichi and later Koichi's wife, and Nagai Kiyoshi (1916–2008).<sup>2</sup> Although what I have heard on several occasions

includes some information learned secondhand, not only does the content convey the wide-ranging charms of Hazama, but it seems to include many clues to doing further research on Hazama, which made me feel I should keep a proper record of what I heard. I interviewed Koichi about his master Hazama Inosuke's attitude toward creating, which he learned through living together with Hazama, and recollections and episodes about Hazama's acquaintances. The purpose of this essay is to record the interview with Koichi as an oral history.

As the interview became longer than anticipated, I have divided it into two parts. The latter half is due to be published as "Oral History on Hazama Inosuke, Part 2" in *Artizon Museum, Ishibashi Foundation Bulletin No. 6* (2025). Supplementary notes are added in brackets.

## Interview with Hazama Koichi

Saturday, July 6, 2024

Held at the studio/residence at Kutani Suisaka Kiln (Kaga-shi, Ishikawa Prefecture)

Interviewer: Ito Eriko (Artizon Museum, curator)

Editor and interviewer: Kurokawa Noriyuki (editor)

---

### Profile of Hazama Koichi

1945 Born in Yahata-shi, Fukuoka Prefecture.

1968 Graduated from Waseda University majoring in Oriental history.

1968 Meets Hazama Inosuke and his apprentice Amabe Kimiko.

1971 Enters Suisaka Kiln and becomes a live-in apprentice.

1974 Marries Amabe Kimiko, and the couple becomes Hazama Inosuke's successor.

Currently ceramist and director of the Hazama Inosuke Museum.

## The Trigger Was a Chinese Class

**Ito:** Let's start from the basics, your encounter with Hazama Inosuke.

**Hazama:** I was born in present-day Kitakyushu, the former Yahata-shi. After finishing senior high school, I lived there while preparing to retake university entrance exams. Then, I went to Tokyo, and before graduating from university, I decided to study Chinese. It was at a language school that I met a woman called Fujiki Noriko (b. 1945), who was at Hazama Inosuke's. It was through her that I met Hazama Inosuke and Amabe Kimiko for the first time at Hazama's main family house in Roppongi. On that occasion, everyone was busy, so I was introduced briefly at the entrance, and there was hardly time to enter into

conversation. I remember that day, but apparently it didn't leave any impression on Amabe. I graduated from university in 1968, and Sensei [lit. master, as Koichi refers to Hazama Inosuke respectfully in Japanese] and Amabe had come to Tokyo to attend Otani Yonetaro's (1881–1968)<sup>3</sup> funeral, so it must have been in May 1968.

**Ito:** Was that Chinese class held in Tokyo?

**Hazama:** Yes, in Kanda. The woman who introduced me to Sensei was working at the Hazama's main family house in Roppongi. In those days, the main house was short of staff, and she was sent to Tokyo as a household helper. It seems that Sensei encouraged her to learn Chinese if she had time. Sensei knew people like Nakajima Kenzo (1903–1979), who was involved in the Japan-China Cultural Exchange Association, so she went to a class run by a person connected to that association and studied Chinese.

**Ito:** Does that mean that woman was living temporarily in Roppongi, but she originally lived together with Hazama Inosuke and Amabe in Suisaka and worked with them?

**Hazama:** Yes. Yamada Takako (b. 1937) was her senior, but they did the same sort of job. They did housework and also worked as assistants at the kiln. There are lots of little tasks to be done especially at the main kiln.

**Ito:** When this woman you met at the Chinese class asked you if you'd like to meet Hazama, you weren't thinking of producing ceramics, were you?

**Hazama:** No, not at all.

**Ito:** Then why did you decide to go and meet him?

**Hazama:** Listening to her, I got rather interested. On her side, it seems Amabe Kimiko asked her what sort of people were attending the Chinese class. And I imagine she was told to bring someone along one day.

**Ito:** What was your impression of Hazama Inosuke when you met him?

**Hazama:** My impressions are rather vague, but he was a man of magnanimity.

**Ito:** Was there something that made you feel so even though you only saw him for an instant?

**Hazama:** Yes, I don't remember having what you could call a conversation, but he had the air of a large-minded person.

**Kurokawa:** Were you originally interested in art?

**Hazama:** I drew pictures in the art club. At junior high and senior high school. I remember my homeroom teacher at elementary school praised me awfully. At junior high school, I entered a contest as a member of the art club and won something like the first prize.

**Ito:** Wow! Was that a contest in Kitakyushu City?

**Hazama:** Yes. I wonder what sort of a contest it actually was.

**Ito:** You met Sakamoto Hanjiro (1882–1969)<sup>4</sup> at a sketch contest held at *Contemporary Masters of Kyushu*, an exhibition to celebrate the opening of Yahata City Arts and Crafts Museum [the predecessor of Kitakyushu Municipal Museum of Art], in 1958. Was that when you were a junior high school student?

**Hazama:** Yes, Sakamoto Hanjiro came to that opening. I must have been in my second year at junior high school. It wasn't a contest. The newspaper company set up a meeting to write an article (fig. 3).<sup>5</sup>

**Kurokawa:** Didn't you consider going to an art university?

**Hazama:** I knew there was something like a job as a painter, but

I couldn't imagine myself pursuing a career like that. I gave up that idea when I was in my second year at senior high school. Even so, when we went to Tokyo on a trip in the second year of senior high school, I went to the National Museum of Western Art in Ueno during the free time.

**Ito:** You didn't intend to become a painter or go into the world of ceramics, but catching a glimpse of the life and work here in Suisaka of Hazama Inosuke, whom you met after graduating from university, made you change your mind. Is that it?

**Hazama:** What I saw there was the ideal life of a painter. Life seemed to be connected directly to painting. Even when traveling, it would be a sketching trip. That is to say, work and life were closely related. Moreover, the space Hazama Inosuke lived in was enchanting. The massive pillars and beams in the old house, the white plastered walls, and the French tiles on the floor (figs. 4, 5). And the walls were decorated with *Sunset at Cape Shiono* (1970, private collection) (fig. 6), an oil painting dating from Sensei's final years, and *Gosu Overglaze Design on a Large Dish: Pine Trunk* (c. 1970, private collection).

**Ito:** Were you invited to join Hazama as a live-in?

**Hazama:** Not exactly. It was like, why don't you come over for a while? Sensei certainly didn't say he wanted me to join him to work on Kutani ware. The one point he did mention was that there was a Ceramic Section at Issuikai, and he wanted me to handle the secretariat. As long as I'd do that, he said I could do whatever I liked. Until then, staff at Kinoshita Yoshinori's (1898–1996)<sup>6</sup> ran the secretariat, but it seems there were problems.

**Ito:** I see. So he was looking for someone capable of conducting the business.

**Hazama:** I'm not sure whether he was actually looking for someone, but a man who might be capable [of running the secretariat] happened to appear.

## A Brief History of the Ceramic Section at Issuikai

**Ito:** What was Hazama Inosuke's position in the Ceramic Section in those days?

**Hazama:** He was one of the founders.<sup>7</sup> He went to Tokyo to take part in the screening every year.

**Kurokawa:** Did he take part in the screening of the paintings too?

**Hazama:** No, just the ceramics. As he said he would stop doing oil paintings for a while and criticized oil painters rather ruthlessly, it seems he was disliked by the Painting Section of Issuikai.

**Ito:** When he expressed his desire to return to the Painting Section, he was rejected, wasn't he?

**Hazama:** Apparently, his desire to go back provoked antipathy. He didn't need to go back.

**Ito:** But Hazama wanted to submit his paintings too.

**Hazama:** Yes, I suppose he did.

**Ito:** Wasn't he able to present them at Nitten (The Japan Fine Arts Exhibition) or elsewhere?

**Hazama:** There was no need to. Because he stopped painting once and for all at a certain point.

**Ito:** Although he didn't submit his works to exhibitions inviting entries from the public, he did hold solo exhibitions of his ceramic works at department stores like Mitsukoshi. He could have shown his paintings at those exhibitions, but he didn't.

**Hazama:** That was probably difficult. There aren't so many [works he painted]. Besides, he had no intention to run after two hares.

