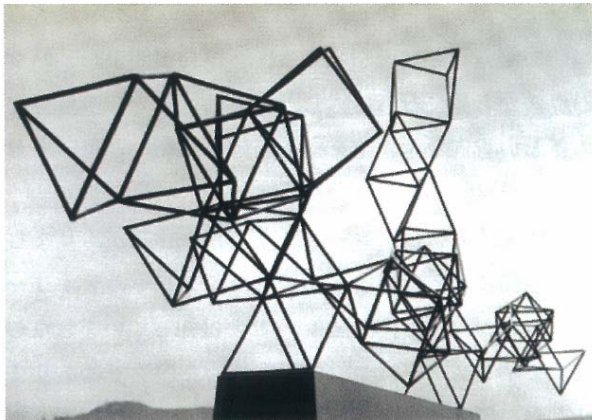


マックス・ビルとの対話

菅原二郎

はじめに：

私はマックス・ビルの存在は知っていたが、特別に意識したことはなかった。しかし80年代後半にチューリッヒ、クンストハウスで開催されていた「スイス・1940年代展」という展覧会に展示されていた「同一エレメントによる構成」(1936~40年作)を見た時には、その作品と彼の仕事に対する姿勢に感動し、その印象は強烈であった。

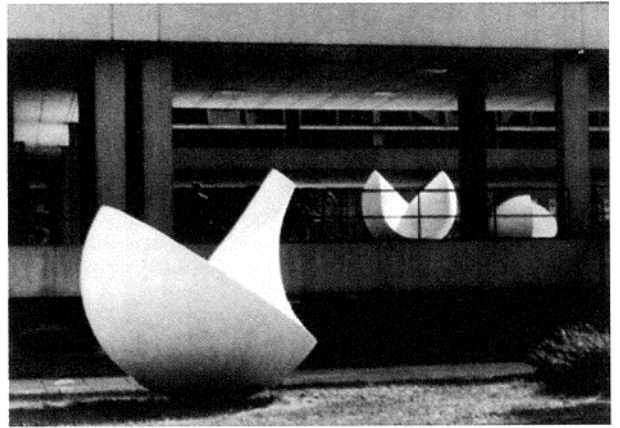


写真① 同一エレメントによる構成 1936/40年

それは1930年代から現在に至るまで作品に対し一貫した、彼の言うコンクリート・アート(日本語にすると大分ニュアンスが違って来るように思うが、強いて訳すと具体美術となる。)の理念に則り作品を作り続けている事である。

当時私が見知っていた彼の作品はカールスルーエ工科大学にある「5つの半球の家族」、ジオメトリックな絵画、三角からねじれながら八角形になる柱状の彫刻、及び金属による「単一表面をもつ彫刻」と呼ばれる作品であった。これらの作品の中で特に私は「5つの半

