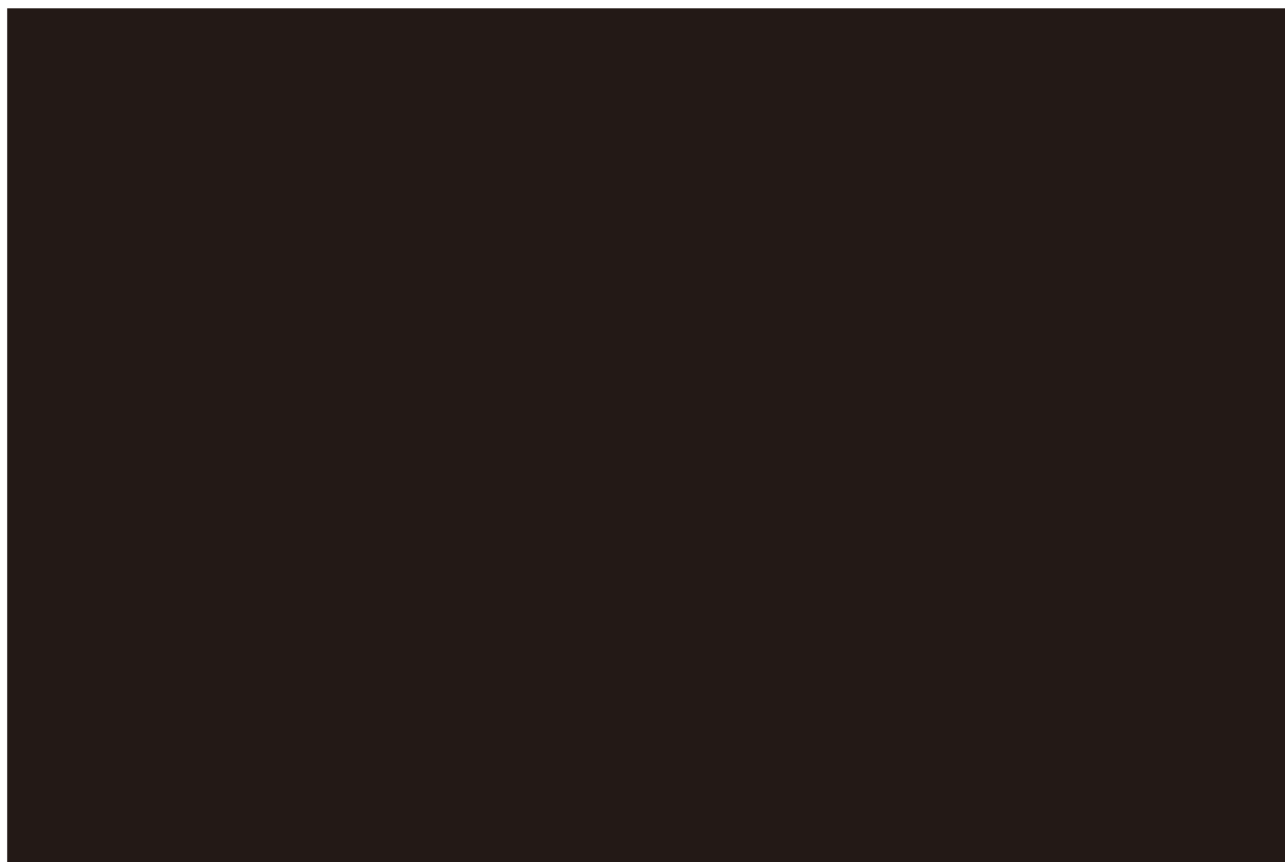




《空間概念 自然》ルーチョ・フォンターナ 1959-1960年
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Natura* (59-60 N27)

Concetto spaziale, Natura 1959-1960 © Lucio Fontana by SIAE 2023 G3148
ブロンズ 63.0×74.0 撮影 川本聖哉

特別寄稿

巖谷睦月（東北学院大学准教授）

◆◆館蔵品紹介◆◆

ルーチョ・フォンターナ（Lucio Fontana, 1899-1968）は、第二次世界大戦以後のイタリアの前衛を牽引した芸術家だ。イタリアからの移民の子としてアルゼンチンのロサリオ・デ・サンタ・フェに生まれ、幼少期に海を渡ったため、青年期までの教育は主に北イタリアで受けた。第一次世界大戦後に帰った母国において、商業彫刻を生業としていた父の下で活動したのち、次第に芸術としての彫刻制作に意欲を持つようになり、イタリアに戻って、ミラノのブレラ・アカデミーに入学している。1930年代から本格的に芸術活動をはじめ、1940年代の前半期を母国アルゼンチンで過ごしたのち、後半期に再び戻ったミラノで空間主義（Spazialismo）を提唱し、その名を後世に残すことになった。

日本でも、フォンターナの作品を目にする機会はしばしばある。特によく知られているのは、モノクロームに塗っ

たカンヴァスに切りこみを入れたり、穴をあけたりして生みだされる作品だろう。ほかにも、カンヴァスを用いたシリーズは、確認されているだけで数千点が存在している。フォンターナの、「空間主義者」としての作品のほとんどは、《空間概念》（*Concetto spaziale*）、もしくは《空間環境》（*Ambiente spaziale*）と呼ばれており¹、カンヴァスのシリーズは《空間概念》のうちで最も多く作られたものだ。これらは、まさにフォンターナの代名詞と言ってよい。

とはいえ、フォンターナはカンヴァスから始めた芸術家ではなかった。商業彫刻家の父に手ほどきを受け、石彫で知られるアドルフォ・ヴィルト（Adolfo Wildt, 1868-1931）にブレラ・アカデミーで師事したことから明らかなように、彼は彫刻家として芸術の道に踏みいった人物である。カンヴァスはフォンターナにとって、あくまで、「空間の概念」を提示するための素材の一つでしかなく、

作品を形づくる物質の種類は、ネオン管や金属板、ガラスや木の板、セラミックやテラコッタにブロンズなど、きわめて多様だった。

遠山記念館に新たに収蔵された本作も、原型の粘土を塑造する手指の跡が見てとれるブロンズで、《空間概念》と呼ばれる作品のうちの一点だ。そのなかでも、《空間概念 自然》(Concetto spaziale, Natura)と呼ばれるシリーズに属するもので、これは、1959年から翌1960年にかけて制作された作品のうち、テラコッタか、それをもとに铸造したブロンズ製の立体作品にかざられる²。

このうち、本作のような凹凸ある球状の作例は、フォンターナのカatalog・レゾネにおける分類番号(59-60 N27)が示すように、1959年から1960年にかけての作だ。テラコッタの原型があり、物によってはそこからブロンズが铸造されているため、同じ原型を持つ作品を一つとして数える場合、確認されているのは全44点となる。

この《空間概念 自然》(59-60 N27)の場合、同じ原型を持つブロンズは現在、3点確認されている。原型となったテラコッタの作品は、これまでに三度出版された芸術家のレゾネのうち最初のものが出た1974年には、すでに行方不明となっていたようだ³。この当時、確認されていたブロンズは全2点で、この最初のレゾネと、二度目に出版された1986年のレゾネにおいて、遠山記念館所蔵のヴァージョン(以降、遠山ヴァージョンと記す)はまだ記載されていない。

最初に制作されたと考えられるブロンズは、もともと、ヴァレーゼ郊外のコマッビオにあるフォンターナの墓所に置かれていた。このヴァージョンは、おそらく本人の生前に铸造されていたものと見られ、その際に関わったのはローマのマルボロー・ギャラリーとされる。1974年においては、芸術家の妻テレジータ・ラジーニ・フォンターナのコレクションであったが、1976年7月に墓所から持ちさられ、行方は杳として知れない⁴。

もう1点は、リゲーリア海に面したアルビッソラ・マリーナの海岸沿いに1963年から敷かれている、「芸術家のプロムナード」に設置された。これは、二十人の芸術家たちが各人の担当箇所の路面モザイクをデザインしてできあがった、全長700mにわたる海沿いの遊歩道である⁵。フォンターナは白い路面に青い円を配し、その端に、本作の別ヴァージョンを含む、《空間概念 自然》を三つ置いた(右図参照)。野外展示作品として、海沿いの道を散歩する人々を今も楽しませているこちらのヴァージョンも、遊歩道のプロジェクトの時期から見て、おそらくは生前の铸造と考えられる。

3点目となる、遠山ヴァージョンについての情報は、最

新の2006年のレゾネにおいて明記された⁶。第二のレゾネが出てから20年のうちに、このヴァージョンについての情報がフォンターナ財団に伝わったと思われる。第三のレゾネにおいては、本作の展覧会出品情報も初めて記載された。これが、1992年に開催された「ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれた空間」についての記述であったことから、この展覧会を機に、フォンターナ財団へと所蔵情報が伝わったと見てよい⁷。

レゾネにおける本作についての記述は、欧米での展示も含めて1992年の展覧会出品が初とされていることからわかるとおり、他の作品と比較して極めて少ないものだ。書籍における図版掲載歴も、各レゾネでの掲載と、1992年の展覧会カatalogについて記載されたのみである。これが枷となったこともあり、遠山ヴァージョンがいかにして日本へとやってきたのか、これ以前に展覧会に出品されたことがあるのかなどの情報は、はっきりしなかった。そこで本稿では、フォンターナと空間主義の芸術が、日本国内においてどのように紹介されてきたかをふまえたうえで、《空間主義 自然》のシリーズ(以下、〈自然〉シリーズと呼ぶ)がいつ頃から国内で展示されてきたのかを確認し、この作品の来歴について、これまでの国内調査で判明したことを記しておきたい。



アルビッソラ・マリーナの「芸術家のプロムナード」にある、《空間概念 自然》(59-60 N27)を含むフォンターナの作品3点(2004年 筆者撮影)

日本国内におけるフォンターナと空間主義の紹介・展示

日本において、フォンターナと空間主義の運動が初めて紹介されたのは、1953年に岡本太郎が執筆した、『みづゑ』の記事によってだった⁸。谷藤史彦によれば、作品が初めて国内で展示されたのも、1956年11月の東京・日本橋高島屋での展覧会と、〈自然〉シリーズの制作期間以前である⁹。空間主義の運動が明確に国際的な知名度を得たのは、1951年の第9回ミラノ・トリエンナーレでの国際会議にフォンターナが参加し、空間主義

の「技術宣言」を発表して以来であることを考えれば、これは決して遅くない。

1960年代に入ると、東京・日本橋高島屋をはじめ、東京画廊や南画廊といった、百貨店やギャラリーでのフォンターナ作品の展示が、個展を含めて都内で多く見られるようになった¹⁰。1969年には、北の丸公園に新設された、東京国立近代美術館新館の柿落としとなった「現代世界美術展 東と西の対話」においてフォンターナの作品が展示されている¹¹。また、1964年には、瀧口修造による日本初のフォンターナのモノグラフィも東京のみずず書房から出版された¹²。総じて、フォンターナと空間主義の存在は、ヨーロッパとのタイムラグもあまりなく、日本に伝わっている。

