

## 「マリノ・マリーニ作品に関する一考察」

田丸 稔

倉敷芸術科学大学芸術学部

(1999年9月30日 受理)

### はじめに

上手い作品、下手な作品、いい作品、悪い作品、おもしろい作品、つまらない作品、感動的な作品、素敵な作品、綺麗な作品、そして美しい作品、等々。美術作品を形容する言葉を挙げはじめたらきりが無いものだ。美しいというただそれだけのものが造形芸術としての必要充分条件を満たすのかといえ、そういうわけでもない。これは、今の時点での私の拙い経験から感じている事だが、おそらく作家を志す人達にとって「なにをつくるのか」(注1)の問題こそ最も解決が困難なのではないだろうか。趣味や遊び程度だったことを、ある日自分の生涯の仕事にしようと決意した瞬間、形の捉えがたい、しかし極めて高く硬い壁として目の前に立ちはだかるのである。

なにをつくるのかという問題は、実制作上当然行き当たる全く物理的な、どうつくるのかという問題と交互に造り手を悩ませる。しかし階段を昇るように確実な(言い換えればそれは「技術」と呼べるだろうか?)「どうつくるのか」(注1)ということにくらべて、「なにをつくるのか」ということは、作家にとって人生の命題のようなところがあって、ここでの制作におけるつまづきは常に造り手を事の原点、第一步に引き戻してしまい抜け道の無い迷路にいるかのような錯覚をももたらししてしまう。この迷路につかまったために人生において作品をつくり続けることまでも断念してしまう人も多い。ようするにこの問題は作家と作品のアイデンティティーやオリジナリティーの在り方そのものに関わるのである。だがハーバート・リードは言う。彫刻芸術についてある明確な自覚がもたれ、かつ表現されたことは、現代のある作家の出現まではついに無かった、と。(注2) 人生の命題など見出せないまま死ぬ者があるように、歴史上の芸術家たちの多くは何をつくるのかの真実を見出せないまま死んでいったというのである。

「なにをつくるのか」は、つまりそれほど作家にとって重くのしかかる問題であるといえる。作り手はその作品でなにを作ろうとしているのだろうか。絵画や彫刻、建築、デザインといった物によっていったい何を実現したいのか、何が我々を造形活動へと駆り立てるのかという問いかけの答えは、例えばドナテルロが彫刻を建築や絵画の規定から解放しようとしたように(注3)、これだけの造形文化の歴史的蓄積にも関わらず、形骸と化した様式やマニエリスムなどから脱皮して、まさに本来「用途」をもたない純粹表現として

の造形物がつくられ始めた現代、ようやく浮き彫りにされてきつつあるようなのである。

本稿は、そうした動きの中から特にマリノ・マリーニという現代具象彫刻の代表作家を中心に、平面、立体にまたがった彼の活動を通して見えてくる「造形の原理」(注4)を具体的にして、「なぜつくるのか」、「なにをつくるのか」ということについて、この時点で私が出せる答えについて考察してみたものである。

## I. 作家、作品概要

マリノ・マリーニ (1901～1980 イタリア)

今日では巨匠の一人に数えられるマリーニも日本での紹介は「みずゑ」(1953.3)が最初であった。また日本での本格的な作品展示が行われたのは、1961年が最初である。その後は版画展や大規模な展覧会が東京などで開催され多くの作品が広く知られるようになり、現在では日本国内でも美術館や個人に数多く所蔵されている。マリーニは1930年代中頃まで絵画を中心に制作していた。制作活動の中心に彫刻を置いたのは1940年代以降である。

マリーニの作品は4つに大別できる(図版1, 2, 3, 4)。すなわち「ポモナ」を中心とした裸婦像、動きと静止の間の緊張感をテーマにした「軽業師」などの連作、芸術家などを中心とした肖像彫刻、そして騎馬像の連作である。裸婦像は「ポモナ」と題するものがほとんどである。「ポモナ」とは大地の豊饒に関係した大地の女神である。マリーニの裸婦像は、例えばドナテッロやマンズーに見られるような洗練されたオーソドックスな性格はあまり見られず、トスカーナ地方に色濃く残っていたエトルスク的な、おおらかで明るく、少々土臭さが感じられる点が特徴である。