**Ito:** I see. Was Ms. Amabe also on the screening committee of the Ceramic Section of Issuikai?

**Hazama:** Yes, the Ceramic Section of Issuikai continued even after Sensei passed away.

**Ito:** How long did Ms. Amabe continue the screening?

**Hazama:** When Tokuda Yasokichi III (1933–2009)<sup>8</sup> passed away, the future of the society was discussed, and the Ceramic Section dissolved. Mr. Tokuda was an enterprising person and planned to bring works by artists with a title such as those designated as living national treasures not only of porcelain but of Bizen ware etc to the fore. Some felt that [Sakaida] Kakiemon [XIV] (1934–2013) would take over that attitude, but we decided it would be better to stop there, and the society was dissolved. Otherwise, the content of society would have changed in quality.

**Ito:** Weren't there objections?

**Hazama:** We were successors of the founders and had the authority.

## The Relationship with Ishii Hakutei

**Kurokawa:** Can we go back in time and ask you about Hazama Inosuke chronologically?

**Hazama:** Certainly.

**Ito:** Hazama won the Nika Prize twice at the first (1914) and fifth (1918) Nika Art Exhibitions. He was still only nineteen years old when the first exhibition was held and attracted attention at a young age. Yet, he withdrew from the Nika Association at a fairly early stage in 1936. Did you ever hear why he withdrew?

**Hazama:** Not directly. However, I did hear from someone that while still in France, he entrusted the matter with Hayashi Shizue (1895–1945), who was returning to Japan.

**Ito:** Hazama decided to join Shun'yokai in 1926, and as a result, his name was removed from the Nika Association. That was his first withdrawal. Incidentally, in 1938, Hazama went to North China together with Ishii Hakutei (1882–1958) and others as an artist commissioned by the Ministry of War. In 1940, I understand he went to Hangzhou (Lin'an) in Central China again as an artist commissioned by the Ministry of War. Did you hear anything about the works he painted during the war?

**Hazama:** No. I didn't.

**Ito:** Didn't he tell you anything about what he did while he was in China?

**Hazama:** I wasn't that conscious about it, but I may have felt a bit hesitant about asking.

**Ito:** Do you mean it seemed a strictly prohibited topic?

**Hazama:** Not that grave, but, you see, he was sent to China by the military during the Sino-Japanese War and painted pictures as part of the war. He didn't speak favorably of Ishii Hakutei at all.

**Ito:** But Ishii was Hazama's first painting teacher, wasn't he?

**Hazama:** Yes, that's right. He was a teacher at Nihon Suisagakai Kenkyujo (Japan Watercolor Research Institute), but somehow Hazama didn't fancy Ishii. Yet, they ran Issuikai together.<sup>9</sup>

**Ito:** Hazama submitted his works to the Nika Art Exhibition, which Ishii took part in founding, and was later active at Issuikai, which they founded together. Moreover, in 1941, Ishii became the head of the Art Department at Bunka Gakuin.<sup>10</sup>

**Hazama:** They were connected all along.

**Ito:** I assumed that Hazama got his job at Bunka Gakuin through his teacher Ishii Hakutei.

**Hazama:** That might have been the case.

**Ito:** I'm surprised, because I assumed Hazama had always been indebted to Ishii for that introduction,

**Hazama:** No, he spoke very ill of Ishii. There is mention in an article on "The Roles of Nitten and Issuikai" in the book *Hazama Inosuke bunshu* (Hazama Inosuke Museum, 2024).<sup>11</sup>

## From Painting to Ceramics

**Ito:** In 1942, Hazama began using the pseudonym Sansaitai. Did you ever hear about the origin of that name?

**Hazama:** No, I never did.

**Ito:** Sansaitai was not a pseudonym he used after he began producing Kutani ware. It also appears on the back of his paintings. Do you think he began using it as an art name?

**Hazama:** Yes.

**Ito:** In that case, when was it that he shifted from painting to ceramics? He stayed in Komatsu in 1951 and began going to see Kutani ware, but when was it that he actually began making his own ceramics?

**Hazama:** I think it was in 1951, after returning from Europe. He sketched Castel Sant'Angelo in Rome and made a dish (fig. 7). That was probably one of the first ceramics he made. I have the sketch at home.

**Ito:** Where is the dish itself?

**Hazama:** If I remember correctly, Shiobara Bunji (1909–1978)<sup>12</sup> owned it. Shiobara did oil paintings and also produced Kutani ware. He also submitted his works to Issuikai, but I think he was a school teacher more than a painter. Shiobara took care of Sensei when Sensei visited Komatsu, so he must have given it to Shiobara.

**Ito:** Was Shiobara the one who arranged Hazama's stay in Komatsu?

**Hazama:** Yes. I think he was good friends with Tokuda Yasokichi [I] (1873–1956)<sup>13</sup>, and he also introduced Sensei to other Kutani ware craftsmen.

**Ito:** According to a recollection by Nakamura Takuji (1897–1988)<sup>14</sup> published in *The History of Issuikai* (Issuikai, 1983), Takuji's elder brother and painter Ken'ichi (1895–1967) had bought a Kutani dish and had it on display at home. Kinoshita Yoshinori saw it when he visited the Nakamuras', and that led to visiting ceramists in Kanazawa and viewing other works. Upon his return from Europe, Hazama joined Kinoshita and is said to have become intrigued.<sup>15</sup> Did you ever hear anything about Nakamura Takuji and Ken'ichi?

**Hazama:** I never heard about Hazama's relationship with Nakamura Ken'ichi. Nitten consisted more or less of works submitted by [artists belonging to] Kofukai and Issuikai. When the screening took place, Nakamura's arrogant attitude seems to have led to a quarrel [with Hazama]. Therefore, Sensei disliked Nakamura. That is mentioned in "The Roles of Nitten and Issuikai."<sup>16</sup> When I first met Sensei, he asked me where I was from. When I answered, "Fukuoka Prefecture," he frowned [as I was from the same province as Nakamura.]

**Ito:** But he was good friends with Ken'ichi's younger brother, Takuji, wasn't he?

**Hazama:** Yes, Sensei approved of Takuji's works. When someone wanted a work [oil painting] by Hazama Inosuke, Sensei told them he wasn't painting then and introduced them to Takuji instead.

**Kurokawa:** In any case, Hazama began producing ceramics in 1951. Is that it?

**Hazama:** Yes. He told Kinoshita Yoshinori that he was interested in ceramics and asked Kinoshita to find a good kiln somewhere. And it seems they decided Kutani would be the most suitable.

**Kurokawa:** Did you hear what triggered Hazama's interest in ceramics?

**Hazama:** No, I didn't. Sensei wrote about it. The paint was an issue, and Kokutani is a Japanese painting of color.

**Ito:** Hazama wrote how he was shocked that the colors of wartime oil paint discolored. In "Farewell to Oil Painting," he mentioned that mauve wisteria flowers turned into a reddish purple and that the colors of the kimono and background in *Miss I in Yellow Silk Kimono* (1946, The National Museum of Modern Art, Tokyo) (fig. 8) changed completely.<sup>17</sup>

**Hazama:** Genuine Blockx oil paint was no longer obtainable. There were rumors that the paint factory in Belgium had been destroyed by the Nazis. As a painter, the paints were a crucial issue.

**Ito:** Hazama submitted a portrait of Ishizuka Fumiko entitled *Miss I in Black* (whereabouts unknown), to the Bunten (Ministry of Education Fine Arts Exhibition) in 1942 as a judge. *Miss I in Yellow Silk Kimono* was submitted to the first Nitten (Japan Fine Arts Exhibition) in 1946. Were these entries to the Bunten and Nitten related to issues such as the ration of paints?

**Hazama:** I don't think Sensei was that concerned as long as there were opportunities to present his paintings.

**Kurokawa:** You mentioned earlier on that Hazama assumed a critical attitude toward Nakamura Ken'ichi's bossy demeanor. Does that mean that Hazama Inosuke felt hatred toward authoritarianism?

**Hazama:** He was resolute about that. Sensei's favorite books in his youth were *Mutual Aid: A Factor of Evolution* and *The Conquest of Bread* by Peter Kropotkin (1842–1921).