しかも、この傾向は、都内にかぎった話ではなかった。1954年に芦屋で協会が設立された「具体」は、関西における空間主義の紹介・受容の中心となったグループである¹³。1958年の第1回大阪国際芸術祭に協賛して開催した、「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体」において、発案者ミシェル・タピエを通じて伝えられたフォンターナのアイデアをもとに具体のメンバーが作品制作をするという試みがおこなわれたこと、1960年にも具体の「インターナショナル・スカイ・フェスティバル」にフォンターナが加わっていることなど、生前の芸術家本人と直接に関わって作品制作をおこなっている点は重要だろう¹⁴。この芸術家とその作品は、第二次世界大戦後の1950年代から1960年代にかけて、本人の生前から日本各地で紹介され、国内の芸術運動との関わりもふまえて受容されてきたと言ってよい。

日本国内における〈自然〉シリーズの展示

こうしたなかで、1959年から60年にかけて制作された〈自然〉シリーズが初めて日本で展示されたのは、シリーズの制作からまもない1961年、東京・日本橋高島屋において開かれた、「イタリア現代彫刻展」でのことだった¹⁵。この時に展示されたのは、遠山記念館の《空間概念 自然》(59-60 N27)に近しい、凹凸ある球状の作品で、テラコッタ製のものだ。2006年のレゾネの記述によれば、この形態の作品が披露されたのは、1960年から1961年初頭にかけてのヴェネツィア、パリ、トリノ、アムステルダムにおける四つの展覧会に次いで、おそらく、この東京での展示が五番目となる¹⁶。立地条件を考えれば、これは最新の作品の紹介といってさしつかえないだろう。1964年には、大阪のグタイピナコテカで開催された「フォンターナとカボグロッシ」展においても、〈自然〉シリーズのうち、球状のテラコッタ作品が展示された¹⁷。

これらのことから、現在最もよく知られているカンヴァスのシリーズのみならず、立体の作品も含めて、フォンターナの作品は制作と同時代に日本国内に紹介されていたことが見てとれる。

とはいえ、この時期に展示された〈自然〉シリーズは、主にテラコッタ製の原型であったことについて、注目しておくべきだろう。遠山記念館に所蔵された作例のように、ブロンズ鑄造の〈自然〉シリーズが国内で展示されるのは、1970年代からのことだった。

国内での個展は、1970年の東京画廊での開催以降、1977年まで確認できず、そこでの〈自然〉シリーズの展示もない¹⁸。しかし、イタリアにおいては、1972年、ミラノのパラッツォ・レアーレで大規模なフォンターナの回顧展が開催されていた¹⁹。これは、没後まもない芸術家の作品に再び注目が集まるには十分な機会である。この展覧会は、フォンターナと親交の深い建築家、ルチアーノ・バルデッサリ(Luciano Baldessari, 1896-1982)によって会場構成がなされており、なかでも、〈自然〉シリーズの展示のために準備された展示室は、このシリーズがフォンターナの生涯において特徴的な仕事であったことを印象づけた。この展覧会の会期中、日本では、「〈現代イタリア彫刻の全貌〉展」が彫刻の森美術館で開催されている。このカタログに寄稿したフォルトゥナート・ベルロンツィも、「現代イタリア彫刻の流れ」と題した論考において、挿図を用いて〈自然〉シリーズの重要性にふれた²⁰。

ただし、彫刻の森美術館での展覧会において実際に展示された作品は、〈自然〉シリーズではなく、1947年に制作された別のブロンズ製の《空間概念》である²¹。これまでに確認できた範囲で、〈自然〉シリーズのブロンズ作品が初めて展示されたのは、1979年の大阪・国立国際美術館における「近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって」展においてだと考えられる。この展覧会では、まさに遠山記念館に収蔵されたのと同じ、《空間概念 自然》(59-60 N27)のブロンズが展示された²²。

カタログの作品リストによれば、フォンターナの作品は《空間概念 自然》(59-60 N27)を含めて3点がこの展覧会に出品されており、本作のみ所蔵情報が記載されていない。他の作家のリストも参照した結果、このカタログにおいては、所蔵情報を記載していない作品は個人蔵と推測される。この作品の遠山ヴァージョン以外のブロンズ2点は、片方が当時失われていたとはいえ、いずれも野外に恒久的に設置することを意図していたと考えられるため、他国で展示されることはまずありえない。

この当時、本作がすでに遠山家の所蔵となっていたかまでは不明だが、この際に展示されたものが遠山ヴァージョンである可能性は高いだろう。

これ以降、1980年代に入ると、フォンターナの個展そのものだけでなく、〈自然〉シリーズの国内展示もより増えてゆく。1981年の東京・自由が丘画廊での展覧会や、1984年の東京・西武美術館での展覧会のみならず、富山県立美術館を皮切りに全国五カ所を巡回した、1986年の大規模な個展においても、〈自然〉シリーズのブロンズ作品は展示されている²³。

ただし、この時期の展示において、《空間概念 自然》(59-60 N27)の出品は確認できない。次に本作が現れるのは、レゾネに遠山ヴァージョンが掲載される契機となった、1992年の「ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれた空間」においてであり、本作が遠山記念館に収蔵されるまでの展示記録としては、おそらく、これが最後と見られる。また、国内においてフォンターナの大規模な個展が開催されたのも、この展覧会が最後だった。これ以降の国内の展示としては、2002年の「Afro-Burri-Fontana: イタリア抽象絵画の巨匠」展が規模として大きく、この際には〈自然〉シリーズも展示されている²⁴。

遠山ヴァージョンはどこから“来た”のか

——考えられる可能性

ここまで、国内でフォンターナと空間主義がいかにして紹介されてきたか、また、なかでも〈自然〉シリーズの作品がいつ頃からどのように展示されてきたのかについて述べ、遠山記念館に所蔵された《空間概念 自然》(59-60 N27)の国内展覧会における出品歴についてふれてきた。これをふまえて、遠山ヴァージョンがどのような経緯で国内に入ってきたのか、その道筋について考えられる可能性をまとめておきたい。

1) カヴァリーノ画廊と東京画廊

まず、1970年代までに《空間概念 自然》(59-60 N27)がイタリアから直接日本へと入る経路を考える場合、この作品のブロンズが本人の生前に鑄造されていると見られることから、1960年代においてフォンターナの作品を主に扱っており、かつ、日本とのつながりを持っている画廊を経由した可能性を考慮する必要がある。

ここで念頭におくべきは、日本の芸術家および芸術関係者が特に多く関わるイベントである、ヴェネツィア・ビエンナーレだろう。1956年に初めて日本が独自のパヴィリオンを持って以来、このイベントを通じて日伊間の芸術におけるコネクションが作られた。このヴェネツィアには、

フォンターナと空間主義の運動を扱う上で忘れてはならない場である、カヴァリーノ画廊が存在している。これは、1942年にカルロ・カルダッツォ (Carlo Cardazzo, 1908-1963) によって開かれたもので、1962年には、カヴァリーノIIと呼ばれるもう一つの画廊が同じくヴェネツィアに開かれた²⁵。

加えて、カルダッツォは1946年にもミラノにナヴィリオ画廊を開いており、こちらは空間主義の芸術運動の中心地となった場所である²⁶。当然、フォンターナとの関係は極めて深い。弟レナートが画廊を継いだ1960年代には、デュッセルドルフで始まったゼロ (Zero) の運動に関連する芸術家の展覧会をしばしば手がけている。フォンターナは、ピエロ・マンゾーニ (Piero Manzoni, 1933-1963) らとともに、イタリアからこの運動に関わった芸術家の代表格であった²⁷。

カヴァリーノ画廊とナヴィリオ画廊の両者では、フォンターナと空間主義の展覧会はもちろん、《空間概念 自然》(59-60 N27)とともに遠山記念館に新規収蔵されることになった《表面 579》(P.18参照)の作者、ジュゼッペ・カポグロッシ (Giuseppe Capogrossi, 1900-1972) の展覧会もしばしば開催されている。興味深いのは、この《表面 579》の背面にカヴァリーノ画廊とナヴィリオ画廊の画廊印があることだ。しかも、カヴァリーノ画廊については、1966年7月6日という日付の記載がある。1966年の6月14日から30日まで、カヴァリーノ画廊ではカポグロッシ展が開催されており、本作はこの際の出品作と見られる²⁸。この展覧会の後に続いたのは、7月1日から29日までのフォンターナ展であった²⁹。

加えて、1966年のカポグロッシ展会期中からフォンターナ展会期中にかけて、カヴァリーノIIでは「日本のモダン・アート」展が始まっている。こちらは6月15日から7月15日までで、同年の第33回ヴェネツィア・ビエンナーレの会期とも重なっていた。展覧会カタログの序文には「ビエンナーレの日本館とともにこの展覧会を多くの人に観てほしい」旨が書かれており、末尾にこの際のビエンナーレのコミッショナーを務めた久保貞次郎の名前がある³⁰。さらに、本展の委員としてフォンターナとカポグロッシの両人も名を連ね、展示においては針生一郎、中原佑介の両名に加え、東京画廊の協力を得た旨が書かれていた。東京画廊は、1962年5月の「サロン・ド・トーキョー」においてフォンターナとカポグロッシを含む展示をおこない、10月から11月にかけてはフォンターナの個展を開催している³¹。1960年代においてフォンターナ作品を扱ったイタリアの画廊として、カヴァリーノとナヴィリオは特に重要な存在であったことを考えれば、この時点で

すでに、二つの画廊と東京画廊の間にコネクションが築かれていた可能性は十分にあるだろう。

以上をふまえると、イタリアからフォンターナ作品が国内に入る経路として、ヴェネツィアのカヴァリーノ画廊、もしくはこれと画廊主を同じくするナヴィリオ画廊から、東京画廊を経由する形が考えられる。東京画廊は1970年にもフォンターナの個展を開催しており、この時期の都内における窓口の一つと考えてよい。ただし、この画廊での展示はカンヴァス型の作品が主と見られるため、〈自然〉シリーズを扱ったか否かについては確認できていない。

2) 自由が丘画廊とギャラリー・ボニエール

〈自然〉シリーズのブロンズ作品が展示されはじめた1970年代以降の展覧会のうち、1981年、銀座に新たなスペースを設けた自由が丘画廊で、「フォンターナ展 オブジェ作品20点による」が開かれた。このカタログの序文において、実川暢宏は以下のように述べている。

1977年、パリのFIAC展の会場で僕はフォンターナのブロンズの塊を見た。切り裂かれたタブローを見馴れた目には、とても興味深いものであった。そこで出会ったのがこのオブジェの持主でギャラリー・ボニエールのランクビスト氏である。彼は“これはローマのマルボロー・ギャラリーと協同して制作したものです。他に20箇所ばかり持っているからジュネーブに観に来るとよい。”と言う。そのとき僕はFIAC展が終るのを待ってスイスに行くことを決めていた。

ギャラリー・ボニエールでは、合計20点のフォンターナのオブジェを見ることが出来た。このなかから6点の作品を選んで日本に輸送してもらった約束をした後、僕はジュネーブからミラノへ向かった³²。

