



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¹。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²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、埴輪や禅寺の庭に感銘を受ける^{3, 4}。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」⁵、「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

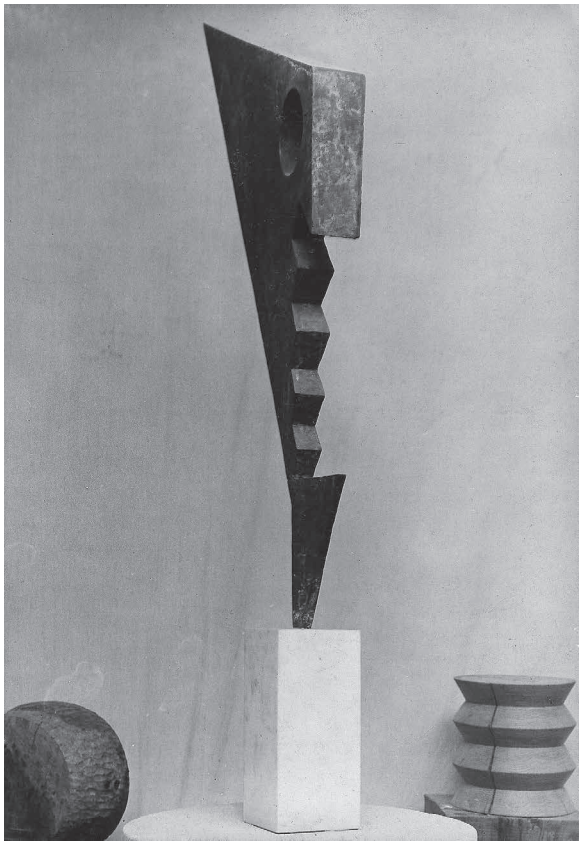


fig. 3
イサム・ノグチ《魚の顔》1928年、ブロンズ(所在不明)
Isamu NOGUCHI, *Fish Face*, 1928, Bronze (Lost)
© 2024 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/
ARS, New York/JASPAR, Tokyo C4764

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⁶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⁷。

《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)⁸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⁹。花崗岩の庵治石^{あじいし}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

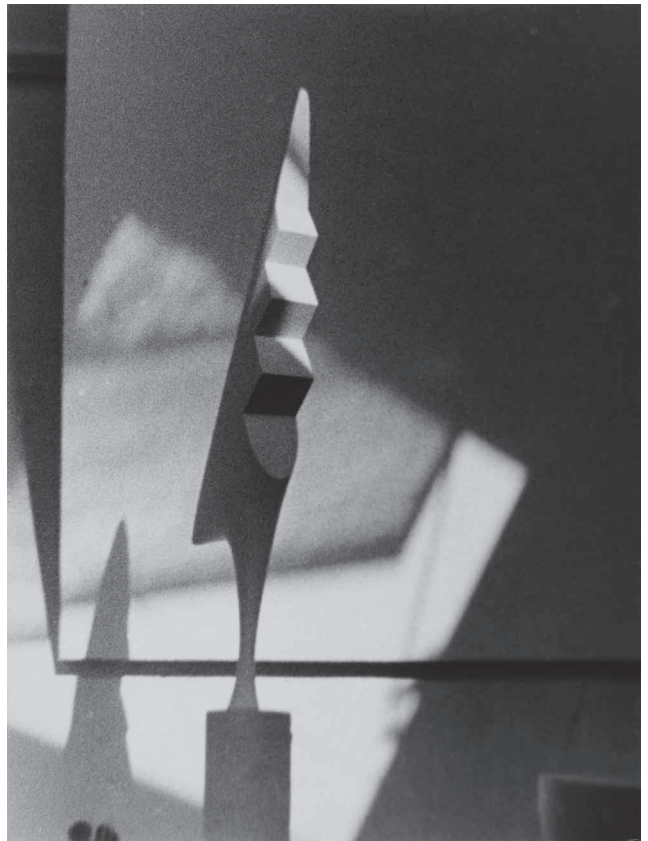


fig. 4
コンスタンティン・ブランクーシ《雄鶏》1924年
撮影:コンスタンティン・ブランクーシ パリ、ポンピドゥー・センター
Constantin BRANCUSI, *The Cock*, 1924, Photography by Constantin Brancusi
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn/Georges
Meguerditchian/ distributed by AMF

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¹⁰。

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^{11, 12}。ノグチがブランクーシの元を離れた後¹³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¹⁴、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¹⁵。

《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^{だて かんむりいし}石と推測される¹⁶。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¹⁷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^{どろかぶり}」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¹⁸。

《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¹⁹。

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²⁰。

《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²¹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」²²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²³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²⁴。《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」²⁵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²⁶、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²⁷。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²⁸。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²⁹・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³⁰。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³¹。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 (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 (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。