「軽業師」や「踊り子」は前述のとおり動きと静止の間の緊張感を表現しようとしたもので、「ポモナ」の豊満さや安定感を目指したものとは若干異なっている。「軽業師」の連作は1932年から始められ、40年、50年代へと続いている。40代までは裸婦像と共通した肉体表現が多く、動きも静かな作品が中心であったが、50年代以降は緊張感の強い、引き締まった表現へと移行してゆく。

「踊り子」は1939年に制作されたのが最初でこれも40年代、50年代を通じて彼の主要なテーマとなっている。肖像彫刻のシリーズは1940年代から本格的につくられるようになった。マリーニにとって対象となる人物の表面的な描写の実現はほとんど意味が無く、もっぱらモデルの人間性の表出に重きを置いている。したがって対象となる人物は、マリーニと親交が深い人物に限られてくる。ヘンリー・ムーアやシャガール、またストラヴィンスキーやオスカー・ココシュカ、ヘンリー・ミラーら交友のあった芸術家や親しい画商たちなど、これらは彼ら芸術家同志での広い交友関係を物語っている。

騎馬像のシリーズは、彼の作品の中で中核をなすものである。1935年以降に本格的に始まったこのシリーズの制作は以後「奇跡」、「構成」、「戦士」などと発展してゆく。馬と

騎手のテーマは古代ローマ以来の極めて伝統的な主題であるが、マリーニはそれを決して記念碑的なものとして制作したわけではない。彼は自分の騎馬像について「私の騎馬像は今世紀の出来事に起因する苦悶を表している。私の馬が表している不安は新しい作品ごとに増大し、騎手はその疲労を増すことになる。彼は自分の乗馬に対する支配力を失い、彼が被る災禍はソドムとポンペイを滅ぼしたそれに似る。私が果たそうとしていることは、一つの神話、英雄的で勝ち誇れる個人の神話、すなわち人文主義の有志の人の消滅の最後の段階を描き出すことである。」と言っている。マリーニの言葉どおり30年代の馬と騎手との関係はまだ友好的で平和的な均衡を保っているが、40年代の作品になると馬は首を前に伸ばしたり、騎手を振りかえるなど制御に神経を使う緊張関係に入っている。50年代に入ると馬は四肢を踏ん張り首を高く持ち上げ、騎手は今にも馬から転げ落ちそうな制御不可能な状態になってしまう。そしてこの騎馬像のシリーズからは、一貫してプリミティブで大らかな明るい要素で溢れている他の作品群とは異質な造形の可能性を追求しようとした形跡を見ることができる。ここでは特にこのマリーニの騎馬像に注目した。その制作年代別にそれぞれの作品を考察し、それらを通して、マリーニ彫刻観を明らかにしてゆきたい。

## Ⅱ. 年代別作品考察

### (1) 1930年～1940年代前半

マリーニによる騎馬像の制作は1935年ごろが最初である（注5）。彼は、最初画家を志していたということはよく知られているが、初期の絵画作品を見ても、マリーニの関心が早くからより彫刻的な要素に向いていたこと（造形の実在感を主にその量感や構築性に求めて制作したこと）がわかる。それには深い調子の幅や明るい色彩で、豊かな量感と生命感あふれる人間やその精神が、画面いっぱいに表示されている（図版5、6）。

当時の絵画の世界はすでにキュビズムやダダなど、芸術の革新運動が様々な形で展開していたが、マリーニはそうしたもののよりも、地中海文明やイタリア美術の伝統の中に自身の美術の本質を見出そうとしていたようである。いずれもその後の制作の展開を暗示させる作品群ではあるが、いくつかの異なったテーマをはっきりと意識してそれぞれへの取り組みが始まったのは1930年代後半から1940年代にかけてで、この初期（1935年ごろまで）の仕事においては、むしろその制作観は一貫しており、意識の違いはあまり感じられない。よくエトルスク美術の影響を指摘されるが、そうした要素とともに、この時代の作品からは、特に人体や馬といった対象の持つ、より普遍的な要素を作品に取り込もうとする姿勢がうかがえる。したがって、後々の作品群に見られるような極端な強調や単純化はさほど見られない。