実川がここで述べているFIAC展は、1977年の10月22日から30日にかけてパリで開催された展示会だ³³。目黒区の自由が丘画廊では、同年、すでに「ルチオ・フォンタナ」展が開かれていた³⁴。この展覧会は会期の記載がないものの、カタログ発行日が10月1日で、かつ、10月9日が閉会日とみられること、展示作品に「ブロンズの塊」と呼べる作例がないことから、実川はフォンターナ展の開催後にFIAC展へと足を運び、ブロンズ作品6点を日本に輸送したものと考えられる。

このあとの文章は、“ジュネーブから向かったミラノで画廊を見てまわったものの、スイスで見た「ブロンズの塊」以上に興味の持てるものがなかった”旨を記したのち、次のように続く。

この出会いから4年が経ち、今度ひょいとしたことから銀座八丁目に自由が丘画廊をもうひと

つ開くことにした。最初の展覧会には、あのフォンターナのブロンズをもう一度ならべたいと思い今年2月にジュネーブのランクビスト氏を訪ねた。僕が“あなたの持っているブロンズ作品を全部欲しいのだけれども——”と言うと彼は“残念だけれども、売れてしまって現在では私が持っているのは半分くらいです。しかし、あなたが新しいギャラリーをオープンするのならば喜んで、この作品を提供しましょう。”こうしたやりとりから今回の展覧会が実現することとなった。

この記述から、1977年10月に続いて、1981年2月にもフォンターナのブロンズ作品をギャラリー・ボニエールから国内に輸入したことが見てとれる。

自由が丘画廊における1981年の展覧会には、〈自然〉シリーズが複数並べられており、このなかには、遠山記念館所蔵作と同じ球状のブロンズが5点あった。そのなかには、ジュネーブのギャラリー・ボニエールに由来と記載されているもの3点と、都内のプライヴェート・コレクションと記されているもの2点が含まれている³⁵。

興味深いのは、これ以降、1992年までの〈自然〉シリーズが国内展示された三つの展覧会のうち、1986年の巡回展を除いたすべてに、自由が丘画廊で1981年に展示された作品が出品されていることだ。1986年の巡回展では、〈自然〉シリーズの展示作はすべて、芸術家の妻であるテレジータ・フォンターナのコレクションから出品されており、国内で流通した作品ではないと考えられる³⁶。これに対し、1984年の西武百貨店の展覧会では、カタログに所蔵情報はないものの、協力者として実川の名が記載されている³⁷。1992年の「ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれた空間」でも、遠山記念館所蔵作以外の球状の〈自然〉シリーズは1981年の自由が丘画廊展示作と重なっており、所蔵先は個人もしくは別のギャラリーとなっていた³⁸。こうした展示記録から見て、日本国内において〈自然〉シリーズがコレクターに流通する経路のうちでも、自由が丘画廊はかなり重要な存在と見てよい。

実川は1977年に6点の「ブロンズの塊」をギャラリー・ボニエールから国内に輸送している。このなかに《空間概念 自然》(59-60 N27)が含まれていて、早い時期に遠山家か別の個人に渡っていたとすれば、それが1979年の「近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって」展で展示されたとしてもおかしくはないだろう。遠山ヴァージョンが日本へとやってきた経路として、ギャラリー・ボニエール由来の作品がこの自由が丘画廊を経由した可能性は高いと言える。

ただし、1981年の展覧会に出品された作品のほとんどが、球状の〈自然〉シリーズのうちでも、どちらかといえば小ぶりな直径40cm程度のものであるのに対し、遠山記念館所蔵作が直径70cm以上の大ぶりなものであることは、この画廊を通じての輸入という経路をやや疑わせる。また、おそらく遠山ヴァージョンが展示されたと考えられる1979年の「近代イタリア美術と日本作家の交流をめぐって」展は大阪の開催であり、会場となった国立国際美術館は、フォンターナも展示に参加した、1970年の万国博覧会に際して建設された万国博美術館の建物を引き継いで1977年に開館したものだ³⁹。先に述べたとおり、大阪では具体が1950年代から活動しており、グタイピナコテカでの展覧会も開催されているうえ、1959年には吉原治良がフォンターナをミラノに訪ねた経緯もある⁴⁰。こうした活発な交流をふまえるならば、東京とは異なる作品流通経路があった可能性も考えられるだろう。

とはいえ、関西における画廊などでのフォンターナの展覧会歴は、児玉画廊が開廊した1980年代からが中心とみられ、〈自然〉シリーズを展示している例も確認できない⁴¹。都内以外の展覧会情報については、網羅的な把握が難しい部分もあるので、今後、改めて調査が必要である。

遠山ヴァージョンはどこに“あった”のか

——考えられる可能性

さて、ここで改めて、レゾネに掲載されていた《空間概念 自然》(59-60 N27)という作品の展覧会出品情報が、1992年の都内の展覧会についてのみであったことを思いだしておきたい。これは本来、少なくとも2006年においては、《空間概念 自然》(59-60 N27)のあらゆるヴァージョンについて、日本以外での展覧会出品記録が確認されていないということを意味する。今回の調査では、1979年の大阪での出品記録が新たに判明したことを述べてきたが、これに加えて、1970年6月から9月にかけてのパリ市立近代美術館における展覧会で、この作品が展示されていたことがわかった。

このパリ市立近代美術館での展覧会カタログによれば、本作はn.54とされ、n.55にあたるもう1点の〈自然〉シリーズ作品とともに、ミラノのパオロ・マリノッティ・コレクションのものとされている⁴²。パオロ・マリノッティは、父であるフランコ・マリノッティ伯爵がヴェネツィアのパラッツォ・グラッシに設立した国際芸術・衣裳センターを継いだ人物で、1959年から1967年までこの場所での現代美術の展覧会に大きく関わった⁴³。先に述べたとおり、

〈自然〉シリーズが最初に公開された展覧会は、まさにこのパラッツォ・グラッシで1960年に開催されたものである。この際に《空間概念 自然》(59-60 N27)が展示されたという記録は確認できないが、本作が〈自然〉シリーズの他の作品とともにパオロ・マリノッティの目にふれていることは十分に考えられる。1960年、もしくは翌年に再び同パラッツォにおいて〈自然〉シリーズが展示されたことを契機に、マリノッティ家のコレクションとなった可能性は高いだろう⁴⁴。

では、このマリノッティ家のコレクションが、これまでに確認されている三つのヴァージョンのいずれかにあたる可能性はあるのだろうか。まず、アルビツォラ・マリーナのヴァージョンについては、遊歩道のプロジェクトの時期が1963年であることと、野外での恒久展示という形をとっていることから、このコレクションとは別物と考えられる。これに対して、芸術家の妻のコレクションとなっていたヴァージョンは、最初のレゾネに記載された1974年以前のいつから墓所に設置されていたのかがはっきりしない。このため、1970年にはマリノッティ・コレクションであったヴァージョンが、のちに妻テレジアのもとに渡って、1974年以前に設置されたという可能性も多少なり存在する。

ただし、1974年のレゾネにおける作品情報の記述全般に目を通せば、当時の所蔵先に渡る以前に経由した所蔵者・ギャラリーについても記載されているのがわかる。ほかの作品の記述を参照するかぎり、フォンターナ作品の最大のコレクションを所有していた妻テレジアの所蔵作について、それ以前の所蔵先が明らかであった場合、レゾネに記載がないということはやや考えにくい。また、墓所に設置されたヴァージョンが生前に鑄造されていたと見られること、これ以外にも多くの〈自然〉シリーズが妻のコレクションとして遺されていたことを思うならば、フォンターナの没した1968年から墓所にあったとするほうが道理に合うだろう。以上をふまえるならば、《空間概念 自然》(59-60 N27)のブロンズのヴァージョンが、確認されているとおり三つしかないとする場合、遠山ヴァージョンはかつて、パオロ・マリノッティ・コレクションに含まれていたものである可能性が高いことになる。

問題点：《空間概念 自然》(59-60 N27)のブロンズは本当に“三つ”なのか？

とはいえ、パオロ・マリノッティ・コレクションであったヴァージョンと、遠山ヴァージョンがまったく別のものである可能性も否定はできない。もとより、この作品のブロンズが四つ鑄造されていたのであれば、そう考えざるをえ

ないからだ。

1974年のレゾネを読みこんだところ、(59-60 N21)という別の分類番号の作品に、このパリにおける1970年の展覧会でn.54として展示された旨が記載されていた⁴⁵。作品の形状等を確認するかぎり、これは明らかな誤記であり、実際には遠山記念館所蔵作である、(59-60 N27)の項目にあるべき情報だ。この分類番号の作品は、ブロンズが3点確認されており、パオロ・マリノッティ・コレクション以外に、ローマのマルボロー・ギャラリーと、ニューヨークのマーサ・ジャクソン・ギャラリーの所蔵するヴァージョンがある。

それぞれのヴァージョンの記述を、1986年、2006年のレゾネにおいて追ってみると、2006年の時点で、パオロ・マリノッティ・コレクション由来のヴァージョンのみ、ミラノの個人蔵に変わっていた。ここで問題となるのは、パオロ・マリノッティがパリで1970年に実際に展示された2点以外に、この(59-60 N21)を持っていたか否かだ。マリノッティ家の〈自然〉シリーズのコレクションが3点であったならば、2006年の時点でミラノの個人蔵となったのは(59-60 N21)であるが、2点であったならば、それは《空間概念 自然》(59-60 N27)のブロンズ作品のうち1点が、現在、ミラノの個人蔵となっていることを意味する。つまり、墓所のヴァージョンと、アルビツォ・マリナーナのヴァージョンに加え、ミラノの個人蔵のヴァージョンと、遠山ヴァージョンの全4点が存在している可能性を考慮せねばならないのだ。

レゾネの(59-60 N21)の項目には、いくつかの展覧会出品歴と書籍への図版掲載歴が記載されている。展覧会カタログの確認には国外調査が必要となるため、今回は図版掲載歴のうち、1961年のミシェル・タピエの著作と、1970年のグイド・バッロの著作を確認した⁴⁶。レゾネでは、前者の図版はテラコッタ製のもの、後者の図版はブロンズ製のものとされている。タピエの著作は書籍内に〈自然〉シリーズが複数掲載されているうえ、ノンブルも図版番号もないため、どの作品を指しているかがはっきりしない。バッロの著作では、図版番号と頁が指定されているものの、該当の図版が展示会場全体の写真であるため、複数写っている作品のいずれを指しているのが不明である。写真そのものも不鮮明で判断は難しいが、少なくともタピエの著作には、テラコッタ製の《空間概念 自然》(59-60 N27)の可能性がある図版が掲載されていた。このほかの掲載写真は、作品が重なって写っているため、(59-60 N21)が含まれているか否かは識別できない。

以上のように、パオロ・マリノッティ・コレクションに(59-60

N21)が含まれていたかを確定することは現状の調査では難しく、《空間概念 自然》(59-60 N27)のブロンズが三つであったか、四つであったかを確定することはできなかった。しかし、レゾネにおける《空間概念 自然》(59-60 N27)の項目に、1961年のタピエの書籍に関する記述がないことを考えると、マリノッティ家由来の第四ヴァージョンが、ミラノの個人蔵となっている可能性も十分にあるだろう。

