

# Bulletin of Yokohama Museum of Art No.21

ISSN 1881-6770

横浜美術館

研究紀要

第 21 号

---

# Bulletin of Yokohama Museum of Art No.21

横浜美術館 研究紀要 第21号

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.21 2020

---



---

---

# 目次

---

**【新出資料】イサム・ノグチと丹下健三による《広島の死者のためのメモリアル》図面  
(ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー蔵)  
— 彫刻家と建築家の真のコラボレーションの記録**

中村 尚明 | 9

## New Findings

**Isamu Noguchi and Tange Kenzo's *Drawings for the Memorial to the Dead of Hiroshima*  
(Collection of the Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design):  
Documentation of a True Collaboration Between Sculptor and Architect**

Nakamura Naoaki | 73

---

**横浜市所蔵カメラ・写真コレクションにおける  
アメリカン・ダゲレオタイプについての考察**

日比谷 安希子 | 39

**A Study of the American Daguerreotypes  
in the Collection of Camera and Photography of the Yokohama City**

Hibiya Akiko | 75

---

**横浜美術館所蔵の16ミリ映像作品について**

松永 真太郎 | 49

**16-Millimeter Film Works in the Yokohama Museum of Art's Collection**

Matsunaga Shintaro | 76

---

**フランシス・ベーコン 《座像》研究ノート**

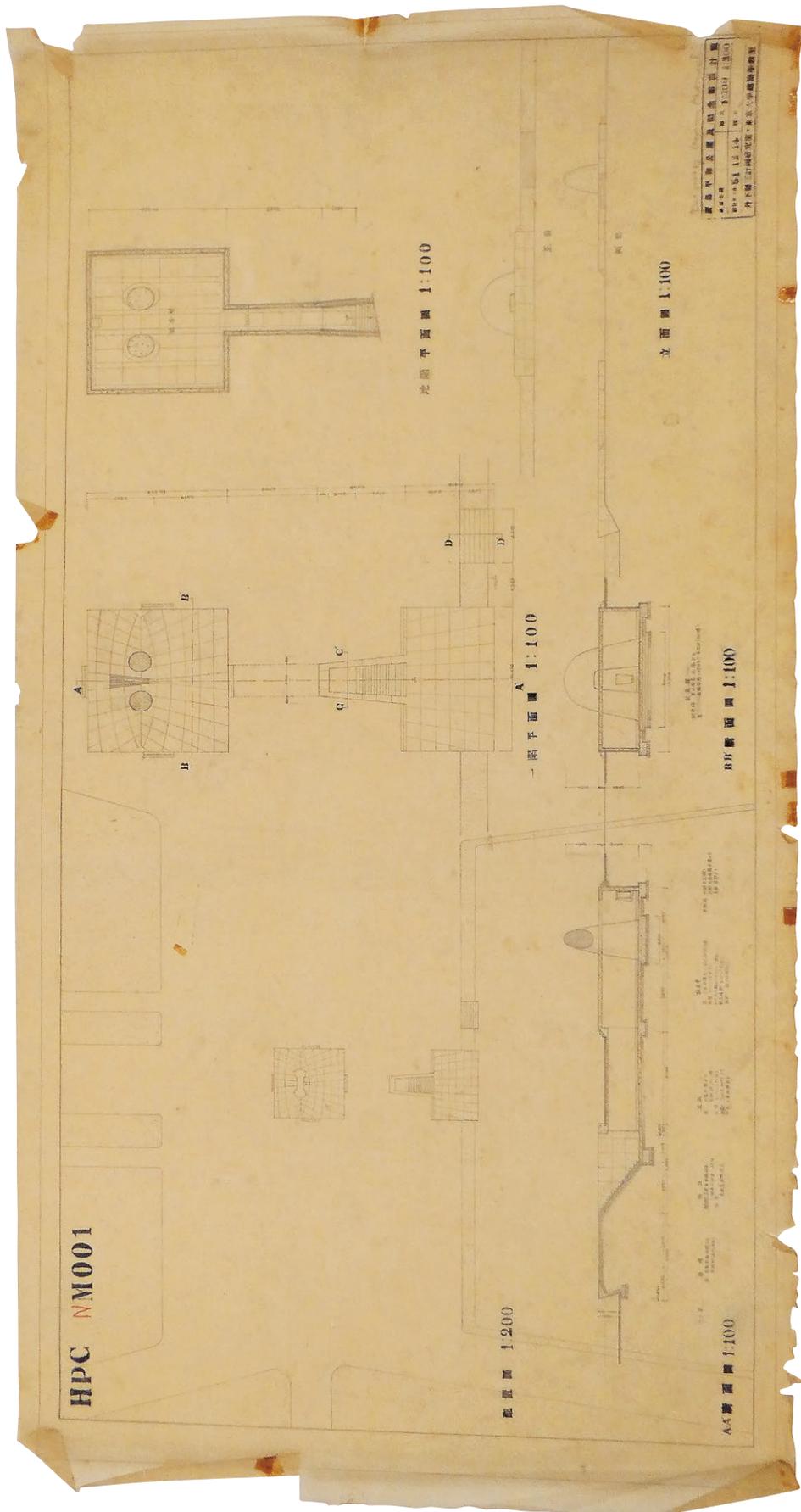
金井 真悠子 | 61

**Research Notes on Francis Bacon's *Seated Figure***

Kanai-Bridle Mayuko | 78

---





[PL.1]

イサム・ノグチ、丹下健三 《HPCNM001 慰霊施設7面総合図（広島の死者のためのメモリアル）》1951年12月14日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.4x109.0cm、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：中村 尚明

Isamu Noguchi and Kenzo Tange, <Plans, Sections, and Elevations of the Memorial Facility in Hiroshima, HPCNM001, (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)>, 1951, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011. Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange. Photo : Naoaki Nakamura



[PL.2]

アルバート・サンズ・サウスワース&ジョサイア・ジョンソン・ホーズ／女性像／1855年頃

Albert Sands Southworth & Josiah Johnson Hawes, *Portrait of a Woman*, ca.1855

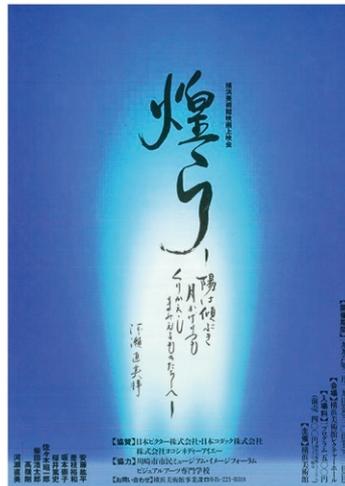


[PL.3]  
 オスカー・フィッシングー  
 『ムラッティの行進!』(1934)



[PL.4]  
 ノーマン・マクラレン  
 『お隣りさん』(1952)

[PL.5]  
 上映会「煌ら——陽は傾ぶき 月かげりつも  
 くりかえし まみえるものたちへ——」  
 (1996年3月29日・30日・31日/  
 横浜美術館レクチャーホール) リーフレット



(表面)



(裏面)

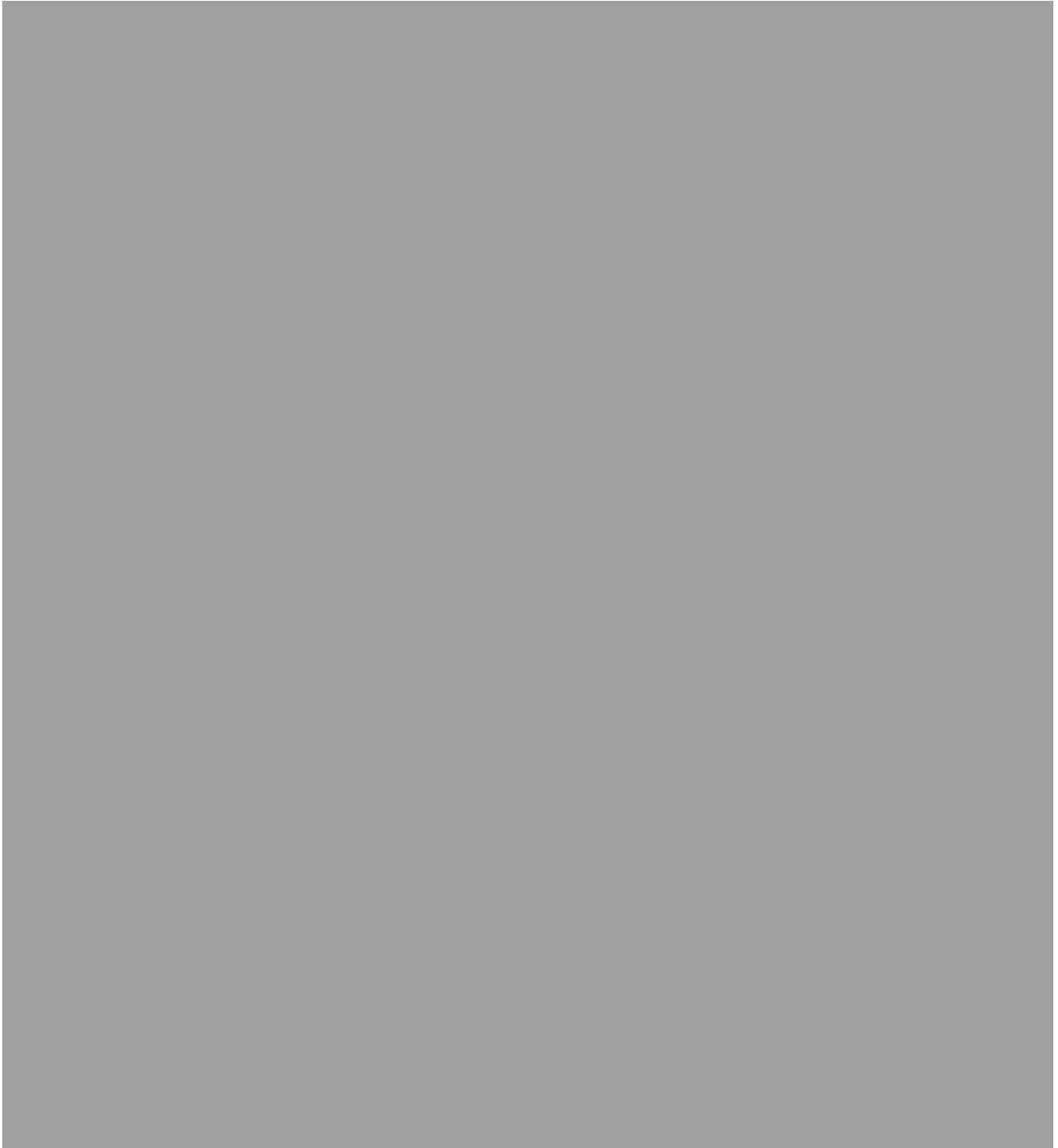
[PL.6]  
 上映会「映画のシュルレアリスム  
 マン・レイからシュヴァンクマイエルまで」  
 (2004年2月11日・14日・15日/  
 横浜美術館レクチャーホール) リーフレット



(表面)



(裏面)



[PL.7]

フランシス・ベーコン 《座像》

Seated Figure、1961年、油彩・カンヴァス、156×141.5cm、横浜美術館蔵、Harrison 61-24/Alley 197

## 【新出資料】

# イサム・ノグチと丹下健三による《広島の子者のためのメモリアル》図面 (ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー蔵) — 彫刻家と建築家の真のコラボレーションの記録

中村 尚明

### はじめに

イサム・ノグチがデザインした広島平和公園慰霊施設案《広島の子者のためのメモリアル》(1951-52年、以下《広島メモリアル》)は、広島平和記念都市建設法(1949年)の下で1950年に着工された広島平和公園・同記念館の建設事業に、翌1951年、新たに加えられることになった公共的記念作品<sup>モニュメント</sup>のプロジェクトであった<sup>[1]</sup>。1950年5月2日に19年ぶりに日本に到着してほどなく、イサム・ノグチは平和公園の設計者丹下健三と会い、その計画について聴く機会を得た。世界で最初に実戦使用された原子爆弾による犠牲者のための記念作品にノグチは強い関心を表明した。その年の夏以降、丹下から広島市長浜井信三への再三にわたる働きかけの結果、1951年11月末、ノグチは平和公園の慰霊施設デザインを丹下の協力者として担当することになり、その直後から翌年1月または2月頃にかけて丹下及び大谷幸夫ら東京大学工学部の丹下研究室のスタッフの協力を得て、模型と図面の制作、模型写真の撮影などを行った。それらをまとめた慰霊施設の提案資料が遅くとも1952年2月初旬までに、平和公園の設置主体である広島市に提出された。しかし、広島市長の諮問機関として広島平和記念都市建設計画の立案・審議を行う広島平和記念都市建設専門委員会における二回に渡る討議によって同案は却下され、代わって丹下健三が急遽作成・提出した慰霊碑案が1952年2月27日の同委員会で採用されることになった。その結果ノグチの慰霊施設プランは実現することなく終わった<sup>[2]</sup>。

一般にイサム・ノグチの「慰霊碑」として知られる《広島メモリアル》は、永年にわたり彫刻家ひとりによる作品として語られてきた。何よりも作品が実現しなかったことに加えて、ノグチ本人も多くを語らず、史料が少なく、作品の姿を伝える画像資料が少数の模型写真に限られていたことなどが全体像の解明を困難にしていた。その一方、近現代美術史の作家中心的研究姿勢、作品を作家の生涯や内面の反映として解釈する傾向が、この作品のもつ社会的性質に注意を向けさせなかったことも否定できない。既に進行中の、いわばその都市の未来が託されている重大な公園建設プロジェクトの中に新たな施設を加えること、そのために彫刻家を参加させることは、既存の建物の任意の場所に置く作品を彫刻家に求めることとは事情が全く異なり、設置者、設計者、彫刻家それぞれに様々な社会的要件を課し、彼らの側でもそれらを単に満たすだけ

[1] 丹下健三による平和公園競技設計当選案に含まれていなかった慰霊堂が追加される経緯については下記拙稿参照。小論では、平和公園内の慰霊施設の位置を決定した広島平和記念都市建設専門委員会の第4回会議(1951年2月)及び同委員会意見書(同年8月)をもって慰霊施設の追加が決定されたと解釈する。拙稿「イサム・ノグチ作《広島の子者のためのメモリアル》実現されざる記念作品と芸術ビジョン、長谷川三郎との関係をめぐって」Dakin Hart and Mark Dean Johnson ed., *Changing and Unchanging Things - Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*, Oakland: University of California Press, 2019, pp.102-109 (和英併記。英文pp.82-101)

[2] *ibid.* pp.103-105

にとどまらない、様々な工夫がなされたに違いない。そのプロセスがまず解明されなければならない。それ故、慰霊碑や慰霊堂のデザインの全てが初めから一貫して彫刻家または建築家の裁量に委ねられていたことを前提とした作品や資料の解釈は避けるべきである。

また、当時から語られた「ノグチの慰霊碑」却下の理由は、「個人的な芸術であり難解であること」<sup>[3]</sup>と「ノグチがアメリカ人であること」<sup>[4]</sup>であった。前者は抽象芸術には普遍性がない、それは個人の芸術だということであり、後者は作家個人の属性をことさらに問題化することである。それらは今日も少なからぬ人々が了解する一般的な芸術の理解度やナショナリズムとは違うレベルの、当時のリアルな社会的関心事を見えにくくしているのではないだろうか。

こうした考えの下に、論者はこれまで設置者である広島市が平和公園慰霊施設に求めた設計要件を明らかにし、ノグチがそれに応えつつ意匠にどのような意味を込めたのかを中心に考察してきた<sup>[5]</sup>。小論では、平和公園への慰霊堂追加という社会的課題に対する設計者丹下健三と彫刻家イサム・ノグチの工夫が具体的に如何なるものであったのかを明らかにしたい。

《広島メモリアル》に関する史料調査を続ける中で、論者は幸いにも株式会社丹下都市建築設計の丹下憲孝氏のご好意により、ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー (Harvard University Graduate School of Design, Francis Loeb Library: 以下GSDと表記) の丹下健三アーカイヴ (Kenzo Tange Archive) の資料の中に、イサム・ノグチが関係した広島の慰霊碑の図面が含まれていることを同社よりご教示いただいた<sup>[6]</sup>。2019年6月と7月に現地にて調査を行ったところ、《広島メモリアル》即ち広島平和公園のノグチによる慰霊施設を表した図面5枚を確認することができた。小論ではこの新出資料の紹介を最初の目標とし、第1章で図面の概要を目録化し、その内容を記述する。第2章では図面の内容を総合して慰霊施設の個々の建築要素の寸法、配置、仕様と共に主な特徴を記述する。第3章では図面から得られた知見をイサム・ノグチと丹下健三それぞれの文章と照らし合わせることで、この作品が彫刻家と建築家の緊密なコラボレーションによって設計されたことを明らかにする。第四章では丹下健三とイサム・ノグチのコラボレーションの動機を考察し、ふたりが共有した関心事を明らかにする。終章ではイサム・ノグチ研究における《広島メモリアル》図面の資料としての意義を考察する。

図面の図版について、所蔵先のハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリーに対象となる図面の同館によるデジタル画像化とその使用許可を申請していたが、オリンピックイヤーに向けた国際展への貸出予定資料の修復のため、スキャン前に必要な小論対象図面の修復が遅れることになった。そのため小論では論者が現地調査した際に撮影したデジタル画像を代用させていただくこと、正式な図版を別稿で改めて紹介することで同ライブラリーの許可をいただいた。こうした事情により、小論の図面図版の品位に限界があることをご了解願いたい。

また、図面や描かれた建築要素の記述は論者の美術史的関心に基づいたものであり、建築学的、あるいは建築史的観点からの記述様式を踏まえたものではないことをご承知願いたい。

[3] 「慰霊碑設計を葬らる 浜井市長と対決に来広」中国新聞1952年4月8日

[4] *ibid.*, 同様の記述が同日付け読売新聞にもある。後年、専門委員会委員だった岸田日出刀は自伝で、アメリカ人であるノグチは慰霊堂設計者に相応しくないと自分が主張したことを明かしている。岸田日出刀『縁』1958年 pp.84-85

[5] 拙稿 (前掲註1)

[6] 株式会社丹下都市建設設計会長丹下憲孝氏、同社塩谷恵子氏には貴重な情報提供と本調査と図版掲載に関するご協力並びに御許可を頂きました。心より感謝申し上げます。また、GSDフランシス・レーブ・ライブラリーのイネス・ザルドゥエンド氏とミシェル・ペイルドン氏には現地調査、図版使用に関し一方ならぬご高配をいただきました。ここに記して感謝申し上げます。本調査は「イサム・ノグチと長谷川三郎展」のための論者の米国出張に際し、ニューヨークからボストンへの調査出張追加を快くご許可下さった横浜美術館の理解により可能となりました。ここに記して謝意を表します。

## 第1章 GSD所蔵《広島メモリアル》図面

### 1-1 《広島メモリアル》関連資料中のGSD所蔵図面の位置づけ

イサム・ノグチが1951年から1952年にかけて制作した《広島の死者のためのメモリアル》のデザインを直接伝えるオリジナル資料として今日まで知られているものは、①ノグチ・ミュージアム（ニューヨーク）が所蔵する、東京大学丹下研究室で大小2種類の模型を撮影した一連の写真<sup>[7]</sup>、②神奈川県立近代美術館葉山館所蔵の、慰霊碑彫刻の地上部分と地下部分を一体で表現した石膏模型<sup>[8]</sup>（図7、以下「葉山モデル」）の2件である。さらに文書による資料として、③イサム・ノグチが雑誌『アーツ・アンド・アーキテクチャー』誌の編集者ジョン・エンテンザに宛てた1953年2月4日付け書簡がある<sup>[9]</sup>。

本慰霊施設案の事実上の審査機関となった1952年2月の広島平和記念都市建設専門委員会には、上記の模型写真と共に平和公園内での設置位置や建築仕様を記載した慰霊施設の図面が提出されたと考えられるが、上記①の模型写真のごく一部が1952年4月8日の新聞紙上やその後の美術雑誌、ノグチ作品集などに掲載さ



（図7-1（正面）、7-2（東側面））

イサム・ノグチ《広島の死者のためのメモリアル》1/10石膏模型 1951-52年、石膏、着色、h.53.0×w.59.0×d.29.0cm、神奈川県立近代美術館葉山館蔵

れたほかは<sup>[10]</sup>、広島市から図面が公開された痕跡はなく、その後も第三者から発表されることはなかった。GSD所蔵図面はこの重要な空白を埋める資料であることを以下に見ていく。

これらとは別に、1982年に米国での設置を前提に新たに地上部分のみ制作された《広島メモリアル》の花崗岩製及び石膏製の模型が知られているが、1952年版のモデルとは形状、規模ともに大きく異なっており、1952年の《広島メモリアル》とは別のプロジェクトとして分類されるべきである<sup>[11]</sup>。

[7] ノグチ・ミュージアム（ニューヨーク）蔵の写真群で、オリジナルは主にコンタクトプリントと思われる。論者の確認できた限り、同館のObject identifier番号で38件、カット数は100余点を数えるが、重複するものもある。拙稿p.104

[8] イサム・ノグチ《広島原爆慰霊碑のためのマケット》1952年頃

[9] ノグチ・ミュージアム（ニューヨーク）蔵、拙稿pp.104-106

[10] 新聞紙上については註3及び註13参照。イサム・ノグチ「モダンということ：広島問題に触れて」『アトリエ』No.309、1952年8月。イサム・ノグチ『ノグチ』美術出版社、1953年、plates 70, 71, 72

[11] 拙稿「解説：長谷川三郎の戦前期の抽象作品とイサム・ノグチの二つ目の《広島メモリアル》モデル」『イサム・ノグチと長谷川三郎—変わるものと変わらざるもの 横浜美術館出品目録』p.14

## 1-2 イサム・ノグチと丹下健三チームによる5枚の広島平和公園慰霊施設図面の概要

ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリーの丹下健三アーカイブは、2011年に丹下孝子氏より寄贈された丹下健三の建築図面、建築模型、クリッピング、手稿ノート類、出版物等、1936年から2002年までの資料を所蔵する。その中に広島平和公園とその周辺施設（児童図書館等）の図面約268点を19のホルダーにまとめたファイルA008「広島平和会館・広島平和記念公園、1950-1964」がある<sup>[12]</sup>。図面の大部分はトレーシングペーパーに鉛筆で描かれたもの（一部複写を含む）で、年代は建設初期段階の平和公園整地図（1950年）に始まり、平和記念館陳列館（1950年以降）、慰霊施設（1951～52年）、平和記念館本館（1952年以降）、同集会場（1953年以降）、慰霊碑の何度かの改修、平和の灯計画（1980年代）に関するものまで長期にわたる。

今回の調査で上記のファイルの中から確認されたイサム・ノグチの《広島メモリアル》の図面を表1に示す。何れも縦約55～58cm、横約107～109cmのトレーシングペーパーに鉛筆で引かれたもので、一部例外はあるものの、原則として左上隅に図面番号と、右下隅に表題欄が黒インクのスタンプで捺されている。

図面番号は、HPC（広島ピースセンター）、M（MonumentまたはMemorial=慰霊堂の略号とみられる）に001～005の個別番号がスタンプされ、CとMの間にNが朱の色鉛筆で書き足されている。5枚中1枚には、表題欄上辺に沿ってイサム・ノグチの直筆（鉛筆、HPCNM001）で“Designed by Isamu Noguchi”、2枚にはスタンプ文字で“DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI”（HPCNM003, 004）と記されており、他の2枚も図面内容がこれらと同一の建物を指していることから、Nはイサム・ノグチがデザインした案であることを示す追記と思われる。これによりGSD所蔵の広島平和公園関連ファイル中の他の慰霊施設案図面からノグチの案を識別できる。

表題欄は、上から一行目に「広島平和公園及記念館設計図」、四行目に「丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室」と刻印された、広島平和公園設計プロジェクト専用の表題スタンプで、中二行二列に「図面名称」、「縮尺」、「設計年月日」、「設計」の4つの記入欄がある。同じ表題スタンプがGSD所蔵の慰霊施設以外のHPC番号をもつ図面でも用いられていた。設計欄は設計（作図）者名を書き入れるためと思われるが5枚とも空欄である。図面名称欄は鉛筆で、設計年月日及び縮尺欄はスタンプ文字で記入されている。但しHPCNM005のみ、縮尺欄が空欄で、設計欄に縮尺が捺されている。

設計年月日はHPCNM001が1951年12月14日、HPCNM002と同003が1952年1月24日、HPCNM004が1952年1月25日、HPCNM005が1952年1月28日である。これらを各製図完了の日と考えれば、これまで不明であった広島市への本提案資料の提出時期は1月末から2月初旬、本案を検討した広島平和記念都市建設専門委員会の1回目の開催時期も1952年2月前半頃と推測できる<sup>[13]</sup>。

5枚の図面はいずれも1枚に複数の図を掲載する。各図とも完成度は極めて高く、建築部分の詳細寸法は元より、「仕上表」に基づく材質、工法の違いを示すパターンまでが細部まで鉛筆で丁寧に描き分けられている。これらが間近に迫った施工に向けて最終段階まで詰められた図面であることが、製図担当者の強い意気込みと共に伝わってくる<sup>[14]</sup>。

[12] GSD, The Kenzo Tange Archiveの所蔵資料は下記URLで検索可能。

[https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/7/archival\\_objects/23418](https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/7/archival_objects/23418)（2020年3月7日現在）

[13] 本案を含む慰霊施設設計案の専門委員会における討議は2回行われたことが浜井信三の広島市議会答弁（1952年4月11日）でわかっている。2回目の専門委員会が2月27日であったことは新聞報道で確かめられているので、1回目は2月前半と考えることができる。「昭和二十七年広島市議会三月定例会議事速記録第十号 昭和二十七年四月十一日」、pp.323-324。

「広島平和記念碑 感激の設計に断り状」、毎日新聞1952年4月8日

[14] 慰霊堂は1951年度事業に計上され、遅くとも1952年3月31日までに着工する必要があった。

以下、全5枚の図面毎に、図面番号、同名称、掲載内容、資料としての特徴を記述する。なお、図面名称及び建築各部分の呼称は原則として図面中の表記に従い、「」内に示す。但し、図面中に名称記載がなく、論者が仮称する場合や、呼称が重複し、識別のため補足を要する場合は名称の後に（ ）を付し適宜追記した。1枚の図面に掲載された個々の図の名称は、図中の記号を用いる場合があるため（例「A-A'断面図」）、表1にこれを転記して図毎の番号を付し（例：HPCNM001の上段左から右、下段左から右に向かって順に1-a,1-b…等）、その上で図が表す具体的対象を補記した。

また、《広島メモリアル》が指示する施設の総称について、小論では「慰霊碑」とその周辺の地上、地下の施設一式を含む呼称として「慰霊施設」を用い、「慰霊碑」は地上と地下を一体で貫くアーチ型の記念碑彫刻部分の呼称として用いる。なお、GSD図面では「慰霊碑」が彫刻部分の呼称であるだけでなく、例えば「慰霊碑平面詳細図」（HPCNM002）のように、慰霊施設を総称する場合がある。これは正式名称というよりも、平和公園プロジェクトの設計対象を数多く抱えた設計現場の便宜を優先したためと考えられる。

#### ①HPCNM001「慰霊施設7面総合図（仮題）」（図1）

図面名称欄無記入の本図面は上下二段にわたり七図を配する。上段左から、平和公園敷地内での慰霊施設の位置を示す縮尺1:200の「配置図」（1-a）、慰霊施設の一階（1-b）と地階（1-c、地下）の平面図2面（いずれも1:100、以下同）。下段左より、一階と地階を軸上に貫く「A-A'断面図」（1-d）、同じく慰霊碑手前を東西方向に貫く「B-B'断面図」（1-e）、慰霊施設地上部分の正面（1-f）と側面（1-g）を示す立面図2面。さらに「演壇」、「階段」、「通路」、「記名室」、「奉納箱」、「記念碑」（別途詳細図では「慰霊碑」）と名付けられた主要建築部分の「仕上表」から成る。この1枚から慰霊施設の全体像を、主な材料や工法を含めて把握することが出来る。これを「慰霊施設7面総合図」（または「総合図」）と仮称する。本図面の設計年月日から、慰霊施設の全体像は1951年12月14日までに確定していたとみることが出来る。また唯一、表題欄の上に鉛筆でIsamu Noguchiの直筆サインを持つ。

#### ②HPCNM002「慰霊碑平面詳細図」（図2）

紙面上下に二図を配する。共に縮尺1:50で、平和広場に面した「演壇」及び「階段」から「慰霊碑」の立つ「祭壇」までの地上部分を表す「一階平面詳細図」（2-a）と、地下部分を表す「地階平面詳細図」（2-b）、及び紙面左下の面積表から構成される。

#### ③HPCNM003「慰霊碑各部断面詳細図」（図3）

上段に縮尺1:50で「演壇」から軸上に地階通路を経て「記名室」に至る地上及び地下の南北断面を示す「A-A'断面詳細図」（3-a）、下段に紙面左から「記名室」を東西に横断する「B-B'断面詳細図」（3-b）、演壇から地階へ降りる吹き抜け式階段室と地階通路の接続部分を東西断面で示す「C-C'断面詳細図」（3-c）、平和広場と慰霊施設敷地レベルを連絡する階段（東階段と仮称）の軸断面を示す「D-D'断面詳細図」（3-d）の四図から成る。これらの断面位置は総合図中の「一階平面図」（1-b）に示されている。

#### ④HPCNM004「慰霊碑トップライト部分詳細図」（図4）

縮尺1:10で紙面左には、慰霊碑が載る祭壇床の、慰霊碑両脚部の中間に設置されるトップライト（地階「記名室」天窗）を、慰霊碑の背面側より指定位置でカットした「E-E'断面詳細図」（4-a）を配する。紙面右は上下二段に分けられ、上段にはトップライトを祭壇上から見た「平面詳細図」（4-b）、下段にはトップライトと記名室を南北軸上にカットした「A-A'断面詳細図」（4-c）を描く。さらに4-cの記名室天井と床

