

イサム・ノグチの作品研究

—《ユネスコ庭園》を例として—

内山 尚子

1. はじめに

1950年代後半、彫刻家イサム・ノグチ（1904—1988）はパリのユネスコ本部に庭園（以下、《ユネスコ庭園》）を制作した。美術史において一般的にノグチは、アメリカの抽象表現主義の芸術家として位置づけられるが、《ユネスコ庭園》が西洋美術史の文脈において検討されることはほとんどない。本作品が「日本庭園」と呼ばれ、日本の庭園との比較の中で検討されることが圧倒的に多いことが、その理由として考えられる。

しかし《ユネスコ庭園》を日本の庭園のみと比較するこうした従来の視点には、「日本庭園」、「日本的」という語の曖昧さという問題点を指摘することができる。これらの語はそもそも概括用語であり、国際化の進む20世紀半ばという制作年代と、ノグチの生まれとが、この曖昧さを強めている。そこで、従来の視点に代わる新たな検討方法として、本作品の特徴と制作当時の西洋美術史の主流であったモダニズムの美術史観との比較を提案する。

《ユネスコ庭園》の美術史的特徴としては、鑑賞者の「身体」や「時間」が作品に介入すること、オリジナリティの観念が揺らぐこと、使用を目的とした機能を持ち、後のパブリック・アートにも通じる公共性を持った作品であること、を挙げることができる。これらの特徴は皆、同時代の主流の美術史観を越える《ユネスコ庭園》の特徴である。従って《ユネスコ庭園》は、モダニズムの美術史を見直し相対化する今日の美術史研究の中での興味深い事例と考えることができる。

2. イサム・ノグチとユネスコのプロジェクト

①イサム・ノグチ

ノグチは、日本人の父野口米次郎とアメリカ人の母レオニー・ギルモアのもと1904年アメリカ、ロサンゼルスに生まれる。3歳から14歳までを日本で過ごし、その後アメリカへ渡り、20歳前後から、ニューヨークを中心に彫刻家としての活動を開始する。1927年から2年間パリに留学し、コンスタンティン・ブランクーシの助手を務める。作風は、アカデミックであった初期から、次第に同時代のアヴァンギャルドたちの影響を受けて抽象へと向かい、抽象表現主義の芸術家として知られる。1988年に亡くなるまで世界各地で活動を続け、従来の「彫刻」の枠にとらわれることなく、舞台装置、産業デザイン、ランドスケープデザインなど、多様な媒体の作品を制作している。

②ユネスコのプロジェクト

1946年に設立された国際連合教育科学文化機関（以下、ユネスコ）は、1952年、新しい本部をパリに建設するためのプロジェクトを開始する。そこでは建築と芸術の顧問委員会が設置され、設計を担当する建築家と作品を展示する芸術家が選出された。結果としてユネスコ本部の建設は、当時を代表する建築家と芸術家が結集する一大プロジェクトとなった。¹

③《ユネスコ庭園》

ノグチは1955年に制作の依頼を受け、翌年からデザインを始める。²1957年には日本の外務省や民間団体から制作費の不足分の援助を受ける。³同年、作品に用いる石を重森三玲とともに徳島で選ぶ。その後9月からノグチ自身もパリでの制作を開始する。制作には現地の職人と京都の作庭家が助手として参加している。⁴庭園は1959年5月に完成し、正式には「平和の庭」と名づけられたが、通称は「日本庭園」であり、この呼び方が今日まで定着している。

作品はユネスコの本館と別館との間に位置し、「石のテラス」（図.1, 2）と「下の庭園」（図.3, 4）、2つの部分から成る回遊式庭園である。この2つの部分は、ノグチが「花道」と名づけた緩やかなスロープで結ばれている。また「花道」に沿って作られた水の流れは、テラスに立てられた「和」という漢字の鏡文字の刻まれた彫刻（図.5）から流れ出し、下の庭園の池へと至るようにデザインされている。「石のテラス」部分には石が全面に敷き詰められており、植物は笹など丈の低いものに限定されている。その一方で「下の庭園」は、桜や松、杉など樹木が多く植えられ、地表面は、石や砂、芝生、苔などで覆われている。⁵