さて、マリノッティ家の所蔵作が第四のヴァージョンであった場合、考慮すべきは、「近代イタリア美術と日本作家の交流をめぐって」展で展示された作品が、遠山ヴァージョンではなくマリノッティ家のヴァージョンである可能性だ。1979年の展覧会で《空間概念 自然》(59-60 N27)が展示された際、作品の所蔵先は明記されていない。これは個人蔵であったことを示しており、マリノッティ家のヴァージョンが海を渡って展示されたということも考えられる。この展覧会の会場は、先に述べたとおり国立国際美術館であり、かつての万国博美術館であった。1970年の大阪万博では、パオロ・マリノッティ・コレクションから未来派の芸術家ウンベルト・ボッチョーニ(Umberto Boccioni, 1882-1916)の作品が展示されていることを念頭におけば、この施設とマリノッティ家との間にコネクションは築かれていただろう⁴⁷。

ただし、レゾネにおいては、(59-60 N21)の項目にも「近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって」展への出品記録がない。むろん、記載が欠けているだけということも考えられるが、ほかのパオロ・マリノッティ・コレクションについては展示記録が比較的こまめに記載されており、展覧会歴そのものには「近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって」展が明記されていた⁴⁸。これらを考えると、すでに遠山ヴァージョンは別途国内に入っており、それが展示されたと見ることに不自然はない。

まとめとして

フォンターナとその空間主義は、同時代のイタリアの前衛芸術として、1950年代から1960年代にかけて国内に紹介された。本人の没後の1970年代には日本国内の画廊でいくつかの個展が開催され、続く1980年代に規模の大きな個展が多く開かれたのち、1992年の新宿は三越美術館における個展を最後に、フォンターナのみをとりあげた展覧会は開催されていない。

このうち、遠山記念館の所蔵作が展示された可能性が高い展覧会として1979年の「近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって」展が挙げられ、展示された

ことが確実な展覧会として、1992年の「ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれた空間」が挙げられる。国内において、これ以外の出品歴は今回の調査では確認されなかった。

なお、遠山記念館に収蔵された《空間概念 自然》(59-60 N27) のブロンズが国内に入るまでの経路としては、1960年代からヴェネツィアのカヴァリーノ画廊およびミラノのナヴィリオ画廊とコネクションを持っていた、銀座の東京画廊経由のルートに検討の余地がある。さらに、1977年にジュネーヴのギャラリー・ボニエールから〈自然〉シリーズを6点国内に輸送した、自由が丘画廊を経由したルートも十分に可能性があった。

また、《空間概念 自然》(59-60 N27) のブロンズ作品については、全部で3点が確認されているものの、実際にはもう1点別のヴァージョンも存在した可能性が否めない。現状で確認されている3点のみが実在すると考える場合、遠山ヴァージョンはかつてパオロ・マリノッティ・コレクションに含まれていたものであると推測されるが、4点存在すると考えるのであれば、過去の所蔵先については情報のない状態である。遠山ヴァージョンとパオロ・マリノッティ・コレクションのヴァージョンが異なるものであるとすれば、1979年の「近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって」展において展示された《空間概念 自然》(59-60 N27) が、パオロ・マリノッティ・コレクションのヴァージョンである可能性もいくらか浮上する。

ただし、自由が丘画廊の実川暢宏による記述を参照するに、1977年において、〈自然〉シリーズのブロンズが複数存在していたこと、この鑄造にはローマのマールボロー・ギャラリーとジュネーヴのギャラリー・ボニエールが関わっていたことがわかる。レゾネにおいて、《空間概念 自然》(59-60 N27) のブロンズ作品のうち、墓所に置かれていたヴァージョンについては、マールボロー・ギャラリーを経由していたと記載されており、フォンターナの生前から、鑄造にこのギャラリーが関わっていたであろうことも読みとれる。このため、遠山ヴァージョンが、どのような経路でいつ国内に入ったとしても、これを鑄造したのは、ローマのマールボロー・ギャラリーか、このギャラリーと協力したギャラリー・ボニエールである可能性が高いのではないかと推測される。

本作の来し方をより明らかにするためには、今後、以下の調査が必要である。第一に、関西を中心とした、都内以外のギャラリーにおけるフォンターナ作品の展示と紹介の確認。第二に、東京画廊とヴェネツィアのカヴァリーノ画廊およびミラノのナヴィリオ画廊の間での作品流通

についての詳細調査。第三に、自由が丘画廊が1977年に輸送した作品の内訳を確認するための、ギャラリー・ボニエールの売立目録調査。第四に、レゾネにおいて本作と誤認されている作品の出品歴にある展覧会のカタログの実見調査。また、存命の国内の関係者へのインタビュー等をおこなうことで、資料からは不明瞭な点が明確になるだろう。

*付記：本稿はJSPS科研費 JP19K13000の助成を受けた研究成果の一部である。

本稿における国内人物名の表記は、文中においては本人の戸籍上の氏名を使用することとし、文献を示す際には出版時の表記に倣う。また、海外の人物名の表記は、該当の言語での発音により近く、近年の国内での表記に多く見られるものを採用し、国内人物名と同じく、文献表記においては出版時の表記に倣うものとする。

¹ 《空間環境》と呼ばれるシリーズは、蓄光塗料やブラックライト、ネオンなどを用いて空間を演出する作例が中心であり、日本国内の所蔵は確認されていない。

² Crispolti, Enrico (con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Valeria Ernesti), *Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano: Skira, 2006, p.518 (Tomo I). ただし、日本国内における展覧会の出品目録には、しばしば1967年に制作された、金色の卵型の作品が《空間概念 自然》として記載されていることがある。本稿での《空間概念 自然》シリーズの定義は、レゾネのものに従う。

³ Crispolti, Enrico (rédigé), *Lucio Fontana: Catalogue raisonné des peintures, sculptures et éléments spatiaux, vol.2*, Bruxelles: La Connaissance, c1974, p.106.

⁴ 同上。

⁵ アルビッソラ・マリーナは、特に1930年代、未来派を中心とした芸術家たちが、セラミック作品の制作に集まった土地。フォンターナもこの地に滞在して制作していた時期があり、カポグロッシも遊歩道のプロジェクトに加わっている。このプロジェクトについては、全体写真を含め、以下に詳しい。Passeggiata degli artisti (<http://www.comune.albissolamarina.sv.it/index.php/>

passeggiata-degli-artisti); Lungomare degli artisti (<http://www.museodiffusosalbisola.it/index.php/sedi/lungomare-degli-artisti>) [2023年2月13日最終閲覧]

⁶ Crispolti 2006, p.537 (Tomo I). なお、立体作品を扱うものとしてはこれが最新だが、他に紙の作品のみを扱うレゾネが2013年に出版されている。Barbero, Luca Massimo (con la collaborazione di Nini Ardemagni Laurini, Silvia Ardemagni), *Lucio Fontana: catalogo ragionato delle opere su carta*, Tomo III, Ginevra: Skira, c2013.

⁷ 峯村敏明監修・解説『ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれた空間』カタログ(1992年4月4日～26日 東京・三越美術館 [新宿] / 7月17日～8月23日 鹿児島市立美術館 / 10月24日～11月23日 西宮市大谷記念美術館)、作品番号77、109頁。

⁸ 岡本太郎「イタリアの新しい動き 空間派の人々」『みづゑ』(576) 1953年8月、36-45頁。

⁹ 「日本で初めてフォンタナの作品が展示されたのは、1956年11月に東京・日本橋高島屋で開催された「世界・今日の美術展」(その後大阪、京都、福岡に巡回)であった」谷藤史彦『ルチオ・フォンタナとイタリア20世紀美術 伝統性と革新性をめぐって』2016年、347頁。

¹⁰ たとえば、「イタリア現代彫刻展」(1961年1月17日～29日 東京・日本橋高島屋)、「クレーからフォンタナまで21人展」(1962年8月6日～9月8日 東京・南画廊)、「ルチオ・フォンタナ展」(1962年10月29日～11月14日 東京画廊)など。東京画廊での展示は、おそらく国内初の個展と思われる。

¹¹ この際には、個人蔵のカンヴァスを使用した《空間概念》が1点展示された。『現代世界美術展 東と西の対話』カタログ(1969年6月12日～8月17日 東京国立近代美術館)、11および100頁。なお、東京国立近代美術館は、1952年に中央区京橋に開館し、この1969年に北の丸公園の現在地に移っている。移転前の1964年に開催された「現代国際陶芸展」(1964年8月22日～9月13日 東京国立近代美術館)においても、フォンターナの陶板作品が展示された。同展リーフレット表紙および3頁を参照。

¹² 滝口修造『フォンタナ』(現代美術 25) みすず書房、1964年。滝口修造は、1958年に、第29回ヴェネツィア・ビエンナーレの日本代表および審査員としてイタリアを訪れ、公的な任務を終えたのち、ヨーロッパ各地を巡る途中でフォンターナのアトリエを訪れた。

¹³ 「具体」は、戦後の日本の前衛芸術運動としてヨーロ

パでも広く知られており、フランスを中心に隆盛した「アンフォルメル」の運動の推進者であるミシェル・タピエと関わりが深い。タピエはフォンターナとも親交があり、モノグラフィも執筆している。

¹⁴ 吉原治良「フォンタナ カポグロッシ」『フォンタナとカポグロッシ』展カタログ(1964年6月1日～20日 大阪・グタイピナコテカ)、ノンブルなし。個々の展覧会名については、『すべて未知の世界へ GUTAI 分化と統合』展カタログ(2022年10月22日～2023年1月9日 大阪中之島美術館・国立国際美術館)、236-237頁を参照。

¹⁵ 『イタリア現代彫刻展』カタログ(1961年1月17日～29日 東京・日本橋高島屋)、作品番号38、39(ノンブルなし)。展示作品は、レゾネの分類番号で(59-60 N12)と(59-60 N17)。Crispolti 2006, pp.532, 534 (Tomo I).

¹⁶ 〈自然〉シリーズ全体では、1959年におけるトリノのガッレリア・ノティツィエでの展示が初となる。Crispolti 2006, p.523 (Tomo I), p.1052 (Tomo II).

球状の作品が展示された前例として明確なのは、1960年内開催のヴェネツィアのパラッツォ・グラッシとパリのロダン美術館、1960年12月から翌1961年1月にかけてのトリノ市立近代美術館およびアムステルダム市立美術館における展覧会である。ただし、1961年に開催月日が不明なミラノのパラッツォ・デッラ・ペルマネンテでの展示も記録されている。東京の日本橋高島屋での展覧会は1月中旬からのため、おそらく先の開催と考えられるが、ミラノが先行する可能性もわずかながら存在する。Crispolti 2006, pp.528-529, 531, 533-534, 537-538 (Tomo I), pp.1052-1054 (Tomo II)

なお、谷藤は〈自然〉シリーズの展示について以下のように記している。「この「自然」シリーズの展示は、一九六〇年のヴェネツィアにおける「自然から芸術へ」展(パラッツォ・グラッシ)、パリの「イタリア現代彫刻: マルティーニから現代まで」展(ロダン美術館)、一九六一年のパリの個展「フォンタナの“空間概念”“彫刻”“自然”一九五六-六一年」(イリス・クレール画廊)での発表に次ぐ最新のものであった。」谷藤 2016、364頁。しかし、イリス・クレール画廊での個展(彫刻)は、展覧会リーフレット実物およびレゾネによれば同年11月からであり、東京が先行する。“Concetti spaziali” de Fontana: Sculptures “Nature” 1959-61/Peintures 1949-61, Paris: Galerie Iris Clert (Sculptures); Galerie Rive Droite (Peintures), 9 nov.-n.d., 1961; Crispolti 2006, p.1053 (Tomo II)

¹⁷ カタログに図版が掲載されており、リストに記された作品名は《ボール》とある。注14前掲書(1964)、

作品番号22。レゾネの分類番号では(59-60 N26)。Crispoliti 2006, p.537 (Tomo I).