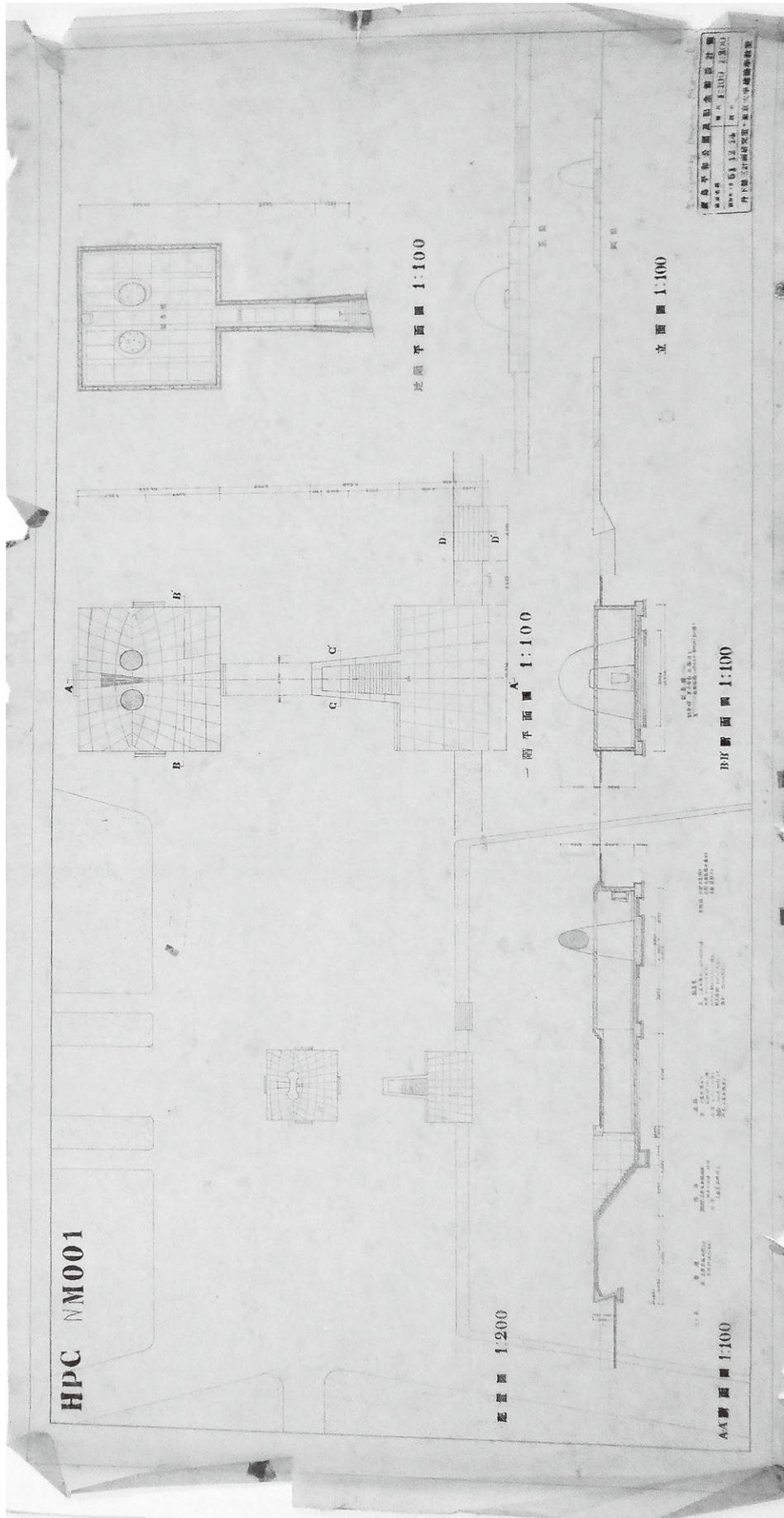
面の間のスペースに、記名室側から見たトップライト周りを示す平面詳細図（4-d）を挿入して、計四図を狭い紙面中に巧みに配置している。断面図のカット位置は「平面詳細図」4-bに示されている。この天窓部分はノグチ・ミュージアム所蔵の模型写真（図11、13）では単なる台形開口部として写っていたため仕様不明であったが、本図から、人造石研き出しの床面に円形プリズムガラス54個を埋め込んだ天窓であることが判明した。プリズムガラスのメーカー及び型番も図面中に記載されている。

⑤HPCNM005「慰霊碑配筋図」（図5）

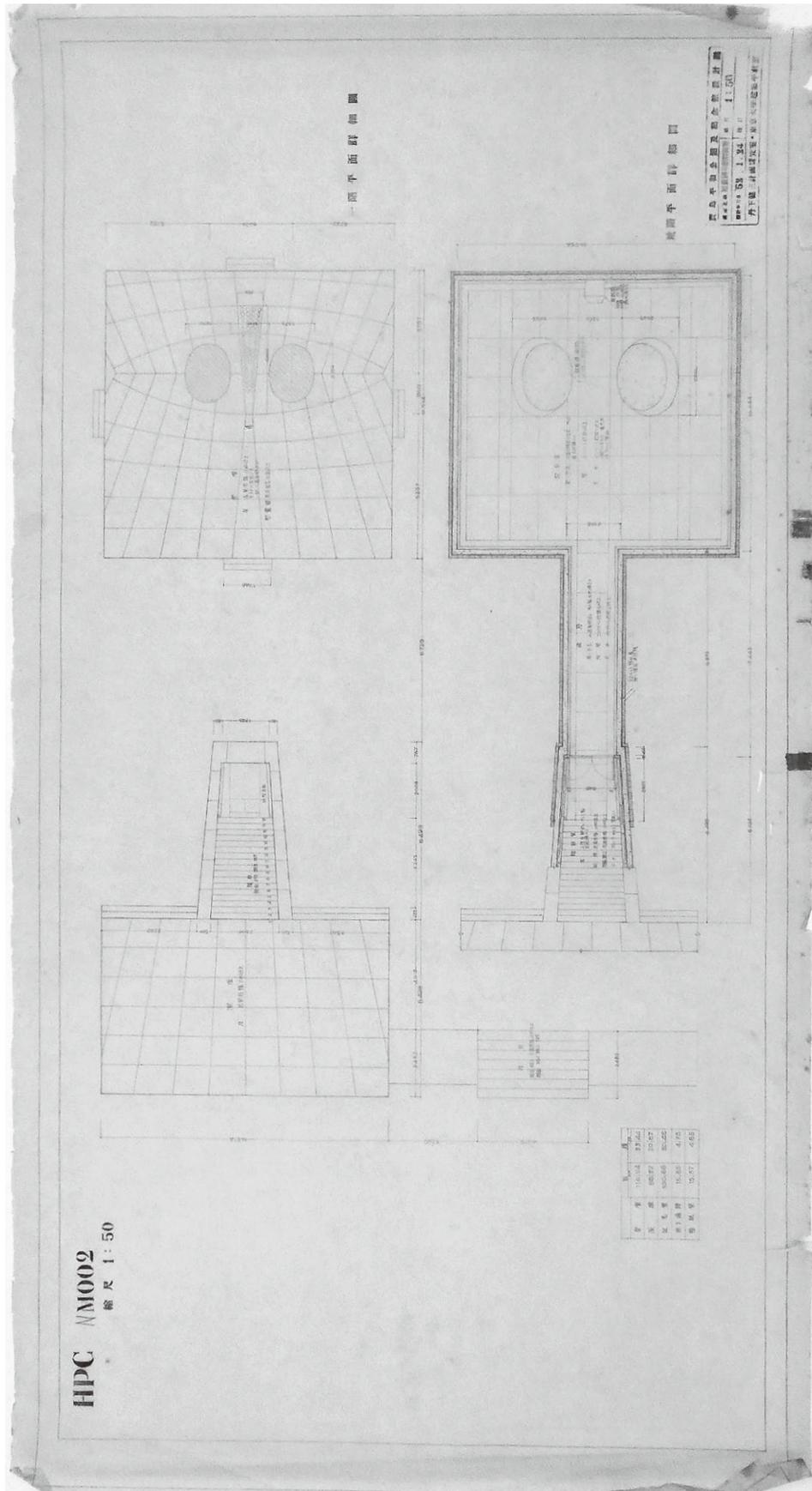
縮尺 1:20、1:40、1:50で鉄筋コンクリートによる「演壇」、「祭壇」、地下「通路」、「記名室」の天井、床、壁面、並びに慰霊碑地階支柱部分の配筋位置を13の平・断面図で指定したもので、3部に分かれている。紙面左から天井部分を示すグループ「スラブ配筋図 平面 1/50：断面 1/40」、壁と床を示す「基礎伏及配筋図 平面 1/50：断面 1/40」、図面右に、慰霊碑の地下脚部断面を示す「柱-詳細 1/40」と「地下通路」天井の演壇側階段吹き抜けとの接続部「B2-詳細 1/20」、同「記名室」天井との接続部「B1-詳細 1/20」を示す。本案が承認され次第直ちに施工にかかるべく準備がなされていたことを本図は示している。

表1：イサム・ノグチと丹下健三による広島平和公園慰霊施設図面一覧（ハーバード大学・丹下健三アーカイヴ蔵）

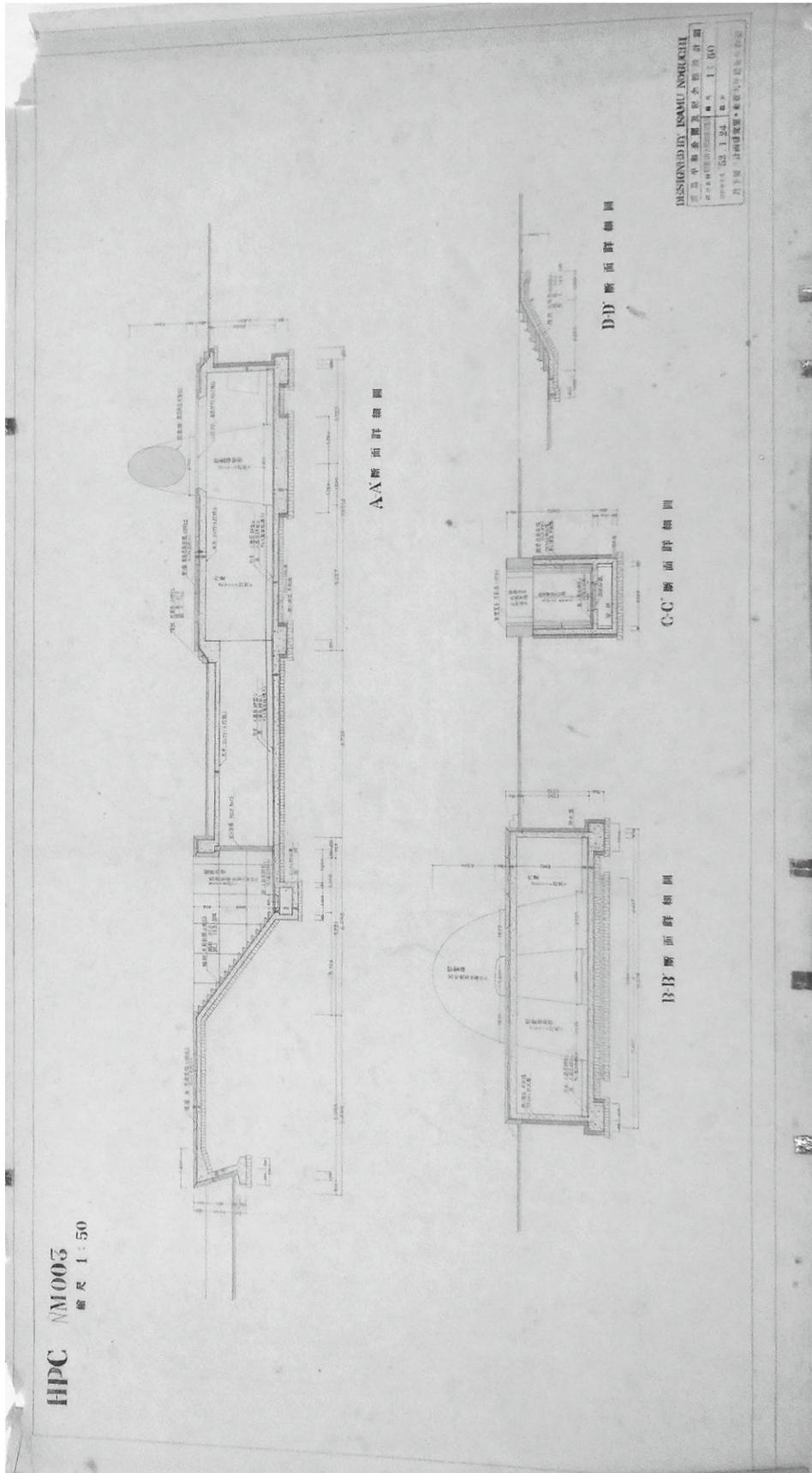
図面番号	名称	設計年月日	内容	材質・技法	設計者印	署名	サイズ	図版番号
HPCNM001	(慰霊施設7面総合図)	12.14.1951	1-a:配置図(1:200) 1-b:一階平面図(演壇、吹き抜け式階段室、東階段、祭壇、慰霊碑、1:100) 1-c:地階平面図(記名室、慰霊碑脚部断面、奉納箱、地下通路、1:100) 1-d:A-A'断面図(演壇、吹き抜け式階段室、地下通路、記名室、慰霊碑、奉納箱、1:100) 1-e:B-B'断面図(記名室、慰霊碑、1:100) 1-f:立面図(正面1:100) 1-g:立面図(側面1:100)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室]	右下スタンプの上部、 鉛筆、 [Designed by Isamu Noguchi]	57.4×109.0cm	1
HPCNM002	慰霊碑平面詳細図	1.24.1952	2-a:一階平面詳細図(1:50) 2-b:地階平面詳細図(1:50)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室]		58.0×108.9cm	2
HPCNM003	慰霊碑各部断面詳細図	1.24.1952	3-a:A-A'断面詳細図(演壇、地下階段、地下室及び慰霊軸断面詳細、1:50) 3-b:B-B'断面詳細図(慰霊碑及び地下室横断面、1:50) 3-c:C-C'断面詳細図(地下通路前室横断面、1:50) 3-d:D-D'断面詳細図(広場側階段軸断面、1:50)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室]	右下スタンプの上部、 スタンプ、 [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	57.9×109.0cm	3
HPCNM004	慰霊碑トップライト部分詳細図	1.25.1952	4-a:E-E'断面詳細図(1:10) 4-b:平面詳細図(1:10) 4-c:A-A'断面詳細図(1:10)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	左下、スタンプ、 [丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室]	左下スタンプの上部、 スタンプ、 [DESIGNED BY ISAMU NOGUCHI]	54.9×107.6cm	4
HPCNM005	慰霊碑配筋図	1.28.1952	スラブ配筋図(平面1:50、断面1:40) 基礎伏及び配筋図(平面1:50、断面1:40) 柱-詳細(1:40) B2-詳細(1:20) B1-詳細(1:20)	トレーシング ペーパー、 鉛筆、 インク	右下、スタンプ、 [丹下健三計画研究室・東京大学建築学教室]		57.5×109.3cm	5



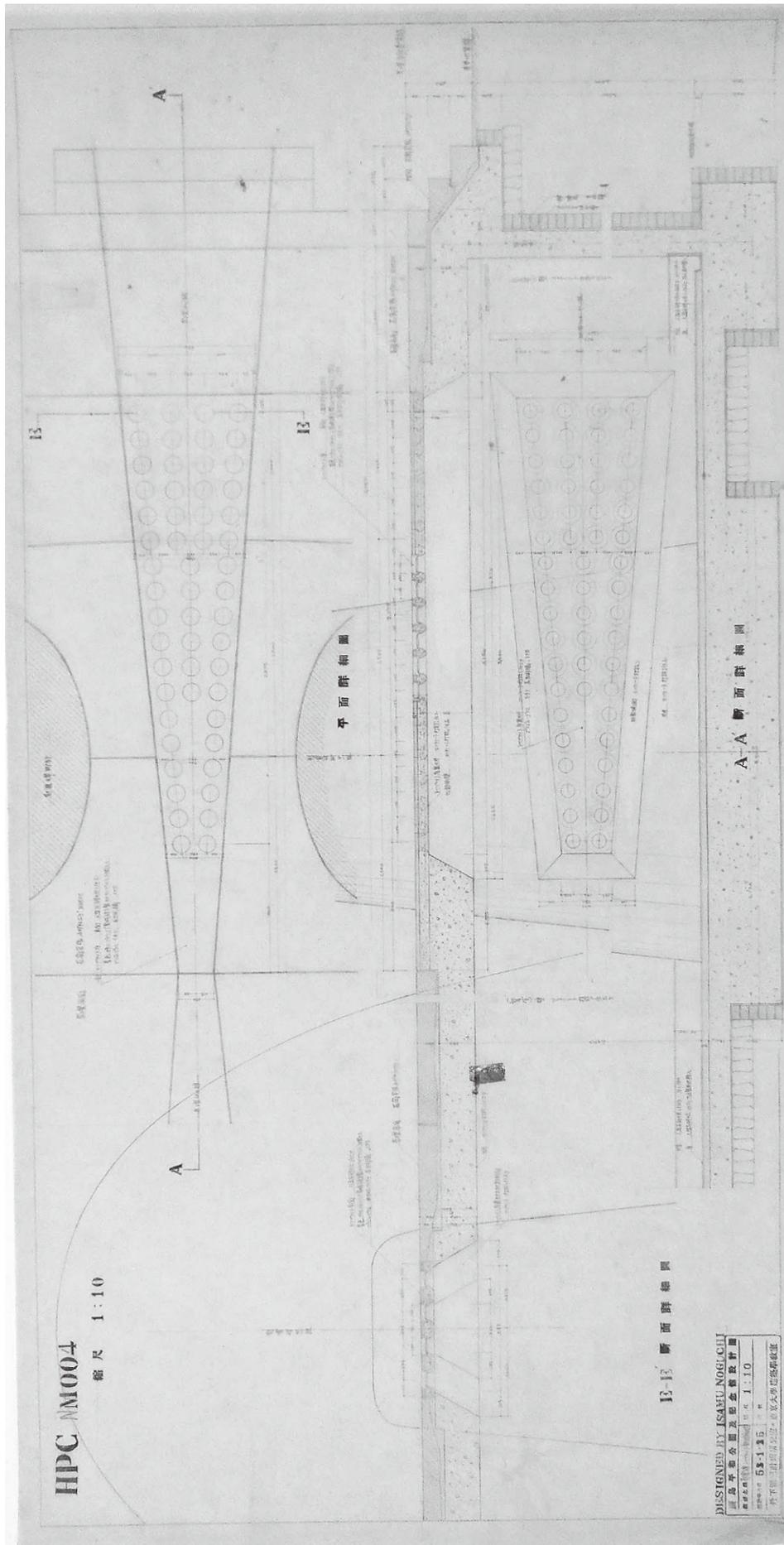
(図1) イサム・ノグチ、丹下健三  
 《HPCNM001 慰霊施設7面総合図(広島の死者のためのメモリアル)》1951年12月14日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.4×109.0cm、  
 ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者  
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, <Plans, Sections, and Elevations of the Memorial Facility in Hiroshima, HPCNM001,  
 (Drawings for Isamu Noguchi's *Memorial for the Dead of Hiroshima*)>,  
 1951, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.  
 Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate  
 School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図2) イサム・ノグチ、丹下健三  
 《HPCNM002 慰霊碑平面詳細図 (広島の子の死のためのメモリアル)》  
 1952年1月24日、鉛筆、トレーシングペーパー、58.0×108.9cm、  
 ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者  
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 《Cenotaph Detailed Floor Plans, HPCNM002, (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)》,  
 1952, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.  
 Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate  
 School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図3) イサム・ノグチ、丹下健三  
 《HPCNM003 慰霊碑各部断面詳細図（広島の死者のためのメモリアル）》  
 1952年1月24日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.9×109.0cm、  
 ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者  
 Isamu Noguchi and Kenzo Tange, 〈Cenotaph Sections, HPCNM003 (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)〉,  
 1952, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.  
 Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate  
 School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図4)

イサム・ノグチ、丹下健三

《HPCNM004 慰霊碑トップライト部分詳細図（広島の死者のためのメモリアル）》

1952年1月25日、鉛筆、トレーシングペーパー、54.9×107.6cm、

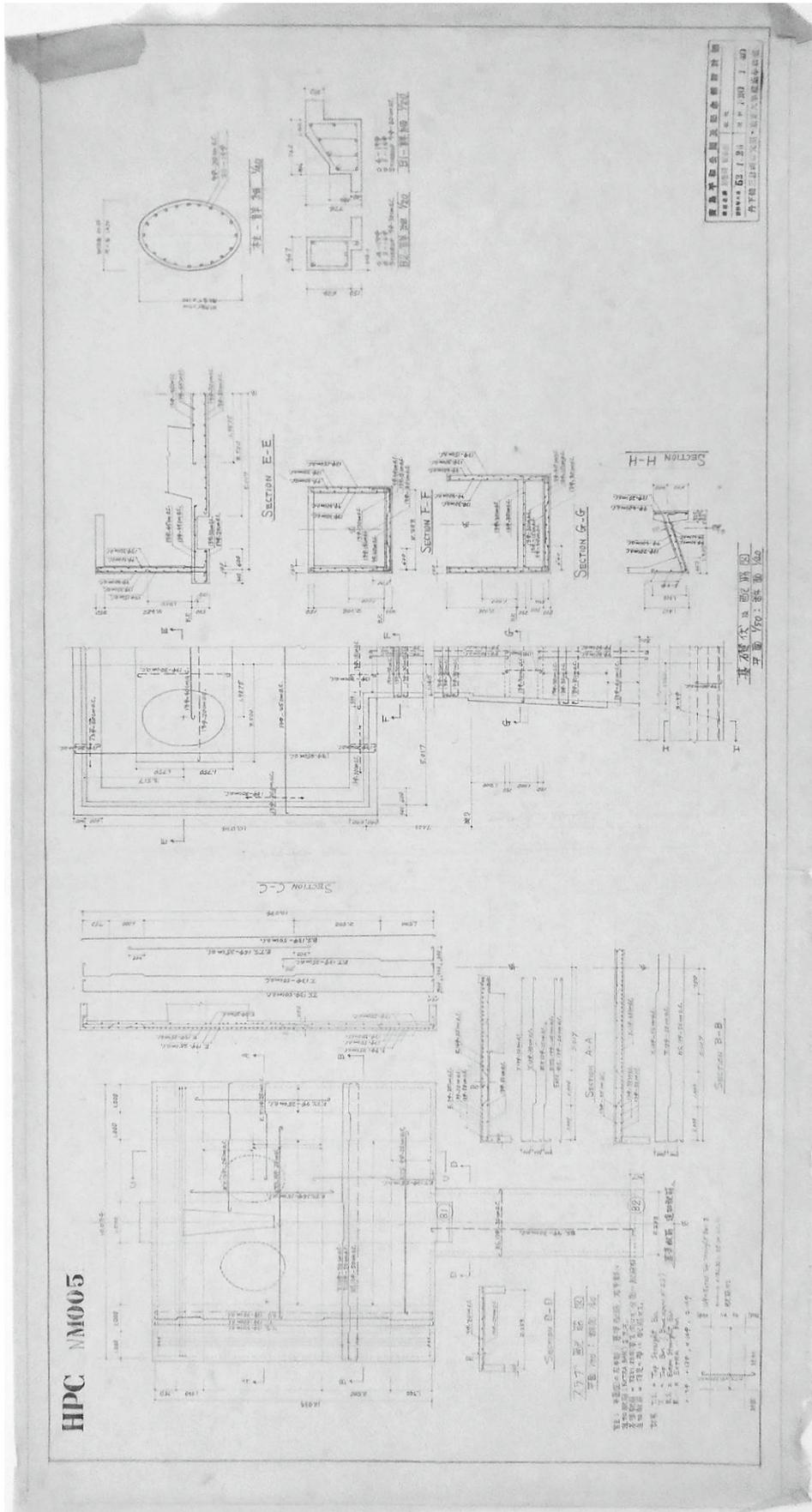
ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者

Isamu Noguchi and Kenzo Tange, <Cenotaph Detail Drawings of the Toplight, HPCNM004 (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)>.

1952, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate

School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図15)

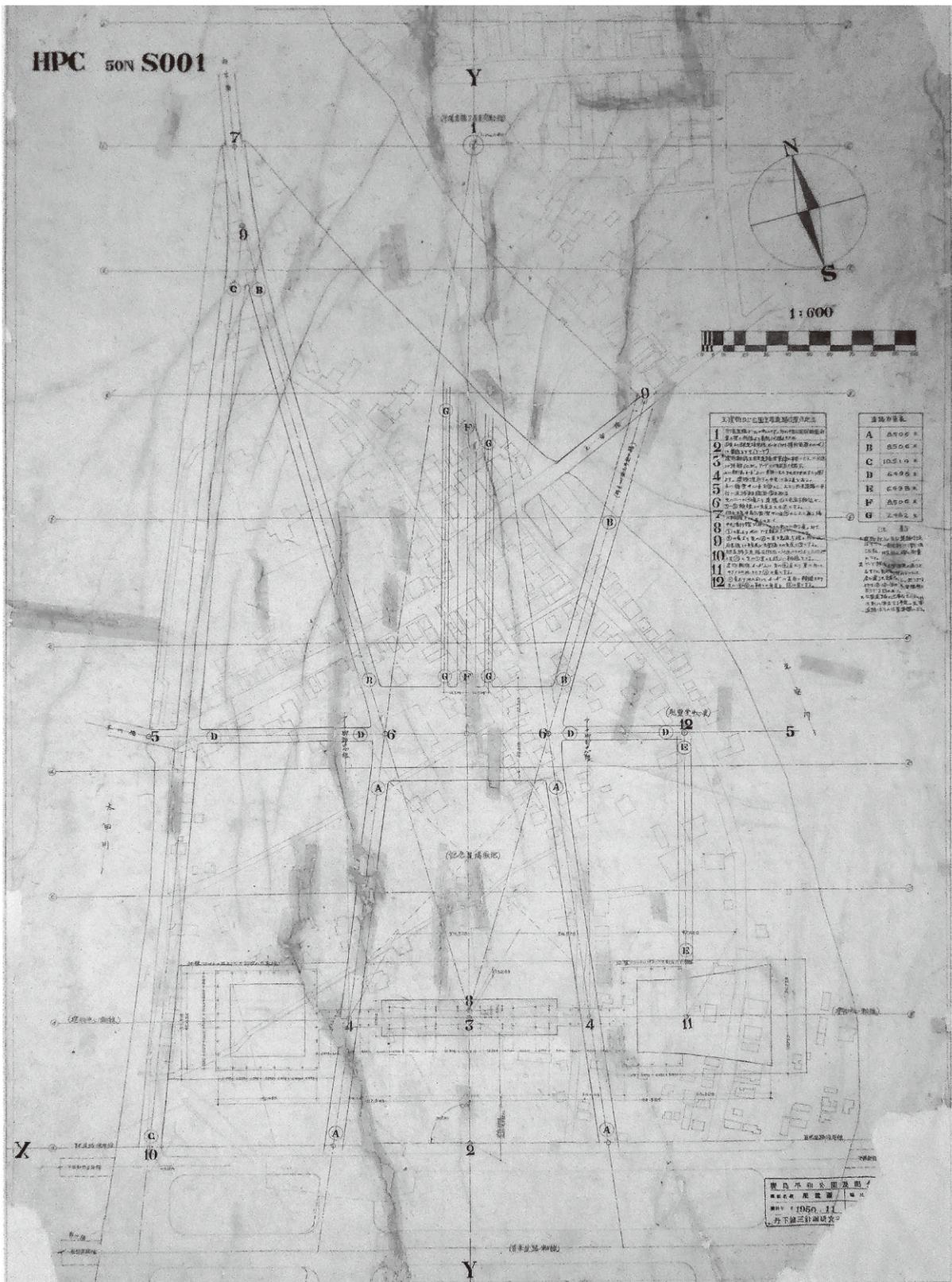
イサム・ノグチ、丹下健三

《HPCNM005 慰霊碑配筋図 (広島の子の死のためのメモリアル)》1952年1月28日、鉛筆、トレーシングペーパー、57.5×109.3cm、ハーバード大学デザイン大学院フランス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏、協力：丹下憲孝氏、撮影：論者

Isamu Noguchi and Kenzo Tange, (Cenotaph Detail Drawings for Bar Arrangement, HPCNM005 (Drawings for Isamu Noguchi's Memorial for the Dead of Hiroshima)), 1952, Kengo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate

School of Design. Courtesy of Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura



(図6)

丹下健三《HPC50NS001 配置図》

1950年11月、鉛筆、トレーシングペーパー、105.5×77.9cm、

ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー、丹下健三アーカイヴ蔵、寄贈：丹下孝子氏  
協力：丹下憲孝氏、撮影：論者

Isamu Noguchi and Kenzo Tange.

〈Site Plan, HPCNM001 (Drawing for Hiroshima Peace Park)〉,

1950, Kenzo Tange Archive, Gift of Mrs. Takako Tange 2011.