**Ito:** The Nika Association was a nongovernmental group formed by artists who withdrew from the Bunten, the exhibition organized by the Ministry of Education. Artists who submitted their work to the Nika Art Exhibition initially did not and could not take part in the Bunten. Therefore, I thought Hazama, who submitted his work to the Nika Art Exhibition from its first show and was active there, might have been reluctant to submit his work to the Bunten or the Nitten. Did he say anything about that?

**Hazama:** Not particularly. He withdrew from the Nika Association and later formed Issuikai. If there was an opportunity through Issuikai's involvement with the Bunten, I suppose he wanted to present his works there. He was displeased with the subsequent development of the Nika Association. People like Togo Seiji (1897–1978).

**Ito:** Indeed, the Nika Association in those days became more inclined toward the general public, so that might have caused the founding members to secede.

**Kurokawa:** Perhaps it was not so much because it was the Nitten, but the fact that Nika changed in quality, and Hazama wanted to move away from it.

**Hazama:** That was a vital factor. Sensei used to say, in ten years' time, a society changes.

## Hazama Inosuke and China

**Ito:** Hazama Inosuke began teaching practical oil painting skills at Tokyo Bijutsu Gakko (Tokyo Fine Arts School, present-day Tokyo University of the Arts) in 1944.

**Hazama:** I was told that he taught mainly drawing.

**Ito:** He taught drawing at the Oil Painting Department (present-day Painting Department's Oil Painting Course).

**Hazama:** Yes. He served as assistant professor under Professor Yasui Sotaro (1888–1955). Yasui invited him.

**Ito:** If I remember correctly, you said you'd talked with someone who had been present when Yasui invited Hazama to come and teach at the Fine Arts School.

**Hazama:** Yes, a man called Muraguchi Shiro (1909–1984) of the antiquarian bookstore Muraguchi Shobo. He said so when I visited him with Amabe. Muraguchi had been with Hazama and Yasui, and he told me how Yasui kept saying to Hazama, "We could carry out a reform if you'd work with me."

**Ito:** The fact that Hazama was invited to teach at Tokyo Fine Arts School despite not being a graduate himself shows that Yasui recognized Hazama's drawing skills and talent, doesn't it? Did Hazama say anything about Yasui?

**Hazama:** Not explicitly, but Yasui was from Kyoto, and it seems they didn't get along too well. Hazama was a Tokyoite.

**Ito:** Would you say that Hazama approved of Yasui's work but didn't take to Yasui's overly serious-minded temperament?

**Hazama:** Yes, precisely. But you know the portrait of a Chinese lady [Odagiri Mineko, a Japanese woman wearing a Chinese dress]?

**Ito:** *Portrait of Chin-Jung* (1934) in the National Museum of Modern Art, Tokyo.

**Hazama:** Sensei wasn't so keen about that painting. I didn't hear exactly what he didn't approve of, but it is a bit ostentatious, isn't it? Not soft and tender, but rather forceful. In other works, for example, in figure paintings, Sensei didn't approve of pictures that blatantly exaggerated or emphasized the character.

**Kurokawa:** I have one question in line with *Portrait of Chin-Jung*. Hazama went to China for their National Day in 1950 and on several other occasions. Did he ever talk to you about his impressions on China?

**Hazama:** In those days, he wrote an essay on his visit to China when the People's Republic was first founded, which was quite supportive.

**Kurokawa:** Am I correct in assuming that he was invited by China for their National Day?

**Hazama:** Yes, certainly. It was arranged through the Japan-China Cultural Exchange Association, so I assume the Chinese side approached that association. I know someone else who turned down the invitation, but Sensei was fond of China. He was familiar with Chinese classics and culture through Donomae Tanematsu (1871–1956).<sup>18</sup> Of course, he also went during the war, but it wasn't as if he accepted the invitation with delight. He was chosen as a sort of representative of the art field.

**Ito:** Did the invitation from China have anything to do with his apprentice Nagai Kiyoshi?

**Hazama:** No, it didn't have anything to do with Nagai. Abe



Yoshishige (1883–1966) of Gakushuin was the leader, and he took fifteen members from different fields.

**Ito:** The people in this photograph (fig.9). The Academic and Cultural Delegation to China in 1954.

**Hazama:** Yes, that's it. [Among the participants,] there were people like the jurist Kaino Michitaka (1908–1975), Yoshino Genzaburo (1899–1981), chief editor of the magazine *Sekai*, and the novelist Abe Tomoji (1903–1973).

## Resignation from Tokyo University of the Arts and the Third Visit to China

**Ito:** Hazama resigned as assistant professor at Tokyo University of the Arts in 1950 and went to France in the context of an invitation from Henri Matisse.

**Hazama:** He received a letter from Matisse, which proved the trigger. I'm not sure when he received it, but I suppose it was before he resigned from the university.

**Ito:** Nagai Kiyoshi wrote about an episode that might have to do with the reason Hazama resigned. Did you ever hear anything about it?

**Hazama:** No, I didn't. We hardly chatted. We always ate together, but most of our conversations were through Amabe.

**Ito:** Do you mean there were several apprentices, to whom Amabe would convey what Hazama had said?

**Hazama:** There were some cases like that and others in which we would listen to Sensei revealing his thoughts on different matters [to Amabe].

**Ito:** According to an article by Nagai Kiyoshi, which you sent to me, Hazama happened to run into Nagai at Shibuya Station on the Inokashira Line. Nagai told Hazama he was on his way to a colloquium among executives of the Communist Party and culturalists to be held at the House of Councillors' Hall. He invited Hazama to join him, and they decided to go together. There, Hazama is said to have voiced his concerns about the rapid outflow of important antiques to foreign countries after the war and the fact that no one was stopping picture scrolls being cut up and sold in fragments. He said that important artworks should be "controlled by the citizens."<sup>19</sup> According to Nagai, the term "civil control" was a sort of word in fashion, but it developed a life of its own and appeared on the front page of *Akahata*, the daily newspaper of the Japanese Communist Party. Even an American newspaper featured Hazama as a culturist who supported the Communist Party, which aggravated matters. Do you think that incident had anything to do with Hazama's resignation from the university?

**Hazama:** Did it say so?

**Ito:** Yes, in the article you gave me.

**Hazama:** Was that in 1950?

**Ito:** No, it only says after the war and doesn't give details of the exact date.

**Kurokawa:** If it was around that time, the Korean War began in June, and it was a time when precautions were being taken on Communist Party-related movements, so that could have been the case.

**Hazama:** I didn't hear so directly, but it might be true. It might not be Red Purge, but it was the period during which the Matsukawa Incident [August 1949] occurred, and what with the Korean War, there must have been an atmosphere like that.

**Kurokawa:** Traveling abroad had not been deregulated, so you couldn't travel abroad without a proper reason. The letter from Matisse (1869–1954) might have served as an invitation enabling Hazama to go to France.

**Hazama:** Apparently, Sensei showed the letter from Matisse to an acquaintance at the Ministry of Foreign Affairs. And it was approved as valid.<sup>20</sup>

(fig. 10)

The rest of this interview is due to be published as "Oral History on Hazama Inosuke, Part 2" in *Artizon Museum, Ishibashi Foundation Bulletin No. 6* scheduled for publication next year, in 2025.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Ogawa Kikuko)