庭園内には三尊石や手水鉢など、日本の伝統的な庭園に多く用いられる要素を見て取ることができる（図.6, 7）。しかし同時に、日本に由来する要素ではあるものの、本来日本庭園の要素ではないもの（「花道」等）も配置されている。さらに「石のテラス」のベンチは、ブランクーシへのオマージュとして、トゥルグジュの幾何学的なベンチが翻案されたデザインとなっている（図.8）。

このように《ユネスコ庭園》は、日本の伝統的な庭園に倣った要素を用いつつも、ジャポニスム絵画のように「日本風」の要素を随所にちりばめ、さらに西洋彫刻の巨匠へのオマージュも含まれる、という複合的な作品である。それにも関わらず、本作品は制作当時から今日に至るまで、ユネスコ職員や批

評家によって一貫して「日本庭園」と呼ばれ、完成後の批評の多くは、この作品が「日本庭園か否か」、「日本的か否か」という点に集中している。そしてその多くが、日本庭園の単なる物真似であり偽物でしかない、と否定的に結論付けている。例えば『ラール』誌では「日本庭園といっても、本当のところアメリカ人が作った程度のもの」、『アーキテクチュラル・デザイン』誌では、「純粋な日本庭園が醸し出すべき静寂に乏しい」と評されている。⁶さらに、こうした批評の影響を受け、近年の研究者も引き続き「日本庭園」との比較を大筋で続けている。

3. 《ユネスコ庭園》研究の視点

①「日本庭園」、「日本的」という語を取り巻く問題

しかし従来の批評や研究に見られる「日本庭園か否か」、「日本的か否か」という見方には、問題点を指摘することもできる。それは「日本庭園」、「日本的」という語の曖昧さである。

そもそも「日本庭園」、「日本的」という語は概括用語であり、その語の指し示す「本当の日本庭園」や「本当に日本的」なものも存在し得ない。ポストコロニアリズムの批評家ガヤトリ・スピヴァク氏が主張するように、概括用語は最初から何らかの不完全さを持つ濫用であり、普遍的な意味は持ち得ない。⁷したがって「日本庭園」、「日本的」という語を比較に用いる場合、語の置かれた文脈ごとの対象物を具体的に明らかにしてゆかなければ、曖昧で不完全な一般化に終わってしまう。

さらに《ユネスコ庭園》が20世紀半ばの作品であるということが、この曖昧さの問題をさらに大きなものとしている。国際化が進み、人やモノ、情報が不断に移動する時代においては、概括用語の想定される適応範囲が以前にもまして広く曖昧になるためである。19世紀後半のジャポニズムが隆盛の時代には、「日本的」なものは「西洋」にとっての明らかな「他者」として認識され受容された。しかし20世紀半ば過ぎの「日本庭園」は果たして、19世紀に西洋社会で鑑賞された日本の庭園や美術ほど強い他者性を持ち得るのだろうか。堅固なものと思われていた「西洋」や「日本」といった枠組みも、国際化に伴いその曖昧さが明らかになってくると考えられる。

加えて問題を複雑化するのは、ノグチ自身の生まれである。日本人とアメリカ人を両親に持つことから、ノグチは常に「西洋と東洋、二重の特質を持つもの」として、境界部分に位置づけられる。そして境界であるがゆえに、ノグチやその作品が「本質的に日本的なもの」（あるいは「本質的に西洋的なもの」と、しばしば疑問が差し挟まれることもなく論じられることはすでに指摘されている。⁸これは、文脈が異なれば簡単に「例外」としても扱われ得ることを意味する。「日本的ではない」という《ユネスコ庭園》の評価はその結果と見ることもできる。しかし、生物学的な生まれによって性質を理由付けする