Courtesy of Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design. Courtesy of  
Mr. Paul Noritaka Tange, Photo : Naoaki Nakamura

## 第2章 慰霊施設案の全体像

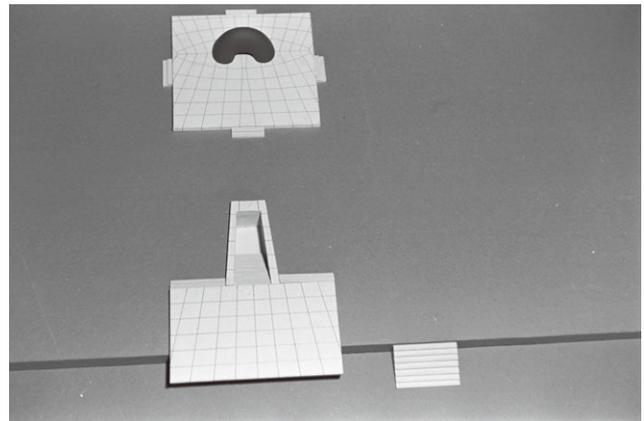
次に上記5図面を元に、これまで知られているノグチ・ミュージアム所蔵の模型写真、神奈川県立近代美術館葉山館所蔵の石膏模型と適宜照合しながら、イサム・ノグチと丹下健三による慰霊施設案の全体像を記述してみたい。各部分の名称は原則として図面中の表記に従い、必要に応じて補足する。また、施設の構成要素毎にGSD図面中の掲載図番号を（ ）内に記した。

### 2-1 慰霊施設の敷地 (1-a, 1-g) (図6、図8、図9)

GSD所蔵のHPC(広島平和公園関連)図面群の内、平和公園全体の配置図として慰霊施設設計時の前提となったものは、1950年11月の日付をもつ「配置図」(HPC50NS001、図6)並びに同「整地計画図」(HPC50NS002)と考えられる<sup>[15]</sup>。この配置図には「平和アーチ」と「慰霊堂」の位置が書き込まれているが、1951年2月の第4回広島平和記念都市建設専門委員会の審議によって「慰霊堂」はアーチ張間中心直下の地下に変更された<sup>[16]</sup>。これを踏まえてこの配置図を見ると、慰霊施設の敷地(以下「敷地」と表記。幅約95m、奥行き約45m)は平和公園中心部に位置する。南側は台形の平和広場に面し、北側からは「原爆遺構 元産業奨励館」(原爆ドーム)方向に3本並進する直線歩道G、F、Gが伸びる。平和広場、敷地、3本歩道は広場南側の平和記念館陳列館の中心と原爆遺構を結ぶ軸線上に配置されている。東西方向には、西側の本川(太田川)にかかる本川橋際の中心点から100m道路と平行に元安川に向かって東進する歩道Dが敷地を貫いており、この道路軸線が敷地奥行きを中心線となる。平和広場は南端の陳列館前から敷地に向かってゆるやかな下り勾配となっており、北端で敷地レベルとの間に1m(慰霊施設図面の表記。整地計画図では750mm)の高低差が出来る。広場と敷地との境界は法面になっている(1-g)。

### 2-2 慰霊施設の構成要素

GSD図面上に描かれた慰霊施設は、地上(一階)、地下(地階)を併せて以下の7つの要素から成る。平和記念館陳列館から、平和広場を下って正面突き当たりに「演壇」と、その右手(東)に「階段」(東

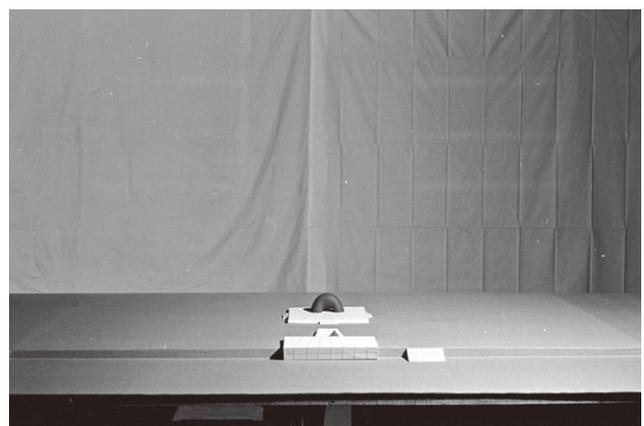


(図8)

イサム・ノグチ《広島メモリアル》

模型写真①、1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ(ニューヨーク)蔵 ©The Noguchi Museum / ARS

平和広場と慰霊施設敷地の境界(画面下)が斜面ではなく裁ち落としになっているため、その分だけ東階段がやや広場側にせり出している。図面では演壇と東階段のせり出しは同じで、演壇と東階段の南端は一直線上に揃う。



(図9)

イサム・ノグチ《広島メモリアル》

模型写真② 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵 ©The Noguchi Museum / ARS

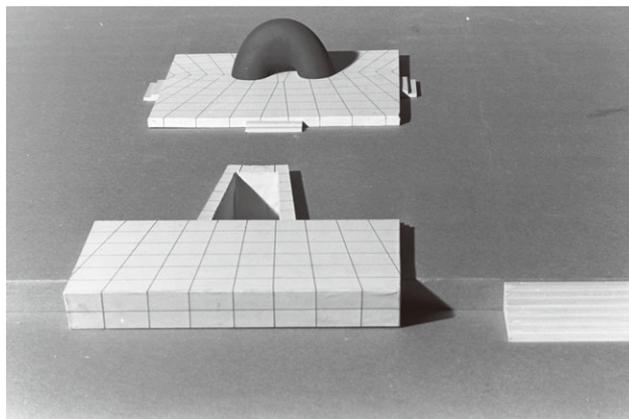
[15] GSD所蔵のHPC図面中、ノグチと丹下による慰霊施設以前の設計年月日をもつ平和公園全体の「配置図」、「整地図」はこれらが唯一のものであった。

[16] 拙稿、前掲書(註1)、p.104

階段)が見える。

### ①「演壇」(2-a, 3-a) (図10)

公園の軸上に、平和広場に向かってやや前のめりにせり出した舞台状の「演壇」(幅10514mm、奥行き6498mm、広場からの高さ1450mm)が位置する。床は敷地から450mm高く、仕様は広場に面した正面及び側面ともに鉄筋コンクリートのスラブに「花崗岩張り小叩仕上げ、モルタル目地入り」である。石色の指定はないので、灰白色の花崗岩板の表面に槌目をつけた仕上げと思われる。敷地から演壇へ登る幅3507mmの階段が床北辺の左右に振り分けて付けられており、踏み面219mm、蹴上がり163mmで3段ある。床目地は、北側の祭壇中心に向かって収斂する放射状の直線9本と、これ



(図10)  
イサム・ノグチ《広島メモリアル》  
模型写真③ 1951-51年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵  
©The Noguchi Museum / ARS

と交差する東西方向の直線5本からなる。目地の間隔や位置を示す数値は記載されていないが、図面で確認する限り放射状の線は演壇北辺を十等分(1051.4mm)、東西方向直線は演壇東西辺を六等分(1083mm)しているようである。目地は演壇の正面と側面にも施されている。

### ②吹き抜け式「階段室」(2-a, 2-b, 3-a, 3-c)

「演壇」北辺中心に直結する台形の開口部は演壇床から地階に通ずる吹き抜け式の「階段室」(以下「吹き抜け式階段室」、演壇側の全幅3500mm、奥行き6498mm、祭壇側の全幅2454mm)である。階段の幅は台形プランに沿って最上段2500mmから地階に向かって漸減する。踏み面219mm、蹴上がり163mm、18段から成り、花崗岩張り小叩き仕上げ。吹き抜けの「階段室内壁」も「花崗岩張り表面小叩き仕上げ、モルタル目地入り」である。最下段の地階床面の仕上げは「人造石研ぎ出し、アルミ製目地棒入り」である<sup>[17]</sup>。この吹き抜け式階段室と「祭壇」地下の「記名室」へと続く地下通路との間には、「ブロンズキャスト浮彫入り」の両開き式「記名室出入口扉」が設けられている。浮彫のイメージは図中に描かれていない。階段室地階床面から敷地レベルまでの高さは2482mm、出入口幅は1546mmである。

### ③東「階段」(2a, 3-d)

演壇から東側に3249mmの間隔をおいて、平和広場北辺から1m高くなった慰霊施設敷地に通じる「階段」(以下「東階段」、幅4016mm、奥行き2482mm)が設けられる。路面蹴上共に花崗岩張小叩き仕上げ、路面354mm、蹴上143mm、8段である。

平和広場から慰霊施設へのメイン・アクセスとなるこの階段が、演壇正面ではなく、全体のシンメトリーを破ってこれのみ東側にやや離れて設置されている点は注目される。演壇から北側に離れて設置される祭壇と共に、複合体としての慰霊施設に空間的な広がり生まれるだけでなく、来訪者の動線に複雑な動きが生じる。

[17] 人造石とは床などの表面仕上げの一種で、大理石や花崗岩などの碎石をセメント、砂、顔料と混ぜて水練りしたものをスラブ上に塗りつけ、乾燥後研磨して仕上げたもの。

④「祭壇」(2-a, 3-a, 3-b, 4-a, 4-b, 4-c) (図11)

演壇、吹き抜け式階段と同一軸上に、後者から6729mmの間隔をおいて「祭壇」(幅10514mm、奥行き10514mm、敷地からの高さ450mm)が位置する。演壇とは床の幅、高さが等しく、側面も含めて花崗岩張り小叩き仕上げ、モルタル目地入りの仕上げも同じである。祭壇の四辺には中央に階段(幅1746mm、路面219mm、蹴上150mm、花崗岩小叩き仕上げ、3段)が設けられ、敷地の四方向からのアクセスを可能としている。

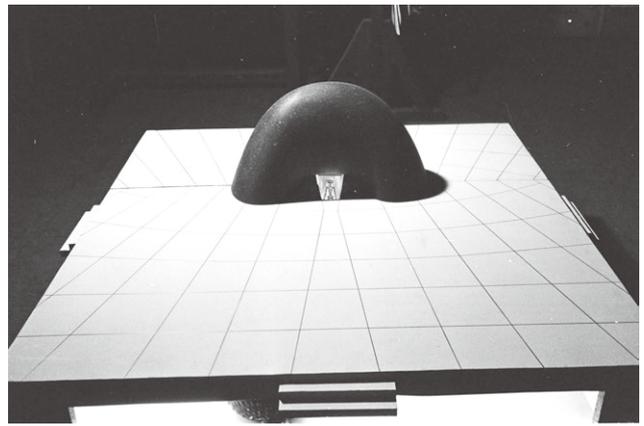
祭壇上にはアーチ型の「慰霊碑」と、その両脚の間に台形の「トップライト」(南端幅250mm、北端幅950mm、奥行き4000mm)が配される。祭壇床の目

地は演壇の場合と同じく幾何学的な放射状の網目を構成する。床の中心から1500mm北側に後退設置される慰霊碑の東西軸を弦として、そこから南北両方向に左右対称に広がる縦(南北)目地と横(東西)目地が引かれる。目地位置の細部寸法は記入されていない。弦における縦目地の間隔は均等ではなく、祭壇軸上で交わる左右一組の縦目地交点が、同じ軸上にある横目地の円弧の中心と何らかの関係を結ぶと推測される。横目地は、南端の一本目と慰霊碑直下の弦が直線、他は軸上に中心をもつ円弧と思われる。トップライトの輪郭は目地に一致しており、その南辺は祭壇の中心と一致している。トップライト床面は花崗岩の床面と同一平面で、人造石研ぎ出し仕上げの地に、「着色ガラス・ブロック(岩城硝子製No.50プリズム)埋込み、プリズム・ガラスφ120、54ヶ 長手間隔175」と指定されている。ガラスの色は指定はされていない。平面図上では台形の輪郭に沿って円形のプリズムガラスが2列から4列配置される。

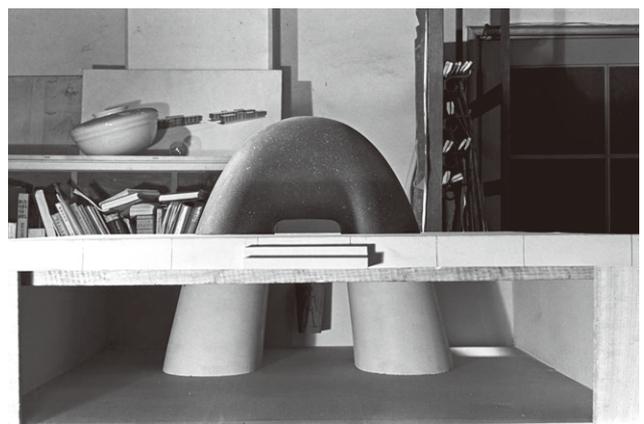
トップライトは祭壇床上で唯一慰霊碑の横軸と交差する区間で、なおかつ祭壇及び敷地の中心点を示す重要な位置を占めている。

⑤慰霊碑(2-a, 2-b, 3-a, 3-b, 4-a, 4-b) (図7、12)

この部分は現存する葉山モデルと比較しながらみてみたい。慰霊碑は祭壇の軸上に、心間で1500mm北側に位置する。以下寸法値には葉山モデルの実測値を( )内に示す<sup>[18]</sup>。地上部分の幅4740mm(約441mm)、高さ2540mm(約251mm)、アーチ下面の開口部は幅1400mm、高さ340mm、祭壇床面での慰霊碑脚部心間は3070mmである。地上部分の仕様は「黒花崗岩水磨き仕上げ」である。慰霊碑両脚部は祭壇床を突き抜けて地階の「記名室」の床に達する。祭壇床面から記名室天井面までの厚さ400mm(約25mm)の連結部分を経て、記名室床から天井までの両脚の高さは2502mm(約



(図11)  
イサム・ノグチ《広島メモリアル》  
模型写真④ 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵  
©The Noguchi Museum / ARS  
大型模型による祭壇と慰霊碑。トップライトから奉納箱正面レリーフが見える。



(図12)  
イサム・ノグチ《広島メモリアル》  
模型写真⑤ 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵  
©The Noguchi Museum / ARS  
大型模型によるアーチ型慰霊碑と記名室。  
図3参照。

[18] 2017年2月28日所蔵館の許可を得て神奈川県立近代美術館葉山館にて論者が手作業により測定できた限りの数値を記載する。

247mm)。連結部以下、記名室床までの慰霊碑脚部は鉄筋コンクリート製で、仕上げは記名室内壁や天井と同じ「コンクリート打ち放し」である。地上と地下を合わせた慰霊碑の全高（連結部を含む）は5442mm（約530mm）、全幅6000mm（約590mm）となる。

慰霊碑が実現したとして、その全体が同時に見渡せる視点は実際に存在しないにもかかわらず、それは彫刻として地上と地下の連続性、一体性を強く感じさせるデザインである。慰霊碑の形状を見ると、正面と側面の輪郭はそれぞれ地上から地下へと滑らかにつながる放物線を描き（3-a, 3-b, 4-a）、アーチ中央の軸断面（垂直方向）は楕円と放物線を組み合わせた輪郭を持つようである（3-b斜破線部）。脚部断面（水平方向）は祭壇床に接する面で幅1670mm、奥行き2150mm（約190mm）の楕円、記名室床に接する面で幅2025mm（約200mm）、奥行き2900mm（約290mm）の楕円の輪郭をもつ。但し、慰霊碑の輪郭線の詳細な数値表記はGSD図面に記載されていないため、ここでの放物線、楕円等の記述は数値的確認に基づくものではない<sup>[19]</sup>。慰霊碑形状の幾何学的性質を明らかにすることは今後の課題としたい。この慰霊碑を立体的にイメージすれば、記名室内ではコンクリート打ち放しの、奥行き方向に長い楕円断面をもつ左右一対の脚部が、床から天井中央のトップライトに向かって斜めに伸び上がり、天井に近づくに従ってその楕円径が縦横共に徐々に窄まっていく。地上の黒花崗岩部分は正面・側面とも輪郭が放物線的アーチを描く一方、正面下端中央には地上に出た両脚間を架橋する水平の輪郭が現れる。記号に例えれば慰霊碑はA字型の正面とΛ字型の側面を滑らかに繋ぐ三次元的な曲面で構成されており、その端正な輪郭はフリーハンドの造形とは対照的な工業製品、例えば流線型自動車の車体のような、計算に基づく数学的な形状によるものといえるだろう<sup>[20]</sup>。

一方、葉山モデルの実測値はGSD図面中の当該寸法の十分の一にかなり近い数値といえる。また輪郭やプロポーションにおいても両者はよく近似しており、葉山モデルが《広島メモリアル》慰霊碑部分の1:10スケールのモデルであることは、ノグチ・ミュージアムの模型写真と共に、GSD図面によっても裏付けられるといえよう。

GSD図面で慰霊碑輪郭の詳細寸法が省略されている理由は、彫刻部分としてイサム・ノグチひとりの分担とされたためと考えられる。

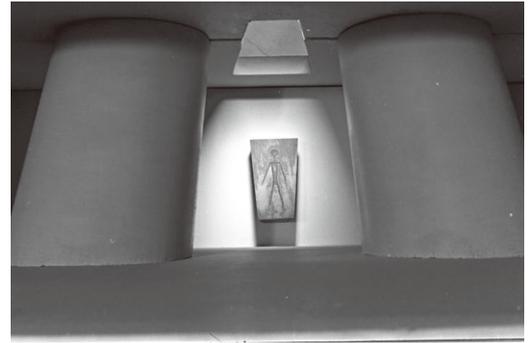
次に地階を見てみよう。地階は祭壇直下の記名室と先述の吹き抜け式階段室、両者を連絡する地下通路から構成される。

[19] GSD所蔵の丹下健三による広島原爆慰霊碑最終案の図面には、屋根型の慰霊碑の輪郭曲線の変化を一定間隔ごとに表示した詳細図（HPC M007：日付表題欄欠損、HPC M009：1952年5月6日）が含まれていたことを確認した。ノグチの慰霊碑に関しても制作作業用の詳細図が予定されていた可能性があるといえよう。

[20] 写真で比較する限り、葉山モデルの輪郭（図7）と、GSD図面中の1/50の立面図（3-b）、1/10トップライト立面詳細図（4-a）に描かれた慰霊碑の輪郭は極めて近い。葉山モデルの精密な立体測定が期待されるところである。

#### ⑥記名室 (2-b, 3-a, 3-b, 4-c, 4-d) (図13)

祭壇をそのまま天蓋とする箱型の記名室は、4壁面の外周を「押さえ煉瓦半枚積」で囲み、アスファルト防水層を経て「コンクリート打ち放し」の内壁と天井をもつ。押さえ煉瓦壁の外周は祭壇と同じ幅10514mm、奥行き10514mm。室内(内法)は幅9854mm、奥行き9854mm、天井高さ2502mmである。内壁下端には「人造石研出し、アルミ製目地棒入り」の中木(高さ180mm)が表現される。床も中木と同様の仕上げで、縦横にアルミ棒の目地切が入る。目地の間隔は慰霊碑脚部の接地面の楕円の接線(幅2025mm、奥行き2900mmの長方形)を基準に縦横の位置を決めたようである。内壁北面の中央には死没者の名簿を収める「奉納箱」が壁から突出するように取り付けられる。その仕様は、「内部 木造(桐)、外部 花崗岩張り水磨き仕上げ、表面 浮き彫り入り」と指定されている。レリーフのある表面(正面)は上辺が広く下辺が狭い台形、側面形状は長方形の上端を壁にやや深く埋め、下端を突き出させた形で、正面レリーフがやや上向きになる。正面から見ると奉納箱の輪郭はトップライトの台形輪郭と呼応し、正面レリーフがそれを見上げるようなデザインである。ノグチ・ミュージアム所蔵の模型写真では、表面の浮き彫りデザインが3種類あったことが確認できる。内2案は人間の全身像を抽象化したもので、そのひとつはノグチが1936年にメキシコシティのアベラルド・ロドリゲス市場の壁面に制作したレリーフ《歴史 メキシコ》中の教会の場面にある、台形の棺の蓋に表された人物像を彷彿させるが(図13)、他方、ノグチが1950年に長谷川三郎と東京国立博物館で見た銅鐸の人物紋をも想起させる<sup>[21]</sup>。奉納箱の位置、寸法の表記は書き込まれていないが、これもイサム・ノグチひとりの担当であったからであろう。奉納箱から記名室の軸に沿って地下通路まで視界が確保されている。



(図13)

イサム・ノグチ《広島メモリアル》  
模型写真⑥ 1951-52年、ノグチ・ミュージアム・  
アーカイヴ蔵©The Noguchi Museum / ARS  
大型模型による記名室内部。慰霊碑両脚部、  
奉納箱正面レリーフ(図11と絵柄が異なる)、  
トップライト。

トップライトを記名室側から見た「トップライト床裏天井」はコンクリート打ち放し仕上げ。その周囲には室内に向かって広がる台形の斜面が「トップライト凹部」を構成し、同じくコンクリート打ち放し仕上げである。着色ガラスブロック(プリズムガラス)の周囲は曲面で、室内に向かって光の拡散が考慮されている。トップライト部の厚さは祭壇側の人造石層とスラブを合わせて90mmで、周囲の天井厚さ400mmに比してかなり薄い。

なお、記名室を含む地階にはトップライト以外に人工照明が想定されたと思われるが、これに関する表記は図面中にみられない。

#### ⑦地下通路 (2-b, 3-a)

階段室側出入口扉から記名室開口部まで全長7533mm、天井高さ2008mm、幅1746mmの通路である。内壁と天井はコンクリート打ち放し仕上げ、壁面には記名室と同じく高さ180mmの中木が人造石研ぎ出し、アルミ製目地棒入りで表現され、床面も同様の仕上げで記名室と揃えてある。通路と記名室の間には扉はない。通路床面の目地パターンは記名室の奉納箱前からの目地と連続し、階段室床まで続く。

[21] 拙稿、前掲書(註1)、p.107

## 第3章 イサム・ノグチと丹下健三のコラボレーション

### 3-1 ジョン・エンテンザ宛て書簡に見るノグチの記述

イサム・ノグチが『アーツ・アンド・アーキテクチャー』誌の編集者ジョン・エンテンザに宛てた1953年2月4日付け書簡で、《広島メモリアル》の設計作業が丹下健三や彼のスタッフたちとの「コラボレーション」であったと記していたことは注目に値する。ノグチ本人による広島慰霊施設設計作業に関する最も詳細で時間的隔たりの少ないこの記述は、半分ほどの文章が抜粋、一部手直しされてエンテンザが編集する『アーツ・アンド・アーキテクチャー』誌1953年4月号に模型写真5点と共に掲載されたが、件の抜粋文にコラボレーションに関する記述は含まれていなかった<sup>[22]</sup>。本書簡について論者は既に別稿にて紹介したが、ここではGSD図面との照合とコラボレーションに関する記述確認のため、主要部分を改めて訳出する。コラボレーションに関する語には原文を付した。(論者訳)

(前略)

全ては(あなたに話したように)私が橋(「平和大橋」と「西平和大橋」の高欄:論者補)をデザインし終わった後のことで、その時、建築家の丹下健三と広島市長浜井信三の両氏から、私が「お位牌入れ(“Oi hai ire”)」、つまり原子爆弾の死者を記念するための名簿の保管場所のデザインに協力する(collaborate)ことを依頼された。

私の参加について、我々三人は広島での茶の席で合意したのだ。それは広島へ橋のなにかについて監督するために行った時だった。私は頼まれた。そして私の分担(share)を無報酬で引き受けることに同意した。(中略)

その時私に与えられた必要条件是、コア(core)、つまり名簿の保管場所を地下に設けよと指定していた。地下の洞窟(そこに我々皆が戻る)、それは遺族にとっての慰めの場となるが、さらにそれだけでなく、私の考えで、やがて死者の後を継ぐ先々の世代の子宮を連想させようと思った。地面の上には全ての人が見て思い出すためのシンボルを置くことになっていた。

私たちはこのプロジェクトのために幾月か一緒に働いた。丹下氏、彼のスタッフ(associates)たち、そして私で、場所は東京大学の彼の研究室であった。関心の中核を「平和公園」の全体計画(the whole scheme)の中に統合しようと努めたが、それはまさしくコラボレーション(collaboration)であった。彫刻的要素(the sculptural element)のみが私ひとりの分担だった。

やりがいのある課題だった。私は彫刻が物としての彫刻である必要はないと考えた。それは一種のエネルギーの集中状態でもあり得よう。つまり小児を保護する住処のような、先史時代の埴輪の屋根に範をとった私のシンボリズムは、さらにこれを誕生と死に、平和のアーチを破壊のドームに同一視するものだった — この中にすべてが語りつくされていた。丹下さん自身はそもそもアーチを提案していたが、最終的に放物線的なコンクリートの殻状屋根を建てることになった。

[22] やがてその記事が翻訳されて美術出版社から1953年に出版されたノグチ作品集に同じ模型写真と共に掲載された。  
Isamu Noguchi “A Project Hiroshima Memorial to the Dead.” *Arts & Architecture* 27, no.4 (April 1953), pp.16-17.  
イサム・ノグチ『ノグチ』前掲書(註10)

それ（ノグチの慰霊碑：論者補）は基壇上で、その背後から真下にわたる明かりによって輝く黒花崗岩の塊だった<sup>[23]</sup>。この不吉な重量の両足はコンクリート製で地下に降り、箱を貫通し、そこが固定位置になっていた。この重たい脚柱の間には、壁面から片持ち梁で支えられた花崗岩の箱が見え、その中に世界で最初の原子爆弾による死者の名前が収められることになっていた。

違いといえば、彫刻と建築というだけのことだったのではなかろうか。全てが順調に、最高に友好的コラボレーションの中で（in the most amicable collaborations）進み、あらゆる障害を克服した。そう思われた。最後の最後に決定的な判断が下されるまでは。（後略）

この書簡は、広島慰霊施設の彫刻的要素のみがノグチひとりの分担であって、それ以外の設計は、彫刻家イサム・ノグチと建築家丹下健三、そして彼の研究室のメンバーたちの緊密なコラボレーションによるものだったことを明確に物語っている。浜井、丹下、ノグチの3人はノグチがコラボレートすることに合意したのだった。そして広島市長から示された要件が第一に死没者名簿を収める地下の慰霊堂であり、その地上に慰霊碑を置くというものであったこともわかる。それを受けてノグチは家形埴輪の破風板と箱型の居室部分をアーチ型の碑と箱型の記名室へと抽象化することで慰霊碑と慰霊堂を一体としたデザインを考案したのである（図12）<sup>[24]</sup>。ノグチがエンテンザ宛の書簡中で詩的な表現で記述した施設の概要は我々が確認したGSD図面のそれと矛盾しないことは明らかである。

### 3-2 GSD図面に見る慰霊施設の全体計画への統合作業の実際

「関心の中核を平和公園の全体計画の中に統合しよう」としたとノグチが記すコラボレーションが、GSD図面で具体的にどのように反映されているかを確認してみよう。

関心の中核、即ち慰霊施設の中心である一体化した慰霊碑と地下慰霊堂の位置は、平和公園全体配置図に描かれた敷地中心に予め定められていた<sup>[25]</sup>。丹下健三は広島から戻ったノグチが直ちに東京大学の丹下研究室で「何かに憑かれた人のように、粘土とたたかいはじめた」と述べているので<sup>[26]</sup>、最初にノグチによって慰霊碑モデルが作られ、それと一体となる慰霊堂（祭壇と記名室）がノグチのアイディアに沿って共同でデザインされたとみてよいであろう。加えて、浜井はワシントンD.C.近郊のアーリントン墓地にある〈無名戦士の墓〉に倣い、慰霊碑の前に「祭りのできる広場」（礼拝所）を置き、「吹き抜け式として」地下慰霊堂とつなげるイメージを持っていた<sup>[27]</sup>。これに相当するものがGSD図面にみられる演壇と吹き抜け式階段室であり、平和広場と敷地をつなぐ東階段と共にこれらの建築要素が彫刻家と建築家の統合作業でデザインされたと推察される。このデザインの特徴は、複数の主要な要素を「慰霊碑と地下慰霊堂」と「演壇と吹き抜け式階段室」の二つの島にまとめて敷地軸上に置き、これに「東階段」という第三の要素を加えて、全体を直角三角形形状に配して中心部とファサードを構成していることである。そうした構成や基本的な意匠の方針（デザイン）は、GSD図面に記された署名と「Designed by Isamu Noguchi」の文字から、慰霊施設のデザイナー

[23] この部分の原文の意味は明確ではない。“glowing at the base from a light from beyond and below”とあるが、前章で確認したように図面に照明装置の記載はなく、lightは建築用語で明り取り窓の意味もあるため、台形のトップライトからの光を指すものと考え上記の訳とした。

[24] 家型埴輪とノグチの慰霊碑・地下慰霊堂の関係については拙稿、前掲書（註1）、pp.106-107

[25] 拙稿、前掲書（註1）、pp.103-104

[26] 丹下健三「広島計画1946-1953」『新建築』vol.29, no.1, 1954年1月、p.14

[27] 拙稿、前掲書（註1）、pp.104-105

としてのイサム・ノグチの発案であったのだろう。設計にあたっての彫刻家と建築家チームの課題は、ノグチのデッサンを元に、各要素の寸法、間隔、仕様の決定を通して、慰霊施設を平和公園全体と調和させることにあったと考えられる。

### 3-3 寸法と間隔 — 二つの尺度（モジュール）の使用

この度のGSD慰霊施設図面によって、彫刻部分や目地を除き、施設全体の詳細寸法が初めて明らかになった<sup>[28]</sup>。慰霊碑を含む建物の大きさの決定が極めて建築的な課題であることは言うまでもない。それ故、慰霊碑彫刻のデザインが先行したとしてもその大きさをイサム・ノグチが一存で決めたとはいえない。各建築要素の大きさと配置は相互に密接に関係しており、敷地内でのバランスだけでなく、公園全体との調和が求められたはずだからである。

丹下健三がイサム・ノグチとの共同設計作業を具体的に綴った文章は確認されていない。その一方で丹下は、1954年に雑誌『新建築』に発表した「広島計画1946～1953」の中で、「平和記念陳列館」（今日の平和資料館本館。以下「陳列館」）及び「本館」（今日の東館）の設計に際して「人間の尺度」と「社会的尺度（社会的人間の尺度）」の二種類のモジュールを採用したことを明らかにしている。

それによれば、グロピウスが近代建築のために「人間の尺度」を主張したことに対し、丹下は、「近代社会における群衆の尺度、高速度交通の尺度」としての「社会的人間の尺度」を考え、「広島の平和会館（今日の平和記念館及び平和公園の総称：論者補）の実施設計にあたって、それら二つの尺度の対位によって、建築を構成してみよう」とした。陳列館では、「社会的尺度」による主構造と、「人間の尺度」によるピロティ部の階段踊場や「鳥籠構造をなすルーバー」が交錯する。同館のピロティは階高6498mm、スパン（柱同士の心間）10514mmで設計され、「20,000人を入れる広場の門として適当」な「社会的尺度」をもつ一方、ピロティ中央東隣りのスパンに設けられた階段に続く踊り場は、平和広場、慰霊施設敷地、さらに原爆遺構への眺望を得られる部分で、その階高2482mmは「人間の尺度」を示すという。

「10514：6498：4016：2482：1534：948：586：362：224：138：86：52の系列を（「と」の誤植：論者補）、それぞれの1/2の値をもつ系列があらゆる部分の寸法を決定しているのであるが、そのなかに、6498を主調とする社会的尺度と、2482を主調とする人間の尺度との対位が試みられているのである。」<sup>[29]</sup>

平和公園へのメイン・エントランスとなる陳列館のピロティの階高とスパンの縦横比6498：10514は、いわゆる黄金比（1:1.61803...）に相当し、丹下が示した数値系列は隣り合う二つの数値が黄金比になる。そしてまた、隣り合う三つの数値の内、最上位の数値は下位の二つの数値の和である（例：10514=6498+4016）。個々の値の1/2の系列、5257：3249：2008：1241：767：474：293：181：112：69：43：26も同様である。なお苅谷哲郎によれば、長方形の縦横比にこれらの数値を適用する場合、人が比率の微細な違いを識別できない「知覚の許容誤差」が生ずるので、現実の設計ではそれを見込んで黄金比に対して±6%、つまり1.521（94%）～1.618（100%）～

[28] イサム・ノグチの実現されなかった数々の記念作品案は、正確なサイズが不明の場合が多い。この《広島メモリアル》の慰霊碑も1982年の花崗岩モデルと混同され、地上高4mから6mまで諸説あった。そこから例えば藤森照信による次のような言説も導き出された。「高さ5mの巨大な黒御影の碑があつた場所に座る光景を想像してほしい。肝心の原爆ドームは影に隠れ、人は、イサム・ノグチの作品に手を合わせることになる。もちろん丹下の、はるかに原爆の残骸を望むというコンセプトは喪われる。」丹下健三、藤森照信『丹下健三』新建築社、2002年、p.153

[29] 丹下健三「建物の尺度について、または空間と社会」、「広島計画1946-1953」『新建築』vol.29, no.1, 1954年1月、p.11

1.715 (106%) の範囲内に収まるように最終的なプロポーシオンが決定されたようである<sup>[30]</sup>。

これらを踏まえて、上に見た慰霊施設の主要寸法から丹下の二つの尺度の系列に明確に当てはまる数値を捜すと次のようになる (単位: mm)。近似値の場合は ( ) で示す。

社会的尺度	人間の尺度
① 演壇 幅10514、奥行き6498、	演壇床の敷地から平和広場への迫出し2482
② 吹き抜け式階段室 (演壇側幅3500 $\div$ 10514/3)、奥行き6498	地階床面の敷地からの深さ2482 (ブロンズ扉の幅1546)
③ 東階段 演壇からの距離3249=6498/2、階段幅4016 階段幅と階段奥行きの和6498	階段奥行き2482
④ 祭壇 幅 10514、奥行き10514	
⑤ 慰霊碑	(祭壇床上の高さ2540)
⑥ 記名室	(天井高2502) (奉納箱前の通路幅1950)