彼のモデリングの特徴はマンズーやロダン（図版7、8）のように、際立った切れ味や、うねるような動勢を見せるものではないが、どこか大らかで牧歌的で明るい。表面処

理的観点からはこれと言った特徴的様式のパターンは見られないと言った方が良い。表面の肌合いといったことよりも、充実したヴォリュームそのものを造り上げることにのみに関心があったように感じ取れる。作品を実材にした段階でも様々に手が加えられ、その表面は千変万化のマチエールを呈していることも、逆説的に作家の関心が表面処理でなく形態に向いていたことを示してはいないだろうか（注6、図版9、10）？こうした姿勢はまた、彫刻に色彩をほどこしたりすることで現れたりする。

構成（ポーズ）は比較的に静的であるが、時にその動作に張りつめたような緊張感を持たせたり、また前述したように変化に富んだ表面を持っている事で、独特のムーブマンと存在感が出て、オーソドックスな人体像や騎馬像であるにも関わらず、そのオーソドックスであることや、表面処理がパターン化しないことが、かえって作品を非常に自由で個性的なものにしているのである。

マリーニのテクニクには、いわゆるパターンが感じられないと言ったが、そのことは彼の肖像彫刻シリーズにおいて特に顕著である。1939年のインタビューの中で、彼が「何よりもまず肖像彫刻である。」という意味の発言をしている（注7）ことから察するに、肖像彫刻は、（意外だが）あるいはマリーニの作品群の根幹を成していた、ということが言えるかもしれない。ヴェルナー・ハフトマン（Werner Haftmann. 1912-）の言葉を借りれば「それはマリーニの制作活動に均衡を与えている。自由奔放な想像がともすれば幻想や寓意、象徴の世界に迷い込みそうな時、彫刻を創造の原点、イメージの純粋な視覚化に戻し、そこから人間の形を再考し人生や世界に対する真の答えを導くのは常に肖像彫刻なのである。」

こうした姿勢は初期の作品全体に見られ、肖像彫刻においては、その生涯にわたって貫かれる。肖像彫刻の制作は、常にマリーニの創作における本質的な問題を意識しつづけるために欠かせないステージであったに違いない。

騎馬像の連作のような、同じテーマのほとんど同じ形での連作でという仕事は、ある落とし穴を隠し持っているものだ。すなわち、ひとつの形態への繰り返しの執着が引き起こす自己模倣からのマンネリズムというものである。これを打開しようするとき、うかつに安易な方法をとるならば、作家はつい必然性のない形や思いつきの流行の様式や思想を持ち出して、意図に沿う沿わぬに関わらず作品を作家自らの表現世界から別の次元へ突き飛ばしてしまう事になる。つまり「幻想や寓意、象徴の世界に迷い込」んでしまうのである。

形態を模索するための、ある種実験的試みであったと言えるかもしれない騎馬像や他の連作の制作が孕む前述のような問題は、この肖像彫刻の制作活動という骨格に支えられて、かえってひとつの独創に発展した。この初期の活動こそがマリノ・マリーニの観念世界と物理的創造活動に、見事に均衡を与えているのだ。

## (2) 1940～1945年頃にかけて

マリーニの制作活動は1940年代に入ると、それぞれのテーマによる模索が徐々に輪郭を現しはじめる。この時代に第二次世界大戦での最も過酷な戦争体験を経た彼は、それまでの人間愛に満ちた大らかで明るいものとは対照的な、後に、特に騎馬像に託される物質文明や人間世界全体への不安や絶望感を、その表現世界に意識するようになる。彼の制作において転換期であると言えるかもしれない。

図版11は、1936年代の作品である。丸々としたフォルムはマリーニの作全てに共通する特徴であり、それは例えば制御する側とされる側の緊張状態などといったコンポジションの問題よりも、充実したヴォリュームをつくりあげるといふ、彫刻本来の存在感の実現に視点が定められていることを示している。

ところで、こうした、丸く張りの強いフォルムは、特にイタリアにおいては顕著に見られる特徴である（図版12, 13）。

制作者の強い造形の意志で、その作品が重量感と構築性を備えた充実した強い量感を与えられるということは、彫刻が彫刻らしく存在できる重要な条件であり、こうした要素は、現代までの偉大な彫刻作品すべてに共通して備わっているものだ。つくる対象、あるいはイメージから、いかにこうした要素をつかみ取るかが、より彫刻的な彫刻作品を生み出す鍵になるだろう。例えば、人間や、その他のあらゆる自然物を対象にしたとするなら、そこから感じ、つかみ取った生命力、内的なエネルギーをどれだけ、重量感や構築性として造形化できるかなのだ、と言い換えることができる。