## Notes

1. Born in Yokohama. Met Hazama in 1955, when she was sixteen years old, and became a live-in apprentice in 1959. Visited Suisaka-machi, Kaga-shi, Ishikawa for the first time in 1961. Won the Issuikai Award in 1968. Married Yanai Koichi in 1974, and the couple became Hazama's successor. Became a judge for the Ceramic Section of Issuikai in 1974. Died in 2022.
2. Began studying under Hazama after leaving the First Higher School (under the prewar education system) before graduating. Studied art at Nika Banshu Gijuku and Hongo Bijutsu Kenkyujo. Took part in the establishment of Nihon Bijutsukai in 1946. When Hazama served as chairperson, Nagai supported him as chief secretary and secretary general. Member of Issuikai. Also produced illustrations for many children's books.
3. Born in Toyama Prefecture. Founder of Otani Jukogyo (Otani Heavy Industries) and Hotel New Otani. Hazama Inosuke and Amabe were introduced to Otani by Yoshida Minoru, governor of Toyama Prefecture, circa 1960. Otani is said to have told Amabe that he would prepare one million yen each time she came, and she actually received one million yen each time she visited Otani. (Komuro Akiko, "9 Living as Amabe Kimiko" [in Japanese], *note* (August 16, 2021), <https://note.com/akikomuro/n/n156ac08e1703>).
4. Sakamoto was on the same ship as Hazama, Koide Narashige, and Hayashi Shizue when he traveled to France in 1921. In 1924, before returning to Japan, he visited Hazama, who was staying in Besançon. After returning to his hometown, Sakamoto moved to Yame-shi. The month before he died, in June 1969, Hazama and Amabe visited Sakamoto's sickbed while traveling in Kyushu on a sketching trip. (Hazama Inosuke, "Letter to Ibuse Masuji" [in Japanese], postmarked June 21, 1969.)
5. "Master Painter Sakamoto Turns Up at Yahata and Watches Junior High School Students Sketching" [in Japanese], *Asahi Shimbun*, October 28, 1958.
6. Won the eighth Nika Prize in 1921. Also active at the art associations Enchokai and 1930-nen Kyokai. Went to France in 1928 and submitted work to the Salon d'Automne etc. Took part in the formation of Issuikai in 1936 together with his elder brother Takanori, who was a *yoga* (Japanese Western-style painting) artist, and Hazama. Became professor at the Private Women's School of Fine Arts (present-day Joshibi University of Art and Design) in 1947. Began producing ceramics in 1950 and established the Ceramic Section at Issuikai together with Hazama in 1958. Like Hazama, his parents were from Wakayama.
7. Following a proposal made by Hazama, in 1958, Arakawa Toyozo, Imaizumi Imaemon XII, Kanashige Toyo, Kinoshita Yoshinori, Sakaida Kaikemon XII, and Fujiwara Kei got together and established the Ceramic Section of Issuikai.

8. Studying under his grandfather, Tokuda Yasokichi I, and his father, Tokuda Yasokichi II, he learned how to prepare glazes and overglaze painting techniques. In 1962, he won the 24th Issuikai (Ceramic Section) Prize. Became a member of Issuikai in 1964. Succeeded to the Tokuda Yasokichi III name in 1988. Holder of Important Intangible Cultural Property, Glazed Porcelain.
9. Issuikai was founded in 1936 by Arishima Ikuma, Ishii Hakutei, Kinoshita Takanori, Kinoshita Yoshinori, Koyama Keizo, Hazama Inosuke, Yasui Sotaro, and Yamashita Shintaro.
10. When Bunka Gakuin newly established a university with a regular course and an art course, Ishii Hakutei served as the first head of the Art Department.
11. Hazama Inosuke, "The Roles of Nitten and Issuikai" [in Japanese], *Chuo koron* (Chuokoronsha, December 1957), repr. in *Hazama Inosuke bunshu* (Hazama Inosuke Museum, 2024), pp. 563–569.
12. Learned oil painting from Kinoshita Yoshinori and ceramics from Tokuda Yasokichi I. Won the 22nd Issuikai (Ceramic Section) Prize in 1960. Became a member of Issuikai in 1961.
13. Fascinated by Kokutani and Yoshidaya Kiln works, he did further research on glazes and developed *shinkoyu*, a glaze based mainly on navy blue and purple. He is appreciated for his unique style, in which he combined classical patterns and painted designs based on sketches from nature. In his later years, he taught *yoga* (Japanese Western-style painting) artists including Hazama, Nakamura Ken'ichi, and Kinoshita Yoshinori how to produce Kutani ware.
14. His work was accepted at the Nika Art Exhibition for the first time in 1930. That year, he began studying under Yasui Sotaro. Won the Issuikai Prize in 1939. Hazama often passed on newspaper illustration work to Nakamura. (Nakamura Takuji, interview, "Mr. Hazama" [in Japanese], in *Issuikai-shi* [The history of Issuikai], vol. 1 [Issuikai, 1983], p. 159.)
15. Nakamura, pp. 159–162.
16. Hazama, "The Roles of Nitten and Issuikai."
17. Hazama Inosuke, "Farewell to Oil Painting—First-Year Craftsman—" [in Japanese], *Geijutsu shincho* vol. 5, no. 2 (Shinchosha, February 1954): pp. 170–171.
18. After working as a primary school teacher, he served as mayor of Yuasa-cho, Arita-gun, Wakayama Prefecture, and as a member of the Wakayama Prefectural Assembly. 1913, he founded the Arita Railway Company and became its president, contributing to regional development, but lost all his assets due to poor performance. From 1919, he spent several years copying the murals of the Golden Hall of Horyu-ji Temple. He devoted himself to the restoration of Yamasa Soy Sauce and became an advisor to the company. (*Journal of the Town of Yuasa*, Yuasa Town Hall, 1967, pp. 842–843).
19. Nagai Kiyoshi, "Mr. Hazama and Antiques" [in Japanese], *Hazama Inosuke Bijutsukan Tomonokai kaiho* 25 (Hazama Inosuke Museum, 2004): p. 3.
20. Hazama Inosuke, "An Account of My Past Life" [in Japanese] 12 and 13, *Hokkoku Shimbun*, January 27 and 29, 1977: p. 5.

#### List of illustrations (p. 39–46)

- fig. 1—HAZAMA Inosuke painting in the pottery of the Suisaka kiln, From the quarterly magazine *Buds'*, no. 1, winter, 1975, p. 18
- fig. 2—HAZAMA Koichi dealing with old Kutani, 5th July 2024
- fig. 3—SAKAMOTO Hanjiro, talking to HAZAMA Koichi, who was in junior high school when he sketched at the Yahata City Arts and Crafts Museum (From *the Asahi Shimbun*, 28 October 1958)
- fig. 4—Kutani Suisaka kiln, workshop and residence before it was destroyed by fire, c. 1980
- fig. 5—Interior view of the Kutani Suisaka kiln, before it was destroyed by fire, c. 1980. AMABE Kimiko and HAZAMA Koichi from the back. Behind the arched door was the private room of Hazama Inosuke before his death.
- fig. 6—HAZAMA Inosuke, *Sunset at Cape Shiono*, 1970, Oil on canvas, 80.0 × 65.3 cm, private collection
- fig. 7—HAZAMA Inosuke, *Kutani overglaze enamelled plate*, *Castle Sant'Angelo*, Roma, c. 1951. February 1952, exhibited at *the 5th Japan Independent Art Exhibition*
- fig. 8—HAZAMA Inosuke, *Miss I in Yellow Silk Kimono*, 1946, Oil on canvas, 80.5 × 65.0 cm, National Museum of Modern Art, Tokyo  
Photo: MOMAT/DNPartcom
- fig. 9—Academic and cultural delegation to China, 1954. The rightmost one is HAZAMA, the third from the right is the leader, ABE Yoshishige.
- fig. 10—HAZAMA Inosuke, AMABE Kimiko and HAZAMA Koichi, at *the exhibition of HAZAMA Inosuke*, 1974, The Museum of Modern Art, Wakayama..

---

# The Early Days of the Bridgestone Museum and the Establishment of Curatorial System

## An Interview with Anazawa Emiko, A First-Generation Curator

---

TADOKORO Natsuko

### Introduction

On January 8, 1952, one month after the Museum Act was promulgated, the Bridgestone Museum of Art, predecessor of the Artizon Museum, opened. The museum was, at the time, managed by a group of specialists called the Operating Committee, with Dan Ino (1892–1973) the committee chair. The eldest son of Dan Takuma, who had been director-general of the Mitsui Zaibatsu, Dan Ino was an art historian trained at the University of Tokyo who had extensive experience overseas and was an art collector. Ishibashi Shojiro (1889–1976) trusted Dan for advice on building the collection and managing the museum. The first issue of *Museum News* (fiscal 1952), the museum's newsletter, described the composition of the Operating Committee, with Dan Ino as chair, and Ishibashi Kan'ichiro, Inokuma Gen'ichirō, Tominaga Sōichi, Kamon Yasuo, and Tani Shin'ichi as the other committee members. Iwasa Shin was listed as a consultant and Tokudaiji Kinhide as a part-time employee. Apart from Ishikawa Kan'ichiro, Shojiro's eldest son, the group consisted mainly of artists, art historians, art critics, and art journalists, specialists who would be engaged in managing the museum.