この他に、慰霊施設の周囲を含め、平和公園内の他の部分でこれらの尺度が用いられた部分を先に見たHPC50NS001の配置図 (図6) から拾うと以下のようなになる。(左: 社会的尺度、右: 人間の尺度)

- ⑦ 敷地北側に発する3本の歩道G,F,Gの道路幅中心間10514
- ⑧ 上記道路Gの幅員2482mm
- ⑨ 公園西側の本川に沿った道路Cの幅員10514
- ⑩ 敷地を東西に貫く道路Dの幅員6498
- ⑪ 平和記念館本館から北上して道路Dと交わる道路Eの幅員6498
- ⑫ 記念館本館1階のコロナードのスパン6498、階高6498、奥行き4016<sup>[31]</sup>
- ⑬ 記念館公会堂1階のコロナードのスパン6498

丹下健三ら建築家の側から見れば、慰霊施設を平和公園全体計画に統合する作業とは、既に着工されていた平和記念館陳列館のピロティエーをはじめ公園内各所で用いていた社会的尺度と人間の尺度の対位、つまりふたつの尺度の調和的併存を慰霊施設においても効果的に適用し、2万人を収容する平和広場に面する「社会的空間」としての意味と、「祈りの場」としての意味を演出することであったといえよう<sup>[32]</sup>。

[30] 荻谷哲郎「丹下健三の都市軸構想と階層構造法に関する考察 丹下健三の都市デザインその1」『日本建築学会計画系論文』vol.79, no.696, p.562

[31] 大谷幸夫他「ピロティエー — 社会的空間」『新建築』vol.30, no.1, 1955年、p.59

[32] 丹下は、平和公園を大きく「記念館」、「広場」、「祈りの場」、「原爆の遺骸」の「四つの基本的な施設」に分けて説明していた。丹下健三他「広島平和記念公園及び記念館当選図案1等: 広島平和記念都市に関連して」『建築雑誌』756号、1949年、p.43。大谷他「ピロティエー」p.59

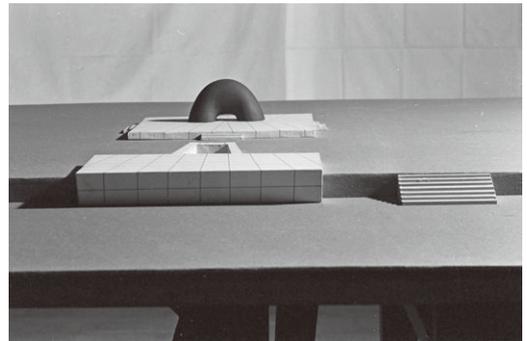
同軸配置の関係にある陳列館ピロティのスパンと演壇、祭壇の幅を社会的尺度である10514mmで揃えたことによって、ピロティ中心から同一幅の見えない直進路が平和広場を貫通し、慰霊施設に向かって伸びているような印象が生まれる。

しかしその進路は上端が突出した演壇の正面によって一旦遮られ、3249mm（6498mmの1/2）の間隔をおいた東階段に導かれる。その幅4016mmは社会的尺度に含まれるが、奥行き2482mmと黄金比の関係にあり、ここで社会的尺度と人間の尺度が結びつけられる。これは「社会的空間」と「祈りの場」を連絡する東階段の重要な位置づけの現れといえよう。

階段を演壇正面とせず、東側だけに別置することで慰霊施設ファサードを公園全体のシンメトリーから唯一逸脱させるこの発想は、別稿で紹介予定の本案以前及び以後の丹下健三独自の慰霊施設プランには見られず、イサム・ノグチ案の特徴である。それだけにその寸法の決定にはチームワークによる綿密な工夫が凝らされたと推察される。先述のように「慰霊碑と祭壇」「演壇と吹き抜け式階段室」「東階段」の3グループは、演壇の南西角、祭壇の北西角、東階段の南東角を頂点とする直角三角形を構成するが、その短辺17789mmと長辺30239mmの比は1:1.699となり、知覚の許容誤差内で黄金比を示している。

平和広場全体を北に向かって緩やかに掘り下げることで生じた慰霊施設敷地との高低差が、階段の動的配置を可能としているが、その差は1mである<sup>[33]</sup>。最も低い広場北端から見た演壇及び祭壇の階高は1450mmで、ほぼ成人の目の高さくらいの演壇上端が慰霊碑を覆い隠すことはない。慰霊碑の祭壇床からの高さは僅か2540mmながら、広場から見れば高さ1450mm、幅10514mmの花崗岩張りの演壇正面を視覚的な台座として、ピロティを潜る時から一貫して来場者の視界に捉えられているのである（図14）。しかも敷地の高さはピロティ下の地面と等しく、慰霊碑の実質的な地上高は3mに満たない。また碑の高さと「人間の尺度」2482mmとの差58mmは、遠望を考えれば無視し得る範囲と見なしてよいだろう。よって平和広場側から見た慰霊碑は、社会的尺度の幅の演壇もしくは祭壇に対して、人間の尺度の高さで立つことになり、陳列館のピロティとルーバーまたは踊り場の関係と同じく丹下の言う二つの尺度が交錯（対位）する場となっていると考えられる。

さて、記名室への動線は東階段を上ると少し前進した後左折し、演壇の背後で再度左に転じて陳列館側に向き直り、北辺から演壇に上る。壇上で右折を繰り返して反転し、慰霊碑を礼拝できる。そこから吹き抜け式階段室を下って記名室の奉納箱まで一直線に導かれる。その間、慰霊碑の高さ、階段室床までの深さや記名室の天井高に人間の尺度もしくはその近似値が現れる。



(図14)  
イサム・ノグチ《広島メモリアル》  
模型写真⑦ 1951-52年、  
ノグチ・ミュージアム・アーカイヴ蔵、  
©The Noguchi Museum / ARS  
慰霊施設正面。

[33] 平和広場をスロープとして敷地と高低差をつける案は、1950年5月に丹下がノグチから受けた提案で、丹下はぜひ実行したい旨、5月27日付広島市長室藤本千万太宛て書簡で表明している。「〔翻刻〕『丹下健三書簡綴』（広島市公文書館所蔵藤本千万太資料）『広島市公文書館紀要』27号、2014年6月、p.19

この書簡には、段差部分の敷地側に「舞台のようなものを作ったということです」と記した丹下のスケッチがある。丹下の広場スロープ化の申し出は実行されることになり、GSD所蔵の1950年11月付け「整地計画図」（HPC50NS002）では、広場と敷地の高低差750mmが指定され、且つ斜面の中央部に舞台状の張り出しをつくり、その左右に階段（6段）をシンメトリカルに配するよう作図されており、ノグチ案慰霊施設のアシンメトリーとは趣を異にする。書簡の時点でのノグチは丹下の競技設計案に対して敷地にアクセントを与えるという趣旨のアドバイスをしたと考えられる。

記名室の天井高2502mmも2482mmに近似の人間の尺度であって、その考えは「地下室は普通の日本家屋の高さ」という記者発表説明にも反映されたと考えられる<sup>[34]</sup>。こうして慰霊碑、記名室、さらに階段室床における垂直方向の人間の尺度と、演壇、祭壇の水平方向に現れる社会的尺度とは、大勢のくぐる門である陳列館ピロティのスパン10514mmが、少数の人が上って慰霊碑や原爆遺構を遠望・瞑想する踊り場の階高2482mmに対すると同様の対位的関係を結び、2万人が集う平和広場と、「遺族の慰めの場」、あるいは個人の祈りの場としての慰霊施設を共に性格付け、結びつけているのである。

また、慰霊施設の仕上げの内、記名室内を慰霊碑の脚部も含めてコンクリート打ち放しとしたことが、陳列館ピロティの仕上げと揃えるためであったことは明らかであろう。

こうした全体計画の中で、彫刻家イサム・ノグチ担当の慰霊碑は、地上と地下の二つの視野から別々に捉えられざるを得ない位置にありながら、むしろそうであればこそ、見る者がどちら側にあっても同じひとつの慰霊碑を明確にイメージできるような彫刻の全体像がまさきに発想されたと考えられる。従って、あらかじめイメージした地下室の円柱を太らせたり傾斜させたりしたのではなく、地上部分に単体で完結するオブジェ（物としての彫刻）を載せたのでもないのである。地上の小さな慰霊碑の地下に記名室（慰霊堂）を作るという条件の下で、ノグチは家形墳輪の高く誇張されたアーチ型の破風板と箱型の居室との垂直方向の組み合わせに着想を得て、アーチ型の慰霊碑と箱型の祭壇及び記名室を一体としてデザインした。水平方向では、地上部分で正面、側面どちらからみてもシンメトリカルな慰霊碑は、祭壇床の目地や四辺の階段を介して南の演壇、及び敷地の東西北方向の道路と結びつけられている。慰霊碑は彫刻として自立しながらも、あくまで建築と構造的一体性を感じさせる形体を与えられている<sup>[35]</sup>。こうしてみると、イサム・ノグチにとって家形墳輪は、「小児を保護する住処」を示唆するだけでなく、建築と彫刻との融合の象徴でもあったといえるだろう。

#### 第4章 イサム・ノグチと丹下健三を結びつけたもの

以上に見たように、イサム・ノグチがデザインした慰霊施設の寸法、配置、仕上げは、平和公園の全体配置図及び平和記念館陳列館との調和を十分考慮して決められ、小さな慰霊碑の彫刻的存在感を示すと同時に丹下健三による「社会的尺度」と「人間の尺度」の対位のシステムにしっかりと組み込まれていた。イサム・ノグチが「最高に友好的なコラボレーション」と評した丹下健三チームとの共同設計作業は、建築家たちにとっても同じ思いであったに違いない。

ところで、イサム・ノグチと丹下健三をここまで強く結びつけたものは何であろうか。両者がコラボレートするためには、共有できるビジョンを相互に見出すというような、積極的な理由があったと考えるのは自然であろう。

[34] 毎日新聞1952年4月8日（註8参照）

[35] イサム・ノグチは1939年のニューヨーク万国博覧会の労働パビリオン（実現せず）のファサードを飾る労働者像をデザインし、コンペで当選した。この作品（石膏模型）は建物の特徴付ける垂直翼型支柱と、水平のバルコニーとの交差部を下から支える半身像で、人物の軸線に垂直翼が一致するだけでなく、頭頂部はバルコニー下面に沿うように水平にされ、大きく広げられた両腕がフィンを支える金属ロッドを受け、胸元からさらにロッドが放射状に広がる形体で、審査員はその「(建築) 構造との有機的類似性」を評価した。ノグチが建築との一体性を意識した結果といえよう。

Amy Lyford, *Isamu Noguchi's Modernism, Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*, Berkeley : University of California Press, 2013, pp.58-61

#### 4-1 丹下健三による記念作品としての「コミュニティセンター」

ノグチと出会う以前の丹下は、広島市との間に慰霊堂をめぐる問題を抱えていた。丹下は競技設計当選案で公園中心部の巨大な平和アーチとその直下の慰霊碑を想定していたが、広島市は同じ中島の北端に1946年に仮設された納骨堂と礼拝堂の機能を引き継ぐ慰霊堂を競技設計後に新たに要求したのである<sup>[36]</sup>。その結果、平和アーチ東側脚部の外側に新たに慰霊堂の位置が書き込まれた。それは略図面や公園全体の石膏模型の中に小さな口の字型の建物として表現されたが、具体的な建物のスケッチや設計図はGSD図面群からも確認されていない。先に見た1950年11月付けの配置図（HPC50NS001）は、その無相の慰霊堂の位置が正確に落とし込まれた唯一の図面である。しかし広島市はその位置を不満とし、最終的に広島平和記念都市建設専門委員会の議論を経て、1951年2月の第4回専門委員会で平和公園中心部、アーチ張間中央直下に、地下慰霊堂をもつ慰霊碑を設置するとの結論を得た<sup>[37]</sup>。

丹下が競技設計当選案の段階から慰霊堂の設置に消極的であった理由は、彼が中島公園（後の平和公園）に思い描いていたコミュニティセンターのビジョンにある<sup>[38]</sup>。1946年11月以降、戦災復興院から広島復興都市計画のための基礎調査と土地利用計画に参加するよう委嘱を受けていた丹下は、中島公園に関する広島市長の諮問に対してコミュニティセンターの建設を進言していた。それは広場、集会場、会食場、図書室、展示室、原爆資料室からなるもので、やがて丹下の競技設計当選案で複合的機能をもつ平和記念館と平和広場として具体化された。丹下はこの複合的施設に、単に広島市民の生活再建の中核としての機能だけでなく、爆心地であり、広島を中心であり、広島発祥の地でもあるその土地に由来する「あの広島を記憶を、統一ある平和運動にまで展開させていくための実践的な機能」を与えようとする。彼はその施設を「平和を創り出すための工場」と呼び、「それ自身が、われわれの時代の新しいモニュメントであって、それに加えて記念塔のごときものの必要を認めなかった」と述べ、被爆の記憶を糧として平和を生産する機能を付与された「極めて特殊なコミュニティセンター」が既に記念作品なのだと主張する<sup>[39]</sup>。

建築家は通常のコミュニティセンターを超えて、土地即ちコミュニティの記憶と結びついた活動を支援する機能、例えば原爆資料展示室や国際平和運動の集会場などを盛り込むことによって、人々を結束させることが出来、その結果、利用者が新たなコミュニティを形成しつつ、自ら記念作品の意味を創り出すような場を提供することができると考えている。

[36] 拙稿、前掲書（註1）、pp.103-104

[37] 拙稿、前掲書（註1）、p.104

[38] 今日の意味でのコミュニティセンターは比較的小規模な地域コミュニティを対象とした文化・教育・リクリエーションのための施設を指すが、丹下は広島市全体を対象としつつ、国際的な連帯をもたらす具体的な施設を構想していた。一方、千代章一郎は丹下の「コミュニティ・センター」を「都市のコア」と同義に解釈し、都市コミュニティの中心としての広場という意味で捉え、必ずしも具体的施設とは看做していない。「丹下健三自身はこのような近代の新しい『コア』を『コミュニティ・センター community center』と呼んでいるが…」

千代章一郎「丹下健三による『広島平和公園計画』の構想過程」『広島平和科学』34、2012年、pp.65-66

[39] 丹下、「広島計画」p.7

この他、この部分の要約には下記も参照した。

丹下他、「当選図案」p.42。丹下健三「平和都市建設の中心課題としての平和会館」『新都市』vol.4、no.8、1950年8月、財団法人都市計画協会、p.16。大谷幸夫他、「ピロティー」p.58

戦後間もない日本において戦災都市復興の中心施設としてコミュニティセンターを計画すること自体が新しいと思われるが<sup>[40]</sup>、それに記念性を付与するための丹下のこうしたコンセプトは、造形による象徴を不要とし、広島市民はもとより、施設を訪れる全ての利用者が建築とのコミュニケーションを通して自らに直接関係する意味を発見するためのデザインと言い換えることができる。私たちはそこに建築家丹下健三の社会へのコミットメントの特徴を見るべきであろう。

都市計画の視点から広島「コア」として平和公園を構想する丹下にとって、建築と立地は機能の上だけでなく意味内容的にも不可分一体であった。その認識の下で設計されてはじめて施設の社会的機能が発揮されると共に記念性が表現されるのである。

従って丹下にとっては、平和公園全体が記念作品としてのコミュニティセンターであるといえるが<sup>[41]</sup>、広島市が求めた「慰霊堂」は丹下が想定した記念性とは別に、納骨と名簿の保管機能を担う独立施設であって、なおかつ公的・私的な礼拝の場ともなる記念作品としての造形が必要とされた<sup>[42]</sup>。既に意匠の基本構想が固まっているコミュニティセンターとしての平和公園にこの新たな造形的記念作品を統合するために、丹下は彫刻家の協力を必要としたのである。

#### 4-2 イサム・ノグチにとってのコラボレーション

一方、イサム・ノグチもまた、建築と都市計画を結びつけた丹下と同じように、社会的実践を通して彫刻とコミュニティを結びつけようとしていた。彼は1950年5月の来日記念講演「芸術と集団社会」において、旧来の個人ための芸術を克服し、建築、彫刻、庭園など様々な芸術分野が社会の福利のために相互に関連し合う芸術ビジョンを提示した<sup>[43]</sup>。それはノグチの世界旅行を可能にしたボーリングン基金への助成申請文の主旨を綴った「諸芸術の再統合に向けて」（1949年）の中にも明確に示されている。

ひとつの彫刻が創造され、作品として存在することにおいては、個人が所有することよりも、公衆が楽しむことの方がはるかに重要である。この目的を逸しては、彫刻の意味そのものが疑問視される。彫刻とは、個人の実存の瞬間を定義し、様々な願いを抱く私たちの環境を明るく照らす造形的且つ空間的な様々な結びつきなのだ。（中略）

無秩序な産業主義が人を専門的なコーナーへと追い込み、次第次第に自分の役回りは見物人なのだと思います。いわば、個人が自身のエートスをそこから見出すべき創造性の最も重要な領域が軽視された結果、彼の生存そのものが危機に曝されているのだ。この精神的な願望の先端において、実存の意味が再び探し求められている。それがリクリエーションのプロセス（recreative process）であり、あらゆる種類の芸術家が最大限の力を発揮して私たちのニーズに等しい環境を建設することを要求してい

[40] 丹下は「戦いの終わった平和の記念に何かモニュメントが建てられるべきか」との問いに対して、記念碑も慰霊塔も罪悪であり、「有機的な統一あるコミュニティの新しい建設」の中心施設としての「コミュニティ・センターの建設がまず復興の第一歩」であり、それが「われわれの時代のモニュメントとなるであろう。これが、世界の進歩的な建築家のほとんど共通ともいえる答となったのである」と述べている。進歩的な建築家の先例を丹下がどこに見出したかは今後調査したい。丹下「中心課題」、p.16

[41] 丹下は広島でのプロジェクトに彼独自の名称を与えていくが、時代と共に変遷する。1950年8月の『新都市』中の記事では、中島地区の平和公園と平和記念館を併せた全体を「平和会館」と呼んでいる。コミュニティセンターとしての平和公園＝会館という発想の現れといえよう。その後、1954年の『新建築』の記事では平和記念館を「平和会館記念陳列館」「本館（コミュニティ・センター）」と命名している。丹下「中心課題」p.17

[42] 拙稿、前掲書（註1）、pp.104-105

[43] イサム・ノグチ「芸術と集団社会」『美術手帳』no.31、1950年、pp.3-5

る。何らかの目的をもった社会的末端に向けて諸芸術を再統合することが求められている。それによって、建築家、画家、彫刻家、造園家それぞれに限定された範疇が許す範囲での現状のアウトレットを拡大することができるのだ<sup>[44]</sup>。

ノグチの芸術再統合のビジョンは、大恐慌時代以降に彼が経験した建築家や画家とのコラボレーションで培われたものであった。この観点において重要な視座を提供しているのがエイミー・ライフオードの研究である。彼女は、1933年の《鋤に寄せるモニュメント》以来、イサム・ノグチが主に1930年代から40年代に手掛けながら、計画もしくは模型にとどまり、実際に建設されることなく終わった社会的機能をもつ作品（記念作品を含むパブリック・アート）の系譜を明らかにした。その中で彼女は、ニューディール政策下の連邦政府によるPWAP（Public Works of Art Program）や自治体の芸術家支援政策の保守的傾向に不満をもつイサム・ノグチら米国の先進的な芸術家たちが、他分野の芸術家とのコラボレーションにいかにか熱心に取り組んでいたかを指摘している<sup>[45]</sup>。以下ライフオードの研究からノグチのコラボレーションワークを二つ見てみたい。

イサム・ノグチが参加したコラボレーションによるパブリック・アートとしては、メキシコシティのアベラルド・ロドリゲス市場の壁面レリーフ《歴史 メキシコ》（1936年）がよく知られているが、彼はその直前（1934年）にフィラデルフィアの靴下工場労働組合員のための集合住宅「カール・マックレイ・ハウス」に設置される予定だった、スト中に暗殺された労働組合員の慰霊碑《カール・マックレイ・メモリアル》の石膏模型（設置されず）を手掛けていた。労働組合からこの建物の設計を委嘱された建築家オスカー・ストノロフらは、彫刻家や画家とチームを組んで「靴下労働者の生活」との明らかな繋がりを示すような「ひとつの共同芸術作品（a cooperative work of art）」を作ろうとした。それは幼稚園、屋外プール、演劇、音楽、ダンスのためのホールをも備えた複合施設で、芸術家は屋外彫刻や壁面装飾を提案し、「真のコラボレーションの精神」を反映する全体計画を建築家と共に練り上げることによって、「芸術の統合（art synthesis）」を創り出すよう期待されていた<sup>[46]</sup>。

ここには既にコミュニティセンター的な機能が計画されているだけでなく、芸術家とのコラボレーションを通してコミュニティの成員が自らの社会的関心事とすることが出来るメッセージを表現しようとする建築家の姿勢を見ることが出来る。「ストノロフのモデルケースは、コラボレーションとコミュニティを志向したプロジェクトに対するノグチの考え方に影響を与えた」とライフオードは述べている<sup>[47]</sup>。

二つ目の例をみてみよう。ノグチはその後、ストノロフらと共に新しい芸術家集団「建築家、画家、彫刻家の共同」（The Architects, Painters, and Sculptors Collaborative：以下略称APSCと表記）に参加し、そこでもうひとつのコミュニティセンターのプロジェクトに携わっている。それは「米国の平均的コミュニティ」向けに、APSCメンバーが共同でデザインした、文化、教育、リクリエーションの施設を備えたコミュニティセンターの模型で、1937年にニューヨークで展示された。そのデザインは米国でかつて例を見ないコミュニティセンターとして注目を集め、スタンダードモデルとしての普及が期待された。建築批評家フレデリック・

[44] Isamu Noguchi, "Towards a reintegration of the arts," *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, pp.26-28（論者訳）

[45] Amy Lyford, *Noguchi's Modernism*, pp.13-65 イサム・ノグチの《鋤に寄せるモニュメント》はPWAPに提案されたが、「純粋に彫刻的」とは看做されないと理由で却下された。ibid. p.14

[46] Lyford, *Noguchi's Modernism*. p.46 ストノロフやノグチらが共有した、芸術諸分野の再統合による、芸術の社会への再統合のビジョンは、ブルーノ・タウトによる「芸術のための労働評議会」の綱領（1918年）や、グロピウスによるバウハウス設立主意書（1919年）にも見られる。ノグチが1930年の欧州からアジアへの旅行でドイツやソ連を経由したことは、バウハウスやタトリンへの関心に基づくものであったろう。ドイツ革命期の芸術統合のビジョンの米国（ニューディール時代）と日本（第二次大戦後）への影響について引き続き調査したい。

[47] Lyford, *Noguchi's Modernism*. p.51

グトハイムは「独裁ではなく協力することへの建築家の共感的熱意に画家と彫刻家が応えた、我々の時代で殆ど初めての事例と思われる。そして誰もが、完成して生き続ける建物の中で自分の芸術が奉仕する社会的な機能を意識し、それに集中していた」と述べ、芸術家のコラボレーションの社会的意義を讃えた。ストノロフ設計の建物は円形プールを囲むコロナードを中心に3棟が放射状に配され、その内外が21名の画家や彫刻家による壁画や彫刻で飾られることになっていた。設計は当初から建築家と画家、彫刻家の集団作業で進められ、「利用者に人気のある活動と様々な美術作品とが連関するように意識的な努力が払われた」。イサム・ノグチもこのプロジェクトの芸術家メンバーに名を連ね、彫刻《正午》を制作し、別の彫刻家による《夜明け》と対とすることになっていた。しかしながらノグチの作品の画像資料はない<sup>[48]</sup>。

ライフォードによれば、1930年代から40年代にかけてのノグチの目標は、アメリカ社会における芸術家の立場を、社会にとって重要なコミュニティの一部として再び位置づけることだった<sup>[49]</sup>。

ノグチは財政的に可能な限り、美術批評と市場のシステムからできるだけ遠ざかろうとした。そうしたものは個人としての芸術家を、大恐慌期のアメリカ社会の変化のために生まれつつある運動の共同体主義的理想 (communitarian ideals) とは相容れない立場に置くものだった。(中略) 彼は将来を見据えた社会的関心に基づくプロジェクトで共同制作者のひとりとして働く道を (way to work collaboratively) 見出した。この新しい仕事は、集団でのコミュニケーションを可能にし、そして美術市場を駆動する貨幣と作品の交換の中では喪われてしまう芸術家、作品、公衆の相互作用を始動することができるその能力故に重要なものとなるはずだった<sup>[50]</sup>。

ライフォードはノグチのこうしたコラボレーションの実践が、作家の個人性の解消による芸術実践の集団社会化までも視野に入れたラディカルなものであることを次のように述べている。

彼 (ノグチ) は、作家個人の著作者性、関与、技術、そしてアイデンティティがコラボレーションの実践の中で解消してしまうことで、芸術実践の新しい社会的モードを引き起こすことが出来ると考えていた。「作品 (仕事)」とは、何かを共同で作るプロセス—社会的な相互作用、交渉と妥協—にもなるし、その中で全体としてデザインされた、多面的価値をもつプロジェクトが、それまでの芸術家、対象 (作品)、購入者の関係の大部分に見られる一対一の相互作用に代わって、コミュニティの相互作用とコミュニケーションを生み出すような、新しい美学的成果にもなるのだ<sup>[51]</sup>。

1950年代初頭に話しを戻せば、第二次大戦後の冷戦の始まりと新たな核戦争への差し迫った危機感が、ノグチに再び芸術と社会の乖離を克服しようとした大恐慌時代の自らの挑戦へと目を向けさせ、両者が結びついた世界の遺構を訪ねる「リクリエーションの研究」の旅へと彼を駆り立てたといえるだろう。そして他ならぬ19年ぶりの日本で、ノグチは彫刻を通してコミュニティの成員に直接働きかける機会を求めた。広島以外でも、例えば慶応義塾大学新萬来舎での谷口吉郎とのコラボレーションに際しても、ノグチは「英雄を讃えるような風の記念建造物でもなく、又一個人の追憶に中心を置いたものでもありません。それは、すべての人々の為に」作られる

[48] Lyford, *Noguchi's Modernism*, p.56

[49] Lyford, *Noguchi's Modernism*, p.7

[50] Lyford, *Noguchi's Modernism*, p.63 (論者訳)

[51] *ibid.* (論者訳)

と述べたことは良く知られている<sup>[52]</sup>。

イサム・ノグチが丹下健三から平和公園の、そして慰霊堂問題の核心部分ともいえる、記念作品としてのコミュニティセンターの理論を聴いたことは十分想定できる。そこに新たに加えられる慰霊施設に彫刻家として協力を申し出、また求められたノグチは、「統一的な平和運動の中心となる」という丹下の言葉に、1930年代のコラボレーションワークで仲間の建築家や芸術家たちと共有した、芸術と社会のコミュニケーションに根ざした両者の再統合のビジョンを読み取ったにちがいない。そしてまさしくそのことが建築家丹下健三への芸術的共感となって、彼とのコラボレーションを強く動機付けたと見ることができるだろう。丹下がAPSCのコミュニティセンターを以前から知っていたかは定かではないが<sup>[53]</sup>、ノグチからその経験談を聴いて「大いに意気投合」<sup>[54]</sup>した可能性は十分あり得るだろう。

## まとめ

### GSD所蔵のイサム・ノグチと丹下健三による広島平和公園慰霊施設図面の資料としての意義

今回紹介したGSD所蔵の広島平和公園慰霊施設図面5枚は、永年わずかな資料を元に様々な姿で推測されてきたイサム・ノグチによる《広島の死者のためのメモリアル》の1952年1月末時点でのプランであり、広島平和記念都市建設専門委員会に提出された最終案とみられる。本図面群により、慰霊施設の規模、配置、仕様が明らかとなった。その寸法から、慰霊施設が丹下健三の「社会的尺度」と「人間の尺度」の二つのモジュールの対位によって平和公園の全体計画に分ち難く結びつけられていることがわかった。それは単に建築部分だけでなく、イサム・ノグチ単独の担当であった慰霊碑の寸法にも適用され、全体がノグチの基本プランを元に彫刻家と建築家の緊密なコラボレーションによって設計されていることも判明した。これらの分析結果は、ノグチがエンテンザに宛てた書簡に記した「まさしくコラボレーションであった」という認識、及び浜井信三の広島市議会での答弁における「(丹下氏が責任を負い)野口氏が丹下氏と協力して仕事をしていくことは、さしつかえない」という認識とも一致する<sup>[55]</sup>。

従ってイサム・ノグチの《広島の死者のためのメモリアル》は、少なくともプロジェクトとしてみた場合、厳密には「イサム・ノグチと丹下健三による広島平和公園慰霊施設案」と表記されるべきであろう。この未着工に終わった設計案は、進行中の平和公園プロジェクトの中に慰霊施設を追加する課題に対して、彫刻家と建築家がコラボレーション（芸術統合）という工夫で応えようとしたこと、その前提として、コミュニティが必要とする社会的機能と、コミュニティの成員に直接働きかけ、彼らひとりひとりが自らの関心事として「記念」の意味を新たに紡いでいくような芸術的表現とを、記念作品の中で統合するというビジョンを、両者が共有していたことを示している。

ライフォードは、先に紹介したノグチの1930年代のコラボレーションの痕跡を明らかにする調査の中で、資料の少なさ、特にノグチが分担したデザインそれ自体を示す画像資料の多くが失われていることに言及し、そうした状況に加えて美術史や美術批評の作家＝個人中心主義と実在作品主義、さらに作家自身による言及

[52] イサム・ノグチ「劇的な舞台」『国際建築』vol.17, no.5, 1950年11月、p.31

[53] 丹下のコミュニティセンター観がどのように形成されたのかは今後の調査課題としたい。

[54] 丹下健三発 藤本千万太宛書簡1950年5月27日付け。藤本は当時広島市長室勤務で、丹下と浜井との連絡窓口であった。『丹下健三書簡綴』p.18

[55] 「昭和二十七年広島市議会速記録」p.323

の少なさによってコラボレーション作品の多くが研究の視野に入らず、イサム・ノグチの芸術の全体像が極めて偏向したものになっている危険性を指摘している<sup>[56]</sup>。それだけに、GSD図面群は1930年代以降イサム・ノグチの芸術的関心と活動の中心を占めていた、社会的機能をもったコラボレーション作品の重要な事例のひとつを、ほぼ完成段階で記録した稀にみる資料といえることができるだろう。

もとより、オリジナル図面の価値は美術作品同様に汲み尽くされるものではない。本図面群によってもたらされる史実に関する様々な知見、また、葉山モデルとの比較による形体分析などについて、正式な図版を入手し次第、稿をあらためて論じることとする。

(横浜美術館主任学芸員)