こうした事を表現するのに、丸々とした張りの強い形体を用いるのは原始美術にしばしば見られるが、イタリア、というより地中海の文明においても伝統的な方法であった。また、フォルムに丸みや張りを持たせる方法は、ギリシャにおいて、熟成された人体比率とデザイン性を取り込み極盛期を迎え、その後衰退し、中世ルネッサンスの到来を待つ、再びいくつかの偉大な作品を誕生させた。マリーニをはじめ現代のイタリア彫刻は、原始古代の作品の与えた影響もさることながら、このルネッサンス期の影響が特に大きいだろう。例えばミケランジェロがロダンにある靈感を与えたのと同様に、我々はドナテルロが、マリーニやその他の作家たちのフォルムやバランス感覚を、その環境の中で育ませた痕跡を見ることができる（図版1, 12, 14）。

もう一つ補足するなら、それらはいずれも、人間存在の心からの肯定、深い人文主義的な精神文化の発達、社会全体や、あるいは作家個人の中で進んでいた時代であったということである。

余談であるが、ギリシャの様式は、アレキサンダーの東方遠征によってインドに伝えられ、その後中国、朝鮮を経て日本に伝わるが、丸さや張り、しっかりと大地を踏み締める構築性は、東洋においては仏教という厳格な宗教哲学と結びつき発展を遂げていることはとても興味深い。

ヨーロッパの中世文化の隆盛とほぼ時を同じくして、我が国日本の鎌倉時代に運慶（図版15）、快慶など慶派と呼ばれる集団によってその彫刻文化は最盛期を迎えている。これら慶派の彫刻は、そのフォルムだけでなく精神に及ぶところまで、現代具象彫刻の代表的作家たち（ムーア、マンズー、ファッツィーニ）との共通点が数多く見られる（図版13, 14, 16）。

マリーニの彫刻は、このようなことをふまえて、さらにその意味に厚みを増してくる。そしてそのスタイルは、例えば密教哲学のような人間規定や厳格な造形様式には束縛されていないために、非常に自由である。そういう意味では作家の感受性のおもむくままにつくられている。明るく大らかな印象はこういった要素の影響も大きいだろう。彼が、人間やその世界に対して非常に肯定的なイメージを持っていたことをそこから感じることができる。

マリーニの騎馬像が徐々にその豊満なフォルムを失い、騎手と馬の関係が陰悪になっていくのは、第二次大戦後の1947年あたりからである（図版17）。それはおそらく、戦争中の悲劇を目の当たりにしたこともさることながら、その後、50年代にはいって本格的になる物質文明の発展と精神文化の衰退こそが大きな原因であろうことは、本人の発言などからも推測することができるのである。

### (3) 1945年～1960年代、晩年にかけて

マリーニが馬と騎手のテーマについて強い靈感を受けたきっかけと思われる、興味深いエピソードがある。

「1940年ミラノのブレラ美術学校の彫刻家教授となったマリーニは、第二次世界大戦の進展とともに、1942年から1946年までスイスで生活することになる。戦争末期、マリーニは列車の窓から、乗り手のいる一頭の馬を見た。その馬は突然、暴れ出し、天に向かって立ち上がったと思うと、地面に倒れたという。まるで、聖書の語る、天からの光に打たれ落馬しキリスト教に回心した聖パウロのようではないか。マリーニはこのドラマに深い精神的な意味を見出す。マリーニは、馬と騎手を題材に、第二次世界大戦後、《騎手》と《奇跡》の連作を生み出した。」（注8）

この出来事の後、1947年になるとマリーニの世界に対する不安は、その作品に形として顕著に現れてくる。

それまで全くリラックスしていた馬上の騎手は、手綱を持つ手を窮屈に引き締め、あるいは手綱からその手を離して、何か苦悶するような表情を呈し、また彼を乗せる馬は、さかんに騎手を振り返ったり、首を強く前や上に突き出すといった姿勢をとるようになる（図版18, 19）。