この姿勢には、社会的文脈を踏まえた論理的な考察を妨げる危険性がある。ノグチの作品は、彼の「本質としての日本的なものの表れ」と結論付けるのではなく、むしろ非西洋を他者として見るノグチの眼差しを指摘し、プリミティヴィズムの流れに位置づけて考察することも可能である。

②新たな視点としての美術史

このように、《ユネスコ庭園》について考察する際の「日本庭園か否か」、「日本的か否か」という視点には問題があると言わざるを得ない。⁹ノグチはそもそも美術史上抽象表現主義の彫刻家として位置づけられ、彫刻作品の多くは西洋美術史の文脈で考察される。《ユネスコ庭園》はこうした彫刻史の中で扱われることはほとんどないが、ユネスコのプロジェクトの顧問委員であったサール氏やコルビュジェ氏など、《ユネスコ庭園》を「彫刻」として指摘も存在する。¹⁰そこで、《ユネスコ庭園》を「パリの日本庭園」として従来の見方を一度保留して、作品を全く異なった視点から検討してみたい。それは、本作品を彫刻として捉え、20世紀美術史の文脈で作品検討を行うという試みである。

4. 《ユネスコ庭園》の作品分析

①作品の特徴

20世紀の美術史の観点から《ユネスコ庭園》の特徴を考察すると、第一に庭園という作品形態は鑑賞者の「身体」と「時間」を作品に介入させる、という点を指摘することができる。水平方向への広がりを持つ作品を前にして、鑑賞者は作品の周囲を回る、あるいは作品内に入ることが求められる。さらに、身体を介入したこのような鑑賞には「時間」が伴う。《ユネスコ庭園》は回遊式庭園としてデザインされていることからこの特徴は明らかである。鑑賞者は散策を通して作品を体験する。

第二に庭園は「オリジナリティ」という概念を揺るがす。植物が植えられるため、作品の完成時の状態が後まで保たれることはない。完成から半世紀を経て、《ユネスコ庭園》もその変化は明らかである。また落葉樹を用いているため、作品は四季を通じての変化を見せる。さらに制作に際してはフランスと日本双方の作庭関係者が多数協力しており、彼らとの打ち合わせの中でその都度作品のデザインは調整された。つまり、何を作品のオリジナルと考えるのか、オリジナリティの根拠を何に求めるか、という問題を庭園という作品から切り離すことはできない。

第三に庭園は機能を持ち、社会に受容される。庭園は人々が憩い、思索し、語り合う場である。つまり庭園は、人々の生活、そして社会との積極的な係わり合いを持つという前提の上に成り立っている。¹¹《ユネスコ庭園》は基本的に一般公開されており、職員や各国の代表、市民の生活の一部となっている。このことから《ユネスコ庭園》は、後のパブリック・アートにも通じる公共性を持った作品ということが

できる。¹²

以上のような特徴を持つ作品は西洋美術史の中には1960年代末以降に多数現れる。それは「ポストモダンの彫刻」¹³と呼ばれるアース・ワークやミニマル・アート、パブリック・アートの作品である。ノグチのランドスケープデザインは1950年代から制作されており、「ポストモダニズムの先駆け」として位置づけられることもある。¹⁴しかし「先駆け」としてしまうと同時代的文脈への配慮が十分でない。そこで次に、先に挙げた《ユネスコ庭園》の特徴と制作当時1950年代の美術批評との比較を行なう。

②モダニズムの美術批評との比較

1950年代、美術批評の主流を成していたのはモダニズムの美術史観であった。アメリカにおけるその中心人物はクレメント・グリーンバーグ（1909-1994）であり、1940年代から60年代にかけては、彼の批評が作品を先導するというほど美術界に対し大きな影響力を持っていた。モダニズムの美術批評とは、モダン・アート（特に抽象芸術）は純粋さに向かって進歩してゆく、と様式展開を直線的に捉える美術史観である。グリーンバーグの批評は抽象表現主義をこの芸術の「純化」の過程の最終段階に組み込んだ。モダニズムの批評家たちが考えたこの「純化」とは、芸術が作品の媒体（絵画、彫刻、等）の最も本質的な要素へと還元してゆくことを意味し、その還元の結果として、鑑賞者の「身体」や「時間」という概念は排除され、芸術は自律性を獲得し、純粋な「視覚性の追及」に行き着くと考えられていた。さらに、この様式発展史の中で語られる芸術は、作者の手によるオリジナルであることが重視され、大衆文化（「キッチュ」なもの）から切り離された別格のものとして扱われる、という特質を持っている。