---

[56] Lyford, *Noguchi's Modernism*. pp.63-65.こうした状況は《広島メモリアル》についての過去の研究や言説にも当てはまる。この作品はコラボレーション作品として認識されることさえなかった。小論冒頭で紹介した、ノグチがアメリカ人であることを反対理由とした岸田日出刀の真意は、競技設計当選案の実施と当選者の意匠尊重にあり、それを一貫して主張してきた岸田が、コラボレーションを認めることはできないということであった。これについては別稿で論じたい。



# 横浜市所蔵カメラ・写真コレクションにおける アメリカン・ダゲレオタイプについての考察

日比谷 安希子

## はじめに

横浜市民ギャラリーあざみ野では、平成5・6年度に横浜市がアメリカの収集家、故サーマン・F・ネイラー氏から購入したカメラ・写真コレクションを、「横浜市所蔵カメラ・写真コレクション（旧ネイラーコレクション）」として、平成18年度より収蔵管理している。本コレクションには、376点<sup>[1]</sup>のダゲレオタイプを用いた写真作品が含まれている。特にアメリカで制作されたものの割合が高く、貴重な同時代の広告等関連資料も含まれる。これは写真専門館の収蔵作品を含む日本国内の写真コレクションにおいても、卓越した内容であり、他に類を見ない特徴である。

本稿では、コレクションの中から1839年8月のダゲレオタイプの公式発表後にアメリカで最初期に紹介されたレクチャーの告知記事、写真文化の中心となったニューヨークとボストンで活動した写真家、マシュー・ブレイディ（ca.1822-1896）、アルバート・サンズ・サウスワース（1811-1894）& ジョサイア・ジョンソン・ホーズ（1808-1901）、ジョン・アダムス・ホイップル（1822-1891）らの作品と広告等関連資料を調査して得た知見を元に、写真館運営の状況も含め、アメリカにおける初期写真の受容について考察する。

## ダゲレオタイプ発明前後のアメリカの状況

ダゲレオタイプが発表される以前にも、世界各地で光学像を化学的に定着させる研究が進められていたことは、多くの先行研究によって明らかになっている<sup>[2]</sup>。アメリカの写真発明への取り組みの例としては、画家で発明家のサミュエル・F・B・モース（Samuel F. B. Morse, 1791-1872）が1810～12年頃と21～23年頃に硝酸銀を紙に塗布してカメラ・オブスクラのイメージを撮影する実験を行っているが、その他について現在判明していることは少ない。

1839年1月7日にパリの科学アカデミーでフランソワ・アラゴ（François Arago, 1786-1853）がダゲレオタイプの発明について講演を行うと、すぐにその情報はアメリカにも伝わり、2月にはJournal of the American Institute誌に“Chemical and Optical Discovery”（「化学的・光学的発見」）として掲載されたのははじめ、数紙で知識層に知られることとなった<sup>[3]</sup>。同年、自身の発明した電信の宣伝のためにヨーロッパ

[1] 2020年1月の時点で判明している点数。複数のダゲレオタイプが1つの額に額装されているものは1点とする。また、アンプロタイプ等の技法のものと同じ額に額装されているものも1点と数える。

[2] 写真発明の前後の状況については、ジェフリー・バッチェン著、前川修・佐藤守弘・岩城覚久訳『写真のアルケオロジー』青弓社、2010年を参照。

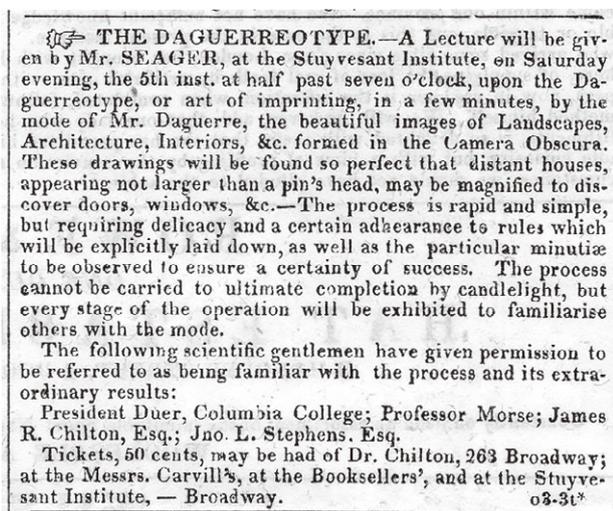
[3] “Chemical and Optical Discovery”, *Journal of the American Institute vol. 4, 1840*, Edited by a Committee, Members of the Institute, T.B. Wakeman, Publisher, p.276, “Remarkable Invention”, *Boston Daily Advertiser* (February 23, 1839), “Self Operating Process of Fine Art - the Daguerreotype”, in *Museum of Foreign Literature, Science and Art*, (March 1839) 他。

を訪れていたモースもダゲレオタイプのことを知り、3月7日にルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851) のもとを訪れ、幾つかの作例を見ている。その時の様子を、3月9日に弟でNew York Observer紙の記者シドニー・エドワードとリチャード・ケリーに手紙を書き送り、その内容は1839年4月20日発行のNew York Observer紙に掲載され<sup>[4]</sup>、他の出版物にも転載された<sup>[5]</sup>。当時、ダゲールはフランス政府とダゲレオタイプの発明権の取り扱いについて交渉中だったため、ダゲレオタイプの技法の詳細は公表されていなかったが、これらの報道の多さから、既にアメリカでもダゲレオタイプの情報が共有され、関心が高まっていたといえよう。

## ダゲレオタイプの伝来

フランス政府がダゲールとジョセフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833) の息子イジドールに生涯年金を与えると共に、ダゲレオタイプの発明権を購入する法案が1839年8月に成立する。同月19日にダゲレオタイプの詳細についてアラゴが講演した。この講演と時を同じくして『ダゲレオタイプとディオラマの技術に関する歴史と詳細』が、アルフォンス・ジルー商会から出版された。この刊行によってダゲレオタイプの詳細は世界に知られることとなる。

アメリカでアラゴの8月の発表が最初に報じられたのは、9月23日付のNew-York Evening Post紙である。その後、9月25日付United States Gazette紙 (フィラデルフィア)、9月28日付Nile's National Register 紙 (ワシントンD.C.) 等の各紙が続いた。さらに詳細なプロセスの説明が10月26日発行のAlbion誌に掲載され、11月にはペンシルバニア大学の教授ジョン・フリーズ・フレイザー (John Fries Frazer, 1812-1872) によるダゲールのテキストの翻訳がJournal of the Franklin Institute誌に掲載された。しかし、それを待たずに実践する者が現れる。イギリス出身で、ニューヨークで医師をしていたD・W・シーガー (D. W. Seager, 生没年不詳) は、



(Fig.1)  
「ザ・ダゲレオタイプ」モーニング・ヘラルド  
1839年10月3日付  
“The Daguerreotype”, *Morning Herald*, 3<sup>rd</sup> October, 1839

9月にダゲレオタイプの撮影に成功し、ダゲレオタイプに関する講演を10月5日ニューヨークでの開催を皮切りに、各地で行っている。ここで、本コレクションに含まれる10月3日付のMorning Herald紙 (Fig.1) に掲載されたシーガーのニューヨークにおけるレクチャーに関する告知記事を参照する。

THE DAGUERREOTYPE.-A Lecture will be given by Mr. SEAGER, at the Stuyvesant Institute, on Saturday evening, the 5th inst. at half past seven o'clock, upon the Daguerreotype, or art of imprinting, in a few minutes, by the mode of Mr. Daguerre, the beautiful images of Landscapes, Architecture, Interiors, &c. formed in the Camera Obscura. These

[4] *New-York Observer* 17, April 20, 1839の記事については以下を参照。Steffen Siegel, Editor, *First Exposures-Writing from the Beginning of Photography*, The J. Paul Getty Museum, 2017

[5] Reinhart and Reinhart, *The American Daguerreotype*, University of Georgia Press, 1981, p.19によると、モースの手紙は200以上の印刷物に掲載されている。

drawings will be found so perfect that distant houses, appearing not larger than a pin's head, may be magnified to discover doors, windows, &c. -The process is rapid and simple, but requiring delicacy and a certain adhearance to rules which will be explicitly laid down, as well as the particular minutiae to be observed to ensure a certainly of success. The process cannot be carried to ultimate completion by candlelight, but every stage of the operation will be exhibited to familiarise others with the mode. The following scientific gentlemen have given permission to be referred to as being familiar with the process and its extraordinary results: President Duer, Columbia College; Professor Morse; James R. Chilton, Esq.; Jno. L. Stephens. Esq. Tickets, 50 cents, may be had of Dr. Chilton, 263 Broadway; at the Messrs. Carvill's, at the Booksellers', and at the Stuyvesant Institute, -Broadway.

上記記事にはレクチャーの日時、ダゲレオタイプについての説明とともに、ダゲレオタイプ制作に技術が要求されること、開催時間が夜でろうそくの光では光量が足りないため、実演は完遂できないが、工程については説明することが記されている。最後の部分では、ダゲレオタイプの技術に習熟していると述べることを許されている者として、コロンビア大学の学長ウィリアム・アレクサンダー・デュアー (William Alexander Duer, 1780-1858)、シーガーの少し後にダゲレオタイプの撮影に成功したモースと、医者、化学者、薬局の経営者のジェームズ・R・チルトン (James R. Chilton, 生没年不詳) の名前が記載されている。チルトンは、後に自身の薬局でダゲレオタイプの薬品の販売を行っている。シーガーは1839年9月30日から、少し後にモースも、ブロードウェイのチルトンの店舗で展示を行っている<sup>[6]</sup>。

自分でダゲレオタイプの技術を習得する者によってダゲレオタイプが伝わる一方で、ダゲールとアルフォンス・ジルー (Alphonse Giroux, 生年不詳-1848) の代理人、フランソワ・グーロー (François Fauvel Gouraud, ca.1808-1847) も1839年にフランスから渡米し、ニューヨーク、ボストン、フィラデルフィア等東海岸の各都市で展示と講演を行った。1840年3月25日付 Daily Evening Transcript紙のボストン版 (Fig.2) には、ボストンのホルティカルチュラル・ホールで行われる展覧会とレクチャー、デモンストレーションの告知が以下の通り掲載されている。

**THE EXHIBITION OF THE DAGUERREO-TYPE**, or the Wonderful Drawing produced by rays of light, is now open at the Horticultural Hall, 23 Tremont Row.

This highly interesting exhibition is composed of a choice collection of the most beautiful specimens of the art that may ever be expected to be seen. M. GOURAUD will deliver his lectures or practical demonstrations of the process, at the Masonic Temple. The State House or the Park Street Church are the views which will serve to illustrate the lectures. Visitors to the Exhibition will be entitled to tickets of FREE ADMISSION TO THE LECTURES. One lecture is sufficient to initiate any attentive auditor in all the peculiar details of the process, and enable the amateurs, provided with a correct apparatus, to obtain immediately a beautiful picture without any previous knowledge of the art of Drawing.

The Exhibition will be open from 10 A M to 9 P M.  
Admittance, 50 cents. Tickets may be had at Simpkins's bookstore, 21 Tremont Row, or at the door of the exhibition.  
Members of schools, academies, or other institutions for education, will be admitted, by classes, at half price.  
NOTICE. For the convenience of amateurs who would not attend these lectures in a public assembly, or who would be desirous of acquiring the most thorough knowledge of the art, M. Gouraud will deliver private practical lessons to parties of 5, 10, or 15 persons.

iseoptc mh 9

(Fig.2)

「ダゲレオタイプの展覧会」  
デイリー・イブニング・トランスクリプト、  
ボストン版1840年3月25日付  
“The Exhibition of Daguerreotype”, *Daily Evening Transcript*, Boston, 25<sup>th</sup> March, 1840

THE EXHIBITION OF THE DAGUERREO-TYPE, or the Wonderful Drawing produced by rays of light, is now open at the Horticultural Hall, 23 Tremont Row. This highly interesting exhibition is composed of a choice collection of the most beautiful specimens of the art that may ever be expected to be seen. M. GOURAUD will deliver his lectures or practical demonstrations of the process, at the Masonic Temple. The State House or the Park Street Church are the views which will serve to illustrate the lectures. Visitors to the Exhibition will be entitled to tickets of FREE ADMISSION TO THE LECTURES. One lecture is sufficient to initiate any attentive auditor in all the peculiar details of the

[6] Sarah Kate Gillespie, *The Early American Daguerreotype*, The MIT Press, 2016, p.103

process, and enable the amateurs provided with a correct apparatus, to obtain immediately, a beautiful picture without any previous knowledge of the art of Drawing. The Exhibition will be open from 10 AM to 9 PM. Admittance, 50 cents. Tickets may be had at Simpkins's bookstore, 21 Tremont Row, or at the door of the exhibition. Members of schools, academies, or other institutions for education, will be admitted, by classes, at half price. NOTICE. For the convenience of amateurs who would not attend these lectures in a public assembly, or who would be desirous of acquiring the most thorough knowledge of the art. M. Gouraud will deliver private practical lessons to parties of 5, 10, or 15 persons. iseoptic mh9

展覧会とデモンストレーションの告知とともに、5、10、15名でプライベート・レッスンが受けられる旨が記載されている。この時の講演を聴講したボストンの歯科医サミュエル・A・ベミス (Samuel A. Bemis, 1793-1881) は、ゲーローからダゲレオタイプ・カメラ一式を購入し、1840～43年頃までアマチュアとして風景を撮影した。

### アメリカにおけるダゲレオタイプの発展



(Fig.3)  
ウォルコット・カメラ (レプリカ) /  
アレクサンダー・ウォルコット / 1839年  
Wolcott Camera Replica, Alexander Wolcott, 1839

ダゲールが公表した処方では、まだ露光時間の長さから人物の撮影は困難を極めたため、各国の写真家や光学技術者たちは露光時間の短縮のために様々な取り組みを行っている。中でも、アメリカでは様々な取り組みが行われ、最初期の肖像写真も撮影されている。フィラデルフィアでは、ペンシルバニア大学の化学者ポール・ベック・ゴダード (Paul Beck Goddard, 1811-1866) と、金属加工工場 で働いていたロバート・コーネリアス (Robert Cornelius, 1809-1893) が1839年12月からダゲレオのプロセスの研究を始め、臭素を銀板に蒸着させることによって大幅に露光時間を減らす処方を1840年に公表した。

ニューヨークで歯科医用品の製造をしていたアレクサンダー・ウォルコット (Alexander Wolcott, 1804-1844) は、1839年10月に、時計製作の訓練を受け化学の知識も有するジョン・ジョンソン (John Johnson, 1813-1871) からダゲレオタイプの話を知る。ウォルコットはすぐに、内部の凹面鏡にイメージを反射させて撮影するレンズを持たないカメラ (fig.3) を発明した。このカメラは、5 cm四方の小さな画像しか得られなかったが、肖像の撮影に成功する。ウォルコットはウォルコット・カメラと名付け、1840年5月に特許を取得し、これはアメリカで最初に特許を取得したカメラとなる。1841年にロンドンでヨーロッパ初の写真館を開業したリチャード・ビアード (Richard Beard, 1801-1885) に購入され使用された。ウォルコット・カメラで撮影後、ビアードの名前の装飾が付いた額に入

れられた写真が現在も残っている (fig.4)。

ニューヨーク大学の化学の教授ジョン・ウィリアム・ドレーパー (John William Draper, 1811-1882) は、学術的興味から肖像写真の撮影に取り組んだ。1840年3月にLondon and Edinburgh Philosophical Magazine誌に、肖像写真の撮影に成功したこと、肖像写真の撮影には大口径で短い焦点距離のレンズを使用すること、使用薬品に臭素を加えることを勧めてい<sup>[7]</sup>。ドレーパーは同年7月28日に同誌に記事を投稿する際、ダゲレオタイプの定着にチオ硫酸ナトリウムを使用することをダゲールに提案したイギリスの科学者ジョン・ハーシェル (John Herschel, 1792-1871) へ妹のドロシー・キャサリン・ドレーパーの肖像写真とメモを渡すように依頼した。アメリカに渡ったばかりのダゲレオタイプがアップデートされ、その情報や技術がイギリスと少ないタイムラグで共有されていたことを知ることができる史実といえるだろう。



(Fig.4)  
リチャード・ビード／男性像／1845年頃  
Richard Beard, *Portrait of a Man*, ca.1845

## 写真館の隆盛

ダゲレオタイプは、技術の進歩により、客の依頼を受けて肖像写真を撮るといった新しいビジネスに展開し、多くの人々が参入するようになる。アメリカでの肖像写真のビジネスは、ニューヨーク、ボストン、フィラデルフィア等の東海岸の都市部の写真館と、地方を巡業する移動写真家を中心に展開した。ニューヨークはモースがニューヨーク大学を拠点に何人も弟子を輩出し、シーガーがアメリカで最初にダゲレオタイプの展示を行ったこともあり、アメリカの写真産業の中心地となった。当時のアメリカで最も著名な写真館は1844年にブロードウェイに開業した(後に移転)マシュー・ブレイディ (Mathew Brady, ca.1822-1896) のスタジオである。ブレイディは客の依頼で肖像写真を撮影する一方で (Fig.5)、エイブラハム・リンカンをはじめとする政治家から、奴隷制度廃止論者、学者、聖職者、作家、俳優まで、当時のアメリカ社会を形づくる様々な著名人を精力的に撮影し、写真家という新しい職業の社会的な役割を作り上げた<sup>[8]</sup>。

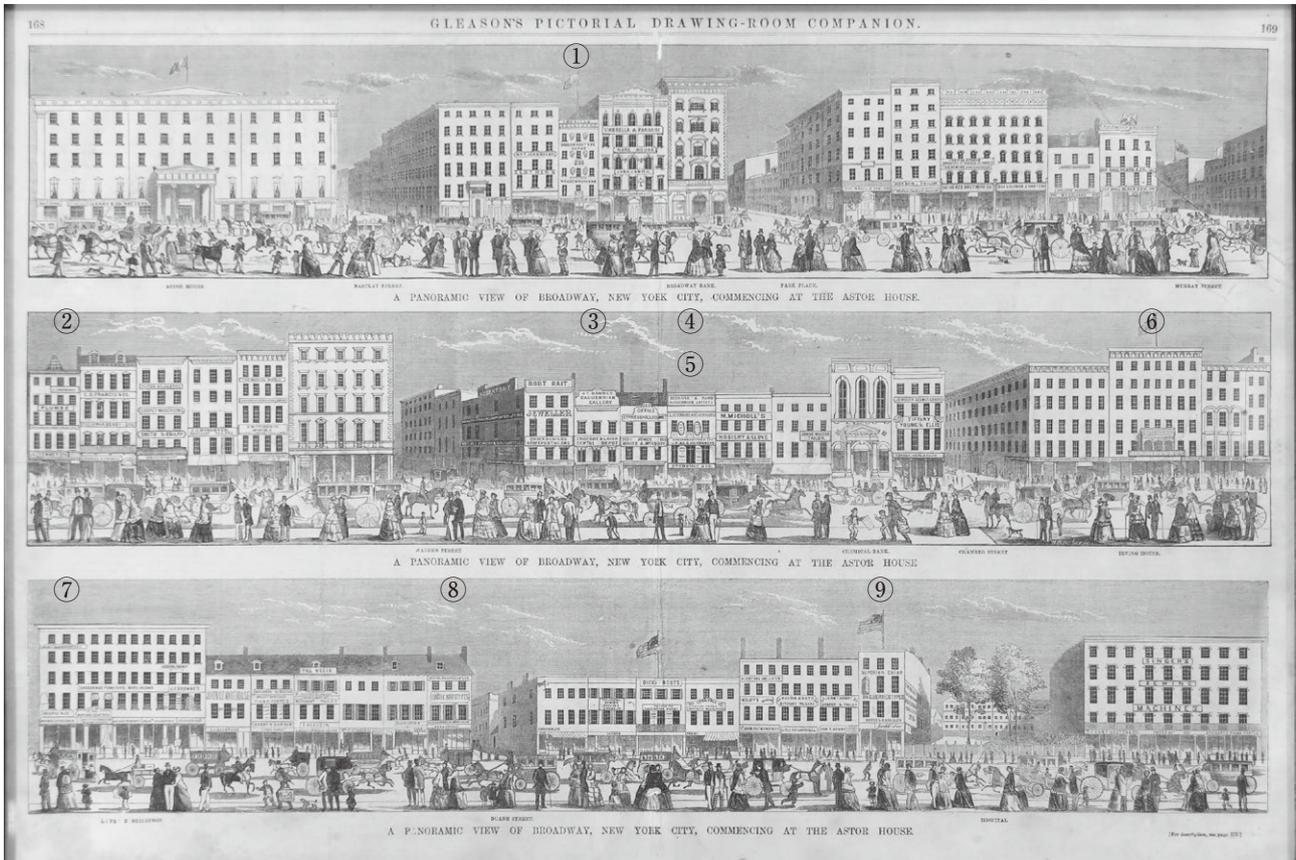


(Fig.5)  
マシュー・ブレイディ／ルーベン・セイダース別名利チャード・トーマス・オースティンの肖像／1845年頃  
Mathew Brady, *Rev. Reuben Seiders, Alias Richard Thomas Austin*, ca.1845

[7] Gillespie, pp118-119

[8] アラン・トラクテンバーグ著、生井英考・石井康史訳『アメリカ写真を読む 歴史としてのイメージ』白水社、1996年、pp.78-79

1850年代になるとニューヨークの繁華街であるブロードウェイは、様々な業態の写真館がひしめき合うようになる。1854年のブロードウェイの様子を描いたヘンリー・ブリチャーの版画「アスター・ハウスから始まるブロードウェイのパノラマ景色」(『グリーソンズ・ピクトリアル・ドローイングルーム・コンパニオン』より) (Fig.6) には、8軒の写真館が見られる。



(Fig.6)  
 ヘンリー・ブリチャー／「アスター・ハウスから始まるブロードウェイのパノラマ景色」(『グリーソンズ・ピクトリアル・ドローイングルーム・コンパニオン』より)／1854年  
 Henry Bricher, 'Panoramic View of Broadway, New York City, Commencing at the Astor House', *Gleason's Pictorial Drawing-Room Companion*, 1854

- ①ミード兄弟 (Mead Brothers)
- ②ジョン・ブルーム・ジュニア (John Plumbe Jr.)
- ③J・T・バーンズ (J. T. Barnes)
- ④ベッカー&ペアード (Beckard & Paired)
- ⑤J・P&E・B・ハンフリーズ (J. P. & E. B. Humphreys)
- ⑥アーヴィング・ハウス (Irving House)
- ⑦サイラス・A・ホルムズ (Silas A. Holms)
- ⑧ドビンス・リチャードソン&カンパニー (Dobyns Richardson & Co.)
- ⑨ベイルズ&ブラッドレー (Bayles & Bradley)



(Fig.7)  
「ミード兄弟のブロードウェイの写真館内部の様子」  
『グリーンソズ・ピクトリアル・ドロイングルーム・  
コンパニオン』より) / 1854年  
Interior View of Meade Brothers' Daguerreotype Gallery,  
Broadway, New York, *Greason's Pictorial Drawing-Room  
Companion*, 1854

①ヘンリー(Henry, 1823-1865)とチャールズ(Charles, 1826-1858)のミード兄弟は、1842年にオルバニーに最初の写真館を開業し、1852年に旗艦店をニューヨークに出店した。著名人を多く撮影し、1848年にダゲールの肖像写真を撮影したことでも知られている。1851年にロンドン、1855年にパリでも展示を行っている。ミード兄弟の写真館は、当時の多くの写真館のように、内部にギャラリーを設け、来館者が作品を見たり、顧客に撮影までの時間を過ごしてもらったりしていた。その様子は「ミード兄弟のブロードウェイの写真館内部の様子」(『グリーンソズ・ピクトリアル・ドロイングルーム・コンパニオン』より) (Fig.7) で知ることができる。

②ジョン・ブルーム・ジュニア(John Plumbe Jr., 1809-1857)は1841年にボストンに最初の写真館を開いて以降、ボルチモア、フィラデルフィア、ニューヨーク、ワシントンD.C.等全米に写真館を開き、アメリカで最初期に写真館のチェーン展開をした人物である。ニューヨークの写真館は1847年頃に売却していることから、この版画の時期は経営者が変わっていると考えられる。

③J・T・バーンズ(J. T. Barnes, 生没年不詳)の作品1点を横浜市民ギャラリーあざみ野で所蔵しているが、スタジオの詳細は詳らかではない (Fig.8)。

⑦サイラス・A・ホルムズ(Silas Aurelius Holms, 1820-1886)は、1850年からブロードウェイで何度か移転しながら1860年代まで写真館を経営した。クリスマスの時期には25セント、1ドル、5ドル、12点9.5ドルで撮影する広告を出すなど、廉価でポートレイトを撮影した。

⑧トーマス・ジェファソン・ドビンス(Thomas Jefferson Dobyns, ca.1802-1865)、V・L・リチャードソン(V. L. Richardson, 生没年不詳)は、1853年に開業。ドビンスはニューオリンズ、ヴィックスバーグ、ルイビル等で写真館をチェーン展開しており、1853年からリチャードソンとパートナーシップを組み、ナッシュビルに支店を出した後、ニューヨークにも出店した。



(Fig.8)  
J・T・バーンズ/3人の子ども1850年頃  
J. T. Barnes, *Three Children*, ca.1850

また、⑥のアーヴィング・ハウス(Irving House)は、別名グラニテ・ビルディング(Granite Building)と呼称された建物で、この版画の時点では写真館は無いが、ここは1839年にゲーローが講演を行った場所であるとともに、1840~44年にウォルコットがジョン・ジョンソンとニューヨークで最初の写真館「ダゲリアン・パーラー(Daguerrean Parlor)」を開業した場所である<sup>[9]</sup>。

アメリカでダゲレオタイプの制作が最盛期を迎える1853年には、ニューヨークには約100軒もの写真館が軒を連ね、約300万枚の肖像写真が撮影され<sup>[10]</sup>、激しい競争が繰り広げられた。

[9] グラニテ・ビルディングについては以下を参照。Gillespie, pp.100-101

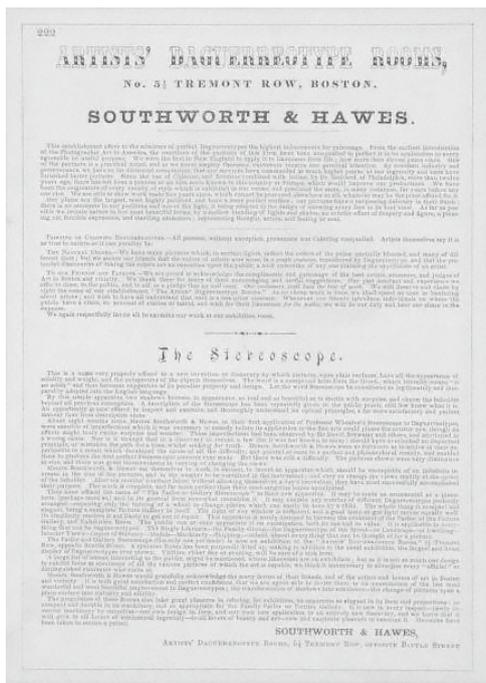
[10] クエンティン・バジャック著、伊藤俊治監修、遠藤ゆかり訳『写真の歴史』創元社、2003年p.41

## ボストンの二組の写真家

様々な業態を工夫して他館と差をつけようとする写真館がある一方で、表現を追求することによって他館と差別化を図る写真館も現れる。1837年の恐慌の打撃をそれほど受けず、成長著しいボストンの街では、同時期に活動した二組の写真家が独自の表現を生み出した。ダゲレオタイプをモースから習得したアルバート・サウスワース (Albert Sands Southworth, 1811-1894) は、肖像画家のジョサイア・ジョンソン・ホーズ (Josiah Johnson Hawes, 1808-1901) とともに、1843年にボストンの芸術家たちがアトリエを構えるトレモント・ロウの一角に写真館「アーティスト・ダゲレオタイプ・ルーム (Artist's Daguerreotype Room)」を開業する。高い技術が要求され、高価なホールプレート (16.5×21.5cm) で、ダニエル・ウェブスター、ローラ・モンテス等の著名人を数多く撮影した。

サウスワース&ホーズはスタジオ名の通りアーティストを自認し、独自の表現を追求した。紗幕や反射板を利用し、自然光のライティングを調節、プレートも電気を用いて銀を厚めにメッキ処理し、磨く道具も独自に開発した。また、カメラの内部を白く塗って撮影することによって陰影を和らげ、水銀現像の際には水銀の温度を摂氏70度以下にすることによって、銀板に独特の淡い色調を作り上げた [PL.2] (p.6)<sup>[11]</sup>。

サウスワース&ホーズは1854年頃に下記の通りの広告を出している (Fig.9)。



(Fig.9) サウスワース&ホーズ写真館の広告/1853年頃  
*The Advertisement of Southworth & Hawes Studio, ca.1853*

SOUTHORTH & HAWES. This establishment offers to the admirers of perfect Daguerreotypes the highest inducements for patronage. From the earliest introduction of the Photographic Art to America, the exertions of the partners of this Firm have been unequalled to perfect it in its application to every agreeable or useful purpose. We were the first in New England to apply it to likenesses from life; now more than eleven years since. One of the partners is a practical Artist, and as we never employ *Operators*, customers receive our personal attention. By constant industry and perseverance, we have so far distanced competition, that our services have commanded as much higher prices, as our ingenuity and taste have furnished better pictures. Since the use of Chlorine, and Bromine combined with Iodine, by Dr. Goddard, of Philadelphia, more than twelve years ago, there has not been a process or an idea made known in this country or Europe, which would improve our productions. We have been the originators of every variety of style which is exhibited in our rooms, and practiced the same,

in many instances, for years before any one else. We are able to show work made five years since, which cannot be procured elsewhere at all, whatever may be the price offered for it. Our plates are the largest, most highly polished, and have a more perfect surface; our pictures have a surpassing delicacy in their fin-

[11] サウスワース&ホーズの技術については、下記を参照。Michael Robinson, "A Style Peculiar to Themselves: An Investigation into the Techniques of Southworth & Hawes" *Young America*, 2005, pp.489-493

ish; there is no sameness in our positions and use of the light, it being adapted to the design of showing every face in its best view. As far as possible we imitate nature in her most beautiful forms, by a mellow blending of lights and shades, an artistic effect of drapery and figure, a pleasing air, forcible expression, and startling animation; representing thought, action, and feeling or soul.<sup>[12]</sup>

上記の広告で、二人は自分たちの作品のアピールと、高価な理由、ゴダードの発明についても記載している。また、撮影はオペレーターを雇わずに自らが行うことが書かれている。これは当時、マシュー・ブレイディ、ジョン・ブルーム・ジュニアらの写真館のように、写真家の名前を冠していても、実際の撮影はオペレーター

に行わせる写真館があったことが背景にある。実際にサウスワース&ホーズは支店を出すことなく、すべて自分たちで撮影を行っており、技術への拘りとアーティストとしての自負心がうかがえる。