このことはマリーニの騎馬像における製作意図が、ひとつの彫刻的な存在感の追求、つまり人間や自然物の持つ生命力を、その部分部分のマッスのつながりを捉え、充実した

ヴォリュームとして表現することや、肯定的な詩的感興に酔う事から、内面の不安、人間存在への疑問、絶望の訴えへと180度転換したことを示しているのではないだろうか？

40年代後半の作品においては、それでもまだ人間が乗るための安定性、例えば馬の背中の心地好い丸さや、四肢に余分な力みがないことなど、馬はその反抗する姿勢を完全には表していない。しかし50年代に入ると、とうとう馬はその背中に人間が乗ることを拒否するかのようになり、背中の壺型の部分を切り立った峰に換え、時に前足を折り、時に振り上げ、騎手を振り落とそうとするようになる。この頃になると騎手はすでに馬を制御することをあきらめ、その馬上で手足を投げ出し、ただ体を硬直させ、振り落とされて地面に叩き付けられるのを待っているだけの姿になってしまう。なにか、極めて象徴的な形態である（図版19）。

見るものに不安感を募らせているのは、構成上の不安定さだけではない。この「騎手」や「奇跡」のシリーズからは、マリーニ独特の丸々とした溢れるような量感を放つフォルムを意識的に排除しているように見える。具体的には部分部分のマスのつながりを量の変化として表現せずに、大まかな面によってだけ処理しているということである。面によってとらえられ、極力無機的に構成された断片どうしは、明るさ、大らかさといったポジティブなイメージとは反対の、なにか別のメッセージを伝えようとしているようだ。

例えば「奇跡」と題されている作品は、「人類は聖パウロのように、転落のあと啓示を受け再生することもできるのだ」という希望の表現であるというが（注9）、それは「ノアの箱船」や「黙示録」など聖書の世界の概念であり、例えば我々のようにキリスト教文化が下地として備わっていない者にとっては、この形態とポジティブなメッセージとは無縁のものだ。

この後の作品には、さらに単純な幾何学形態の構成へと変化したものが現れるが、それはまるで滅びゆく人類と物質文明の行く末を暗示しているかのようでもある。例えば「構成要素の組み合わせ」や「叫び」と題されたものを見ると、すでに滅び、残骸だけとなってしまった未来の世界を見ているような気分になる（図版20、21）。

### Ⅲ. マリーニ作品の一考察

ここに我が国戦後の代表的彫刻家のひとりである本郷新の独特な造形思想が、思い出される（注10）。彼は、我々が海を愛し山を愛し人を愛することは彫刻的量への愛情なのだと、その著作で語っているが、この事はマリノ・マリーニの初期作品から感じられるような、いわゆる「明るく原初的で大らかな印象」と同時に、以下のマリーニの言葉を導くものでもある。

「私の騎馬像は、今世紀の出来事に起因する多くの苦闘を表している。……私の作品は英雄的であることを望まない。悲劇的であることを望んだのだ。」（注11）

マリノ・マリーニの騎馬像の展開について調べてみようと思った直接のきっかけは、実

は比較的作品群のまとまった展覧会において作品を見たことで、大袈裟に言うならばある啓示を受けた事である（図版22, 23）。

前半の作品群は、そのふくらみ、張り、土俗的なフォルムの中にもなおかつ滲み出る洗練されたイタリア伝統のバランス感覚、またドローイングにおいては温かい調子の幅、明るい色彩、等々、それは作家と鑑賞者に至福の喜びを共有するものであった。しかし後半の作品群になると、これまで述べてきたようにその様相は一変してしまう。その作品スペースは、刺すように耐え難い陰悪なエネルギーが充満し、壁を埋め尽くしたドローイングは、派手なコントラストを呈しているにも関わらず、なにか殺伐としてトゲトゲしい。なぜそう感じるのかがわからない当時の私は、全くの感覚としての不安感に苛まれてしまったが、本稿の考察の中で私自身の中で裏付けられる所となった。つまりそれら後期の作品群は、その彫刻的存在感をあえて稀薄にしていくことで負的存在感を強調した、作家の不安や絶望の投影であったのだという事である。「ポモナ」、*「軽業師」*、*「肖像」*というシリーズにおいては、その原初的で豊かなフォルムが一貫して保たれたが、そうした創造活動にあってもどうしても拭い去れなかった、内面に巣食う不安や絶望を、まさに「騎馬像」に託したということであろう。