ノグチが《ユネスコ庭園》を制作した1950年代後半はまさにモダニズムの美術史観の全盛期であった。グリーンバーグは抽象表現主義の擁護者として、この時期数々の美術批評を発表している。ノグチの彫刻作品についてもいくつかの批評を残しており、1949年に発表された論文「新しい彫刻」には、デイヴィッド・スミスらとともに、今後の期待される彫刻家としてノグチの名前が挙げられている。¹⁵

さてここで、前述した《ユネスコ庭園》の3つの特徴をこのモダニズムの美術史観と比較してみたい。まず《ユネスコ庭園》は水平面に広がり、鑑賞者の「身体」と「時間」が介入することを指摘した。これは、モダニズムの美術批評が擁護する作品において、垂直に提示されることで作品の触覚性や物質性が消し去られ、視覚的体験が強調されたこととは相反する《ユネスコ庭園》の特徴と言うことができる。例えば抽象表現主義の画家ジャクソン・ポロックの作品はイーゼルではなく床に置かれ水平面で制作されるが、作品は壁に掛けることで初めて「完成」し、その結果「視覚性が追及された」好例としてモダニズムの美術批評では賞賛される。¹⁶つまりモダニズム

の理論は尾崎氏の指摘するように作品の垂直性によって支えられており、ノグチの《ユネスコ庭園》はその理論を受け付けない特徴を持つということが出来る。

また《ユネスコ庭園》においては、オリジナリティという概念が揺らいでいることを指摘した。モダニズムの美術史観は、様式展開を軸とした理論であるため、作品が作家の手によるオリジナルであることは必須とされる。¹⁷そのため、ここでもまた《ユネスコ庭園》がモダニズムの美術史観とは相反する特徴を持つということが出来る。

第三の特徴として、《ユネスコ庭園》は、そこに集う人々の生活や社会の中での役割を持つ点を指摘した。芸術の公共性という問題は、美術史においては古くから存在する。¹⁸今日ではパブリック・アートの概念が定着し、公共性は芸術の一要素となりつつある。しかしモダニズムの美術批評においては、個人の表現方法が重視され、芸術はその高い水準を守るために「芸術のための芸術」であるべきと考えられた。そのため芸術と社会との関係は重視されず、むしろ嫌われる傾向にあった。¹⁹ここにも《ユネスコ庭園》とモダニズムの美術批評の逆行する特徴を見ることが出来る。

5. おわりに

このように《ユネスコ庭園》の特徴は、モダニズムの美術史観のアンチテーゼと考えることができる。それでは、「日本的でない」という従来の批評によって「日本庭園」の例外とされたことと同様に、《ユネスコ庭園》はここでもまた、モダニズムの西洋美術史の例外でしかないのだろうか。そのように考えるべきではないだろう。「日本庭園」が概括用語であって語の指し示す「本当の日本庭園」が存在し得ない、と前述したことと同様に、西洋美術史もまた様々な語られるものであり、モダニズムの美術批評はその言説のひとつと考えられるためである。

今日、美術史研究では「作品の視覚構造を決める文化的なコードやイデオロギー、作品と鑑賞者の関係、作品を流通させる経済的な背景などを分析し、一点の作品の在り方ではなく、広く作品を成立させるシステム自体を明らかにすること」がひとつの課題とされている。²⁰こうした中でモダニズムの美術批評は、20世紀の美術史の語りのひとつとして、批判的に見直されてきている。²¹