球の家族」は好きな作品であったし、金属による作品の簡潔さ、技術的な完璧さにはびっくりした事を覚えている。



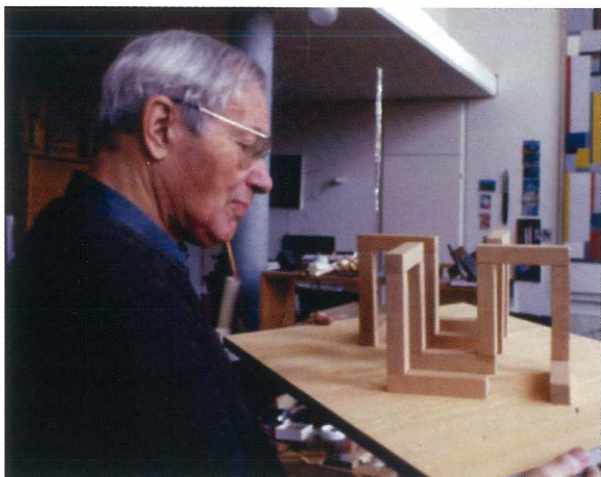
写真② 5つの半球家族 1965/66年

しかしねじれながら三角から八角になる石柱の作品を見た時、彼は頭脳だけで考え、その理論を単に具体化しているだけなのではなかろうか、という印象を受けた。後に彼との対話を通し、また、本などを読んでみると、ある時には形が先行して理論が後から、また、ある時にはその逆というふうに書かれており、この作品の場合は後者なのかと私の印象を裏づける事ができた。その後調べてみると彼は美術の多方面にわたる活動を並行的に進める。また、彼は理論家であり、批評家でもある、という事が解り、認識を新たにした。

1988年に初めて彼を訪ねた時の事を思い出す。旅行先のオランダから面識のない巨匠にいきなり訪問したいので、と電話したのだが、さすがに厚かましい私も受話器を取るまで心落付かず困った。意を決して電話すると「何の用事で会いたいのか」とぶつきらぼうな返事が返って来た。フランクフルトの大きな「コンテ

「イニユイティ」についてお話しを伺いたい旨お伝えすると「あの作品は昔作った作品を大きくしたもので特に話す事はない。それよりも今オランダに居るならウトリヒトのリードフェルトの住居が現代美術館の管理で見られるから行くと良い。それとカテリーナ修道院跡の宗教美術館の内庭に1986年の自分の作品があるから見てから自分を訪ねるように。」と言われ、私との面会を快諾された。以下はその時の会話をもとにまとめたものである。

マックス・ビルの略歴

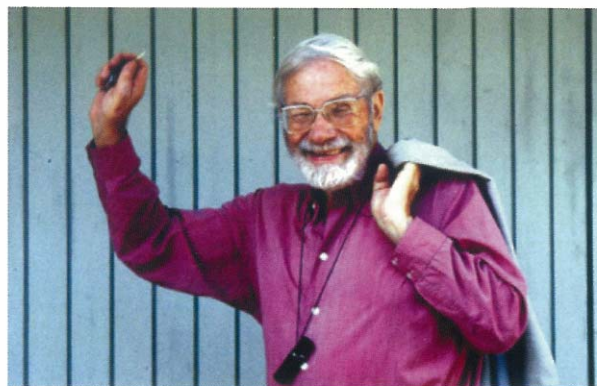


写真③ アトリエのマックス・ビル 1988年

現在では建築、デザイン、絵画、彫刻等と多方面にわたる活動を続けて来ていますが最初の出発点はチューリッヒの美術工芸学校で銀細工を学び、その後建築に興味を持ちました。

ちょうどそのころダッサウで再開されたバウハウスでデザインをはじめ、幼少から続けていた絵画も勉強。バウハウスの期間中(1927~1929) 1928年、20歳前に初めて展覧会に出品。

そのころ学生のグループとパリに行き、アルプ夫人がチューリッヒ美術工芸学校の先生であった関係より旧知のアルプを訪ねました。後にチューリッヒでアルプの訪問を受け、彼の誘いで国際的アーチストグループ「アブストラクシオンクレアシオン」(抽象、創造)



写真④ 自宅前のマックス・ビル 1989年

に参加しました。当時バウハウスはヨーロッパでかなり注目され、重要な位置を占めていました。モンドリアン、ファンテングルロー等の人々と共に当時の美術の中心地パリとのコンタクトを比較的早く持つことが出来ました。1929年クレーをはじめモンドリアン、ファンテングルローの彫刻やブラックからピカソに至る当時の美術界の現況を見せる大展覧会が開かれ、バウハウスから見に行き行って感じたことは、自分も自分自身の新しい方向を示す道を探さねばならないと思いました。

当時スイスにはクレーという大きな存在がありました。勉強こそしていませんでしたがクレーのテオリー(理論)は非常に明快だということは知っていましたし、カンディンスキーについても本格的な理論ではありませんがやはり規則を持っていましたので、彼らやモホリー等、私が良く知っている人たちの考え方にも接し、私自身の新しい考え方を見つけ出さねば、と深く考えさせられました。