ボストンでサウスワース&ホーズの競争相手となったのは、もともとダゲレオタイプ用の薬品の販売業に従事し、1844年に健康上の理由から写真撮影を専業にするようになったジョン・アダムス・ホイップル (John Adams Whipple, 1822-1891) である。蒸気を利用した銀板研磨器を導入するなど、ダゲレオタイプの制作に独自の工夫を施し、高い技術でホールプレートながら精緻なダゲレオタイプを多く撮影した。「ボストン消防局長ウィリアム・バーニコートの肖像」(Fig.10) は、本来左右逆像になるはずのダゲレオタイプが正像になっている。ダゲレオタイプを正像にする方法は、プリズム付きのカメラで撮る、鏡ごしに撮るなどの方法が考えられる。しかし、ホイップルがどのような方法を使ったかについて、現段階で詳らかになっていない。ホイップルの技術に関する更なる研究が待たれる。



(Fig.10)  
ジョン・アダムス・ホイップル／ボストン消防局長ウィリアム・バーニコートの肖像／1848年頃  
John Adams Whipple, *William Barnicoat, Chief Engineer of Boston Fire Department*, ca.1848

[12] 本文 1-13行。

## おわりに

1839年にフランスで生まれたダゲレオタイプは、その年のうちに新興国アメリカに渡った。そして、ゴダード、ドレーパーをはじめとする科学者たちや、ウォルコットら肖像写真にビジネスの可能性を見出した人々の探求によって、1839～40年には肖像写真への道が切り拓かれた。肖像写真のビジネスに参入した多くの写真家たちは、生き残りをかけて、あるいは写真という新しいメディウムを使用するアーティストとしてのあり方を模索し、科学、技術、表現を結びつけながらダゲレオタイプを進歩させていった。加えて、肖像を得ようとする購買者もダゲレオタイプの発展を後押しした。

ダゲレオタイプがヨーロッパよりもアメリカで普及したことの背景について、オルセー美術館、ポンピドゥーセンター、ルーブル美術館を歴任した写真史家のクエンティン・バジャックは、アメリカには伝統的肖像画の歴史が無いことから、ダゲレオタイプの持つ新しいイメージが受容されやすかったと指摘している<sup>[13]</sup>。実際に、アメリカでダゲレオタイプの新規性と迫真性、絵画と比べて速い制作の速度と価格の安さ、物質性は人々を魅了し、すぐに需要を広げていった。そして、ヨーロッパでは紙焼き写真が主流となった1850年代も制作され続ける。アメリカの初期写真は、ダゲレオタイプを用いた写真館を起点に文化を波及させ、写真家の探求心と新しいテクノロジーに対する人々の欲求が最良のスパイラルを生むという関係によって、発展したといえるのである。

(横浜市民ギャラリーあざみ野学芸員)

---

[13] バジャック、p.40

### [付記]

本稿の執筆にあたり、三井圭司氏に助言をいただきました。この場を借りて心より御礼を申し上げます。

指導チューター：天野太郎（横浜市民ギャラリーあざみ野主席学芸員）

# 横浜美術館所蔵の16ミリ映像作品について

松永 真太郎

## はじめに

横浜美術館では、絵画、彫刻、版画、写真、工芸など、約1万3千点にのぼる多様な美術品を所蔵している。美術品の収集活動は開館前の1982年から今日まで続くが、そのかたわらで、当館ではもうひとつの「作品収集」がささやかにこなわれていた。16ミリポジフィルムによる映像作品のコレクションである。

当館が16ミリフィルムで保管している映像資料は、美術史や芸術家などをテーマにした教育的趣旨の映像番組（以下、美術映画という）を含めて250タイトル以上にのぼるが、そのうち142タイトルが、「実験映画」あるいは「個人映画」と呼ばれるフィルムアート作品（以下、16ミリ映像作品という）である。それらは、冒頭に述べた美術品のコレクションとは異なる所管・予算枠において収集されたものであるため、当館の所蔵品データベースには登録されておらず、また目録等の形で公開されたこともない。これらのフィルムを上映会や展覧会で上映する際には都度、パンフレットやキャプションに当館所蔵である旨を表記してきたものの、フィルムコレクションの全容については公にする機会を持ちえぬまま現在に至っている。

本稿では、以上のような状況を踏まえ、当館の16ミリ映像作品について、

1. 収集経緯
2. コレクションの内容
3. 活用と保存に関する諸課題

の3章により、状況を整理し、共有することとしたい。

## 1. 収集経緯

16ミリ映像作品の収集は、当館が開館した1989年度にスタートしている。その収集の実務を担ったのは、「映像担当学芸員」という日本の美術館では他に例のない肩書で当館開設準備室時代から2000年まで在職していた、深田<sup>ひとり</sup>独氏である。

昨年、当館開館30周年記念誌の作成にあたり、開館当時の職員に在職中の思い出を寄せてもらうこととなり、深田氏からその映像作品の収集の経緯などについてあらためて伺う機会を得た。

氏はそこで、当館が実験映画や個人映画の16ミリフィルムの収集をおこなうに至った要因として以下の4点を挙げた。

- ①当時の映像担当学芸員（筆者注：深田氏自身）がフィルムによる映像表現に強い関心があったこと。
- ②当館の開館（1989年）にともなう「美術情報ギャラリー」<sup>[1]</sup>の稼働によって、映像担当学芸員の仕事が一段落したこと。
- ③美術映画の収集予算が当初より計上されていたため、それを原資とできたこと。

[1] 来館者が美術映画等の番組を視聴するスペース。現在ミュージアムショップとCafé小倉山のあるスペースに所在していたが、2005年に閉鎖され、以後その番組は美術情報センター（旧・美術図書室）内の映像ブースで視聴に供している。

④実験映画は学芸部（現・学芸グループ）の所管である美術品の収集活動のなかでは対象とされていなかったこと。

以上の4点に当時の館の状況を補足する形で、当館の開館前後の時期の映像収集をめぐる経緯を以下にまとめてみる。

「当時の映像担当学芸員」すなわち深田氏は、当館の開館準備室時代、一般の学芸員が在籍する「学芸部」ではなく、「美術普及部」（1993年度より「美術学習部」となる）という部署に配属されていた<sup>[2]</sup>。深田氏がそこで美術館開館に向けて担った業務が、来館者の視聴に供する美術映画の収集、およびその視聴システムの構築であった。数年のうちに1,000タイトル近くにのぼる美術映画がベータカム、Uマチック等のビデオメディアおよび16ミリフィルムで収集され<sup>[3]</sup>、それらを含めた美術に関わる多様な映像・情報を来館者に提供するスペース「美術情報ギャラリー」が当館開館にあわせて開設する。それをもって美術映画の収集活動を縮小し、その予算枠を使って新たに実験映画・個人映画の収集に乗り出した、というのがその大まかな経緯である。「美術映画」の当初の定義である「美術に関する映像」を、「美術としての映像」へといわば概念拡張する格好で、映像作品の収集に舵を切ったわけである。

この時期の日本では、川崎市市民ミュージアム（1988年）や愛知芸術文化センター（1989年）など、活動の射程に映像分野を収め、「映像担当」の肩書をもつスタッフを擁した公的機関が各地に誕生した。また1995年に開館した東京都写真美術館も、「写真」とともに「動く写真」たる映像を対象に含み、フィルム／デジタルを問わず映像作品の収集活動をおこなっている。映像というメディアが存在感を増していき、それとともに他分野との関係づけや文化遺産としての保存の必要性が認知され、全国的にそれが実践に移されつつある時代だったといえよう。

ただし前述の機関は、対象を美術に限定しない複合的ミュージアムか、逆に写真・映像に対象を特化した専門施設である。いわゆる総合美術館での活動としては、当館の映像作品収集は稀有な事例であった。しかしながら、当館の16ミリ映像作品の収集は、日本の多くの博物館施設の例にもれず開館以降徐々に予算が先細りしていき、その映像担当学芸員＝深田氏の退職に際し、後任の補充が無かったこともあり、事実上ストップした。1989年から2000年まで、12年間の収集活動であった<sup>[4]</sup>。

[2] 深田氏の在籍した「美術情報課」は、美術図書室をはじめとする美術に関する来館者／市民の学びをバックアップする諸機能（「美術情報センター」と総称）を所管していた。

[3] そのなかには、「横浜ゆかり作家シリーズ」をはじめとする当館のオリジナル映像番組約30タイトルも含まれる。

[4] ただし深田氏の退職から2年後に後任となった筆者が窓口となり、別の予算枠を使って石田尚志『部屋／形態』（1999）、辻直之『闇を見つめる羽根』（2003）・『3つの雲』（2005）の3タイトルを2005年度に購入している。

## 2. コレクションの内容

美術館・博物館における収集活動は原則として「収集方針」に則っておこなわれる。当館の美術品の収集も同様であるが、この16ミリ映像作品の収集については厳密な指針や収集対象が規定されていなかった。その収集内容について、実際にコレクションされた作品の性格に照らして規定するならば、「フィルムをメディアに用いた個人（または少人数の集団）による表現のうち、技術面や表現内容において独自性や先駆性の認められる作品」ということになる。

コレクションの規模は大きく異なるが、国立映画アーカイブ（旧・東京国立近代美術館フィルムセンター）を収集対象の設定に関する比較例として挙げる。同館は、戦後から長きにわたり映画フィルムの収集保存活動を続ける国立機関であり、劇場用映画やマスメディアの制作物を中心とした広範な映像文化遺産を射程に収めている。その膨大な所蔵フィルムは「劇映画」「文化・記録映画」「アニメーション映画」「ニュース映画」「テレビ用映画」の5つの形式／ジャンルに区分されているが、そこに「実験映画」や「個人映画」というカテゴリーは存在しない。一方、当館の16ミリ映像作品の多くは、形式やジャンルでは容易にカテゴライズできない性格を有しており、上記の区分の最初の3つのいずれかに収めうる作品もあれば、どこにも収めがたい作品もある。また、当館の映像コレクションは前提として、個人（少人数）の創作物を対象としており、巷の劇場で一般公開されるような商業性の高い映画は含まれていない。そこにも国立映画アーカイブの収集趣旨との相違が明らかである。

当館の16ミリ映像作品の収集活動の趣旨をまとめれば、「個人が自己表現の手段として制作したもののうち芸術表現としての高い価値が認められる作品について保存し、調査・研究・公開に資する活動」となろう。そう定義しなおせば、これが一般的な美術館における美術品収集活動の趣旨と同義であることが理解できる。そして、まさにその点において他のフィルム収蔵機関との差別化がなされてきたともいえよう。

以下が、そのコレクションの一覧である<sup>[5]</sup>。

[5] 本稿では詳述しないが、深田氏は、16ミリフィルムの映像作品と並行して、同時代（90年代）のビデオアート作品も収集しており、ベータカムを中心に18点がフィルムコレクションとは別に存在する。

## 横浜美術館所蔵16ミリ映像作品一覧

- ・作品は国外作家（58タイトル）、国内作家（84タイトル）に分け、国外作家は作者名のアルファベット順、国内作家は作者名の五十音順で掲載した。
- ・メディアはすべて16ミリポジフィルムである。同時期に収集されたビデオアート作品はここには含まない。

### [国外作家]

no.	作者名	作者原名	作品名	原題 / 英題	制作年	時間(分)
1	アレクセイエフ、アレクサンダー & パーカー、クレア	ALEXEIEFF, Alexander & PARKER, Clair	禿山の一夜	Une nuit sur le mont chauve	1933	8
2	アンダーセン、トム	ANDERSEN, Tom	エドワード・マイブリッジ：ゾーアプラクソグラファー	Eadweard Muybridge: Zoopraxographer	1976	60
3	アンガー、ケネス	ANGER, Kenneth	スコピオ・ライジング	Scorpio Rising	1963	29
4	ベイリー、ブルース	BAILLIE, Bruce	オール・マイ・ライフ	All My Life	1966	3
5	ブラッケージ、スタン	BRAKHAGE, Stan	ドッグ・スター・マン；プレリュード	Dog Star Man; Prelude	1961	25
6	ブラッケージ、スタン	BRAKHAGE, Stan	モスライト	Mothlight	1963	4
7	ブリア、ロバート	BREER, Robert	69	69	1968	5
8	ブニュエル、ルイス	BUNUEL, Luis	アンダルシアの犬	Un Chien Andalou	1928	16
9	コナー、ブルース	CONNER, Bruce	A MOVIE	A MOVIE	1957	12
10	コンラッド、トニー	CONRAD, Tony	フリッカー	The Flicker	1966	30
11	カズン、シャロン	COUSIN, Sharon	ローズブラッド	Roseblood	1974	7
12	デレン、マヤ & ハミッド、アレクサンダー	DEREN, Maya & HAMID, Alexander	午後の網目	Meshes of the Afternoon	1943	14
13	デュシャン、マルセル	DUCHAMPS, Marcel	アネミック・シネマ	Anemic Cinema	1926	7
14	エジソン・カンパニー	EDISON, Co.	1890年代の映画 アンソロジー	Films of the 1890s	1894-99	18
15	エゲリング、ヴィキング	EGGELING, Viking	対角線交響楽	Diagonal Sinfonie	1923-25	6
16	フィッシング、オスカー	FISCHINGER, Oskar	ムラッティの行進！	Muratti Greift Ein!	1934	3
17	フラハティ、ロバート	FLAHERTY, Robert	極北のナヌーク	Nanook of the North	1922	64
18	ジャニキアン、イェルバン & ルッキ、アンジェラ	GIANIKIAN, Yervant & LUCCHI, Angela Ricci	南極から赤道まで	Dal polo all'equatre	1987	96
19	グレゴワール、ノーマンド	GREGOIRE, Normand	通過	Passage	1974	6
20	ハイン、W.+B.	HEIN, W.+B.	ロー・フィルム	Roh Film	1968	20
21	ハットン、ピーター	HUTTON, Peter	ニューヨーク・ポートレート	New York Portrait Part 1	1976-78	15
22	ヤネツコ、クリストフ	JANETZKO, Christoph	S1	S1	1985	15
23	ホードマン、コ	HOEDMAN, Co	砂の城	Sand Castle	1977	13
24	コブラン、ケン	KOBLAND, Ken	玄関	VESTIBULE (IN 3 EPISODES)	1978	20
25	ランドウ、ジョージ (オーウェン)	LANDOW, George(Owen)	スプロケットホール、エッジレタリング、ゴミなどがあられるフィルム	Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles,etc.	1965/66	4
26	ラーチャー、デイヴィッド	LARCHER, David	おばあちゃんのもの	Grannys' Is	1989	48
27	ローダー、スタンディッシュ	LAUDER, Standish	ランナウェイ	Runaway	1969	6
28	ロックハート、シャロン	LOCKHART, Sharon	Goshogaoka	Goshogaoka	1997	63
29	リュミエール、ルイ	LUMIERE, Louis	リュミエール初期シネマトグラフ集	Early Cinematographe by Lumiere	1895	3
30	ライ、レン	LYE, Len	トレード・タトゥー	Trade Tatto	1937	5
31	マース、ウィラード	MAAS, Willard	身体の地理学	The Geography of the Body	1943	8

no.	作者名	作者原名	作品名	原題 / 英題	制作年	時間 (分)
32	マルティン、カトリーナ	MARTIN, Katrina	HANAFUDA	HANAFUDA	1981	30
33	マクラレン、ノーマン	MCLAREN, Norman	ペン先の音	Pen Point Percussion	1951	6
34	マクラレン、ノーマン	MCLAREN, Norman	お隣さん	Neighbours	1952	8
35	マクラレン、ノーマン	MCLAREN, Norman	ブリンクティ・ブランク (線と色の即興詩)	Blinkity Blank	1955	5
36	メカス、ジョナス	MEKAS, Jonas	リトアニアへの旅の追憶	Reminiscences of Journey to Lithuania	1972	82
37	メリエス、ジョルジュ	MELIES, Georges	月世界旅行	La voyage dans la lune	1902	14
38	モンマルツ、ルツ	MOMMARTZ, Lutz	自己撮影	Selbstschüsse	1967	7
39	モーリス、フランク & キャロライン	MOURIS, Frank & Caroline	フランク・フィルム	Frank Film	1973	9
40	ネケス、ヴェルナー	NEKES, Werner	フィルム・ビフォー・ フィルム	Film Before Film; Was Geschah Wirklich Zwischen Den Birdern?	1985	83
41	ノヘース、ドミニク	NOGUEZ, Dominique	人生	Una Vita	1984	5
42	O.、ドーレ	O., Dore	KASKARA	KASKARA	1974	21
43	オニール、パット	O'NEILL, Patt	ソーガス・シリーズ	Saugus Series	1974	18
44	ピット、スーザン	PITT, Suzan	アスパラガス	Asparagus	1974-78	18
45	ライニガー、ロッテ	REINIGER, Lotte	蟻とキリギリス	The Glasshopper and the Ant	1954	11
46	リチャー、ドナルド	RICHIE, Donald	猫と少年	Boy with Cat	1962	4
47	リチャー、ドナルド	RICHIE, Donald	五つの哲学的寓話	Five Philisophical Fables	1967	50
48	リヒター、ハンス	RICHTER, Hans	午前の幽霊	Ghosts Before Breakfast	1928	7
49	ローズ、ピーター	ROSE, Peter	遠くを見られない男	The Man Could Not See Far Enough	1981	33
50	シャリッツ、ポール	SHARITS, Paul	T,O,U,C,H,I,N,G	T,O,U,C,H,I,N,G	1968	12
51	スノウ、マイケル	SNOW, Michael	波長	Wavelength	1967	45
52	ソンバート、ウォーレン	SOMBERT, Warren	カップ&リップ	The Cup & the Lip	1986	20
53	サイヴァン、コリーン	SULLIVAN, Colleen	バッファロー・ワン、 バッファロー・トゥー、...	Buffalo One, Buffalo Two,...	1985	15
54	スウィーニー、モイラ	SWEENEY, Moira	イマジナリー	Imaginary	1988-89	18
55	サズ、エヴァ	SZASZ, Eva	コズミック・ズーム	Cosmic Zoom	1968	8
56	ヴァンダービーク、スタン	VANDERBEEK, Stan	サイエンス・フリクション	Science Friction	1959	9
57	ヴェルトフ、ジガ	VERTOV, Dziga	カメラを持った男	The Man with the Movie Camera	1929	66
58	ホイットニー、ジェームズ	WHITNEY, James	ラピス	Lapis	1963/66	10

横浜美術館所蔵16ミリ映像作品一覧

[国内作家]

no.	作者名	作者英名	作品名	英題	制作年	時間(分)
1	相原 信洋	AIHARA, Nobuhiro	映像	Image (Shadow)	1987	8
2	安藤 紘平	ANDO, Kohei	オー！マイ・マザー	Oh! My Mother	1969	10
3	安藤 紘平	ANDO, Kohei	通り過ぎる電車のように	Like a Passing Train	1978	3
4	安藤 紘平	ANDO, Kohei	通り過ぎる電車のように II	A TRAIN (Like a Passing Train II)	1979	6
5	安藤 紘平	ANDO, Kohei	私の蒐集物	My Collections	1988	8
6	石井 秀人	ISHII, Hideto	家・回帰	Home, Returning	1984	18
7	石田 純章	ISHIDA, Sumiaki	TOKIO HOUSE	Tokio House	1990	7
8	石田 尚志	ISHIDA, Takashi	部屋／形態	Gestalt	1999	7
9	出光 真子	IDEMITSU, Mako	AT YUKIGAYA 2	At YUKIGAYA 2	1974	11
10	伊藤 高志	ITO, Takshi	SPACY	SPACY	1981	10
11	上田 祥晴	UEDA, Yoshiharu	DANCE	Dance	1992	7
12	歌川 恵子	UTAGAWA, Keiko	みみのなかのみず	Water in My Ears	1994	36
13	江口 幸子	EGUCHI, Yukiko	MaMa	MaMa	1987	49
14	大林 宣彦	OBAYASHI, Nobuhiko	EMOTION=伝説の午後・いつか見たドラキュラ	Emotion	1967	39
15	大林 宣彦	OBAYASHI, Nobuhiko	Complexe 微熱の玻璃あるいは悲しい鱗舌ワルツに乗って葬列の散歩道	Complexe	1964	15
16	奥村 昭夫	OKUMURA, Akio	猶予もしくは影を撫でる男	Postponement, or the man who stroked his own shadow	1967	27
17	奥山 順市	OKUYAMA, Jun'ichi	映画・LE CINEMA	Le cinema	1975	5
18	奥山 順市	OKUYAMA, Jun'ichi	我が映画旋律	My Movie Melodies	1980	6
19	加藤 到	KATO, Itaru	フェード・アウト 2	Fade Out 2	1980	9
20	金井 勝	KANAI, Katsu	無人列島	The Deserted Archipelago	1969	56
21	上岡 文枝	KAMIOKA, Fumie	親不知	A Wisdom Tooth	1993	7
22	上岡 文枝	KAMIOKA, Fumie	冬虫夏草	Cordyceps Sobolifera	1994	26
23	上岡 文枝	KAMIOKA, Fumie	衍-海月の塔にて-	Echo; From Tower of Jellyfish	1995	23
24	河瀬 直美	KAWASE, Naomi	につつまれて	Like Air	1992	40
25	河瀬 直美	KAWASE, Naomi	かたつもり	KATATSUMORI	1994	40
26	河瀬 直美	KAWASE, Naomi	杣人物語	The Weald	1997	73
27	かわなかのぶひろ	KAWANAKA, Nobuhiro	私小説Ⅲ	ShishousetsuⅢ	1989	21
28	かわなかのぶひろ	KAWANAKA, Nobuhiro	私小説	Shishousetsu	1996	103
29	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 1	Correspondence	1979	25
30	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 2	Correspondence 2	1980	39
31	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 3	Correspondence 3	1981	33
32	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 4	Correspondence 4	1982	48
33	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 5	Correspondence 5	1994	20
34	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 6	Correspondence 6	1995	30
35	かわなかのぶひろ、萩原 朔美	KAWANAKA, Nobuhiro & HAGIWARA, Sakumi	映像書簡 7	Correspondence 7	1996	31
36	上林 栄樹	KANBAYASHI, Hideki	肖像集	Portraits	1982	50
37	具志堅 剛	GUSHIKEN, Tsuyoshi	たたかう兎	Tatakau-Usagi	1992	42
38	黒坂 圭太	KUROSAKA, Keita	みみず物語	Worm Story	1989	15
39	小口 詩子	KOGUCHI, Utako	おでかけ日記	O-DE-KA-KE Diary	1988	47
40	小口 詩子	KOGUCHI, Utako	続・おでかけ日記～第2章～草の家	O-DE-KA-KE Diary Part 2 -The Home of Grass	1992	50
41	小口 詩子	KOGUCHI, Utako	眠る花	The Sleeping Flower	1992	7
42	居田 伊佐雄	KOTA, Isao	オランダ人の写真	Dutchman's Photographs	1976	7
43	居田 伊佐雄	KOTA, Isao	影踏み	Step on the Shadow	1983	15

no.	作者名	作者英名	作品名	英題	制作年	時間(分)
44	才木 浩美	SAIKI, Hiromi	あながちまちがってるとも いえない空	The Place Which Isn't Necessarily Wrong	1996	18
45	才木 浩美	SAIKI, Hiromi	ディシプリン	Discipline	1997	13
46	齋藤 ユキエ	SAITO, Yukie	行き暮れども待ち明かす	Benighted But Not Begun	1994	22
47	城之内 元晴	JONOUCHI, Motoharu	WOLS	WOLS EXHIBITION NO.1	1969	18
48	鈴木 志郎康	SUZUKI, Shiroyasu	日没の印象	Impression of Sunset	1975	24
49	鈴木 志郎康	SUZUKI, Shiroyasu	草の影を刈る	Harvesting Shadows of Grass	1977	200
50	鈴木 志郎康	SUZUKI, Shiroyasu	あじさいならい	Imitating the Flower of Hydrangea	1985	50
51	鈴木 志郎康	SUZUKI, Shiroyasu	角の辺り	Sometimes, at the Exclusive Point...	1995	15
52	瀬尾 俊三	SEO, Shunzo	フィルム・ディスプレイ	Film Display	1979	5
53	田名網 敬一	TANAAMI, Keiichi	仮面のマリオンネットたち	Masked Marionettes	1965	8
54	田名網 敬一	TANAAMI, Keiichi	幼視景-序説	Infantile Landscape- Prolog	1978	12
55	谷川 俊太郎	TANIKAWA, Shuntaro	休憩	Rest	1977	3
56	谷川 俊太郎、 武満 徹	TANIKAWA, Shuntaro & TAKEMITSU, Toru	X	X (batsu)	1960	15
57	辻 直之	TSUJI, Naoyuki	闇を見つめる羽根	A Feather Stare at the Dark	2003	17
58	辻 直之	TSUJI, Naoyuki	3つの雲	Trilogy about Clouds	2005	13
59	勅使河原 宏	TESHIGAWARA, Hiroshi	アントニー・ガウディー	Antony Gaudi	1984	72
60	手塚 眞	TEZUKA, Makoto	MODEL	Model	1987	9
61	寺山 修司	TERAYAMA, Shuji	檻囚	The Cage	1969	11
62	中村 雅信	NAKAMURA, Masanobu	アナザー・ライフ	Another Life	1976	11
63	日本大学芸術学部映画研究会 (平野 克己)	Nihon University Film Study Club (HIRANO, Katsumi)	釘と靴下の対話	Conversation Between Nail and Socks	1958	30
64	日本大学芸術学部新映画研究会 (足立 正生)	Nihon University Film Study Club (ADACHI, Masao)	鎖陰	Closed Vagina	1962	54
65	萩原 朔美	HAGIWARA, Sakumi	KIRI	KIRI	1972	8
66	原 将人	HARA, Masato	おかしさに彩られた悲しみの バラード	Contradiction	1968	13
67	原田 一平	HARADA, Ippei	連続四辺形	Continuous Rectangles	1987	14
68	原田 一平	HARADA, Ippei	これまでのあらすじ	To Sum Up	1996-98	30
69	原田 一平	HARADA, Ippei	第2話 (これまでのあらすじ2)	To Sum Up; Episode 2	1997	23
70	原田 一平	HARADA, Ippei	第3話 (これまでのあらすじ3)	To Sum Up; Episode 3	1998	29
71	昼間 行雄	HIRUMA, Yukio	放送室	Hososhitsu	1986	15
72	藤野 一友、 大林 宣彦	FUJINO, Kazutomo & OBAYASHI, Nobuhiko	喰べた人	An Eater	1963	23
73	細江 英公	HOSOE, Eiko	へそと原爆	Navel and A-Bomb	1960	14
74	松本 俊夫	MATSUMOTO, Toshio	石の詩	Song of Stones	1963	25
75	松本 俊夫	MATSUMOTO, Toshio	ATMAN	ATMAN	1975	12
76	三浦 淳子	MIURA, Junko	孤独の輪郭	A Potrait Solitude	1996	53
77	森下 明彦	MORISHITA, Akihiko	Xerophilie	Xerophilie	1985	11
78	山崎 博	YAMAZAKI, Hiroshi	ヘリオグラフィー	Heliography	1979	5
79	山田 勇男	YAMADA, Isao	巻貝の扇	Ammonite's Fan	1983	12
80	横尾 忠則	YOKOO, Tadanori	堅々嶽夫婦庭訓	Kachikachiyama meotonosujimichi	1964	8
81	吉田 公子	YOSHIDA, Kimiko	ままん	MAMAN	1992	21
82	与那覇 政之	YONAHA, Masayuki	ゆらぎの憧憬	Streams	1998	20
83	和田 淳子	WADA, Junko	アスレチック No.3	Exercise March	1995	8
84	和田 淳子	WADA, Junko	桃色ベビーオイル	Peach Baby Oil	1995	16

便宜的に、上記リストの142タイトルを時代別に区分すると、以下のようになる。

- ①映画黎明期から第二次大戦までの欧米のアヴァンギャルドシネマ：14タイトル
- ②第二次大戦後のアンダーグラウンドシネマ以降の欧米の実験映画：44タイトル
- ③日本における前衛の時代（戦後から1970年代まで）の実験映画：31タイトル
- ④日本における今日（1980年代以降）の個人映画：53タイトル

そのラインナップには、時代的・地域的なバランスの欠如や歴史的な重要作家（作品）の欠落が各所に散見される。もとより、映像メディアの誕生と同時に生まれたとっていい個人映画・実験映画の歴史を、150タイトルに満たない作品によって網羅しえないことは指摘するまでもない。

とはいうものの、当館のフィルムコレクションは、実写とアニメーション、フィクションとドキュメンタリー、そしてそのいずれにも括りがたいものを含んだ、極めて幅広い傾向の作品で構成されており、コレクション総体から浮かび上がるその多様性や領域横断的性格自体が、実験映画・個人映画の本質を映し出している。映像史的な観点からみれば、映画草創期のエジソン、リュミエールのフィルムを起点としつつ、そこから「劇映画」へと発展していくメインストリームとは異なる（あるいはその流れに反駁する）「もうひとつの映画史」、すなわち、両大戦間にヨーロッパで隆盛したアヴァンギャルドシネマを経て、第二次大戦後のアメリカを中心としたアンダーグラウンドシネマ、同時期の日本の実験映画、そして現代のフィルムアートの所産にいたる、「動く写真」をめぐる100年余の実験の足跡を大まかにたどれるものだといいだろう。

コレクションの内容にもう少し踏み込んで、その特色をいくつか挙げてみる。

上記の①から③は、すでに映画史のなかで一定の評価をあたえられた歴史的な作品群が占める。①のうち、マルセル・デュシャン『アネミック・シネマ』（1926）(fig.2)、ハンス・リヒター『午前の幽霊』（1928）、ルイス・ブニュエル『アンダルシアの犬』（1928）、あるいはマヤ・デレン&アレクサンダー・ハミッド『午後の網目』（1943）(fig.3)といった作品群は、映画史的にもさることながら、美術との接点、とりわけ当館の美術品収集のひとつの核であるダダとシュルレアリスムの系譜上の重要な参照項である。また、その前衛映画の潮流を汲む第二次大戦後のアメリカや日本の映像作家の作品群（上記②③）についても、シュルレアリスム的傾向を色濃く留めるもののほか、ネオダダ、ポップアート、ミニマルアート、コンセプチュアルアートといった様々な同時代のアートの潮流との呼応が顕著にうかがえ、実験映画とファインアートとの不可分な関係性を明らかにしている。