Curators were listed in the "about this publication" section of *Museum News*, starting with the sixth issue (1957). The three curators included in that issue were Rokujo Takatsugu, Yamagami Ryunosuke, and Oi Emiko. (Ms. Oi is now Anazawa Emiko and will be referred to by that surname hereafter.) Ms. Anazawa served as a curator in the early years of the museum. In 1962, when the *Ishibashi Collection Exhibition* was held from May 4 to June 24 at the National Museum of Modern Art, Paris (an exhibition of paintings by French artists, from Corot to Braque, in the Tokyo Ishibashi Collection), she went with it to Paris. There she deepened her friendship with Bernard Dorival (1914–2003), the art historian who had proposed that "Home Again" exhibition (figs. 1, 2).

The author interviewed Ms. Anazawa in carrying out research for the *Ishibashi Collection Selected for the Exhibition in Paris, Spring, 1962*, exhibition, which was held at the Bridgestone Museum of Art in 2012. Having been directly involved, Anazawa provided valuable commentary on the background to the "Home Again" exhibition, the response in Paris, and the friendly, family-like interactions among herself, her husband, the art historian Anazawa Kazuo (1926–2003), and Dorival (fig. 3). I used that information in the catalogue for that exhibition.<sup>1</sup> In 2022, Kaizuka Tsuyoshi, who was then a curator at the museum (and now director of the Chiba Prefectural Museum of Art) and

the editor Kurokawa Noriyuki conducted interviews about the history of the Bridgestone Museum of Art. The interview carried out with Anazawa mainly included the background behind her being employed by the museum, the examination to become a qualified curator, and recollections of the museum's early days. It presented a view of curators in the 1950s and 1960s, when the legal system affecting them had just been formed, and of a female curator, an extreme minority back then. In this essay, I wish to explore the history of the Bridgestone Museum of Art's early period and the establishment of curatorial system, while noting the role of female curators in that history.

### The Museum Act and the Bridgestone Museum of Art

The Museum Act was promulgated on December 1, 1951, and went into effect on March 1 of the following year. Article 1 of that act states:

The purpose of this Act is to determine the necessary particulars concerning the establishment and operations of museums, to promote their sound development, and thereby to contribute to the educational, academic, and cultural development of the nation, based on the spirit of the Social Education Act and the Basic Act on Culture and the Arts.

The Social Education Act had been passed in 1949 and the Library Act the following year, while the Museum Act was somewhat delayed. A main reason for that delay was the lack of provisions for the qualifications of museum employees.<sup>2</sup> At the time, it was normal for people with no relevant experience to be appointed a museum's director or curator. Thus, Article 4 of the Museum Act states, "(3) A museum is to have curators as professional staff members" and, in Article 12, that for accreditation as a museum, it must meet the requirements of having "museum materials," "a building and land," and "the museum is open at least 150 days a year," and must have "curators and other staff members" who meet the specified requirements. At the time, curators were classified by field as either "humanities" or "natural science" curators. Acquiring the curator qualification required training at a university or completing a curatorial training program, and required earning credits in fields related to museums, as determined by the Ministry of Education.

In July and August of 1952, the year after the Museum Act was promulgated, Tokyo University of the Arts implemented the

first training in Japan for acquiring the qualification of curator (i.e., a museum curatorial training program); sixty-five people took part.<sup>3</sup> The training was primarily provided so that people then serving as curators could acquire the qualification. As a Museum Act interim measure, current employees who satisfied certain conditions were treated as provisionally qualified curators and could receive their qualification if they took a training course within three years after the act went into effect. In 1952, people taking the curator training course received three weeks of training at the Tokyo National Museum, the National Museum of Nature and Science, Tokyo, or the Ueno Zoological Gardens, and forty-six of them (thirty-three in the humanities, thirteen in the natural sciences) earned their qualification.<sup>4</sup> That year, however, there were 257 provisionally qualified curators in the humanities and 154 in the natural sciences, for a total of 411. Those receiving their qualifications through the training course were only about ten percent of the total. That small number was probably because the requirement of three weeks of training was a burden and also because, for geographical reasons, people could not take the training in Tokyo.

The deadline for provisionally qualified curators to earn their qualification was the end of February 1955. During the three years that the curator training course was implemented, it enrolled only 182 in the humanities and 100 in the natural sciences, far fewer than the total of eligible curators. But the majority of those who did not take the training were central presences in their museums, with years of experience. Since some museums lost their accreditation due to their lack of a qualified curator, sorting out the system for designating curators as qualified was viewed as an urgent issue.<sup>5</sup>

The Museum Act was therefore partially amended in July of 1955 to eliminate the museum curator training program. Instead, under the new system, the Minister of Education would confirm that qualifications of curators in the humanities and natural sciences. Accompanying that change, the regulations for enforcing the Museum Act were completely revised, with a new system whereby the curatorial qualification could be recognized with or without an examination.

The Bridgestone Museum of Art had opened on January 8, 1952, a month after the Museum Act was promulgated. That April, the Treaty of San Francisco went into effect, and Japan at last regained its sovereignty. In that period of postwar recovery, the birth of a museum open to the public that permanently displayed a collection of modern Japanese and Western art in Tokyo was met with great joy.<sup>6</sup>

However, because it had not yet received accreditation as a museum under the Museum Act when it opened, it was subject to a tax on admission fees. The Japan Association of Museums, concerned about that tax burden, submitted an exceptional petition to the Governor of Tokyo on July 17, 1952.<sup>7</sup> It is rather long, but since the contents enable us to see the social standing of the Bridgestone Museum of Art at the time, I quote the entire petition below.

#### **Petition**

July 17, 1952  
Tokugawa Muneyoshi  
Chairman of the Japan Association of Museums

to  
The Honorable Yasui Seiichiro  
Governor of Tokyo

#### **Application for exemption of the Bridgestone Museum of Art from the admission tax**

The admission tax is currently being levied on the Bridgestone Museum of Art, which opened in January of this year. That museum is a member of our association and is actively carrying out the programs necessary for a museum. We thus petition you to please exempt that museum from being subject to that tax, for the reasons stated below.

#### **Rationale**

1. The Bridgestone Museum of Art plays an extremely important role with respect to the general public in that it has a standing exhibition of leading modern paintings from Western Europe collected by Ishibashi Shojiro and also masterpieces by the late Fujishima Takeji. It also holds special exhibitions and plays an extremely important role in giving the Japanese art world and the general public opportunities to become familiar with masterpieces of Western European art in particular. The nature of the museum's exhibits and its making them always open to the public make this museum nearly unique in Japan as a museum of modern Western art. The museum has invested in new display techniques, working to making viewing more convenient, and also goes beyond simply carrying out exhibitions to, through scholarly lectures on art and movie screenings, actively implementing activities to promote broader awareness and understanding, through training programs and programs for students, activities essential for a museum.
2. The Bridgestone Museum of Art, as a member of our association, cooperates with our activities; we look forward to the greater role it will play in the development of museums in Japan from now on.
3. Thus, this museum is playing an extremely important social and educational role. We thus hope that, upon examining its performance, you consider, to foster museum activities in Japan, a measure to exclude it from that tax.

The National Museum of Modern Art, Tokyo, opened in December, 1952, and the National Museum of Western Art in June, 1959. The Bridgestone Museum of Art was thus the first museum in Tokyo where a collection of modern or Western art could be seen. But because it had no qualified curators, among other reasons, it initially did not receive accreditation as a museum. The government of Tokyo recognized it as a "facility equivalent to a museum" three years after its opening, in February 1955. That happened at last because one of the first curators, Yamagami Ryunosuke, had completed the curator training course in 1954, before the act was amended, and received his qualification as a curator in the humanities.<sup>8</sup> Our museum's history began, it is fair to say, in parallel with Japan's postwar recovery, the establishment of the Museum Act, and the organization of a qualification system for curators.