バウハウスにおいては美術を除く形態、色彩などについて一般的かつ非常に論理的な教育がなされ、これが私の新しい考え方を探す基盤になりました。

私はまず物理学の本をひもとき、特に音についての特性、伝播方法、振動などについて調べ、音の世界のレギュレーションに目を向け、バッハの音楽がこの規則に則って作曲されていることを知りました。この研究を通して音以外の媒体にもある種の法則があること

を見つけ、ますます私の法則を持たねば、と思い幾何学的な方向に入っていました。

この時期に私が描いたいくつかの絵がここスイスで影響を与え、また、私が書いた“一つのテーマによる15のバリエーションについて”がパリで出版され、これがスイス・コンクリート・アートの出発点となりました。これ以前にはスイスにコンクリート・アートの概念、運動はありませんでした。

1936年ミラノのトリエンナーレでスイス館を設計、又そこに私自身コンクリート・アートの考えにのっとった彫刻を出品。同年チューリッヒのクンストハウスでの展覧会にも出品しましたが、このときもほとんど誰も後に言われるコンクリート・アート、構成主義的な作品は出品されず、飛ぶ鳥とか、様式化された花とかの抽象化への傾向を示す作品が大勢を占めていました。

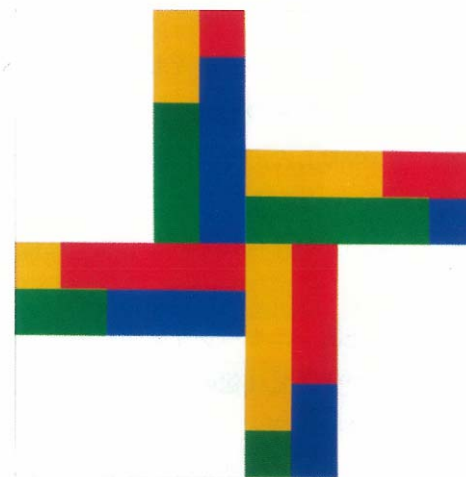
その後40年代初頭までの間に先ず私達と親しかったベレーナ・ローエンスブルグが前出の“一つのテーマによる15のバリエーションについて”を通じて私の考え方を受け入れてくれました。

49年、彼は「コンクリート・アート」の声明文を発表した。その“表現の客観性のためにシステムティックな過程を探り出す”という考え方は、第二次世界大戦後のスイスから世界へ向けて発したメッセージであり、60年以降の国際美術、特にポップ・アート、ミニマル・アート、キネティック・アートなどの先駆的役割を果たした。同年、論文「現代美術の数学的アプローチ」を発表し、“美術は数学的思考をベースに大きく発展する可能性がある”と主張した。その“数学的思考”と、“想像の推理”を通して、ビルの彫刻はいくつかのテーマを豊かに展開させる。その主なテーマは単一表面を持つ彫刻、柱状彫刻、球状彫刻、そしてパビリオン・スカulptチャーに分けられる。

すでに30年代にビルを有名にした単一表面をもつ彫刻は、メビウスの輪を発展させたものである。真ち

ゆうによる静的かつダイナミックな形態の作品は金色に輝き、その構造の単純さとともに高貴な宝石を思わせる。ここで、ビルは美的完璧性の頂点を目指そうとした。

柱状彫刻は40年ごろに始まり、基本的にはブランクーシの影響がうかがえるが、ブランクーシに特有の宗教性や象徴性は排除されている。“柱の形をした絵画”のコンセプトは、鮮やかな色彩を施した動くオブジェ、「風の柱」として67年、モントリオール万国博に展示された。柱状彫刻であると同時に絵画でもあるこの作品には、ジャンルにこだわらない彼の姿勢が明瞭に感じられる。