¹⁸ 1970年9月21日～10月9日には、銀座の東京画廊で「ルチオ・フォンタナ」展が開催された。このうち、画商の安福信二は、自由が丘画廊における1977年の展覧会カタログにおいて、「7年振りの日本での今度の展観では」と書いている。フォンターナの作品そのものは、同年に開催された大阪の万国博覧会における万国博美術展にも出品されており、それ以降も現代美術展などでは展示されていたが、安福の指摘のとおり、国内での個展はしばらく開催されていなかったと思われる。安福信二「フォンターナの期待」『ルチオ・フォンタナ』展カタログ(1977年10月 東京・自由が丘画廊)、ノンブルなし;『V 現代の躍動』万国博美術展総目録:調和の発見 第5巻(1970年3月15日～9月13日 日本万国博覧会協会万国博美術館)、48～49頁;東京画廊+BTAP編『東京画廊六十年』東京画廊、2010年、101頁。

¹⁹ Lucio Fontana, Milano: Palazzo Reale, comune di Milano, ripartizione iniziative culturali, 19 apr.-21 giu., prorogata al 31 lug., 1972.

²⁰ フォルトゥナート・ベルロンツィ「現代イタリア彫刻の流れ」『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』カタログ(1972年5月27日～11月30日 箱根・彫刻の森美術館)、28～29頁。ブロンズ5点を1966年以来常設する、クレラー・ミュラー美術館の庭の写真を用いた挿図は図XIX(ノンブルなし)。クレラー・ミュラー美術館における〈自然〉シリーズの展示については以下に詳しい。“1966-67 Between Art and Nature” in “A Time Line Full of Stories” (<https://krollermuller.nl/en/timeline/between-art-and-nature>) [2023年2月14日最終閲覧]

²¹ この展覧会で展示されたフォンターナの作品は、1947年に制作されたブロンズの《空間概念》(47 SC1b)である。注20前掲書、作品番号38。レゾネにこの展覧会への出品記録は記載されていない。Crispoliti 2006, p.206 (Tomo I).

²² 『近代イタリア美術と日本 作家の交流をめぐって』展カタログ(1979年10月6日～12月2日 大阪・国立国際美術館)、作品番号23、17頁。出品目録は111頁(日本語)および128頁(英語)。このカタログにおいて本作のタイトルは《空間概念 No.3》と記載されているが、この名称が何に由来するかは定かでない。

²³ 『フォンターナ展 オブジェ作品20点による』カタログ(1981年5月20日～7月25日 東京・自由が丘画廊)、作品番号9～16(ノンブルなし);『フォンタナ展 空間

の詩学』カタログ(1984年3月2日～28日 東京・西武百貨店コンテンポラリー・アート・ギャラリー)、作品番号16～22(ノンブルなし);『フォンタナ展』カタログ(1986年4月19日～6月8日 富山県立近代美術館/7月20日～9月1日 東京・高輪美術館/9月6日～10月5日 東京・西武美術館/10月10日～11月9日 いわき市立美術館/11月16日～12月14日 兵庫・つかしんホール)、作品番号22～28、80～83頁。なお、〈自然〉シリーズは展示されていないが、「ルチオ・フォンタナ展」(1986年3月7日～29日 東京・フジテレビギャラリー)もこの時期に開かれた。

²⁴ 『Afro-Burri-Fontana: イタリア抽象絵画の巨匠』展カタログ(2002年4月6日～5月26日 ふくやま美術館/6月6日～7月21日 国立国際美術館)、作品番号54～57、123～124頁。この際に展示された〈自然〉シリーズは、岩石のような塊を断ち割ってその断面に切れこみをつけた形状のもので、彩色したテラコッタの作品である。

²⁵ Bianchi, Giovanni ed., “Appunti per una cronologia”, *Carlo Cardazzo: Una nuova visione dell'arte*, Exh. cat. Venezia: Collezione Peggy Guggenheim, Luca Massimo Barbero ed., 2008, pp.20-23.

²⁶ 空間主義は、運動の最初の宣言文を1947年内に起草しており、これを踏まえた1948年2月に、この芸術運動の発起人と今後の活動について知らせる回覧状を発表した。この回覧状には、運動の本拠地としてナヴィリョ画廊が選ばれたと記載されており、発起人にはカルロ・カルダッツォの名も含まれている。Marangon, Dino, “Manifesti dello Spazialismo”, *Fontana e lo Spazialismo*, Exh. cat. Lugano: Villa Malpensata, 1987, pp.71-87.

²⁷ ゼロ(Zero)は、1957年にデュッセルドルフでオットー・ピーネ(Otto Piene, 1928-2014)とハインツ・マック(Heinz Mack, 1931-)が自身のスタジオにおいて開催を始めた、定期的な展示に端を発するグループ。1958年4月に雑誌『ゼロ』を出版して以降、1966年まで積極的に活動を続けた。ピーネによれば、ゼロの活動において多くの芸術家と接触したなかでも、1961年のフォンターナとの出会いは最も重要であったという。マックはそれ以前から、マンゾーニを通してフォンターナと接触していた。Piene, Otto, “The Development of the Group “Zero””, *Zero: the International Art Movement of the 50s and 60s*, Exh. cat. Berlin: Martin-Gropius-Bau; Amsterdam: Stedelijk Museum, Dirk Pörschmann and Margriet Schavemaker eds.,

2015, pp.243-245.

²⁸ Capogrossi, Venezia: Galleria del Cavallino, 14-30 giu., 1966.

²⁹ Fontana, Venezia: Galleria del Cavallino, 1-29 lug., 1966.

³⁰ *Modern Art of Japan*, Exh. cat. Venezia: Cavallino 2, 1966, n.pag. 序文の署名には“SADAZIRO KUBO Japanese Commissioner of the Venice Biennial”とある。また、Honor Committeeには当時の在伊日本大使やヴェネツィア州知事をはじめ、日伊のビエンナーレ関係者がずらりと並び、そのなかに画家としてカポグロッシ、彫刻家としてフォンターナの名もあった。加えて、本カタログの奥付には、“Questa mostra è stata organizzata dalla Galleria del Naviglio, Milano e dalla Galleria del Cavallino di Venezia nel giugno 1966, con collaborazione della Tokyo Gallery di Tokyo e dei critici Mr. Ichiro Haryu e Mr. Yusuke Nakahara.”とあり、英語でも同内容が記されている。

³¹ 「サロン・ド・トーキョー」(1962年5月2日～16日 東京・新宿伊勢丹)、「ルチオ・フォンタナ」(1962年10月29日～11月14日 東京画廊)。注18前掲書(2010)、51および53頁。

³² 実川暢宏「フォンターナのオブジェと画廊」『フォンターナ展 オブジェ作品20点による』カタログ(1981年5月20日～7月25日 東京・自由が丘画廊 [銀座])、ノンブルなし。自由が丘画廊は、もとは目黒区自由が丘に居を構えていたが、1981年にもう一つの画廊を銀座八丁目に設けている。1970年代から1980年代にかけて、国内の現代美術シーンで重要であった画廊の一つ。

³³ 挟みこみの会場図によれば、この展示会のブースK6でギャラリー・ボニエールが展示しており、カタログに広告も掲載されている。*FIAC 77: art contemporain Paris, Grand Palais, 22-30 octobre*, Exh. cat. Paris: Grand Palais, 1977, pp.46-47.

³⁴ 「ルチオ・フォンタナ」(1977年10月 東京・自由が丘画廊)。本展カタログである注18前掲書(1977)に会期の記載はなく、発行日のみ10月1日とある。なお、1992年の展覧会カタログにおける国内展覧会歴に、会期の終わりが10月9日であったと記されている。注7前掲書、158頁。

³⁵ 球状のブロンズは作品番号11および13～16で、11(59-60 N12)、13(59-60 N16)、14(59-60 N23)がギャラリー・ボニエール由来、15(59-60 N25)、16(59-60 N31)がプライベート・コレクションである。実川の文中で、ランクビスト氏から提供されたとある作

品の中に、前者の3点が含まれていたと見てよい。

³⁶ 出品目録中の〈自然〉シリーズ作品すべてに、“Teresita Fontana, Milan”と記載あり。注23前掲書(1986)、112頁。

³⁷ 奥付の「協力」に実川暢宏の名前がある。注23前掲書(1984)、ノンブルなし。

³⁸ 自由が丘画廊は1987年に閉廊している。

³⁹ 国立国際美術館公式webサイト内「沿革」(<https://www.nmao.go.jp/about/history/>) [2023年2月15日最終閲覧]

⁴⁰ 注14前掲書(1964)で吉原は、1958年の第1回大阪国際芸術祭におけるフォンターナとの関わりを述べる内容に続き、「その翌年、私はミラノに彼を訪ね、夥しい作品を見せてもらった」と書いている。

⁴¹ 大阪の兄玉画廊は、1987年の開廊以来、当時のヨーロッパを中心とする前衛芸術の本格的な展覧会を開催し、関西における現代美術の紹介の中心となった画廊の一つである。1988年の「フォンターナと空間主義」展など、この芸術家の作品を展示する展覧会も複数回おこなっているが、〈自然〉シリーズの展示については確認できていない。『フォンターナと空間主義』展カタログ(1988年10月22日～11月26日 大阪・兄玉画廊)；兄玉画廊・兄玉現代芸術研究所編『兄玉画廊・兄玉現代芸術研究所 1987-1997』兄玉画廊・兄玉現代芸術研究所、1997年。

⁴² *Lucio Fontana*, Exh. cat. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1970, n.pag., n.54, 55 この展覧会についての情報そのものは2006年のレズネで確認できる。Crispolti 2006, p.1059 (Tomo II), n.55にあたる作品は、レズネの分類番号では(59-60 N11)である。Crispolti 2006, p.532 (Tomo I).

⁴³ Stringa, Nico, “Venezia ’900: il secolo delle mostre”, *Laboratoire italien*, vol.15, 2014, pp.167-178.

⁴⁴ パラッツォ・グラッシの1961年7月～10月の展覧会にもフォンターナは出品しており、〈自然〉シリーズのうち、(59-60 N33)も展示された可能性がある。Crispolti 2006, p.532 (Tomo I).

⁴⁵ Crispolti 1974, p.106 (Tomo I).

⁴⁶ Tapié, Michel, *Devenir de Fontana* (International Center of Aesthetic Research 4), Torino: Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1961, n.pag.; Ballo, Guido, *L. Fontana: idea per un ritratto*, Torino: ILTE, 1970, p.213, fig.253.