## Establishing the Curatorial System—The ratio of female curators when the Museum Act went into effect

When the Museum Act went into effect, in 1952, those currently serving as curators were given the status of provisionally qualified curators. There were 257 provisionally qualified curators in the humanities and 154 in the natural sciences, a total of 411, with eleven women in the humanities and only two in the natural sciences.<sup>9</sup> Of those provisionally qualified curators, thirty-three in the humanities and thirteen in the natural sciences completed the first museum curator training course, carried out at Tokyo University of the Arts that August. They included four women. According to *Museum Studies*, which the Japan Association of Museums publishes, the following are the figures on the number of people who completed the curatorial training program before that system ended.<sup>10</sup> The number of woman was determined based on the names in the records of those completing the program; there may thus be some errors.

**Number of People Who Completed the Curatorial Training**

Year	Humanities	Natural Sciences	Total	(Women)
1952	33	13	46	(4)
1953	57	35	92	(4)
1954	92	52	144	(9)
Total	182	100	282	(17)

As these figures indicate, women made up less than ten percent of qualified curators.

Anazawa Emiko (b. 1933), the first female curator at our museum, was also the first woman to pass the curatorial exam.<sup>11</sup> A native of Okaya, in Suwa-gun, Nagano prefecture, she grew up as the only daughter in a family that included two elder and two younger brothers, her mother, and her father, a pharmaceutical researcher in the silkworm industry. Her mother was a progressive thinker who would support higher education and employment for all, whether male or female. Anazawa entered the literature department at Gakushuin Junior College and moved to the third year of the Japanese language and literature department at Gakushuin University upon graduation. The subject of her graduation thesis was *The Narrow Road to the Deep North Accompanying Journal*, the journal that Kawai Sora, Basho's disciple, kept on that famous journey. While at the university, she became friends with Dan Ino's daughter Keiko and, her abilities having been recognized by Dan, who was then the chairman of the Bridgestone Museum of Art's Operating Committee, she was hired by the museum in the summer of 1955. She worked hard at studying to earn her qualification as a curator, and took the first curatorial examination (at Tokyo University of the Arts) after the amendment to the Museum Act, in February, 1956. Anazawa looks back on her encounter with art museums as follows:

It is hard for today's young people to imagine, but my girlhood was a time of nothingness, influenced by war and spent in labor service. The war ended when I was in my second year of girl's junior high school. Back then, we didn't have textbooks or anything else. When the war started, we had cheap straw paper with wood chips in it; when we wrote on it, it would rip apart. Then, back when I was in the

first or second year of high school, an art textbook appeared. The subject was "arts and crafts." The book contained the first colored plates I'd ever seen. Two of them. Yes, Pissarro and Sisley....

And then there was a *tobi seiji*, celadon with brown iron spots. The same sort of *tobi seiji* can be found in museums now. The Bridgestone has one. And that also appeared in my high school art book. From then on, I was fascinated by enthralled by these beautiful works and was utterly delighted when I discovered one. Really. In a time after the war when not much in the way of educational materials or information was reaching us, a catalog of works, in color, appeared. That was the Bridgestone collection. That volume launched my relationship with the Bridgestone.

That is why, when Professor [Dan Ino] mentioned being a curator, I thought, "That Bridgestone, it might bring more exciting experiences." And I accepted....

It had been decided that after graduating from university I would take a job at the Kokusai Bunka Shinkokai, but the foundation had not yet been organized. Then, Professor Dan suggested, "Emiko, the Museum Act has been passed; why not try taking its national exam for curators?" The examination covered thirteen subjects; I was excused from several because of credits I had earned at university. I had to take the test on about six. So I went to work at Bridgestone, studied, and took the examination half a year later.

Dan's statement that "The Museum Act has been passed" could perhaps be reinterpreted as "An exam system for certifying curators has been established with the amendment to the Museum Act" in July, 1955.<sup>12</sup> The Bridgestone Museum of Art had already been recognized as a "facility equivalent to a museum." Under the amendment to that law, which ended the curator training program, existing "facilities equivalent to a museum" retained that provisional status (with a change in the Japanese term, from *hakubutsukan soto shisetsu* to *jun hakubutsukan*).<sup>13</sup> Dan was aware that for a museum to receive accreditation under the new system, curators needed to secure their qualifications under the examination system.

When Anazawa took the curatorial examination in February of 1956, 31 people passed; in addition, 84 received their curatorial qualification without taking the examination. Anazawa states that of the 31 who passed the examination, three were women. They made up about 10 percent of those who passed.

I heard that three passed. I have never met her, but one was from NHK's Museum of Broadcasting, in Atagoyama. Like me, she was taking the exam so that the museum could be accredited. The other was in a doctoral program at Kokugakuin University. Those two and I made up the three. I wondered about earning that qualification while working on a doctorate at Kokugakuin, but I later learned that the university had a museum and needed a qualified curator for it to be officially recognized. That made sense.

In the three years prior to the amendment to the act, seventeen female curators had received their qualification; all were employed as curators at the time. One of the features of the

1955 amendment was that it broadened the range of people able to sit for the examination to include people not currently employed as curators and also made people with practical experience at educational institutions, who had teaching licenses, newly eligible for the exam. But even those who passed the exam had to have one year of practical experience at a museum in order to be officially qualified as a curator, a point to be borne in mind. Those who passed the examination in 1955 included two currently employed as curators, Asahi Akira (1928–2016) of the Kanagawa Museum of Modern Art (which opened in 1951) and Iseki Masaaki (1928–2017). In fact, the oral part of the examination seems to have been oriented towards those with practical experience. Since the curator training program until then had been intended to let those currently serving as curators (provisionally qualified curators) earn the qualification, that orientation was quite reasonable. While Anazawa was already working at the Bridgestone Museum of Art, having to take the new curatorial exam shortly after starting to work there must have put her under considerable pressure.

Anazawa's notes about having passed the examination state:

So those who received the certificate stating they had passed the exam, while rejoicing at their unexpected good fortune, must also have been painfully aware that the day when they become curators in both name and deed was quite far away. In my case, of course, a year's practical experience was required.... In contrast to the written exams, which are only theoretical, the oral exams make those without experience think seriously about the importance of practical experience and their need for it and, by contrast, are the ideal setting for evaluating those who do have many years of experience. That will, I think, naturally continue to be a real issue, and I hope the exams continue to follow this format."<sup>14</sup>

On July 14, 1956, after Anazawa received her qualification as a curator, having passed the curatorial examination, the Bridgestone Museum of Art was officially accredited as a museum by the Tokyo Metropolitan Board of Education.

### Recollections of the Bridgestone Museum of Art's Early Period—Saturday Lectures, Index Cards for Works, the Home Again Exhibition

As a curator, Anazawa worked with Rokujo and Yamagami mainly on loans of works for exhibitions and the Saturday Lectures. She described her work as follows:

Yes, every time a specialist in that field appeared, the atmosphere at the Saturday Lectures was really great and very rich. The lectures were filled with ambition and positive feelings. So even after I quit my job, when I heard someone saying "That's great" or "I went to it" about a Saturday Lecture, I was delighted. It seemed very personal to me.

Back then it was Iwasa Shin and Rokujo (Takatsugu), whom I truly respected. And Yamagami was a curator. There was also someone else handling the bookkeeping. The number of employees was small. We could just fit into a small room. Back then, there was no system for how to organize or handle the works in the collection. If something

that I helped on back then still exists, it is probably like a kid's notebook.

When I went to Paris and got to see its modern art museum's records and reference materials, I thought, "Wow, amazing!" It was so different from Japan. At the Bridgestone, we just wrote whatever we needed to by hand. There was no system yet. Since it was the period after the war, when heaps of the scars of war remained, we hadn't gotten to a sense of wanting to organize things or leave records, I guess.

Back then, Rokujo and others would handwrite information about the works—basic data about the works in the collection, their exhibition history, and references—on index cards, known as the "Rokujo cards." Now the museum uses a database system, but the data it was built on consists of the information on those index cards. According to Anazawa, she helped Rokujo when he was writing the cards by gathering reference materials, for example. That she learned techniques for organizing records at the National Museum of Modern Art in Paris is fascinating. In fact, Rokujo has stated that he brought back to Japan the concept of the index card storage case he had seen in Paris and had a similar case made on special order.<sup>15</sup> They went to Paris for the *Ishibashi Collection Exhibition* (the "Home Again" exhibition), held at the National Museum of Modern Art in Paris in 1962 (figs. 4 and 5). Anazawa, who was present at the exhibition's opening ceremony, reception, and related events, has given us valuable testimony about them.