写真⑤ 異なる4つの等しい群 1976年

球状彫刻では、究めつくされたかに見える球形を切断、分割して、新たな造形的特性と、予想外の側面を表わした。カールスルーエ工科大学（ドイツ）の「5つの半球家族」が、代表例としてあげられる。

プロジェクト「無名政治犯のためのモニュメント」のコンペ（1953）に参加したビルは、彫刻と建築との結合を意図していた。この構想は、中に住むことさえできそうな、パビリオン・スカulptチャーに発展した。コンクリート・アートの理念にそった、明快で簡潔、凝集性をもつ三次元空間が見事に具体化されている。彫刻の森美術館の大作や、前記のカテリーナ宗教美術館のモニュメントはその結実とわいていい。注4

構成主義とエモーション

Q、構成主義はスイスのほかオランダでも活発な活動を行っていますが、最近構成主義の作家の多くが[テオリーに縛られた構成主義的な仕事はたくさんだ、もっと自分のエモーションをじかに、自由に思いっきり表現したい。]と方向転換をしていく例が多いように思われます。それに比較してスイス構成主義の人々はエモーションを非常に良くコントロールされているように思いますがあなたの場合は如何でしょうか？

A、ご指摘のオランダの場合でもご存知のように構成主義のグループが厳然と存在しています。他方ここスイスにおいてもオランダで起こっているような爆発現象も起こっています。つい最近もチューリッヒ、クンストハウスで若い画家の展覧会がありました。彼の絵は爆発そのものでした。そこにあったのはエモーション、ただエモーションだけでした。彼の絵はエモーションナル（情熱的）に作られているためそれはひどいものでした。

いったい何のためにエモーションが必要なのだろう、とよく考えるのです。私は他の作家のエモーションなどにはまったく興味を持っていません。それは社会のために何の助けにもなりませんし、また、思考の発展のためにも何の寄与もしません。ただエモーションのみです。構成主義の仕事をしている私達ももちろんエモーションを持っています。しかしそれをコントロールし何か確固とした物にし、それを通して我々は表現しようとしているのです。そして今若い構成主義のグループの人々もその方向に向かっております。

作例1 チューリッヒ、バンホフシュトラッセの パビリオン・スカルプチャー

この作品はこの場所のために作りました。依頼を受けたとき場所は決まっていたがそれ以外の事、どのようなものを作るか等については自由でした。ただ一つの条件は片側を車が通れる事でした。



写真⑥ バンホフシュトラッセの
パビリオン・スカルプチャー 1979/88年

このプロジェクトに対する予算は彫刻的な作品を作るには少なすぎ、予算に合わせると場所に対して彫刻が小さすぎてしまいます。その場所を取り巻く建物には銀行などが入っており、建築的には良くないものなのでそれに対比するようなものを作りたい。そのような物を作るによりまわりの建物がある意味で無価値になるようなものを考えました。

そのような空間でしたので小さなものは作りたくなく、ごらんのような方法、つまり石を機械で切り、磨くことが出来る形のため、与えられた予算で私が望んだようなスケールの物を作ることが出来ました。そしてこの作品は目で鑑賞するのみならず、人々が中を歩いたり座ったりする事が出来る機能を持ったものなのでパビリオン・スカルプチャーと名づけました。

彫刻にも二通りの考え方があり、一つはある空間の中に置かれ、視覚を通して鑑賞するタイプのものと、視覚で鑑賞するというよりも中にまで入り込み内部空間をも含めて体で体感、鑑賞するものがあると思います。私がここで意図したのは後者です。中に入り、座ったりして外に環境を置いてみるとその意味がわかると思います。私はここで形も、材質も、中に入って座った時の空間も、中を通り過ぎるときにも、何か質の高い何物かを感じられるような空間を作りたいだったので。