⁴⁷ 注18前掲書(1970)、18-19頁。

⁴⁸ Crispolti 2006, p.1063 (Tomo II).

樂道入・一入「両作」の「黒樂茶碗(東陽坊写)」について

依田 徹

・作品の概要

遠山記念館では、「巖」と「大威徳」という銘の、2点の長次郎作の黒樂茶碗を所蔵しているが(『遠山記念館だより』59号で紹介)、さらにもう1点、銘のない「黒樂茶碗」(図1)を所蔵している。この茶碗については『遠山記念館所蔵品目録Ⅰ』(1990)に掲載しているものの、これまで作者の情報等を紹介してこなかった。しかし後述する付属品等の情報によれば、樂家3代の樂道入(通称ノンコウ、1599～1656)と同家4代の樂一入(1640～1696)の合作(両作)であり、「長次郎七種(利休七種)」の内の一つ、「黒樂茶碗 銘 東陽坊」(図3、個人蔵、重要文化財)の写しとされる。中でも重要な付属品が、宗閑(枝足庵)という人物から村田孫左衛門に宛てられた、享保15年(1730)の奥付の添状である(資料1)。これまでこの「宗閑」については不詳であったが、署名の筆跡から、文中にも登場している表千家6代覚々斎(原叟、1678～1730)の高弟、鈴木宗閑(生没年不詳)と確定できた。本稿ではこの「黒樂茶碗」と添状を起点に、本作の制作された状況と、17世紀における長次郎茶碗の認識、さらには「長次郎七種」の成立について考察を試みる。

まず、作品の情報について確認したい。茶碗の高さは8.3cm、口径は10.8cmで、胴は筒状となっており、腰は角を立てて削り込みはじめ、そこから下は丸みを帯びた半球状となっている。器体はやや厚く成型されており、口縁部では一部釉薬が幕状をなしているため、不均一になっている。見込みは深く、「茶筌摺り」は明確ではないものの、底部の「茶溜り」はしっかりと作られ、段差の部分では釉薬が少し剥離している(図5)。高台までを釉薬で覆う「そうやすり総釉」で、高台を太く平坦に作っているのが大きな特徴である(図2)。高台の外径は4.0cmで、内径は1.9cmとごく小さく削り込んでいるが、その中にも渦巻き状の突起である「とぎん兜巾」を作っている(図6)。高台は垂直に立ち上がり、付け根の周囲を巡る削り込みはない。腰には覚々斎とされる朱漆の書付があるが、現在は剥落が進んで判別は難しい(図7)。おそらく高台の右脇に「ノンカウ一入両作」、左脇に覚々斎の花押が入れられていたものと思われる。釉薬はよく溶けて艶のある黒色を呈しており、道入の特徴に合致

する。一部には「朱葉」と呼ばれる赤色が出ており、また泡立った様に荒れた肌となっている。一部に見える土は白味の強い灰色で、一入の作例に近いものが見られる。黒樂茶碗では窯から取り出す際に付く挟みの跡が一つの見所となるが、本作では4本ほど入っており、取り出しにもたついた様子を伝えている(図8)。

総体として荒さの残る作りであり、道入や一入の作品に見られる口縁部の特徴的な薄さなどはない。

・「黒樂茶碗 銘 東陽坊」

本作との比較のため、本作が写したとされる「東陽坊」について確認したい。「東陽坊」とは京都東山にある真如堂の子院の一つで、そこの住職であった東陽坊長盛(1515～1598)は、千利休(1522～1591)の門人であったと伝えられる。この長盛が北野大茶湯で用いたという茶室「東陽坊」が建仁寺本坊に現存しており、また「東陽坊釜」にも名前を残している。

「黒樂茶碗 銘 東陽坊」もまた、利休から長盛へ贈られたと伝えられる関連作である。利休の茶碗を制作した長次郎(?～1589)の作と伝承される茶碗であり、高さ8.5cm、口径12.2cmと、本作よりやや大きい。筒状の胴と半球状の腰を特徴とし、しばしば「利休形」と呼ばれるタイプの一例である。その大きな特徴は、太く平坦に作られた高台であり、その内側はごく小さく削り込まれている(図4)。写真では高台の内側には兜巾は確認できず、見込みには茶溜りも認められない。釉薬は良く溶けた黒色であり、一部茶色を呈しているとされることから、長次郎が用いた赤い聚楽土を用いていると思われる。

本作を「東陽坊」と比較すれば、全体的にぎこちない作りでありながら、腰の削り、および高台の特徴が的確に写されているため、「東陽坊」の写しであることが判然とする。伝承通りとするならば、全体を年少の一入が制作した後に、道入が腰と高台などを手直したと見るべきである。特に本作の小さく深い高台内側に兜巾を作る手際は、実に見事である。本歌には認められない兜巾を、即興的に作ったとすれば、その個性と技術は樂家歴代でも名手とされる道入に帰して良いと思われる。

・鈴木宗閑と武田杏仙

先述した通り、本作には鈴木宗閑の添状が付属して



図1 「黒楽茶碗」遠山記念館蔵



図3 黒楽茶碗 銘 東陽坊、個人蔵、重要文化財
(『大正名器鑑』より転載)



図2 同 高台と覚々斎の花押



図4 同 高台

いる。宗閑は京都の人物であり、「松屋」の屋号を名乗った商人とされ、幾つかの書籍で「枝足庵」の号を名乗ったことも確認できる。

文中では、この茶碗が武田香仙から譲渡されたとあるが、この「香」は「杏」の誤字だろう。寛永期に京都で活躍した医師として武田信重（道安、1584～1665）があり、その次男が武田信成（杏仙、1625～1705）である。杏仙は江戸に出て幕府に仕えており、文面とも矛盾はない。

茶道史上、武田道安の名前は黒楽茶碗の「東陽坊」を所持していたことで名高い。なお道安の所有の前には、千家2代目の千少庵（1546～1614）から3代目の千宗旦（1578～1658）に伝えられたとする伝承もある（『逢源斎書』）。いずれにせよ寛永期には道安の所有となっており、黒楽茶碗の名品の一つとして数えられるようになっていた。

・本作の来歴

添状によれば、道安が存命中に樂家に依頼して制作させた写しが本作である。制作年については後述するが、道入の亡くなる明暦2年（1656）かその直前となる。やがて「東陽坊」の本歌と写しである本作は、共に

次男である杏仙へと継承された。添状によれば、本作は杏仙が江戸に移る際に宗閑へと譲渡されたとされる。『寛政重修諸家譜』によれば、杏仙は寛文6年（1666）12月に徳川家綱（1641～1680）に拝謁して番医になっているが、この時期では元禄期に活動する宗閑への譲渡としては早すぎる。『寛政重修諸家譜』はまた、杏仙がその後、延宝元年（1673）に明正上皇（1624～1696）の附属として京都に戻り、元禄9年（1696）の上皇崩御によって江戸に帰ったと記している。そして「東陽坊」の本歌は、付属の添状によって翌10年に杏仙から鴻池道億（1656～1736）へ譲渡されたことが判明する。この時に京都の邸宅と家財が処分されたはずであり、本作が宗閑へ譲渡されたのも同時期だろう。

本作を入手した宗閑は作品の来歴を聞き、道安の弟子である生駒元竹（滄州、？～1749）に確認を取った上で、師の覚々斎に書付を頼んだことになる。そして入手から30年以上経過した享保15年（1730）、老年になっていた宗閑は村田孫左衛門なる人物に請われて本作を譲渡し、その際に付属の添状が記されたのである。

また本作には、堀内長生庵5世である堀内宗完（不

識斎、1780～1854）が、千家出入りの指物師である駒澤利斎に、軸装された添状の箱を作らせた証書（資料2）が付属している。軸の箱の底には、利斎の印が入れられおり、蓋裏の墨書も不識斎のものである。茶碗本体の箱も、蓋裏に不識斎の書付（資料3）があり、底にも利斎の印が入っている。このため19世紀に入り、不識斎によって次第が整えられたことが確認される。この段階で堀内家が所有していたのか、あるいは親交のある茶人からの依頼であったのかは判然としない。いずれにせよ昭和16年（1941）4月の入札会で市場に現れ、ある時点で遠山元一の所有となっている。

・明暦前後の樂家について

本作については、その制作状況についての情報がある点で興味深い。一つは先に見た通り、武田道安が存命中に、樂家に依頼して制作された「東陽坊」の写しであるという点である。その制作年は、添状に従えば道入の最晩年のこととなる。

道入は明暦2年に死去しているが、息子の一入が当主名跡の「吉左衛門」を襲名したのも同年とされる。この時に一入がまだ数え17歳である事、また「道入」の号は没後の追贈と伝えられている事から、隠居による代替わりではなく、道入の急逝にともない家督相続が行われた可能性が極めて高い。

すなわち本作の制作時にはまだ道入は隠居前であり、後嗣である一入への作陶修行の一環として、家祖である長次郎の茶碗を学ぶ目的で制作させたのではないだろうか。それを道入が修正のために手を入れ、結果として合作となったはずである。想像をたくましくすれば、健康状態の不安を感じていた道入が、年若い息子に何らかの心得を伝えようとしていたのかもしれない。

・「長次郎七種」の成立について

またこの茶碗は、最初期の「長次郎七種（利休七種）」の写しとして、資料的な価値をもっている。安政4年（1857）刊行の金森得水『本朝陶器攷証』には、次の記述が見られる。

長次郎七種の議は利休居士御取持にて御在世の頃より利休取持之七種と唱へ候て焼候よし、其後所のより望にて写し始め宗旦居士のんこうへ被仰付候て以来代々うつし来り候

これによれば、道入の代より長次郎写しが制作され始めたこととされ、まさに本作が該当する。

この一文に登場する「長次郎七種」とは、利休が命名したと伝えられている茶碗、黒楽茶碗の「大黒」（個人蔵、重要文化財）、「東陽坊」、「鉢開」、赤楽茶碗の「木守」（松平公益会蔵）、「早船」（畠山記念館蔵）、



図5 「黒楽茶碗」 見込み



図6 同 高台内側の兜巾



図7 同 覚々斎とされる朱書



図8 同 胴に残る挟み跡

名 称	来 歴	現在の状況	備 考
黒楽茶碗 銘 大黒	千利休→千道安？→千宗旦→後藤少三郎→鴻池家→個人	個人蔵	重要文化財
黒楽茶碗 銘 東陽坊	千利休→東陽坊長盛→千少庵？→千宗旦？→武田道安→鴻池家→個人	個人蔵	重要文化財
黒楽茶碗 銘 鉢開	千利休→細川忠興→清巖宗渭→細川家	1717年に焼失	
赤楽茶碗 銘 木守	千利休→千宗旦→武者小路千家→高松松平家	松平公益会蔵	関東大震災で破損
赤楽茶碗 銘 早船	千利休→蒲生氏郷→大文字屋宗夕	畠山記念館蔵	駿河作という伝承有
赤楽茶碗 銘 検校	千利休→薩摩屋宗朴→石川素閑→井筒屋十右衛門→瀬尾弥兵衛	所在不明	
赤楽茶碗 銘 臨濟	織田長益？→千少庵？→千宗旦→裏千家→冬木小平次	所在不明	有楽焼という伝承有