We also used Alaska, in the basement of the Bridgestone building [a restaurant they often used for gatherings of people related to the museum]. There was an Alaska in the Asahi Shimbun headquarters building, in Yurakucho, too, and we used it as well. All sorts of etiquette applied. To attend a reception with Madame [Ishibashi Shojiro's wife Fuku], I was taught, for example, not to raise my hands when wearing a *robe décolleté* or a kimono, where to position my gloves, and so on, in great detail for various matters. I am not certain, but I think they had the person who had given Empress Michiko guidance to teach us the etiquette strictly.

Madame also prepared everyone's kimono, robes *décolletés*, and dresses, even mine. It's a personal matter, and I was really surprised. Every details was taken care of to make the splendid reception and exhibition a brilliant success. That was because it was a period when Japanese hardly ever were able to go overseas freely.

And there was an age gap between Madame and myself. When she ordered kimono from Mitsukoshi or Takashimaya, Madame's would be quite chic but restrained *tomesode*. For me, she would pick more gorgeous ones. But she was utterly thoughtful about these beautiful, traditional Japanese garments. That applied to everything. And then we headed overseas.

Also sorts of stuff has been written about other events, but I think the atmosphere at that time has not been, so I'd like to talk about it. We stayed in a hotel called Le Royal Monceau, and a reception hosted by Mr. and Mrs. Ishibashi was held there. That was on June 4. The opening ceremony for the exhibition was in the daytime and the reception that evening. It was like a reception held by French royalty in the

past, with jangly sounds made at the entrance, like the Four Heavenly Kings playing their instruments.... And the sound of the doors. And that sound was followed by a loud voice saying, in French, "Mr. and Mrs. Ishibashi have arrived." And then the interpreter would introduce them, explaining that Mr. and Mrs. Ishibashi led the group and who the next person to appear was, so everyone understood. The glorious sound then: it was really like a marvelous gathering of aristocrats in the past. And it was Mr. and Mrs. Ishibashi who made that happen perfectly. They were truly respectable. That's not been written about. It was really wonderful.

So an atmosphere that matched the quality of the collection built by Japan's Mr. Ishibashi, an extremely intelligent, worthy atmosphere was produced. It was fabulous. And so, to cause no embarrassment on that occasion, the people accompanying the Ishibashi couple also had to learn proper manners.

That "Home Again" exhibition was planned and executed by the art historian Bernard Dorival. Anazawa and her husband, the art historian Anazawa Kazuo, became friends with the Dorival family and, through their friendship, became deeply moved by French hospitality. After returning to Japan, they studied Japanese and French cuisine seriously. Anazawa, who resigned her job at the birth of their child, later made use of her experience in France by offering a French cooking class.

Kazuo was of course working at the Museum of Western Art [the National Museum of Western Art], but He was able to help us in various ways.<sup>16</sup> He did it his way, interacting with everyone, to be useful.

There was a radio program that was presenting a chat between Dorival and my husband. Someone wrote it down somewhere. June 10. That day, I went with Mr. Tominaga [Soichi] and Mr. Sakakura [Junzo] to view the works at a collector of Greek sculpture's place. And then my husband's radio program was going to be broadcast. I think there was one more person with us, not sure who. When the time came for the broadcast, restaurants still didn't have radio broadcast systems. Today your cell phone puts everything at your fingertips, but there were none back then. Tominaga asked at a cafe that had slot machines and things if they had a radio. Yes, they did. "Please let us listen to a program starting in a few minutes," he said, and we were able to hear it, beside the slot machine. That was interesting, since unlike today it was a time when information was not easily transmitted. We had gone around asking, "Do you have a radio?" again and again.

What surprised me the most was that, back then, half of the buildings in Paris had not been washed. They had turned black in the war, even Notre Dame.... So half of Paris was black. Holding an exhibition like that, in that period, was amazing....

Yes, what should I say, it did impress people. The world of cuisine, the world of art. My husband even said that cuisine is a comprehensive art form. Having my eyes opened to that world of art was thanks to the Bridgestone.

I am so happy that young people are now active as curators and that women are especially active, that it's become that kind of world. And I hope that you will all,

throughout your lives, continue to experience those emotions, that joy, that glow. That's what I, at the age of 90, think. Being a museum curator is truly wonderful work.

## Conclusion

The Bridgestone Museum of Art, which was created at almost the same time as the Museum Act, developed its organizational structure as a museum in parallel with the process of implementing that legislation. The statements by Anazawa Emiko, one of the early curators at the Bridgestone and the first woman to pass the curatorial examination, provide an oral history of that period. Anazawa is a progressive woman who entered college right after the war, found employment, and continued working after her marriage. Back then, female curators were a tiny minority, less than ten percent of all qualified curators. She must have experienced many difficulties, but her testimony is always positive and filled with gratitude to her mother, who encouraged her to go to college and find a job, to her encounter with the museum, and the people she met through her work, including Mr. and Mrs. Ishibashi and Bernard Dorival.

In recent years, the active role of women in Japan as directors of museums in Japan, both art museums and others, has been attracting attention, but women still make up less than 20 percent of those directors.<sup>17</sup> Among curators, however, women are an overwhelming majority, more than 70 percent. In the background, however, strongly rooted problems remain, including issues having to do with employment conditions and the gender gap. But in an age with many problems, the words of Anazawa, calling attention to the work of curators and expressing fundamental hopes for a society in which women are active participants, resonates warmly with us.

In conclusion, I wish to express my heartfelt thanks to Anazawa Emiko, who graciously allowed the record of her priceless interview to be published in this form. I would also like to acknowledge that in writing this article, I included some material from the interviews conducted in 2022 by Kaizuka Tsuyoshi and Kurokawa Noriyuki with minor additions and corrections in parts.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works)

## Related Timeline

Year	Major Events
1933	February: Anazawa Emiko is born in Okaya, Suwa-gun, Nagano prefecture.
1949	June: Social Education Act is enacted. Museums are positioned as social education institutions.
1951	April: Anazawa enters the literature department at Gakushuin Junior College. November: The Kanagawa Museum of Modern Art opens. December: The Museum Act is enacted and promulgated. (going into effect in March, 1952.)
1952	January 8: The Bridgestone Museum of Art opens. February: The International Council of Museums (ICOM) approves the entry of the Japan national committee. May: The enforcement regulations for the Museum Act are established. Qualifications for curators, etc., are established. July: Training for museum curators is carried out (7/21–8/22, practice–9/18). Location: Tokyo University of the Arts; 65 participate, 46 complete the training. Of the 46, 33 are in the humanities, 13 in the natural sciences; about 4 are women. December: National Museum of Modern Art, Tokyo, opens.
1953	July: Training for museum curators is carried out (7/13–8/22). Locations: Tokyo University of the Arts, Osaka University. 92 complete the training. Of the 92, 57 are in the humanities, 35 in the natural sciences; about 4 are women. September: The Museum Act is amended. Provisional qualification of curators is established.
1954	July: Training for museum curators is carried out (7/13–8/22). Locations: Tokyo University of the Arts, Osaka University. 144 complete the training. Of the 144, 92 are in the humanities, 52 in the natural sciences; about 9 are women. *Yamagami Ryunosuke completes the curatorial training (at the University of Tokyo)
1955	February 10: The Bridgestone Museum of Art is designated a “facility equivalent to a museum” by the government of Tokyo. March: Anazawa graduated from the Japanese language and literature department at Gakushuin University. Summer: Anazawa is employed by the Bridgestone Museum of Art. July: The Museum Act is amended. The training program for earning the curatorial qualification is eliminated. The humanities and natural sciences categories are combined, and the system is changed so that the Minister of Education grants the qualification. The Minister of Education can also designate facilities equivalent to museums. October: The enforcement regulations for the Museum Act are amended. In response to the amendment of the Museum Act, the provisions for the curatorial qualification are revised.
1956	February: The first national examination for curatorial qualification is held (2/18–2/19). Locations: Tokyo University of the Arts, Osaka University 31 pass the examination (about 3 women); 84 are judged to be qualified without the examination. *Anazawa passes the exam and earns the qualification. July 14: The Bridgestone Museum of Art is accredited as a museum by the Tokyo Metropolitan Board of Education.
1959	June: The National Museum of Western Art opens.
1962	April: Anazawa goes to Paris to prepare for an exhibition. May: The <i>Ishibashi Collection Exhibition</i> opens the National Museum of Modern Art, Paris (5/4–6/24)

This chronological table was prepared using the following report and related materials:

“1. Changes in Museum-related Policies after the War,” *Report of 2008 Research on Museum in Japan*, Japan Association of Museums, March, 2009.  
[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan\\_hakubutsukan/shinko/hokoku/h20/pdf/r1409474\\_05.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bijutsukan_hakubutsukan/shinko/hokoku/h20/pdf/r1409474_05.pdf) (Accessed August 23, 2024).