ご存知のようにチューリッヒのバンホフシュトラッセはこの街一番の目抜通りで交通もはげしい通りです

が、あの作品を見、中に入っていくと心が静まる、といったような精神的に静かな空間にしたかったのです。

あなたが御指摘の空間が作品に対して小さいのでは、との事ですが、あの空間は旧市街を考えると、決して小さいスペースではなく、全く人間的な大きさのスペースです。

私はこの旧市街の人間中心のプロポーションをこの妙な、広場というほどでもない街中の空地に持ってこようと思いました。

また、現代彫刻など解らない一般の人々に、何か機能を持ったものを作ることにより、なぜこんなものをこんなところに、といったたぐいの議論を聞かなくて済むのではないかと幾分期待しましたが、私の期待は外れ、様々な議論が沸き起こりました。

“なんと素晴らしい作品だ”とか“街の外の丘とか公園に設置したら”等など。

しかし、もし街の外の公園などに置かれたら、私がこの場所を考えて作ったこの作品の働きはすべて失われてしまいギリシャ時代の廃墟のように見えるでしょうし、そのようなものを私は意図したではありません。

このシリーズの第一作は箱根、彫刻の森美術館の第一回展に出品依頼を受けたのですが、スイスから日本までの運送を考えるとナンセンスなのでモデルを送り、日本で御影石で制作させました。

作例2 オランダ、ウトレヒトにあるカテリーナ国立美術館（旧カテリーナ修道院）中庭の作品

この作品の場合、私は現地に行っておりませんが作品設置予定の中庭のとても良い写真があり、その写真や、まわりを取り囲む環境を検討し、その結果ここにはとても強い性格のもの、集中的な核のようなものが必要であり、そのような物を作りたいと思いました。

中庭をぐるりと取り囲むレンガの壁、そしてその色。また、庭の作られ方などもとてもハードで、それを変更することは出来ません。そこでそれらに耐えられる



写真⑦ カテリーナ国立美術館中庭の作品 1986年

ような力強いものを作ろうと思いました。作るにあたって材質、及びその色についても検討し、最初は個々のエレメントをレンガで作ろうか、とも考えましたが、レンガの壁に取り囲まれた古い修道院の中庭に新しいものを置くのだから周りの環境に対してある種の対比が必要だと考え、色についてもレンガの色ともあまりかけ離れていないブラウンがかかったイタリア、サルデーニア産の御影石を選びました。

Q、これはカテリーナ美術館の広報官からの質問ですが、あの作品は四角に切った棒を井桁に組んで六段重ねになっていますが、一段を取り除きますと完全な立方体の中に収まりますが、果たして最初から六段として考えられたものか、それとも高さを加える等の何らかの理由で追加されたものなのでしょうか。

A、この質問はとても興味深い質問です。というのはこれは私にとっても問題でした。私は立方体を作ろうと思っていましたが、五段では形が私にぴたっと来なかったので一段加えて六段としたのです。

この場合、かつての私の学生からこのような場所にあなたの作品が欲しい、と依頼を受けましたが、常に予算の問題です。彼らの予算ではあの空間に合うような大きさのものなど不可能でしたが何とか実現できました。

この作品が設置されたとき、ものすごい攻撃を受けました。あるモニュメントを作る地元の作家が私に反対の立場を取り、連日新聞に書きたてていたそうです。

自分のための制作と依頼制作

私が完全に自由な、私自身のために彫刻を創るときには、それがどこに置かれるか等一切考えず、純粋にアイデアで仕事を進めていきます。

先ずそのアイデアに充分価値があるかスケッチなどをしながら長い時間検討をし、モデルを通して思い通りの感じを表現できるか再検討します。ある場合には思考と形態が一致しないこともありますし、そのアイデアに興味を失ってしまい、横にどけてしまう場合もあります。ある時は後からそれを取り出し、新たな解決策を見つけ古いモデルを復活させるという場合もあります。