さて、ここに一つのキーワードがある。彫刻における量感というものである。今日、実に多様な「彫刻」表現が存在するが、それらが古い概念の束縛からの自由を獲得する一方で、その形態から「量感」というものを失いつつある。あらゆる造形美術が、新しい素材と形態を取り入れ、加速度的な変化を自らに課す現代、彫刻家が境界を無くしたそれぞれのジャンルの中で埋もれる事無しに、孤高の光を放つために必要な事、それは、改めて彫刻に「量感」を取り戻す事なのではないか？「造形の原理を導き出したい」との、言わば大それた願望で始まったこのマリノ・マリーニの騎馬像の考察であるが、導き出されたのは結局、（もちろん、結論づけるにはさらに多くの作家、作品の検証を経るべきではあるが、）少しも新しくなく、また彫刻を学ぶ者なら誰もがタコができるほど耳にした、この「量感」という要素なのである。

#### 注釈

（注1）文部省検定済教科書・高等学校芸術科美術・「美術・その精神と表現3」現代美術社－マリーニとジャコメッティ－／（注2, 3）「彫刻とはなにかー特質と限界ー」ハーバート・リード・宇佐見英治訳・日貿出版社・[序] p.5／（注4）「女神たち」有元利夫 美術出版社 [II 音楽をしもべに] いい絵、いい物－／（注5）「MARINO MARINI」－COMPLETE WORKS－HERBERT READ・PATRICK WALDBERG・G. DI SANLAZZARO 共著・TUDOR PUBLISHING 社／（注6）「マリノ・マリーニ展図録」東京国立近代美術館・三木多聞・浅野徹＊彼が素材について語っているなかに彼の制作態度を知る上で興味深い箇所がある。「ブロンズで仕事をしてゆくとき、私がブロンズを乱暴に扱えば扱うほど、暴力を加えれば加えるほど、神秘的なさが現れる。それは美しく自然だ。ドナテッロは直接ブロンズに手を加えたと伝えられている。非常に硬く緻密な表面を加工すること、それのみで彫り込むこと、鑄造工程から出てきたときには死んだも同然な形態に命を与えることは、本当に楽しい。あなた自身のものでないものがあることに気づく。そこで、あなたはあなたのブロンズに



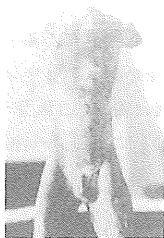
再びぶつかって行き、それをざらざらにし、ハンマーを取って叩く。するとあなたのブロンズは息を吹き返してくる。あなたが打てば打つほどブロンズはそれだけ生きてくる」／（注7）『MARINO MARINI portraits 展カタログ』1992. 鎌倉画廊（『マリノ・マリーニの肖像彫刻とデッサン』1991. ミラノ、エレクトラ社・序文より抜粋されたもの）／（注8, 9）マリノ・マリーニ展（1992. 3 阪急ナビオ）図録・中山公男／（注10）「彫刻の美」本郷新 中央公論美術出版『彫刻の要素（量）』による／（注11）「イタリアの近代彫刻」小沢書店 井関正昭著、1989年

#### 参考文献、図版

『彫刻とはなにか ―特質と限界』・ハーバート・リード・宇佐見英治訳・日貿出版社／『彫刻の美』本郷新・中央公論美術出版／『柳原義達美術論集・孤独なる彫刻』・柳原義達・筑摩書房／『彫刻の庭』・酒井忠康・小沢出版／文部省検定済教科書高等学校芸術家美術・『美術・その精神と表現3』現代美術社／『MARINO MARINI—COMPLETE WORKS—』HERBERT READ・PATRICK WALDBERG・G. DI SANLAZZARO・TUDOR PUBLISHING／『MARINO MARINI』・吾妻兼治郎・現代彫刻センター／『マリノ・マリーニ展図録』（1978）三木多聞・浅野徹・東京国立近代美術館／『マリノ・マリーニ展—彫刻家のアトリエから—図録』（1992. 3. 阪急ナビオ）中山公男／『MARINO MARINI portraits 展カタログ』1992. 鎌倉画廊／『ジャコモッティ展図録』（1983—1984）現代彫刻センター／『GIACOMO MANZU』JOHN REWALD・VERLAG GALERIEWELZ SALZBURG／『RODIN』モニッケーローラン・高橋洋次訳・中央公論社／『イタリアからのメッセージ20世紀イタリア具象彫刻展 ―創造のダイナミズム―図録』岐阜県美術館・新潟市美術館・群馬県立近代美術館・下関市立美術館・ふくやま美術館／『ヘンリー・ムーア展 ―自作と収集品にみる創造の現風景―図録』ティモテ・トリム・岩佐鉄男訳・セゾン美術館／『有元俊夫と女神たち』美術出版社／『イタリアの近代彫刻』井関正昭著・小沢書店