表1 長次郎七種 伝来等

「検校」、「臨濟」の7点を指す。すべて長次郎の作とされているが、『江岑咄之覚』には次の記述がある。

一、早舟ノ茶わん、駿河と申人才工（細工）焼、古、少庵ニ有

一、りんさい、有楽焼也

これによれば「早船」は駿河という陶工が制作、「臨濟」については織田長益（有楽、1547～1622）が好んだことになり、長次郎の作とは言い切れない。またその銘についても利休自身によるものとは言い切れず、後世に付けられた可能性を想定しなくてはならない。

この7点については、17世紀の段階で表千家の文書『逢源斎書』『江岑咄之覚』において列挙されているものの、7点同時ではなく別に扱われていた。

一、墨茶碗之事長次郎焼、休所持被成候大黒、東陽坊、少々旦へ参、（中略）高桐院ニ在之候はちひらいと申黒茶碗、三斎所持候テ高桐院へ参候（『逢源斎書』）

一、宗易、京やき茶碗名を付候、名物 はや船きまもり りんざい けんきやう（『江岑咄之覚』）

この記述を並べると、黒楽茶碗3点は長次郎の名品として名が挙がっており、対して赤楽茶碗4点は利休の命名という扱いである。この二つの情報が混ざること、先の『本朝陶器攷証』のように、全てを長次郎が制作し、利休が命名したことになったのだろうか。

またこの7点については、17世紀中頃の所持者が判明している（表1）。「大黒」を所持していた後藤少三郎（少斎）は京都の銀座の2代目で、宗旦の弟子である。「鉢開」所持者の清巖宗渭（1588～1662）は大徳寺高桐院の住持で、宗旦の号である「今日庵」の命名に深く関わった人物である。「早船」の所持者である大文字屋宗夕については不詳であるが、「虚堂智愚墨蹟 法語（破れ虚堂）」（東京国立博物館蔵、国宝）

などを所持したことで名高い、京都の豪商である疋田家（大文字屋）の係累だろう。「検校」を所持していた石川素閑についても不詳であるが、やはり宗旦の茶友として茶会記に登場している。そして残る2点は、千家にあったものと考えられる。すなわち7点の共通項とは、当時は京都周辺にあり、宗旦の交友関係の範囲で確認できた、初期の楽茶碗という点である。宗旦の段階で利休の茶を伝えるものとして重要視され、写しが制作されたことには蓋然性がある。

この7点の中で、最も早く失われたのが「鉢開」である。細川忠興（三斎、1563～1646）から清巖宗渭に贈られて高桐院にあったが、おそらく清巖の没後に細川家へと戻され、享保2年（1717）の江戸の熊本藩邸の火災で焼失している（『御家名物之大概』）。これにより、「鉢開」と同様に胴の中央をしぼった黒楽茶碗が、よく似た茶碗として「面影」（楽美術館蔵）と命名されたことが知られる。現在も「鉢開」の特徴が確認できるのは、この時点で「鉢開」の写しが制作されていたからに他ならない。この時点までには、7点を特別視し、写しを制作する習慣が確立していたはずである。ただし『本朝陶器攷証』にあった、「利休所持之七種」という呼称が利休存命時に遡るとしている記述は、そのまま信用できない。同様に利休の定めた「七種蓋置」「七種建水」などが伝えられるが、文献的に確認はできず、江戸時代以降に点前の作法が整備される中で定まっていたものと考えられる。

天明7年（1787）の序文を持つ松平不昧編『古今名物類聚』を見ると、7点を列挙して「右名七種利休銘」とのみ記している。同時期成立の『閑居偶筆』（国立国会図書館蔵）では、数々の楽茶碗を図入りで紹介した後に7点を別に挙げ、「利休名物茶碗」と呼ぶ。やはり18世紀後半に千家周辺の名品をまとめた『中興名

物記』には、「臨濟」「早船」「検校」が記載されるものの、7点を特別視することさえ行われていない。それが幕末期にいたる迄に、『本朝陶器攷証』に見られる「長次郎七種」という呼称へと集約されたようである。

・「両作」の語について

もう一点、本作の添状において、合作の意味で用いられている「両作」という言葉が注目される。聞きなれない言葉であるが、その使用例は他にも確認される。

樂家9代の樂了入（1756～1834）は同家の中でも新様式を確立した名手として知られ、文政8年（1825）にして隠居して10代の樂旦入（1795～1854）へと家督を譲り、隠居名で作陶を続けている。この親子の合作が何点か現存しており、その内の一つである「黒樂茶碗」（個人蔵、図9）の箱蓋裏には、了入による「両作」の墨書と「九代」の署名、それに草書の隠居印が捺されている（図10）。当主である旦入は、箱の底に「吉左衛門」の署名を入れ、その上に紀州家より拝領した楷書の当主印を捺するという仕様である（図11）。そして茶碗そのものには、高台中央に旦入の拝領印、見込みには了入の隠居印が捺されている（図12）。ここからこの作品の制作年は、了入の隠居後から死去まで、1825年から1834年の9年間に限定することが可能である。これにより、享保年間から文政年間にかけての一世紀の間、千家や樂家の周辺で親子の合作を「両作」と呼ぶ習慣があったことが確認できるのである。

以上、本稿では遠山記念館の所蔵する「黒樂茶碗」を基に、近世における樂茶碗をとりまく状況について考察してきた。本作を樂道入、樂一入の合作とするにはなお慎重な判断が必要とされるが、未熟さと技巧的な部分が同居する作行には、一定の妥当性が認められる。また付属する資料から、17世紀に千家周辺で重要視された茶碗の一つと確認され、特に「両作」という用語が18世紀初頭から使用されていた事実が確認できる点で重要である。（当館学芸課長）

・主要参考文献

金森得水『本朝陶器攷 6巻』松雲堂書店、1891
高橋義雄『大正名器鑑 第9編』大正名器鑑編集所、1926
堀田正敦『寛政重修諸家譜 第3新訂』続群書類従完成会、1964
千宗左、千宗貝『江岑宗左茶書』主婦の友社、1998
『大名細川家の至宝』山梨県立美術館、2001
『鳥取県の名宝』鳥取県立博物館、2002
樂吉左衛門、樂篤人他『定本 樂歴代一宗慶・尼焼・光悦・道樂・一元を含む』淡交社、2013



図9 樂了入・樂旦入「黒樂茶碗」個人蔵



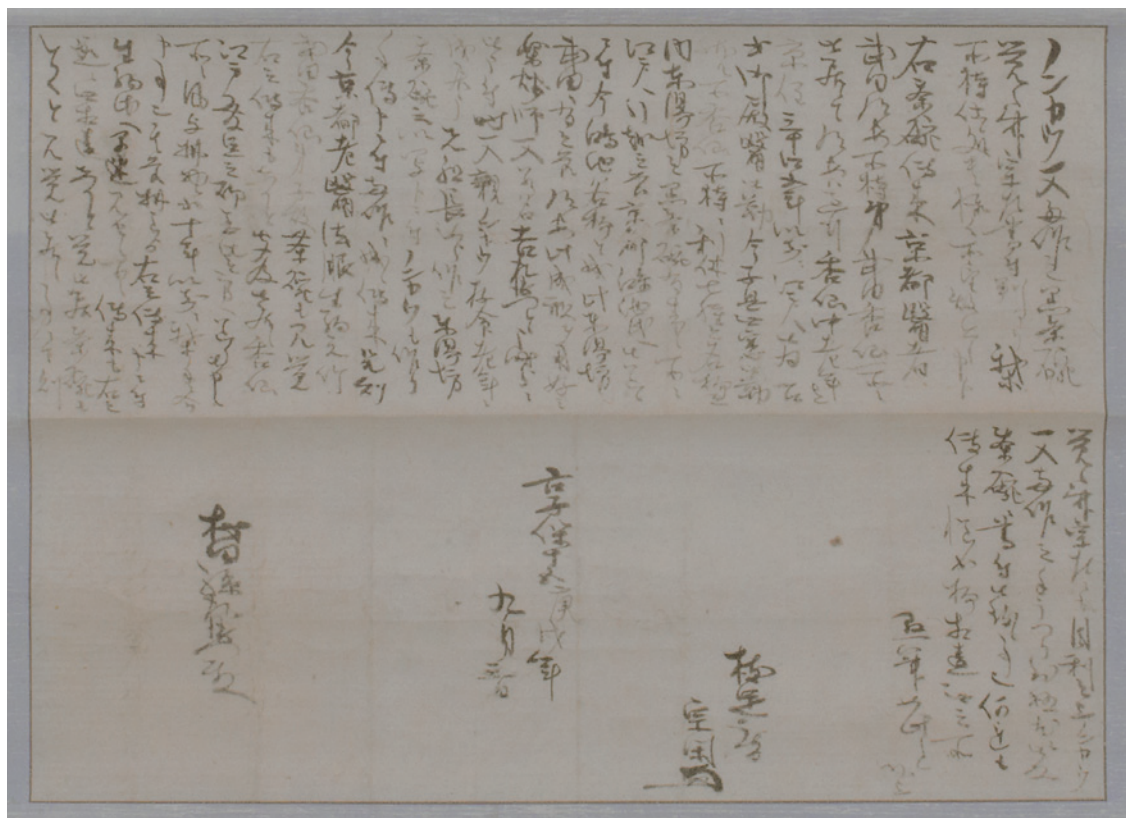
図10 同 箱蓋裏



図11 同 箱底

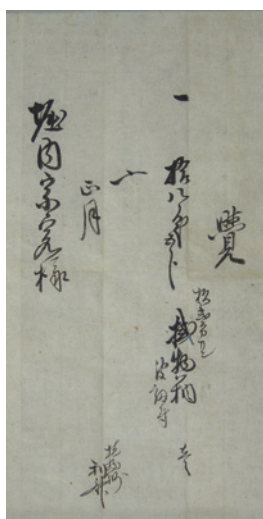


図12 同 陶印(左・了入、右・旦入)



資料1 鈴木宗閑添状 46.8×33.7cm

ノンカウ一入兩作之黒茶碗
 覚々斎宗左書付判アリ我等
 所持仕候処貴様之所望故進し申候
 右茶碗傳來京都医者
 武田道安所持弟武田香仙一所二
 仕居候て道安ハ過行香仙中老年迄
 京住 三十四五年以前二江戸入府召
 出御殿医被勤今子息無憲被勤
 然ル所香仙所持之利休七種之名物之
 内東陽坊之黒茶碗有來候所二
 江戸へ引越之節京都鴻池氏へ被送候
 二付今鴻池ノ名物と成 此東陽坊
 武田二有之節道安此成形ヲ用好ミ
 樂焼師一入別名吉左衛門と申時分二
 被申付時一入親ノンカウ存命老年二
 成居候 先相長次郎作之東陽坊
 茶碗之以写申二付ノンカウも作り
 手傳申二付兩作ト成候 傳來先刻
 今京都老医法眼生駒元竹
 武田香仙弟子故茶碗も見覺
 右之傳來もしかと聞及被居候 香仙
 江戸発足之砌□□を方へ送り被申候
 所之風与拂物候式十年前二我等ノ手二入り
 申事也 其□□今右之傳來申二付
 生駒氏へ早速見セ候所之傳來も右之
 趣二無相違しかと覺仕居茶碗も
 とくと見覺仕居候事にて別
 覚々斎宗左にも目利之上ノンカウ
 一入兩作之手うつり致極尤 此度
 茶碗之書付被致候事也 何れも
 傳來慥成物相違無之所ノ懸筆如此しと 以上
 枝足庵ノ宗閑(花押)
 享保十五年庚戌年ノ九月三日
 村田孫左衛門殿