コレクションにはまた、いわゆるアート・アニメーションの作品も多く含まれる。オスカー・フィッシーガー [PL.3] (p.7) やレン・ライといったパイオニアから、ピンスクリーンという



fig.1  
16ミリ映像作品の保管状態

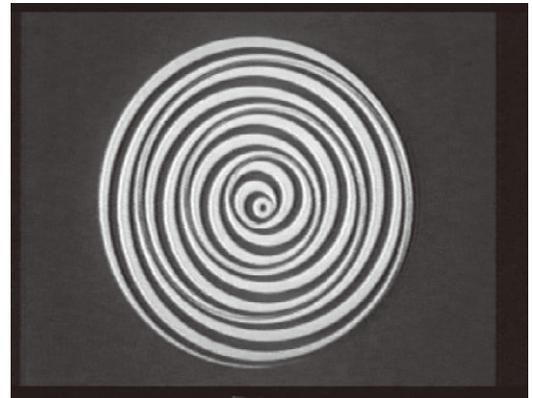


fig.2



fig.3

独創的な技法で知られるアレクサンダー・アレクセイエフ&クレア・パーカー、CGアニメーションの先駆者であるホイットニー兄弟、NBF（カナダ）のノーマン・マクラレン [PL.4] (p.7) やコ・ホードマン、そして田名網敬一や相原信洋ら日本の作家も含め、歴史的に重要な作品を通して、「アニメーション」の手法の多様性、そのすそ野の広さが理解されよう。

一方、上記④の作品の多くは、発表されて間もない時期に収集された作品、つまり当時「新作」だったものである。それらは、深田氏が「イメージフォーラム・フェスティバル」をはじめとする個人映画系の映画祭や上映会を通して現代の映像作家のリサーチを重ね、そのなかから選ばれたものであろう。その中心を占めているのが、1970年代半ばに隆盛し、90年代前後に一世を風靡したいわゆるプライベート・ドキュメンタリー<sup>[6]</sup>の系譜に属する作品群である。

日本を代表する映画監督である河瀬直美もまた、そのプライベート・ドキュメンタリーに出自をもつ作家である。河瀬は短編映画『につつまれて』(1992)、『かたつもり』(1994)の2作が山形国際ドキュメンタリー映画祭でそれぞれ賞を得たのち、初の長編劇映画『萌の朱雀』(1997)のカンヌ映画祭カメラドール賞受賞により一躍国際的な映画監督となったが、深田氏はメジャーデビュー前の時点で河瀬の創作活動に注目し、1994年とその翌年に上記2作を作家から直接購入してそのフィルムコレクションに加えている。95年には、その2作を含めた河瀬作品の特集上映が当館レクチャーホールで催された<sup>[7]</sup> [PL.5] (p.7)。このときの河瀬作品の購入は、作家にとって経済的に、そしてそれ以上に精神的に大きな支えとなったようで、後年筆者が河瀬氏に面会した際、氏は真っ先に横浜美術館と深田氏による映像作品収集活動に対する謝意をのべた。当館が近年標榜している若手作家支援活動の嚆矢であり、その支援が実を結んだひとつの事例といえよう。

### 3. 活用と保管に関する諸課題

当館の16ミリ映像作品をめぐるのは、その活用や保管にかかわる課題が少なくない。それらは当館固有の問題というより、フィルムメディアや映像作品を扱う多くの機関に共通するものであろう。個別に詳述するには紙幅も筆者の知識も十分でないため、ここでは実験映画（あるいはフィルムメディア）を扱う上で直面する困難や問題点を列挙し、課題提起するに留める。

一般的に、美術館（博物館）における作品・資料の「収集」には、それを「公開」する使命がつきまとう。当館の16ミリ映像作品についても、その理念にもとづき、収集スタートの翌年（1990年）から年2回のペースでテーマ上映会が催されるようになった<sup>[8]</sup>。作品の収集と連動したこの上映事業もまた、90年代の日本の美術館として先駆的な活動であったといえる<sup>[9]</sup>。また、深田氏の退職の2年後（2003年）に着任した筆者も

[6] 作者の私生活や家族をモチーフにした私的記録映画。セルフ・ドキュメンタリー、あるいは私映画、日記映画とも呼ばれる。その先駆となったのはジョナス・メカス『リトアニアへの旅の追憶』(1972)であり、日本では鈴木志郎康の『日没の印象』(1975)（両作とも当館のコレクションに含まれている）を嚆矢として個人映画にひとつの潮流を生み出した。

[7] なお、この上映会に際して河瀬と8ミリフィルムによる往復書簡を共同制作し、またトークショーで河瀬の対談相手として出演したのは、『幻の光』(1995)で劇場用長編作品デビューを果たす直前の是枝裕和であった。

[8] この定期上映会は、深田氏の所属する美術学習部美術情報課と総務部事業課という二つの部署の共同で実施されていた。開館当時セクショナリズムの傾向が顕著であった横浜美術館において、部署間での連携は画期的なことだったという。

[9] その当時、鳥根県立美術館の開館準備室に在職していた筆者も、ホールでの上映活動を検討するにあたり、そのリサーチのため横浜美術館の深田氏を訪ね、ヒアリングをおこなったことがある。鳥根県立美術館開館後、実際に筆者の企画による上映会が定期的な実施され、実験映画の上映に際しては深田氏を講師として招いた。

その活動を引き継ぎ、「映画／アートシリーズ」と題した年1回の定期上映会〔PL.6〕(p.7)に加え、展覧会とのタイアップによる上映会を毎年数回実施していた。しかし集客面においては、慢性的に苦戦してきたことは否めない。実験映画・個人映画には一定のコアな需要層が存在するものの、そのパイは大きくない。大規模展覧会とのタイアップなど特別な仕掛けによってコア層以外にまで遡及できない限り、当館レクチャーホールの240席を埋めるのは至難である。

上映内容についても、当館のフィルムコレクションのみでは設定しえるテーマのバリエーションに限界が生じる。上映会を継続していくなかで、多様なテーマに結びつきやすい特定の作品の上映機会が増えてしまう傾向もみられた。コア層であっても、同じ作品の上映に繰り返し足を運ぶ人は稀である<sup>[10]</sup>。プログラムの充実や集客力向上のために外部からの借用フィルムを多く盛り込む必要も生じ、事業経費的にも負荷がかかっていった。外部機関との連携によりフィルムの無償貸借ができれば、プログラム編成や集客面での可能性が広がるが、当館の16ミリ映像作品の大多数は、購入時の契約条件により、原則として他機関への貸出ができない。また、この手の映像作品を所蔵している公的機関や民間団体は横のつながりが概して希薄で、またその所蔵品リストを公開していない機関も多く（当館がよい例であるが）、作品の所在を確認すること自体に困難をとまなう<sup>[11]</sup>。

そのような多面的な問題を抱えつつ継続してきた映画上映会は2006年、指定管理者制度の導入にともなう予算削減を契機にその事業枠自体が撤廃された<sup>[12]</sup>。現在では、横浜トリエンナーレなどの関連企画として不定期に実施される上映会、あるいは当館で1998年以降毎年開催してきた「イメージフォーラム・フェスティバル」の一枠を使った当館所蔵フィルムの上映プログラムなど、他の事業枠のなかに組み込む形でかろうじて上映機会を確保する状況となっている。

ビデオ（デジタル）作品であれば、「上映会」というイベントの形式をとらず、視聴ブースでの提供や展示室でのループ上映といった別の公開方法がある。しかしフィルムにおいては、映写技師の必要性、連続上映によるフィルムの消耗・劣化といった問題があり、また権利関係上フィルムのデジタル化も自由にはできないため、ホールでの上映会という形式以外に公開の場を設けることが困難である。ただし近年、パブリックドメインとなった（主に戦前期の）作品を順次デジタル化し、当館の「コレクション展」で絵画や写真作品のかたわらにモニター（ないしプロジェクター）を設置しループ上映することも多くなってきている。

上映機器についても問題を抱えている。当館のレクチャーホールに設置されている16ミリ大型映写機は、定期上映会が休止してのち定期メンテナンスが行われていない。上映中にいつトラブルが発生するかわからない、あるいは上映自体がいつできなくなってもおかしくない状態にある。そして仮に映写機が故障した際も、機材の製造がすでに終了しているため交換部品が市場から消えつつあり、修理不能となる危険性が日々高まっている。上映できる環境が整っていなければ、コレクション自体の存在意義が問われる。フィルムの収集・保存をおこなうにあたっては、同時に「機材の保存」という課題にも取り組まなければならないのである<sup>[13]</sup>。

[10] 同一の作品を何度も鑑賞に供するという意味では常設展示（コレクション展）も同様であるが、映像の鑑賞には上映時間分の拘束がともなう点で、鑑賞にかかる時間を鑑賞者の意志に委ねられる絵画や彫刻と異なり、繰り返しの公開には不向きな面がある。

[11] その課題に向き合う活動の事例として、2015年に発足したアメリカの非営利団体「Collaborative Cataloging Japan (CCJ)」がある。同団体は、戦後（1950年代後半から1970年代）の日本の実験映画・ビデオ作品を所蔵する公的機関や個人コレクションと共同し、それらのコレクションアーカイブの公開を目指して、メタデータの蓄積とデータベースの構築をおこなっている。

[12] 同時に筆者の「映像担当学芸員」という職名から「映像担当」の文字が消え、「学芸員」として現・学芸グループに配属替えとなった。

[13] さらに昨今では、フィルムメディア自体が存続の危機に瀕している。先行して「淘汰」されていった8ミリフィルムに続き、16ミリについても大手メーカーのひとつが生産中止を発表し、現在ではコダックがフィルムの生産を続ける唯一のメーカーとなっている。

さて、言うまでもなくフィルムとは複製メディアであり、当館所蔵の16ミリフィルムもすべて「複製品」である<sup>[14]</sup>。写真作品や版画作品も同じく複製メディアであるが、この種の映画フィルムがそれらと異なる点は、ほとんどの場合エディションが設定されないことである。それはつまり、作家や権利継承者が保管するオリジナルネガやマスターポジから（場合によっては複製されたポジフィルムからも）無数の複製フィルムの生産が可能ということであり、また複製されて巷に出回っているフィルムの数の確認が不可能ということである。一般に、作品の「価値」の判断には、そのモノ自体の希少性が基準のひとつとなるが、これらのフィルムに関しては、その希少性の不確かさゆえに価値づけが困難であるという問題が存在している。

しかし、制作から数十年を経たそれらの映像作品のなかには、ネガやポジの劣化や損傷、あるいはそれ自体が行方不明になることにより、結果として当館所蔵のフィルムが現存するうちもっともコンディションの良い、貴重なものとなるケースも出てきている。その例として横尾忠則がキャリア初期に制作したアニメーション作品『かちかちやまめおとのすじみち堅々嶽夫婦庭訓』（1964年）や、日本実験映画史に名を刻む「日大映研」が制作した『釘と靴下の対話』（1958年）と『さいん鎖陰』（1962年）が挙げられる。いずれも後年、制作者ないし権利所有者がデジタル版やリマスターフィルムを作成するにあたり、状態の良いフィルムが他になかったため、当館所蔵のフィルムが元素材として使用された事例である。

当館の16ミリフィルムは幸い、現時点でも良好なコンディションを保っている。しかしその「保管庫」は一般的な事務室に準じた空調設備であり、湿度のコントロールができず、フィルムの保存環境としては芳しくない。急激な湿度変化が繰り返された場合、いわゆるビネガーシンドローム<sup>[15]</sup>が突然発生する事態もありえる。目下、2021年度に控えた当館の改修工事にあたってフィルムを温湿度調整可能な場所に移動すべく計画中であるが、フィルムの保存において一般に推奨される「温度10℃以下／湿度2～5%」の低温低湿度保管庫の新設は現実的（予算的）に難しく、改修後も引き続き課題として残るだろう。

[14] なお当館の16ミリ映像作品には、オリジナルのフィルム形式とは異なるものがいくつか含まれている。戦前期の映画のほとんどは35ミリで、また戦後の個人映画のいくつかは8ミリ（シングル8やスーパー8）で撮影・編集された作品である。当館のコレクションにおいては、実験映画・個人映画の主力メディアであり、取扱いも比較的簡便な16ミリに規格を統一し、異なるフィルム形式の作品は16ミリに変換したものを購入していた。

[15] アセチルセルロースが湿気や熱によって化学変化を起こす症状。強い酢酸臭を発生し、フィルムの場合は筒状に変形したり、ひび割れを起こしたりするほか、粉々に砕ける事例も確認されている。

## おわりに

以上、本稿では当館の16ミリ映像作品の概要について、その収集経緯や現状の課題を含めて述べてきたが、ひるがえって現代アートにおける「映像」の立ち位置を俯瞰してみると、2000年代以降その状況は劇的に変化してきている。画家、写真家、インスタレーション作家といった肩書を問わず、あらゆるアーティストが気軽に映像作品の制作、あるいは映像メディアをともなう作品制作に取り組むようになった。その作品のほとんどはフィルムではなくデジタル映像で制作され、またシアター空間で「上映」される映画としてではなく、ギャラリー空間などで「展示」される美術作品としての性質が付与されている<sup>[17]</sup>。

その状況に呼応するように、当館の美術品収集においても、収集分野のひとつである「写真」を2008年度から「写真・映像」と名称変更し、自覚的に映像作品を収集対象に含めるようになった。近年では毎年のようにデジタル素材の「映像作品」が当館の美術品コレクションに加えられている。それに対して、当館の16ミリ映像作品はいまなお、収集当時のまま美術情報センターの管理する資料の一部でありつづけ、館活動のなかで文字通り「所在ない」存在となっている。

本稿で述べたように、この映像作品コレクションは趣旨のうえでは「美術品」と本質的に変わらず、本来、当館の所蔵品データベースのなかに加えられてしかるべきものだろう。本稿の執筆を足掛かりとして、近い将来この一連の映像作品を当館の所蔵品に登録すべく、必要な調査と手続きを進めていきたい。

(横浜美術館主任学芸員)

[17] ただし映像表現をめぐる昨今の状況をより俯瞰的にみれば、シアターでの映画上映や映像作品の展示よりもはるかに活発な「発表」が行われている場所はまぎれもなく、インターネットのなかである。

# フランシス・ベーコン 《座像》 研究ノート

金井 真悠子

## はじめに

アイルランドの首都ダブリンに生まれ、家具デザイナーとして働きながら独学で絵画を描き始めた一人の青年は、後に《ある磔刑の基部にいる人物像のための三習作》(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944年頃、油彩・カンヴァス、テート蔵、Harrison 44-01/Alley 15) で人々に衝撃を与えた。そして、半世紀にも渡って精力的に制作を続け、世界中を魅了することになる。フランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1909-1992) である。彼が描いたデフォルメされた人物、怪物のような生き物は、「暴力的」、「残虐」などと形容されるが、彼自身はモデルとなった人物の「外見によって喚起された感情を含めて、外見をとらえようと試み」<sup>[1]</sup> しているだけだという。「私がしたいことは、対象を外見から途方もなく歪めたい。ただし、歪めることによってその真の姿かたちを記録したいということです」<sup>[2]</sup> と、親しい友人の美術評論家デイヴィッド・シルヴェスターに語ったベーコンだが、激しく歪められた人物はもとの姿かたちからかけ離れ、モデルを特定することが困難な場合も多い。

横浜美術館が所蔵する《座像》[PL.7] (p.8) は、日本国内にある数少ないベーコンの油彩作品のうちのひとつである。本作は1983年に横浜美術館が購入して以来、国外の展覧会に出品されたことはなく、詳しい先行研究も見当たらない。本作のモデルは明らかになっておらず、特定の人物を描いているのかにも疑問が呈されている<sup>[3]</sup>。

本論では、まず《座像》の概要、来歴・展覧会出品歴を整理する。続いて、モデルについて考察してみたい。

## 作品概要

《座像》は、横浜美術館の準備室時代、1983年に横浜市文化基金により購入された。高さ156cm、幅141.5cmのカンヴァスに油絵具で描かれており、画家のサインはない<sup>[4]</sup>。紺のスーツを着た男が、深緑のソファに足を組んで腰かけている姿で描かれている。手の描写は簡略化されているが、膝の上で組んでいるか置いているように見える。男の背景には、黒の地に白や青、ピンクなどが混ざったクリーム色の縞模様が素早い筆致で重ねられており、それはソファの上にも浸食して男の背後に降り注ぐように描かれている。ソファはステージのような四角い台の上であり、この台は茶色い床の部屋の隅に対して斜めに置かれている。

[1] ミッシェル・ライリー著、佐和瑛子訳『現代美術の巨匠 フランシス・ベーコン』1990年、美術出版社、p.11

[2] David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon 1962-1972*, Thames and Hudson, p.46, 'What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance.' (筆者拙訳)

[3] 『横浜美術館コレクション選』2014年、横浜美術館、p.38、本作の作品解説には、「この絵が描かれた頃から、ベーコンは自身の絵画制作に生身のモデルを使わなくなっており、本作の男性も特定の人物かどうか明らかなでない」と書かれ、その匿名性が人間の存在の根源を捉えようとする画家の本質を表している旨の解釈が示されている。

[4] Harrisonのカatalog・レズネ、およびフランシス・ベーコン財団の公式ウェブサイトに掲載されている本作のサイズは152.2×115.2cmだが、当館が公表しているサイズが正しい。

男の顔を見てみると、右目は描かれておらず、わずかに丸く囲ったような跡のみが認められる。左目の黒眼は左側を向いている。耳も同じく左耳しか描かれていない。鼻は明確な輪郭線を持たず、潰れているような印象を受ける。口元には唇のような形があり、固く閉ざされているように見える。太い筆で大きな筆致で描かれた顔のパーツに反して、かき上げられた明るい茶色の髪は細い筆で丁寧に描かれている。

全体的になめらかな筆致で絵具が載せられているのに対し、男性の顔には絵具が分厚く塗り重ねられていて、様々な方向にひかれた筆跡が見てとれる。近づいて観察してみると、絵具の中にざらざらとした質感のものが認められるが (fig.1)、これはベーコンが絵具の中に度々混ぜていた砂や埃で、絵具の質感を変えることを試みているのだろう。顔の描写で特に注目したいのは、鼻の辺りに残された白い絵具の固まりと、眉間辺りにひかれた赤い線である (fig.2)。鼻の部分には指で絵具を拭き取ったような跡があり、赤い線はたつぷりと絵具を染み込ませた筆を空中で振って、カンヴァスに絵具を飛ばしてつけたようにも見える。ベーコンは早い時期から、絵具をカンヴァスに投げたり、絵具を染み込ませたぼろきれで直接カンヴァスに描いたりすることを試みているが<sup>[5]</sup>、そのような偶然性を本作にも持たせたかったのではないかと考えられる。



fig.1  
フランシス・ベーコン 《座像》  
部分拡大図



fig.2  
フランシス・ベーコン 《座像》  
部分拡大図

## 来歴・展覧会出品歴

本作の来歴は2016年に出版されたカタログ・レゾネによると、ロンドンのマルボロー・ファイン・アート、ニューヨークのマルボロー・ガソン・ギャラリーを経て日本の個人蔵、そして現在の横浜美術館所蔵となっている<sup>[6]</sup>。

本作は2013年に旧額から取り外し、新しい額に移された。額縁裏面には6点のラベルおよびシールと1点のスタンプが残っていた (表1)。その中には、上述のロンドンとニューヨークにあるマルボロー画廊のラベルが2点含まれている (表1-2,4)。マルボロー・ファイン・アートは1948年に創設されたロンドンの画廊で、ベーコンとは1958年に契約して以来、長年に渡って関係が続いた。1960年3月にはベーコンの初個展を開催し、1961年に描かれた本作も完成後間もなくマルボロー画廊に収められたと考えるのが妥当だろう。マルボロー・ガソン・ギャラリーは1963年にマンハッタンに開廊したマルボロー画廊の2軒目のギャラリー。いつ頃かは不明だが、ロンドンからニューヨークの画廊へ移されたのだろう。その後の日本の個人蔵というのは、長岡現

[5] Sylvester, op. cit., pp.90-107, ベーコンは絵具を手にとってカンヴァスに投げることで作品に偶然性を持たせ、作品を良くしたい、ということを繰り返し話している。特に、投げた絵具から肖像画が生まれてくれたら理想的だ、とも語る。

[6] Martin Harrison, *Francis Bacon Catalogue Raisonné*, The Estate of Francis Bacon, 2016, p.672

代美術館を創設した駒形十吉（1901-1999）のことを指していると考えられる。長岡現代美術館は、1964年8月に長岡市坂之上町に開館した、大光相互銀行を母体にした私立美術館である。ワンマンオーナーの駒形十吉が主に東京画廊を通して収集した「大光コレクション」を公開する美術館であった。しかし、1979年の大光相互銀行の乱脈融資が発覚したため閉鎖し、700点余りの所蔵作品の大半が全国各地の美術館に分散収集された。県が一部を購入し、残りは東京画廊が一括管理・売却したとされる。当館は旧大光コレクションのうち10点を所蔵し、本作《座像》はそのうちの一点である<sup>[7]</sup>。所蔵ラベルも確認できる（表1-3）。

展覧会歴は末尾の一覧にまとめた（表2）。作品が完成した翌年の1962年に開催された「British Art Today」（表2-5）展にて発表された後、マルボロー画廊が所蔵していた間に画廊が主催した1963年の個展（表2-1）と、マルボロー・ガソン・ギャラリー所蔵の間にヨーロッパ内を巡回した1965年の個展（表2-2）に出品されている。1963年から1965年の間にロンドンからニューヨークへ管理が移ったようだ。その後、長岡現代美術館が所蔵している間は館外に貸し出された記録は見当たらず、横浜美術館が購入した後は、日本国内で開催された二つの回顧展（表2-3、4）への出品にとどまる。また、作品タイトルが発表当初は《足を交差して座る男》（Seated Man with Legs Crossed）だったが、1965年の個展以降は《座る人物》（Seated Figure）となり、横浜美術館が所蔵してから日本語タイトルが《座像》に変更された。

## モデルの存在

本作のモデルについては、前述したように特定のモデルがいるか明らかではない、という見解がある一方、2016年のカタログ・レゾネの作品解説では「ピーター・レイシーを描いている」<sup>[8]</sup>と明言されている。

ベーコンは本作が描かれた1961年頃から、写真家のジョン・ディーキン（John Deakin, 1912-1972）に友人の撮影を依頼し、その写真を基に肖像画を描くようになる。生身の人間にポーズを取らせて、その前にカンヴァスを置いて制作する古くからの手法ではなく、写真を基に描く制作スタイルは近代的だが、特定のモデルがないという解釈は正しくない。ベーコンは1962年のインタビューで、それ以前に比べてより特定の人間を描く傾向が強くなってきたこと、特定のモデルを非合理的な描き方でどれほど似せることができるか、そのようなことを考えて制作していること、などを語っているからだ<sup>[9]</sup>。また、マイブリッジの連続写真やゴッホの絵画から引用したり、教皇のシリーズを手掛けたりしていた1950年代と比較し、1960年代以降は身近な友人や恋人をモデルに制作することが増えているのだ<sup>[10]</sup>。

以上のようなベーコンの発言や、実際の作品の傾向から、本作は特定のモデルを描いている可能性が高いと筆者は考える。まずは本作が描かれた1961年前後の画家の動向や人間関係をまとめ、モデルの同定を試みたい。

ベーコンの1961年という年を見返すと、1962年にテート・ギャラリーで開催された初回顧展に向けて、精力的に制作していた時期にあたる。それまで10年近く画家を支えてきたハノーヴァー・ギャラリーを離れ、

[7] 小林弘『大光コレクション—先見の眼差し・駒形十吉』2003年、新潟日報事業社、p.80、「大光コレクション移動先リスト」を参照。大光コレクション、および長岡現代美術館については本書が詳しい。

[8] Harrison, op. cit., p.672 '...it depicts Peter Lacy.'（筆者拙訳）

[9] Sylvester, op. cit., pp.26-28

[10] Martin Hammer, 'Clearing Away the Screens', Francis Bacon: Portraits and Heads, National Galleries of Scotland in association with the British Council, 2005, p.21. 1960年代初頭から、多くのベーコンの絵画が個人に捧げられていることを指摘している。各モデルや肖像画については本書が詳しい。

1957年に初めてベーコンの作品を購入した、より大きく野心的なマルボロー画廊と1958年に正式な契約を結び、ベーコンは成功と名声への道を邁進していた。また1961年秋には、亡くなるまで使い続けることになるサウス・ケンジントンのリース・ミュージズ7番地のアトリエに移っている。そして、プライベートでは1952年以来情熱的な関係が続いていたピーター・レイシー (Peter Lacy, 1916-1962, fig.3) と恋人関係にあったと思われる。



fig.3  
ジョン・ディーキン《ピーター・レイシー》(部分)  
1956年頃撮影、ダブリン・シティー・ギャラリー

バトル・オブ・ブリテン (英国本土空中戦) のパイロットだったレイシーと画家ベーコンは、1952年にミュリエル・ベルチャーがオーナーを務めていたロンドンのソーホーにあった会員制の飲み屋「コロニー・ルーム」で出会った。同年春には南アフリカを共に訪れ、交際が始まる。1953年の夏にはレイシーの邸宅の隣にコテージを借り、二人はそれ以降もよく海外旅行へ行った。1955年1月にレイシーがタンジールに移り住むと、ロンドンにアトリエを持っていたベーコンは1956年から1961年まで毎夏タンジールを訪れている。1962年5月23日、タンジールでレイシーが逝去したことがベーコンに知らされたのは、テート・ギャラリーでの回顧展のオープニング前夜であった。46歳という若さでこの世を去ったレイシー。10年間もの時間を共にした大切な恋人を失ったベーコンの喪失感には想像に難くない。1963年にはレイシーを偲ぶように再びタンジールを訪れている<sup>[11]</sup>。

ベーコンはレイシーをモデルに描いたと考えられている男の肖像について、「…常日頃から不安に駆られている人物だった… (中略) …神経質でヒステリーといってもいい状態だった…」<sup>[12]</sup>と語っている。そのようにレイシーを見ていたベーコンは、彼をどのように描いたのだろうか。

## ピーター・レイシーを描いた作品との比較

2013年5月にニューヨークのサザビーズのオークションで落札された《P.L.の肖像のための習作》(fig.4)は、作品裏にレイシーのイニシャル「P.L.」を含んだタイトルを画家自身が書き残しているため、彼をモデルにしたことが確かな数少ない一点だ<sup>[13]</sup>。レイシーが亡くなったあと、最初に手掛けた彼の肖像画だと考えられている。

ピーター・レイシーがモデルと考えられている作品の多くは、1950年代に集中的に制作された<sup>[14]</sup>。小論ではその中で、《座像》と同様にスーツに身を包み、足を組んで腰かけている作品をハリソンのカタログ・レゾネより6点抜粋した(表3)。《P.L.の肖像のための習作》はスーツではなく、白いシャツにカジュアルな青いセーターを身につけているため、このリストには含めていない。それでは、《座像》を含めた7点の構図や人物のポーズなどについて比較していこう。

《人物像のための習作Ⅳ》(表3-1)と《人物像のための習作Ⅴ》(表3-2)は1956年から翌年にかけて、レイシーをモデルに描かれたシリーズ5点のうち現存する2点である。《人物像のための習作Ⅳ》では、部屋の

[11] レイシーとベーコンの動きについてはHarrison 2016, Volume I 所収のChronologyを参照した。

[12] Sylvester, op. cit., p.48 "...somebody who was always in a state of unease...this man was neurotic and almost hysterical..."  
(筆者拙訳)

[13] Harrison, op. cit., p.696

[14] *Francis Bacon: Portraits and Heads*, National Galleries of Scotland in association with the British Council, 2005, p.53

片隅にステージのような台が置かれ、《座像》とは形は異なるが同じく緑のソファに腰かけるスーツ姿の男が描かれている。片腕を折り曲げて頭を抱えるようなポーズで描かれている上半身に対し、下半身は脚を組んでいるようだがはっきりと描かれていない。男の悲壮な身振りを強調するように四角い枠のようなものが背景に白い線で描き込まれており、《座像》と同様の縦線が幾重にも重ねられている。この作品の人物のポーズや、赤や橙の縞の線によるドラマティックな効果とは対照的に、より落ち着いたポーズと背景の《人物像のための習作V》や《肖像のための習作IX》(表3-3)、《座る人物像》(表3-5)にも見られるこの四角い枠は、教皇シリーズやスフィンクスシリーズにも描き込まれているベーコンが好んだモチーフの一つだ。宙に浮かんだ枠のようなものの中に人物を描くことは、1940年代末頃より始まっている。ベーコンは、「四角い枠の中に描くことでカンヴァスの面積を小さくしているんです。枠の中に集中できるでしょう。ただイメージをよく見てもらうためにそうしただけです。」<sup>[15]</sup>と話しており、観る者の視線を主題にフォーカスさせたいときなどに描き込むようである。何本もひかれる縦線も、人物を囲むように描かれる点から、同じ効果を狙っているのだと考えることが可能だろう。それに加えてこの四角い枠や縦線は、そこに座る人物がまるで捕らわれているかのように見せることで、空間を閉鎖的に感じさせもする。

構図において他の作品との差異が目立つのは《座る人物像》(表3-6)であろう。まず、深紅の地に青い縞の線が重ねられた背景に、再び白い線で四角い枠が描かれている。そのビビットなコントラストに加え、男が腰かけるソファとは別に置かれているもう一つの小さなソファや、タンジールに住んでいたレイシーを連想させるトルコ風の絨毯など、具体的な舞台装置が描き込まれている。この作品と比較すると、《座像》にはそのようなレイシーに結びつく具体的な舞台装置は描かれていない。

《座る男》(表3-4)では、レイシーは片脚の足首をもう片方の脚の膝にかけるようなポーズで描かれる。足の組み方を比較すると、どの作品も膝より高い位置で脚を組んでいるのに対し、《座像》では足首の位置で交差している。それゆえに、足首に力が入って反り、靴底がこちらに見えるのだ。他の作品では脚はぶらんと力が抜けているように見えるが、《座像》では男の緊張が足から伝わってくるようだ。

《人物像のための習作V》や《座る人物像》(表3-5)、《座る人物像》(表3-6)では、向かって右肘を背もたれやアームレストに休めているポーズだが、《座る男》では肩肘を張らず、静かに膝の上に手を置いているように見受けられる。それに比べると《座像》では、向かって左の肩はがっちりとしていて少し腕が上げられているような印象を与えるが、右肩は首の付け根からえぐられたように変形し、腕の動きが読みとりにくい。肩肘を張っているようにも、リラックスしているようにも見える。えぐれたような肩の描写は、《座る人物像》(表3-6)にも見られ、1961年に描かれたこの2点の近似性を物語る。

ここに挙げた全ての作品に共通する点は、胸元のボタンを開けたシャツと、M字の頭髮の生え際、そして掻きあげた髪型である。胸元を開けたシャツは、足を組むポーズと同様にレイシーを描く際の暗号であると言われている<sup>[16]</sup>。また、レイシーのトレードマークでもある髪型は、肖像写真からもわかる通り、M字のオー

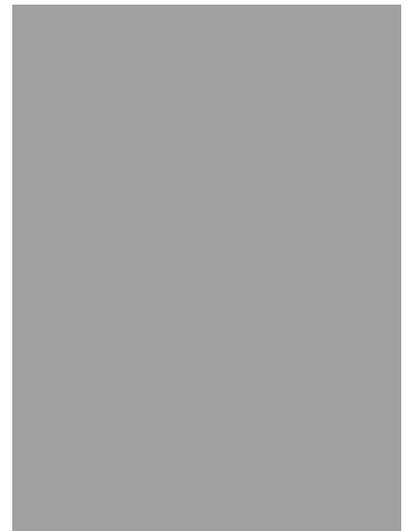


fig.4  
フランシス・ベーコン  
《P.L.の肖像のための習作》  
Study for Portrait of P.L., 1962年  
油彩・カンヴァス、198×145cm  
個人蔵、Harrison 62-09/Alley 206