このような近年の研究の動向を踏まえると、ノグチの《ユネスコ庭園》は興味深い事例ということが出来るだろう。なぜなら《ユネスコ庭園》は、モダニズムの美術批評が隆盛の時代に、その批評に擁護されていた抽象表現主義の芸術家が制作した、反モダニズム的特徴を持つ作品ということが出来るからである。モダニズムの美術史観を相対化し、これまで語られてきた作品、あるいは語られてこなかった作品をより広い文脈で読み直してゆく今後の研究の

手がかりとして、本論の中でその特異な性質を指摘した《ユネスコ庭園》を用いることができると考えている。

注

1. ユネスコのプロジェクト関係者

●建築顧問委員会

ルチオ・コスタ Lucio Costa (ブラジル), ウォルター・グロピウス Walter Gropius (ドイツ/アメリカ), ル・コルビュジェ Le Corbusier (フランス), スヴェン・マルケリウス Sven Markelius (スウェーデン), エルネスト・ロジャース Ernest Rogers (イタリア), エーロ・サーリネン Eero Saarinen (フィンランド/アメリカ)

●美術顧問委員会

パラベレーズ Caracciolo Parra-Perez (ヴェネズエラ), ジョルジュ・サルル Georges Salles (フランス), ハーバード・リード Herbert Read (イギリス), サンチェス・カントン Francisco Javier Sanchez Canton (スペイン), サイド・スラワディ Shahid Suhrawady (パキスタン)

●本部設計のための建築家

マルセル・ブロイヤー Marcel Breuer (ドイツ/アメリカ), ベルナル・ゼールフス Bernard Zehrfuss (フランス), ピエール・ネルヴィ Pier Luigi Nervi (イタリア)

●芸術家と設置された作品タイトル

パブロ・ピカソ Pablo Picasso (スペイン), 壁画, 《イカロスの墜落》

ジョアン・ミロ Joan Miró (スペイン), 壁画 (陶器壁), 《太陽の壁》と《月の壁》(アルティガスとの共同制作)

アレクサンダー・カルダー Alexander Calder (アメリカ), モービル, 《スパイラル》

ジャン・アルプ Jean Arp (フランス), ブロンズの高浮き彫り, 《無題》

ヘンリー・ムーア Henry Moore (イギリス), 彫刻, 《横たわる人》

イサム・ノグチ Isamu Noguchi (アメリカ), 庭園, 《平和の庭》(通称「日本庭園」)

バザルデルラ・アフロ Afro Basaldella (イタリア), 絵画, 《希望の庭》

ロベルト・マッタ Roberto Matta (チリ), 壁画, 《無題》

カレル・アペル Karel Appel (オランダ), 絵画, 《春の出会い》

ブラッサイ Gyula Halász, known as Brassai (ハンガリー/フランス), 写真, 《リード》

ルフィノ・タマヨ Rufino Tamayo (メキシコ), 絵画, 《人間に火をもたらすプロメテウス》

ノグチは、1951年に手がけた《リーダーズ・ダイジェスト東京支社庭園》の実績が評価され、選出される。またノグチが加わることで、アジア系のアーティストを加えたいという顧問委員会の要望も満たされる結果となった

(Mark Treib, *Noguchi in Paris: The UNESCO Garden*, Paris: UNESCO, 2003, pp. 42-79.)

2. ノグチが最初に依頼を受けたのは石のテラス部分のみで

あった。しかし1956年に現地を訪れたノグチは一段低くなった土地(下の庭園の部分)も同時に利用することをユネスコ側に提案した。ノグチの案は委員会に承認され、翌1957年から制作が開始された。