それに対して、このような場所に彫刻を、と依頼があった場合、先ず頭の中で今まで自分が作った作品を思い浮かべ、果たしてその作品がその場所に合うか、合うとすればどれぐらいの大きさが適当か、また、ある場合には指定された位置でなく、私が選んだ位置や、大きさ、材質などを自分のこれまでの経験、仕事の貯え、知識などに立ち戻り、かかわりを持ちながら自分の方から提案をしたりもします。そうする事により今まで表に現れていなかった他の条件などをも把握することが出来たり、あるいは幾分変更できたりする事もあり

ます。

作例3 フランクフルト、ドイツ銀行本店前コンティニューティ

この作品の場合、あの場所に何をしたら良いだろうか、と相談を受けたとき、私は何も作らないほうが良い、と答えました。私はあの場所に何かを作るのに反対でしたし、私の5メートルのコンティニューティが設置された今になっても前言を翻すつもりはありません。それなのに何故あそこに作品を設置したのか、と問われるなら、つまり妥協をした訳ですと答えます。ただ私は何故何も置かない広場のほうが良いと感じるのかを証明できませんでした。

これまでの経緯をお話しますと、フランクフルトにくる人々の目に必ず入るような何かをドイツ銀行の前に欲しい、と依頼を受けました。人々の目に必ず入らなければならないような物を作るということ自体作家にとって妥協そのものです。

その依頼に対して私は高さ60メートルの、多くの色を持つ一本の柱を提案しました。

何故ならその多色で60メートルの柱と、ガラスで出来た建物とのコントラストを見たかったからです。柱がガラスの建物に反射し、お互いに関係しあった環境が作りだせる、というのが私のアイデアでした。その柱は百万の正方形を持ち、それを一、拾、百、千、



写真⑧ フランクフルト・ドイツ銀行本店前の
コンティニューティ 1983/86年

万、と数えることが出来るようにグループ化し、百万という数を視覚化し、実感出来るような柱を、常に百万という単位を扱っている銀行に、と考えて提案しましたが、美術館の館長などで構成されたアートコンサルタント委員会は、オーソドックスで彫刻的な作品であり、私が40年前に作ったコンティニューイティを銀行のシンボルとして欲し、決定しました。

私はこの決定に不服でしたが、この作品は当時大賞を受け、いろいろな新聞、雑誌などにも取り上げられ、又スイスでは切手にもなったような歴史的な作品でもありました。

しかも壊されてしまって現存もせず、この作品を大きくした場合どのように見えるのか、私自身興味を持ちました。又ある意味でモダンアートの歴史的なモニュメントではないか、と思い直し、彼らの決定を受け入れることにしました。

そこで出てくるのが様々な技術的な検討を含めての材質の問題です。可能性としては石、鉄、ブロンズ鋳物などがありますが、鉄は醜く、ブロンズはあのガラス張りの建物、環境とのコントラストを考えると適当とは思われず、私の条件に合うのは石以外ありませんでした。その石も大きさ、輸送などを考え、結局イタリア、サルデーニア産の御影石に決定しましたが、材料を入手するまでだけでも一冊の本を書けるほどでした。

次に作品の厚みを決定しなければなりません。40年前に作った作品はまるで紙で作られたように薄く作られ、とてもエレガントでしたが、それゆえに壊されてしまいましたので、材質の強度、技術、視覚などの妥協点を探し、比較的量感のある、壊される危険性の少ない厚みに決定しましたが、昔のものより優雅さや軽やかさは少し失われたように思います。

このような事を一つずつこなして実際のブロックの発注、運送、制作となるのですが。

まずブロックが重過ぎて石切場から運び出せず、現地で荒割をした後大理石の街カララの船で運び、3年

がかりで制作し、出来あがった作品の運搬、据付という行程を経た訳です。

その間様々な困難にぶつかりましたが一番の難関はフランクフルト港から設置現場のドイツ銀行まででした。作品そのものの高さが5メートルあるため街中の電線を夜間、一時的に取り外さざるをえませんでした。そしてその手続きは複雑きわまるものでした。