[15] Sylvester, op. cit., pp.22-23, 'I cut down the scale of the canvas by drawing in these rectangles which concentrate the image down. Just to see it better.' (筆者拙訳)

[16] Ibid., p.656

ルバックスタイル。これらは《P.L.の肖像のための習作》にも認めることができ、顔や身体のデフォルメによって曖昧になっている中でも、モデルの特徴を見出すことができる。

## モデルの顔について

最後に、モデルを同定する上で欠かせない顔について考察していきたい。モデルの顔を激しく歪めて描くベーコンであっても、よく見比べてみるとモデルの特徴が浮かび上がってくる。

《灰色の中の頭部》(fig.5)は、レイシーをモデルに制作した比較的早い作例だ。目を閉じている顔を斜め上から捉えており、レイシーの横幅がしっかりある大きな鼻がはっきりと描かれている。わずかに前に突き出した瞳の下に深く刻まれた涙袋の線が、瞼の下にくっきりとひかれており、レイシーの顔の特徴をよく捉えている。

次に《頭部Ⅱ》(fig.6)と《頭部Ⅲ》(fig.7)を見てみよう。くっきりとした大きな瞳がこちらを見つめているが、《頭部Ⅱ》ではまたもや目の下の涙袋の線が描かれており、太い眉毛とつながって目を丸く囲んでいるようにも見える。《頭部Ⅲ》では円柱のような道具を使って円を描き、目を囲んでいる。このような目を円で囲う表現は1972年以降に多く見られるようになるが<sup>[17]</sup>、それ以前に制作されたこれらの作品や当館所蔵の《座像》にも認められる。《座像》の左目を楕円形に囲う赤い線の表現は、レイシーの特徴であるたっぷりとした涙袋の線を表していると考えられる。

ただ、レイシーを象徴すると言っても過言ではない大きな鼻は、《座像》ではつぶれてしまっている。この表現に近い作品に、三連画《三つの頭部の習作》(fig.8)を挙げることができる。この作品は、レイシーの死後初めて完成した作品である<sup>[18]</sup>。中央のベーコンの自画像を挟むようにレイシーの肖像が左右に配されている。ベーコンの顔は虚しさと惨めさにさいなまれているように見え、悲しい瞳がこちらを見つめている。左画面に描かれたレイシーは顔を少し右に傾けながらも視線はこちらに向け、憂いにも似た表情を浮かべてい



fig.5  
フランシス・ベーコン  
《灰色の中の頭部》  
Head in Grey, 1955年  
油彩・カンヴァス、61×51cm  
ウォーカー・アート・センター蔵  
Harrison 55-04/Alley 95

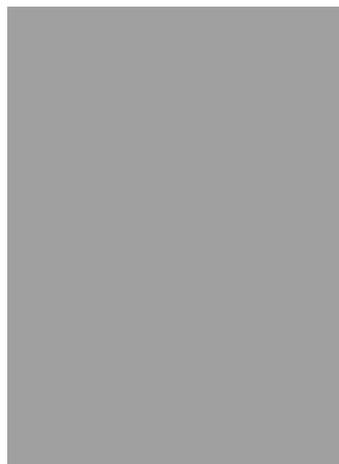


fig.6  
フランシス・ベーコン  
《頭部Ⅱ》  
Head II, 1961年  
油彩・カンヴァス  
36×31cm、個人蔵  
Harrison 61-20/Alley 193

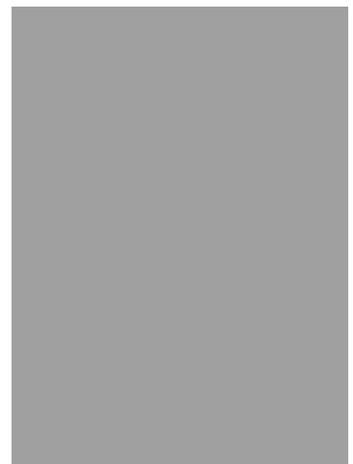


fig.7  
フランシス・ベーコン  
《頭部Ⅲ》  
Head III, 1961年  
油彩・カンヴァス  
35.5×30.5cm、個人蔵  
Harrison 61-21/Alley 194

[17] Ibid., p.666

[18] Ibid., p.692

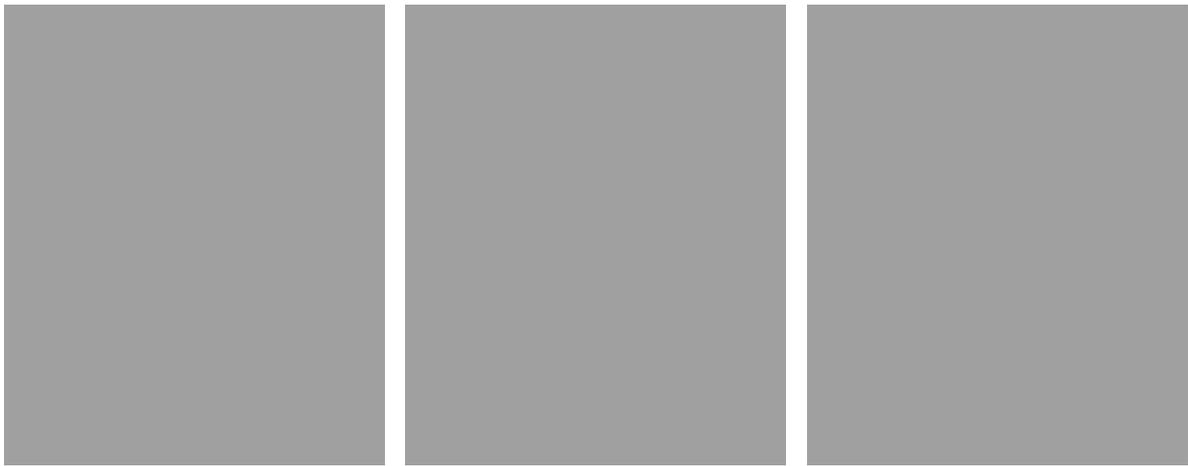


fig.8

フランシス・ベーコン 《三つの頭部の習作》

Study for Three Heads、1962年、油彩・カンヴァス、各35.5×30.5cm（三連画）、ニューヨーク近代美術館蔵  
Harrison 62-07/Alley 204

る。その鼻はつぶれ、変形し、どこにあるのか判別し難い。右画面に描かれたレイシーはより縦長に引き伸ばされた顔に各パーツが散らばり、くっきりと描かれた鼻孔の上にあるはずの鼻は形を有していない。ここでレイシーはより曖昧な形へと融解していて、ベーコンの記憶の中でレイシーの像が少しずつ薄れていくことを物語っているかのようだ。《座像》はレイシーがこの世を去る前に描かれてはいるが、暗闇に融解してしまったような片目やつぶれた鼻からは、彼の存在が絶対ではないという現実や、今にでも消えてなくなってしまう危うささえも感じさせはしないだろうか。

レイシー以外の肖像画、たとえば、《座る男》（表3-4）と対作品だと考えられている《自画像》（fig.9）と比較すると、その顔貌の特徴はより明らかとなる。スーツを着ている点、足を組んでいる点、椅子のようなものに腰かけている点など、レイシーがモデルと考えられている作品との類似点はあるが、顔の輪郭は丸く、頭髪や髪の毛の生え際もはっきりと描かれていない。瞳もレイシーの瞳と比べると、より上下の幅があるためくっきりとした印象を受ける。《三つの頭部の習作》の中央画面の自画像にも同様の特徴があてはまる。《座像》が自画像である可能性はないと断言していいだろう。

以上、様々な作品と比較してきたが、ピーター・レイシーをモデルに描いたと考えられている作品と《座像》の類似点が多く見つかった。その一方で、足を交差しているポーズや、そのために緊張しているように見える足など、《座像》だけに見られるような点があることも明らかとなった。

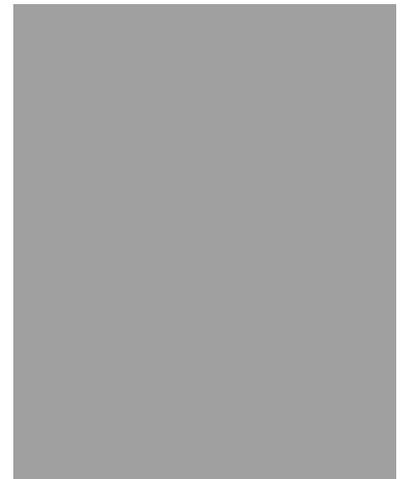


fig.9

フランシス・ベーコン 《自画像》

Self-Portrait、1958年

油彩・カンヴァス、152.1×119.3cm

ハーシュホーン美術館

Harrison 58-01/Alley 142

## おわりに

《座像》は、ベーコンが初めての回顧展に向けて精力的に制作していた時期に描かれた作品のひとつで、1960年代前半の大規模な個展やグループ展には出品されたが、個人蔵になった以降は長らく展覧会にも出品されず、作品研究も進められなかった。小論では、前半で来歴・展覧会出品歴などを整理し、後半ではベーコンの画業を語る上で重要な人物の一人、恋人ピーター・レイシーがモデルである可能性を考察してきた。1950年代半ばから1960年代前半までに数多く手がけられたレイシーの肖像画との比較検証の結果、レイシーを描くときにベーコンが採用するポーズや構図、また顔の描き方から、本作は彼の肖像画である、と筆者は結論づける。また、約10年にも渡り情熱的な関係を築いた恋人の姿を刻もうとした作品の中でも、《座像》は彼の不安定さや危うさなども表現している一点であることが明らかとなってきた。部屋の隅に追いやられたソファの上に、落ち着かない様子で足を交差して腰かける男は、どこを見つめ、何を考えているのだろうか。彼を見つめるベーコンは何を思っただろうか。小論ではポーズや構図などの比較にとどまり、それらが意図する意味や、ベーコンの画業における本作の位置づけまで深く考察するに及ばなかったため、今後の課題としたい。

(横浜美術館学芸員)

---

図版出典：

fig.1, 2: 筆者撮影

fig.3: © John Deakin Archive, Source Clipping © The Estate of Francis Bacon

そのほか全て© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS

表1：フランシス・ベーコン《座像》の旧額裏板に伴われていたラベル等記載事項一覧

※手書きの部分は太字で示した。

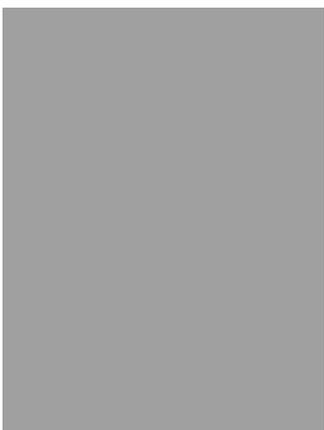
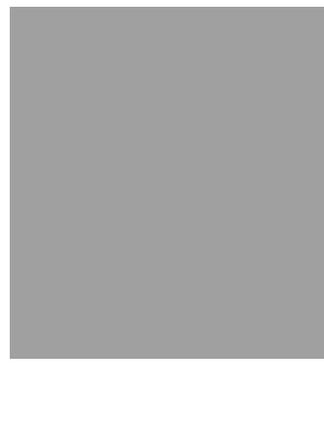
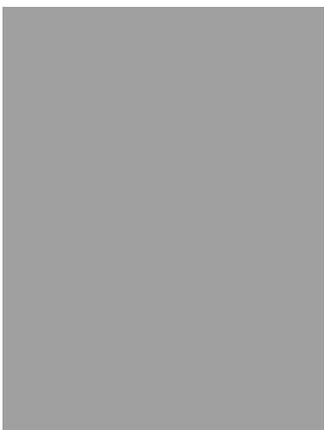
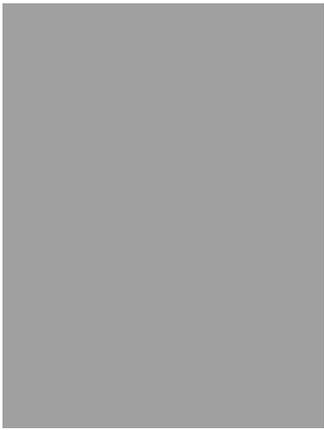
no.	種別	表題	記載内容	材質
1	不明		<b>6</b>	ボールペン、ラベルシール
2	所蔵ラベル	Marlborough Marlborough-Gerson Gallery Inc. 41 East 57th Street New York 22 Plaza 2-5353	Artist <b>Bacon</b> Media <b>Oil on canvas</b> Title <b>Seated Man, Legs Crossed</b> Year <b>1961</b> Size <b>61 1/2×55 1/2 inches</b> Stock No. <b>No.52114</b> Photo No.	ボールペン、印刷、ラベルシール ※赤の丸いシールが貼り付けられている
3	所蔵ラベル	長岡現代美術館 新潟県長岡市坂ノ上町 TEL2-4467 The Museum of Contemporary Art, Nagaoka 2-1, Sakanoue-Machi, Nagaoka, Niigata-Pref., Japan	ARTIST <b>フランシス・ベーコン</b> No. TITLE <b>座像</b> AGE <b>1961</b> SIZE <b>165×152</b> REMARKS	インク、印刷、ラベルシール
4	所蔵ラベル	Marlborough Marlborough Fine Art Ltd. 39 Old Bond Street, London W1 Mayfair 5161	Artist <b>Francis Bacon (b 1909)</b> Photo Title <b>Seated Figure</b> Medium <b>oil on canvas</b> Size <b>61 1/2×55 7/8 inches</b> <b>156×141.5 cm</b> Date <b>1961</b> No. <b>LOS FB85</b>	タイプライター、印刷、ラベルシール
5	輸送ラベル	BEKINS VAN & STORAGE CO., INC.	<b>9828</b> <b>7</b>	ボールペン、印刷、ラベルシール
6	不明		<b>No. 1P</b>	ボールペン、ラベルシール
7	輸送スタンプ	T. ROGERS & CO. (PACKERS) LTD., LA BROUGHTON STREET LONDON SW8		インク ※裏板に直接スタンプされている

表2：フランシス・ベーコン《座像》展覧会出品歴一覧

※横浜美術館コレクション展は除く。

no.	展覧会タイトル	開催館	開催時期	所蔵	備考
[個展]					
1	Francis Bacon	Marlborough New London Gallery, London	1963年7月－8月	マルボロー・ニュー・ ロンドン・ギャラリー	Seated Man with Legs Crossedとして出品
2	Francis Bacon: Gemälde 1945-64	Kunstverein, Hamburg	1965年1月23日－2月21日	マルボロー・ガーソン・ ギャラリー	Sitzende Figur / Seated figureとして出品
	Francis Bacon: Målningar 1945-1964	Moderna Museet, Stockholm	1965年2月27日－4月4日	マルボロー・ガーソン・ ギャラリー	Sittande figurとして出品
	Francis Bacon	Municipal Gallery of Modern Art, Dublin	1965年4月－5月	マルボロー・ガーソン・ ギャラリー	Seated Figureとして出品
3	フランシス・ベーコン展 Francis Bacon: Painting 1945-1982	東京国立近代美術館、 京都国立近代美術館、 愛知県美術館	東京：1983年6月30日－8月14日 京都：1983年9月13日－10月10日 愛知：1983年11月12日－11月28日	横浜美術館	《坐る人物》 (Seated Figure)として出品
4	フランシス・ベーコン展 Francis Bacon	東京国立近代美術館、 豊田市美術館	東京：2013年3月8日－5月26日 豊田：2013年6月8日－9月1日	横浜美術館	《座像》 (Seated Figure)として出品
[グループ展]					
5	British Art Today	San Francisco Museum of Art, Dallas Museum of Contemporary Arts, Santa Barbara Museum of Art	SF：1962年11月13日－12月16日 Dallas：1963年1月15日－2月17日 SB：1963年3月7日－4月7日	マルボロー・ファイン・ アーツ	Seated Man with Legs Crossedとして出品

表3：ピーター・レイシーをモデルに描いたと考えられていて、《座像》と類似する作品一覧



no.	作品名 title	制作年 date	素材・技法 material, technique	サイズ (cm) size (cm)	レゾネ番号 inv.no.	所蔵 collection
1	人物像のための習作IV Study for Figure IV	Dec. 1956/ Jan. 1957	油彩、カンヴァス Oil on canvas	152.5×117	Harrison 57-02 Alley 121	南オーストラリア州立美術館、 アデレード Art Gallery of South Australia, Adelaide
2	人物像のための習作V Study for Figure V	1956-57	油彩、カンヴァス Oil on canvas	152.5×119	Harrison 57-03 Alley 122	カリフォルニア大学、 バークレー美術館、 バークレー University of California, Berkeley Art Museum, Berkeley
3	肖像のための習作IX Study for Portrait IX	1956-57	油彩、カンヴァス Oil on canvas	152.5×116.5	Harrison 57-05 Alley 124	個人蔵 Private collection
4	座る男 Seated Man	c.1957	油彩、カンヴァス Oil on canvas	140×110	Harrison 57-26	個人蔵 Private collection
5	座る人物像 Seated Figure	1960	油彩、カンヴァス Oil on canvas	152.5×119.5	Harrison 60-14 Alley 172	アルベルティーナ、ウィーン Albertina, Vienna-Batliner Collection, permanent loan since 2007, Wien
6	座る人物像 Seated Figure	1961	油彩・砂、カンヴァス Oil and sand on canvas	165×142	Harrison 61-16 Alley 189	テート、ロンドン Tate Gallery, London
7	座像 Seated Figure	1961	油彩、カンヴァス Oil on canvas	156×141.5	Harrison 61-24 Alley 197	横浜美術館、横浜 Yokohama Museum of Art, Yokohama



---

---

## New Findings

# Isamu Noguchi and Tange Kenzo's *Drawings for the Memorial to the Dead of Hiroshima* (Collection of the Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design): Documentation of a True Collaboration Between Sculptor and Architect

Nakamura Naoaki

(Senior Curator, Yokohama Museum of Art)

<*The Memorial to the Dead of Hiroshima*> (1951-52, referred to below as the “Hiroshima Memorial”), designed by Isamu Noguchi for Hiroshima Peace Park, was never built. Because original materials that conveyed the actual image of the memorial were missing for many years, the specific scale and specifications of the facility were largely unknown, and for many years it was interpreted as a cenotaph designed by the sculptor Isamu Noguchi and evaluated based only on a few photographs showing part of a maquette at the time it was designed, and on a maquette of the monument for the dead of Hiroshima newly designed in 1982.

However, the plan for the memorial facility was only later added to the Hiroshima Peace Park, which was already under construction. This circumstance must have been subject to various social conditions and requirements, and in order to fully grasp the scope of the project it is necessary to investigate how the architect, sculptor, and the municipal government sought to meet these terms and add their own ideas.

Fortunately, during an ongoing historical survey of the Hiroshima Memorial, the author was kindly informed by Mr. Paul Tange Noritaka and his company Tange Associates that archival materials in the Kenzo Tange Archive at the Francis Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design (referred to below as “GSD”) include drawings for the Hiroshima Memorial, in which Isamu Noguchi was involved. During visits to GSD in June and July 2019, the author located five drawings for Noguchi's proposed memorial facility in Hiroshima Peace Park. The primary goal of this essay is to introduce these newly identified materials. The essay will consist from the following sections: Section 1 contains a table summarizing the drawings and text describing their contents and Section 2 describes the key features of the memorial facility along with the dimensions, layout, and specifications of architectural elements based on the contents of the drawings. Section 3 compares findings from the drawings with texts written by Noguchi and Tange, and shows that the work was designed through close collaboration between the sculptor and the architect. Next, Section 4 examines motivations for the collaboration between Tange and Noguchi and highlights their shared interests, referring to Amy Lyford's study of Noguchi's collaborative works from the 1930s. The final section discusses the significance of the Hiroshima Memorial drawings in the context of Noguchi studies.

The Hiroshima Peace Park memorial facility drawings in the GSD collection are plans for Noguchi's Hiroshima Memorial as of the end of January 1952, and appear in effect to be the final proposal submitted to the examining organ, the Hiroshima Peace Commemorative City Construction Specialized Committee. The dimensions of each element of the memorial facility revealed in this group of drawings indicate that the two modules employed by Tange Kenzo in his designs of the Peace Park and the Peace Hall, the social module and the human module, were also applied to the memorial facility design. This applies not only to architec-

tural aspects but also to the dimensions of the cenotaph sculpture, for which Noguchi had sole responsibility, and it is clear that the memorial facility was not only inextricably linked to the overall park design, but was also designed through close collaboration between sculptor and architect. These findings are supported by Noguchi's letter to editor John Entenza of *Arts & Architecture* magazine summarizing the particulars of the Hiroshima Memorial, which states that it was "a most amicable collaboration."

Thus, at least when viewed as a comprehensive project, Isamu Noguchi's Hiroshima Memorial is more accurately described as "Isamu Noguchi and Tange Kenzo's proposal for a Hiroshima Peace Park memorial facility." This design proposal, on which construction never commenced, indicates that the common interest of sculptor and architect lay in integrating in their memorial project the social functions required by the community as a whole, and artistic expression that encourages members of the community to discover meanings directly relevant to themselves.

In her study outlining the surviving evidence of Noguchi's 1930s collaborations, Amy Lyford points out the lack of evidential material, especially the fact that many visual materials documenting designs in which Noguchi played a part have been lost. This makes the GSD drawings all the more rare and valuable, for these are documentations from a stage near completion of the project that reveal an important example of collaborative work with social significance, which was central to Noguchi's artistic concerns and activities from the 1930s onward.

---

---

# A Study of the American Daguerreotypes in the Collection of Camera and Photography of the Yokohama City

Hibiya Akiko

(Assistant Curator, Yokohama Civic Art Gallery Azamino)

In 2006, the Yokohama Civic Art Gallery Azamino became the custodian of the Collection of Camera and Photography of the Yokohama City (formerly, the Naylor Collection), a collection purchased by the city from the late American collector Thurman F. Naylor in 1993 and 1994. The collection includes 376 daguerreotypes, and is defined and distinguished by a large number of American daguerreotypes.

The daguerreotype was invented in France, and was later imported to the burgeoning nation of America. Soon after this, scientists like Paul Beck Goddard (1811-1866) and portrait photographers like Alexander Wolcott (1804-1844) began to explore the business potential of daguerreotypes and technological innovations. These pioneering efforts resulted in the rise of portrait photography. Many of the photographers who became involved in the new business staked their professional survival on making a profit from portraiture, while others searched for ways to use the new medium for art. This led the daguerreotype to develop further in conjunction with science, technology, and creative expression. Early American photography was primarily rooted in photo studios, and daguerreotypes continued to be produced in the 1850s even after paper-printed photographs had become widespread in Europe.

In this paper, I examined various items in Yokohama City collection, including an article on an early lecture on the daguerreotype in America that was given after the medium was officially announced in August 1839. In addition, I surveyed works and advertisements related to photographers such as Matthew Brady (c. 1822-1896), Albert Sands Southworth (1811-1894), Josiah Johnson Hawes (1808-1901), and John Adams Whipple (1822-1891), who were active in New York and Boston, and played a key role in photography culture. Based on the information I obtained from these documents and my observations, I considered the reception of early photography in the U.S., including the management conditions of photo studios.

---

---

# 16-Millimeter Film Works in the Yokohama Museum of Art's Collection

Matsunaga Shintaro

(Curator, Yokohama Museum of Art)

The Yokohama Museum of Art has in its collection a total of 142 works on 16-mm film. These are works of film art, known variously as “experimental films” or “films produced by individuals” (referred to below as “16-millimeter film works”). As they were acquired within a separate administrative and budgetary framework from artworks in the collection such as paintings and sculptures, they are not registered in the database of the museum’s holdings, nor is a catalogue or other record of the works available to the public. With these circumstances in mind, the objective of this paper is to organize and share information on the acquisition process, content, and issues relating to 16-millimeter film works possessed by the museum.

For information on the contents of the collection, which is being made public for the first time, please refer to the list on pp. 52-55.

Part 1 of the paper summarizes the history of the museum’s acquisition of 16-millimeter film works based on interviews with Fukada Hitori, who was in charge of the acquisition.

Prior to the museum’s opening, Fukada was employed by the planning office as “curator for film,” an unprecedented title at a Japanese art museum. Initially, he primarily collected art-related educational programs, but after the museum’s opening in 1989 he expanded the scope of acquisitions to include experimental films and films produced by individuals, and continued collecting until his retirement in 2000. At the time public institutions that stated acquisition of film works as part of their scope of collecting activities, such as the Kawasaki City Museum and the Tokyo Photographic Art Museum, had opened in various locations around Japan, but the Yokohama Museum of Art’s activities in this field were a first among so-called general art museums.

Next, in Part 2, this paper presents an overview and describes the distinctive characteristics of the 16-millimeter film collection.

Although there is no clear stipulation of the scope of the museum’s 16-millimeter film acquisitions, a summary based on the actual collection would be something like “works in the medium of film that are unique or groundbreaking in terms of technology or content of expression, and were produced by individuals (or small groups).” The following is a rough breakdown of the 142 works in the collection.

- (1) Western avant-garde films from the dawn of cinema through World War II: 14 titles
- (2) Western experimental films from the post-World War II underground cinema era and after: 44 titles
- (3) Japanese experimental films from the nation’s avant-garde era (post-World War II through the 1970s): 31 titles
- (4) Contemporary (1980s and later), individually produced Japanese films: 53 titles

While this is a small collection of less than 150 films, it can be said to present an “alternate film history” distinct from the mainstream narrative of cinema’s development toward dramatic films shortly after the birth of the medium, and to trace the trajectory of over 100 years of experimentation with “moving pictures,” from the avant-garde cinema that flourished in Europe between the two world wars, to the underground cinema that developed mainly in the United States after World War II, and Japanese experimental films of the same era, and to contemporary film art.

Categories (1) to (3) above contain a number of works that are highly representative of their respective eras

in the history of experimental film, highlighting their close relationship with the art movements of these eras. Meanwhile, many works in category (4) were acquired shortly after their release, including early short films by Naomi Kawase, now recognized as one of Japan's leading director.

Part 3 of the paper enumerates various challenges and issues relating to the utilization and preservation of film art.

Screenings were held at the museum several times a year by Fukada and his successor (myself) starting in 1990, the year after acquisition of film works began. However, these activities were discontinued in 2006.

At present it is possible, though only barely, to offer viewing opportunities by incorporating films into other museum projects, such as screenings related to the Yokohama Triennale and programs featuring films from the museum's collection as a part of the Image Forum Festival. Although it is difficult to show films to the public on occasions other than screenings, due to terms and conditions at time of purchase and copyright issues, works that have come into the public domain in recent years have been digitized, and there have been increasing opportunities for looped screenings as part of the museum's exhibitions of works from the permanent collection.

There are also issues related to film preservation. At present, the museum's films are in good condition, but they are stored in an environment where humidity cannot be controlled, and there is concern that their condition may deteriorate rapidly. We are currently studying options for relocating the films to a temperature-and humidity-controlled location beginning with the museum renovations set for 2021.

While the film collection continues to be managed by the museum's Art Information and Media Center, within the same framework as print publications, it is clear from the purpose of acquisition and the contents of the films that they should be treated as part of the art collection. In the near future, we aim to proceed with the required surveys and procedures to register them in the museum's collection.

---

---

# Research Notes on Francis Bacon's *Seated Figure*

Kanai-Bridle Mayuko

(Assistant Curator, Yokohama Museum of Art)

Since *Seated Figure*, a work by the Irish-born master painter Francis Bacon (1909-1992), was acquired by the Yokohama Museum of Art in 1983, it has been shown in domestic Bacon retrospectives, but apparently no in-depth studies of the painting have ever been undertaken. One aspect of the work that remains particularly unclear is whether or not Bacon relied on a model to make the painting – a subject on which opinions are split. In this paper, I set out to identify the model in addition to providing an overview of the oil painting, and tracing its provenance and exhibition history.

Not long after the work was made in 1961, *Seated Figure* was acquired by Marlborough Fine Art in London. At some point between 1963 and 1965, the painting was then moved to Marlborough-Gerson Gallery, which was also owned by Marlborough. It was later purchased by Taiko Sogo Bank head and art collector Komagata Jukichi, and exhibited at Komagata's private facility, the Museum of Contemporary Art, Nagaoka (located in Nagaoka, Niigata Prefecture). After the museum closed and its collection was put up for sale, the Yokohama Museum of Art bought the painting. *Seated Figure* was first shown in the 1962 exhibition *British Art Today*, and a 1963 solo exhibition of the artist's work organized by Marlborough before being included in a solo show that traveled around Europe. With the exception of two retrospectives held in Japan in 1983 and 2013, there is no other record of the work having been shown. One reason so little research was conducted on the work was that it remained part of a private collection for many years.

As for Bacon's use of a model, it seems clear that there was one based on the fact that Bacon began hiring the photographer John Deakin (1912-1972) to take pictures of his friends and lovers in 1961, and in a 1962 interview, Bacon talked about using these photographs as the basis for his works and his growing tendency to depict specific people. This led me to Peter Lacy (1916-1962), who was Bacon's lover in 1961 at the time *Seated Figure* was made. A catalogue raisonné published in 2016 credits Lacy as the model for the work, so I compared six of Bacon's works that are thought to depict Lacy and shared some elements, such as pose and composition, with *Seated Figure*. I identified several common points regarding Lacy's depiction in the works: his shirt is open to the chest and he wears a suit jacket; he sits in a chair with his legs crossed, he has swept-back hair with an M-shaped hairline; his nose is large and the bags under his eyes have distinct lines; and he has an anguished and tense expression. While some of these elements are also present in *Seated Figure*, here Lacy's legs intersect instead of being crossed, and the depiction of his bent-back feet gives rise to a sense of tension, creating an expression that is unlike any of the other works. Based on my observations, I have concluded that Peter Lacy served as the model of *Seated Figure*.



横浜美術館研究紀要 第21号

令和2年3月31日発行

編集◎横浜美術館学芸グループ

翻訳◎クリストファー・ステイヴンズ (pp.73-78)

発行◎横浜美術館  
(公益財団法人 横浜市芸術文化振興財団)

〒220-0012 横浜市西区みなとみらい3-4-1  
Tel.045-221-0300

印刷・製本◎山陽印刷株式会社

©横浜美術館 2020

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.21

Date of Issue : March 31, 2020

Edited by Curatorial Department, Yokohama Museum of Art

Translated by Christopher STEPHENS (pp.73-78)

Published by Yokohama Museum of Art (Yokohama Arts Foundation)

3-4-1, Miatomirai, Nishi-ku, Yokohama 220-0012 Japan  
Tel.045-221-0300

Printed by SANYO Printing Corp.

© Yokohama Museum of Art 2020