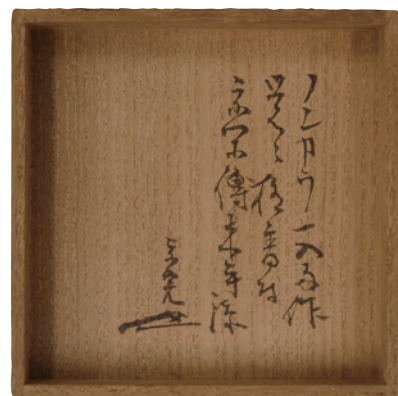
資料2 駒沢利斎証書

一 拾八寸五分 杵式方サン
 掛物箱ノ波細寸 壺
 正月 指物師ノ利斎
 堀内宗完様



資料3 蓋箱裏

覚々極書付のんかう一入兩作黒茶盤二添
 宗閑文 ふしき(花押)



資料4 堀内不識斎箱書付

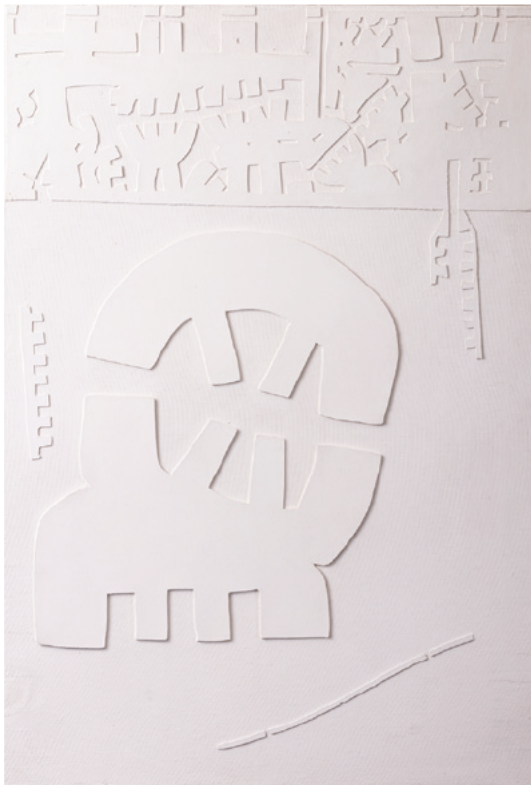
ノンカウ一入兩作
 覚々極書付
 宗閑傳來書添
 宗完(花押)

テーマ展「遠山記念館のアヴァンギャルドたち

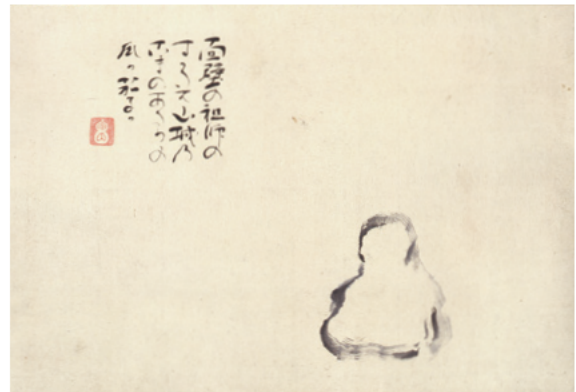
—新収品の紹介をかねて—

4月1日(土)~5月28日(日)

20世紀ヨーロッパの前衛美術家フォンターナ、カポグロッシ、ピカソの新収品を初公開します。あわせて、当館の所蔵品のなかから東洋のアヴァンギャルドともいうべき自由な造形意欲のあふれる作品を選んで展示します。当館には古代シリアのテラコッタ像の国内最大のコレクションがありますが、そのなかから自在な造形が魅力的な人物像39体を一挙公開します。東アジアの書画には中国唐時代にはじまる「逸品」という、スタンダードから逸脱した造形を鑑賞する評価基準があります。この芸術伝統は鎌倉時代にもたらされた禅宗美術、さらに茶の世界へと発展・継承されます。当館の所蔵品による東西のアヴァンギャルド対決をお楽しみください。



ジュゼッペ・カポグロッシ《表面579》 1966年
© SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo, 2023 G3148



松平不昧《達磨図自画像賛》 江戸時代後期(19世紀)



清水比庵《富士山》 1970年

ジュゼッペ・カポグロッシ《表面579》について

イタリアの前衛芸術家、ジュゼッペ・カポグロッシ(1900~1972)によるレリーフ、《表面579》。白一色のざらりとした面の上に盛りあがった独特の形態と、その作る淡い影が目をはきまします。ローマに生まれたカポグロッシは、大学で法学を修めたのち、絵画制作に専念し、1930年代半ばから画家としての活動を始めました。1940年代後半から非具象的な表現に移行していき、最初の個展を開いた1950年ごろには、本作にもその特徴が表れている、寓意性や象徴性をもたない記号のような形で画面を埋めるスタイルを確立しています。

カポグロッシの作品は、1949年のある時期から、すべて《表面》*Superficie*というタイトルに統一され、「01」から始まる番号を振られてシリーズ化されます。初期の作品は主に平面でしたが、次第にレリーフ形式の作品も増えていきました。1966年に制作された本作も、このレリーフ形式の作品の一つです。厚紙と見られる素材を重ねた上から、目の粗い布をかけて平らな土台を作り、そこに自在な形に切った厚紙を貼りつけ、全体を白一色にしあげたもので、同年には、白を基調にしたレリーフ形式の作品がほかにも複数制作されています。

(巖谷睦月：東北学院大学准教授)

展示作品(すべて通期展示、いずれも遠山記念館蔵)

第一部：東洋美術の「逸品」たち

- ・浦上玉堂「煙雲空濛図」 江戸時代後期 19世紀
- ・岡田米山人「仙客談古図」 江戸時代後期 1818年
- ・江月宗玩「一行書」 江戸時代前期 17世紀前半
- ・江雪宗立「一行書」 江戸時代中期 17世紀後半
- ・清水比庵「竹声松影」 1963年
- ・「竹一重切花生」 江戸時代中～後期 18-19世紀
- ・松平不昧「達磨図自画賛」 江戸時代後期 19世紀
- ・松平不昧「円相」 江戸時代後期 19世紀
- ・清水比庵「富士山」 1970年
- ・清水比庵「一日を」 1962年

第二部：新収品と古代シリアの不思議な造形

- ・ルーチョ・フォンターナ「空間概念 自然」 1959-1960年
- ・ジュゼッペ・カボグロッシ「表面579」 1966年
- ・パブロ・ピカソ「女性頭部」 1953年
- ・「女神像」 シリア北部 紀元前2000年頃 ほか計39点

会期中のイベント

・特別講演会「古代シリアの女神たち ― 何を託され、祈られたのか ―」 Zoom開催

4月15日(土) 午後1:30～3:30

講師：宮下佐江子氏(国士舘大学イラク古代文化研究所特別研究員)

参加費：無料 定員80名(先着)

・特別講演会「ルーチョ・フォンターナのブロンズ作品について」 Zoom開催

4月30日(日) 午後1:30～3:30

講師：黒川弘毅氏(武蔵野美術大学名誉教授)

参加費：無料 定員80名(先着)

お申し込み用アドレス：tkkk@e-kinenkan.com

上記アドレスにメールで「お名前・電話番号・参加人数」をお知らせください。折り返し当館から招待メールを送らせていただきます。当館ホームページからお申し込みできます。

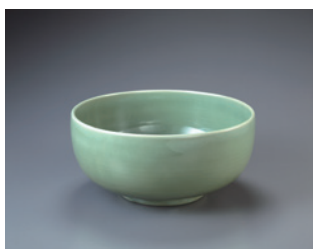
コレクション展1

6月10日(土)～9月3日(日)

幅広いジャンルを持つ遠山記念館のコレクションの中から、松花堂昭乗「布袋弾琴図」をはじめとする近世近代の絵画、小袖などの染織品、また中国の陶磁器などを選んで展示します。



松花堂昭乗「布袋弾琴図」
江戸時代初期 17世紀 (展示期間6/10～7/23)



「天龍寺青磁鉢 龍泉窯」
明時代初期 15世紀



「透綾地流水に花菖蒲模様単衣」
江戸時代後期 19世紀(展示期間6/10～7/23)

●遠山家端午の節句飾り 4月19日(水)～5月7日(日)

遠山元一が長男一行(大正11年生まれ)の初節句の祝いとして揃えた、端午の節句飾りです。毎年、雛壇飾りと同様、遠山邸中棟大広間の次の間に飾られます。その中には、人間国宝の二代平田郷陽や京都の大本平蔵など名工の作品も含まれ、鎧兜を中心に、鍾馭、神武天皇、日本武尊、応神天皇、源為朝、加藤清正・本多忠勝など勇猛な姿の人形や飾り馬、また金太郎など子どもの姿を表した愛らしい人形が並びます。



●ご来館のみなさまへ●

新型コロナウイルス感染症拡大防止のため、以下の点にご協力をお願いいたします。

- ・37.5℃以上の熱のある方、咳・咽頭痛などの症状のある方は、ご来館をお控えください。
- ・ご入館時に検温をお願いします。
- ・館内にアルコール消毒液を設置しておりますので、手の消毒に使用してください。
- ・館内では、会話を控えめにし、周囲の方と距離を保ってください。
- ・作品、展示ケース、壁や柱などにはお手を触れないでください。

利用案内

◇入館料

	一 般	学 生
特別展	1,000円	800円
通 常	800円	600円
庭園邸宅のみ	600円	400円

※中学生以下は無料、団体20名以上は2割引

◇開 館 午前10:00～午後4:30(入館は午後4:00まで)

◇休館日 月曜日(月曜が祝日の場合は翌日)
及び4月18日(火)、5月9日(火)、7月25日(火)

◇邸宅、庭園のみ公開(展示替期間)

5月30日(火)～6月9日(金)

9月5日(火)～9月15日(金)

◇詳しい展覧会情報は下記をご覧ください。

URL <https://www.e-kinenkan.com>



電車・バスでのご来館の場合

- 東武東上線・JR埼京線 川越駅
 - 西武新宿線 本川越駅 ●JR高崎線 桶川駅
- いずれも「川越駅～桶川駅」間の東武バスで
牛ヶ谷戸下車、徒歩15分

お車でのご来館の場合

- 圏央道川島ICより7分
- 川越方面から国道254号線の宮元町交差点を川島方面へ右折、釘無橋を渡り最初の信号を左折、案内板に従って約10分

遠山記念館だより 第64号 2023年3月発行

編集発行 公益財団法人 遠山記念館
編集担当 久保木 彰一

〒350-0128埼玉県比企郡川島町白井沼675
TEL: 049-297-0007 FAX: 049-297-6951