この仕事は発注から引渡しまで三年以上にわたる仕事であったため、材料購入、運送、加工、その他等、その都度費用を支払う必要があり、私が持っていたモンドリアンの絵をドイツ銀行にギャランティーとして与えていましたが、その作品のスイスからの持ち出しは、保険、その他が複雑極まるため、また、私を信用した為なのでしょう、結局私の家に懸かったままでした。

現代の美術教育について

毎年数多くのアーティストが作りだされているのが現状でアーティストのインフレーションというひどい状況です。

私は決してアートを教えませんが、我々の時代の大きな罪は“アートを教育する”という事です。

彼らは四年間学ぶコースを経、卒業し、その後様々



写真⑨ 1本の線で仕切られた平面 1949年

な学位を取得したりして 30 歳ぐらいまで学校と関わりを持っていますが、彼等自身が何をなすべきなのか、また、彼等自身がそのことに対して責任を持たなければならない、ということを考えず、いつも誰かが責任を取ってくれると考えている。彼等は現実には即した、あるいは反した教育を受けていません。そのような観点ではまだ本当の意味でスタートさえしていないのに、彼等は教育を受けた人とみなされ、若い人々の教育にたずわっていく、というのが現代のシステムです。

彼等の多くは沢山の物の中から一つを選択するという事、つまりリスクを犯すことを好まず、多くの事に興味を持ち、それらを少しずつ、次から次になまかじりし、広く、浅く、とう傾向のようで、このような状態では私は一緒に仕事をするのは困難です。

私はバウハウス時代、クレーやカンディンスキーから建築、絵画の一部として毎週、あるいは2週ごとに先生のところに自分達で作った物を持ち寄り、それを前にディスカッションをしました。“このように始めたものが何故こうなったのか”等と、その人の物の考え方、接し方について質問をされました。

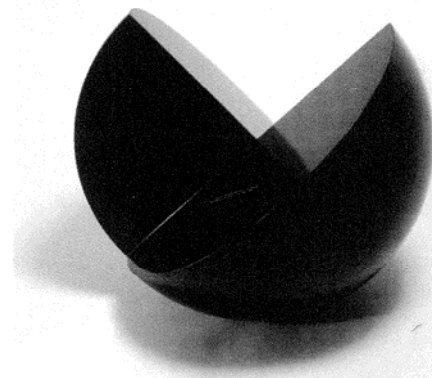
ここには自分の仕事について考える、という教育があったように思いますし、この方法により、何かを引き出して来る可能性があると思います。

好きな現代の美術家

私は自分の歩んでいる方向と違ったものでも好きなものは沢山ありますが、もう少し時間をかけて選択していきたいと思いますので好きな現代の美術家の名前を挙げることは出来ません。その理由はアーティストとしては受け入れられるのですが、彼等のコンセプトを受け入れられないからです。

美術の将来への展望

私は未来について知っていることは作ってきました。



写真⑩ 3つの軸を回る半球 1965/66年

また、もし私が未来を知っていれば作りたいのですが残念ながら知りません。

今日ビデオアートとか、動くもの等、様々な新しい物が生まれてきています。それらに対して私は尊敬の念を抱いておりますが、私なりにそれらを研究してみますとやはり違う、正しい方向ではないと思います。あるいは私がある意味で自分の殻から出ることが出来ないのかも知れませんが。私の考えでは私達がしている事は、今日から明日へという長いサイクルを表わしています。私達がしている事は“時間に耐えうる”ということを私達自身が信じることです。例えば家具とかマルチプル（複製）、エディションなどの仕事は見本市などには良いでしょうし、又、よいお金にはなるでしょうが。これらはその構造故に決してアートにはなり得ません。私の置かれている立場は、作品を作り、発表し、作品に買手が付いて自分の手を離れた場合、もう後から手を加えることは出来ません。手を加えようと思えば、そのバリエーションを作り、それによって同じアイデアをもっと追加的に説明することが出来るのみです。