## Notes

1. *Ishibashi Collection Selected for the Exhibition in Paris, Spring, 1962*, ex. cat. (Tokyo: Ishibashi Foundation Bridgestone Museum, 2012).
2. Kurita Hidenori, “Daisho: Hakubutsukan gairon [Chapter 1: Introduction to museums],” in Kurita Hidenori, ed., *Gendai hakubutsukangaku nyumon* [Introduction to contemporary museology] (Kyoto: Minerva Shobo, 2019), p. 18.
3. Hamada Hiroaki, “Shiryō 2: Hakubutsukan gakugeiin yosei no genjo to kadai [2: Current state of training of museum curators and issues],” Bunka shingikai hakubutsukan bukai [Museum Section, Council for Cultural Affairs], January 17, 2020, [https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/03/pdf/92000001\\_02.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/hakubutsukan/hakubutsukan01/03/pdf/92000001_02.pdf) (accessed July 6, 2024)
4. Kurita Hidenori, “Hakubutsukan ho no joken kaisetsu [Interpreting the provisions of the Museum Act],” in Kurita, op. cit., p. 269.
5. Fukami Yoshinosuke, “Ronsetsu: Hakubutsukan gakugeiin ni kansuru mondai [Issues concerning museum curators],” p. 1; Tsuruta Soichiro, “Gakugeiin no shikaku nado ni kansuru gyoseijo no sho mondai ni tsuite [Administrative issues concerning curators’ qualifications, etc.],” pp. 4–137, *Museum Studies*, No. 4–5, June, 1954.
6. For details, see the following essay: Tadokoro Natsuko, “Hajimari kara, ima. 1952–2022—korekushon no naritachi, Ishibashi Shojiro no Obei rekiho, soshite Artizon bijutsukan e [Chasing the horizon. 1952–2022—Formation of the collection, Ishibashi Shojiro’s European and American tours, and on to the Artizon Museum],” *Chasing the Horizon: 1952–2022*, ex. cat. (Tokyo: Ishibashi Foundation Artizon Museum, 2022), pp. 16–20.
7. Buritzisuton bijutsukan ni taisuru nyujozei no menzei shinsei [Application for exemption of the Bridgestone Museum of Art from the admission tax], *Japan Association of Museums Bulletin*, No. 15, August 1, 1952, pp. 6–7.



8. "Showa 29 nendo gakugeiin hoshu shuryosha meibo [List of those completing the curator training in fiscal 1954]." *Museum Studies*, No. 8, September, 1954, p. 19.
9. "Hakubutsukan gakugeiin zantei shikakusha no happyo [Announcement of provisionally qualified museum curators], *Japan Association of Museums Bulletin*, no. 17, October 1, 1952, p. 13.
10. I referred to the following for the lists of those receiving the qualification and the male-female breakdown: Fiscal 1952: "Gakugeiin koshu no shuryo shomeisho wo kofu [Granting certificate of completion of the curator training course], *Japan Association of Museums Bulletin*, no. 18, November 1, 1952, pp. 5–6; fiscal 1953: "Iho: Showa 29 nendo no hakubutsukan gakugeiin koshu [Report: Museum curator training in fiscal 1952], *Museum Studies*, no. 1, February 1954, pp. 13–15; fiscal 1954: "Showa 29 nendo gakugeiin koshu shuryosha meibo [List of those completing the curator training course in fiscal 1954], *Museum Studies*, no. 8, September 1954, pp. 17–22.
11. Three women passed the exam in February, 1956, when Anazawa took it. For the list of those passing the example, I referred to the following: "Gakugeiin shikaku nintei shiken gokakusha meibo [List of those who passed the examination to be qualified as a curator]." *Museum Studies*, no. 29, no. 3, March, 1956, pp. 9–11.
12. In her account of that experience, Anazawa wrote as follows: "I had just hear that a curatorial qualification examination system had been established this year, and I would have to take it, while feeling very insure, because I would be taking it among people who had many years of experience at museums, and I only had my bachelor's degree. Recalling how anxious and frustrated I felt then, I still feel how miserably painful it was." (Oi Emiko, "Gokakushi shuki: Shiken zenpan no kanso [Account by a successful candidate: Impressions of the examination in general], *Museum Studies*, Vol. 29, no. 3, March 1956, pp. 16–17.
13. Kawasaki Shigeru, "Koho: Gakugeiin no shikaku nintei to hakubutsukan soto shisetsu no shin shitei seido ni tsuite—Juzen no hakubutsukan ho shiko kisoku no zenmen kaisho [Report: On the certification of qualified curators and the new system for designating museum equivalent institutions—full revision of the previous rules for implementing the Museum Act], *Museum Studies*, Vol. 29, no. 10, October, 1955.
14. Oi Emiko, "Gokakusha shuki' Shiken zenpan no kanso [Notes by one who passed: Overall impressions of the examination], *Museum Studies*, Vol. 29, no. 3, March, 1956, pp. 16–17.
15. From the interview with Anazawa Emiko at the Bridgestone Museum of Art on June 28, 2011.
16. In 1961, Anazawa Kazuo was affiliated with the National Museum of Western Art and was involved in the work of moving Brancusi's atelier to the National Museum of Modern Art, Paris. The atelier was later moved to the Pompidou Centre, where it is now being restored.
17. Editors, "Josei kancho ha 16%. Nihon no danjo kakusa, bijutsukai de mo kencho [Women museum directors make up 16%. Japan's gender gap is conspicuous even in the art world], *Bijutsu techo*, December 12, 2019. <https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/21075> (Accessed July 30, 2024)

---

**List of illustrations** (pp. 47–54)

- fig. 1—At his home in Azabu-Nagasaka, Tokyo. Second from left, Bernard Dorival and third from the left, Ishibashi Shojiro, 1961
- fig. 2—Poster for *La Peinture Française de Corot à Braque dans la Collection Ishibashi de Tokyo*. (1962)
- fig. 3—Poster for *Ishibashi Collection Selected for the Exhibition in Paris, Spring, 1962*. (2012)
- fig. 4—The venue, Musée National d'Art Moderne, Paris (now the Palais de Tokyo).
- fig. 5—In Paris. From the left, Iwasa Shin, Anazawa Emiko, Tominaga Soichi, [one unidentified], Ishibashi Shojiro, Anazawa Kazuo, 1962.

表紙：  
アンドレ・ドラン《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》[部分]  
1905年、石橋財団アーティゾン美術館

Cover:  
André DERAÏN, *Portrait of Vlamincx playing the Violin* [detail],  
1905, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
研究紀要 第5号

編集： 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
翻訳者： 小川紀久子  
            シェリル・シルバーマン(カズ・アソシエイツ)  
            ギャビン・フルー  
            ルシー・S. マクレリー(ザ・ワード・ワークス)  
校正： 岩田高明  
            櫻井 烈  
            島貫泰介  
デザイン： 梯 耕治  
制作： 株式会社図録社  
印刷： 日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社  
発行日： 2024年12月1日  
発行： 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
〒104-0031 東京都中央区京橋1-7-2

Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Bulletin No.5

Edited by Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Translated by Ogawa Kikuko  
                  Cheryl Silverman, CAS Associates, Inc.  
                  Gavin Frew  
                  Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.  
Proofread by Iwata Takaaki  
                  Sakurai Tadashi  
                  Shimanuki Taisuke  
Designed by Kakehashi Koji  
Produced by Zurokusha Co., Ltd.  
Printed by Nissha Printing Communications, Inc.  
Date of issue December 1, 2024  
Published by Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
                  1-7-2 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031 Japan

©2024 Artizon Museum, Ishibashi Foundation