1. 「踊り子」  
ブロンズ 彩色 1949  
174×58×44cm  
国立国際美術館・大阪



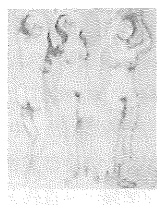
2. 「ジャグラー」  
ブロンズ 1932  
28×8×8cm



3. 「マルク・シャガールの肖像」  
石膏 1962  
H. 11.375in



4. 「騎乗の紳士」  
ブロンズ  
1937 H. 155cm



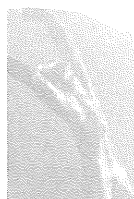
5. 「三美神」  
キャンバスに油彩



6. 「ボモナ」  
紙 リト鉛筆 1944  
38.9×29.8cm



7. 「マイケル・パークの首」  
ジャコモ・マンズー  
ブロンズ 1964 H. 28cm



8. 「放蕩息子」  
オーギュスト・ロダン



9. 「ヘンリー・ムーアの肖像」  
石膏 1962 H. 14.25in



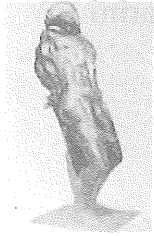
10. 「座る小さいヴィーナス」  
テラコッタ 1920-30  
H. 18cm



11. 「騎手」  
ブロンズ 1936  
160×204cm



12. 「ダヴィデ」  
ドナテルロ 大理石



13. 「銃殺」  
ペリクレ・ファッツィーニ  
ブロンズ 1945-46  
144×57.5×73cm 世田谷美術館



14. 「女のトルソ」  
ジャコモ・マンズー  
ブロンズ 1941 H.30cm



15. 「大日如来像」運慶  
木造漆 1176  
H.98.2cm 円成寺



16. 「アトム・ピース」  
ヘンリー・ムーア  
ブロンズ 1964-65



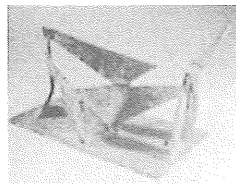
17. 「騎手」  
ブロンズ 1947 101×61  
cm



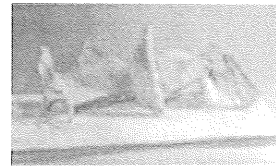
18. 「騎士像」  
彩色木 1949-51  
178×178cm



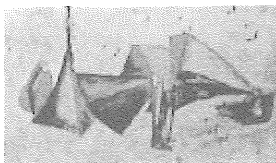
19. 「奇跡」  
ブロンズ 1952 H.165cm



20. 「叫び」  
ブロンズ 1962 114×66cm



21. 「小さな構成要素の組み合わせ」  
ブロンズ 1963-64  
7.5×10.125×21.675in



22. 「叫び (習作)」  
テンペラ 1967  
25.625×36.25in



30. 「道化師」  
エッチング・カラーアクアチント  
1974 63×48.5cm

## Observation on the Works of Marino Marini

Minoru TAMARU

*College of the Arts,*

*Kurashiki University of Science and the Arts*

*2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan*

(Received September 30, 1999)

MARINO MARINI. (1901–1980 Italy)

Marino Marini, who is also said to have regained the glory of the renaissance, is one of most prominent sculptor in the world of realistic sculptures in Italy. He created a number of sculptures, such as 'Portrait', 'Pomona', and 'Juggler', but the work that shows the biggest change in his artistic style is the 'Rider' series.

This description puts focus on the changes we can see in the 'Rider'. It observes his intentions ; what he attempted to convey through the changes in his style.