アーティストと社会との関係

私の活動中、社会はずっと変革、発展をし続けて来ています。ある時は後戻りしたり、前進したり、絶え

ず動いています。今の社会について言えば、コンピューター社会ですので同時に様々な技術的問題がからみ合って来ており、それを止める事も、どうする事も出来ません。そしてコンピューター社会でもなお解決できない数多くの問題があり、それらを解決していく上にも社会は変革し続けて行かなければならないでしょう。そしてその変革、発展は人間性のためのものでなければならず、また一日にして成るとも思っておりません。今我々は、第三世界の問題としては残っていますが、戦争のない世界へと目指していますが、この第三世界の問題が我々皆にとって一番危険な問題であり、これを解決できなければ世界から孤立してしまうでしょう。また、今起こっている様々な問題はコンピューターによって起こっているとも私は思っています。

例えば資本主義について考えてみますと、たしかに大きなブロックを形成していますが、ある意味でぜんぜん影響を及ぼさなくなっている。その大きなブロックは数えるほどのマネージャーにコントロールされており、その彼等もオーナーではなく、雇われマネージャーである。そしてこの事が機能しなくなっていく原因になっていくと思われまます。

私はコンピューター社会の発展により、多分資本主義の生きる余地がなくなり、存在できなくなる日が、競争相手の存在できなくなる日が来るだろうと思いません。

私は経済学、社会学に大変興味を持っていますが、この問題についてまだ充分時間をかけて考えておらず、まだアイデアの段階ですので、時間をかけて結論を出していきたいと思っています。

ご存知のように社会主義社会は後ろ向きに歩んでいますが、ある意味で彼等が何をすべきかを見極められるほど賢明であるなら、彼等の生活をもっと良くしていく可能性を持っています。いわゆる資本主義機構と言われている物は社会主義のそれととても近く、トップの少数の人間を変えれば同じものです。

現代社会のお金至上主義についても明白な事実です。

その理由は人々が現在でもなお貧しいということです。中には素晴らしい生産力、製品を持っている所があるながらも流通していません。ということは、あるところの人々はいまだに飢えているということです。ヨーロッパのあるところではバターが過剰生産されてストックの山。ついに5年から10年ストックされていたバターを牛に与えている始末です。このような経済の状態は非常に馬鹿げていますが現実には起こっていることです。これは流通機構の欠陥以外何物でもありません。

彼は前述のように社会構造に至るまで述べ、その中で社会主義は後ろ向きに歩んでいると暗に社会主義の崩壊を予測し、また、資本主義の行方についても存在できなく成るだろうと大胆な発言をしている。

1991年、東京・銀座の現代彫刻センターで、ビルの本格的な彫刻と絵画の個展が開催された。来日はできず、画廊から提示された図面をもとに、自身で、展示作品を選定した。その会場で、何か電気のようなものが私の体の中を駆け抜けていったことを思い出す。個々の作品もさることながら、画廊のスペースそのものが、ピーンと張り詰めた空間に変貌していた。スペースに対する作品の大きさ、彫刻と絵画のバランス、色彩の関係など、さまざまな要素が相互に作用し合っていたからだろうが、図面からこれだけのことを読み取り、作品を選んだビルの空間意識には、まさに脱帽であった。

1993年、彼は第5回高松宮殿下記念世界文化賞彫刻部門の受賞者に選ばれ来日され1994年にベルリンで亡くなられた。

注1 写真①、② Eduard Hutterer 著 Max Bill より転載

注2 写真③、④、⑥、⑦、⑧、筆者撮影

注3 写真⑤、⑨、⑩マックス・ビル展図録

(現代彫刻センター発行) より転載

注4 1993年10月19日産経新聞より転載