3. ノグチは1957年3月に来日し資金援助を依頼する。必要経費はおおよそ24000米ドルであり、外務省と民間組織の「ユネスコ日本庭園建設援助後援会」がこの費用を調達している(田井洋子, 佐々木邦博, 「イサム・ノグチのコネティカット・ゼネラル生命保険会社庭園とユネスコ本部の庭園」, 『ランドスケープ研究』70(5), 2007, p.361.)。この費用を支援した団体には、石橋財団、秩父セメント、鹿島建設等がある(ドウス昌代, 『イサム・ノグチ 宿命の越境者(下)』, 講談社, 2003, pp. 161-189.)。
4. 1958年4月に日本政府は、作庭の協力者として野口信一と鈴木基倫の2人の作庭家をパリに送る。彼らの帰国後の同年10月に佐野輝一(現16代目佐野藤右衛門)が重森三玲の紹介で制作に参加する。
5. 使用された石や樹木の多くは日本から運ばれたものだが、小石や苔などはパリ近郊で調達されている。
6. ドウス昌代, 『イサム・ノグチ 運命の越境者』(下), 講談社, 2000, p.188(『ラール誌』の批評)。“UNESCO headquarters, Paris,” *Architectural Design* 29(2), 1959, p.66(日本語訳は、田井洋子, 佐々木邦博, 「イサム・ノグチのコネティカット・ゼネラル生命保険会社庭園とユネスコ本部の庭園」, 『ランドスケープ研究』70(5), 2007, p.361.)。
7. Gayatri Chakravorty Spivak, Sarah Harasym ed., *The Post-Colonial Critic*, Routledge, 1990(ガヤトリ・C・スピヴァク, 清水和子他訳, 『ポスト植民地主義の思想』, 彩流社, 1992, p.186.)。
8. Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001, pp.110-172.
9. 個々の「庭園」との比較は可能だが、その比較対象は、時代、地域、様式、規模ともに膨大な量があり、それぞれ明確な比較の軸を定める必要がある。
10. ジョルジュ・サルル, 朝吹登水子訳, 「美の殿堂」, 『芸術新潮』, 1959年1月, pp.146-147. イサム・ノグチ, 「庭師一年:パリ・ユネスコ本部の庭を設計して」, 『芸術新潮』, 1958年10月, pp.128-131.
11. 芸術と社会の緊密な関係を目指すノグチの姿勢は、この時期のテキストにも共通して見て取ることができるものである。Isamu Noguchi, “Towards a Reintegration of the Arts,” *College Art Journal* 9.1 (Autumn 1949), pp. 59-60. イサム・ノグチ, 「芸術と集団社会」, 『美術手帖』31号, 1950, pp. 2-5. 等。
12. ノグチ自身は《ユネスコ庭園》において、茶道、舞踊、音楽が楽しめることを期待しており、実際そうした催し物にも使用されている(イサム・野口, 「ニッポンの庭」, 『芸術新潮』, 1959年1月, p.149.)。また《ユネスコ庭園》の公開に関して、一般の見学には2001年の同時多発テロ以降事前の予約が必要となっている。

13. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, no.8, Spring 1979 (ロザリンド・クラウス, 「彫刻とポストモダン：展開された場における彫刻」, 小西信之訳, 『オリジナリティと反復』, リプロボート, 1994, pp. 215-226.) .
14. 足立元, 「1950年代の前衛芸術における「伝統論争」：イサム・ノグチの影響を中心に」, 『東京藝術大学美術学部論叢』, 創刊号, 2005, pp.1-26.
15. Clement Greenberg, "The New Sculpture," *Arrogant Purpose (The Collected Essays and Criticism 2)*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pp.313-319 (初出: *Partisan Review*, June 1949.) .
16. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge: The MIT Press, 1994 (小西信之他訳, 「視覚的無意識 第6章」, 『重力：戦後美術の座標軸』, 国立国際美術館, 1997, pp. 25-42.) . 尾崎信一郎, 「モダニズム美術と2つの垂直」, 『美術史のスペクトルム』, 光琳社出版, 1996, pp.180-192.
17. Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1985 (ロザリンド・クラウス, 「アヴァンギャルドのオリジナリティ」, 小西信之訳, 『オリジナリティと反復』, リプロボート, 1994, pp.121-136.) .
18. 先史時代の洞窟壁画から宗教芸術まで。20世紀においては、1930年代の社会主義リアリズムやメキシコ壁画運動などにおいて重視され追求された問題である。
19. ロバート・アトキンズ, 杉山悦子他訳, 『現代美術のキーワード』, 美術出版社, 1993, pp.130-133.
20. 尾崎信一郎, 「モダニズム美術と2つの垂直」, 『美術史のスペクトルム』, 光琳社出版, 1996, p.180.
21. 例えば、モダニズム批評の持つイデオロギーの問題、用語やレトリックの矛盾の問題、批評の社会的歴史的背景の検討、モダニズム批評が語り得なかった作品の再検討等がある。
- 主要参考文献**
- Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, 5, Summer 1967, pp.12-23 (マイケル・フリード, 川田都樹子他訳, 「芸術と客体性」, 『モダニズムのハード・コア：現代美術批評の新地平』, 批評空間臨時増刊号, 1995, pp. 66-99.) .
- Clement Greenberg, "The New Sculpture," *Arrogant Purpose (The Collected Essays and Criticism 2)*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pp. 313-319 (初出: *Partisan Review*, June 1949.) .
- 一, "The New Sculpture," *Art and Culture*, 1961 (クレメント・グリーンバーグ, 藤枝晃雄編訳, 「新しい彫刻」, 『グリーンバーグ批評選集』, pp. 102-110.) .
- 一, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review*, Winter 1939 (クレメント・グリーンバーグ, 藤枝晃雄編訳, 「アヴァンギャルドとキツチュ」, 『グリーンバーグ批評選集』, pp. 2-25.) .
- 一, "Toward a Newer Laocoon," *Partisan Review*, July-August 1940 (クレメント・グリーンバーグ, 藤枝晃雄編訳, 「さらに新たなるラオコオンに向かって」, 『グリーンバーグ批評選集』, pp. 26-47.) .
- Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: The MIT Press, 1977 (1981).
- 一, "Sculpture in the Expanded Field," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1985. (ロザリンド・クラウス, 「彫刻とポストモダン：展開された場における彫刻」, 小西信之訳, 『オリジナリティと反復』, リプロボート, 1994, pp. 215-226.) .
- 一, *The Optical Unconscious*, Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Isamu Noguchi, Diane Apostros-Cappadona and Bruce Altshuler(ed.), *Essays and Conversations*, New York: Harry M. Abrams, 1994.
- Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- Ana Maria Torres, *Isamu Noguchi: A Study of Space*, New York: Monacelli Press, 2000 (アナ・マリア・トーレス, 相馬正弘翻訳監修, 『イサム・ノグチ 空間の研究』, マルモ出版, 2000, p. 97.) .
- Mark Treib, *Noguchi in Paris: The UNESCO Garden*, Paris: UNESCO, 2003.
- UNESCO: The seeds of peace*, Paris: UNESCO Publishing, 2001.
- Isamu Noguchi: Master Sculptor*, Whitney Museum of American Art, London: Scala, 2004.
- 尾崎信一郎, 「モダニズム美術と視覚性：グリーンバーグ、フリード、クラウス、ブライソンの批評に即して」, 藤枝晃雄他編, 『芸術理論の現在：モダニズムから』, 東信堂, 1999, pp.259-278.
- 一, 「モダニズム美術と垂直性：イヴ＝アラン・ボワとロザリンド・クラウスを手がかりに」, 『日仏美術学会会報』, 15, 1995, pp.83-85.
- 一, 「モダニズム美術と2つの垂直」, 『美術史のスペクトルム』, 光琳社出版, 1996, pp.180-192.
- 近藤學, 「絵画の危機、彫刻の優位：1940年代末のクレメント・グリーンバーグ」, 『西洋美術研究』, no.7, 2002, pp.108-114.
- 高階秀爾, 「新しいユネスコ本部」, 『芸術新潮』, 1959年1月, pp.150-154.
- スティーヴン・モートン, 本橋哲也訳, 『ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァック』, 青土社, 2005.